S'ajuster, interpréter et qualifier une pratique culturelle : Approche communicationnelle de la visite muséale

Camille Jutant

▶ **To cite this version:**

Camille Jutant. S'ajuster, interpréter et qualifier une pratique culturelle : Approche communicationnelle de la visite muséale. Sciences de l'information et de la communication. Université d'Avignon, 2011. Français. NNT : 2011AVIG1105 . tel-00819239

HAL Id: tel-00819239

https://theses.hal.science/tel-00819239

Submitted on 30 Apr 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
ÉCOLE DOCTORALE
537 – Culture et Patrimoine

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PROGRAMME INTERNATIONAL DE DOCTORAT CONJOINT
EN MUSEOLOGIE, MEDIATION ET PATRIMOINE

Thèse de doctorat conduite en vue de l'obtention des grades de :

DOCTEUR EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

&

PHILOSOPHIÆ DOCTOR, Ph. D

CAMILLE JUTANT

S'AJUSTER, INTERPRÉTER ET QUALIFIER UNE PRATIQUE CULTURELLE

Approche communicationnelle de la visite muséale

Sous la direction de Messieurs des Professeurs Yves Jeanneret et Bernard Schiele

Soutenue le 18 novembre 2011

Jury :
Monsieur YVES JEANNERET, Professeur à l'Université Paris IV – CELSA
Monsieur BERNARD SCHIELE, Professeur à l'Université du Québec à Montréal
Madame JOËLLE LE MAREC, Professeur à l'Université Paris VII – Denis Diderot
Madame ANIK MEUNIER, Professeur à l'Université du Québec à Montréal
Monsieur JEAN DAVALLON, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Madame ANNIE GENTÈS, Maître de conférences, Habilitée à diriger les recherches à Télécom ParisTech
Madame ANNE KREBS, chef du service Études et Recherche du Musée du Louvre

Remerciements :

Mes remerciements vont, en premier lieu, à mes deux directeurs de thèse. C'est une grande chance que d'avoir appris auprès d'eux deux l'exercice de la recherche. Monsieur le professeur Yves Jeanneret, pour sa grande confiance, pour son écoute toujours généreuse et pour avoir insufflé tant de profondeur à nos échanges. Monsieur le professeur Bernard Schiele, pour m'avoir accueillie à Montréal, notamment dans ce séminaire sur les « représentations sociales », qu'il avait donné à l'UQAM et qui a changé ma façon de voir les interactions.

Je remercie les membres du jury, Madame le Professeur Joëlle Le Marec, Madame le Professeur Annik Meunier, Madame le Maître de conférence habilitée à diriger les recherches, Annie Gentès, Madame Anne Krebs, Chef du service Etudes et Recherches du Musée du Louvre, Monsieur le Professeur Jean Davallon.

C'est à eux, très précisément, que je dois mon engagement dans cette thèse.

Je remercie les membres de l'équipe Culture et Communication de l'Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, auprès de qui l'aventure de la thèse a pris le chemin chaleureux de l'apprentissage du métier d'enseignant-chercheur, Emilie Flon, pour sa grande amitié, Cécile Tardy, Daniel Jacobi, Emmanuel Ethis, Marie-Hélène Poggi, Geneviève Landier, Agnès de Victor et Pascale Di Domenico.

Je remercie tous les membres du Programme international de doctorat en « Muséologie, Médiation et Patrimoine » conjoint de l'Université d'Avignon et des pays de Vaucluse et de l'Université du Québec à Montréal, monsieur le professeur Yves Bergeron, monsieur le professeur Raymond Montpetit, madame le professeur Catherine Saouter, madame Lise Jarry et mes amis d'un bout à l'autre de l'atlantique, Anne Watremez, Amélie Giguère, Marie Lavorel, Marie-Elisabeth Laberge, Caroline Buffoni, Céline Schall, Johanne Tremblay, Mylène Coste, Emilie Pamart, Julie Pasquer, Camille Moulinier, Cheikhouna Beye, Perrine Boutin, Céline Calif, Jessica Cendoya, Tanguy Cornu, Fanchon Deflaux, Anneliese Depoux, Bessem el Fellah, Pierre Lagrange, Olivier Lefalher, Pierric Lehmann, Aude Seurrat, Virginie Soulier, Mathieu Dormaels, Stéphane Belin.

Je remercie les membres du département Sciences économiques et sociales de l'école nationale supérieure Télécom ParisTech, auprès de qui j'ai eu la chance de travailler pendant deux ans et demi. Maya Bacache, Gérard Pogorel, Nicolas Auray, Jérome Denis, Valérie Beaudoin, Christian Liccope et Marie Baquero.

Je remercie l'équipe du projet de recherche PLUG, avec qui j'ai appris à « regarder » un jeu informatisé dans un musée. Coline Aunis, Isabelle Astic, Areti Damala, Michel Simatic, Eric Gressier-Soudan, Emmanuel Zaza.

Je remercie aussi les membres du service Etudes et Recherche du musée du Louvre pour m'avoir aidée, pendant mon enquête sur l'exposition « Sainte Russie », et pour m'avoir accueillie, il y a peu. Florence Caro, Caterina Renzi, Marieke Quillou, Aline Lorenzini, Thomas Besançon.

Je remercie les enquêtés de mes deux terrains de recherche, qui ont bien voulu se plier à l'exercice de l'enquête, porter des micros, parler à haute voix dans les salles, courir, réfléchir, râler, rire et me raconter tant de choses si précieuses qui n'appartiennent qu'à eux, mais que j'espère avoir compris et analysé à la hauteur de la confiance qu'ils m'ont accordée.

Je veux remercier, enfin, ceux qui ont porté cette thèse, depuis le début, avec douceur, humour et indulgence.
Hécate Vergopoulos, pour sa fulgurance rieuse et sa bienveillance, Gaëlle Lesaffre, pour sa pétillance et son intelligence de chat, et Michaël Bourgatte, pour sa sagesse humoristique et sa tendresse si profonde, mes sœurs et frère dont l'amitié inestimable est la trouvaille la plus précieuse de cette thèse. Cinq ans déjà qu'on se connaît.

Vanessa Desclaux, pilier incontestable depuis toujours, qui ne renoncera jamais, Julia Decas princesse et coach, à l'intelligence redoutable.

Sylvain Arnautou, dans les montagnes ou sur l'eau depuis 20 ans. Laura Manzano, si chère et trop loin. Alice Mouly et Théophane Cotte, pour les bonheurs qu'ils dispensent, jour après jour. Aude Guyot, complice des dispositifs pervasifs et perle sur deux continents. David Chauvet, colocataire pour la vie. François Huguet, étoile attachée à plusieurs patries.
Céline Lantrade, Camille Escornebouеu, Olivier Tamagnon, Milia, qui me font respirer chaque été, entre mes livres et mon ordinateur.

Laura Cortes, son cocido de l'amitié. Eduardo Navarro, Javier Laporta, Bernardo Rodriguez, Chloé Salmona, Ana Reed, Ana et Antonio Lopez-Meseguer, Olga et Javi Lopez, Rocio Misfut, Diego Blanca, Ludovic Assemat.
Laure Montcel, Olivia Frederick, Elisabeth Jamot, et Rachid Hamouda, profonde amitié scellée depuis les cours de sémiotique.
Céline France, sœur jumelle. Aurore Duprey, Marc Bienaimé, Léandre et Zélie, qui ont abrité tant de joies avignonnaises.
Clémentine Brun, Pierre Monteil, Lula et Billie Rose, qui ont réussi ce que peu arrivent à faire. Solveig Tavernier, Hortense Marin-Calenge et Fredérique Calenge, Elsa Janssen et Martin Bourboulon, Axel de Julien, Jérome Guernaouti, Antoine Thibault, Jean Ledoux, Vassili Vergopoulos et Eleni, Sylvain et Léo, Matthieu et Diane, Marie Cambone, Axelle Beth et Virginie d'Allens.

Ma famille si précieuse. Dominique Bessone et Catherine Maine, mes balises. Laïla, soeur aînée relectrice de bibliographie, Carten, Clara et Lucia Sorensen-Saenz-Diez. Béatrice, ma chère marraine et son écoute tendre, Rob, Ben et Sophie Cooper. Josette, Alain, Fabrice, Margaux Jutant, Marie-Pierre, François et Coline Vallat. Annette et Fernand Chaussebourg, Nicole Charras, Geneviève et Yves Suzor, Chantal et Marc Sorkine, Noëlle Chikri et Didier. Enfin, mes chers parents, formidables artisans de la confiance, qui m'ont appris l'ajustement jour après jour et qui ont accompagné ce travail avec une bienveillance infinie et de nombreuses questions.

INTRODUCTION 11

PREMIÈRE PARTIE
Un cadre pour l'analyse de l'ajustement 31

CHAPITRE PREMIER
Introduction théorique : Les théories de l'ajustement 37

1. LES METHODES DU SENS COMMUN DE L'ETHNOMETHODOLOGIE 39
1.1 La structure formelle des activités courantes 39
1.2 Réflexivité et indexicalité 42
1.3 Le fondement communicationnel des pratiques de sens commun 46
1.4 Analyse critique du modèle communicationnel du breaching experiment 47
2. LA REPRESENTATION SOCIALE CHEZ SERGE MOSCOVICI ET L'ANALYSE DE L'EFFICACE DU SENS COMMUN 50
2.1 Les représentations sociales chez Serge Moscovici : la circulation sociale du savoir scientifique 51
2.2 L'analyse communicationnelle des représentations sociales 57
2.3 Vers une théorie des « composites » : le rôle des représentations dans la recherche 64
3. DISPOSITIFS, USAGES ET INTERACTION MEDIATISEE 70
3.1 L'usage face à l'objet technique 71
3.2 Usages et représentations sociales 73
3.3 Ostension, implication et prédilection 75

CHAPITRE DEUXIÈME
Description de l'exposition « Sainte Russie » et du jeu « PLUG – Les secrets du musée » 79

1. UNE EXPOSITION TEMPORAIRE DANS LE HALL NAPOLEON DU MUSEE DU LOUVRE : « SAINTE RUSSIE – L'ART RUSSE DES ORIGINES A PIERRE LE GRAND » 84
1.1 Présentation de l'exposition 84
1.2 Quel statut donner à l'exposition « Sainte Russie » ? 89
2. LE JEU PEDAGOGIQUE « PLUG » AU MUSEE DES ARTS ET METIERS 96
2.1 Le projet de recherche sur les technologies pervasives 97
2.2 Considérer le jeu « PLUG » comme un dispositif de médiation 107

CHAPITRE TROISIÈME
Description des enquêtes 115

1. LES ENQUETES MUSEALES 117
1.1 Exposition, visiteur, communication 117
1.2 Brève introduction à l'histoire de l'évaluation 119
1.3 Méthodologies croisées : le parcours au musée 127

2. ANALYSER LE ROLE DU CORPS DANS UNE SITUATION DE COMMUNICATION 132
2.1 Corps et postures 132

2.2 Le corps médiateur, la compétence « esthésique » 135
3. DEUX DISPOSITIFS D'ENQUETE 141
3.1 Un dispositif technique et ludique de médiation dans le musée des Arts et Métiers 141
3.2 Une exposition d'art religieux dans le Musée du Louvre 146

DEUXIÈME PARTIE
Observer l'ajustement entre le visiteur et l'exposition par l'entrée du texte et de la lecture 157

CHAPITRE QUATRIÈME
Introduction théorique : Texte, activité de lecture et construction de la visite 167

1. CONTEXTE ET ACTIVITE(S) DE LECTURE 168
1.1 Écriture et figure de lecteur 168
1.2 Activités de lecture, usage du texte, usage dans le texte 171
1.3 Investissement prophétique du texte et de la lecture 173
2. LES TEXTES DANS L'EXPOSITION « SAINTE RUSSIE » ET DANS LE JEU « PLUG » 176
2.1 Prégnance du texte 176
2.2 L'analyse des objets du corpus 178

CHAPITRE CINQUIÈME
Les modalités de captation de l'attention - Relation du texte à son contexte 183

1. L'ORGANISATION DU SIGNE PAR LA SURFACE 187
1.1 Et le panneau devient texte 190
1.2 Écran et organisation sémiotique 195
2. COMPOSITIONS ET RYTHMES SEMIOTIQUES 198
2.1 La ressemblance et la répétition comme opérateurs de l'attention 198
2.2 La différence comme opérateur de la distinction des registres de l'attention 205
3. DES SYSTEMES HETEROCENTRIQUES 209
3.1 Renvois et délégation déictique 209
3.2 La focalisation interne et la négation de la coupure sémiotique 216

CHAPITRE SIXIÈME
Activité (s) de lecture 221

1. ANTICIPER ET CONSTRUIRE L'ACTIVITE DE LECTURE 234
1.1 Engager un comportement de lecture 234
1.2 Engager un parcours de lecture 249
1.3 Lecture fixe et lecture mobile : représentations et implication 255
2. LE SIGNE ECRIT COMME INTERMEDIAIRE DANS UN PROGRAMME D'ACTIVITES DE VISITE 261
2.1 Anticiper l'activité dans le texte 262
2.2 Déployer un programme d'activité par le texte 267

TROISIÈME PARTIE
Identifier et vivre l'exposition en tant qu'interaction médiatisée 275

CHAPITRE SEPTIEME
Introduction théorique : Visite, dispositif et confiance 285

1. LE DISPOSITIF ET L'ANTICIPATION DE LA COMMUNICATION 287
1.1 La notion de dispositif 287
1.2 Dispositif et réflexivité 290
2. DISPOSITIF ET CONFIANCE 293
2.1 Espaces transitionnels et expérience culturelle 293
2.2 « Logique dispositive » 296

CHAPITRE HUITIÈME
La visite : Vivre une interaction médiatisée 301

1. L'INTERACTION : LA FIGURE DU FACE-A-FACE ? 303
1.1 La métaphore du dialogue 303
1.2 Le travail interprétatif requis des visiteurs 307
2. L'INTERACTION MEDIATISEE : LE GESTE EXPOGRAPHIQUE 311
2.1 L'épaisseur du dispositif — l'appréhension de l'espace 314
2.2 Identifier un geste expographique 315
3. L'EXPOSITION : UN CONTEXTE DE RECEPTION SPECIFIQUE 323
3.1 L'inédit et la culture médiatique 324
3.2 Une suspension volontaire de l'incrédulité 329

CHAPITRE NEUVIEME
L'analyse d'un fonctionnement médiatique 333

1. UN ENSEMBLE DE TENSIONS ENTRE PROMESSE ET REALITE 335
1.1 Un décalage entre le lu et le vu dans l'exposition 336
1.2 Visiter et jouer 342
2. OPPOSITION ENTRE SENS ET PARCOURS 353
2.1 Configuration de l'espace et parcours 354
2.2 Parcours chaotique contre sens traditionnel 357

CHAPITRE DIXIEME
Formes de l'ajustement à la situation de communication 361

1. MOBILISER DES FIGURES DE LA VISITE 363
1.1 La notion de figure 363
1.2 La circulation des figures 368
1.3 Produire des figures de circulation dans « Sainte Russie » 377
1.4 Produire des figures du visiteur 383
2. ENTRER EN PERFORMANCE ET PRISE DE ROLE 393
2.1 Gestes exploratoires et gestes autorisés 394
2.2 La plasticité des prises de rôle 396
3. DIRE ET VIVRE SES ACTIONS 407
3.1 Figurations de l'action 407
3.2 Dérouler l'ajustement 410

CONCLUSION 417

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES 427

ANNEXES 441

Annexe n° 1 – Illustrations de l'exposition « Sainte Russie », Musée du Louvre 445
Annexes n° 2 – Illustrations Projet PLUG – Musée des arts et métiers 455
Annexe n° 3 – Analyse des usages du terme « pervasif » et illustrations de projets et de jeux pervasifs 461
Annexe n° 4 – Outils méthodologiques – grilles d'entretien et d'observation 468
Annexe n° 5 – Modalités d'engagement des visiteurs dans l'enquête 475
Annexe n° 6 – Textes et contexte 479
Annexe n°7 – Analyse des panneaux dans l'exposition Sainte Russie 495
Annexe n °8 – Outils d'analyse pour le corpus de récits itinérants et d'entretiens menés dans l'exposition « Sainte Russie » 500
Annexe n°9 – Exemples d'entretiens menés pour l'exposition Sainte Russie et pour le jeu « Plug — les secrets du musée » 551

Que fait-on lorsqu'on visite un musée ? Lorsqu'on utilise un guide multimédia dans les salles d'une exposition ? Lorsqu'on se penche pour lire un cartel posé près d'une vitrine ? Lorsqu'on cherche le sens du parcours de visite ? En somme, lorsqu'on fait l'expérience d'une activité culturelle organisée et présentée comme telle ? Autrement dit, quelles sont les relations entre la pratique culturelle et l'expérience que constitue la visite muséale ?

En reprenant l'expression de Jean-Claude Passeron, on pourra dire que les pratiques culturelles, dont la visite de musée fait partie, font l'objet d'injonctions politiques, économiques et sociales. « À force de prêcher le devoir de pratiquer culturellement, il est inévitable qu'on multiplie d'abord les pratiques distraites. »[1] Cette thèse voudrait défendre l'idée que l'attention des acteurs sociaux, si elle est en effet sollicitée, est certainement plus *oblique* que distraite, mais plus *aiguë* aussi.

L'objectif général de la recherche consiste en une analyse des pratiques de visite d'exposition, dans les musées, en tant qu'elles rendent compte, d'une certaine façon, du processus communicationnel qui s'opère entre les acteurs sociaux, les objets culturels et les lieux institués comme lieux culturels. De façon plus précise, la thèse souhaite contribuer à comprendre comment le visiteur interprète et vit la situation de visite, comment il reconstruit la situation de communication que l'exposition engage et comment il joue le rôle du « visiteur ».

C'est la piste de l'ajustement qui est proposée dans la thèse et qui a articulé les différentes analyses autour de la spécificité de cette expérience qui met des individus au contact d'objets culturels, selon les modalités particulières de la médiation expositionnelle et muséale. Cette proposition de l'ajustement désigne un régime d'interaction au cours duquel, l'acteur s'engage dans un corps-à-corps avec un dispositif de communication et interprète la situation (c'est-à-dire qu'il la com-prend et la juge) en mobilisant des représentations de cette situation et en déployant un travail réflexif sur sa posture de visiteur.

Cette introduction générale veut présenter la démarche mise en œuvre pour cette recherche. Elle développe tout d'abord la réflexion menée sur le choix du terme d'ajustement et présente le cadre problématique général de la thèse. Elle revient, ensuite, sur les trois pôles qui forment

[1] Passeron, J. C., 2006, *Le raisonnement sociologique : un espace non popperien de l'argumentation*, Paris, Albon Michel, p.429.

le cœur de notre objet de recherche : exposition, visiteur et visite. Enfin, elle décrit les terrains de recherche choisis pour la thèse. Dans un dernier temps, elle requalifie la démarche adoptée vis-à-vis de ces terrains à partir de deux grandes pistes d'analyse formulées pendant le travail, puis elle présente les dix chapitres du mémoire de thèse.

L'ajustement

Précisons cette proposition. Pourquoi avoir choisi le terme d'ajustement ?

Le terme est issu, selon le dictionnaire historique de la langue française, du mot juste et s'est formé à partir du verbe « ajuster », qui s'est développé selon deux acceptions, technique et figurée. L'emploi technique du terme permet de penser l'ajustement comme l'action de rendre une chose propre à sa destination. On retrouve ce sens dans le vocabulaire du travail sur les pièces de monnaie auxquelles on donne les bonnes dimensions et dans le vocabulaire de la mécanique. L'ajustement implique ainsi deux éléments qui sont en relation d'extériorité, en l'occurrence une pièce extérieure *contenante* et une pièce intérieure *contenue*. Dès lors, c'est le jeu et les relations de serrage, de blocage, de glissement qui sont observés afin de déterminer la variation possible dans les dimensions d'une même pièce. L'ajustement est donc un système de tolérance ; il postule la possibilité d'une adéquation imparfaite entre des éléments et il permet cette imperfection. Si l'on se réfère au sens figuré du terme, on observe finalement qu'il rabat la notion sur une logique de l'adaptation. Qu'on pense à la façon dont Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant décrivent la « métis » grecque[2]. Il s'agit de mettre en accord, d'adapter convenablement une chose à une autre, arranger, et viser juste, c'est-à-dire *viser l'accord*.

Parler d'ajustement, dans cette thèse, est une proposition pour qualifier la relation du visiteur à l'exposition. Si l'on suit les définitions qui viennent d'être données, cette proposition implique donc de considérer le visiteur et l'exposition en situation d'extériorité l'un vis-à-vis de l'autre. Si cette remarque semble évidente, le fait de considérer la relation entre le visiteur et l'exposition comme une interaction l'est peut-être moins. Qui interagit ? Qui réagit ? L'exposition est-elle, au même titre que le visiteur, un actant de la situation de communication ? Peut-on dire que l'exposition agit ? Ces questions ne semblent pas si banales lorsqu'on se rend compte que les visiteurs mobilisent fortement le registre de l'interaction, dans leur discours, et lorsqu'on ne cesse d'entendre que les dispositifs

[2] Detienne, M., Vernant, J. P., 1974, *Les ruses de l'intelligence : la métis chez les Grecs*, Paris, Flammarion.

techniques réagissent à nos interventions. Le recours à la notion d'interaction médiatisée permet d'apporter au moins un élément de réponse.

Parler d'ajustement est aussi une façon de mettre en lumière le rapport « physique » entre le visiteur et l'exposition. En d'autres termes, le corps du visiteur, tout comme la matérialité des objets, doivent devenir une unité d'observation fondamentale. La question du corps pour les dispositifs numériques de médiation est particulièrement intéressante à considérer, tant les métaphores de l'*immersion*, de la *dématérialisation* et de l'*intuitif* sont toujours présentes dans les discours circulants. La notion d'intuitif, par exemple, a un succès particulier dans le monde des nouvelles technologies et du design. Or dire qu'un outil est intuitif ne revient-il pas à nier la capacité d'interprétation de l'individu, à nier le statut d'objet intellectuel au média, tant l'immédiateté supposée de l'utilisation fait l'impasse sur l'appréhension de l'outil, la compréhension de son fonctionnement et l'interprétation de ses signes, fussent-ils exclusivement plastiques ?

Aussi, ces questions permettront d'ajouter que si le terme d'ajustement a été choisi, dans cette thèse, c'est précisément parce qu'il donne une grande place au processus d'interprétation ; il porte en lui l'anticipation de l'activité de rencontre entre deux éléments extérieurs, mais surtout il implique l'analyse et l'interprétation de l'élément extérieur. L'ajustement, à la différence de l'interaction, est à sens unique, sinon on parlerait d'ajustement mutuel. Dans le cas de l'exposition, il concerne le *travail* que fait l'acteur dans le cours de son activité de visite, mais qui se caractérise par le choix de laisser à l'exposition une place quasiment *actorielle*. En cela, la notion d'ajustement est proche de celle d'engagement définie par Laurent Thévenot. L'engagement « met l'accent sur une dépendance au monde dont la personne se soucie et cherche à s'assurer des bienfaits en disposant de gages appropriés. En cela, l'engagement vise à une maîtrise, à un pouvoir entendu dans un sens plus ouvert que l'acception courante du terme pouvoir par les sciences sociales et politiques. L'engagement vise à faire d'une dépendance un pouvoir »[3].

[3] Thévenot, L., 2006, L'action au pluriel, Sociologie des régimes d'engagement, Paris, La Découverte, p.238.

Le cadre problématique

La construction du cadre problématique général de la thèse s'est opérée à partir de la mise au jour de trois niveaux de questionnement, distincts, mis en jeu par le choix de ce terme d'ajustement.

Un premier niveau de questions concerne le rapport qui peut s'établir entre *expérience spécifique de la culture* et *relation à la culture*. En d'autres termes comment s'élabore la relation entre le *hic & nunc* de l'expérience et la construction d'une représentation de la culture ? La thèse fait, ainsi, l'hypothèse qu'il existe bien une relation entre l'ici et maintenant de l'expérience et un rapport plus général, parce que le dispositif engage une mémoire sociale et anticipe un *pouvoir dire* et un *pouvoir faire* qui devraient, en toute logique, mettre les individus face à une charge idéologique et non pas seulement pratique de leurs usages des dispositifs. Le parti-pris initial qui dirige cette hypothèse est que la question de savoir « ce qui fait culture » pour un acteur social est déterminante de ses expériences.

Le rapport général à la culture peut être abordé de deux façons : en convoquant l'horizon d'une théorie de l'identité (comment le rôle de visiteur révèle une identité culturelle ? Comment la mobilisation de représentations révèle l'intériorisation de normes de comportement ? etc.) qui n'est pas l'objectif de la thèse ; ou en mobilisant l'horizon d'une théorie de l'interprétation (comment la culture – comme catégorie spécifique de certains objets, comme être culturel, comme valeur – lorsqu'elle est médiatisée, fait l'objet d'un ajustement entre pratiques, représentations, production d'espace de compréhension et offre ainsi un espace de réflexivité ?) qui est bien l'objectif de la thèse. Rappelons avec Guillaume Soulez, que faire l'expérience d'un média « est aussi une activité par laquelle *on s'expose* au moment même où l'on veut faire partie d'un ensemble, et non pas seulement un moment où l'on ramène des programmes vers soi, ou vers sa communauté. Il y a en ce sens avec la télévision une publicité plus émotive et morale qu'identitaire ou politique stricto sensu, qui comporte une exposition, c'est-à-dire un *risque* »[4].

On interroge donc ici le rapport qui s'établit entre la teneur des savoirs dans les représentations sociales de la culture et les différentes modalités de la communication.

[4] Soulez, G., 2004, « Nous sommes le public. Apports de la rhétorique à l'analyse des publics », *Réseaux*, 126, p.140.

Un deuxième niveau de questionnement concerne la nature du lien entre dispositifs qui engagent la visite et individus-visiteurs. Dans la présentation de l'ouvrage collectif sur la réception des objets médiatiques[5], Quentin Deluermoz rappelle que l'intérêt pour la question de la réception et des usages s'est formalisé à partir des années soixante. « Au cours des dernières décennies, le cheminement de cette dernière (la recherche en matière de réception médiatique) a été dominé par le débat qui oppose ceux qui sont convaincus de la force d'imposition des messages à ceux qui soulignent la liberté dont jouissent les récepteurs. Initialement a primé la certitude de la force persuasive des médias et de la vulnérabilité des récepteurs ; attitude liée à la représentation d'un "public" en quelque sorte réifié, dont était postulé le caractère monolithique. (…) Face au tableau d'une emprise davantage postulée que prouvée, un autre courant a conduit à l'abandon de la croyance naïve en l'automaticité des effets produits. L'idée de la soumission passive, de l'impact direct a, dès les lendemains de la Seconde Guerre mondiale, laissée, peu à peu, la place à la certitude de la capacité pour l'individu d'échapper aux contraintes, de transgresser les normes, et de résister aux représentations que l'on tentait de lui imposer. »[6]

Comment se démarquer à la fois des approches de la contrainte et de celles de l'individu-créateur ? Si l'on reprend l'analyse de l'exposition en tant qu'espace de médiation, on peut penser l'activité d'interprétation des visiteurs dans un rapport d'ajustement à la proposition de l'exposition, en dehors d'un modèle d'opposition contrainte/liberté. Ce type d'analyse récuse aussi la séparation des catégories de réception et de production au profit d'une réflexion sur l'espace de médiation construit par l'écriture des discours, l'anticipation des rapports communicationnels et l'interprétation actée. Elle interroge donc les catégories de la « réception » et de « l'usage des dispositifs ». Le lien entre figures et pratiques, discours et interprétation, production et reconnaissance, est au cœur du questionnement sur la nature du processus de communication depuis longtemps. Le travail sur la notion de figure de lecteur, par exemple, ou les études sur l'inscription d'une anticipation des rapports possibles de communication, dans les dispositifs et les textes, témoignent de la spécificité de l'expérience médiatique[7]. Ils impliquent aussi qu'il existerait des compétences communicationnelles.

[5] Cet ouvrage n'aborde pas les formes culturelles telles que l'exposition ou le musée.

[6] Deluermoz, Q., 2010, « "L'attention qui se concentre et se disperse". La question de la réception en sciences sociales : enjeux et perspectives », in Goetschel, P., Jost, F., Tsikounas, M., (dir.), 2010, *Lire, voir, entendre, la réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, p.17.

[7] Véron, E., 1983, « Quand lire c'est faire : l'énonciation dans le discours de la presse écrite », in Veron, E. (dir.), 1983, *Sémiotique II*, Paris, IREP, pp.33-56.
Jost, F., 1997, « La promesse des genres », *Réseaux*, 81, pp. 11-31.

Un auteur comme Landoswki propose de dire que, dans les interactions qui relèvent de l'ajustement, « c'est au contraire dans l'interaction même, en fonction de ce chacun des participants rencontre, et plus précisément (…) sent dans la manière d'agir de son partenaire, ou de son adversaire, que les principes mêmes de l'interaction émergent peu à peu »[8]. Déplacer cette analyse au profit du questionnement sur la relation qui se noue entre exposition et visiteur permet de renouveler le terme de « réception » au profit d'une situation d'interprétation toujours en suspens de ce qui est en train de se dérouler et de se découvrir. Le visiteur apparaît comme un être tourné vers le dispositif, qui offre des prises, et comme un être qui se saisit de ces prises pour en tirer parti.

De nombreux observateurs notent que dans le domaine des études de publics, au musée « les univers de pratiques sont constamment rapportés à une analyse des situations de visite, démarche qui atteste d'un pragmatisme des acteurs, de prises de risques calculées, bien plus que d'une inertie face au monde de la culture et de ses institutions emblématiques »[9]. Dans cette perspective, le dernier niveau de questionnement concerne donc le statut de la pratique définie par les individus eux-mêmes. En somme, dans la mesure où la thèse souhaite s'appuyer sur l'expérience de visiteurs, il devient crucial de se demander par quoi passe l'analyse que font les visiteurs de leur propre pratique de visite.

Nous voulons défendre que, dans le cadre d'expériences comme la visite d'une exposition, ou d'un jeu informatisé de médiation, les acteurs sont conscients que ce qui compte, ce n'est pas uniquement ce qu'on leur dit, mais surtout la façon dont ils sont impliqués dans le dispositif. Nous croyons que l'expérience de communication engage l'élaboration et le façonnage d'une réflexivité particulière de la part des acteurs. Et dans le cas de l'exposition ou du dispositif de médiation, c'est l'ensemble de la relation avec la communication et la culture comme valeur qui est construit, interrogé.

Au regard de ces trois questionnements, deux hypothèses principales de recherche ont été posées :

Eco, U., 1985, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.

[8] Landowski, E., 2005, *Les interactions risquées*, Nouveaux Actes Sémiotiques, Limoges, PULIM, p.41.

[9] Eidelman, J., Cordier, J. P., Letrait M., 2003, « Catégories muséales et identités de visiteurs », in Donnat, O., (dir.), 2003, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La documentation française, p.189.

La première hypothèse pose que l'expérience de visite est l'expérience d'une *implication*[10] particulière de communication engagée par le dispositif, c'est-à-dire qu'elle se déploie à partir de la façon dont le dispositif et les différents registres médiatiques, anticipent la double activité du visiteur (usage du média spécifique et usage du dispositif d'exposition tout entier).
La seconde hypothèse pose que l'analyse des pratiques de visite permet de mettre au jour l'élaboration d'une réflexivité dans les expériences communicationnelles.

Exposition, visiteur, visite

Précisons maintenant l'espace de pratiques spécifique dans lequel se loge cette problématique. Les objets qui la composent doivent être présentés : exposition, visiteur, visite.

L'exposition, en tant que forme et situation particulière, va être analysée longuement au cours des chapitres du mémoire de thèse. Pour guider néanmoins la lecture, on posera ici les bases d'une réflexion sur la relation entre exposition et média.

En effet, les recherches en muséologie ont montré que l'exposition, dans son fonctionnement communicationnel, pouvait être comparée à un média. Eliseo Veron et Martine Levasseur, par exemple, la présentent comme un mass-média[11] et ils rajoutent que les médias produisent du sens par une combinatoire de trois ordres (linguistique, analogique et métonymique), le niveau métonymique étant « celui du contact, et il s'articule par conséquent toujours à la corporéité du sujet destinataire »[12]. Cet ordre métonymique est selon les auteurs le registre privilégié du média exposition, il renvoie à un « étalement spatial qui embraye sur le corps signifiant »[13]. Le comportement physique du visiteur devient le lieu d'une analyse, pour les chercheurs, des décalages entre les grammaires de production et les grammaires de reconnaissance des discours sociaux qui constituent l'exposition. Or ce qui se joue dans l'exposition est la construction de discours sur des objets particuliers (objets de patrimoine, objets scientifiques, etc.) ainsi que de discours sur la façon de comprendre et regarder ces

[10] Le terme est employé à Yves Jeanneret. Il désigne le fait que le dispositif engage, en plus d'une proposition de communication, « un espace de pratiques possibles qui fait ressource et contrainte pour le déploiement de l'activité communicationnelle elle-même » Jeanneret, Y., 2008, *Penser la trivialité*, volume 1, *La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès – Lavoisier, p.167

[11] « la notion de « média » désigne un support de sens, un lieu de production (et donc de manifestation) du sens. sur le plan du fonctionnement social, bien entendu, ces supports sont toujours le résultat de dispositifs technologiques matérialisés dans des supports de sens socialement disponibles, accessibles à l'utilisation à un moment donné » Véron, E., Levasseur, M., 1983, *Ethnographie d'une exposition – L'espace, le corps et le sens*, BPI - Centre Georges Pompidou, p.27

[12] *Ibid*., p30.

[13] *Ibid.,* p.31.

objets. « Si une activité communicative est présente, répondant à une intention d'informer sur l'information donnée, elle porte sur cet ensemble [l'espace de l'exposition] c'est-à-dire sur l'exposition en totalité, entendue comme le résultat des gestes de mise en exposition. L'exposition est déjà en soi, comme geste de monstration, un acte de communication ostensive. Tout l'exposé est bon à voir et mérite attention ; (…) la dimension communicative est en quelque sorte plus importance que la dimension informative. »[14]

L'analyse de ces phénomènes renvoie à la question très complexe de ce qu'est l'opérativité symbolique des médias. En quoi un dispositif n'est pas seulement une machine à organiser une pragmatique des échanges, mais participe à l'institution de rôles, valeurs, attitudes sur la culture, définit des perspectives, implique l'usager pour donner corps à un partage de ces rôles et valeurs ? « Tous les dispositifs médiatisant la communication partagent cette propriété d'établir un lien dans la discontinuité. »[15]

La thèse interroge, ainsi, le rapport entre médiatisation et médiation engagées par l'exposition et surtout prise en charge par le visiteur. Comment pour lui, l'une et l'autre sont effectivement articulées ?

« La relation entre le visiteur et l'"exposition-objet culturel" (et au-delà, l'instance productrice), d'une part, ainsi que la relation entre le visiteur et l'"exposé" (et au-delà, le monde scientifique exposé), d'autre part, priment sur la production des effets de sens. L'organisation formelle de l'exposition est la médiatisation de cette double relation ; c'est-à-dire qu'elle la matérialise selon les règles du genre "exposition", selon une technologie de la mise en exposition. Et cette médiatisation introduit ainsi une médiation entre le monde du visiteur et celui de la science [il s'agit d'une analyse de l'exposition scientifique]. La médiatisation est un phénomène médiatique, la médiation est un phénomène symbolique, anthropologique. »[16]

On aura compris que c'est bien le travail à l'œuvre des visiteurs qui compte dans ce travail.

[14] Davallon, J., 1999, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, p.124
[15] Jeanneret, Y., 2009, « L'insaisissable opérativité des médias informatisés : ingénierie médiatique, prétention sémiotique et industrie de la trivialité », in Pignier, N., (dir), 2009, *De l'expérience multimédia – usages et pratiques culturelles*, Paris, Hermès – Lavoisier, p.54.
[16] Davallon, J., 1999, *op. cit.*, note 52 de la p.76, pp.317-318.

Jean Davallon a montré justement que la construction de ce discours sur les objets, par l'exposition, engageait la construction d'un monde utopique. Il ne s'agit pas du monde d'origine des objets, mais bien le monde possible vers lequel renvoie une exposition spécifique en tant qu'articulation et documentation d'un certain nombre d'objets. Ce monde est engagé par l'exposition, mais il est construit par le visiteur. « Le monde utopique ne sera donc en aucun cas le texte d'origine [qui préside à la construction de l'exposition], ou sa copie conforme, mais la résultante de la rencontre du visiteur et de l'espace synthétique. Très exactement, la résultante de la rencontre de la logique qui organise le savoir amené par le spectateur avec la mise en forme de l'espace synthétique. »[17] Les théories de l'exposition en tant que média ont pour avantage de placer l'expérience de visite au centre du fonctionnement de l'exposition. « La construction de l'espace synthétique (…) concrétise, à travers la mise en scène, l'interprétation ou, si l'on veut, la lecture du "thème" de l'exposition et des objets faite par le concepteur. La visite revient à la lecture de cette concrétisation. (…) à ceci près que la lecture "faite" par le visiteur n'est pas un texte littéraire écrit, mais 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 »[18].

Pourquoi parler ici de visiteur et non pas d'usager, d'utilisateur, d'acteur social ? À quoi cette mention est-elle liée ? S'agit-il d'une catégorie d'acteurs ? S'agit-il d'une compétence ? D'un rôle ? Parler de visiteur dans l'exposition engage à parler de leur activité de visite, en tant qu'elle est une somme d'action, mais aussi une pratique culturelle, connue et faisant l'objet de discours. La notion de visiteur prend ici des dimensions de généralité, un peu comme la notion de public qui semble être devenue une catégorie parmi celles qui instituent la situation théorique de communication.

Ce qui fait que la visite est une situation passionnante à étudier c'est qu'elle renvoie vers une pratique et en même temps, qu'elle est toujours, une situation inédite. Pour reprendre l'expression d'Hana Gottesdiener, le visiteur ne sait pas ce qu'il va trouver dans l'exposition et son expérience s'apparente à « une promenade exploratoire »[19] et en même temps, il se trouve pris dans une situation avec une charge symbolique très forte, attachée à de

[17] Ibid., p.176. L'espace synthétique correspond à l'espace organisé de l'exposition et crée par les concepteurs-réalisateurs à partir des deux gestes fondamentaux selon Davallon, le geste de prélèvement et de séparation des objets d'avec leur monde quotidien et le geste de mise en scène de ces objets, leur articulation entre eux et aux outils d'aide à la visite.
[18] Ibid., p.188.
[19] Gottesdiener, H., 1992, « La lecture de textes dans les musées d'art », *Publics et Musées*, 1, p.75.

nombreuses représentations, des normes, des conventions, des discours circulants politiques et idéologiques, comme en témoignent, par exemple, les débats toujours vifs sur la démocratisation de la culture.

Cette remarque permet de dire que le point de vue dans la thèse sera celui de la visite en tant qu'*activité communicationnelle*, et non pas en tant qu'activité sociale. En ce sens, l'unité d'observation que nous avons privilégiée n'est pas le binôme de visiteurs, le groupe ou même le visiteur pris dans son appartenance sociale, mais le visiteur en tant qu'il interprète la situation, en tant qu'il est acteur de la situation de la communication et point de repère d'une situation d'énonciation. Cette position n'implique pas le fait de postuler un individu désincarné et sans histoire sociale, au contraire, on mettra l'accent sur ses compétences acquises et sur sa capacité à mobiliser des représentations construites dans le temps. Aussi, on verra que le visiteur mobilise des représentations de la visite en tant que situation sociale et qu'elles sont fondamentales dans l'interprétation qu'il fait de son rapport à la culture.

Une dernière remarque peut être faite sur le statut qui est donné à cette situation de visite. Est-elle une situation de sens commun, une situation quotidienne ? Si nous avons la prétention de tenter de comprendre la visite en tant qu'elle est une pratique, c'est que nous imaginons avoir une prise avec nos terrains qui soit de l'ordre de la reproduction d'une expérience ordinaire. Or ce n'est pas le cas, les visiteurs interrogés sont dans des situations d'extrême attention à ce qu'ils produisent. Donc l'analyse ne donne pas aux comportements observés le statut de comportements ordinaires, mais d'idéaux types, d'une certaine manière, dans la mesure où le visiteur sélectionne et produit les caractères du « visiter » qu'ils souhaitent voir mis en exergue, mais il le fait tout en interprétant une situation de communication et en mobilisant tout ce qu'il connaît de ce type de situation.

Deux terrains de recherche

L'analyse de deux terrains particuliers a permis de confronter ces différents questionnements. L'objectif n'est pas de comparer strictement ces deux terrains, mais plutôt d'exploiter un aller-retour entre deux situations spécifiques qui permettent de saisir la situation de visite. Ces deux terrains sont présentés dans la première partie du mémoire de thèse. Il s'agit de l'exposition temporaire « Sainte Russie – l'Art russe des origines à Pierre le Grand » qui a eu lieu au Musée du Louvre, du 5 mars au 24 mai 2010 ; et du parcours ludique « PLUG – Les secrets du musée », qui a été organisé dans les salles des collections permanentes du musée

des arts et métiers. Le point commun de ces deux dispositifs est qu'ils construisent un discours sur des objets, à cheval entre un statut d'œuvre d'art et d'objets patrimoniaux et un statut d'objets du quotidien (inventions techniques et objets religieux). Ces deux terrains ont été mis en regard car ils permettent d'aborder différemment la question des attentes associées à l'expérience de visite. Dans le premier cas, les visiteurs se retrouvent dans une situation qui correspond aux attentes qu'ils peuvent se faire d'une visite d'un lieu patrimonial. Dans le second cas, les visiteurs sont invités à jouer dans le musée et ainsi à interroger leurs attentes vis-à-vis de cette situation particulière de visite, dont ils ne savent pas très bien ce qu'elle engage.

Ces deux terrains déploient donc deux situations de communication différente, qui renvoient vers une histoire spécifique des rapports entre objets, individus et dispositifs.

À ce titre, une remarque doit être faite sur le statut accordé au multimédia dans la thèse. En effet, le jeu « PLUG » est un jeu sur téléphone portable développé grâce au financement d'une recherche sur les jeux dits « pervasifs », c'est-à-dire utilisant des technologies de réseaux distribués.

Le fait de travailler sur l'usage d'un outil technique de médiation, dans les salles du musée, impose un questionnement préalable sur les relations entre culture et multimédia. L'effort des institutions culturelles pour s'engager sur le terrain de la « médiation numérique », mais aussi tout simplement l'actualité économique et politique des usages des technologies informatisées[20], impliquent une réflexion sur le statut de ce type d'objets.

Les dispositifs informatisés peuvent être décrits dans leur spécificité, à commencer par la co-présence de deux logiques hétérogènes : une logique du sens et une logique du calcul. Xavier Sense définit l'écriture informatisée ainsi : « Dire d'un document qu'il est codé numériquement, c'est dire qu'il peut être décrit mathématiquement et qu'il est programmable. Le numérique est ainsi la première technique de mémoire à inscrire dans sa matérialité l'effectivité d'un calcul. C'est, en effet, par la médiation d'un calcul, consistant en une transcription des 0 et des 1, que nous accédons notamment, à un document et que nous le

[20] Au premier trimestre 2011, 9 foyers sur 10 sont équipés d'un téléphone portable et 3 foyers sur 4 sont équipés d'un micro-ordinateur. Sources :
http://www.mediametrie.fr/comportements/communiques/reference-des-equipements-multimedias-plus-de-la-moitie-des-equipements-numeriques-sont-des-ecrans.php?id=458.

visualisons à l'écran sous une forme sensible et intelligible pour nous. La présence d'un texte à l'écran n'est possible que par le décodage de ce même texte par la machine. Il y a donc rencontre entre le "faire sens" des formes visibles et lisibles à l'écran, et le calcul qui en a permis l'accès et la visualisation. »[21]

Ces objets superposent ainsi une logique du programme et une logique de l'interprétation. Ils sont caractérisés d'objets culturels dès lors qu'ils deviennent des faits de langage, c'est-à-dire qu'ils ont pour conséquence de faire circuler entre les acteurs sociaux des messages, « de rendre possibles des échanges d'informations, des interprétations, des productions de connaissances et de savoirs dans la société »[22].

La thèse ne répond pas à la question de savoir si les médiations informatisées sont plus pertinentes, d'autant plus lorsqu'on sait que plusieurs enquêtes récentes sur l'utilisation du multimédia au musée montrent qu'il n'y a pas véritablement de concurrence entre les expériences multimédias et les expériences in situ[23]. Il ne s'agira donc pas de répondre à un débat politique sur le bien-fondé de la prolifération des objets ou de la technicisation de la société ; mais ces questions constituent l'horizon normatif de la thèse et il faut se prononcer sur le sujet, d'autant plus que les choix des terrains ne sont jamais innocents.

La thèse veut montrer que les enjeux que remuent les dispositifs numériques sont anciens, et ne naissent pas tous avec la technologie émergente. *Y a-t-il une spécificité de l'expérience multimédia ?* n'est pas la question que l'on posera. Néanmoins, les analyses du jeu « PLUG » laisseront une grande place aux gestes qui caractérisent « l'agir multimédia » et aux représentations associées à l'utilisation d'un dispositif technique, car elles nourrissent pleinement les usages que les acteurs sociaux font des dispositifs de médiation à la culture. Toutes les enquêtes menées depuis le début de la thèse, mais aussi la majorité des rapports consacrés aux relations entre multimédia et publics des musées, montrent qu'il existe une disposition tout à fait favorable aux dispositifs techniques qui renseigne en réalité sur la

[21]Sense, X., 2007, « De l'espace du document numérique à l'espace d'internet », *Études de communication*, 30, p.99.
[22] Jeanneret, Y., 2007 [2000], *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, p.82.
[23] "Digital audiences: engagement with arts and culture online", 24 November 2011, Arts Council England – part of the digital research program, disponible en ligne http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/doc/Digital_audiences_final.pdf.

confiance que les visiteurs font au musée, malgré des utilisations parfois très difficiles[24]. Cette disposition réside précisément en la conviction que ces dispositifs apportent une rupture avec les modalités traditionnelles de rencontre avec les œuvres et que cette rupture, orchestrée par le musée lui-même, ne peut être une mauvaise expérience. On ne peut pas ne pas accepter ce type de dispositif, car ce serait renoncer à un progrès que les institutions tentent de mettre en place. Les visiteurs accompagnent ainsi une institution qui fait la preuve, à leurs yeux, de sa perfectibilité et de son attention aux logiques sociales d'adoption de modèles de l'« innovation ».

« On ne peut pas imaginer autre chose que ça dans les musées. On peut imaginer des guides, mais j'ai l'impression que voilà, on ne peut pas y échapper. » (Homme, 30 ans, Paris, PLUG, entretien)

Figures et échelles

La démarche adoptée pour la thèse a donc été d'analyser, dans le détail, les dispositifs en jeu dans chacune des expériences de visite, exposition et jeu, en tentant de comprendre précisément ce qui définit ces dispositifs comme symboliques et signifiants, et ce qui leur permet de configurer les situations de communication. Elle a aussi été de faire produire un discours à des enquêtés aux prises avec la définition de leur statut de visiteur. Elle s'est construite à partir des deux hypothèses sur l'implication des visiteurs dans la situation de communication et sur la réflexivité de leur pratique de visite. Mais plus précisément, elle s'est organisée autour de deux axes.

Le premier axe concerne la relation entre implication et figure. La question de l'implication a vite fait place à un questionnement sur la question de la figure, inscrite dans le dispositif et mobilisée par le visiteur dans le cours de son ajustement au dispositif. En d'autres termes, la figure est, en quelque sorte, la prise qui nous a permis d'analyser le phénomène d'implication. Dans le cas de la description de l'exposition, par exemple, ces figures peuvent être nombreuses. Dans les textes par exemple, on peut identifier les différents rôles énonciatifs, on peut observer la place réservée au discours savant sur les objets et repérer comment s'organise l'espace de distribution de la parole légitime. Dans le choix des meubles, de leur emplacement ainsi que des zones de circulation, on peut observer le rôle attendu pour le corps et pour le scénario de gestes qui est proposé par rapport aux objets. Le dispositif de jeu convoque très

[24] Davallon, J., Gottesdiener, H., Le Marec, J., 1997, « Approche de la construction des usages de CD-ROM culturels liés aux musées », Rapport d'étude Paris, ministère de la culture (DMF et RMN) Saint Etienne – CEREM-Université Jean Monnet.
Le Marec, J, 2007, *Publics et musées, la confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan.

explicitement, par ailleurs, une figure de l'interactivité et la figure communicationnelle du visiteur-joueur en porte-à-faux avec celle du visiteur classique.

La notion de figure a permis de cristalliser l'analyse de ce qui dans le dispositif et dans le discours des visiteurs, correspond à une certaine forme de réquisition de la pratique, c'est-à-dire une anticipation de la pratique de visite, ainsi qu'à la mobilisation de représentations sur les pratiques idéales de visite. Les figures construites par le visiteur le sont à partir du dispositif et elles sont aussi convoquées à partir des discours circulants. « Mais plutôt que de les traiter comme de simples erreurs, nous les avons considérées comme des façons de s'approprier les médias informatisés, de réguler une relation difficile à construire avec eux, d'adopter des modèles comportementaux. (…) Si l'hégémonie de certains discours se retrouve dans les propos et les attitudes des lecteurs observés et rencontrés, les terminologies et les façons de raconter l'usage ne prennent pas nécessairement le même sens chez eux que chez les idéologues actifs de la "société de l'information". »[25]

Le deuxième axe concerne la relation entre réflexivité et échelles d'interprétation. La question de la réflexivité de la pratique de visite a permis de focaliser le regard sur le déploiement du projet de visite au cours de la visite. On s'est rendu compte qu'on ne pouvait pas se représenter l'action comme le déroulement d'une intention. C'est plutôt un jeu d'échelles dans les représentations qui structure l'expérience du visiteur. La *mise en généralisation* de l'expérience et la mobilisation de cadres différents d'interprétation sont des processus que nous avons observés dans chacune des enquêtes. Aussi, ce jeu d'échelle traverse toutes les analyses.

Organisation des chapitres

Le mémoire de thèse est composé de dix chapitres répartis en trois grandes parties : le cadre générale de l'analyse, l'analyse de l'ajustement entre les visiteurs et l'exposition au travers de l'étude spécifique du rapport entre visiteurs et textes de médiation, et enfin, l'analyse de la situation de visite vécue comme une interaction médiatisée.

[25] Jeanneret, Y., Béguin, A., Cotte, D., Labelle, S., Perrier, V., Quinton P., Souchier, E., 2003, « Formes observables, représentations et appropriation du texte de réseau », in Souchier, E., Jeanneret, Y., Le Marec, J., (dir.,), 2003, *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, BPI - Centre George Pompidou, p.106.

Chaque partie commence avec un premier chapitre qui pose, à chaque fois, les jalons théoriques pour les analyses qui composent les chapitres suivants. Il a semblé essentiel de présenter ces balises théoriques en préambule des analyses.

La première partie de la thèse se compose des chapitres I, II et III. Elle présente le cadre théorique et méthodologique général de la thèse. Le premier chapitre propose une lecture de trois ensembles de textes qui permettent de construire le regard sur la pratique des visiteurs en train de se déployer. Les *Recherches en ethnométhodologie*, d'Harold Garfinkel, d'abord, offrent une analyse précieuse de la façon dont la situation de l'échange sociale peut être comprise comme la situation d'un ajustement permanent entre un contexte communicationnel, une recherche de la cohérence et l'exercice d'une réflexivité sur sa pratique. La théorie des représentations sociales développée par Serge Moscovici et analysée par Joëlle Le Marec dans une perspective communicationnelle, permet, dans la perspective de l'idée d'« accomplissement » de la réalité sociale, de montrer que les acteurs sociaux manipulent et élaborent des représentations en tant qu'elles sont des opérateurs des situations de communication. Elles permettent de rendre compte du fait que la situation de communication (entre enquêté et enquêteur, entre enquêté et dispositif de médiation) est un lieu de construction de représentations sur la pratique. Enfin, quelques textes sur la sociologie des usages, en contrepoint du travail sur la spécificité de l'interaction médiatisée, mettent en évidence le fait que dès qu'on s'intéresse à une relation de communication qui repose ou s'appuie sur un dispositif médiatique (l'exposition, le téléphone, le jeu vidéo), on gagne à observer l'espace d'interaction comme une tension entre anticipation de la communication par le dispositif et appropriation ou prédilection de la part des usagers.

A ce cadrage théorique répondent la description des deux terrains de la recherche et la présentation de la démarche méthodologique utilisée, dans les chapitres II et III. Cette démarche est articulée autour de deux axes d'analyse : le rôle sémiotique du corps dans les situations d'observation, mais aussi son rôle de corps-interprétant de ces situations ; et l'attention à l'emboitement des situations de communication en jeu dans l'enquête.

La deuxième partie du mémoire de thèse présente un premier pan de l'analyse de l'ajustement entre visiteur et exposition. Elle prend le parti de s'attacher à l'une des dimensions de l'exposition, ses textes, en tant qu'ils sont un des éléments qui s'articulent pour produire le parcours et le propos général de l'exposition, et en tant qu'ils sont des opérateurs de

médiation privilégiés dans la construction de la relation entre les visiteurs et les objets exposés. Néanmoins, la recherche ne revendique pas un point de vue texto-centrique et vise bien au contraire à considérer tout ce qui déborde le texte compris comme une proposition verbale mais aussi *objet matériel*. Cette partie commence avec le chapitre IV qui resitue la proposition théorique de Roy Harris sur l'écriture. Sa recherche met en avant la spécificité du signe écrit à convoquer un travail pragmatique de l'interprétation. Ainsi le texte anticipe-t-il d'une certaine façon l'activité du lecteur, en ce sens qu'elle est une activité d'intégration du signe dans son contexte. Les balises théoriques sont ici pointées : texte, contexte et figure du lecteur. On voit comment l'analyse de l'ajustement peut commencer par une analyse du travail d'anticipation par le texte de médiation, dans le musée, ou dans le jeu, de l'activité de lecture, mais aussi de visite. Les chapitres V et VI élucident alors les modalités de l'appropriation, par le visiteur, des logiques communicationnelles et des préfigurations communicationnelles en jeu dans les dispositifs. La question de la captation de l'attention est traitée pour montrer comment le texte, en tant qu'objet matériel, sollicite et implique le visiteur dans la lecture. Or on se rend compte que ce n'est pas une seule activité de lecture, mais plusieurs, que le texte mobilise, et qu'il implique, par ailleurs, une articulation entre usage du texte pour la lecture et usage du texte pour la visite. L'objectif du chapitre est de montrer que le visiteur s'engage dans ce travail de lecture(s) et qu'il reformule ces propositions tout en construisant un projet de visite. L'analyse de l'expérience de visite toute entière devient alors nécessaire.

La dernière partie qui se compose de quatre chapitres, ouvre le regard sur le rapport entre visiteur et exposition. Le chapitre VII, qui inaugure la partie, propose deux nouvelles balises théoriques, la notion de dispositif et la notion de confiance. Ces deux balises permettent d'interroger toujours le rapport entre l'exposition et le visiteur, mais en requalifiant l'interaction médiatisée du point de vue de la tension qui s'y joue entre technique et symbolique par le dispositif, et du point de vue de l'existence d'un facteur déterminant de l'expérience de cette interaction médiatisée : la confiance. A partir des textes de Donald Winnicott et d'Emmanuel Belin, on comprend que le dispositif peut être pensé comme cet « espace potentiel » où l'individu expérimente son rapport à la réalité extérieure de façon privilégiée car protégée. Il peut s'y demander : Que faut-il croire ? Comment croire ? Pourquoi croire ? Qu'est qui existe en dehors de mon interprétation ? Où sont les partenaires de l'échange ? Qu'est-ce que je produis ? Comment cette réalité extérieure est mon expérience ?

Le chapitre VIII veut analyser comment le visiteur caractérise la situation qu'il est en train de vivre et comment il qualifie cette « réalité extérieure ». Il semble qu'il fasse l'expérience d'une *interaction médiatisée*, comme en témoignent le fait qu'il accorde à l'exposition le pouvoir de lui parler, de s'adresser à lui et, en même temps, le fait qu'il la désigne comme étant fondamentalement un montage, une mise en scène. On se rend compte que ce qui caractérise la visite de l'exposition est qu'elle est une expérience toujours *déjà-connue* et toujours *inédite* d'une part, et d'autre part qu'elle est une expérience de *suspension volontaire de l'incrédulité*[26].

Le chapitre IX, poursuit cette analyse en montrant que les visiteurs ne cessent d'analyser les décalages entre la promesse engagée par les dispositifs, la façon dont ils déploient effectivement la proposition de communication et les prétentions médiatiques qui les définissent selon eux. On verra, par exemple, comme l'expérience du jeu PLUG est vécue dans la mise en avant, par les visiteurs, d'un discours sur la confrontation entre logique ludique et logique pédagogique.

Le dernier chapitre de cette partie, le chapitre X, présente enfin dans le détail, trois formes d'ajustement, présentes dans tous les chapitres du mémoire de thèse. Ce chapitre a pour objectif de les mettre en exergue. La prise de rôle, le recours à la figure et le changement d'échelle sont trois opérations menées par les visiteurs pour évaluer la situation de communication qu'ils sont en train de vivre, pour prendre acte de ce que les dispositifs de médiation les engagent à vivre et pour construire une relation plus générale aux objets culturels, aux situations de rencontre de ces objets, et donc finalement à la culture elle-même, en tant qu'elle est produite par l'univers des pratiques qui la porte.

Pour conclure cette introduction, quelques observations concernant l'*écriture* du mémoire de thèse permettront de guider la lecture.

D'un point de vue « éditorial », les chapitres proposent un ensemble coordonné d'éléments d'analyse dont le statut est différent. Des planches d'illustrations ont été, par exemple, placées dans le corps du texte, en dépit du fait que les annexes présentent aussi de nombreuses

[26] Le terme est repris de Samuel Coleridge in 1985 [1817], *Biographia Literaria*, Princeton University Press.

illustrations commentées. Il a semblé, à la lecture des analyses, que la présence de certaines photographies, plans, schémas pouvaient accompagner utilement la description des études. Par ailleurs, des petits encarts ont été insérés dans le corps du texte au moment où des compléments d'informations pouvaient paraître pertinents sur les thèmes abordés, ou alors au moment où l'analyse présente une série de données ne pouvant être formulée autrement que par le listage des éléments.

Toujours dans le corps du texte, nous avons fait le choix d'introduire très souvent des verbatims extraits de nos corpus d'entretiens ou de récits itinérants. Ils sont mis en évidence, notamment, par l'utilisation de l'italique. Ces verbatims ont deux fonctions dans le mémoire de thèse. D'une part, ils illustrent le plus souvent les paragraphes d'analyse qui les précèdent, en témoignant des différentes modalités d'expression des phénomènes décrits, lorsqu'ils sont plusieurs. D'autre part, ils rendent sensible la teneur des discours des enquêtés qui sont des ensembles homogènes construits sur le temps long de l'enquête. Dire que ces discours sont homogènes ne veut pas dire qu'ils se ressemblent, ni qu'ils sont toujours cohérents. Bien au contraire leur disparité ainsi que leurs contradictions internes sont tout à fait essentielles. Mais ce sur quoi l'on veut insister c'est l'importance du *parcours du discours*, son déroulement dans le temps de la visite et de l'entretien. Il faut ajouter que deux types de commentaires se logent dans les passages consacrés aux verbatims. Certains mots sont parfois soulignés pour attirer l'attention du lecteur sur le fragment de la phrase qui illustre l'analyse en cours. En plus du soulignement, des phrases de commentaires, insérées dans les verbatims, insistent parfois sur la spécificité de l'extrait par rapport à ceux aux côtés desquels il se situe. Ces phrases sont reconnaissables, car elles ne sont pas en italique.

Deux derniers éléments doivent être signalés. Les notes de bas de page sont nombreuses dans le mémoire de thèse. Elles déploient un second discours qui se situe en marge du discours principal, dans le corps de texte, les planches d'illustrations et les encarts. Leur fonction est d'alléger parfois le texte en donnant des exemples. Elles ont donc une valeur d'exemplification. Mais leur fonction est aussi d'être des commentaires du discours principal. Les annexes, pour terminer, présentent des illustrations commentées des deux terrains. Ces annexes proposent aussi la description des grilles d'analyse utilisées, notamment pour traiter les récits itinérants, ainsi que des documents d'analyse qui correspondent aux différents chapitres du mémoire de thèse.

PREMIÈRE PARTIE

Un cadre pour l'analyse de l'ajustement

Introduction à la première partie

Dans les *Figures de l'amateur*, Antoine Hennion exhorte à regarder comment se déroule et se décrit la pratique de l'amateur de musique pour comprendre comment un individu construit sa relation à un objet culturel. « Redonner sa place à l'amateur suppose d'abord de ne pas se centrer sur l'objet de son amour, la musique elle-même […], mais plutôt de se focaliser sur la pratique elle-même (qu'elle soit jeu ou écoute), avec ses moments, ses outils, ses dispositions et ses effets affectifs, ses manies et ses lassitudes, sa façon propre de se raconter pour se réaliser. […] Non pas tant partir du sujet récepteur pour l'opposer à l'objet perçu, donc, que partir du jeu et de l'écoute ordinaires et en refaire un rapport. »[27] C'est donc en regardant comment se tisse, dans le moment de la pratique, un rapport entre un acteur social et un ensemble d'objets qui concourent à offrir une expérience culturelle que l'on pourrait initier une étude sur la relation qui se construit, plus généralement, à la culture.

Or les sciences de l'information et de la communication apportent un élément de plus dans cette réflexion. Si cette expérience culturelle, celle que propose une salle de concert, un site Internet, une exposition, etc., est comprise en tant que situation de communication, alors tous les objets qui concourent à former cette expérience peuvent être autant de dispositifs qui engagent une interaction avec l'objet culturel dont il s'agit de faire l'expérience. Observer la pratique revient alors à observer de nombreux rapports entre un acteur et des dispositifs de communication, c'est-à-dire à observer des interactions fortes d'interprétation. Et cette interprétation se construit dans un jeu de miroir. Elle se loge déjà, en effet, dans chacun des objets qui participent, éventuellement, d'une même expérience culturelle. En d'autres termes, ces objets proposent toujours une façon de voir les choses, de les interpréter. Il suffit, par exemple, de penser aux textes qui accompagnent ces manifestations ; mais aussi à la façon dont sont disposés les sièges d'une salle de concert, les vitrines d'une exposition, le plateau d'une émission de télévision.

Ce mémoire de thèse veut défendre l'idée que s'engager dans la pratique de ces objets revient à interpréter, de quelque façon que ce soit, ces propositions d'interprétation et à les associer dans sa propre expérience ; expérience faite de mots et de gestes que nous nommons

[27] Hennion, A., Maisonneuve S., Gomart, E., 2000, *Figures de l'amateur – formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La documentation française, pp.38-39.

ajustement, mais, surtout, expérience incertaine et toujours dans le jeu d'interprétations changeantes qui témoigne du « lien discontinu de la communication »[28].

L'objectif de cette première partie est de camper le décor de l'analyse de cet ajustement, c'est-à-dire de poser un cadre qui parie sur l'importance de la rencontre entre dispositifs de communication et acteurs sociaux. En d'autres termes, elle veut répondre à la question suivante : comment construire une analyse qui articule la pratique des individus à l'épaisseur des médiations dont la communication fait l'objet ?

Le premier chapitre de ce mémoire de thèse se présente comme une introduction théorique. Il répond à la question : Comment peut-on analyser la pratique des individus à partir de l'observation de leurs expériences, de leurs interactions avec des objets et de la description qu'ils en font ?

Un des préalables à ce questionnement consiste, alors, à se demander dans quelle mesure l'expérience d'un individu renvoie à la pratique. Pour Pierre Bourdieu, par exemple, la pratique ne peut se comprendre que dans son rapport à l'habitus : il distingue ainsi l'expérience de la pratique. Il explique que « la pratique est à la fois nécessaire et relativement autonome par rapport à la situation considérée dans son immédiateté ponctuelle parce qu'elle est le produit de la relation dialectique entre une situation et un habitus, entendu comme système de dispositions durables et transposables qui, intégrant toutes les expériences passées, fonctionne à chaque moment comme une matrice de perceptions, d'appréciations et d'actions, et rend possible l'accomplissement de tâches infiniment différenciées »[29]. On peut retenir de la proposition de Bourdieu que la pratique peut être pensée comme quelque chose qui s'effectue à la fois dans le *hic et nunc* et, en même temps, dans le temps long. Elle est ainsi liée au fait que l'individu construit, dans le temps, un ensemble de compétences, mais aussi choisit ses modalités d'action, les qualifie d'une certaine façon et les effectue en fonction des expériences dans lesquelles il s'engage[30]. Aussi, la pratique rassemble les motivations des

[28] Davallon, J., Jeanneret, Y., 2006, « Le lien discontinu de la communication », texte publié dans le cadre du XIXth Congress International Association of Empirical Aesthetics Culture and communication, Avignon, IAEA, pp. 9-16.
[29] Bourdieu, P., 2000, [1972], Esquisse d'une théorie de la pratique, Paris, Le Seuil, p.262.
[30] Nous pensons qu'il serait intéressant d'utiliser le concept d'habitus dans ce sens, non pas comme le résultat des caractères figés de l'individu (restreindre les conditions sociales de production de l'habitus au talon sociologique), mais le résultat de la capacité des individus à se saisir des objets et des situations sociales en fonction de leurs compétences et de leurs intérêts.

acteurs, leurs représentations, leurs comportements et l'anticipation des conséquences socio-symboliques et socio-politiques de leurs usages ou actions.

Je souhaiterais ici définir la pratique en tant qu'elle est un fait de communication, en tant qu'elle est un mécanisme qui révèle la mobilisation et la construction de représentations et de savoirs. À la différence de nombreuses enquêtes sur les pratiques culturelles, à la lecture desquelles on voit que « la pratique est souvent réduite à une activité humaine définie comme un geste d'appropriation des objets culturels alors qu'elle renvoie tout autant à un geste de constitution (de la valeur) des objets eux-mêmes »[31], je voudrais tenter pour cette thèse de penser la pratique pour elle-même, en tant qu'expérience, ou plutôt en tant qu'opération communicationnelle, en interrogeant profondément le lien et les allers-retours entre pratique et objet, entre pratique et dispositif, et, bien sûr, entre pratique et construction d'une relation à la culture.

Trois espaces théoriques ont été choisis pour construire ce premier chapitre et pour poser des jalons face à la question de l'observation de la pratique par l'enquêteur et par l'acteur de la pratique. On parle d'espace, et non pas de champ, dans la mesure où le point de vue ne cherche pas à insister sur l'homogénéité de chaque groupe de textes, mais plutôt sur le fait que ces textes réunis créent ensemble des espaces de tensions problématiques, au sein desquels on peut interroger les objets qui forment le cœur de l'analyse : pratique, sens commun, réflexivité, représentations, circulation et dispositif de communication.

Ces trois espaces parlent d'ajustement sans pour autant mettre toujours en exergue le fonctionnement de cet ajustement. L'ethnométhodologie d'Harold Garfinkel, la théorie des représentations de Serge Moscovici et la lecture qu'en a faite Joëlle Le Marec, les textes de Josiane Jouët et Jacques Perriault, en sociologie des usages, et l'analyse de l'« interaction médiatisée » par Yves Jeanneret permettent de construire un premier cadre pour l'analyse du travail d'ajustement des visiteurs engagés dans l'expérience de dispositifs souvent techniques et dans la mobilisation de cadres d'interprétation différents et changeants.

[31] Bourgatte, M., 2008, « Ce que fait la pratique au spectateur. Enquêtes dans les salles de cinéma Art et Essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur », thèse en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, Ethis E. (dir.), p.20.

Le deuxième chapitre vient se loger dans la suite de ces analyses, car il présente deux objets qui ont été construits comme les deux terrains de la thèse à partir d'une description en tant que situations de communication. L'exposition temporaire « Sainte Russie : l'Art russe des origines à Pierre le Grand » et le jeu « PLUG – Les secrets du musée » se déploient en deux situations observables mais sont, aussi, deux dispositifs médiatiques particuliers. Pour que la lecture soit plus facile, on utilisera dorénavant les expressions raccourcies suivantes : « Sainte Russie » et « PLUG » pour se référer à l'exposition et au jeu.

Le premier terrain se présente comme une exposition d'art religieux, au sein du Musée du Louvre, il convoque *a priori* un univers de pratiques bien spécifique, celui de la visite. Le cadre institutionnel de l'expérience est le musée. Le second se présente comme une expérience en rupture à la fois avec l'univers des pratiques de visite et avec un cadre institutionnel et communicationnel qui serait unique. En effet, l'expérience du jeu « PLUG » est l'exercice d'une mise en abyme des situations de communication, de la situation expérimentale de test technique à l'expérience alternative de médiation. Ces deux terrains doivent ainsi permettre d'observer comment le visiteur interprète et s'ajuste à des dispositifs qui anticipent différemment l'activité de visite.

Le troisième chapitre présente, enfin, la méthode qui a été choisie pour interroger le rapport entre les acteurs sociaux et ces deux dispositifs. Il s'appuie sur un rappel historique des méthodes utilisées dans le champ de l'évaluation muséale. Ce rappel s'articule à une réflexion sur les modèles communicationnels qui sont en jeu dans l'évaluation et qui renseignent notamment sur le statut qui est donné à l'exposition et au musée. Le chapitre se poursuit avec une réflexion théorique autour de l'un des enjeux méthodologiques pour l'analyse de l'ajustement : la place du corps dans l'analyse. Enfin, il s'achève avec la description des différents protocoles d'enquêtes menées pour l'exposition temporaire « Sainte Russie » et le jeu « PLUG ».

Cette partie veut construire les bases méthodologiques pour une analyse de la situation de pratique qui est toujours à la fois une situation de rencontre entre un individu et un dispositif de communication qui a une histoire et renvoie vers cette histoire, et en même temps un jeu d'anticipation et de réflexivité des postures en jeu dans cette situation.

CHAPITRE PREMIER

Introduction théorique :

Les théories de l'ajustement

Introduction

Ce chapitre présente trois groupes de textes qui seront analysés à partir du questionnement général sur les pratiques des individus, dans des situations considérées comme des situations de communication. L'objectif de ce chapitre est d'amorcer une réflexion théorique sur la nature des pratiques de communication, mais aussi sur les conditions de saisie de cette pratique par le chercheur et par l'acteur de la pratique lui-même.

L'ethnométhodologie d'Harold Garfinkel est la première référence citée : elle permet de montrer comment l'analyse peut se pencher sur la façon dont les acteurs sociaux rendent cohérentes leurs propres pratiques en déployant des méthodes d'ajustement permanent entre les situations de communication, la façon de considérer sa propre pratique et l'accomplissement d'une réalité sociale. Elle permet surtout d'amorcer la réflexion sur le type de rapport qui peut se tisser entre le *hic et nunc* de l'expérience d'un individu et la construction de relations plus générales à la culture. Cette réflexion est au fondement de la démarche d'analyse qui est menée pour cette thèse.

Dans un deuxième temps, c'est la théorie des représentations sociales de Serge Moscovici et l'analyse qu'en propose Joëlle Le Marec qui permettra de poser une deuxième balise, celle de la relation entre situations de communication et circulation des savoirs, qui consiste à prendre acte du « caractère poétique des transformations que connaissent les objets dans la communication et [du] lien qui rattache ces élaborations aux interactions qui les autorisent »[32].

Enfin, la troisième section sera consacrée à plusieurs textes clefs qui appartiennent à la sociologie des usages et à la théorie de l'interaction médiatisée. Ces textes permettent de revenir, après l'incursion auprès des analyses du sens commun, à la situation de médiation ainsi qu'à la notion de média, pour interroger le rapport entre un dispositif de communication

[32] Jeanneret, Y., 2008, *Penser la trivialité, la vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès - Lavoisier, p.103.

et un acteur qui souhaite vivre une expérience d'un type particulier (on s'engage toujours d'une façon particulière lorsqu'on s'introduit dans une situation de communication, qu'il s'agisse d'un coup de téléphone, ou de la visite d'un musée).

1. LES MÉTHODES DU SENS COMMUN DE L'ETHNOMÉTHODOLOGIE

Cette section présente la démarche théorique de l'ethnométhodologie d'Harold Garfinkel. Le choix a été fait de ne pas se référer aux textes de vulgarisation ni aux textes des ethnométhodologues contemporains pour se centrer, surtout, sur le travail pionnier de Garfinkel, pour deux raisons : d'abord, les textes d'origine offrent déjà les outils nécessaires pour l'analyse des méthodes d'ajustement dans les interactions sociales ; ensuite, l'ethnométhodologie est relativement peu abordée par les auteurs en sciences de l'information et de la communication et le travail d'exégèse ou celui de constitution du champ de l'ethnométhodologie en sociologie a tracé des problématiques différentes de celle qui est explorée ici.

Dans un premier temps, on présentera le programme général de l'ethnométhodologie, formalisée par Garfinkel, qui est articulé à la reconnaissance des propriétés rationnelles des activités courantes. Ensuite, deux axes théoriques particuliers, celui de la réflexivité et de l'indexicalité des expressions ordinaires, seront détaillés, car ils apportent des réponses aux questionnements sur le rapport entre l'individu et sa propre pratique et, plus encore, sur le rapport entre l'individu et son usage de la situation de communication. Dans un troisième temps, on tentera de pointer le caractère communicationnel de l'analyse de Garfinkel. Son analyse permet, en effet, de mettre en lumière l'attention très grande des acteurs sociaux envers la cohérence de la situation de communication. Enfin, pour terminer, on reviendra sur la notion de « breaching experiment »[33], car elle est à la fois très proche et très éloignée de la démarche mise en œuvre pour l'un des deux terrains de la thèse : d'un côté, elle met en avant la capacité de l'individu à mobiliser des savoirs et des représentations sur la situation de communication, mais de l'autre elle ne permet pas de saisir le rapport de médiation pratique que joue le dispositif de communication dans l'expérience.

1.1 La structure formelle des activités courantes

L'ethnométhodologie apparaît dans les années soixante, aux États-Unis, autour des travaux d'Harold Garfinkel[34]. Elle engage un postulat qui n'est pas nouveau, celui de l'examen *en*

[33] Elle est une expérience de rupture, qui permet de révéler les attentes d'arrière-plan

[34] Garfinkel soutient sa thèse avec Talcott Parsons en 1952 – il fait néanmoins davantage référence à l'œuvre d'Alfred Schütz dans son travail que celui de Parsons - et publie son ouvrage majeur *Studies in ethnomethodology* en 1967.

situation des actes et récits des acteurs dans la perspective de démontrer que la réalité sociale est accomplie en permanence par les membres d'une société. Ce qui est original dans la démarche de l'ethnométhodologie est d'interroger non pas l'existence d'un sens commun, mais les conditions sociales de reconnaissance ou de possibilité d'un tel monde. Ce qui est inédit c'est donc la volonté de mettre au jour le caractère structurant des méthodes, c'est-à-dire des « pratiques ingénieuses socialement organisées »[35] quotidiennes de l'action et du raisonnement pratique, qu'il s'agisse des activités scientifiques ou des activités ordinaires[36].

Ainsi Garfinkel expose, à l'aide de nombreux exemples sur les modes d'investigation « profanes »[37], dont l'un des premiers dans sa carrière de chercheur est celui des jurés[38], qu'il existe une structure formelle des activités courantes. « Nous entendons par "structures formelles" les dimensions suivantes des activités courantes : a) elles manifestent à l'analyse les propriétés d'uniformité, de reproductibilité, de répétitivité, de standardisation, de typicalité, etc. b) ces propriétés sont indépendantes des cohortes particulières de production, c) cette indépendance est un phénomène reconnu par les membres et d) les phénomènes a), b), et c) sont accomplis pratiquement, en situation, par chaque cohorte particulière. » [39]

Garfinkel entreprend une comparaison entre les rationalités scientifiques et ordinaires. Il pose, pour commencer, une liste de quatorze opérateurs de description des conduites rationnelles, dont nous pouvons citer ceux que nous avons largement retrouvés dans les discours des enquêtés pour nos deux terrains[40] : la capacité à comparer et à catégoriser[41], l'analyse

---

[35] Garfinkel, H., 2007 [1967], *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF p.92.

[36] Voir le chapitre 8 de Recherches en ethnométhodologie, « Les propriétés rationnelles des activités scientifiques et des activités ordinaires » pp.401-428. L'article de Jean-Louis Fabiani sur les relations complexes entre structuralisme français et ethnométhodologie est, à ce titre, passionnant pour comprendre comment s'est constituée la postérité de l'ethnométhodologie en France. Fabiani, J. L., 2001, « L'expérimentation improbable – remarques sur la sociologie française dans ses rapports avec l'ethnométhodologie », in de Fornel, M., Ogien, A., Quéré, L., (dir.), 2001, *L'ethnométhodologie – une sociologie radicale*, Paris, La découverte, pp.277-295.

[37] Faire des choix, prendre des décisions, « décider comment suivre une instruction de codage », « décider comment s'est produite une mort inexpliquée » Garfinkel, H., 2007 [1967], *op. cit.*, p.63. Un exemple, les méthodes documentaires d'interprétation qui consistent en une recherche d'une « structure identique homologue sous-jacente à une grande variété de réalisations de sens, totalement différentes les unes des autres » *Ibid*., p.157.

[38] En 1954, Garfinkel analyse avec Mendlovitz les enregistrements des débats entre des jurés et s'étonnent devant le souci méthodologique qui traverse les débats ainsi que le travail intense qu'ils opèrent pour être justes, objectifs et non arbitraires.

[39] *Ibid*., p.442.

[40] Quatre propriétés sont définies par Garfinkel comme caractérisant davantage l'attitude scientifique et inversement « les actions gouvernées par l'attitude de la vie quotidienne se caractérisent par l'absence de telles rationalités tant comme propriétés stables que comme idéaux approuvables » : la compatibilité des relations fins-moyens avec les principes de la logique formelle ; la clarté et la netteté sémantiques ; la

d'alternatives et de conséquences[42], le souci de l'organisation du temps[43], la prédictibilité[44], ou encore la justification du choix[45].

On comprend, alors, le terme d'ethnométhodes qui qualifie les modes de raisonnement profanes qui ont leur rigueur propre. Ces méthodes sont utilisées par les membres pour « construire des alternatives, pour produire, tester, et vérifier le caractère factuel d'une information, pour rendre compte de choix, et des circonstances dans lesquelles ils ont été effectués, pour évaluer, produire, reconnaître, garantir, faire valoir la régularité, la cohérence, l'utilité, l'efficacité, l'intentionnalité – et autres propriétés rationnelles – des actions individuelles et des actions concertées »[46].

Garfinkel pose ainsi l'objectif de sa recherche dès la première page du chapitre introductif de *Studies in Ethnomethodology* : « Les activités par lesquelles les membres organisent et gèrent les situations de leur vie courante sont identiques aux procédures utilisées pour rendre ces situations "descriptibles" [accountable]. »[47] Et ainsi le grand projet auquel s'attèle l'ethnométhodologie est de formaliser la réflexivité ordinaire des sujets sociaux[48]. L'analyse de ces pratiques de « description » – les termes de « comptes-rendus », d'« enquêtes » que mènent les acteurs, sont aussi utilisés – est directement liée au fait que ce que Garfinkel appelle les « membres » (d'une communauté de langage ou de pratique) exercent une forme de contrôle – ils « disposent de » – sur leurs activités et leurs situations par le fait de pouvoir dire et voir. Ils se donnent des conditions d'intelligibilité de leurs activités pratiques.

---

clarté et la netteté « pour elles-mêmes » et enfin la compatibilité de la définition d'une situation avec le savoir scientifique. *Ibid*., p.411.

[41] « il n'est pas rare qu'une personne revienne sur son expérience passée en quête d'une situation à comparer à celle à laquelle elle est confrontée » *Ibid*., p.403.

[42] « lorsqu'elle évalue une situation, une personne anticipe les modifications que son action va engendrer » *Ibid*., p. 404.

[43] « se préoccuper de l'organisation du temps implique de prendre position par rapport aux façons possibles dont les événements peuvent se produire dans le temps » *Ibid*., p.405.

[44] « rendre la situation prédictible veut dire prendre toute mesure possible pour réduire « les surprises » *Ibid*., p.405.

[45] On considère souvent comme traits rationnels d'une action les raisons à partir desquelles une personne effectue un choix parmi les alternatives, ou encore les raisons qu'elle invoque pour légitimer un choix » *Ibid*., p.406.

[46] *Ibid*., p.436.

[47] *Ibid*., p.51.

[48] Garfinkel ne parle pas de sujets sociaux mais de « membres ». La notion de membre est utilisée pour « désigner la maîtrise du langage naturel (…)le fait qu'on entende quelqu'un parler un langage naturel implique que l'on reconnaisse d'une manière ou d'une autre qu'il s'occuper de produire et de manifester objectivement une connaissance de sens commun des activités courantes en tant que phénomène que l'on peut observer et dont on peut rendre compte » *Ibid*., p.436.

1.2 Réflexivité et indexicalité

La question de l'ordre social et de ses conditions de possibilités reste l'horizon principal des ethnométhodologues, mais, ils refusent de penser qu'il existerait un ordre normatif engendré par le système social et intériorisé par les agents, pour poser que « les propriétés d'ordre, de rationalité, d'intelligibilité, de régularité sont les produits des actions elles-mêmes ; l'ordre résulte d'une production locale, c'est un ordre accompli de l'intérieur »[49].

Une première remarque s'impose ici, concernant l'idée que l'ethnométhodologie n'est pas un constructivisme. En effet, on ne doit pas confondre accomplissement de l'ordre social et construction de l'ordre social. Si Garfinkel pose que le sens se construit *hic et nunc* dans le milieu de l'interaction, que l'ordre social s'accomplit localement, et non pas antérieurement à l'interaction[50], il ne dit à aucun moment que l'ordre social est strictement construit par ces méthodes. La réalité sociale est réelle ; c'est, en revanche, le fondement de cette réalité de la réalité sociale qui est analysé et sondé dans l'attitude naturelle des individus-membres.

Comme l'explique Philippe Chanial, « pour Garfinkel, la réalité sociale ne constitue pas une réalité *a priori* qui dicterait mécaniquement – et mystérieusement – nos comportements. Elle n'est pas un "en-soi", mais est corrélative à des pratiques et prises d'attitude concrètes. C'est par ces opérations concrètes, normativement régulées, qu'elle s'accomplit »[51]. Les opérations pratiques ont un rôle de médiation[52]. Ce constat est très important pour l'analyse que l'on souhaite présenter dans ce mémoire de thèse. Pour dire les choses de façon schématique, l'ethnométhodologie pose que *tout est déjà là* ; mais en revanche, *tout n'est pas déjà joué à l'avance* ; ce qui fait dire à l'analyse qu'elle va pouvoir saisir à la fois ce qui est mobilisé et ce qui est produit dans le cours de l'interaction.

---

[49] Chanial, P., 2001, « L'ethnométhodologie comme anticonstructivisme », in de Fornel, M., Ogien, A., Quéré, L., (dir.), 2001, *L'ethnométhodologie – une sociologie radicale*, Paris, La découverte, p.300.

[50] C'est aussi le cas de l'identité, comme dans le cas Agnès, qui actualise son identité de femme au cours de ses interactions avec les autres. Chapitre 5, Garfinkel, H., 2007, [1967], *op. cit.*

[51] Chanial, P., 2001, *op. cit.*, p.302.

[52] À travers de nombreux exemples Garfinkel montre « comment les gens s'y prennent pour établir et maintenir un lien entre un élément apparent et une structure sous-jacente, comment ils élaborent l'un à partir de l'autre, et comment ils révisent, si besoin est, les rapports de l'un à l'autre, de sorte que soit préservé le rapport de normalité défini par le cadre de l'activité en cours. C'est cette normalité activement produite et reconnue de la situation qui est la clé de l'efficace de la connaissance des structures sociales supposées partagées en commun par les participants engagés dans une activité concertée et qui permet cette connexion entre un élément et une structure d'ensemble. Ce qui va à l'encontre de l'idée selon laquelle c'est une connaissance culturelle partagée au préalable » Barthélémy, M, Quéré, L., 2007, « Introduction », in Garfinkel, H., 2007 [1967], *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF, p.30.

Mais Garfinkel insiste sur deux choses : le statut de la réflexivité dans ces pratiques et le rôle du caractère indexical des expressions ordinaires.

(1) le statut de la réflexivité à l'œuvre dans ces opérations pratiques.
Le fait que ces « pratiques consistent en un accomplissement sans fin, continu et contingent ; qu'elles sont réalisées, et provoquées comme événements, dans le cadre des affaires courantes qu'elles décrivent tout en les organisant ; qu'elles sont l'œuvre d'agents qui participent à des situations d'une manière telle que, obstinément, ils tablent sur leur compétence, la reconnaissent, l'utilisent, la considèrent comme allant de soi. Par compétence, j'entends la connaissance qu'ils ont de ces situations, leur habileté à les traiter et le fait qu'ils ont qualité pour faire le travail détaillé que suppose l'accomplissement évoqué. Le fait même qu'ils considèrent leur compétence comme allant de soi leur permet d'accéder aux éléments particuliers et distinctifs d'une situation et, bien évidemment, leur permet d'y accéder aussi bien en tant que ressources qu'en tant que difficulté, projets, etc. »[53].

Ainsi cette réflexivité va de soi. Garfinkel explique qu'une des dimensions fondamentales de ces descriptions est que leurs auteurs « considèrent comme allant de soi que l'on doit "connaître" dès le début la situation dans laquelle on a à agir, pour que les pratiques puissent servir de mesures pour faire entrer des éléments particuliers et localisés de cette situation dans un compte rendu reconnaissable. […] Les membres connaissent cette réflexivité, l'exigent, comptent sur elle et en font usage pour produire, accomplir, reconnaître ou démontrer l'adéquation-rationnelle-à-toutes-fins-pratiques de leurs procédures et découvertes »[54]. Cette ambiguïté fonde le statut qui est donné à cette dimension méta-communicationnelle de l'organisation des actions pratiques[55]. Les membres ne revendiquent pas le caractère méthodique et organisationnel de leurs descriptions, ce qui ne veut pas dire qu'ils ne sont pas conscients de cette dimension réflexive de leurs activités pratiques ; au contraire, ils comptent sur elle et peuvent la commenter si on leur demande de reconnaître le caractère pratique de leurs efforts. « La rationalité démontrable des expressions indexicales et des actions

[53] Garfinkel, H., 2007 [1967], op.cit., p.52.
[54] *Ibid*., p.60-61.
[55] Garfinkel explique ainsi que les membres ne sont pas « intéressés » par cette dimension des descriptions pratiques « Pour les membres, « être intéressé » consisterait à entreprendre de rendre observable le caractère « réflexif » des activités pratiques ; à examiner les pratiques ingénieuses d'investigation rationnelle comme des phénomènes organisationnels, sans l'idée de les corriger ou d'ironiser à leur sujet », *Ibid*., p.61.

indexicales conserve, au cours même de sa production gérée par les membres, le caractère de circonstances pratiques ordinaires, familières et routinisées. »[56]

(2) le caractère indexical des expressions ordinaires.

Par ailleurs, ces descriptions sont dépendantes des occasions socialement organisées de leur usage, en d'autres termes, elles sont liées « de façon réflexive et essentielle, pour ce qui est de leurs caractéristiques rationnelles, aux occasions socialement organisées de leur usage »[57]. C'est ainsi que Garfinkel introduit l'idée d'indexicalité des expressions ordinaires, c'est-à-dire le fait qu'elles sont rattachées aux circonstances de la situation d'énonciation. Les énoncés réfèrent à une personne, à un certain moment et à un certain lieu, et la dénotation est toujours relative au locuteur. « On peut caractériser sommairement ces propriétés [indexicales] en observant, par exemple, qu'une description peut être une composante du contexte qu'elle décrit ; alors qu'elle élabore aussi ce contexte et est élaborée par lui, et cela sans qu'on puisse l'éviter ni fixer de limite. »[58]

Il semble qu'on trouve chez Garfinkel une définition de l'indexicalité qui va bien au-delà de ce que les vulgates ont bien voulu saisir et faire circuler. Le caractère indexical renvoie chez Garfinkel, au statut qui est donné à un énoncé dans une situation de communication spécifique et le questionnement concerne, au fond, la relation tendue entre la puissance d'attraction du *hic et nunc* d'une situation de communication, la volonté de s'en défaire et la capacité à se faire comprendre : « comme pour toute autre expression indexicale, ce sont les circonstances momentanées de son usage qui lui assurent un sens déterminé comme définition, comme tâche, etc., pour quiconque sait comment l'interpréter »[59].

Si l'indexicalité renvoie à une propriété générale des comportements (« la manière dont nous manifestons le caractère ordonné de nos pratiques est ancrée dans des circonstances éminemment locales, et ce que nous manifestons ainsi n'est intelligible pour autrui que moyennant la mobilisation, *hic et nunc*, de notre part, des ressources *ad hoc* fournies par le

[56] *Ibid.*, p.64.
[57] *Ibid.*, p.52.
[58] *Ibid.*, p.429.
[59] Cet extrait est issu d'un article « On formal structure of practical actions » publié à l'origine avec Harvey Sacks dans *Theoretical sociology. Perspectives and developments*. Mc Kinney J., Tiryakian, E., (eds) Appleton, 1970

moment présent, à nul autre strictement pareil »[60]) l'ethnométhodologie enjoint les membres à en témoigner sans cesse. Les *glossing practices* sont, par exemple, définies comme un moyen de remédier sans cesse au caractère indexical des descriptions des situations. Les *glossing practices* visent précisément à permettre « aux locuteurs de signifier par les détails, situés, de leurs discours, quelque chose d'autre que ce qu'ils peuvent dire avec les seuls mots qu'ils utilisent »[61]. Garfinkel prend l'exemple de la « formulation », notamment les formulations réparatrices qui visent en un mouvement réflexif à dire explicitement ce que les interlocuteurs sont en train de faire[62]. « Lorsqu'ils font des formulations, les membres s'appliquent à construire des descriptions détachées de tout contexte, à donner des instructions pertinentes, à raconter des anecdotes pénétrantes, à formuler des proverbes convaincants, à donner des définitions précises des activités ordinaires, et à formaliser les pratiques du langage naturel en les décontextualisant ; dans toutes ces opérations, ils utilisent leur capacité à se servir du langage naturel pour produire et reconnaître des [preuves correctes], des [descriptions objectives], des [procédures précises] […]. »[63]

Aussi, la critique qui pourrait être formulée et qui consisterait à se demander si la limite de l'analyse du caractère indexical des expressions ordinaires ne serait pas la mobilisation de représentations, par les enquêtés, en tant qu'elles sont des récurrences sémantiques « dont l'univers de référence n'est plus la situation visée, mais le vaste réservoir sémique de la pensée symbolique »[64], ne tient plus si l'on considère l'indexicalité comme une réflexion sur l'usage de la parole en situation ; c'est-à-dire comme une prise de conscience par le locuteur de l'attachement de son discours à une situation de communication toujours prégnante et ainsi comme une tension pour parler dans et hors de cette situation.

D'une certaine façon, dans les enquêtes menées pour cette thèse présentées dans le troisième chapitre, on peut dire que les enquêtés sont dans une situation d'élucidation permanente, et ainsi on peut s'attendre à découvrir des discours qui intègrent une attention au caractère indexical des énoncés ; un discours qui intègre un mouvement entre le *hic et nunc* de la

---

[60] Dodier, N., 2001, « Une éthique radicale de l'indexicalité », in de Fornel, M., Ogien, A., Quéré, L., (dir.), 2001, *L'ethnométhodologie – une sociologie radicale*, Paris, La découverte, p. 318.
[61] Garfinkel, H., 2007 [1967], *op. cit.*, p.437.
[62] La formulation est entre crochet :
« JH : N'est-ce pas chouette toute cette foule dans ce bureau ?
SM : [tu souhaites que nous nous en allions, sans avoir de besoin de nous le dire c'est cela ?] » *Ibid*., p.449.
[63] *Ibid*., p.465.
[64] Berthelot, J. M., 1992, « Du corps comme opérateur discursif ou les apories d'une sociologie du corps » *Sociologie et sociétés*, 24, (1), p.15.

situation et la formulation d'énoncés décontextualisés qui renseignent sur ce que les enquêtés sont en train de faire.

1.3 Le fondement communicationnel des pratiques de sens commun

Il semble intéressant est de pointer le caractère communicationnel de ces propriétés rationnelles des activités courantes chez Garfinkel. En effet, dans tous les exemples qu'il donne, Garfinkel explique que ces propriétés rationnelles sont les résultats d'un travail « concerté » entre les membres[65].

D'une part, les membres s'appuient sur ce qu'on pourrait appeler des communautés d'interprétation, comme en témoigne le fait qu'« à l'intérieur de la vie quotidienne, fixant ce qui est pertinent ou pas, une proposition utilisée correctement est une proposition pour laquelle, lorsqu'il s'en sert, l'usager s'attend spécifiquement à être socialement soutenu ; en l'utilisant, il fournit aussi aux autres la preuve qu'il est un membre authentique de la collectivité »[66].

D'autre part, les actions des membres se réalisent en se rendant intelligibles. À la différence d'Erving Goffman, qui voit dans le fait que les gens se conduisent de façon rationnelle, ordonnée, cohérente, la nécessité propre à chacun de ne pas perdre la face et ne pas la faire perdre à l'autre (on prévient ainsi le malaise qui pourrait naître d'une rupture des modalités habituelles d'interaction), pour Harold Garfinkel, le caractère prévisible, cohérent, des conduites naît plutôt de la nécessité d'intelligibilité qui préside à l'accomplissement pratique. Il s'agit de toujours maintenir la cohérence de la situation de communication. L'accent est mis sur le fait que les acteurs ne peuvent organiser leurs activités sans se rendre mutuellement intelligibles leur *dire* et leur *faire*, ce qui postule en réalité un agir métacommunicationnel à l'œuvre dans toutes les pratiques sociales. « L'essentiel de la compréhension commune passe par la mise en œuvre de méthodes inter-subjectivement validées en temps réel, dans et à travers l'enchaînement réglé d'actions intelligibles et sensées, donc rationnelles, dans la *praxis* (que l'on songe ici par exemple, au travail contingent et continu d'ajustement mutuel

[65] En témoigne notamment le fait que les résultats de l'investigation sont souvent réunis et conservés dans des dossiers, accessibles par d'autres membres et potentiellement re-mobilisables dans le cas de recours ou de débats.
[66] Garfinkel, H., 2007 [1967], *op. cit.*, p.426.

qu'effectuent les participants à un échange conversationnel, ou les piétons qui cheminent ou se croisent sur un trottoir). »[67]

Un exemple peut être donné. Garfinkel se livre à une analyse d'étudiants qui rapportent, dans le cadre d'un exercice formulé en cours, des conversations ordinaires entre leurs parents en distinguant ce qui avait été dit par les deux interlocuteurs et ce dont ils avaient parlé. Il montre que les étudiants mobilisent des connaissances sur la communauté de compréhension et les formes d'accord. Si les étudiants ont du mal à poursuivre l'exercice, c'est que Garfinkel les incite à décrire les méthodes de communication (*methods of speaking*) utilisées par leurs parents. « Au lieu de s'intéresser à la différence entre ce qui a été dit et ce dont on a parlé, il convient de distinguer, d'un côté, le fait reconnu par un membre de la communauté de langage que quelqu'un dit quelque chose, c'est-à-dire qu'il est en train de parler, de l'autre, la manière dont il est en train de parler. Reconnaître le sens de ce qu'une personne a dit consiste alors uniquement et entièrement à reconnaître la méthode de son énonciation, donc à voir comment elle a parlé. »[68] C'est ici peut-être une différence entre énonciation et communication qui n'est pas assez explicite dans le discours de Garfinkel : dans la communication, on n'observe pas seulement le discours comme un objet dans sa production et sa réalisation, mais comme quelque chose qui se rajoute au monde et qui produit de la valeur.

1.4 Analyse critique du modèle communicationnel du breaching experiment

Par ailleurs, l'ethnométhodologie semble citer, sans l'expliciter, la place des médiations pratiques et de leur histoire, dans les situations de communication entre les membres et dans la réalisation des activités courantes. Avec Jean-Louis Fabiani, on peut interroger le caractère *in situ* des interactions et le fait de limiter la dimension contextuelle aux savoirs ou aux opérations d'arrière-plan que les membres mobilisent au cours d'un échange. En effet, la posture ethnométhodologique ne pense pas l'historicité des objets sociaux qui participent des échanges sociaux.

C'est dans une perspective assez proche de cette critique que nous développerons une réflexion sur la reprise du modèle du *breaching experiment* dans les sciences de l'ingénieur,

[67] Barthélémy, M, Quéré L., 2007, op. cit, p.23.
[68] Garfinkel, H., 2007 [1967], *op. cit.*, p.88.

menée à l'occasion de l'analyse du jeu informatisé « PLUG »[69]. En effet, ce dispositif, qui sera décrit dans le chapitre suivant, consiste en un jeu en mobilité dans les salles du Musée des Arts et Métiers. À ce titre, la première hypothèse qui a été posée, au regard de l'analyse des comportements des joueurs, était que le jeu fonctionnait comme un *breaching experiment* dans le musée. Garfinkel définit le *breaching experiment* comme une « procédure permettant de modifier la structure objective de l'environnement familier et connu en commun, en rendant les attentes d'arrière-plan inopérantes. Plus spécifiquement, cette modification consisterait à soumettre une personne à une rupture des attentes d'arrière-plan de la vie quotidienne »[70]. Ce type de méthode, utilisé par les chercheurs, vise à perturber le cours des activités sociales afin de révéler ces attentes d'arrière-plan et stimuler ce qu'il appelle une *sluggish imagination*.

Or, les *breaching experiments* ont été de plus en plus utilisés depuis une vingtaine d'années dans un champ spécifique, celui des sciences de l'ingénieur et, notamment, de la conception des dispositifs de communication mobiles. Il s'agit alors, pour les chercheurs, de mettre en tension innovation et contextes d'usages, c'est-à-dire d'observer comment fonctionne un objet inédit dans des contextes d'usage qui ne l'ont pas prévu. Mais une approche plus complexe, qui consiste à intégrer la réflexion ethnométhodologique aux phases de conception de l'objet, a permis à certains chercheurs, notamment dans le domaine informatique des *Computer Supported Collaborative Work* (CSCW) d'avancer le terme de *technomethodology*[71]. « Contrairement au concept défini par l'ethnométhodologie des années soixante-dix, le *breaching experiment* tel qu'il est pratiqué par les collectifs de recherche en ingénierie, ne porte pas principalement sur la révélation de "scènes familières", ni "d'attentes d'arrière-plan". Le *breaching experiment* en ingénierie s'intéresse au statut de l'objet qui produit la dissonance ou qui engage un espace de pratique autre. Cet objet est précisément le dispositif technique »[72].

[69] Gentès, A., Jutant, C., 2011, « Expérimentation technique et création : l'implication des utilisateurs dans l'invention des médias », *Communication et langages*, 168, pp. 97-111.
[70] Garfinkel H., 2007 [1967], *op. cit.*, p. 121.
[71] Le terme est propose pour la première fois en 1996 par Graham Button et Paul Dourish. Button, G., Dourish P., 1996, « Technomethodology: paradoxes and possibilities », *Proceedings of the 1996 CHI Conference on Human Factors and Computing*, pp. 19-26.
[72] Gentès, A., Jutant, C., 2011, *op. cit.*, p103.

Andy Crabtree, par exemple, analyse le jeu pervasif *Can you see me now*[73] et fait observer que le *breaching experiment*, s'il est considéré comme une expérience de provocation et non de désordre, permet de « révéler » la technologie par son insertion dans un milieu social. Crabtree décrit ainsi le type d'expérience de rupture que les ingénieurs mettent en place : « they stimulate the technological imagination by situating emerging technologies in the wild and thereby *provoke* (in the etymological sense of *call forth*) concrete insights into the social character of new and emerging technologies »[74]. Ces expériences rendent visible le caractère contingent de l'usage, souvent collectif, d'un dispositif technique ainsi que les pratiques d'interactions qui permettent à l'utilisation de l'objet, vue comme une performance, de se dérouler. Ce qui semble intéressant est que ces pratiques d'interactions qui s'organisent pour faire fonctionner l'objet dans le cadre d'une activité sociale, par exemple le jeu, se réalisent en fonction d'une culture commune de ces objets – Crabtree parle par exemple d'un *working knowledge of the technology* – ou d'une culture commune des contextes dans lesquels ont lieu les performances.

Ce type d'études analyse la tension qui s'opère entre un environnement social, la pertinence des stratégies d'utilisation des objets techniques, et la cohérence de la situation de communication. Ce qu', en revanche, ces propositions ne postulent pas est la relation esthétique ou sémiotique au cœur de cette tension entre l'acteur et l'objet ; c'est-à-dire le corps-à-corps qui s'organise avec un objet qui est, en l'occurrence, un média et qui offre une image de la situation de communication en jeu ainsi qu'un espace pratique pour le déploiement de cette situation de communication. Ce constat est à l'origine de l'analyse de l'une des formes d'ajustement qui sera décrite dans le dixième chapitre de ce mémoire de thèse : l'utilisateur de l'objet technique déploie l'objet dans l'espace, dans un mouvement, une série de gestes qui sont porteurs de signification, qui incorporent l'objet et qui témoignent d'une prise de rôle de la part de l'utilisateur.

---

[73] Crabtree, A., 2004, a) « Design in the absence of Practice: breaching experiments », Proceedings of 2004 ACM Symposium on Designing Interactive Systems, pp. 59-68.
Crabtree, A., 2004, b) « Technomethodology », Proceedings of the 6th International Conference on Social Science Methodology, pp.1-22.
Benford, S., Crabtree, A., Flintham, M., Drozd, A., Anastasi, R., Paxton, M., Tandavanitj, N., Adams, M., Row-Farr, J., 2006, « Can you see me now? », ACM Transactions on Computer-Human Interaction, 13, 1, pp.100-133.

[74] Crabtree, A., 2004, a) *op. cit.*, p. 6.

2. La représentation sociale chez Serge Moscovici et l'analyse de l'efficace du sens commun

Dans cette nouvelle section, nous souhaitons interroger deux autres théories qui analysent la place et le rôle du sens commun : celle des représentations sociales, formalisée par Serge Moscovici, et l'analyse critique qu'en propose Joëlle Le Marec en montrant que le concept permet de penser les communications sociales en tant « qu'elles intègrent pleinement les médiations symboliques que constituent ces représentations »[75].

Le concept de représentation sociale permet de mettre le jour sur la situation de communication telle qu'elle est vécue dans des situations comme celles des enquêtes que nous avons menées. En effet, alors que le travail de l'ethnométhodologie permet de mettre en exergue le travail méthodique et réflexif à l'œuvre dans les activités ordinaires, les représentations sociales permettent de mettre en lumière ce que les acteurs sociaux mobilisent, anticipent et font valoir dans ce travail méthodique.

La réflexion qui guide ces lectures est issue d'un constat qui a été fait dès le début des enquêtes menées pour la thèse : les visiteurs mobilisent des formes de connaissance sur le musée, sur la visite, sur les autres visiteurs et l'expriment ; c'est-à-dire qu'ils réservent explicitement une place très importante dans leurs discours à ce jeu de représentations sociales, celles qu'ils anticipent de la part des autres, celles qui circulent et qu'ils mettent à distance et, enfin, celles qu'ils reprennent à leur compte et façonnent.

On observera, dans un premier temps, comment le concept de représentation sociale s'est construit dans l'analyse de sa relation avec le savoir dit *scientifique*. On retiendra de cette analyse la mise au jour de l'une des spécificités de la représentation : sa dimension opératoire. Cela permettra de montrer, dans un second temps, comment s'est construite une analyse du caractère fondamentalement communicationnel d'une théorie des représentations sociales. Les représentations y sont mobilisées en tant qu'elles sont construites et transformées dans les échanges sociaux. Deux exemples, extraits des recherches de Joëlle Le Marec, permettront de saisir les implications de cette analyse communicationnelle des représentations pour la construction du travail de terrain en sciences sociales. Ces deux exemples seront l'occasion de

[75] Le Marec, J., 2002, « Ce que le terrain fait au concept », Synthèse d'habilitation à diriger les recherches, Université de Paris VII – Denis Diderot, Jurdant, B. (dir.), p.111.

souscrire à une définition du *terrain*, comme un ensemble d'opérations et de situations qui « interviennent directement dans le statut de la connaissance à tout moment, en particulier évidemment dans la connaissance concernant les communications sociales ; que cette connaissance soit mobilisée, instrumentalisée ou construite »[76].

2.1 Les représentations sociales chez Serge Moscovici : la circulation sociale du savoir scientifique

L'ouvrage fondateur de Serge Moscovici sur la formalisation des représentations sociales a d'abord été publié en 1961[77] puis modifié et publié de nouveau en 1976. Moscovici choisit la science en tant qu'elle est nouveauté et source de bouleversements informationnels pour son analyse des représentations sociales. Il se demande, en effet, comment un savoir scientifique peut se ramifier dans le champ social et, par là, pose la question de la socialisation du savoir. « Les sciences inventent et proposent la majeure partie des objets, des concepts, des analogies, et des formes logiques dont nous usons pour faire face à nos tâches économiques, politiques et intellectuelles »[78]. Aussi, à l'origine de cette théorisation, la question de la relation entre savoir de sens commun et savoir scientifique semble fondamentale.

Denise Jodelet propose une définition de la représentation, très souvent reprise dans les ouvrages en psychologie sociale : « C'est une forme de connaissance socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social. […] Également désignée comme savoir de sens commun ou encore savoir naïf, naturel, cette forme de connaissance est distinguée entre autres, de la connaissance scientifique. »[79]

Les représentations sont donc des formes et des modes de connaissances spécifiques qui alimentent la pensée naturelle. Il est intéressant de voir que le fait de ne pas être un savoir scientifique est ici définitoire de la représentation. De nombreux auteurs se sont accordés pour dire que les représentations ne sont pas une dimension ni un co-produit de la science. Mais

[76] *Ibid*., p.54
[77] Il s'agit de sa thèse.
[78] Moscovici, S., 1976, *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, PUF, p.22. Moscovici montre que l'irruption d'une science a toujours un impact : « le rapport au réel, la hiérarchie des valeurs, le poids relatif des comportements sont perturbés » *Ibid.* p.23.
[79] Jodelet, D., 1989, « Représentations sociales : un domaine en expansion », in Jodelet, D. (dir.), 1989, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, p.36.

sont-elles pour autant un sous-savoir, un savoir dégradé ? La théorisation de Moscovici s'inscrit sur ce terrain du débat entre savoir scientifique et sens commun.

L'opposition entre savoir scientifique et sens commun

L'opposition entre savoir scientifique et sens commun a une histoire déjà longue. Elle s'articule autour de nombreux présupposés qui font toujours débat. L'un de ces présupposés nous intéresse, car il instaure une hiérarchie entre les différents types de pensée et il correspond à l'un des enjeux importants du cadre méthodologique de cette thèse : quel est le statut du discours des enquêtés ? Comment renseigne-t-il sur l'expérience qu'ils sont en train de vivre ?

La pensée scientifique ou *pensée savante*, réflexive et dont la visée pratique est son propre fonctionnement et son propre perfectionnement, est souvent considérée comme la seule pensée capable d'appréhender le réel de manière vraie et juste. Par opposition, la pensée de sens commun est parfois décrite comme étant une prise subjective et fausse sur la réalité. Le savant amateur, le monsieur *Tout-le-Monde*, se définirait alors par rapport au savant professionnel ; il serait celui qui a une connaissance approximative de la réalité.

La tradition philosophique a maintenu cette tension entre théorie et pratique et l'épistémologie des sciences a notamment montré la place fondamentale de la *rupture* entre les deux. Dans *La Formation de l'esprit scientifique*, 1934, Gaston Bachelard exhorte à rompre la continuité avec la connaissance ordinaire pour pouvoir produire de la connaissance scientifique[80]. Cette idée de l'obstacle épistémologique est reprise par Bourdieu qui prône le détachement, la rupture d'avec la sociologie spontanée, dans *Le Métier de sociologue*, en 1968. « L'emprise des notions communes est si forte que toutes les techniques d'objectivation doivent être mises en œuvre pour accomplir effectivement une rupture » écrit Bourdieu dans son chapitre « Le fait est conquis contre l'illusion du savoir immédiat »[81].

[80] Bachelard, G., 1993 [1934], *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Vrin.
[81] Bourdieu, P., Passeron, J. C., Chamboredon, J. C., 1968, *Le métier de sociologue*, Paris, Mouton Bordas, p.35.

Cette coupure entre la pensée spontanée et la pensée scientifique est reprise par de nombreux auteurs dont l'Anglais Charles Percy Snow dans *The Two Cultures* en 1960[82]. De son côté, Philippe Roqueplo fait la différence entre la représentation et le concept scientifique en expliquant que ce dernier est fait d'un nœud de relations définies en termes opératoires ; que la logique qui le régit est celle des relations ; et, enfin, qu'il fonctionne selon un métalangage à la différence de la représentation, dont le langage serait de type visuel ; la logique serait celle de l'attribut et, enfin, se présenterait comme une mode de connaissance à prédominance figurative[83].

On observe que les auteurs cités plus haut distinguent moins le savoir scientifique du savoir savant, en les hiérarchisant comme bon et mauvais savoir, qu'ils n'exhortent à ne pas les confondre, à les construire séparément. Il ne s'agit plus de voir en quoi le savoir non savant n'est pas le savoir scientifique, mais bien d'observer la caractéristique de la représentation sociale et la spécificité de son fonctionnement. Mais ces analyses entérinent la différence entre les deux types de savoirs. Joëlle Le Marec fait un parallèle entre l'opposition savoir savant et savoir scientifique et la démarcation entre « nous » et « eux » fondatrice de l'ethnologie. L'auteur se demande si la psychologie sociale n'aurait pas hérité de cette démarcation, au sous-bassement de la sociologie et au cœur de la perpétuelle crise de l'ethnologie : « La distinction entre savoir de sens commun et savoir savant ne serait alors qu'un avatar du "grand partage" qui oriente et justifie toutes les sciences humaines, soit que l'on s'intéresse à la caractérisation de cette différence, soit que l'on cherche à réhabiliter le champ du savoir de sens commun comme étant, lui aussi, bon à penser, soit que l'on cherche à dénoncer le savoir savant comme n'étant qu'un label abusif donné par un groupe social (la communauté scientifique) pour désigner un savoir qui n'est pas différent des autres et jouir ainsi des privilèges symboliques que confère sa singularité proclamée. »[84]

On peut donc faire deux remarques avant de poursuivre l'analyse de la spécificité des représentations chez Moscovici. D'une part, les analyses de Moscovici vont permettre d'annihiler l'idéologie de la différenciation des individus par le savoir. « À la lumière de cette diversité (des sources d'information), la distinction entre l'homme non cultivé et l'homme

[82] Snow, C. P., 1993 [1960], *The two cultures*, Cambridge, University Press.
[83] Roqueplo, P., 1974, *Le partage du savoir - Science, culture, vulgarisation*, Paris, Le Seuil.
[84] Le Marec, J., 1996, « Le visiteur en représentations : l'enjeu des évaluations préalables en muséologie », thèse en sciences de l'information et de la communication, Saint-Etienne, Université Jean Monnet, Davallon, J. (dir.), p.119.

cultivé, ce dernier utilisant des modes de raisonnement plus scientifiques, perd de sa valeur. En effet, face à certains problèmes, tout individu est non cultivé. »[85]

D'autre part, il faut rappeler que la pensée scientifique n'est pas toujours la réalité objective du sens commun. En d'autres termes, il semble plus pertinent de partir du phénomène vécu de départ en se plaçant du point de vue des individus, dans les situations vécues, que du savoir scientifique dont pourraient procéder ces représentations. Dans ces situations, « un tel point de départ peut susciter une théorisation du savoir social qui ne se fait pas nécessairement par référence au savoir scientifique, même si celui-ci n'est pas un savoir comme les autres et que les informations élaborées par le milieu scientifique sont mobilisées dans ces situations vécues »[86]. Par ailleurs, il faut bien reconnaître que « la frontière entre ce qui est scientifique et ce qui ne l'est pas fait l'objet d'une constante définition »[87]. Les cadres où s'élaborent les sciences montrent que leurs procédés intellectuels correspondent à des impératifs collectifs définis à un moment donné. Pour l'histoire de la folie, par exemple, on voit bien que la représentation de la folie comme déviance participe de la construction du discours clinique sur la folie.

Être en mesure de pouvoir communiquer

Le fait que Serge Moscovici ait choisi la psychanalyse comme science pour expliquer le fonctionnement des représentations sociales a permis au débat de jaillir plus facilement encore. Moscovici, précisément, s'est défendu de cette idée de dégradation du savoir scientifique vers le sens commun en disant que la dégradation et la socialisation sont deux choses différentes. Il propose d'ouvrir le champ du savoir non savant à l'investigation, avec une question qui déplace le débat entre savoir savant et savoir scientifique : « comment expliquer et dans une certaine mesure justifier la permanence et le dynamisme de ce savoir non savant ? »[88]

[85] Moscovici, S., 1976, *op. cit.*, p.249.
[86] Le Marec, J., 1996, *op. cit.*, p.115.
[87] Jeanneret, Y., 1994, *Ecrire la science, Formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, PUF, p.120. Yves Jeanneret cite Descartes en explique en substance que la pensée du scientifique comme la pensée de tout un chacun comporte en elle « le mélange de la connaissance et de l'action, les raisonnements plastiques, les catégories floues l'ontologisation hâtive. » *Ibid*., p.116.
[88] Le Marec, J., 1996, *op. cit.*, p.113.

Dans son chapitre sur les « philosophies de l'expérience indirecte », Moscovici fait le constat suivant : « Tout corps de connaissance, la remarque est banale, présuppose une pratique, une atmosphère qui lui sont propres et lui donnent corps. Et aussi, sans doute, un rôle particulier du sujet connaissant. »[89] Les individus sont engagés, en permanence, dans des situations de communication et se voient obligés de donner leur avis, de participer à la communication. Moscovici veut montrer que les individus formulent leurs avis et opinions en partant des observations et des témoignages qui s'accumulent à propos des événements courants dont le sens, lorsqu'il s'agit d'événements inédits, leur échappe partiellement. « Ce que nous voyons, sentons est, en quelque sorte, surchargé par l'invisible et par ce qui est provisoirement inaccessible à nos sens. »[90] Il prend l'exemple de l'atome pour montrer combien il est présent dans nos discussions sans que la plupart des individus ne soient en mesure d'expliquer la genèse d'un tel concept. L'utilisation courante du terme d'atome, qui est apparu à un moment M, dans le champ de la connaissance comme une découverte inédite, montre bien le besoin des individus de réagir constamment aux changements et surgissements informationnels dans une société et que « la transformation d'une connaissance indirecte en une connaissance directe est le seul moyen de s'approprier l'univers extérieur »[91].

Le but de cette appropriation de l'information est la capacité pour tous d'acquérir une compétence et de se sentir légitime de prendre la parole sur ce qui est l'objet des conversations dans la sphère sociale. « Chacun d'entre nous, en tant qu'"homme ordinaire" – hors de sa profession –, se comporte de la même manière devant tous ces "documents" que sont pour lui les articles d'un journal, un accident dans la rue, une discussion dans un café ou un club, un livre lu, un reportage télévisé, etc. Il les résume, les découpe, les classe et subit la même tentation que le documentaliste de les fondre dans un même univers. Rien ne nous impose la prudence du spécialiste, ne nous interdit de joindre les éléments les plus disparates qui nous ont été transmis, de les inclure dans ou de les exclure d'une classe "logique" suivant les règles sociales, scientifiques, pratiques dont nous disposons. »[92]

Interroger la spécificité de la représentation

[89] Moscovici, S., 1976, *op. cit.*, p49.
[90] Moscovici, S., 1989, « Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire », in Jodelet, D., (dir.), 1989, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, p.50.
[91] Moscovici, S., 1976, *op. cit.*, p.51.
[92] *Ibid*., p.53.

Moscovici définit alors les trois caractéristiques de la pensée de sens commun qui déterminent la formation de la représentation sociale : la dispersion des informations, la pression à l'inférence et, enfin, la focalisation des groupes et individus par rapport à un centre d'intérêt. En effet, les individus sont soumis à une grande hétérogénéité d'informations ; celles-ci étant à la fois insuffisantes et surabondantes. De ce fait, les individus s'efforcent davantage de choisir des perspectives « qui sont conformes à leurs orientations profondes »[93] plutôt que de saisir la théorie par rapport à son contexte de création. Enfin, les individus sont soumis, en permanence, à la pression à l'inférence. Les situations sociales provoquent souvent des réactions. Platon, dans le *Théète*, parle déjà de l'urgence temporelle qui exige la pratique et non pas le raisonnement. Le fonctionnement de la pensée naturelle se caractérise donc par la causalité mixte, le primat de la conclusion et les principes économiques d'analogie de la pensée ou de compensation[94].

« Aucune notion n'est servie avec son mode d'emploi, aucune expérience n'est présentée avec sa méthode et en les recevant l'individu en use comme bon lui semble. L'important est de pouvoir les intégrer dans un tableau cohérent du réel et glisser dans un langage qui permette de parler de ce dont le monde parle. »[95] La raison d'être de la représentation n'est pas tant sa dimension pratique immédiate, le fait qu'elle réponde à l'urgence sociale, mais plutôt de permettre de la communication et la construction d'une identité. Je me représente ce que je suis et ce que sont les autres pour pouvoir dire ce que je suis et comprendre l'autre. Il s'agit, selon Moscovici lui-même, « de consolider la structure interne d'un groupe ou d'un individu, de l'actualiser et de la communiquer, d'établir des liaisons avec autrui »[96].

La spécificité de la représentation sociale est bien d'être opératoire, elle est un processus à l'œuvre et elle produit quelque chose. Concernant le fonctionnement de la représentation, Moscovici rappelle qu'il ne s'agit pas seulement de dédoubler, de répéter, de reproduire, mais bien de créer quelque chose de nouveau, en reconstituant, retouchant et en changeant le texte. À ce titre, il parle davantage de « figure » qui caractérise la forme de connaissance qui est à l'œuvre. Le terme de figure exprime, plus que celui d'image, le processus expressif à l'œuvre, en d'autres termes, le rôle producteur du sujet. Pour le moment, il est important de poser que la représentation sociale est un objet précieux pour l'analyse du rapport dynamique qui

[93] *Ibid.,* p.250.
[94] *Ibid.,* p.260.
[95] *Ibid.,* p.53.
[96] *Ibid.,* p.79.

s'établit entre une situation de communication, des savoirs et des individus. Un dernier aspect de la théorie de Moscovici va être maintenant abordé, qui concerne précisément le rôle de la représentation pour une compréhension des échanges sociaux.

2.2 L'analyse communicationnelle des représentations sociales

Les travaux de Serge Moscovici sur les représentations sociales ont inspiré profondément la psychologie sociale et l'auteur lui-même a inscrit ses travaux dans le champ disciplinaire psycho-social, comme le montre l'introduction à l'ouvrage *Psychologie sociale*, republié récemment en 2005. Les recherches sur le contenu de la représentation et sur l'activité psychique de l'individu ont pu faire penser que les représentations sociales avaient été strictement pensées comme un système purement cognitif (théorie du « noyau central », par exemple). Or dans les textes de *La Psychanalyse, son image et son public*, la dimension communicationnelle des représentations est essentielle.

L'auteur cherche à savoir comment s'est diffusé le discours de la psychanalyse, inventé dans un lieu du social à partir d'un point A, vers un point B. Il cherche donc à mettre au jour la diffusion, l'interaction et l'appropriation de ces notions qui sont issues de la psychanalyse, mais qui ne sont pas acquises par les individus dans le cadre d'une formation en psychanalyse, et dans le cadre des échanges communs, des communications sociales. Cette diffusion s'opère au travers de situations de communication qui impriment leur marque à l'appropriation de la notion.

D'une part, Moscovici étudie bien des situations de communication médiatisées, avec l'analyse qu'il offre dans la deuxième partie de son étude sur *La Psychanalyse dans la presse française*. En étudiant la diffusion de la psychanalyse dans et par la presse française, le chercheur met en lumière trois systèmes de communication qui sont la diffusion, la propagation et la propagande. D'autre part, Moscovici démontre sans cesse la plasticité des représentations en fonction du contexte de communication et la redéfinition de ces représentations dans le processus communicationnel.

Interactions et processus de communication

Les représentations sociales sont mobilisées et produites au cours d'interaction et dans des processus de communication. La représentation sociale présente trois dimensions qui l'ancrent profondément dans l'univers de la communication.

La première dimension concerne le fait que les représentations sont *produites* au cours des échanges sociaux.

Joëlle Le Marec a analysé la notion de représentation sociale en la faisant dialoguer avec son travail d'analyse des situations d'enquête auprès des visiteurs. Elle montre que dans *La Psychanalyse, son image et son public*, deux groupes de caractéristiques de la notion de représentation s'autonomisent quasiment : le fait qu'elles soient à la charnière de l'individuel et du collectif et le fait qu'elles s'actualisent dans des communications sociales. Si le premier groupe a été au cœur des réflexions de la psychologie sociale et d'un grand nombre d'analyses sur la relation entre la construction de la pensée individuelle et l'existence de savoirs propres aux groupes sociaux, le second groupe a été relativement éclipsé alors même qu'il fournissait des éléments pour une théorie en sciences de l'information et de la communication sur les communications sociales. La chercheure rappelle que la notion de représentation sociale « implique le fait que rien ne peut être saisi en dehors des phénomènes de communication, et que la représentation sociale est sa propre actualisation en contexte »[97].

À ce titre, il est intéressant de rebondir sur la question de l'auctorialité dans la production des représentations. À la suite de la controverse entre sociologues et psychologues, on s'est accordé pour dire que l'auteur-producteur d'une représentation, d'une science, d'une idéologie pouvait être l'individu ou le groupe, la classe sociale, la culture, etc. Aujourd'hui, il ne suffit plus, pour qualifier une représentation de *sociale*, de définir l'agent qui la produit. Cela paraît moins pertinent que de savoir pourquoi on la produit ou dans quel contexte elle est produite.

On peut rappeler ici la proposition de Sandra Jovchelovitch. Critiquant l'idée que la représentation sociale ne serait qu'une construction mentale dont la fonction serait de créer un lieu qui décalque la réalité du monde extérieur, Jovchelovitch revendique de revenir à la fonction symbolique de la représentation. L'auteur propose de revenir à une triade dialogique

[97] Le Marec, J., 2002, *op. cit.*, p.80.

entre soi/autrui/objet qui façonnerait la représentation en une construction symbolique entre personnes, relations soi/autrui et le monde. Elle rappelle que l'acquisition d'un savoir sur les objets et la formation de symboles se construisent petit à petit. Reprenant les analyses de Jean Piaget, elle insiste sur le principe dialogique fondamental dans la genèse des représentations. « Les objets physiques comme les autres êtres humains constituent cette altérité du monde qui acquiert du sens au fur et à mesure que l'enfant dirige ses actions par rapport à ces objets, progressivement co-construits par lui-même et les réponses attentionnées de ces autres signifiants. »[98] La capacité de représentation n'est pas formée par un sujet isolé ou un environnement surimposant, mais découle précisément de la communication entre un sujet relationnel et un environnement répondant.

Cette ontogenèse des représentations fait dire à l'auteur que la représentation est épistémique (forme de connaissance sur un objet), subjective et interrelationnelle, qu'elle repose sur des pratiques de communication entre soi/autrui/le monde des objets. « Il est nécessaire de saisir cette genèse dialogique afin de rapporter aux représentations leurs fonctions expressives et dialogiques qui, combinées à leur fonction épistémique, font partie intégrante du processus de construction du savoir. »[99]

La deuxième dimension concerne le fait que les représentations se *transforment* dans les rapports de communication.

Non seulement les représentations sont élaborées au cours des communications sociales, mais elles se modifient quand elles sont actualisées dans des rapports de communication différents. « Les représentations et les actions se pensent dialectiquement dans et par les relations, directes ou indirectes, que les acteurs sociaux nouent entre eux et avec leur environnement. Aussi, dans une société donnée, les représentations circulent-elles et se transforment-elles principalement par les rapports de communication développés entre les acteurs sociaux. »[100]

Les représentations sociales sont pensées comme des systèmes de connaissances qui s'actualisent en fonction des processus de communication. Reprenant l'idée de Peter

[98] Jovchelovitch, S., 2005, « La fonction symbolique et la construction des représentations : la dynamique communicationnelle ego/alter/objet », *Hermès*, 41, p.54.
[99] *Ibid*., p.56.
[100] Schiele, B., 1989, (dir), *Faire voir, faire savoir: la muséologie scientifique au présent*, Actes du colloque international, Montréal, Québec, Musée de la Civilisation, p.406.

Luckmann sur les genres comme conventions sociales, Ivana Markova explique, en substance, que les représentations sociales s'incarnent dans des « genres communicationnels » qui les spécifient. « Aucun genre n'appartient à un seul individu, mais à travers les genres, l'individu indique son appartenance à telle culture, tel groupe ou souligne son engagement dans telle pratique sociale. »[101]

Moscovici proposait déjà une théorie de la communication en termes d'échanges et de métamorphoses. Expériences et théories, explique-t-il, se modifient à travers les moyens de communication et l'organisation sociale de ceux qui communiquent. L'auteur refuse, de ce fait, une théorie linéaire de la communication et propose de dire, au contraire, que la communication « différencie, traduit, interprète, combine de même que les groupes inventent, différencient ou interprètent les objets sociaux ou les représentations des autres groupes »[102]. Les représentations se transforment, se marient avec les règles et les normes d'un groupe, d'une société, d'une situation.

La troisième dimension concerne le fait que les représentations *orientent* les communications sociales.

Enfin, les représentations sont opératoires, elles sont une grille de lecture de la réalité, mais aussi, et surtout, orientent les comportements et les communications sociales. Elles sont pratiques. « La représentation contribue exclusivement aux processus de formation des conduites et d'orientation des communications sociales. »[103]

Des chercheurs comme Claudine Herzlich, ou Bernard Schiele ont montré comment les représentations étaient organisées par l'individu de façon à élaborer un système explicatif et structurant des interactions. « Par le fait même qu'elle est l'un des instruments grâce auquel l'individu, ou le groupe, appréhende son environnement, l'un des niveaux où les structures sociales lui sont accessibles, la représentation joue un rôle dans la formation des communications et des conduites sociales. »[104]

---

[101] Markova, I., 2005, « Le dialogisme en psychologie sociale », *Hermès*, 41, p.29.
[102] Moscovici, 1976, *op. cit.*, p28.
[103] Moscovici, 1989, *op. cit.*, p.75.
[104] Herzlich, C., 1972, « La représentation sociale », in Moscovici, S., (dir), 1972, *Introduction à la psychologie sociale*, Tome I, Paris, Larousse, p.307.

L'incidence de la communication

Il est intéressant de revenir ici à l'analyse du contexte de communication au cours duquel l'individu produit la représentation. Denise Jodelet, reprenant l'étude de Moscovici, décrit l'incidence de la communication dans les représentations à trois niveaux[105] :

Le premier niveau concerne l'émergence des représentations. Comment les individus réagissent-ils à l'information qui est donnée sur l'objet représenté ? À ce niveau, les conditions d'émergence de l'information affectent les aspects cognitifs (comme la dispersion et le décalage des informations concernant l'objet, inégalement accessibles, la focalisation sur certains aspects de l'objet, la pression à l'inférence).

Le second niveau correspond à celui de la formation des représentations, l'objectivation et l'ancrage. Ces deux processus permettent de rendre compte de l'interdépendance entre l'activité cognitive et ses conditions sociales et historiques d'exercice en ce qui concerne l'agencement des contenus, l'utilité ou le sens qui est donné à la représentation.

Enfin, au niveau de l'édification de la conduite, ce sont les systèmes de diffusion à l'œuvre dans une situation de communication médiatisée (la lecture de la presse), de propagande, de propagation, dotés de propriétés structurales, qui sont générateurs d'effet. Ils participent à la régulation des rapports sociaux. Moscovici propose l'hypothèse suivante : « entre un système de communication et un mode d'édification de la conduite, il y a une correspondance »[106]. Aussi propose-t-il, au terme de son analyse des représentations sociales, de faire correspondre (tout au moins, faire converger) les trois systèmes de communication – propagande, propagation et diffusion – à trois types de « processus génétiques de la conduite » qui sont la production de stéréotypes, d'attitudes et d'opinions.

L'analyse critique que fait Joëlle Le Marec de cette typologie consiste à dire qu'elle fait correspondre, à chaque niveau, une approche théorique distincte de la communication qui permet, finalement, d'opérer une réduction en laissant penser que le lien entre les différents niveaux n'est qu'une affaire d'échelle d'observation : mécanismes de régulation sociale pour l'échelle institutionnelle ; mécanismes de générateurs d'effet pour l'approche médiatique ; mécanisme du traitement cognitif de l'information pour l'approche inter-individuelle. Ainsi,

[105] Jodelet, D., 1989, op.cit., p.47.
[106] Moscovici, S., 1976, *op. cit.*, p.497.

elle défend l'idée que « le cadrage proposé par Moscovici tel qu'il le met en œuvre empiriquement ne ressemble pas à un découpage dans le social du micro au macro, mais plutôt à un cadrage qui permet de ne pas oublier les articulations dans les phénomènes de communication eux-mêmes, envisagés à la fois comme relevant des rapports sociaux et des phénomènes de signification. Les trois registres pourraient tout aussi bien constituer un cadre non pas sociologique, mais sémiotique, des phénomènes de communication »[107].

L'entretien comme situation de communication

Un exemple permettra de saisir le type d'analyse que l'on peut faire à partir d'une prise en compte du rôle de la mobilisation de la représentation sociale dans l'échange social. Il s'agit de l'exemple de l'entretien comme situation d'échange entre enquêté et enquêteur. Cette analyse est au fondement de la construction des deux enquêtes pour cette thèse.

La formalisation de l'entretien en tant que méthode des sciences sociales, dans les années quarante, accompagnée par les bouleversements de la discipline médicale et psychanalytique, l'assimilation des méthodes cliniques de Piaget, et les enquêtes anthropologiques de l'école de Chicago, témoigne d'un changement dans la définition du travail de recherche. On passe de la recherche des réponses aux questions d'un savoir scientifiquement constitué à la recherche des questions élaborées par les acteurs sociaux eux-mêmes.

L'entretien s'inscrit notamment dans la tradition de la sociologie compréhensive de Max Weber qui définit l'action des acteurs, en tant qu'elle est rationnelle, comme « un comportement compréhensible » à partir du sens qu'eux-mêmes lui donnent[108]. L'entretien est ainsi considéré comme le moment de la production d'une parole sociale « qui n'est pas simplement description et reproduction de ce qui est, mais communication sur le devoir-être des choses et moyens d'échange entre individus »[109]. Ainsi, l'entretien permet de comprendre quels sont le sens et la valeur que les acteurs attribuent à leurs pratiques, mais il faut considérer aussi qu'il est le lieu de la construction d'un discours et de la négociation de places entre enquêteur et enquêté.

[107] Le Marec, J., 2002, *op. cit.*, p.83.
[108] Weber, M., 1965 [1904-1917], *Essais sur la théorie de la science (1904-1917)*. Recueil d'articles publiés entre 1904 et 1917, Paris, Plon, p.329.
[109] Blanchet, A., Gotman, A., 1992, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris, Nathan, p.19.
Voir aussi Blanchet A. (dir), 1985, *l'entretien dans les sciences sociales*, Paris, Dunod.

Pour Pierre Bourdieu[110] il faut être extrêmement attentif au fait que la situation d'entretien est le lieu d'un marché de biens symboliques et linguistiques, et ainsi tenter de réduire la violence symbolique qui peut s'exercer au cours de cet échange[111]. La situation d'enquête doit, en effet, faire l'objet d'un travail réflexif. Bourdieu, mais aussi d'autres auteurs, ont montré que la situation d'enquête en tant qu'elle a une histoire, est un dispositif connu, reconnu qui « fait science » pour les enquêtés. Antoine Hennion, exhorte à « désociologiser » les enquêtés, il faut considérer le fait que les enquêtés anticipent les modalités de l'enquête et adoptent souvent une posture qui vise à se justifier vis-à-vis de l'image qu'ils pensent que les enquêteurs se font d'eux[112]. « Certains entretiens portent de nombreuses traces du travail que fait l'enquêté pour dominer les contraintes inscrites dans la situation en montrant qu'il est capable de prendre en mains sa propre objectivation et de prendre sur lui-même le point de vue réflexif dont le projet est inscrit dans l'intention même de l'enquête. »[113]

Le dispositif d'entretien fait ainsi l'objet d'un ajustement pour tous les acteurs qui s'y trouvent impliqués. L'enquêteur apprend, au même titre que les acteurs, à trouver ses *appuis* et ses *prises*, à occuper des places pertinentes dans des emboîtements entre milieux et dispositifs d'inter-activité et d'inter-subjectivité. Daniel Cefaï rappelle, quant à lui, à quel point l'engagement corporel dans les situations est fondamental tant l'enquêteur « ne saisit du sens qu'en tant qu'il est saisi par du sens »[114]. La position de l'enquêteur peut ne pas être toujours évidente pour l'enquêté qui construit le statut de son interlocuteur afin de donner un sens à ce qu'il dit, comme en témoigne des situations fréquentes au cours desquelles l'enquêteur se présente, par exemple, comme un chercheur qui ne travaille pas dans l'institution et auquel l'enquêté finit par s'adresser en tant que membre de l'institution.

Joëlle Le Marec a beaucoup travaillé sur cette question. Elle propose une description de la situation d'enquête qui permet de penser les formes de contextualisation interne qui s'y produisent, c'est-à-dire la construction d'enjeux et de cadres de communication locaux : « Ce

---

110 Bourdieu, P., (dir.) 2007, [1993], Postface « Comprendre », in *La misère du monde*, Paris, Le Seuil. Il faut rappeler ici que les agents sociaux pour Bourdieu n'ont pas accès au principe de leur mécontentement (dans le cas de l'enquête sur la misère du monde).

111 Notamment par l'écoute active et méthodique, par le choix des enquêtés (« la proximité sociale et la familiarité assurent en effet deux des conditions principales d'une communication « non violente » » (*Ibid*., p.1395) en ce sens que les présupposés concernant les contenus et les formes de la communication font l'objet d'un consensus entre enquêté et enquêteur.)

112 Hennion, A., Maisonneuve S., Gomart, E., 2000, *op. cit.*, p. 68-69.

113 Bourdieu, P., 2007, [1993], *op. cit.* p.1403.

114 Cefaï, D., 2003, *L'Enquête de terrain*, Paris, La Découverte, p.544.

sont les enquêtés qui mobilisent différents statuts possibles qui leur permettent d'attribuer une signification à la situation d'enquête, dont le statut de membre du public. Celui-ci peut être considéré non pas comme une représentation au sens de contenu mental, de projection imaginaire, mais comme une représentation au sens où ce statut s'actualise dans une communication avec des membres d'un public empirique. »[115]

L'enquêteur gagne, ainsi, à ne pas fixer ses interlocuteurs « *a priori* dans le statut de public qui aurait pré-déterminé la nature de la communication, mais [à] leur laisser définir eux-mêmes la référence »[116]. Si l'enquête définit un statut de public avec lequel elle refuse de jouer ou de laisser jouer l'enquêté, elle produit une catégorie en se démarquant du point de vue des acteurs qu'elle sollicite et renonce à comprendre comment la prise de rôle ou l'attribution d'un statut chez le visiteur participe de l'expérience qu'il fait. L'enquête que nous avons menée au Musée des Arts et Métiers pour le jeu « PLUG » a permis de comprendre cette situation. La recherche d'un compromis méthodologique entre chercheurs a produit une situation d'enquête très intéressante et, notamment, une pré-détermination, justement, des enquêtés qui a permis d'observer précisément comment ils mobilisaient et jouaient avec ce statut puis en mobilisaient un autre (le dixième chapitre du mémoire de thèse reprend ce résultat qui est qualifié par le recours à la notion de « rôle »).

2.3 Vers une théorie des « composites » : le rôle des représentations dans la recherche

Les travaux de Joëlle Le Marec sont le résultat de la confrontation entre des analyses critiques autour des représentations sociales, un travail empirique sur les situations de communication engageant des représentations sociales et, enfin, un retour réflexif sur la pratique du chercheur en sciences sociales produisant du savoir sur ces catégories.

Comme on l'a vu, ils ont mis en évidence l'aspect communicationnel des analyses de Moscovici, afin de mettre en lumière les situations au cours desquelles ces représentations peuvent être saisies et peuvent permettre de requalifier la situation de communication. Deux

---

[115] Le Marec, J., 2002, *op. cit.*, p.87.
Voir aussi Le Marec, J., 2004, « La relation entre l'institution muséale et les publics : confrontation de modèles », in *Changer : les musées dans nos sociétés en mutation*, XVII[ème] entretiens du Centre Jacques Chartier – Colloque en Muséologie, Montréal.
Le Marec, J., 2001, « Le public : définitions et représentations », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 46, (2), pp. 50-55.
[116] Le Marec, J., 2002, *op. cit.*, p.64.

exemples extraits de ces recherches permettront de comprendre plus avant comment se construit un regard sur les objets, les représentations, les savoirs et les pratiques, en sciences de l'information et de la communication, à partir de leur capacité à circuler dans les situations de communication : la théorie des composites et la réflexion sur le *terrain* dans la recherche.

La construction des composites

La recherche menée par Joëlle Le Marec et Igor Babou sur les usages dans la bibliothèque de l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences humaines de Lyon, permet ainsi de saisir le rôle des représentations sociales comprises comme composite, c'est-à-dire « comme une manière de prendre en charge ce que la notion de représentation sociale devenait si l'on poussait à bout ses propres implications théoriques et empiriques ». Les deux chercheurs prétendent étudier la dimension symbolique des faits sociaux au plan conceptuel aussi bien qu'au plan empirique. En parlant de composite, ils proposent de dépasser le clivage entre l'objet en train de se produire et l'objet produit, entre « ce qui est en train d'advenir, mais qui n'est pas inscrit, et ce qui est inscrit et a trouvé forme ». Ils exhortent ainsi à une vigilance dans le travail de recherche empirique vis-à-vis des formes sociales observables, mais surtout vis-à-vis des logiques propres aux situations au cours desquelles s'actualisent et se mobilisent les représentations, c'est-à-dire les situations de communication ou encore les dispositifs de médiation.

Expliquant la genèse de cette recherche, Le Marec et Babou montrent qu'ils cherchent le moyen de « se mettre dans des conditions de recueil et d'analyse des données interdisant d'emblée le recours aux pré-catégorisations sociales ou disciplinaires des phénomènes »[117]. Ils proposent d'organiser leur travail d'enquête « à partir d'unités socialement pertinentes pour les acteurs, en l'occurrence les tâches des professionnelles »[118] pour comprendre par quelles procédures un dispositif tel qu'une bibliothèque universitaire se constitue en système de communication du savoir.

Les deux auteurs précisent bien que ces tâches professionnelles ne sont qu'un point d'entrée et permettent aux acteurs en présence de se mettre d'accord sur le cadre de la communication.

[117] Le Marec, J., Babou, I., 2003, « De l'étude des usages à une théorie des « composites » : objets, relations et normes en bibliothèque », in Souchier, E., Jeanneret, Y., Le Marec, J., (dir.), 2003, *Lire, écrire, récrire – objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, BPI - Centre Pompidou, p.237.
[118] *Ibid*., p.246.

Ces situations donnent accès à du discours, des objets, des représentations, des procédures de communication, qui sont étudiées par la suite dans un cadre sémiotique, c'est-à-dire que l'ensemble des matériaux constituant le corpus définitif fait l'objet d'une réorganisation sémiotique[119]. Ils sont articulés selon les trois registres de la signification identifiés par la sémiotique peircienne : les qualités, les faits et les lois. « Ces trois catégories fournissent une grille de structuration des données issues de l'enquête en focalisant l'attention sur les articulations entre différents registres de phénomènes mis en jeu dans la bibliothèque »[120].

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette approche est la volonté de saisir aussi bien les éléments matériels et inscrits dans le dispositif de terrain que les éléments non inscrits, impalpables, qui se manifestent dans les échanges, comme, par exemple, les logiques d'acteurs. Les deux auteurs appellent donc composites, « des situations au sein desquelles des individus mobilisent à la fois la signification d'objets matériels ainsi que des représentations, réalisent des actions et, enfin, mettent en œuvre des systèmes de normes »[121].

Les composites ne correspondent pas à des situations préalables, existant en dehors de toute observation, qu'il s'agirait de chercher et de trouver. Les composites sont des « ensembles de processus sociaux, techniques et sémiotiques » mobilisés dans le cadre d'une pratique qui fait sens pour l'individu, décrite par lui et qui est observée par les chercheurs à travers les objets qui sont produits ou manipulés à cette occasion.

L'intérêt de cette analyse pour la démarche qui est construite dans cette thèse est qu'elle permet de réarticuler le regard sur la situation de communication qui lie l'enquêteur aux objets qu'il observe en tant qu'elle est une situation sociale de production de savoirs et d'un ajustement permanent entre les acteurs, la mémoire sociale et les dispositifs, et non pas en tant que scène de la séparation entre les données recueillies sur le terrain et le savoir scientifique, comme externe aux savoirs sociaux. La partie suivante permet d'avance sur ce point.

[119] Ils mobilisent ensemble les méthodologies sémiotiques et ethnographiques pour une « ethnosémiotique des usages ».
[120] *Ibid.,* p.241.
[121] *Ibid.,* p.246.

Le statut spécifique du terrain

L'analyse précédente engage à considérer le terrain dans toute sa spécificité. Joëlle Le Marec montre que la difficulté théorique à laquelle renvoie la représentation de la situation d'enquête en tant que rapport entre observateur et observé commence avec un questionnement qui concerne la nature de la réalité saisie au cours de l'enquête. « Comment observer ce que font les gens quand ils ne sont pas observés ? Comment les écouter dire ce qu'ils disent quand on ne les écoute pas, dans la mesure où le regard de l'observateur modifie les phénomènes observés, et où ce qui est observé n'est jamais que ce qui est observable dans les conditions d'enquête ? »[122]

Ces questions reviennent à supposer qu'il existerait des vérités sociales en dehors de toute observation, en dehors des communications par lesquelles elles se manifestent. Or « il n'existe aucun fait social brut qui tirerait sa vérité du fait qu'il advienne sans avoir été mis en forme dans un processus de communication »[123]. Joëlle Le Marec insiste sur le fait que l'exercice de la recherche participe de la production des composites, définis plus haut. « Ce que l'on recueille peut être imaginé non pas comme des représentations, de préférence contextualisées avec précision, mais comme des communications qui font advenir des "faits" dans la mesure où rien, absolument rien de ce qui est construit dans l'enquête n'échappe au fait que cela n'existe que dans des situations de communication qui constituent la matière et la forme même de toute réalité sociale observable. »[124]

Par ailleurs, le chercheur ne peut revendiquer de maîtriser toute la signification des communications qui engagent d'autres acteurs que lui, « il ne peut faire en sorte que les communications sur le terrain ne soient pas toujours beaucoup plus que du recueil de matériau, ou plutôt qu'elles soient avant toute autre chose, sur le moment, autre chose dont la signification ne dépend pas que de lui, en tant qu'acteur social n'ayant nulle priorité sur l'interprétation de la situation sur le champ, sinon son cadrage préalable et son interprétation ultérieure, moments qui n'engagent que lui »[125].

L'articulation entre les procédures normées et les savoirs implicites hante l'ensemble du processus de construction des connaissances en sciences sociales, et notamment la question

[122] Le Marec, J., 2002, op cit., p.43.
[123] *Ibid.*, p.44.
[124] *Ibid.*, p48.
[125] *Ibid.*, p.40.

toujours épineuse du *terrain*. « Ce qui crée selon moi, le "terrain" comme catégorie du processus scientifique est précisément le fait qu'il s'agit de la phase où est isolée, contenue, et traitée, d'une manière ou d'une autre, l'implication au premier degré dans la construction et la circulation des savoirs sociaux ordinaires. Si la catégorie du "terrain" a une telle importance en sciences humaines et sociales, c'est parce qu'elle prend en charge, et condense dans un ensemble spatial et temporel circonscrit, les problèmes liés à cette irréductible continuité dans des savoirs contre lesquels elles se construisent. »[126]

Le Marec propose une définition du terrain qui articule trois niveaux. Nous retenons cette définition, car elle permet de saisir toutes les dimensions communicationnelles qui font la spécificité d'un terrain de recherche en postulant le caractère opératoire de chacune des dimensions sur les autres. C'est dans cette perspective que nous avons construit les deux chapitres qui font suite à ce premier chapitre théorique : la description de lieux, d'espaces et de cadres, par rapport auxquels le concept d'ajustement fonctionne comme une construction théorique qui les articule.

Ainsi, le terrain est d'abord « un lieu qui a une pertinence sociale comme lieu de pratiques qui se mettent volontairement en rapport les unes avec les autres […] un espace borné par d'autres instances que la recherche » ; il est ensuite « un "lieu" reconfiguré par la recherche : il est toujours un espace intersémiotique, mais borné cette fois par les contraintes théoriques et empiriques une fois que celles-ci sont confrontables au terrain comme unité socialement pertinente » ; et le terrain est « enfin, un espace imaginaire pour la conceptualisation des composites. Au stade actuel, le concept de composite n'existe pas autrement que comme re-conceptualisation de la séparation et de l'articulation entre le terrain comme "unité" complexe organisée par l'approche communicationnelle des phénomènes sociaux et l'objet de recherche construit à travers ce terrain »[127].

Cette démarche s'attache ainsi à comprendre les situations qui mettent en jeu des objets, des savoirs, des pratiques, des individus, en mobilisant une conception de la réalité culturelle comme élaboration historique, circulante et partagée dans les communications sociales et à travers les dispositifs qui prétendent gérer cette communication. « Cette démarche ne peut évidemment pas permettre de comprendre ce qu'il y a "derrière" ou "sous" une conduite, mais

[126] *Ibid.,* p.31.
[127] *Ibid.,* p.55.

elle nous permet de comprendre ce qui est mis en forme lorsque des personnes sollicitées l'évoquent dans la situation particulière de l'enquête : de ce point de vue, ce n'est pas ce qu'il y a "derrière" ou "sous" une conduite qui nous importe, c'est, presque au contraire, ce qu'elle produit, d'autres conduites qu'elle génère (y compris les conduites communicationnelles) et ce qui en circule. »[128]

Ces analyses sont précieuses pour la thèse, car elles permettent de comprendre comment la situation de communication, loin de révéler le social et les modalités de la pratique, engendre des situations d'appropriation et de constitution sociale des objets, engage une définition des statuts et des places qui permettent des formes d'intelligibilité entre des acteurs sociaux et des objets hétérogènes. Le phénomène d'ajustement défendu ici est compris, précisément, dans cette perspective comme le travail à l'œuvre dans la communication sociale qui engage et produit un rapport à l'objet, aux représentations et à l'activité en cours.

On trouvera, à ce titre, en annexe, une analyse qui montre comment les visiteurs de l'exposition « Sainte Russie » ont déployé des formes particulières d'engagement dans l'enquête, ce qui permet de témoigner du rôle structurant de la situation d'enquête articulée à la situation de visite dans l'expérience que font les visiteurs[129].

La façon dont la situation de communication engendre aussi des cadres *pratiques* dans lesquels les sujets développent des échanges signifiants fait l'objet de la section suivante. On y présentera des textes qui abordent le rapport signifiant entre le dispositif de communication et l'acteur social, textes issus de la tradition de la sociologie des usages et de la théorie de l'interaction médiatisée.

[128] *Ibid.*, p32.
[129] Voir annexe n°5.

3. DISPOSITIFS, USAGES ET INTERACTION MÉDIATISÉE

Cette recherche a pour objectif de penser le rapport entre dispositifs de supports des messages (qu'il s'agisse de dispositifs technologiques comme le téléphone ou de dispositifs matériels comme l'exposition) et les pratiques culturelles, notamment la visite culturelle. Il manque donc dans ce chapitre une dernière balise qui n'a pas encore été présentée et qui consiste à qualifier ce dispositif de supports des messages : le média. La thèse vise ainsi à interroger la relation qui se noue entre les usagers et le pouvoir exercé par les médias sur la culture, en tant qu'il est « un pouvoir consistant à lui fournir ses conditions sans définir sa nature »[130]. Le regard se déplace donc de la situation de communication vers la situation de médiation.

On veut donc observer un régime de pratiques qui est concerné par l'interaction en tant qu'elle est médiatisée. Cette recherche postule, à ce titre, que l'expérience du musée est une expérience médiatisée, tout comme le jeu « PLUG » propose aussi une interaction médiatisée. L'exposition constitue l'un des outils du musée, elle est un dispositif de médiation. Le jeu « PLUG », lui, est un média informatisé, un « dispositif technique ayant pour constituants des appareils de traitement de l'information, au sens mathématique du terme, et ayant pour effet social de faire circuler des messages et, par là, de rendre possibles des échanges d'informations, des interprétations, des productions de connaissances et de savoirs dans la société »[131].

Dans le cas de l'exposition comme du jeu, on parlera d'interaction médiatisée au cours de laquelle se jouent deux niveaux d'interaction concomitants : entre l'individu et le dispositif de médiation et entre l'individu et ce à quoi renvoient les objets montrés ou représentés dans le dispositif[132]. Nous avons choisi quatre textes qui permettent de faire dialoguer les questions de l'usage avec celles de la spécificité des médias : les deux articles de Josiane Jouët, « Pratiques de communication et figures de la médiation » et « Retour critique sur la sociologie des usages », l'ouvrage de Jacques Perriault, *La Logique de l'usage – essais sur les machines à communiquer*, l'article de Joëlle Le Marec « L'usage et ses modèles : quelques

---

130 Jeanneret, Y., 2007 [2000], *op. cit.*, p.120.
131 *Ibid.*, p.82.
132 Jean Davallon rappelle à ce titre que le fonctionnement communicationnel qui caractérise une exposition peut être considéré comme une « dénégation de l'énonciation » : « c'est moins le producteur d'un objet culturel [le dispositif d'exposition] qui s'adresse au visiteur que des objets et leur monde qui apparaissent pour le visiteur, qui se manifestent dans l'espace d'exposition, à l'intérieur du dispositif lui-même », in Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.30.

réflexions méthodologiques » et, enfin, le chapitre « La cybernétique de l'imparfait » de l'ouvrage *Penser la trivialité* d'Yves Jeanneret.

3.1 L'usage face à l'objet technique

Le concept d'usage est déterminant dans plusieurs courants des sciences sociales, et plus précisément dans l'analyse du rapport entre les acteurs sociaux et les techniques de la communication. Dans un article qui revient sur la genèse et l'évolution de la sociologie des usages en France, Josiane Jouët[133] montre comment s'est constitué ce champ théorique et repère un certain nombre de questionnements et de problématiques recensés dans la diversité des études menées sur le sujet depuis vingt ans.

Le premier résultat de ces études montre que la construction de l'usage ne se réduit pas aux formes d'utilisation prescrites par la technique et « s'étend aux multiples processus d'intermédiations qui se jouent pour lui donner sa qualité d'usage social »[134]. À partir de ce constat, un premier courant de recherche historique a permis de montrer que la construction collective de l'usage s'insère dans des pratiques familiales ou professionnelles préexistantes et s'élabore dans le temps, car l'usage se heurte aux poids des normes, des habitudes et de la tradition. Les phénomènes d'appropriation constituent un autre axe qui s'oppose au modèle de la consommation pour faire valoir la capacité de l'acteur à construire ses usages en fonction de ses intérêts et de la construction de son identité sociale et personnelle. À ce titre, une troisième problématique concerne spécifiquement la construction du lien social et la spécificité de l'échange social par l'usage des technologies. Enfin, l'analyse s'est aussi intéressée aux rapports entre usage et rapports (ou discriminants) sociaux (sexe, âge, professions, revenus).

Le développement de la sociologie des usages s'est, par ailleurs, articulé à l'évolution des technologies de l'information et de la communication, et à l'usage des objets de communication tels que des dispositifs domestiques (comme la télévision ou le magnétoscope). Dans un article datant de 1993, Josiane Jouët analyse ainsi l'articulation très forte entre les conditions sociales de l'usage et l'évolution des technologies. Elle y interroge la spécificité de l'usage des médias et l'émergence de nouveaux comportements de

[133] Jouët , J., 2000, « Retour critique sur la sociologie des usages », *Réseaux*, 100. pp. 487-521.
[134] *Ibid.*, p.499.

communication[135]. Elle parle de « technologies informatisées », mais nous parlerons plutôt de « médias informatisés » en suivant la proposition d'Yves Jeanneret.

Engageant une démarche qui rompt avec toute forme de déterminisme qu'il soit technique ou social, Josiane Jouët défend que les pratiques de communication s'élaborent autour « d'une double médiation ». « Cette dernière est à la fois technique, car l'outil utilisé structure la pratique, mais la médiation est aussi sociale, car les mobiles, les formes d'usages et le sens accordé à la pratique se ressourcent dans le corps social. »[136] Si les modes de faire et l'investissement de la pratique des médias informatisés par les utilisateurs sont bien singuliers par rapport aux types de pratiques qu'engageaient des médias comme la télévision, la thèse que défend l'auteure est que les pratiques de communication s'articulent avec l'évolution des modes de vie, l'allongement du temps de loisir, les situations de famille monoparentale, etc. Josiane Jouët explique que les discours que tiennent les usagers sont partie prenante des pratiques de communication et qu'ils témoignent d'un certain nombre de représentations tout à fait ambivalentes qui se rattachent au discours social sur la modernité et sur l'humanisme et qui se construisent dans l'expérience concrète des technologies de communication. « De même les modes d'articulation entre les outils de communication et les modes de vie, tout comme l'ambivalence des référents discursifs, révèlent la complexité de la dynamique qui se joue entre les technologies de communication et de l'action sociale. »[137]

L'analyse du texte de Jacques Perriault permet de resserrer l'analyse sur les modalités de l'usage. Il montre que le développement de la société industrielle a pour corollaire l'accompagnement discursif permanent des inventions techniques, comme en témoigne la reformulation constante de projets utopiques, d'hypothèses de besoins, etc. L'usage consiste, précisément, dans la reprise et la circulation dans la société de cette offre technologique et de ces discours. Or l'auteur propose de distinguer usage et logique d'usage, renvoyant chacun d'eux à la façon de se servir d'un *artefact* au bout d'un certain temps, lorsque son rôle s'est stabilisé dans la société. Néanmoins, « appréhendée dans une perspective socioconstructiviste, la logique de l'usage est la construction par l'individu du choix d'un instrument et d'un type d'emploi pour accomplir un projet. Les critères de choix possibles revêtent des valeurs différentes en fonction de multiples facteurs liés à la personne et aux contextes : affectifs,

[135] Jouët, J., 1993, « Pratiques de communication et figures de la médiation », *Réseaux*, 60, pp.101-120.
[136] *Ibid.*, p. 108.
[137] *Ibid.*, p. 110.

psychologiques, cognitifs, culturels, sociaux. La logique de l'usage proprement dite est le schéma qui articule ces caractéristiques en vue de l'action suivante : utiliser un instrument pour un projet déterminé. »[138]

L'équilibre de l'usage se produit progressivement dans des interactions successives entre ces trois éléments (le projet d'utilisation, l'instrument retenu et la fonction qui est attribuée à l'objet) et engendre alors différents types d'opérations : la modulation (ou sous utilisation des capacités de l'appareil), le stéréotype d'emploi, le détournement (conservation du projet et de la fonction, mais substitution d'instrument), et, enfin, l'ajustement que Perriault présente comme « une forme de la relation d'usage dans laquelle il n'y a d'incertitude que sur la fonction. Il s'agit de la procédure d'ajustement qui, héritant des tâtonnements et de l'expérience acquise, infirme la fonction initialement prévue et détermine celle qui est pertinente pour un projet donné »[139].

Mais, par ailleurs, la logique d'usage se construit à partir de plusieurs paramètres comme la représentation toute personnelle associée à l'objet et à la technique, les normes d'usages émises par un groupe ou une instance qui influe sur l'opinion, ou encore la niche qui consiste au rôle que trouve l'objet au terme d'un processus d'ajustement.

3.2 Usages et représentations sociales

Un troisième texte, celui de Joëlle Le Marec, permet de poursuivre l'analyse de la notion d'usage en déplaçant les frontières du cadre d'appréhension de l'usage des technologies. La chercheure analyse la dichotomie entre logiques politiques de production et de prescription, et logiques « souterraines » d'usages des individus qui traverse les études d'usage. Cette dichotomie entérine, en même temps qu'elle défend le rôle de l'usager, une opposition bipolaire et un modèle de communication linéaire qui va de la « production » à la « réception ». « Cette condition de l'usager comme étant statutairement, pour la recherche, un producteur de discours concernant un objet […] a été absolument nécessaire dans une vision un peu militante pour constituer les usagers en individus concrets, interlocuteurs sociaux potentiels puisqu'ils sont des interlocuteurs authentiques pour le chercheur. Par contre, on

[138] Perriault, J., 2008 [1989], *La logique de l'usage – essai sur les machines à communiquer*, Paris, L'Harmattan, p.XIV.
[139] *Ibid*., p.210.

renforce ainsi très concrètement un rapport de force qui constitue l'usage en phénomène de réception pour des objets produits ailleurs. »[140]

Aussi au lieu de considérer l'usage dans la perspective d'un modèle d'allers-retours entre des logiques de production et des logiques de réception, c'est-à-dire comme des « phénomènes existant en réaction à quelque chose de prédéfini »[141], l'auteure exhorte à repenser la façon dont la recherche sur l'usage est pré-structurée, et à la libérer de ces représentations binaires. Prenant alors l'exemple des lieux culturels comme le musée ou la bibliothèque, Joëlle Le Marec explique que l'usage ne peut pas être étudié en faisant l'impasse sur ce qui fait la spécificité de ces lieux : être « tout à la fois le champ de l'activation des relations entre sens et savoir, et le champ de l'activation des relations de l'individu à des collectifs de référence »[142]. Ces terrains permettent de repenser précisément les modèles attachés aux études d'usage dans la mesure où le rapport aux savoirs et à la culture exclut un modèle de l'offre et de la demande.

L'analyse de ces terrains permet de se défaire d'une attention considérable sur l'objet technologique, comme point de départ, et de comprendre que « la réalité la plus sensible et la plus génératrice de phénomènes observables est bien moins l'univers de l'objet lui-même que l'univers des représentations d'usages qu'il génère »[143]. La chercheure montre ainsi que trois dimensions de l'usage peuvent être analysées sous un nouveau jour dans une étude qui considère l'univers de représentations « en tant qu'occurrences concrètes, dans les discours et les pratiques, de savoirs et d'imaginaires qui sont en circulation permanente », en tant qu'univers de références de l'usage. Tout d'abord, le projet de l'usage est défini dans un sens qui recoupe l'analyse de Jacques Perriault lorsqu'il parle de l'investissement imaginaire des objets, mais qui la déborde aussi, dans la mesure où le projet d'usage s'articule, chez Le Marec, aux projets de vie des individus. La deuxième dimension de l'usage concerne le rôle du contexte non pas en tant qu'environnement objectif qui accueillerait les phénomènes de l'usage, mais en tant que contenu de représentations. « Dans la mesure où les usages peuvent être vus comme des représentations en actes qui s'actualisent dans des situations qu'elles

[140] Le Marec, J., 2001, « L'usage et ses modèles : quelques réflexions méthodologiques », *Spirale*, 28, pp.105-122.
[141] *Ibid.*, p.9.
[142] *Ibid.*, p.9.
[143] *Ibid.*, p.12.

contribuent à créer, orienter ou modifier, le contexte est une partie intégrante de l'usage. »[144] En témoigne la différence d'utilisation d'interactifs dans des espaces d'exposition et l'utilisation de cédéroms de musée chez soi. Elle rend compte de l'articulation entre dispositifs, lieux et situations ainsi que du statut qui est accordé aux espaces d'utilisation et aux dispositifs. Enfin, les techniques de l'usage peuvent être considérées « comme des techniques inventées et mises au point par les acteurs pour "fabriquer" quelque chose avec les technologies, que ce soit pour soi-même ou pour d'autres que soi »[145]. Ces techniques renvoient alors à la capacité de l'individu à gérer les situations, à devenir lui-même prescripteur ou évaluateur vis-à-vis de ce type d'objet.

Cette analyse permet de saisir que les situations d'utilisation d'objets techniques sont des interactions médiatisées, au sens fort, c'est-à-dire qu'elles engagent des espaces de médiation entre des objets, des savoirs, des projets de vie et des contextes toujours spécifiques. Le texte suivant permet de poursuivre cette analyse et d'interroger les modalités d'interprétation spécifiques aux prises avec ces situations d'interaction médiatisées.

3.3 Ostension, implication et prédilection

Yves Jeanneret propose une analyse de l'interaction médiatisée à partir d'une réflexion sur la circulation des savoirs et sur la relation qui se noue entre dispositifs de communication, histoire et mémoire des formes ainsi que teneur des savoirs. « Les petits et les grands dispositifs de médiatisation matérielle des textes jouent un rôle non anecdotique, mais structurant, dans la pérennité, le partage, la reconnaissance, l'appropriation des objets. La matérialisation et la miniaturisation de parcelles de savoir constituent donc la part logistique d'une activité qui tire sa valeur et force de ce que les objets ainsi crées sont dotés de forme et interprétés. »[146]

Il semble ici intéressant d'interroger le caractère réflexif des situations de communication. Tout rapport de communication déploie la représentation d'une communication, c'est-à-dire des conditions de possibilité de l'échange communicationnel. « L'acte de communication ne peut se clore sur lui-même sous peine de ne pouvoir spécifier ni le mode d'emploi ni le sens de son contenu, ni l'interaction qui le constitue […]. Or toute décision implique une

[144] *Ibid.*, p 13.
[145] *Ibid.*, p.18.
[146] Jeanneret, Y., 2008, *op. cit.*, p.139.

évaluation de la situation et une anticipation des conséquences du choix. […] En incorporant en lui-même ce moment herméneutique, l'échange social se fait le réceptacle d'un métamessage qui le transcende sans le surplomber. »[147] Dans les interactions en général, mais de façon passionnante dans les interactions médiatisées, le rapport de communication peut être analysé dans sa dimension réflexive, c'est-à-dire à partir du fait que les dispositifs portent en eux une intention communicationnelle, une proposition de logique de communication qui est portée par les figures sémiotisées des pratiques, des objets, d'un rapport aux objets, du locuteur, du récepteur, etc.

Yves Jeanneret défend la spécificité de l'interaction médiatisée et propose une hypothèse sur la forme générale que prend ce type d'interaction. Sa première remarque consiste à dire que l'interaction médiatisée met en jeu une interaction sémiotique qui s'appuie sur une « discontinuité processuelle ». Ce qui compte est de penser que si le sujet social rencontre un dispositif qui est déjà construit, enregistré, produit, il opère, face à cet objet, « une anticipation des rôles communicationnels, une identification des formes, une reconnaissance des textes, une qualification documentaire et une interprétation des discours ». En d'autres termes, l'interaction est communicationnelle et elle porte sur la communication déployée par le dispositif.

L'exemple de la forme techno-sémiotique de l'exposition montre qu'elle est « un ensemble de processus nécessitant la création de plusieurs univers d'interprétation et de travail formel »[148]. Les trois sémioses (écriture du discours, organisation de l'espace et mise en visibilité des objets, investissement par un parcours et un regard) sont concomitantes. Elles « constituent autant de métamorphoses par lesquelles s'élabore peu à peu un espace de médiation. […] Si bien que le complexe média/texte est toujours en état d'invention et de reconstitution »[149]. Si « l'exposition fournit au visiteur un programme de gestion de sa relation aux objets exposés et d'accès au monde utopique […] cependant, comme l'exposition n'est pas un labyrinthe totalement contraignant, mais aussi ludique, le visiteur ne se contente pas de subir, ni même de suivre. Il est actif. Son activité spatiale et énonciative n'est donc pas uniquement emboîtée dans l'énonciation du concepteur-réalisateur : elle la développe »[150]. Aussi, il faut s'attendre à

[147] Quéré, L., 1982, *Miroirs équivoques, aux origines de la communication moderne*, Paris; Aubier Montaigne, p.33.
[148] Jeanneret, Y., 2008, *op. cit.*, p.160.
[149] *Ibid*., p.160.
[150] Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.174.

des décalages entre la logique perçue et l'intention de médiation projetée, entre l'activité des visiteurs et le programme de réception.

À partir de là, on peut distinguer différents niveaux de pratiques. Le premier concerne la mémoire sociale des formes qui déterminent toujours les initiatives et les appropriations des situations de communication. « La communication médiatisée, c'est donc avant tout une production de représentations, incarnées dans des textes, eux-mêmes configurés dans leurs propriétés formelles par les traits de leur support médiatique »[151]. Par ailleurs, les dispositifs sont bien accompagnés parfois d'une « déclaration explicite d'un certain programme interactionnel ». À cette métacommunication explicite s'ajoutent deux ordres de réalités qui participent aussi à préfigurer le cours de la communication : « toute configuration médiatique et textuelle, par sa simple existence, est de nature à manifester une proposition lisible de logique communicationnelle et, d'autre part, définit un espace de pratiques possibles qui fait ressource et contrainte pour le déploiement de l'activité communicationnelle elle-même »[152]. Jeanneret les nomme respectivement ostension de communication et implication de communication.

Enfin, le terme de prédilection désigne le fait que l'interprète-usager reconnaît et interprète le dispositif de communication. « L'idée de prédilection vise à éviter l'alternative entre le social et le sémiotique : elle consiste à penser que les différences sociales et culturelles dans l'appréhension, la qualification et la manipulation des objets s'exercent au sein de l'univers sémiotique en produisant du texte, de la forme, de la signifiance. »[153] Devant un site Internet, par exemple[154], les lecteurs peuvent déployer des prédilections différentes alors que l'objet reste le même. « Un lecteur qui scrute les sites pour comprendre quelle est leur identité éditoriale avant de décider de les lire ou de les abandonner voit le même objet observable (tel ou tel écran d'un site) que celui qui navigue dans un espace indistinct du réseau à la recherche de données ponctuelles. Mais il ne voit pas le même texte et ne réalise pas le même acte de communication. »[155]

[151] Jeanneret, Y., 2008, *op. cit.* p.166.
[152] *Ibid*., p.167.
[153] *Ibid*., p.167.
[154] L'exemple ici cité se réfère à la recherche sur les formes d'appropriation de textes en réseau. Jeanneret, Y., Béguin, A., Cotte, D., Labelle, S., Perrier, V., Quinton P., Souchier, E., 2003, *op. cit.*
[155] Jeanneret, Y., 2008, *op. cit.* p.169.

Pour conclure, on s'accordera avec Yves Jeanneret sur la façon de définir la communication à partir d'une réflexion sur la qualité de cet espace où se rencontrent et circulent les objets et les acteurs sociaux. « Si l'on veut bien admettre que dans la trivialité se déplacent et se transforment à la fois des objets, des postures de publics et des principes de valeur, il faut adopter un concept des processus de communication qui fasse une place essentielle à trois hétérogénéités : la destination engage mais ne détermine pas l'appropriation ; le texte ne prend sens et valeur que dans la dimension fantasmée de la relation qu'il implique ; la pérennité des êtres et des œuvres repose sur l'écart entre les situations »[156].

Ces différentes balises vont permettre de porter un regard particulier sur les deux terrains choisis pour la thèse, l'exposition « Sainte Russie » et le jeu « PLUG ». Pour les deux situations, l'attention sera portée sur la façon dont les dispositifs de médiation en jeu manifestent une proposition de communication qui engage la pensée et le corps du visiteur, mais aussi sur la façon dont, face à cette proposition, le visiteur convoque un certain nombre de représentations pour lui donner un sens, et déploie un projet qui dit bien plus de la façon dont il considère sa propre pratique que de la façon dont est déjà fixée sa relation à la culture. Ce regard sera défendu dans la suite de la thèse. Pour le moment, le chapitre suivant présente les deux terrains en tant qu'ils sont des lieux, comme dirait Joëlle Le Marec, qui ont « une pertinence sociale comme lieu(x) de pratiques qui se mettent volontairement en rapport les unes avec les autres »[157].

[156] *Ibid.*, p.131.
[157] Le Marec, J., 2002, *op. cit.* p.55.

CHAPITRE DEUXIÈME

Description de l'exposition « Sainte Russie » et du jeu « PLUG – Les secrets du musée »

Introduction

Les deux terrains qui vont être maintenant présentés ont été choisis, car ils permettent d'interroger différemment la pratique de visite. Le premier terrain correspond à la visite de l'exposition temporaire « Sainte Russie – l'Art russe, des origines à Pierre le Grand », au Musée du Louvre, et le second terrain correspond au parcours ludique « PLUG », au Musée des Arts et Métiers, organisé dans le cadre d'un projet de recherche interdisciplinaire. L'axe d'opposition entre ces deux terrains fonctionne à partir de la distinction entre une situation que nous pourrions qualifier de *classique*, car elle correspond à un horizon d'attente connu et partagé par les visiteurs de musée, et une situation qui, précisément, ébranle cet horizon d'attente.

En somme, dans le premier cas, les visiteurs savent qu'ils sont dans le Musée du Louvre, l'un des plus grands musées du monde, qui encadre institutionnellement l'espace de l'exposition et prédétermine les représentations associées à l'expérience de visite ; dans le deuxième cas, les visiteurs sont à la fois invités à participer à un test technique et à explorer des modalités de visite différentes – il leur est annoncé qu'ils vont « visiter différemment ». Plusieurs éléments peuvent surdéterminer la situation de communication : le musée, certes, mais aussi le projet de recherche, les représentations associées aux situations de *test* de la technologie, et, enfin, l'activité ludique. L'espace dans lequel se trouve le visiteur est donc pris dans une tension entre l'institution de la culture patrimoniale scientifique et l'institution de l'innovation.

Dans le premier terrain, l'enquête saisit l'occasion de se loger au cœur d'une situation de pratique courante – la visite d'une exposition qui a lieu dans les salles du Musée du Louvre – dans le second terrain, l'enquête vient se caler contre une situation présentée comme expérimentale – un objet explicitement constitué en tant que terrain de recherche pour de nombreux chercheurs de disciplines différentes – elle-même insérée dans une situation de pratique courante – la visite des salles des collections permanentes du Musée des Arts et Métiers.

Les deux terrains se sont, en réalité, succédé dans le temps, pour des raisons de financement de la thèse[158].

Néanmoins, leur description va être réalisée dans le sens inverse : le deuxième terrain sera décrit dans la première section dans la mesure où il a été formalisé très tôt, au début de la thèse, et qu'il se présente, pour les visiteurs enquêtés, comme une situation de visite *ordinaire*. Le terrain du projet « PLUG » sera décrit dans la seconde section, car son analyse implique de saisir la mise en abîme des différentes situations de communication et des différents enjeux de la communication auxquels elles renvoient. En effet, considérer le jeu pédagogique « PLUG », au Musée des Arts et Métiers, comme un terrain de recherche passe notamment par la compréhension et la distinction de deux positionnements relatifs et affrontés l'un à l'autre, référés chacun à une échelle de saisie des phénomènes et à un modèle de la communication différent : l'enquête comme mode de justification d'un projet de recherche en sciences de l'ingénieur financé par l'Agence Nationale de la Recherche ; et l'enquête comme préalable à la thèse. Dans ces deux cas, l'enquête doit négocier sa place vis-à-vis d'autres termes qui ont eu la part belle pendant tout le projet : les tests, les expérimentations. En effet, les ingénieurs et les industriels parlent de tests et non pas d'évaluation, encore moins d'enquête. Si les tests permettent de dire si l'objet fonctionne, l'enquête doit revendiquer son droit à saisir autre chose, c'est-à-dire à regarder comment les utilisateurs manipulent l'objet et l'investissent de sens par rapport à une situation décrite comme une situation de test, mais aussi de jeu ou encore de visite de musée. Ce que l'enquête permet, c'est précisément de montrer que ces différents niveaux existent dans l'expérience du testeur et qu'ils renseignent bien différemment sur l'usage.

À ce premier niveau de description des deux terrains, qui correspond à un niveau de cadrage institutionnel et communicationnel général, se rajoute un deuxième niveau qui correspond à l'analyse du statut du dispositif exploré par les visiteurs : l'exposition et le jeu informatisé.

Faisant l'analyse du travail de David Bolter, Jean Davallon interroge le rapprochement qu'on peut opérer entre les dispositifs multimédias en tant que produits culturels, et l'exposition, qui

[158] Le projet « PLUG » est, en effet, l'un des premiers projets pour lesquels j'ai travaillé, suite à un recrutement de vingt-huit mois au sein de l'équipe en sciences de l'information et de la communication de Télécom ParisTech. L'enquête pour l'exposition « Sainte Russie » a pu être menée plus tard.

« constitue un texte (comme l'hypermédia) qui reste cependant constitué de plusieurs médias – ou plus exactement de plusieurs registres sémiotiques conservant leur propre support matériel […]. On peut donc la considérer comme un hyperdocument multimédia »[159]. D'un point de vue socio-sémiotique, l'opposition entre l'exposition et l'écriture multimédia réside bien dans le fait que « l'exposition en tant que dispositif de monstration, correspond forcément à un choix d'objets conjoint à une technologie de déplacement des visiteurs dans l'espace » alors que « dans le cas du multimédia, ce qui commande se situe à la charnière entre architecture du texte et outils de navigation, au milieu si l'on peut dire : plus du côté des scénarios que du choix ou du recueil des contenus, d'un côté, et, de l'autre, plus du côté des interfaces que de l'écriture informatique elle-même. Le texte ne commande pas de lui-même la navigation »[160]. Selon Davallon, l'exposition est bien proche de l'hypertexte, « en tant que dispositif constitué d'un ensemble de "grains" liés entre eux par des liens répondant à une logique, auquel on peut accéder de manière non séquentielle […] inversement, elle paraît très lointaine de celui-ci dès que l'on retient son caractère de rituel ; d'un rituel écrit conjointement par l'officiant et les bénéficiaires, selon certaines règles (un programme), avec des objets qui deviennent des signes à travers leur articulation à d'autres et qui se présentent "en profondeur", si l'on peut dire, renvoyant au monde d'où ils viennent »[161].

Le rapprochement qui est opéré ici entre l'exposition « Sainte Russie » et le jeu informatisé « PLUG » tient en réalité à trois questionnements :

(1) La place du texte dans les deux dispositifs.

Tout d'abord, les deux dispositifs ont pour finalité d'être utilisés par les visiteurs. C'est-à-dire qu'ils consistent en une proposition par rapport à laquelle le visiteur devra prendre position. À ce titre, ils engagent tous deux des parcours : ils mobilisent les visiteurs afin qu'ils se déplacent dans les salles du musée, en fonction d'un déplacement plus métaphorique dans le propos de l'exposition et dans la succession des images sur le téléphone. Or ce déplacement est orchestré, notamment, par la présence de textes, qui sont très nombreux, ce qui ne revient pas à dire que l'exposition ou le jeu sont des *textes*. Les textes dont nous parlons (panneaux, cartels, écrans) sont des objets textuels, c'est-à-dire qu'ils ont une forme spécifique qui engage

[159] Davallon,J., 1999, *op. cit.*, p.200. Voir aussi Bolter, D., 1994, « Topographic writing : hypertext and the electronic writing space », in Delany, P., Landow G., (dir.), 1994, *Hypermedia and literary studies*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, pp. 105-118.
[160] Davallon, 1999, *op. cit.*, p.211.
[161] *Ibid*., p.219.

tout autant la lecture, d'une certaine façon, que la relation à l'espace plus général que sont les salles d'exposition, et qui constitue la visite. En d'autres termes, ils sont traités comme des systèmes de signification qui engagent l'interprétation en même temps qu'ils sont traités comme des objets qui engagent des corps, des prises de position physiques. Aussi, le rapport à l'objet textuel déborde l'analyse de l'activité de lecture à proprement parler. On est alors en mesure de se demander quelle est la place du travail de lecture par rapport au travail d'interprétation du dispositif plus général de l'exposition et du jeu.

Ce questionnement, qui fonde la deuxième partie du mémoire de thèse, prend comme point de départ une définition du texte, du média informatisé, de la lecture et de l'écriture qui permettent de parler d'ajustement à l'exposition par l'objet textuel.

(2) Le statut de dispositif de médiation

Or si les deux dispositifs manient du texte, c'est toujours pour engager une activité plus générale : visite dans « Sainte Russie », jeu puis visite dans « PLUG ». Et dans les deux cas, les textes participent à donner aux dispositifs un statut particulier qui est celui d'une interaction médiatisée. L'exposition comme le jeu renvoient vers un ensemble d'objets, un ensemble de comportements face à ces objets et une certaine façon de concevoir le patrimoine et la culture. L'exposition « Sainte Russie », en tant qu'exposition du Musée du Louvre, et le jeu en tant que projet de recherche dans le Musée des Arts et Métiers, prétendent tous les deux offrir une expérience avec des objets patrimoniaux. L'expérience de cette interaction médiatisée est tout simplement la visite. Or, dans les deux cas, le dispositif communicationnel manipule des objets qui sont à cheval entre un statut d'œuvre d'art (le Musée des Arts et Métiers est un musée patrimonial et l'exposition « Sainte Russie » met en scène des objets de valeurs) et le statut d'objet du quotidien (inventions techniques et objets religieux). Dans les deux cas, il y a une prise en charge très forte de la part de l'institution dans la définition du statut, de la valeur et du sens des objets. Dans le cas du jeu informatisé « PLUG », cette prise en charge passe par un jeu d'illusions entre l'objet et sa représentation ; alors que dans le cas de « Sainte Russie », cette prise en charge passe par un jeu de mise à distance/mise en ambiance.

L'analyse de l'opérativité symbolique de ces deux dispositifs fonde la troisième partie du mémoire de thèse et s'appuie sur le rapport construit par les visiteurs à la situation de communication et à leurs propres pratiques de visite.

(3) Les figures de visiteurs

La dernière différence pertinente consiste à dire ici que les deux situations de communication convoquent des figures de visiteurs qui sont bien distinctes. Dans un cas, le dispositif de visite (le jeu dans les salles) convoque très explicitement une figure de l'interactivité et la figure communicationnelle du visiteur-joueur en porte-à-faux avec celle du visiteur classique. En effet, le jeu propose au visiteur de *manipuler* des cartes virtuelles qui représentent les objets du musée. La rhétorique du jeu fonctionne précisément sur cet aller-retour sémiotique entre l'objet et son image, entre les salles du musée et les parcours des joueurs. Dans l'autre cas, l'exposition convoque la figure d'un visiteur-lecteur qui saura prendre en charge le nombre de textes encyclopédiques par rapport aux objets exposés.

Quel que soit le niveau de description, l'étude des deux terrains peut se faire à partir d'une analyse du jeu entre ostension, implication et promesse. Les deux situations se trouvent accompagnées et, parfois débordées, par un discours qui annonce la nature de la situation et qui anticipe une certaine connaissance de ce type de situation de la part du visiteur (promesse). Néanmoins, l'expérience de prise avec les deux dispositifs place cette promesse dans une tension avec plusieurs ostensions de communication, c'est-à-dire des logiques communicationnelles aussi différentes que la situation de jeu, la situation d'enquête, la situation de test, la situation de visite. Et, enfin, cette expérience se trouve être une situation d'implication particulière, dans laquelle les acteurs sont engagés *pratiquement*, mais la question est de savoir comment ils investissent cette implication à partir de la pluralité des logiques de communication à l'œuvre.

1. UNE EXPOSITION TEMPORAIRE DANS LE HALL NAPOLÉON DU MUSÉE DU LOUVRE : « SAINTE RUSSIE – L'ART RUSSE DES ORIGINES À PIERRE LE GRAND »

Cette section présente l'exposition temporaire « Sainte Russie – L'Art russe, des origines à Pierre le Grand », qui s'est tenue dans le hall Napoléon du Musée du Louvre[162] du 5 mars 2010 au 24 mai 2010[163]. Rappelons que les expositions temporaires du Musée du Louvre font l'objet d'un grand engouement de la part des visiteurs français, parisiens notamment. Les enquêtes menées par le musée montrent que la fréquentation des expositions temporaires n'a cessé d'augmenter ces dernières années, avec un taux record de 668 000 visiteurs en 2006. L'exposition « Sainte Russie » a compté un total de 263 308 visiteurs.

Deux parties forment cette section : une description du propos et de la présentation des objets dans l'exposition et une réflexion sur le statut de l'exposition à partir d'une analyse des propos tenus par les visiteurs sur les caractéristiques de cette dernière.

1.1 Présentation de l'exposition

Propos

Après avoir descendu les escaliers qui le mènent vers le hall Napoléon, le visiteur est invité à emprunter l'entrée à sa droite. L'exposition a donc un sens de visite[164].

Cette exposition qui porte sur l'évolution politique, artistique et historique de la Russie chrétienne, débute avec des objets du début du IXe siècle et se termine avec des œuvres datant du règne de Pierre le Grand, vers la fin du XVIIe siècle et le début du XVIIIe. On y comprend comment la Russie chrétienne a construit sa culture en puisant aussi bien à l'influence byzantine qu'occidentale et en croisant les références artistiques, malgré les troubles

[162] Espace consacré aux expositions temporaires, situé en sous-sol et directement accessible depuis le hall d'entrée sous la Pyramide.

[163] L'exposition était ouverte tous les jours jusqu'à 18 heures, puis 20 heures, les dernières semaines d'ouverture, et les mercredi et vendredi jusqu'à 22h (nocturnes). La fréquentation totale de l'exposition a atteint 263 308 visiteurs. Elle est en moyenne plus élevée que celles des expositions précédentes « Les portes du Ciel » (06 mars 2009 au 29 juin 2009) et « Mantegna » (26 septembre 2008 au 5 janvier 2009) mais reste plus faible que pour l'exposition « Rivalités à Venise » (17 septembre 2009 au 4 janvier 2010). Informations Musée du Louvre, service Etudes et Recherche, 2010.

[164] Un plan de l'exposition et quatre photos des espaces d'exposition sont présentés sur la planche d'illustrations, p. 87. Davantage d'illustrations se trouvent en annexe. Annexe n°1.

politiques et les invasions. On y trouve un très grand nombre d'objets religieux qui témoignent de l'articulation entre pouvoir politique et institution de la religion orthodoxe, mais aussi entre conquêtes politiques et puissance des grandes villes. Le titre annonce une « histoire de l'art », c'est-à-dire un regard sur l'art russe dans un cadre temporel circonscrit, « des origines à Pierre le Grand », mais aussi à partir d'un angle particulier, celui de la relation entre religion et nation, « Sainte Russie ». Les textes d'introduction de l'exposition ou du catalogue insistent tous deux sur ce qui semble constituer la « problématique de l'exposition » : interroger les préjugés associés aux influences de la tradition byzantine sur l'art orthodoxe en Russie.

> *« Il existe une Russie d'avant Pierre le Grand et une Russie d'après Pierre le Grand (1682-1725). Cette dernière est marquée par l'ouverture sur l'Europe, la modernisation de l'État, la fondation de Saint-Pétersbourg et l'appropriation de l'art occidental. La Russie d'avant Pierre le Grand, en revanche, née avec le baptême du prince Vladimir en 988, est l'héritière privilégiée de Byzance dont elle s'attache à porter les traditions séculaires jusqu'au seuil du XVIII*[e] *siècle. Toutefois, l'art ancien russe est infiniment plus contrasté et ne se résume pas à cette seule filiation. Il a su puiser dès l'origine dans d'autres traditions et se tourner aussi vers l'Occident pour renouveler sans cesse les sources de son inspiration et se forger une véritable et forte identité. » (Grand panneau n° 1 à l'entrée de l'exposition)*
> *« En réalité, indépendamment de la tradition byzantine, et bien avant les bouleversements du règne de Pierre le Grand (1682-1725), l'art chrétien en Russie avait déjà depuis longtemps commencé à s'inscrire dans l'histoire politique et religieuse de l'Europe. » (Phrase de conclusion du texte d'introduction, de l'album de l'exposition)*

On observe que le premier texte pose une affirmation, voire une révélation, sur le fait qu'il existe deux Russies, avant et après Pierre le Grand. Le propos consiste alors à annoncer une rupture vis-à-vis des représentations associées à la première Russie et une redécouverte de l'art chrétien russe par le prisme d'une relecture de ces influences. Or dès l'entrée dans l'exposition, on peut faire l'hypothèse que cette relecture fait l'objet d'un discours qui se manifeste notamment au travers des très nombreux textes qui jalonnent l'espace (on compte 24 grands panneaux pour une superficie de 1090 m^2 d'exposition et un cartel par objet exposé).

Objets et mise en scène

L'exposition se caractérise, par ailleurs, par le grand nombre d'objets exposés (plus de quatre cents pièces) réunis pour la première fois[165]. Les objets exposés sont des icônes, des manuscrits, des tableaux, des calices, des ciboires, des bijoux, des monnaies, des masques, des pierres taillées, des éléments d'architecture (portes, couvercles de châsse, etc.), et des tissus.

Tous les murs de l'exposition sont peints en « myrtille foncée »[166], ce qui confère à l'espace général un aspect assez sombre. Les objets sont présentés sous vitrine, en dehors de quelques objets, souvent de grande taille, qui sont accrochés aux murs et séparés des visiteurs par un marche-pied. On recense quatre types de vitrines : les vitrines horizontales, accolées aux parois de l'exposition, consacrées aux manuscrits, aux petites pièces comme les bijoux, les pièces de monnaie ; les vitrines sur pied contenant un ou deux objets, autour desquelles le visiteur peut tourner ; les vitrines-caissons n° 1, qui exploitent la profondeur de la vitrine pour exposer des objets de petite taille sur le plan horizontal et la paroi du fond de la vitrine pour suspendre des objets plus grands ; et, enfin, les vitrines-caissons n° 2 qui n'exploitent pas la profondeur de la vitrine et sont assez peu profondes, elles permettent d'exposer des reproductions picturales (icônes, tableaux, etc.) de grande taille et de pouvoir s'en approcher[167].

On comprend, dès lors, que l'une des questions à laquelle il va falloir répondre est de savoir si cette exposition doit être caractérisée comme une exposition encyclopédique, documentaire, ou encore artistique. La section suivante propose une analyse du statut de l'exposition à partir des commentaires des visiteurs eux-mêmes sur les objets exposés[168]. En effet, la question de savoir comment caractériser l'exposition qu'ils visitaient a fait l'objet de très nombreuses prises de position. Deux éléments sont récurrents dans le discours des visiteurs : une tension entre la grande richesse de l'exposition et la lassitude qu'elle peut engager dans la visite ; et, par ailleurs, une ambiguïté vis-à-vis du statut accordé aux objets exposés.

---

[165] L'exposition est annoncée à ce titre comme un « événement » important dans le calendrier de l'année « France –Russie ».

[166] C'est le terme qui a été choisi par le commissaire en chef de l'exposition, Jannic Durand, conservateur du musée du Louvre, au cours d'un entretien informel.

[167] On trouvera en annexe des photos des différentes vitrines. Annexe n°1.

[168] Les protocoles d'enquête et les démarches choisies pour recueillir les discours des visiteurs sont décrits au chapitre III. Néanmoins, il a semblé pertinent de citer, d'ores et déjà, quelques verbatims dans le cadre de ce chapitre II qui propose une réflexion générale sur la façon de présenter la spécificité de l'exposition « Sainte Russie ».

Planche d'illustrations n° 1

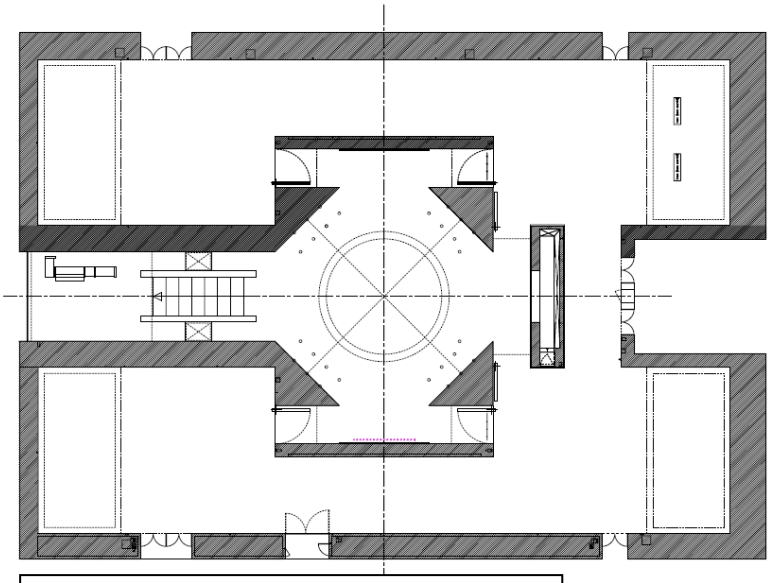


Figure n° 1 : plan du hall Napoléon 1/100

Figure n° 2 : entrée de l'exposition.

Figure n° 3 : l'escalier qui mène à l'entrée de l'exposition. La perspective visuelle sur la maquette du monastère de Smolny à St Petersburg est nette.

Figure n° 4 : première salle de l'exposition. La statue en pierre sur la droite est fortement éclairée. Elle est relativement isolée des autres vitrines sur les côtés.

1.2 Quel statut donner à l'exposition « Sainte Russie » ?

Une exposition documentaire d'objets

Dans l'ouvrage *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*[169], Jean Davallon a posé que les expositions pouvaient être classées selon trois grandes catégories : les expositions qui privilégient le rapport sensible ou contemplatif à l'objet, la « situation de rencontre entre objets et visiteurs » ; les expositions qui privilégient la transmission d'un message et qui se présentent comme « vecteur d'une stratégie de communication » ; et, enfin, les expositions qui privilégient la proximité entre leur public et ce qu'elles exposent, dans la mesure où elles « vise[nt] un impact social »[170]. Chacune de ces catégories renvoie vers une conception particulière du statut de l'exposition et du rôle qu'elle doit prendre vis-à-vis de ce qu'elle expose.

La première catégorie d'exposition répond à ce que Davallon appelle « une technologie de la présence », et elle renvoie à une dichotomie entre l'objet et le dispositif de médiation qui le commente et le signifie. Les deux catégories d'expositions suivantes renvoient vers une conception qui répond davantage à « une technologie de l'écriture » dans la mesure où le sens général de l'exposition repose sur l'agencement spécifique de tous ces éléments (objets, textes, espaces, autres dispositifs) dans un but précis. Ce que Davallon montre précisément est que l'exposition est « fondamentalement, à la fois un agencement technique de choses – et non de signes comme peut l'être par exemple un texte en langue naturelle ou même une image –, et en même temps toujours aussi, plus ou moins, un texte, c'est-à-dire un ensemble signifiant organisé destiné à être interprété par le visiteur. À ce détail près que nous sommes en présence d'un texte fait d'objets et non de signes »[171].

L'exposition peut dès lors être qualifiée de documentaire, entre autres, car « elle entend faire comprendre quelque chose, de quelque nature que ce soit, au visiteur et, pour ce faire, entend lui donner des éléments d'informations lui permettant de produire une signification qui

---

169 Davallon, J. (dir.), 1986, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : La mise en exposition*, Paris, CCI Centre Georges-Pompidou, p.10. On retrouve l'avant-propos, le chapitre « Gestes de mise en exposition » et la conclusion de cet ouvrage dans les pages 157 à 194 de Davallon, J., 1999, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'harmattan.

170 Davallon, J., 1999, *op. cit.*, pp.158-159.

171 Davallon, J., 2010, « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », *Culture et Musées*, 16, p230.

actualise pleinement l'exposition dans son contenu potentiel »[172]. Aussi technologie de l'écriture et technologie de la présence peuvent être considérées ensemble dans l'analyse que l'on peut faire d'une exposition.

C'est exactement ce que l'on souhaite faire lorsqu'on pénètre pour la première fois dans l'exposition « Sainte Russie ». Les deux aspects qui viennent d'être évoqués s'affirment très fortement dès que l'on entre dans l'exposition. Les objets sont présentés *en majesté*, mis à distance sous des cloches, des marchepieds ou derrière des vitrines, et surtout éclairés de façon très spécifique. Jean-Jacques Ezrati rappelle à quel point l'éclairage dans l'exposition peut devenir un élément de sens comme les autres éléments de la scénographie[173]. L'éclairage « focalisé », voire le plus souvent complètement « cadré », engage un effet de négation de l'environnement et de décontextualisation très fort. Mais, par ailleurs, le très grand nombre de textes (panneaux et cartels) ainsi que la configuration spatiale de l'exposition découpée en neuf zones donnent le sentiment de parcourir un ensemble organisé de façon très spécifique[174].

En cela, l'exposition peut être caractérisée d'exposition documentaire d'objets. Pour reprendre l'un des facteurs qui permettent d'augmenter la capacité d'une exposition à communiquer, proposés par Jean Davallon, on peut dire que « Sainte Russie » est constituée d'un ensemble d'objets possédant une grande richesse sémiotique, ils sont organisés de façon à développer une ambiance et un propos. Les œuvres sont parfois associées dans des vitrines ou organisées les unes par rapport aux autres ; elles sont accompagnées de textes, qui eux-mêmes offrent une variété de contenus (images, schémas, textes). Mais on se rend compte bien vite que de nouvelles questions se posent. Qu'en est-il du nombre d'objets et de textes dans cette exposition ? Quel est l'effet produit par la réunion de ces éléments ? Quel est alors le statut de ces objets exposés ?

---

[172] *Ibid*., p235.

[173] Ezrati définit l'éclairage d'exposition, comme « la mise en œuvre de la lumière, d'une manière expressive, avec la volonté de communiquer tout en conservant au mieux l'intégrité matérielle des objets présentés » Ezrati, J. J., 2010, « L'éclairage comme élément de la scénographie », *Culture et musées*, 16, pp.252-256. Voir aussi Ezrati J. J., 2002, *Théorie, technologie et technique de l'éclairage muséographique*, Nantes, Ed. AS.

[174] On trouvera en annexe la description de ces espaces avec des illustrations photographiques. L'exposition compte ainsi : deux longues galeries, quatre salles longitudinales moins profondes que les galeries, un couloir dont l'un de deux côtés seulement est exploité pour l'exposition et enfin deux salles spécifiques de plus petite taille et de format carré (la salle de l'iconostase et la salle adjacente à la salle de l'iconostase).

Les réponses à ces questions seront données plus tard, mais, dans la mesure où l'on a entrepris une première description de l'exposition afin de camper le décor du terrain de recherche, on peut d'ores et déjà montrer que deux éléments semblent caractériser l'exposition : le foisonnement des objets et des textes et sa conséquence, la manifestation d'une lassitude ; l'ambiguïté liée au statut des objets exposés.

La richesse de l'exposition

Deux sentiments caractérisent les réactions des visiteurs. On les observe tout au long des récits itinérants, ainsi que dans les entretiens postvisite : l'ébahissement devant le foisonnement de l'exposition et sa conséquence, le sentiment d'être dépassé par l'exposition.

Les visiteurs déclarent être « subjugués », « envahis », « enivrés », « fascinés » par une exposition qu'ils jugent foisonnante. Le sentiment de globalité – *« Pour moi, cette exposition, c'est vraiment une espèce de vue d'ensemble, j'ai l'impression d'avoir traversé un âge, d'avoir traversé une représentation, une période de représentation religieuse. » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)* – s'opère à partir de l'impression de découvrir toujours plus d'objets, d'informations. On observe, à ce titre, un mouvement du très concentré à une attention plus lâche qui consiste à juger de la richesse des unités d'exposition puis de la richesse de l'exposition tout entière.

> *« Alors au début, on regarde tout avec précision et puis après on s'écarte un peu et on découvre la richesse de l'exposition. » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

La richesse de l'exposition tient notamment à deux éléments selon les visiteurs : le nombre d'objets et la qualité de conservation.

Le grand nombre d'objets exposés et la diversité des pièces produisent une impression très positive sur les visiteurs qui expliquent que, de manière générale, la quantité est souvent le signe de la bonne qualité des expositions.

> *« Le fait qu'on ait un nombre de pièces important induit l'idée qu'on a quelque chose de représentatif ». (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« Déjà d'entrée on voit que c'est une exposition qui va être assez riche parce qu'on a dès la première pièce une quantité assez impressionnante d'objets différents en fait donc ça c'est agréable » (Femme, 26 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« Je trouve qu'il y a un véritable travail fait pour récupérer des sources de manière homogène sur chaque période, je trouve qu'il y a quand même à chaque fois, tapisserie, livre, objets religieux, maquettes, je trouve que c'est assez bien fait ! » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

Par ailleurs, la provenance des objets est un élément qui participe du caractère exceptionnel de la manifestation ainsi que du sentiment d'être privilégié.

> *« C'est riche dans le sens aussi quand tu vois la provenance des objets tu te dis, bon moi j'ai jamais été en Russie je ne sais pas si un jour je vais y aller, mais je me dis c'est la Russie qui vient à moi. » (Femme, 26 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« Je suis contente de voir certaines œuvres qui sortent du musée de l'Ermitage aussi… » (couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« Et je dirais que c'est sans doute intéressant de voir un regroupement de tels objets, parce que je ne suis pas sûre que ça se soit produit ailleurs, c'est la question que je me demandais, est-ce que cette expo a eu lieu aussi en Russie ? Et je pense qu'à ce titre là c'est une réunion d'objets qu'on ne verra pas ailleurs autrement ». (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Par ailleurs, la bonne conservation des pièces, le fait que les couleurs ne soient pas passées et la qualité des représentations donnent aussi un sentiment très positif.

> *« Mais là je trouve les tableaux d'une qualité de peinture magnifique… Est ce que c'est de la restauration… je suppose ? (Femme, 55 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« Oui ce qui retient vraiment mon attention c'est la qualité de l'état de conservation des œuvres ! C'est assez incroyable. Hyper bien conservées ! » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

Le fait que les pièces soient jugées « anciennes » engage un respect par rapport à ces objets qui n'est pas sans rappeler la construction de la valeur « patrimoniale ». Les visiteurs estiment, à ce titre, que la présence des dispositifs de sécurité est tout à fait justifiée et que le rapport de distance que l'exposition institue entre l'objet et le visiteur est cohérent.

> *« Je trouvais ça normal que ces objets soient protégés. Après tout ce sont des objets qui ont traversé cinq siècles. Et je trouvais ça normal qu'on soit tenus à distance » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Une conséquence de ce grand foisonnement est la prédominance du questionnement dans l'attitude des visiteurs. Ce questionnement reste bien souvent sans réponse tant il est large et tant les textes n'apportent pas souvent d'éléments de compréhension.

> *« Là on apprend que les peuples s'appelaient les "Rous" pourquoi… je ne vois pas d'explications, d'où ça vient ce nom-là ! » (Femme, 55 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« Il y a [des textes] qui donnent des successions de choses, alors gnagnagna, il envahit le truc, son fils fait ci, fait ça… et résultat, l'empire s'étend, ou je ne sais pas quoi… Mais je ne pense pas que les gens ont mémorisé quelque chose et ont pu vraiment faire le lien entre ce qui est présenté et les cartels » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Le sentiment de se sentir dépassé est très présent. On observe ainsi une confusion entre le *bien voir* et le *bien comprendre* qui est liée à la capacité pour le visiteur de lier des objets entre eux, ainsi qu'au propos général de l'exposition.

« C'est un peu tassé, les œuvres, par là, je trouve que tout est un peu mis les uns sur les autres, les thèmes, ça se percute pas mal ; je trouve que c'est un peu difficile d'avoir une vision claire ! » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

En outre, la couleur des murs participe d'une impression d'uniformité. Malgré la diversité des objets, la mise en série des manuscrits, des outils liturgiques ou même des icônes, dans les vitrines, produit une homogénéité et un découragement.

« Sainte Russie », une exposition d'objets liturgiques ou d'objets d'art ?

La majorité des objets qui sont présentés sont des objets religieux exposés, habituellement, dans des lieux de culte ou dans des musées russes et occidentaux. Lorsqu'on cherche à comprendre comment les visiteurs ont caractérisé ces objets, on se rend compte qu'ils convoquent toujours la réflexion sur le statut de ces objets patrimoniaux : sont-ils des œuvres d'art ? Sont-ils toujours des objets de culte ? Le débat sur les modalités de présence de l'usage d'origine des objets est très fort dans les commentaires que font les visiteurs et il permet de comprendre les enjeux de l'appropriation symbolique des pièces présentées. Un élément caractérise cette réflexion : une tension entre étonnement et familiarité.

On remarque que certains objets sont toujours cités, quel que soit le visiteur interrogé. Ces objets suscitent l'admiration, ou l'étonnement[175]. La maquette du monastère de Smolny par exemple, ainsi que la statue en pierre de l'idole dans la première salle de l'exposition, ou encore la croix votive, sont toujours accueillies dans un grand étonnement. On observera que ces objets précisément ont une place dans l'exposition, qui permet de faire l'hypothèse qu'elle les rend singuliers. Par exemple, la maquette est située au tout début de l'exposition dans le hall d'entrée, la statue en pierre est mise en exergue par l'éclairage dont elle bénéficie[176].

Certains objets sont décrits, par les visiteurs, comme étant des « découvertes » et suscitent un grand enthousiasme, car ces derniers ne s'attendaient pas du tout à trouver ce type d'objets dans l'exposition, c'est le cas des couvercles de châsses ainsi que des pélénas[177].

« Incroyable cet objet… ce dragon avec sa tête dans la bouche qui sort… incroyable jamais vu une sculpture pareille…. C'est comme les films fantastiques actuels ». (Femme, 55 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

[175] En ce qui concerne le champ lexical de l'étonnement on relève la récurrence de ces expressions: « j'avais jamais vu », « c'est assez original, c'est impressionnant », « j'ai rarement vu ».
[176] Voir la planche d'illustrations p. 87
[177] La péléna est un voile destiné à être suspendu sous une icône.

Lorsqu'on analyse les ressorts de ce sentiment d'étonnement, on se rend compte qu'il est bien souvent lié à d'autres impressions, parfois paradoxales. Par exemple, le binôme familiarité/étonnement est souvent convoqué lorsque les enquêtés parlent des icônes qu'ils ont vues ou alors lorsqu'ils abordent leur relation avec la religion orthodoxe.

En effet, les objets sont inhabituels, mais ils renvoient vers une religion qui est relativement proche de la religion catholique, mieux connue de la majorité des visiteurs. À ce titre, même lorsque les visiteurs revendiquent le fait d'être athées ou peu pratiquants, ils se rapportent à une culture chrétienne occidentale qui serait commune à tous. Les objets sont alors considérés en tant qu'objets liturgiques, dont la connaissance de l'usage d'origine structure le regard qui est porté sur eux.

> *« Donc il y a la Vierge, le Christ donc il y a pleins de points communs où on peut adhérer et en même temps la façon de traiter les personnages, la façon de traiter les histoires c'est complètement différent de ce que nous on faisait. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« Je te l'ai dit en fait, c'est l'iconographie religieuse parce que c'est toute une culture qu'il faut avoir. En plus, c'est pas l'Église catholique romaine. C'est orthodoxe.*
> *— ce n'est pas notre culture ?*
> *— C'est proche, mais ils ne mettent pas en valeur les mêmes saints, les mêmes dates, donc là le delta je pense qu'ils pourraient l'expliquer un peu plus ! » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Par ailleurs, la grande permanence des formes, à travers les époques, sidère les visiteurs. Plusieurs enquêtés formulent ce que l'on pourrait appeler une *théorisation de l'expérience de réception des objets*, toujours à partir de leur propre expérience de visite. C'est généralement à la fin des entretiens, après la visite, qu'ils déploient une formalisation complète de leur proposition, mais on en retrouve différents éléments au cours des récits itinérants. Ces commentaires témoignent du fait que les objets sont abordés d'un point de vue formel, et non pas seulement du point de vue de leur qualité d'objet religieux.

> *« Il y a une forme de reconnaissance des formes, des thèmes, des… oui, voila pas une surprise dans les éléments présentés. Alors, la partie d'étonnement, c'est peut être l'ancienneté, c'est quasiment le millénaire, bon, mais sinon une très grande continuité dans la ! » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Ce premier enquêté emploie à de très nombreuses reprises dans le récit itinérant et au cours de l'entretien le terme de « curiosité familière »[178]. Les caractères de cette familiarité sont précisés par cet enquêté qui oppose les œuvres qui possèdent une capacité à interpeller et surprendre le visiteur et celles qui ont « épuisé » cette capacité à solliciter l'attention du

[178] Les premières impressions qu'il décrit lorsqu'il termine sa visite consistent en « une assez grande familiarité », alors qu'il appréhendait sa visite comme une découverte d'un univers qu'il ne connaissait pas du tout (il cite son ignorance de l'art russe comme motivation à la visite).

visiteur, mais qui déploient un rapport de familiarité. Se produit alors ce qu'il nomme « l'émotion d'une reconnaissance ». D'autres commentaires d'autres visiteurs analysent aussi exactement ce sentiment de reconnaissance, qui tient à la nature spécifique de cet art religieux, mais aussi à la circulation des images et à leur participation à une culture personnelle des formes et des signes.

> *« C'est une chose que je ressens très, très fréquemment, c'est la familiarité inconsciente. C'est d'ailleurs un des premiers mots que j'ai dit dans la conversation. On se dit qu'après tout, on reconnait des choses… c'est reconnaître aussi, c'est peut être ça le mot, finalement on est acculturé, on reconnaît, on est habitué […]*
> *ce qui me frappe […] c'est la rapidité avec laquelle les formes, le graphisme, les couleurs, la mise en scène se transforment, se transfèrent et diffusent dans notre… quand on voit dans l'iconographie des magasines, des journaux, des livres, etc. il y a 50 réminiscences ou utilisation de choses qui son ultra-contemporaines et qu'on reconnaît… donc découvrir, reconnaître… » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« Pas intime, ce sont des objets religieux, donc je ne peux pas avoir un rapport intime avec ça ! […] Mais oui, oui, en fait, c'est pas emphatique… ça ne crée pas de la distance, c'est fait exprès, c'est des choses qui sont faites pour attirer le chaland ! Mais cet art religieux, il est fait pour ça ! S'il crée de la distance, il a tout faux ! (rires) il y a des choses qu'on a beaucoup en reproduction aussi, celles-là ou d'autres… les St George terrassant le dragon et tout ça, toute l'iconographie byzantine, on est assez familier avec tout ça. » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Ainsi, l'exposition « Sainte Russie » est décrite comme étant le lieu d'une rencontre avec de nombreux objets, mais la dimension documentaire de l'exposition est convoquée comme une attente forte vis-à-vis de ces objets. La discussion de ces attentes et l'appropriation de ce double caractère (documentaire et de rencontre) sera l'objet des chapitres de la troisième partie du mémoire de thèse.

2. LE JEU PÉDAGOGIQUE « PLUG » AU MUSÉE DES ARTS ET MÉTIERS

Le second terrain qui va être décrit correspond au jeu « PLUG – Les secrets du musée », développé dans le cadre du projet de recherche collectif « Play Ubiquitous Game and play more » (Acronyme : PLUG)[179], et expérimenté au Musée des Arts et Métiers, à Paris en novembre 2008, mai 2009 et novembre 2009. Il va être décrit ici de deux façons : d'une part dans son rapport au projet de recherche, c'est-à-dire en tant que cadre communicationnel spécifique et vis-à-vis duquel ma position a été clairement établie au début du projet (participer à l'équipe de recherche en sciences sociales de l'école Télécom ParisTech au titre de chercheur en science de l'information et de la communication en contrat pendant vingt-huit mois au sein de cette institution) ; d'autre part en tant que terrain de recherche pour la thèse, ce qui a supposé à la fois une analyse et un déplacement du cadre communicationnel d'origine et un retour réflexif sur ma posture initiale dans le projet.

La situation de jeu créée dans le cadre du projet est déjà une situation sociale, mais elle est pensée et décrite comme une situation expérimentale, organisée autour de l'usage d'une technologie. Dans ce cadre, une tension existe. Elle cristallise les problématiques propres à la sociologie des usages, entre un questionnement qui privilégie l'objet technique et un questionnement qui privilégie l'univers de pratique, c'est-à-dire entre deux définitions de la situation, en tant que situation de test préfigurant les usages d'un objet ou en tant que situation d'expérience culturelle dans le musée. Cette tension est évidemment essentielle, car l'analyse qui a été menée pour cette thèse a consisté à comprendre les enjeux socio-symboliques liés à la définition de la situation en tant que situation de test de la technologie, afin de les intégrer à l'analyse de la situation de jeu dans le musée, qualifiant la relation à la culture.

En effet, la situation dite de *test*, si elle est analysée à partir des enjeux qu'elle déploie, est vite dépassée par un jeu de définitions croisées des situations de communication qui vaut pour les acteurs du projet comme pour les enquêtés. Ce chassé-croisé sera l'objet de la première partie de cette section.

En tant que terrain pour la thèse, on décrira le jeu « PLUG » plus particulièrement dans son rapport au Musée des Arts et Métiers, c'est-à-dire en tant que dispositif de médiation ludique utilisé dans les salles et au cours de la visite du musée. Ce sera l'objet de la deuxième partie

[179] 2007-2009, ANR-RIAM, **PL**ay **U**biquitous **G**ame and Play more.

de cette section. On va donc porter le regard sur le fonctionnement du jeu « PLUG- Les secrets du musée », nom donné à la première occurrence de jeu testée à plusieurs reprises au Musée des Arts et Métiers. Le nom du jeu, « les secrets du musée », est lié au fait que le bénéfice du jeu était de découvrir des objets, dans le musée, ainsi que leurs petits secrets. Ce qui compte alors dans le choix de ce terrain est de comprendre comment le visiteur prend position vis-à-vis de celui qu'il estime être en charge de la situation de communication et vis-à-vis de l'usage qu'on anticipe pour lui.

2.1 Le projet de recherche sur les technologies pervasives

L'analyse qui suit permet de présenter le cadre général du terrain de recherche « PLUG », constitué d'un emboîtement de situations de communication différentes avec leurs enjeux spécifiques : politiques, économiques, scientifiques, etc.

Cette partie sera aussi l'occasion de présenter le jeu « PLUG » à partir des choix de conception qui ont été opérés entre les acteurs du projet. L'analyse montre que l'anticipation des situations sociales comme la visite, par exemple la situation de médiation aux savoirs et aux objets, est fondamentale dans la conception du dispositif.

Une situation de communication spécifique pour les acteurs du projet et pour les utilisateurs

« PLUG » est un projet de recherche de vingt-quatre mois, qui a été soumis en mars 2007 à l'appel à projet « Recherche et Innovation en Audiovisuel et Multimédia » lancé par l'Agence Nationale de la Recherche.

On peut ici insister sur le fait que « PLUG » a été conçu comme un projet de recherche, il répond à un appel à projet très spécifique qui pose un certain nombre de conditions à remplir et qui fixe des axes de recherches et de développement particuliers, à partir desquels sont évaluées les propositions des candidats. Il a été vécu comme un projet de recherche dans la mesure où il a réuni pour un temps limité des acteurs scientifiques, industriels et institutionnels qui n'avaient jamais travaillé ensemble selon les modalités très particulières propres à la gestion de projet[180].

[180] Le projet PLUG a réuni Télécom Paris-Tech et l'Institut Telecom Sud Paris, le Musée des Arts et Métiers, le laboratoire CEDRIC du CNAM, le laboratoire L3i de l'Université La Rochelle, l'entreprise Orange-France Telecom, l'entreprise de game-design TetraEdge, l'entreprise Net Innovations et l'association de théâtre Dune.

L'objectif du projet, en tant qu'il est annoncé comme un projet en ingénierie, est de comprendre et de tester un certain type de technologie. Les acteurs du projet qui n'appartiennent pas au domaine des sciences de l'ingénieur participent évidemment à la définition du dispositif et déterminent l'issue du projet. Mais il ne faut pas oublier que la convergence entre tous les acteurs du projet s'est opérée à partir d'une réflexion commune sur la technologie. À ce titre, un des enjeux pour les acteurs qui n'étaient pas familiers des dispositifs techniques a été de comprendre comment fonctionnait une architecture distribuée[181], ou un tag RFID[182].

Dans cette perspective, on peut faire une première remarque : le rôle des sciences sociales, et donc des sciences de l'information et de la communication, est bien souvent fixé d'avance par le cadre de ces appels à projet qui engagent une double injonction : les sciences sociales doivent pouvoir justifier, grâce à des tests auprès des utilisateurs, que l'objet technique est bien *utilisé*, qu'il marche dans les mains de ces utilisateurs et qu'il pourra s'inscrire dans une réalité sociale de pratiques et d'usages ; les sciences sociales sont soumises à une réduction des modèles communicationnels qu'elles manient par ailleurs : les utilisateurs sont le plus souvent réduits à des besoins ou des attentes qui pourraient être satisfaits ou insatisfaits par le dispositif[183].

[181] Les architectures distribuées, comme le pair-à-pair ou les réseaux *ad hoc*, sont des systèmes d'échanges d'information qui ne reposent pas sur un nœud central qui organise et livre les informations mais sur un réseau dans lequel tous les points (ordinateurs par exemple) sont à la fois client et serveur de l'information. On trouvera aussi cette définition dans Schollmeier, R., 2001, « A Definition of Peer-to-Peer Networking for the Classification of Peer-to-Peer Architectures and Applications », *Proceedings of the IEEE 2001 International Conference on Peer-to-Peer Computing (P2P2001)* : « *A distributed network architecture may be called Peer-to-peer network, if the participants share a part of their own hardware ressource (processing power, storage capacity, network link capacity, printers,…). These shared ressources are nece)ssary to provide the Service and content offerd by the network (e.g., file sharing or shared workspaces for collaboration). They are accessible by others peers directly without passing intermediary entities. The participants of such a network are thus ressource (service and content) providers as well as ressource (services and content) requester (servent concept)* » p.1.

[182] Un tag RFID (Radio Frequency Identification) est une étiquette électronique, souvent de petite taille, qui peut être collée ou apposée sur n'importe quelle surface, qui contient une puce et une antenne, qui stocke des informations et peut les délivrer en répondant aux requêtes radio émises par un dispositif de lecture et non pas par lecture optique comme dans le cas des codes-barres, qui sont des dispositifs proches des étiquettes RFID. On trouvera une photo d'une étiquette RFID en annexe. Annexe n°3.

[183] Le cadre communicationnel du projet PLUG et l'espace de jeu qu'il permet a été analysé en profondeur dans l'article suivant : Gentès A., Jutant, C., 2011, « De la convergence à la performance : le cheminement dans l'invention d'un média », *Culture et musées*, [en cours de révision].

Or le projet « PLUG » a été l'occasion de voir que, dès lors que chaque discipline accepte de revenir sur ses propres postulats de recherche et de ne pas postuler *a priori* l'usage de l'objet, de nombreuses formes de convergence sont possibles, comme par exemple entre les responsables du musée qui acceptent d'interroger des formes de médiation moins pédagogiques et qui rencontrent les chercheurs en sciences et technologies de l'information et de la communication en exploitant une réflexion sur les modalités du *touché* au musée.

Une deuxième remarque consiste à rappeler l'importance prise, dans le projet, par un objet bien spécifique : le démonstrateur. L'objectif du projet est de concevoir un démonstrateur. Le terme de démonstrateur est utilisé en sciences de l'ingénieur pour qualifier les exemples d'application (utiliser la radio fréquence pour échanger des images, par exemple) ou d'objets techniques (utiliser la radio-fréquence dans un audioguide) qui rendent compte des résultats de la recherche et qui sont soumis aux premiers tests des équipes techniques et des utilisateurs. Le démonstrateur n'est pas un prototype dans la mesure où il ne s'inscrit pas dans la logique d'une production industrielle, d'une innovation. En revanche, il correspond bien à un objet, que l'usager peut manipuler, utiliser *comme si* il existait de façon pérenne dans l'environnement dans lequel a lieu le test. Mais on aura compris que ce *comme si* introduit un décalage entre la situation de test et la situation sans test qui est fondamental et qui fait la spécificité d'un tel terrain de recherche. Dans la mesure où il s'agissait de concevoir et de tester des démonstrateurs qui rendent compte d'un état de la réflexion sur le potentiel des technologies pervasives dans des lieux culturels comme les musées, et non pas de déterminer la viabilité économique d'un produit, le nombre de tests a été limité. Entre 2007 et 2009, les démonstrateurs successifs de jeu ont été expérimentés plusieurs fois, dont deux grandes expérimentations avec des visiteurs et des joueurs recrutés en dehors de l'équipe de recherche, à l'occasion de la Fête de la Science. Le terrain de recherche choisi pour la thèse correspond aux deux enquêtes menées en novembre 2008 et mai 2009.

Du point de vue des joueurs, la situation se présente comme une situation inédite, car ils ne connaissent pas du tout le projet, mais ils ont été prévenus et invités par les équipes de recherche. Elle engage la rencontre des enquêtés et des enquêteurs dans un espace fragile et temporaire, et ainsi elle déplace le test vers l'enquête dans la mesure où elle ouvre une nouvelle situation de communication. Cette nouvelle situation se concentre sur l'utilisation de l'objet dans le musée. À la différence des acteurs du projet, les testeurs ne viennent que pour le test et repartent. Et en même temps cette situation ouvre sur la définition locale des prises

de position, des représentations et des rôles d'un testeur/visiteur/joueur face à un enquêteur dont il ne saura jamais très bien s'il est un concepteur, un membre du musée ou encore un évaluateur du projet en général.

Pour finir, on peut dire que « PLUG » a, en quelque sorte, bénéficié de son image de *projet de recherche* auprès des visiteurs qui ont testé le démonstrateur de jeu. En effet, on a pu observer que les joueurs étaient indulgents vis-à-vis de l'objet et agréablement surpris du fonctionnement technique. La majorité d'entre eux, s'attendaient à de nombreux problèmes techniques ce qui témoigne d'un certain type de disposition vis-à-vis de la situation dans laquelle ils étaient engagés et qu'ils estimaient notamment expérimentale, comme en témoigne le fait de parler de « prototype » pour l'enquêté ci-dessous.

> *« Il y a eu trois, quatre bugs je pense. Forcément je redémarrais le truc et ça marche. Il suffit de le savoir, mais ça c'est vrai qu'après pour un produit qui soit distribué en grand public c'est pas, c'est pas tolérable. Donc là un prototype il n'y a pas de problème » (Homme, 27 ans, Paris, PLUG)*

En revanche, on a pu observer que les utilisateurs étaient particulièrement critiques concernant l'une des étapes de leur expérience de jeu : la présentation du jeu. Ils estiment que cette présentation, qui est un préalable au jeu, est fondamentale pour la bonne compréhension de l'exercice. À ce titre, leurs attentes concernent davantage l'utilité du jeu que l'utilisation du dispositif. On observe que les joueurs apprennent à utiliser l'objet *en faisant*, c'est-à-dire dans le cours de la pratique. En revanche, la compréhension des règles du jeu et de son objectif est déterminante pour l'investissement des joueurs dans le jeu. Cette remarque permet à la fois de mettre en exergue et d'opposer deux situations de communication emboîtées dans le cadre du projet « PLUG » : la situation de recherche et la situation de jeu.

> *« Trente minutes, c'est beaucoup… l'apprentissage, 30 minutes pour prendre en main un objet, c'est énorme… les Nintendo, les premières fois, comment ça s'est passé ? Il y a toujours un copain qui aide… » (Femme, 31 ans, Paris)*

Produire un jeu pédagogique « pervasif »

Le texte d'introduction au projet précisait que « le projet PLUG vise à favoriser l'émergence de jeux pervasifs. Il étudie l'ensemble des technologies de l'informatique diffuse (réseaux,

systèmes embarqués, middleware, logiciels...) pour les jeux ubiquitaires/pervasifs/ambiants à travers un jeu de rôle en réalité augmentée »[184].

On proposera une définition provisoire pour guider la lecture qui s'appuie sur une analyse des usages du terme « pervasif », présentée en annexe : le jeu pervasif est un jeu qui exploite des technologies de calcul et de communication et qui se déploie à la fois dans l'espace physique et dans l'espace de l'écriture informatisée du joueur, qui est un espace de représentations sémiotisées, un espace de pratique et de projections imaginaires. Ce jeu peut engager le déplacement des joueurs, mais surtout son fonctionnement sémiotique se fonde à la fois sur un jeu de rupture entre signifiant et signifié[185] (le lien entre l'objet et sa représentation n'est pas forcément logique) et sur un jeu de suspension volontaire de l'incrédulité qui consiste à accepter temporairement qu'un signe numérique puisse être le double d'un objet tangible : les objets qui se situent autour du joueur perdent leur signification habituelle pour devenir autre chose, un personnage, une force mystérieuse, etc. Ce basculement s'opère par la médiation d'un dispositif technique qui s'attache littéralement aux objets physiques et délivre des informations singulières.

Le ressort dramatique du pervasif est ainsi une déconnexion totale de l'ordre symbolique d'avec son référentiel d'origine. Jane Mac Gonigal a analysé finement les ressorts sémiotiques et dramatiques du jeu pervasif en montrant qu'il existe un « effet Pinocchio », c'est-à-dire une volonté de la part des joueurs de croire que la fiction est partout, que les apparences sont trompeuses et que tout est jeu. « *The best pervasive games do make you more suspicious, more inquisitive, of your everyday surroundings. À good immersive game will show you game patterns in non-game places ; these patterns reveal opportunities for interaction and*

[184] Texte d'introduction dans le dossier de réponse à l'appel à projet du programme RIAM de l'ANR. A la lecture de ce texte, on fait le constat que de nombreux termes sont utilisés comme s'ils étaient synonymes, « l'informatique diffuse (…) les jeux ubiquitaires/pervasifs/ambiants ». On trouvera en annexe, un document qui explicite les différentes définitions de ces termes, ainsi que des exemples de jeux et de dispositifs « pervasifs » proposés par des musées nationaux et internationaux, ou dans le cadre de projets de recherche. Annexes n°3.

[185] Cet aspect de la rupture entre signifiant et signifié comme ressort ludique et comme fondement au sentiment d'étrangeté procuré par ce type de jeu est analysé dans un article Gentès, A., Jutant C., 2011, « The Game Mechanics of Pervasive Applications : Visiting the Uncanny », *New review of Hypermedia and Multimedia*, [sous presse].

intervention. The more a player chooses to believe, the more (and more interesting) opportunities are revealed. »[186]

Si le but du projet est de comprendre quelles sont les *potentialités* des technologies pervasives, en l'occurrence, dans le cas qui nous intéresse pour la thèse, de la technologie RFID, le contexte de l'application et le choix des appareils sont inextricablement liés à la fois aux choix de conception technique mais aussi aux partis-pris en termes de médiation : en d'autres termes, comment exploiter la spécificité de la technologie pervasive pour créer un lien entre le visiteur et le musée. Une première contrainte technique s'impose dès le début du projet et trois autres conditions s'ajoutent alors dans le cahier des charges que se donnent les acteurs : (1) le système de communication sans fil qui était initialement prévu ne peut être installé dans le musée et par ailleurs les forfaits téléphoniques sont eux aussi finalement non disponibles (2) le dispositif doit dépasser le modèle communicationnel de l'audioguide (3) le dispositif doit être ludique, pédagogique et accessible à tous les visiteurs quelles que soient leurs compétences (4) enfin, il doit pouvoir être réutilisé par un même usager.

Un dernier horizon est présent qui est celui de la réalité économique et des usages existants concernant les objets en jeu. Par exemple, le fait de produire un démonstrateur de jeu tient d'abord au fait que le format du jeu est une opportunité pour la recherche technique, mais on ne peut pas exclure le fait que les jeux pervasifs constituent aussi un domaine économique en pleine expansion.

[186] Mc. Gonigal, J., 2003, « A real little game: the performance of belief in Pervasive Play », in Copier, M., Raessens, J., (dir.), 2003, Level Up. *Digital Games Research conference proceedings*, Utrecht, University of Utrecht, p.13.
Voir aussi Mc. Gonigal, J., 2003, « This Is Not a Game: Immersive Aesthetics and Collective Play », Proceedings of Melbourne DAC 2003 Streamingworlds Conference, pp.11-25.
Mc. Gonigal, J., 2006, This Might Be a Game: Ubiquitous Play and Performance at the Turn of the Twenty-First Century, Ph.D. Dissertation, Philosophy in Performances Studies, University of California, Berkeley.

ENCART – Le marché de l'internet mobile

On sait que les récentes enquêtes montrent que les jeux ubiquitaires et surtout en mobilité gagnent du terrain sur le marché mondial des jeux[187]. L'Internet mobile par ailleurs est de plus en plus utilisé : 17,7 millions de « mobinautes » au 2e trimestre 2011. L'Internet mobile s'ancre dans le quotidien des Français avec 70,7 % des mobinautes qui se connectent à l'Internet mobile tous les jours ou presque. Ils étaient un peu moins de 2 sur 3 au 1er trimestre 2011. On trouvera une étude sur les pratiques de l'Internet en forme de portraits croisés entre les moins de vingt-cinq ans et les plus de cinquante ans[188]. Et d'autres enquêtes montrent que la proportion de téléphones équipés de lecteur d'étiquette RFID s'élèverait à 14 % en 2012[189]. Mais plus que le téléphone, c'est tout simplement la place de l'écran dans les usages qui figure comme une balise fondamentale du paysage de la recherche[190]. Début 2011, on compte en moyenne près de 9 équipements numériques par foyer en France (8,7) contre 4,9 il y a 5 ans. Au premier trimestre 2011, on compte 5,2 écrans en moyenne par foyer contre 3,9 il y a 5 ans. Le téléviseur en tête est présent dans la quasi-totalité des foyers : 98,3 % en possèdent au moins un et 53,1 % au moins 2. Le téléphone mobile est le 2e bien possédé avec plus de 9 foyers sur 10 équipés contre moins de 8 foyers sur 10 il y a 5 ans. 3e écran et 6e équipement le plus présent dans les foyers, le micro-ordinateur avec près de 3 foyers sur 4 équipés en 2011 (72,4 %) contre la moitié il y a 5 ans (50,6 %), une progression essentiellement portée par les ordinateurs portables.

Les acteurs du projet souhaitent exploiter la capacité de stockage de l'étiquette RFID pour voir s'afficher son contenu sur l'écran du téléphone et explorer des échanges entre téléphone et étiquette. Cette idée germe à la fois en raison du consensus entre les acteurs du projet qui souhaitaient se défaire des représentations associées à la technologie RFID comme technologie du « flicage » ainsi qu'en raison de la réflexion des acteurs du musée qui souhaitent explorer la capacité à recevoir des informations sur les objets.

Pour conclure cette première partie, on peut décrire le dispositif du jeu. Dans les chapitres suivants, cette description sera reprise et approfondie. Posons néanmoins pour le moment que le premier démonstrateur de jeu, nommé « PLUG – Les secrets du musée », fonctionne à partir d'un ensemble de bornes reparties dans le musée et d'un téléphone portable prêté au joueur et muni à la fois d'une étiquette RFID dotée d'une mémoire d'1 Ko, mais aussi d'un

[187] http://www.idate.org/fr/Actualites/World-Video-Game-Market_682.html.
[188] http://www.mediametrie.fr/Internet/communiques/Internet-pratique-ou-ludique-portraits-croises-des-de-25-ans-et-des-de-50-ans.php?id=449.
[189] http://www.idate.org/en/News/Near-Field-Communications_541.html.
[190] http://www.mediametrie.fr/comportements/communiques/reference-des-equipements-multimedias-plus-de-la-moitie-des-equipements-numeriques-sont-des-ecrans.php?id=458.

lecteur spécifique[191]. Chaque joueur dispose d'un téléphone et parcourt le musée à la recherche de différentes bornes équipées d'étiquettes RFID contenant une image. L'échange radio se produit lorsque le téléphone est rapproché très près de la borne. Ainsi, en posant son téléphone sur l'étiquette RFID, le joueur peut accéder à l'information qui est stockée sur l'étiquette. Il peut choisir, comme on le verra plus loin, de *prélever* cette information ou de la laisser sur la borne. Par ailleurs, le joueur peut échanger une information avec un autre joueur en rapprochant son téléphone de l'autre téléphone[192].

Ce qui compte, pour le moment, c'est d'observer que le statut du téléphone dans le jeu est pensé à partir d'un renversement du mode opératoire de ce type d'appareil. En effet, il ne s'agit plus de communiquer à distance, d'envoyer des messages à une personne qui serait éloignée, mais il s'agit au contraire d'utiliser le téléphone pour *toucher* la borne ou le téléphone d'un autre joueur. Le rapport au corps, au touché, à la matérialité du dispositif est mis en exergue. En témoigne un commentaire de l'un des enquêtés.

> *« Et surtout que tous ces fichus téléphones forcément depuis qu'on les a, on apprend à pas les… ils sont détachés du monde, ils ne sont pas sensitifs. Enfin, la connexion, quand je t'appelle ça sert à rien que j'aie le téléphone à côté de toi. Du coup il y a cette inversion. On vient juste d'acquérir difficilement le fait qu'on dématérialise et là hop les objets doivent se toucher, et du coup ça crée des sensations, une sensualité » (Homme, 35 ans, Evry, PLUG)*

[191] il s'agit du protocole NFC, Near Field Comunication.
[192] Voir la planche d'illustrations, à la page suivante

Planche d'illustrations n° 2

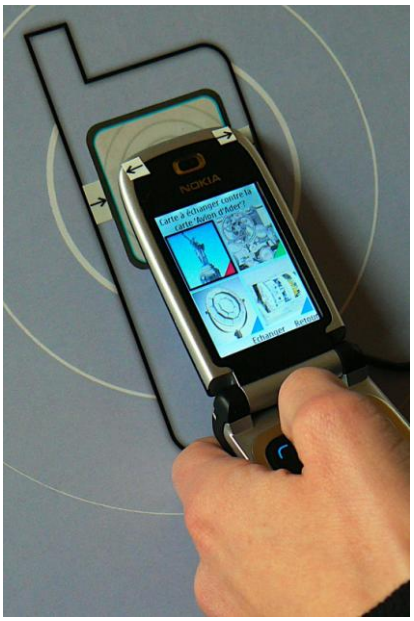


Figure n° 1 : détail de la lecture du tag par le téléphone

Figure n° 2 : joueur posant son téléphone sur la borne munie d'une étiquette RFID

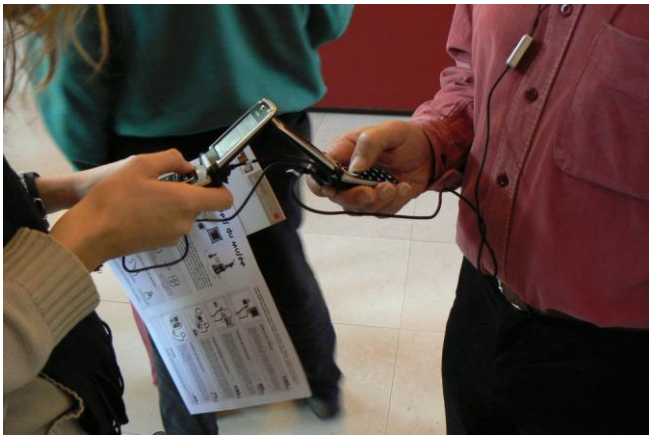


Figure n° 3 : échange entre deux joueurs

Figure n° 4 : écran de jeu avec un exemple des quatre cartes pouvant être distribuées au départ du jeu

Figure n° 5 : extrait du mode d'emploi du jeu

2.2 Considérer le jeu « PLUG » comme un dispositif de médiation

La relation entre l'objet et le visiteur que prétend interroger le dispositif technique, va maintenant être abordée à partir d'un point de vue particulier, celui du contexte de cette expérimentation, c'est-à-dire le musée. On posera ici un certain nombre de questions sur la relation entre le musée, le dispositif, le fonctionnement sémiotique du jeu et le visiteur qui permettront de problématiser la description des règles du jeu. Ces questions jalonneront toujours les chapitres des deuxième et troisième parties.

Une première série de questions concerne la nature de la relation qu'introduit le dispositif de jeu entre le musée et le visiteur. S'agit-il d'un jeu médiateur ? D'un jeu « saprophyte » ? Propose-t-il une interprétation du musée ? Produit-il un discours sur le musée ? Opère-t-il une sélection des objets qu'il commente ? Quelle image du musée reprend-il à son compte ? Quelle image de la relation entre le musée et le visiteur offre-t-il ? Les formes de présence du musée et du visiteur relèvent-elles de modes sémiotiques ou de modes opératoires ? Jusqu'où le jeu fait-il faire quelque chose au visiteur sur et/ou dans le musée ?

Une deuxième série de questions concerne, cette fois, le regard que l'on va porter sur l'utilisation de ce jeu par les visiteurs. Comment considèrent-ils ce dispositif ? Comment est-ce qu'ils l'investissent ? Est-ce que l'utilisation de cet objet peut renseigner sur un type d'usage ? Et lequel ? Et est-ce que cet usage renverrait vers une pratique culturelle plus générale ? En d'autres termes, l'utilisation de ce jeu peut-il rendre compte de la pratique du dispositif plus général qu'est la mise en exposition de l'art/de la culture ? Ce qui revient à se demander si « PLUG » est un dispositif de médiation ? Un objet éditorial ? Un objet culturel ?

Dans cette partie, on présentera les règles et le fonctionnement du jeu « PLUG – les secrets du musée », à partir d'une analyse de l'organisation spécifique du Musée des Arts et Métiers.

Le musée patrimonial de sciences et techniques

L'histoire du Musée des Arts et Métiers et de sa relation avec le conservatoire des arts et métiers est ancienne. Elle remonte au XIe siècle, date de la fondation de l'église de Saint

Martin des Champs[193]. Le projet initial du conservatoire national des arts et métiers, fondé sous la Révolution Française, est de fédérer les savoirs techniques pour perfectionner l'industrie nationale. Le lieu se veut une sorte d'encyclopédie de référence pour les chercheurs, mais aussi pour les curieux de toute condition. Ainsi, le Musée des Arts et Métiers est conçu dès le départ comme le lieu de conservation de collections, et le lieu de compréhension de ces différentes inventions. Cette histoire se manifeste aujourd'hui et confère au musée un statut bien particulier.

Le musée propose bien des dispositifs de médiation propres aux musées des sciences et qui relèvent du « champ de la vulgarisation scientifique ». Le visiteur peut manipuler certains dispositifs[194] et des médiateurs proposent des démonstrations à heures fixes dans les salles. Néanmoins, le musée possède aussi des caractéristiques qui le rapprochent d'un musée de Beaux-arts. La majorité des artefacts fait l'objet d'une mise en exposition que l'on pourrait qualifier de « muséologie d'objet », fondée sur le format de la collection, la rencontre directe avec les objets et une internalisation du savoir savant sur les objets[195]. Les vitrines et les socles invitent le visiteur à se tenir à une certaine distance des objets, à ne pas les toucher. Ils engagent ainsi à la contemplation. Du point de vue de l'architecture, les salles, aux dimensions et mises en scène différentes, sont souvent associées avec les objets qu'elles exposent (comme, par exemple, la mise en scène des instruments scientifiques anciens dans une salle dont les poutres apparentes donnent l'aspect d'un grenier). Les cartels ne délivrent d'ailleurs pas beaucoup d'informations sur le fonctionnement ou l'usage de l'objet. Les données sont plutôt historiques. En outre, « à l'intérieur de chaque domaine, le cheminement se fait de manière chronologique »[196].

Les collections sont organisées en sept grands domaines : au deuxième étage, on trouve la zone des instruments scientifiques et celle des matériaux. Au premier étage, quatre zones se succèdent : énergie, mécanique, construction et communication. Enfin, au rez-de-chaussée, on

[193] Le prieuré connaît de nombreuses évolutions architecturales, jusqu'au XVIIIe siècle. En 1794, l'abbé Henri Grégoire soumet à la convention nationale un projet de « conservatoire des arts et métiers », « un dépôt de machines, outils, dessins descriptions et livres de tous les genres d'arts et métiers » [Convention nationale, séance du 19 vendémiaire an III (10 octobre 1794)] Décret [...] portant établissement à Paris d'un Conservatoire des Arts et Métiers. Ressources sur le site http://www.arts-et-metiers.net/musee.php?P=122&id=9&lang=fra&flash=f.

[194] Dans chacun des sept domaines du musée, il y a un atelier avec des manipulations.

[195] Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.246.

[196] Texte d'introduction aux collections dans le site Internet du musée : http://www.arts-et-metiers.net/musee.php?P=61&lang=fra&flash=f.

trouvera la zone des transports et la nef des machines, dans l'église de Saint Martin des champs. C'est à partir d'une réflexion sur cette organisation spécifique des salles d'exposition que la conception du jeu, en tant que dispositif de médiation, s'est déployée.

Le cadre du jeu

Jacques Henriot décrit le caractère déterminant de l'attitude ludique qui, seule, permet d'instaurer l'activité de jeu ; il pose trois critères[197]. Premièrement, la distance est la forme initiale du jeu, ne serait-ce que parce que le jeu désigne aussi un espace, une marge de manœuvre, d'indétermination et d'imprévisibilité qui se loge dans le fonctionnement d'un objet. L'incertitude caractérise alors l'attitude ludique. Le joueur accepte de ne pas forcément pouvoir tout prévoir ; même s'il fait preuve d'un raisonnement stratégique. Deuxièmement, l'idée de déréalisation consiste à exprimer le fait que non seulement le joueur prend du recul par rapport à son acte, mais il atteint aussi une sorte d'état second qui lui fait perdre contact avec le réel ; et en même temps, la troisième caractéristique de l'attitude ludique est bien cette gestion de l'illusion qui signifie que l'entrée dans le jeu et la conscience du jeu sont fondamentales. « L'intervalle qui sépare l'acteur de son acte fonde la duplicité du joueur qui sait qu'il joue. »[198] La référence au texte d'Henriot vise à montrer que le cadre communicationnel du jeu est un cadre fondamental à prendre en compte si l'on veut analyser la pratique du visiteur engagé dans l'expérience de « PLUG ».

« PLUG - les secrets du musée » est considéré par les joueurs comme un vrai jeu, ce qui aurait pu ne pas être le cas, dans la mesure où la dimension de *jouabilité* aurait pu faire les frais d'une concentration des efforts sur les dimensions techniques du dispositif.

> *« On reste dans le cadre du jeu, mais on oublie le dispositif technique qui devient un prétexte à être la règle du jeu. C'est en ce sens là que je dis que c'est un vrai jeu c'est-à-dire qu'il est évident qu'on peut tricher. Là tout de suite il y a le dispositif et les règles du jeu permettent de rentrer dans le cercle magique du jeu. » (Homme, 35 ans, Evry, PLUG)*

Au cours des observations menées auprès des joueurs ainsi que des entretiens, nous avons remarqué que les enquêtés s'investissaient complètement dans le jeu. Ils ont cherché à gagner, à collectionner les cartes, à les échanger, à totaliser le plus de points possible. Une question s'impose : jusqu'où le jeu emmène-t-il les joueurs ? Doit-on parler d'un dispositif

[197] Henriot, J., 1969, *Le jeu*, Paris, PUF.
[198] *Ibid.*, p.77.

d'immersion[199] ? La déréalisation risque-t-elle de faire perdre de vue les autres cadres communicationnels en jeu ?

Les réponses à ces questions seront données dans les chapitres des deuxième et troisième parties du mémoire de thèse. Mais avant cela, il manque une description des règles du jeu.

Les règles du jeu

Les objectifs que se donne la première version du jeu sont au nombre de trois :

D'une part, il s'agit de se situer dans les champs techno-sémiotiques de l'audioguide et de la borne interactive. Le jeu va permettre au visiteur de s'introduire, avec son dispositif, dans l'espace d'exposition (comme l'audioguide) et de découvrir des contenus et de les manipuler après lecture des étiquettes sur les bornes (comme les bornes interactives).

Le commentaire suivant témoigne de la comparaison des modes opératoires de l'audioguide et du dispositif de jeu par l'un des enquêtés.

> *« Bah oui, parce que les échanges, entre audio guides, tu ne peux pas. Et en plus je transmets quelque chose à la borne, d'habitude, c'est plutôt autre chose, dans l'autre sens. On nous dit "allez dans tel endroit, vous écouterez ce commentaire !" Ça part du musée pour aller vers moi en fait, alors que là, c'est moi, je peux donner quelque chose à tel endroit du chemin, du parcours. Ça, c'est unique. Nous dans l'audioguide, c'est plutôt, "si t'es au bon endroit, tu reçois l'info, tu déclenches ton truc", les trucs Bluetooth, c'est pareil, quand t'es dans le champ. Mais c'est pas toi qui apportes l'info ». (Femme, 31 ans, Paris, PLUG)*

D'autre part, il s'agit de proposer des alternatives aux visites thématiques qui existent déjà au musée. Visites et audioguide apportent une vision chronologique ou thématique des différentes innovations des sciences et techniques au fil de l'histoire dans les sept domaines exposés cités plus haut. Le jeu se donne donc pour objectif de mettre l'accent sur d'autres objets que les artefacts mis spécialement en exergue dans les salles ; et surtout de créer des liens entre ces objets, alors qu'ils sont bien éloignés les uns des autres.

[199] On reprend ici la définition de Florence Bélaën, « les environnements immersifs cherchent à procurer chez le visiteur un sentiment global, prolongeant ainsi la quête d'un art total. L'immersion renvoie à une expérience envoûtante, de « forte » intensité, qui se caractérise par une augmentation de l'émotion et une diminution de la distance critique (…) L'expérience d'immersion est intimement liée à un phénomène de capture, à un effet de suspension qui peut aller jusqu'à une perte momentanée de soi-même » Belaën, F., 2005, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction », *Culture et musées*, 5, pp. 91-110.

Enfin, le troisième objectif consiste à réfléchir au statut qui est donné au joueur au cours de la partie. Les principales idées qui sont retenues consistent à glisser le visiteur dans la peau du *chercheur* et à qualifier ses actions à partir de métaphores sur les gestes de conservation dans un musée. « Curiosité, pragmatisme, ouverture d'esprit, compétitivité, civisme furent les caractéristiques de profils que nous avons choisies de privilégier, en clin d'œil au profil idéal du chercheur. En les utilisant comme ressort du jeu, nous mettions en avant les qualités du joueur lui-même, quel qu'il soit. À chaque trait de caractère, nous avons fait correspondre un comportement de jeu. Par exemple, l'esprit d'ouverture se traduisait par un échange d'informations entre joueurs, la compétitivité devenait l'envie de gagner le plus de points, la curiosité était la volonté d'apprendre en s'informant sur les objets du musée. »[200]

Les règles du jeu s'inspirent du jeu des sept familles. Seize objets du musée ont été choisis et répartis dans quatre familles différentes : créateurs de merveilles, chasseurs de fantômes, dompteurs d'éléments, accélérateurs de temps. Ces familles, appelées « collections » sont représentées par une couleur[201].

Les noms des collections ont été inventés après une réflexion entre les équipes du musée et les concepteurs du jeu. Il s'agissait de trouver une façon d'exprimer le lien qui unissait les objets séparés dans le musée et ainsi de construire un groupe thématique d'objets, ce qui constituait un type d'organisation inédite des objets. Le jeu impose ainsi aux objets du musée un regroupement artificiel et une qualification spécifique.

La logique de ce regroupement est implicite et doit être trouvée par le joueur. Ainsi le jeu rend l'accès à l'objet d'autant plus mystérieux qu'il ne s'agira pas seulement de savoir ce qu'il est, à quoi il sert et qui en est l'auteur, mais aussi de comprendre le lien qui l'unit à un autre objet de la collection, ainsi que son rapport avec le nom de la collection.

Mais en contrepoint total à cette relative opacité entre l'objet et le système de signes linguistiques qui se rapporte à lui, le jeu fonctionne à partir de la fusion entre l'objet et sa représentation iconique. En effet, le but du jeu est annoncé comme suit : « Chaque soir, seize objets du musée rangent leur double, représenté par une carte sur une borne à côté d'eux.

[200] Astic, I., Aunis, C., 2009, « PLUG : les secrets du musée – Recherche d'une médiation entre virtualité et réalité », *La lettre de l'Ocim*, 125, p.8.
[201] Voir la planche d'illustrations p.105.

Mais cette nuit, les doubles se sont échappés et se sont dédoublés ; ils se sont amusés à se cacher dans une autre borne que la leur. Si vous les retrouvez et que vous les regroupez avant minuit, ils vous raconteront leurs secrets. »[202]

ENCART – le rôle des « cartes virtuelles » dans le jeu

Les objets réels sont chacun représentés par une image, qu'on appelle « carte virtuelle ». Les cartes virtuelles sont au nombre de 48 dans le jeu ; chaque image a été triplée dans le jeu pour augmenter le nombre de cartes et pour éviter de « bloquer » le jeu en cours de partie. Ces cartes sont distribuées sur les étiquettes RFID, à côté de l'objet réel dans les salles du musée et aussi entre les huit téléphones portables qui sont remis aux joueurs lors de chaque session. Chaque téléphone possède en mémoire quatre cartes différentes appartenant chacune à une famille différente. Le joueur se retrouve donc avec une sorte de « main » de départ composée de quatre cartes, qu'il pourra échanger ou garder[203]. La distribution entre les bornes et les terminaux est tout à fait aléatoire et s'effectue au début de chaque partie.

Deux autres éléments éditoriaux accompagnent le mouvement des cartes et participent du ressort narratif qui consiste à confondre objet et représentation. Des petits textes sont accessibles sur le téléphone pour chaque image virtuelle : ce sont les *zooms* dans lesquels l'objet se raconte lui-même. Enfin, à chaque fois que les cartes sont échangées, des *répliques* enregistrées sont diffusées oralement, à nouveau sous la forme de la prise de parole par l'objet. Ces deux types de discours sur les objets sont analysés plus avant dans le cinquième chapitre.

Avant de commencer la session de jeu, le joueur a la mission de retrouver l'une des quatre familles d'objets, dont il possède déjà l'une des cartes dans son téléphone. Il doit alors parcourir le musée afin de trouver les bornes et de consulter le contenu de ces bornes. Trouvera-t-il l'objet qu'il cherche ? Pourra-t-il déposer l'une de ses cartes ?

[202] Extrait du mode d'emploi remis au joueur.
[203] Voir la planche d'illustrations p.105.

ENCART — le gain de points

À chaque fois qu'il échange ou collectionne une carte, le joueur peut gagner des points. Le gagnant de la partie étant celui qui aura remporté le plus de points. Le gain de points a fait l'objet d'une longue réflexion pour les équipes du projet, qui souhaitaient interroger l'acquisition de connaissances par le jeu, c'est-à-dire ne pas privilégier le gain de points en fonction des connaissances encyclopédiques des joueurs. En effet, le joueur peut gagner des points en répondant à des petits quiz sur les objets lorsqu'il se trouve sur une borne. Ces points dits de « curiosité » ne sont qu'au nombre de 60 par bonne réponse et 20 points sont perdus à chaque mauvaise réponse. Mais les actions qui rapportent le plus ne consistent pas en un test de connaissance : dès lors que l'on range les cartes virtuelles dans les bornes près des objets qu'elles représentent, l'équipe gagne 100 points de civisme. Échanger des cartes avec les autres joueurs fait gagner 100 points d'esprit collectif. Réunir une famille complète rapporte 300 points (75 points par cartes collectées)[204].

La proposition de communication est ainsi à la fois complexe et très lisible : elle se fonde sur le brouillage des frontières entre différents niveaux de réalité, le niveau de l'espace tangible du musée, le niveau des objets, le niveau des objets virtuels, le niveau narratif du jeu. En effet, l'objet réel donne son identité aux objets virtuels ; le déroulement du jeu repose sur l'accomplissement d'activités qui ont une charge symbolique forte (être civique, être collaboratif) ; le musée en tant qu'espace concret de médiation sert de cadre au jeu. Cette confusion est l'occasion pour les concepteurs du dispositif d'énoncer une promesse très claire : les visiteurs vont pouvoir écrire leur propre parcours de visite dans le musée, au gré du déplacement des cartes sur les bornes.

De nombreuses interrogations affluent, face à ce dispositif. Elles permettent de soumettre la question de l'ajustement à la problématique de l'interactivité :

Le visiteur est-il réellement plus libre de construire la visite qu'il souhaite ? La pratique de visite qu'il opère est-elle réellement une réécriture du dispositif d'exposition ? Et, enfin, quel modèle communicationnel est sous-jacent à ce type de projet ? Joëlle Le Marec explique que les visiteurs qui utilisent ces dispositifs de médiation interactifs y voient des outils mis à leur disposition par l'institution pour qu'ils aient un bon usage du musée. « Même si ces produits sont perçus et exploités comme des moyens d'individualiser les rapports au musée ; ils sont aussi, dans le même temps, utilisés sur le mode opposé, comme une manière d'apprendre

[204] Un exemplaire du mode d'emploi qui est remis au joueur est en annexe. Annexe n°2.

comment pratiquer le musée. »[205] Ces représentations sont très importantes à prendre en compte avant de considérer la façon dont les visiteurs utilisent le jeu « PLUG ». En effet, il semble que ce qui rend l'individu actif c'est de réfléchir à son propre statut, de se poser des questions sur sa pratique comme « peut-on courir au musée ? », bien plus que de faire fonctionner l'outil dit « interactif ».

[205] Le Marec, J., 2005, « La relation entre l'institution muséale et les publics : confrontation de modèles », in *Musées, connaissance et développement des publics*, Journée d'études 6 avril 2004, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, p.110.

CHAPITRE TROISIÈME

DESCRIPTION DES ENQUÊTES

Introduction

Le terme évaluation est un *mot-valise* dans le secteur culturel. « Le terme "évaluation" dans le monde muséal correspond à plusieurs types de démarches, dont certaines ont été construites dans la durée et ont évolué peu à peu, et d'autres sont importées récemment de secteurs qui ont très peu à voir avec les logiques muséales. »[206] L'évaluation des politiques publiques, l'évaluation marketing, l'évaluation gestionnaire désignent autant de réalités différentes et autant de points de vue différents sur un même objet. Dans l'un des premiers ouvrages publiés en France sur l'évaluation muséale, Hana Gottesdiener insistait pourtant sur le fait que « dans toute recherche, une réflexion s'impose sur le processus de mesure lui-même »[207]. Par ailleurs, l'évaluation d'exposition fait exploser le spectre des usages du terme tant l'exposition engage d'expériences différentes.

Les préalables essentiels, si l'on s'intéresse à la compréhension de l'interaction entre exposition et visiteur, semblent de penser l'évaluation par rapport à la spécificité de l'expérience muséale et/ou expositionnelle ainsi que de considérer les modèles de la relation entre objets, visiteurs, savoirs et institution que chaque type d'évaluation convoque.

La première section de ce chapitre portera sur les enquêtes dans le contexte des musées et des expositions, elle proposera d'en dresser un inventaire non pas exhaustif, mais qui devrait permettre de donner des repères sur la façon dont l'évaluation engage toujours une certaine façon de considérer le lien entre visiteur et objet culturel.

La deuxième section de ce chapitre propose, à l'aide d'exemples méthodologiques et théoriques, de poser des jalons pour l'une des problématiques qui forment le cœur de la thèse : le rôle du corps dans les processus d'interprétation de l'interaction médiatisée.

---

[206] Le Marec, J., Chaumier, S., 2009, « Évaluation muséale : Hermès ou les contraintes de la richesse », *La lettre de l'Ocim*, 126, p.8.
[207] Gottesdiener, H., 1987, *Evaluer l'exposition*, Expo Média, Paris, La documentation française.

Au terme de cette analyse, on pourra, enfin, décrire les choix méthodologiques opérés pour l'exposition « Sainte Russie » et pour le jeu « PLUG », dans la troisième section.

1. LES ENQUÊTES MUSÉALES

Jacqueline Eidelman et Mélanie Roustan ont observé que la période récente compte un nombre d'études et d'évaluations qui n'a jamais été aussi élevé[208]. En effet, si l'histoire de l'enquête dans le milieu muséal remonte à la fin du XIXe siècle, la pratique de l'évaluation a beaucoup évolué et s'est notamment accélérée depuis une vingtaine d'années. Dans cette première partie, nous retracerons d'abord l'histoire des enquêtes dans le contexte des musées et des expositions ; puis nous proposerons un *arrêt sur images* concernant les études des parcours dans les lieux d'exposition, dans la mesure où la démarche d'enquête développée pour la thèse en est largement tributaire.

1.1 Exposition, visiteur, communication

Dans la bibliographie raisonnée des études et recherches sur les visiteurs de musées, que Bernard Schiele et Denis Samson publient en 1989, très peu de références françaises apparaissent avant les années quatre-vingt, qui voient fleurir, à partir de cette date-là, des analyses sur les visiteurs et les musées, notamment publiées par l'association Expo-Média. C'est donc plutôt avec l'histoire de l'évaluation dans le contexte nord-américain que l'on peut commencer cette présentation des études muséales, en nous appuyant notamment sur différents travaux qui ont recensé et analysé ces études[209].

Posons néanmoins, tout de suite, que le regard porté sur l'histoire de l'évaluation dans le contexte muséal ne peut être complet s'il ne saisit pas, dans le même temps, les relations constituantes que l'évaluation entretient avec l'évolution conjointe de l'exposition, de la notion de visiteur et du champ de la communication. L'article de Bernard Schiele, « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », montre comment les quatre pôles exposition, communication, visiteur et évaluation doivent être pensés ensemble tant la réflexion et la formalisation de théories sur chacun d'eux sont articulées.

« C'est la transformation de la perception du rôle et des fonctions de l'exposition qui a ouvert un espace dans lequel s'est logé le discours de la communication et sur lequel s'est greffée

[208] « Introduction » in Eidelman, J., Roustan, M., Golstein, B., (dir.), 2008, *La place des publics – de l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La documentation française.
[209] Samson, D., 1995, « Nous sommes tous des poissons – Stratégies de lecture des visiteurs d'exposition », thèse en communication, Université du Québec à Montréal, Schiele B. (dir.), p.36-72.

l'évaluation comme actualisation de ce discours »[210], l'évaluation dessinant, en creux, une relation entre une exposition qui pourrait parvenir à répondre aux attentes de ses visiteurs et ces derniers. En effet, l'évolution des courants ainsi que des méthodes qui ont permis de formaliser peu à peu les évaluations montre, par exemple, que la mesure et la vérification des apprentissages qui ont connu beaucoup de succès dans les années soixante-dix, sont mises de côté peu à peu, au profit de l'analyse des pouvoirs de rétention et d'attraction d'une exposition et de son message, de l'observation de l'évolution du comportement du visiteur et de la segmentation des publics. Comme l'explique Schiele, on ne peut pas comprendre la place accordée au visiteur si on ne saisit pas que ce souci de l'efficacité de l'exposition s'accompagne, au même moment d'une réflexion sur l'exposition elle-même en tant que situation de communication spécifique (dont les liens particuliers avec le musée seront notamment analysés), c'est-à-dire en tant que contexte discursif spécifique[211], ou plus généralement en tant que média (notamment en tant que mass-média, en raison du rapport spécifique à l'espace et au temps qui fait que l'exposition s'adresse à tous de façon individuelle[212]).

Aussi, c'est assez logiquement qu'« associée aux médias de communication, elle [l'exposition] subit l'influence de l'état du questionnement théorique dans ce champ »[213]. Bernard Schiele prend comme illustration la représentation du rapport à l'objet instituée par l'exposition et interrogée par la diversité des formes de mise en exposition (artefacts, œuvres d'art, objets naturels, etc.) : « le discours sur l'objet et celui sur la communication se croisent constamment »[214]. Schiele montre qu'en dépit de l'évolution du média exposition, le rôle dévolu à l'objet continue de structurer d'une certaine façon la représentation de l'appropriation que l'on peut en faire. Néanmoins, le débat sur la relation de l'objet à son image évolue; évidemment, cette remarque est cruciale aujourd'hui où les dispositifs techniques de réalité augmentée, par exemple, font craindre aux responsables de musées que

[210] Schiele, B., 2001 [1992], « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », in Schiele, B., 2001, *Le musée de sciences, Montée du modèle de communicationnel et recomposition du champ muséal*, Paris, L'harmattan, p.118. Cet article a été préalablement publié dans la revue Publics et musées, 2, 1992, pp. 71-98.
[211] Les grandes expositions à thèmes, puis les expositions « à message » incarnent ce changement de statut de la mise en exposition qui produit un objet culturel à part ; l'exposition temporaire.
[212] Parr, A. E., 1961, « Mass Medium of Individualism », *Curator*, 4, (1), pp.39-48
[213] Schiele, B., 2001, op cit., p.128.
[214] Schiele, B., 2001, op cit. p.132.

les visiteurs ne confondent le signe avec son référent et font avancer la réflexion des muséologues sur la capacité de l'objet à se faire « plus abstrait sans être moins présent »[215].

1.2 Brève introduction à l'histoire de l'évaluation

De l'étude des visiteurs à l'évaluation de la visite

Reprenons donc l'histoire des évaluations dans le contexte muséal et dans celui de l'exposition. Les premières enquêtes muséales commencent à être publiées après 1900. La seule étude que l'on connaisse, avant 1900, a été menée par Henry Higgins en 1884 auprès des visiteurs du musée de Liverpool[216].

Avant 1950, les études semblent s'attacher aux comportements des visiteurs : l'étude de Benjamin Gilman sur la fatigue muséale analyse les problèmes physiques que rencontrent les visiteurs, et qui semblent engendrés par la vue des objets et la lecture des informations. Il recense notamment trente postures contraignantes dans les salles du *Boston Museum of Fine Arts*[217]. Peu après, et sur une période qui va de 1924 à 1939, les Américains Edward Robinson et Arthur Melton mènent plusieurs enquêtes dans plusieurs musées, dont des musées de sciences, financées par l'*American Association of Museum* puis par la *Carnegie Corporation*. Ils se situent dans la perspective des recherches comportementales de Gilman (comportements, temps d'arrêt), et appliquent les méthodes de leur discipline (la psychologie)[218]. Les deux chercheurs et leur équipe développent et formalisent des protocoles d'enquête à partir de la notion d'intérêt des visiteurs.

---

[215] *Ibid*., p.132.

[216] Il s'agit de promouvoir le rôle éducatif du musée, l'auteur y propose déjà une typologie de types de visiteurs : students, observers, loungers et strangers. Higgins, H., 1884, « Museums of natural history », *Transactions of the Literary and Philosophical Society of Liverpool*, pp. 183-221 cité par Hein, G., 1998, *Learning in the museum*, Londres, Routledge.

[217] Gilman, B. I., 1916, « Museum Fatigue », *The Scientific Monthly*, 12, pp. 62-74.

[218] Robinson, E. S., 1928, « The Behavior of the Museum Visitor », *American Association of Museums Monograph, New Series,* 5.
Melton, A. W., Goldberg, N., Mason, C. W., 1936, « Experimental Studies of the Education of Children in a Museum of Science », *American Association of Museums Monograph, New Series*, 15.

ENCART – pouvoir d'attraction, pouvoir de rétention

Melton précise deux dimensions de la notion d'intérêt, en analysant les visiteurs séparément et en suivant leurs parcours : il montre que certains objets (notamment ceux qui sont accrochés sur le mur à droite de l'entrée et ceux qui sont placés le long du trajet estimé le plus court) reçoivent plus d'attention que les autres[219] ; il distingue alors l'« *attracting power* » au « *holding power* ».

Il montre notamment que, lorsqu'on rajoute des tableaux dans une salle, jusqu'à 18 œuvres en tout, l'effet attractif des tableaux ajoutés est supérieur à leur effet de diversion « dès lors que le conservateur évite d'accrocher les tableaux sur une double rangée »[220]. Après 18 tableaux, les tableaux ajoutés viennent soit supplanter les tableaux déjà présents soit détourner l'attention et l'intérêt global des visiteurs.

Bernard Schiele explique que la guerre et l'après-guerre marquent une sorte de tournant : l'évaluation de formats tels que les expositions temporaires, ou les itinérances, est préférée à l'analyse des visiteurs et de leurs comportements. En témoignent les études de Carlos Cummings sur les expositions internationales de 1939, qui introduisent l'idée que les musées ou les expositions doivent « raconter une histoire », puis celles d'Alma Wittlin, dans les années quarante, qui procèdent néanmoins toujours à des observations de visiteurs, mais en produisant des situations d'enquête dans lesquelles les visiteurs sont confrontés à deux types de présentation d'objets : traditionnel et thématique[221].

À partir de cette époque, l'évaluation d'audience et l'évaluation de l'exposition s'imposent. Ce tournant a comme corollaire, selon Schiele, la constitution de l'exposition comme objet, c'est-à-dire une analyse de la spécificité de ce type de lieu en tant qu'il offre un message à ses visiteurs. L'exposition commence alors à être pensée comme un ensemble de supports qui s'articulent entre eux et qui engagent le visiteur dans un « voir » et un « faire »[222]. Il est important de comprendre que cette évolution est liée au fait que le procès de communication, qui fonde désormais l'exposition, est basé sur l'anticipation par les concepteurs d'un visiteur fictif capable de prendre en charge ce qu'on lui montre et de comprendre ce qu'a voulu produire le concepteur. C'est, du moins, ce qui sera mesuré par l'évaluation. À ce titre,

[219] Melton, A., 1935, « Problems of Installation in Museums of Art », *American Association of Museums Monograph, New Series*, 14. Des extraits de ce texte ont été traduits et publiés dans Publics et musées, 8, 1995, pp.21-45.
[220] Metlon A., 1995 [1935], *op. cit.*, p.39.
[221] Wittlin, A., 1949, *The museum : its history and its tasks in education*, Londres, Routledge.
[222] Schiele, B., 2001, [1992], *op. cit.*, p.121.

« l'exposition comme son destinataire ne sont, sous ce rapport, que les artefacts du point de vue qui les construit »[223].

Dans les années soixante, les études augmentent aux États-Unis, en raison, notamment, des dépenses de l'État dans un large éventail de services publics et dans la recherche en science sociale pour étudier ces phénomènes[224]. On retrouve cette situation en France quelques années plus tard avec l'impulsion conjointe d'une politique culturelle (Grand Louvre, construction des musées en province) et d'une politique scientifique très volontariste (création des CCST, vulgarisation pour les chercheurs)[225].

Bernard Schiele rappelle alors que le renversement cité plus haut entre évaluation et étude des visiteurs devient encore plus net avec les travaux de Harris Shettel, Chandler Screven et Michael Scriven, qui s'attachent précisément à mesurer les retombées d'apprentissage des visites. L'évaluation se teinte des problématiques héritées des milieux éducatifs. En 197, Scriven fait la différence entre l'évaluation « formative » (évaluer pendant le montage, le développement du programme) et l'évaluation « sommative » (évaluer les impacts d'un programme fini)[226]. Une troisième catégorie d'exposition est formalisée : les évaluations *front-end*[227] (évaluer avant même l'installation du programme, les désirs et les représentations des visiteurs). Les paradigmes de la recherche consistent en une clarification des objectifs de l'exposition, et en l'établissement d'une mesure de l'atteinte de ces objectifs[228]. L'exposition, dans le même temps, devient un instrument de vulgarisation, entre le savoir savant et les représentations profanes.

---

[223] *Ibid*., p.122.

224 Dans le contexte de la guerre froide, sous le mandat Johnson (programme social anti-pauvreté), apparaît le *Elementary and Secondary Education Act* (ESEA), 1965. Un des composants majeurs de cette initiative était que tous les programmes devaient être accompagnés d'évaluations sur l'efficacité de l'intervention éducative.

[225] Le Marec, J., Chaumier, S., 2009, *op. cit.*, p.8.

[226] Scriven, M., 1967, « The Methodology of Evaluation », in Tyler, R., W., Gagné, R., M., Scriven, M., (dir.), 1967, *Perpectives of Curriculum Evaluation*, Chicago, Rand McNally, pp.39-83.

[227] Screven, C. G., 1986, « Exhibitions and Information Centers Some Principles and Approaches », *Curator*, 29, (2), pp. 109-137.
Screven, C. G., 1992, « Comment motiver les Visiteurs à la lecture des étiquettes? », *Publics et Musées*, 1, pp. 33-53.

[228] Screven, C. G., 1976, « Exhibit Evaluation A Goal-Referenced Approach », *Curator*, 19, (4), pp. 271-290.
Shettel, H., 1973, « Exhibits ; Art Form or Educational Medium? », *Museum News*, 52 (1), pp. 32-41.

Convergence apparente et logiques contradictoires

La tradition de l'évaluation française, quant à elle, se construit notamment autour du débat sur le rôle social du musée. Le musée doit remplir plusieurs objectifs cognitifs, théoriques et éducatifs, mais aussi économiques et sociaux dans la perspective de l'unification du territoire[229]. Comme l'analysent Joëlle Le Marec et Serge Chaumier, « l'évaluation provient essentiellement du besoin de comprendre et de prendre en compte des publics dans la perspective de développer le rôle social du musée. Cette préoccupation naît d'un nouveau regard sur les musées qui se forge à partir des années soixante[230] et aboutit dans les années quatre-vingt au mouvement de la nouvelle muséologie »[231]. La critique de l'institution accompagne une réflexion sur les outils nécessaires à l'appropriation de la culture.

ENCART – évolution du champ muséologique en France

Le programme thématique « Muséologie » lancé par le CNRS en 1989 puis le programme REMUS de 1990 à 1993 vont avoir, par ailleurs, un effet important dans la structuration du champ universitaire et professionnel. On assiste, à ce moment-là, à la création de revues scientifiques ou spécialisées, comme *Publics et musées*, ainsi que *Musées-Homme* ou *la lettre de l'OCIM* ; l'institut national du patrimoine est créé en 1990. Les formations diplômantes datent aussi du milieu des années quatre-vingt dix. Les masters, tels que « Gestion du patrimoine culturel », de l'Université Paris I, « Médiation culturelle », parcours professionnalisant de l'École du Louvre, « Stratégie du développement culturel » de l'Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, « développement culturel et direction de projets », de l'Université Lyon II, pour ne prendre que quelques exemples, sont des formations qui ont des ancrages disciplinaires différents et souvent très ouverts, permettant aux étudiants de faire valoir des compétences très différentes. On notera, à ce titre, que les études de public sont souvent un exercice obligé au cours de ces formations.

[229] Caillet, E., 1995, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, avec la collaboration d'Evelyne Lehalle. Lyon, PUL, p.105-113.

[230] Les travaux de Pierre Bourdieu sont fondateurs dans ce champ et ils marquent fortement le paysage théorique français. Néanmoins, la sociologie critique a certainement aussi bridé la réflexion sur les relations entre le sujet social et la culture. Il faut attendre les années 80, voir 90, pour que les recherches se développent en interrogeant autrement la distinction et le capital culturel – en témoigne la constitution du champ muséologique transversal aux différentes disciplines des sciences sociales (sociologique, sémiologie, psychologie, histoire, économie, etc.) – alors même que les grandes enquêtes sur les pratiques culturelles des français entérinent le fait que les visiteurs de musées ont un niveau d'études assez élevé in « Pratiques culturelles des Français », 1973, 1981, 1989, 1997, édités à la Documentation Française.

[231] Le Marec, J., Chaumier, S., 2009, *op. cit.* p.9.

Le Marec analyse, néanmoins, que la situation de l'évaluation muséale en France est, aujourd'hui, au cœur d'une tension entre des modèles contradictoires. Elle note que deux dynamiques, externes au musée, convergent vers l'institution et renforcent l'apparence d'un consensus général pour développer les études de public.

Il s'agit d'une part de la montée de la conception managériale des établissements du service public. On parle, à ce titre, d'*ère gestionnaire*, de *rationalisation de la gestion* des établissements qui adoptent des normes directement héritées du monde de l'entreprise. L'organisation du travail des équipes en *gestion de projet*, la formulation du *projet culturel*, initié par le texte de Loi Organique relatif aux lois de Finances, en 2002, pour ne citer que ces deux exemples, ont pu faire enrager des conservateurs soucieux de ne pas confondre un certain type de gestion du patrimoine gouverné par l'économie de marché et une éthique professionnelle[232]. La location de certains espaces à des entreprises privées ou la sous-traitance auprès d'établissements privés de gestion, comme dans le cas de l'Institut de France qui a délégué à l'entreprise d'organisation et de conception d'exposition *CultureEspaces*, la gestion de certains de ses musées, ou encore plus récemment la vente du label « Louvre » à Abu Dhabi, sont des exemples de l'hybridation de pratiques et de bouleversements profonds.

C'est ainsi qu'on observe, d'autre part, la mise en place de logiques de *performance* attachées au milieu professionnel du marketing, comme en témoigne la prégnance de nouveaux termes clefs : indicateurs de la performance, de consommation, audit, etc. Les acteurs spécialisés de la communication, qui deviennent ainsi les interlocuteurs des acteurs du monde des musées, « contribuent à diffuser des modèles et un lexique familier au champ de la communication et des médias, avec en tête, en permanence, l'enjeu d'une communication réussie avec le public considéré comme ensemble de récepteurs : il s'agit de diffuser des messages, d'atteindre la cible, de créer une image »[233]. Les *événements* culturels sont accompagnés de leur campagne de communication ; leur cadre temporel se réduit (on pense à la Nuit des musées qui a réuni plus d'un million trois cent mille visiteurs dans près de neuf cent cinquante-six musées en 2010). Dans ces conditions, le visiteur devient un indice de l'attractivité des manifestations, du succès de la gestion de l'établissement.

[232] Clair, J., 2011, *L'hiver de la culture*, Flammarion.
[233] Le Marec, J. Chaumier, S., 2009, *op. cit.*, p.10.

La façon de considérer le visiteur est donc cruciale, car elle cristallise à la fois le fait que les musées mènent une réflexion sur les pratiques de leurs publics, et en même temps, elle constitue le terreau fertile d'une rencontre entre marketing et culture. En témoignent quatre grandes problématiques qui semblent très sensibles à l'heure actuelle, et qui concernent la conception et l'installation de dispositifs de médiation dans les musées à l'attention des visiteurs. Ces problématiques sont devenues des injonctions politiques qui témoignent du rôle politique et symbolique donné au culturel dans nos sociétés : faire venir de nouvelles populations au musée[234] ; rendre le visiteur *actif*, acteur de sa propre expérience en lui faisant manipuler toutes sortes d'outils ; créer du lien social au cours de l'expérience culturelle ; et, enfin, métisser les activités éducatives et ludiques.

Or l'analyse marketing ne converge qu'en apparence avec le souci de considérer les visiteurs dans le musée[235]. La médiation du savoir et du patrimoine n'est pas réductible à l'échange marchand, pour reprendre l'expression de Jöelle Le Marec et Jean Davallon. Si le visiteur n'est pas un *consommateur*, c'est surtout en raison de deux éléments : d'une part, lorsqu'on analyse la spécificité des processus de satisfaction et de fidélité, on se rend compte que leur relation est plus complexe qu'on ne le croit dans le cas d'une expérience culturelle (on peut être très insatisfait vis-à-vis d'une exposition et revenir visiter le musée) ; par ailleurs, l'analyste qui veut mesurer l'efficacité d'une exposition ne trouvera pas facilement de critères de mesure valables pour tous les visiteurs qu'il rencontre, tant une exposition peut être *mal comprise* en principe, et, néanmoins, avoir fait l'objet d'une expérience très riche.

D'autre part, le type de relation que le musée engage avec ses visiteurs à travers l'exposition est une relation de médiation, c'est-à-dire une relation qui ne peut guère se résumer à un trajet linéaire de consommation. « Les individus intègrent ce qu'ils consomment, utilisent, ou fréquentent à des ensembles de significations sociales et imaginaires qui débordent très largement le cadre technicien ou marchand dans lequel a été prévu leur statut d'utilisateur. »[236] Ainsi, et on aura l'occasion de revenir sur cette question dans la troisième

[234] Après la « galerie des enfants », le centre Pompidou a ouvert en 2009, un espace Ado http://www.junior.centrepompidou.fr/waouh_loader2.php?lg=fr

[235] Voir le numéro 11-12 de la revue Publics et musées, 1997, PUL, et notamment l'article de Joëlle Le Marec, « Evaluation, Marketing et muséologie », remanié et publié dans Le Marec, J., 2007, *op. cit.*
Par ailleurs, cet article en ligne de Julien Damon, « La fièvre de l'évaluation », dans la revue de vulgarisation « sciences humaines » est intéressant, car il recense bien les tensions et contradictions qui sont analysées par les chercheurs. http://www.scienceshumaines.com/la-fievre-de-l-evaluation_fr_24277.html

[236] Le Marec, J., 2007, *op. cit.* p.100.

partie du mémoire de thèse, il y a bien souvent des distorsions entre l'image que se fait le concepteur de son visiteur idéal et la réalité des usages toujours différents.

Ce questionnement lié au constat de la convergence problématique entre musée et marketing, notamment concernant les techniques de recueil de données, mais aussi lié à la volonté de défendre l'analyse de la spécificité de l'expérience muséale, en tant que situation de communication particulière, a permis de faire avancer un certain nombre de réflexions sur les techniques d'enquête.

L'insatisfaction vis-à-vis des stratégies d'évaluation traditionnelles, les nouvelles conceptions sur l'apprentissage, les méthodologies de l'ethnologie appliquées aux évaluations dans le champ de l'éducation ont engagé une discussion sur le rôle de l'évaluateur et la spécificité du contexte muséal. « Comment tenter d'objectiver un apprentissage dans l'exposition ? La mémorisation ou la reformulation sont-elles pertinentes dans ce contexte pédagogique informel ? L'impression de découverte, la nature et la qualité des questions ne sont-elles pas des indicateurs plus adaptés ? Quel est le point de vue des visiteurs eux-mêmes sur leur propre activité au musée et notamment sur ce qu'ils ont appris ? »[237]

Pour conclure, on formulera deux résultats issus de l'analyse et du recensement des enquêtes et études, en France, auprès des visiteurs.

Le premier résultat consiste en un classement opéré par Jacqueline Eidelman et Mélanie Roustan, à partir des études de publics récentes[238], en cinq grandes familles thématiques et méthodologiques. Elles recensent les études qui portent sur la composition des publics menées notamment par les grands organismes nationaux, tels que la Direction des musées de France ou le service Études et Recherche du Musée du Louvre ou celui de la Cité des sciences et de l'industrie ; celles qui analysent la porosité des frontières entre musées et sites patrimoniaux

[237] Le Marec, J., Chaumier, S., 2009, *op. cit.*, p.10.
Par ailleurs, on rappellera ici les résultats concernant la relation entre visite scolaire, musée et construction d'une relation à l'équipement culturel montrent que (1) le nombre de jeunes qui vont dans les musées augmente de génération en génération mais « leur désamour va croissant à l'égard de ces équipements qu'ils associent trop à l'école » in Octobre, S., 2009, « Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission, un choc de cultures? » Transmission et légitimation, Culture Prospective, Ministère de la culture et de la communication, p.7 ; (2) malgré le fait que les enfants vont au moins une fois au musée durant leur scolarité, ils n'y retournent pas nécessairement à l'âge adulte.
[238] Leur corpus de référence va de 2000 à 2006 et compte environ 700 études répertoriées, Eidelman, J., Roustan, M., 2007, *op. cit.*

et qui accompagnent ainsi les réflexions sur le développement local ou le tourisme culturel de zones géographiques ; celles qui se consacrent à certaines catégories de visiteurs comme les familles ou les jeunes publics, et qui interrogent le caractère social de la visite et de l'expérience culturelle de façon large ; celles qui traitent de l'expérience du visiteur et qui analysent sa relation à l'exposition en tant que dispositif de médiation, en se dédouanant d'une approche linéaire de la communication entre visiteur et exposition ; enfin, la dernière famille correspond aux études qui étudient les ressorts de l'expérience participative associant les visiteurs à la conception d'une exposition.

Une remarque, à ce titre, concernent les auteurs des études : dans leur analyse d'un corpus d'environ sept-cent références d'études et de recherches menées entre 2000 et 2006, Jacqueline Eidelman et Mélanie Roustan montrent que les enquêtes sont le plus souvent menées par trois types d'acteurs : les bureaux d'études, les laboratoires universitaires et, enfin, les services internes aux musées. Les stratégies de publications sont évidemment différentes, en fonction des trois types d'acteurs, mais elles font le constat que, de manière générale, les exigences de confidentialité, la circulation dans les réseaux professionnels ou universitaires spécifiques, participent de la publicisation très relative des résultats des rapports. Elles montrent, par exemple, que 60 % environ de la totalité des références sont constitués par la « littérature grise », c'est-à-dire les rapports et les études souvent non publiés[239].

Le deuxième résultat consiste en un constat formulé par Joëlle Le Marec et Serge Chaumier sur la nature de la relation que noue le visiteur avec l'institution muséale. Il semblerait qu'à partir de la diversité des études sur les pratiques de visiteurs, on observe des constantes et des convergences : « l'effort souvent sous-estimé des visiteurs pour tenter de comprendre ce qu'on a voulu leur dire, l'importance des pratiques de sociabilité, les logiques de découverte et de reconnaissance »[240]. En ce qui concerne ce que les visiteurs pensent de la mission du musée, ils font observer que « le musée se voit opposer les médias, on attend de lui qu'il puisse être une référence fiable, dans un environnement social saturé de discours qui inspirent une certaine méfiance »[241].

[239] Eidelman, J., Roustan, M., 2008, *op. cit.*
[240] Le Marec, J., Chaumier S., 2009, *op. cit.* p.12.
[241] *Ibid*. p.12.

Le dernier point de cette section veut témoigner de l'évolution des démarches d'enquête et insister sur la façon dont les chercheurs en sciences sociales ont aussi su hybrider des méthodes afin d'appréhender le dispositif d'exposition, le visiteur et son expérience de visite.

1.3 Méthodologies croisées : le parcours au musée

Les récentes enquêtes sur l'expérience muséale déploient des protocoles très variés, et orchestrent même des *montages* méthodologiques qui empruntent aux différentes méthodologies des sciences sociales. On donnera ici un exemple : les études sur le parcours du corps dans l'exposition, qui renouent avec les premières analyses sur le comportement des visiteurs, mais qui convoquent des disciplines et des partis-pris aussi divers que l'éthologie, la sémiotique, la psychologie ou encore la phénoménologie[242].

Parcours et postures corporelles

Le questionnement sur le parcours du visiteur nous intéresse, car il permet d'interroger le rapport entre l'acteur et le lieu. Si l'on schématise, on pourrait dire que l'analyste a, dès lors, le choix entre une approche architecturale, qui consiste à considérer l'exposition par rapport aux qualités formelles de l'espace et à la construction matérielle des salles, ou alors une perspective sociologique, qui considère que les comportements dans l'espace sont le fruit des profils des visiteurs. La question que l'on souhaite poser ici est celle de l'articulation possible entre ces deux niveaux, c'est-à-dire celle du jeu entre pratiques et espace. Cette question a des conséquences importantes pour les choix méthodologiques que l'on peut opérer. Les exemples de recherches qui vont suivre ont, par exemple, toujours donné une place importante au contexte de l'action pour mieux saisir la pratique qui s'opère dans un lieu. « Plutôt que de

[242] Deux articles qui sont toujours mobilisés : Gottesdiener, H., 1979, « Analyse de l'influence de l'organisation spatiale d'une exposition sur le comportement des visiteurs », Compte rendu, Nanterre, Laboratoire de Psychologie et aussi Véron, E., Levasseur, M., 1983, *Ethnographie d'une exposition*, BPI - Centre Georges Pompidou.
Doering, Z., 1999, « Introduction to volume 42, 2 », *Curator*, 42, (2), pp. 70-73.
Doering, Z., Bickford, A., Karns, D. A., Kindlon, A. E., 1999, « Communication and persuasion in a didactic exhibition the power of maps study », *Curator*, 42, (2), pp. 88-106.
Mariani-Rousset, S., 1992, « Les parcours d'exposition : une situation de communication. Du comportement à la construction du sens », Thèse en sciences de l'information et de la communication, Université de Lyon 2, Jacques Cosnier (dir.).
Thibaud, J. P., 2001, « La méthode des parcours commentés », in Grosjean, M., Thibaud, J. P., (dir.), 2001, *L'espace urbain en méthodes*, Paris, Eupalinos, Parenthèses, pp. 79-100.

chercher des causes ou des déterminations, il s'agit de prendre au sérieux les conditions, formes et modalités d'émergence des phénomènes »[243].

On peut commencer par citer le travail d'Eliséo Veron et Martine Levasseur, qui a été beaucoup repris depuis 1983, et qui interroge le parcours du visiteur, dans la perspective de saisir le processus de la signification à l'œuvre au cours de la visite, plutôt que celui de la communication des informations[244]. Ainsi, l'ambition de cette recherche était de repérer les principes de visite quel qu'en soit le poids statistique relatif. L'étonnant protocole mis en place consistait à observer, dans un premier temps, les visiteurs ainsi qu'à faire des captations vidéos de leurs parcours, à établir une grille de quatre parcours-types, puis à mener des entretiens avec des visiteurs au cours desquels ils parlaient librement à partir d'une question comme « racontez-moi votre visite » et, enfin, à retourner dans l'exposition avec les enquêtés et à les faire dessiner leur parcours effectué ; ils font partie des premiers chercheurs à avoir utilisé ces différentes approches pour l'étude des modes de visites dans les expositions.

Dans cette perspective d'analyse de la signification de la pratique même, de nombreux chercheurs ont travaillé sur le parcours dans l'espace urbain en s'attachant à faire *dire* leurs parcours aux enquêtés. Les résultats montrent qu'un même trajet articule plusieurs moments, plusieurs états, plusieurs événements, et relie souvent le laborieux au vacant, le public au privé, le collectif à l'individuel.

Propositions méthodologiques

Jean-François Augoyard a été un des premiers à développer ce type de méthodologie en renversant la perspective habituelle qui consiste à se demander comment vivent les gens en fonction de leur capacité à habiter les lieux et en proposant plutôt d'interroger le lieu à partir des pratiques des habitants[245]. Il n'y aurait pas de relation métaphorique entre un vécu et son « expression », mais plutôt une forme de métonymie entre temps du récit discursif et moment

[243] Grosjean, M., Thibaud, JP., (dir.), 2001, *L'espace urbain en méthodes*, Paris, Parenthèses, Eupalinos, p.6.
[244] Le cas de l'exposition étudiée par Veron et Levasseur, « Vacances en France 1860 - 1982 » présentée à la bibliothèque publique d'information du centre Pompidou de juin à octobre 1982 est une petite exposition (150 m2 au sol) qui juxtapose textes (panneaux et coupures de presse), images, photographies, objets (mannequins, accessoires de voyage, touristiques) ainsi qu'une bande sonore diffusée de temps en temps. Dans la troisième partie du mémoire de thèse ce travail sera plus amplement décrit et étudié.
[245] Le chercheur fonde trois thèses : Le perceptible est le mémorable ; Le perçu organisé comme mémorable c'est le narrable ; Le mémorable et le narrable dépendent d'un devoir social (devoir se souvenir).

de vécu. Augoyard engage à considérer le parcours comme un moment où la parole gagne à être sollicitée. « Entre marcher et parler, il existe des manières d'être équivalentes dont on peut trouver des modèles explicites dans certaines littératures traditionnelles »[246]. L'originalité de la méthode proposée par Augoyard est de soumettre l'espace parcouru à plusieurs examens en considérant, d'une part, comment le récit du cheminement est une forme d'ajustement à un espace qui présente une certaine « qualité d'occupation » ; d'autre part, comment le cheminement est l'occasion de déployer des actions déambulatoires qui s'organisent en configurations[247] ; et, enfin, comment ces cheminements sont saisis comme des opérations signifiantes, en tant qu'ils renseignent sur le rapport à la ville que construit l'enquêté.

Ce n'est pas un hasard si Jean-Paul Thibaud parle d'« affordances » pour désigner l'importance des qualités propres du lieu qui doit mener le chercheur à admettre « l'emprise du contexte environnemental de la perception »[248] et qui le conduit à développer une investigation *in situ*. Il propose une méthode d'analyse qui consiste à faire circuler les gens dans des espaces – il a notamment choisi comme terrain l'accès au Musée du Louvre sous la pyramide – et à les faire parler de leurs parcours afin d'obtenir des descriptions de perception en mouvement[249]. Le protocole repose sur trois consignes qui consistent : à faire parler l'enquêté de l'ambiance immédiate du lieu, à le laisser circuler où il souhaite, dans la mesure où les lieux choisis sont des terrains fixés à l'avance et, enfin, à accepter la présence de l'enquêteur qui relance l'usager. Le chercheur fait ensuite dessiner son parcours à l'enquêté puis initie avec lui un petit entretien sur la familiarité de l'enquêté avec le lieu et l'évaluation de son expérience. Il opère ensuite une analyse des corpus de comptes-rendus des parcours en tenant compte des récurrences de commentaires et il « recompose » dans des récits de

[246] Augoyard, J. F., 2001, « La conduite de récit », in Grosjean M., Thibaud, J. P., (dir.), 2001, *L'espace urbain en méthodes*, Paris, Eupalinos, Parenthèses, p.179.
Voir aussi Augoyard, J. F., 1979, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil.
[247] Jean-François Augoyard montre bien que cette lecture met en lumière le jeu que le parcours institue avec l'espace. « La marche construit dans le lieu des formes d'expressions spatio-temporelles. (…) [Ces figures] qu'écrivent les cheminements s'offrent à l'observation directe mais encore de nombreuses formes mixtes trouvées dans les entretiens indiquent la convergence du langage et du cheminer dans un même style » *Ibid*., p.189. Empruntant au registre de la rhétorique, Augoyard dresse une liste de figures du cheminement comme par exemple les figures fondamentales de la synecdoque (processus concurrentiel par lequel plusieurs éléments étant confrontés une sélection choisit l'un d'eux comme pouvant investir en priorité le sens des autres éléments) et de l'asyndète (figure par laquelle on supprime les conjonctions, dans un discours. L'expression déambulatoire se fonde essentiellement sur la possibilité d'absence de connexions. En témoignent les oublis, qui peut faire se perdre).
[248] Thibaud, J. P., 2001, *op. cit.*, 2001, p.82.
[249] « Nous faisons l'hypothèse qu'il est possible d'appréhender la perception à partir de ce qui peut en être rapporté verbalement. Plus précisément, nous considérons le sensible comme embrayeur de parole et les ambiances locales comme motifs à la verbalisation » *Ibid*., 83.

parcours « idéaux », les synthèses de ses analyses. En d'autres termes, « pour un trajet donné, il s'agit de reconstruire un parcours qui exacerbe au maximum les potentialités des dispositifs spatio-perceptifs »[250], ce que le chercheur appelle des « traversées polyglottes ». La dernière étape de cette méthode est de revenir sur le terrain où ont eu lieu les parcours. L'objectif est alors de comprendre les conditions à partir desquelles apparaissent les phénomènes décrits par les passants, c'est-à-dire de faire le rapport entre les descriptions et ce qui est observable sur place.

Le but de cette méthode est bien de comprendre comment *apparaissent* les phénomènes et comment ils s'articulent pour donner lieu à des configurations sensibles particulières, à partir de l'interaction entre les données de l'environnement et les pratiques du public.

La critique que l'on peut néanmoins faire de cette proposition méthodologique originale est qu'elle ne permet pas de comprendre les pratiques, comme par exemple le « cheminer urbain », en tant que pratique historique, construite et mobilisant des représentations qui ne sont pas forcément attachées aux lieux, mais qui les investissent néanmoins une fois que les enquêtés les convoquent. Cette critique revient à marquer les limites d'une analyse des rapports d'affordance entre lieu et pratique. Cette démarche très phénoménologique permet, cependant, de donner au lieu de l'action – et non lieu de pratique – et au rapport entre le corps et le lieu toute son importance, ce que les analyses sémiotiques de l'exposition ne formulent pas.

Pour terminer, on peut citer la thèse en psychologie de Sophie Mariani-Rousset qui analyse très précisément la question du déplacement des visiteurs dans l'espace d'exposition. « Le postulat de notre méthode d'évaluation est que l'appropriation du contenu de l'exposition se concrétise dans celle de l'espace qui se manifeste notamment par les parcours de visiteurs »[251]. La chercheure démontre que le parcours est à la fois un lieu et un acte ; « acte se réalisant (fait concret, dans l'espace et le temps) ou non (parcours imaginé à partir d'un point fixe, en fonction du lieu réel) »[252]. Les terrains choisis par Mariani-Rousset sont, comme dans notre cas, des espaces qui impliquent une progression, un parcours, avec un début et une fin. La compréhension de la construction du parcours est donc indispensable à la compréhension

[250] Thibaud, J. P., 2001, op cit., p88. Il ne s'agit pas tant de recomposition que de coller des extraits des différents entretiens.
[251] Mariani-Rousset, S., 1992, *op. cit.* p.29.
[252] *Ibid*., p.30.

de l'expérience que font les visiteurs. Le lieu est alors décrit très précisément, l'enquêteur doit connaître parfaitement les salles de l'exposition, par exemple, et dans ce but, solliciter des entretiens avec les concepteurs de l'exposition pour comprendre leurs choix et la façon dont s'est réalisée la distribution des objets. Sophie Mariani-Rousset cherche à établir le « parcours pensé » à partir de ces entretiens et d'une recherche sur les conditions de réalisation de l'exposition. Elle établit ensuite le « parcours proposé » ; c'est-à-dire celui qui correspond à la matérialisation du parcours pensé. Enfin, et dans le but de savoir si le parcours proposé amène à une bonne compréhension du message de l'exposition, la chercheure procède à des entretiens[253] et des observations[254] pour mettre au jour les « parcours vécus » et la façon dont le visiteur construit du sens au cours de sa visite. La grille d'entretien utilisée par la chercheure est, finalement, assez classique et surtout, il semble que l'analyse des données soit structurée par un axe émission/réception qui détermine les relations entre les trois parcours (pensé, proposé, vécu). Néanmoins, le travail de Sophie Mariani-Rousset permet de bien comprendre que les deux acceptions du terme « sens » dans le cas de la visite (se diriger dans l'espace et produire de la signification) sont étroitement liées. En d'autres termes, ce que l'on peut retenir est que l'analyse de l'expérience de visite, en tant que construction de la signification, doit passer par l'analyse du rapport spatial à l'exposition.

[253] Les entretiens sont menés avec des personnes suivies ; opinion, satisfaction, attentes et bénéfices sont les grands indicateurs qu'elle aborde avec ces personnes.
[254] Elle analyse les temps d'arrêt et la durée de la visite, mais sans distinction entre arrêt sur objet ou arrêt sur élément de l'espace.

2. ANALYSER LE RÔLE DU CORPS DANS UNE SITUATION DE COMMUNICATION

Les recherches et les études que nous avons citées ont permis de poser un certain nombre de jalons pour les choix méthodologiques que nous souhaitons présenter ici.

En effet, les questions qui se posent à l'analyse de l'ajustement entre le visiteur et la situation de communication peuvent être formulées ainsi : Comment saisir ensemble, le sujet, son corps, le dispositif et la fabrique de représentations ? Comment s'opère l'ajustement, comment il se construit ? Par rapport à quoi ? S'agit-il de stratégies d'intégration des différentes figures signifiantes engagées dans le dispositif d'exposition ?

La démarche méthodologique qui est mise en œuvre pour cette thèse articule l'enquête qualitative, l'analyse socio-sémiotique des situations de communication engagées par le dispositif de recherche et l'observation des corps-visiteurs. Le moment de la pratique de visite, en tant qu'il est vécu comme tel par le visiteur, est un moment d'observation privilégié.

Les deux sections suivantes vont permettre de réfléchir précisément à l'un des choix méthodologiques qui ont guidé le travail d'analyse : le choix d'accorder au corps une place importante dans le processus général d'interprétation.

2.1 Corps et postures

Dans les deux enquêtes que nous avons menées, un élément s'impose dès que nous observons les visiteurs : la mobilité ne semble pas anodine, le corps est un acteur de la situation. Dans le cas de « PLUG », les joueurs ont, évidemment, à interroger leur mobilité au musée, car le jeu engage un comportement doublement paradoxal : utiliser un jeu vidéo en se déplaçant et, par ailleurs, courir dans un endroit où cela semble normalement interdit.

> *« Non c'est bien d'aller dans les bornes qui sont physiques et d'être obligé d'être collé dessus parce que ça oblige effectivement à se déplacer, à déambuler dans le musée donc ça, c'est bien. Je crois que si on pouvait accéder aux bornes à distances, ça serait sans intérêt » (Homme, 27 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Mais le cas de « Sainte Russie » est tout aussi intéressant, dans la mesure où l'exposition fait l'objet d'une grande affluence et que l'espace est souvent considéré comme *dense* en raison du nombre de vitrines, cimaises, etc. Les agents de sécurité, avec lesquels de nombreuses discussions informelles se sont engagées durant l'enquête, avaient à cœur de parler de cette

relation entre les corps et l'espace, dans la mesure où leur rôle consiste, en partie, à accompagner et surveiller ces corps-visiteurs. L'une d'entre eux a expliqué qu'il existe une « règle » dans le Musée du Louvre : l'espace d'exposition ne peut compter plus d'une personne par mètre carré. Elle justifie ainsi la présence de la jauge électronique qui affiche le nombre de visiteurs à l'entrée de l'exposition et qui oblige les agents à bloquer l'entrée si l'espace compte plus de quatre-cent cinquante ou cinq-cent personnes[255].

Tout au long de l'enquête, nous avons vu des prises de recul, des pas de côté, des choix en matière de bonne position (éviter le reflet, se rapprocher, enlever ses lunettes, se reculer, remettre ses lunettes). On a observé des corps agacés, ivres, de nombreux piétinements marqués, comme s'il fallait qu'ils deviennent ostentatoires.

Mais on a aussi observé de belles postures de repos, bras contre le mur, bras croisés derrière le dos, dos appuyé contre une paroi.

On a aussi observé des conquêtes, des percées, des sauts de puce. Les territoires sont gagnés petit à petit les uns sur les autres. On regarde une œuvre, on prend place. On avance, on regarde dans la salle, un coup d'œil vis-à-vis de ce qui s'y trouve et ensuite on se place devant une œuvre.

Et, par ailleurs, une grande civilité ressort dans la gêne ressentie qui lorsqu'on passe des journées entières à regarder les visiteurs dans les salles. Un ensemble de règles, assumées par tous, semble composé de laissez-passer, d'« excusez-moi ! », d'attente, de la conscience d'un ordre de passage (le fait de savoir qu'à un moment donné c'est son tour, comme à la boulangerie). Il s'agit de céder une place, de partager un « voir ». En marchant, on observe des chocs entre les gens, ils se cognent, rebondissent, se retournent. Sourires.

On a aussi retrouvé des postures qui ont été codées et transférées dans les publicités ou dans les films : bras qui se croisent devant les textes et devant les œuvres, main sur le menton, air sérieux. Et puis, les visiteurs se regardent beaucoup. Ou font-ils semblant de ne rien voir jusqu'au moment où la rencontre est inévitable et la surprise du corps-à-corps semble feinte ?

[255] On notera aussi que les agents sont vingt-huit au total dans le cas de l'exposition Sainte Russie ; ils sont environ douze dans les salles pendant l'ouverture de l'exposition au public.

En réalité, les visiteurs ne cessent de jeter un coup d'œil aux autres pour regarder comment ils se disposent.

Alors, une première question se pose : est-ce que ce que l'on a observé est des corps goffmaniens qui disent quelque chose aux autres ou est-ce que ce sont des corps qui s'adaptent tout simplement à une configuration ? L'analyse du jeu « PLUG » permet de poser encore différemment cette question : comment le corps s'engage-t-il vis-à-vis de la machine ? Est-elle un accessoire de son activité ? Lui dicte-t-elle au contraire sa conduite ? Où est le corps dans l'interaction avec le média informatisé ? « Lorsqu'on s'intéresse aux postures corporelles d'un lecteur en relation avec un média informatisé, on peut distinguer le corps physique (réel) et le corps sémiotisé à l'écran, métaphorisé dans les architextes, les icônes des outils et des procédures qui induisent des conduites d'inscription particulières. Le corps est partie prenante de la constitution du texte numérique qui n'est pas désincarné, même s'il est en partie virtualisé à travers ces compensations sémiotiques. »[256]

Les oppositions trop radicales qui structurent les questions précédentes méritent d'être interrogées plus avant (corps théâtre contre corps qui s'adapte ; détermination technique contre détermination sociale). C'est notamment grâce à un texte de Jean-Michel Berthelot que la question du corps a été abordée dans les observations. Il ne propose pas de méthodes d'observations du corps, mais analyse « l'enjeu de connaissance associé au lexème "corps" »[257] dans les textes de recherche en sociologie. Berthelot souligne que cette notion telle qu'elle est progressivement construite dans les réflexions sociologiques, postule « une croyance en l'objectivation non problématique du corps »[258]. À partir de l'évolution de la notion jusqu'aux deux traditions sociologiques de l'interactionnisme symbolique américain (Goffman) et du structuralisme français (Foucault, Bourdieu), le chercheur analyse un profond paradoxe qui pèse toujours sur les analyses contemporaines du corps et qui fait de lui un moyen de connaissance et non pas un objet de connaissances. En d'autres termes, le corps est abordé par la signification des énoncés, qui, par lui, se disent. Si le corps est, chez Goffman, un support sémique où se donnent à lire des messages, il est chez Bourdieu une instance d'incorporation de normes, de positionnement social. « Par-delà leurs différences programmatiques, l'interactionnisme symbolique et le structuralisme génétique instaurent

[256] Jeanneret, Y., Béguin, A., Cotte, D., Labelle, S., Perrier, V., Quinton P., Souchier, E., 2003, *op. cit.*, p.102.
[257] Berthelot, J. M., 1992, *op. cit.*, p.11.
[258] *Ibid.*, p.12.

donc le corps en expression de, ou en objectivation de, bref en langage et l'inscrivent dans un registre discursif dont on peut montrer qu'il institue un curieux rapport en chiasme entre sémantique et pragmatique. »[259] Berthelot précise le fonctionnement de ce chiasme en disant que le rôle discursif du corps est double : « opérateur généralisé de (dé)monstration du social, le corps tend à perdre toute substantialité propre dans l'infini enchâssement des signes »[260].

Alors, comment ne pas traiter le corps comme un élément à part entière de la situation de recherche ? Comment ne pas le considérer comme le signe de quelque chose d'autre que lui, mais au contraire comme un acteur spécifique de la situation de communication ?[261]

2.2 Le corps médiateur, la compétence « esthésique »

C'est en portant le regard sur la *situation* spécifique, qui permet un type d'interaction bien particulier, que l'on pourrait peut-être sortir de ce questionnement. La visite en tant que situation normée et culturellement porteuse de valeurs, engage facilement une réflexion sur le corps en tant qu'objectivation d'un habitus culturel, tout autant que sur le corps en tant qu'expression d'un ensemble de règles et de codes d'interaction connus et produits en même temps.

L'hypothèse de recherche qui a guidé notre travail d'analyse a donc consisté à saisir la pratique de visite, en tant qu'elle est une situation de communication, au cours de laquelle se joue une interaction sensible entre le visiteur et l'exposition. L'interprétation de la situation de communication n'est pas dissociable d'une posture physique, d'un engagement corporel. En témoignent, à ce titre, de récentes recherches sur la cognition incarnée qui montrent notamment comment les métaphores spatiales ou corporelles sont structurantes du sens qui est

---

[259] *Ibid*., p.14.
[260] *Ibid*. p.16.
[261] Certaines recherches en sciences de l'information et de la communication, sur les pratiques culturelles, tentent de saisir la spécificité du corps sans le ramener nécessairement vers l'incorporation de normes sociales, mais en tentant de comprendre la relation entre le corps et l'espace qui fait exister la relation entre le corps et l'objet culturel.
Bourgatte, M., 2008, *op. cit.*
Martin-Juchat, F., 2008, *Le corps et les médias : la chair éprouvée par les médias et les espaces sociaux*, Bruxelles, De Boeck
Le sociologue Jean-Marc Leveratto propose une lecture très intéressante des textes de Marcel Mauss sur les techniques du corps, qui interroge précisément cette question du corps-image et corps-indicateur culturel. Leveratto, J. M., 2006, « Lire Mauss, l'authentification des « techniques du corps » et ses enjeux épistémologiques » Le Portique [en ligne] 17/2006, mis en ligne le 15 décembre 2008, consulté le 07 mai 2011 URL : http://leportique.reveues.org/index778.html.

donné à l'expérience[262]. Au cours de nos enquêtes, ces termes sont très nombreux, comme par exemple « être plein » de l'exposition.

Le corps est bien considéré ici non seulement comme surface sémiotique (on ne peut pas exclure qu'il est signifiant pour les autres), mais surtout comme opérateur des processus de construction de la signification par le biais, notamment, des émotions[263]. D'une certaine manière, le corps est doublement médiateur (pour l'individu qui vit l'expérience et pour les individus qui perçoivent ce corps comme signifiant) ; ce qui revient à parler d'un « corps vécu » et d'un « corps vu »[264].

La proposition qui est faite à titre de résolution méthodologique est de considérer le corps en tant qu'il est pris dans une situation spécifique, un contexte ou un dispositif matériel et historique, en somme, en tant qu'il fait l'expérience d'un dispositif qui convoque toujours une histoire des relations entre les corps et ce dispositif. De cette implication des acteurs dans le dispositif, je propose de dire qu'un véritable partage entre le corps, le dispositif et l'interprétation est à l'œuvre. Cette question a été particulièrement étudiée par les anthropologues de la culture matérielle. L'incorporation des objets matériels dans la pratique, qui participe de la construction de soi, révèle que les savoir-faire et les savoir-être se construisent dans un aller-retour entre l'individu et l'objet[265].

C'est avec l'analyse d'Éric Landowski que cette section va se terminer, car elle va permettre d'annoncer ce qui sera le deuxième parti-pris méthodologique de la thèse : une analyse sémio-pragmatique de la situation de communication qui prend en charge l'exposition et la façon dont elle peut engager un régime d'interaction de l'ajustement sensible.

Cette analyse va être menée en deux temps. D'une part, on montrera que le concept d'ajustement, élaboré par Landowski à partir d'une réflexion sur l'interaction directe (ou en face-à-face), éclaire toute théorie de l'interaction médiatisée. D'autre part, on montrera que

---

[262] Miles, L., Nind, L., Macrae N., 2010, « Moving Through Time », *Psychological Science*, 21, 2, pp. 222-223. Jostmann, N., Lakens, D., Schubert, T., 2009, « Weight as an Embodiment of Importance », *Psychological Science*, 20, (9), pp. 1169-1174.

[263] Le Breton, D., 2001 [1998], *Les passions ordinaires – anthropologie des émotions*, Paris, Armand Colin.

[264] On ne peut nier l'importance des caractéristiques sémiotiques des corps en présence, tant on voit qu'elles sont considérées par les acteurs en présence et qu'au cours des entretiens, les commentaires sont très nombreux en ce qui concerne ces corps sémiotiques.

[265] Julien, M. P., Rosselin, C., 2009, *Le sujet contre les objets… tout contre – Ethnographies de cultures matérielles*, Paris, CTHS.

dans le cas de « PLUG », ce questionnement prend un sens particulier dans la mesure où le jeu convoque un ensemble d'illusions sémiotiques qui consiste à faire croire que la machine *réagit* à son utilisateur et qu'elle reproduit une interaction directe.

Éric Landowski propose une analyse sémiotique des interactions qui réintroduit le corps sensible, pour fonder une conception plus générale de « l'être au monde » partagé. Il montre que les pratiques interactionnelles des individus engagent autant de régimes de construction du sens[266]. Il s'agit de « confronter entre eux divers régimes de construction du sens dont on verra qu'ils sont liés à la fois, sur le plan empirique, à des types distincts de pratiques interactionnelles, et du point de vue théorique, à autant de problématiques possibles de l'interaction »[267]. Quatre régimes d'interaction sont analysés à partir de l'analyse de la notion de risque inhérent à toute forme d'interaction[268] : les deux régimes d'interactions traditionnels de la sémiotique narrative qui sont l'opération (l'action programmée sur les choses, fondées sur certains principes de régularité) et la manipulation stratégique (qui met en relation des sujets sur la base d'un principe général d'intentionnalité) ; et deux autres régimes : l'ajustement fondé sur la sensibilité des interactants ainsi que l'accident qui se fonde sur le principe de l'aléa et qui se manifeste selon deux formes opposées, la probabilité mathématique et la probabilité mythique [269].

C'est le régime de l'ajustement que l'on va considérer ici[270].
Landowski utilise le terme d'« ajustement » pour désigner le troisième régime d'interaction, qui permet de déplacer la question du faire-manipulatoire ou strictement opératoire. Ce

[266] Détournant la phrase de Roland Barthes, Landowski pose que nous sommes condamnés à construire du sens dans la mesure où le sens peut apparaître comme une échappatoire, ce qui nous permet de sortir de l'ennui ou de la douleur, c'est-à-dire de l'insignifiance ou de l'insensé. Landowski E., 2005, *op. cit.*, p.9.
[267] *Ibid*., p.9.
[268] La notion de risque est rarement prise en considération dans les problématiques qui cherchent à faire le lien entre principes de construction du sens et modalités de l'interaction. Toutes les interactions (avec quelqu'un ou avec quelque chose) sont risquées pour soi même ou pour autrui. *Ibid*., p.13.
[269] Greimas dans *De l'imperfection*, s'intéresse à ces deux régimes de sens que sont l'ajustement et l'accident, peu étudiés et pas thématisés en sémiotique. Greimas ne les distingue néanmoins pas à la différence de Landowski. Voir Greimas, A., 1987, *De l'imperfection*, Paris, Pierre Fanlac.
[270] Les régimes de l'opération et de la stratégie sont amplement étudiés dans les premiers chapitres du livre. « Si la notion même d'action implique dans tout les cas l'idée de transformation du monde, on peut, observe Greimas localiser les effets transformateurs de l'agir sur l'un ou l'autre de deux plans distincts. Tantôt nous agissons directement sur le monde matériel, par exemple en déplaçant les choses, en les assemblant ou en en séparant les parties, c'est-à-dire en réalisant entre certaines unités des conjonctions ou des disjonctions qui ont pour résultat de faire être de nouvelles réalités (construire, ou détruire, une maison, une ville, un pays) ou de modifier les états de certains objets existants. Tantôt au contraire nous déléguons à autrui l'accomplissement de ce genre d'opérations pragmatiques : notre action se limite en pareil cas à faire en sorte qu'un autre agent les exécute et le « faire être » laisse alors place au faire faire » Landowski, 2005, *op. cit.*, p.16.

régime est particulièrement intéressant pour l'analyse de la situation de visite – en d'autres termes, de l'interaction médiatisée – car l'expérience de l'exposition n'est ni tout à fait programmable, ni tout à fait manipulable. Aucun des acteurs impliqués dans le procès de communication ne planifie à l'avance ce qui devra résulter de l'interaction. En revanche, l'hypothèse est que chacun d'eux souhaite tirer de cet échange un intérêt qui consiste à jouer le jeu de l'autre. Landowski prend l'exemple de la danse et parle d'« accomplissement mutuel ». Si les danseurs « veulent l'un et l'autre faire de cette valse une interaction gratifiante, créatrice de sens et de valeur, alors il faudra qu'ils cherchent ensemble, en dansant, la meilleure manière de s'ajuster l'un à l'autre en sorte que chacun puisse s'accomplir pleinement en tant que danseur, et cela non pas chacun de son côté, indépendamment de son partenaire ou à son détriment, mais au contraire moyennant l'accomplissement même de l'autre danseur »[271].

Ce régime assume pleinement le risque inhérent à l'échange et permet, en contrepartie, d'ouvrir plus largement les possibilités de création de sens[272]. « Ce que nous appelons "ajustement" ne consiste ni à s'adapter unilatéralement à un autre acteur ni, en sens inverse, à amener l'autre à se plier à soi. »[273] Dans les interactions qui relèvent de l'ajustement, « c'est au contraire dans l'interaction même, en fonction de ce que chacun des participants rencontre, et plus précisément, sent dans la manière d'agir de son partenaire, ou de son adversaire, que les principes mêmes de l'interaction émergent peu à peu »[274]. L'ajustement suppose que les partenaires de l'interaction (sujets sociaux ou dispositifs et objets) soient traités comme des actants-sujets à part entière, mais à la différence du régime de la stratégie manipulatoire, le « faire » de l'autre acteur n'est pas pensé en termes de rôle thématique, mais plutôt en termes de compétence. Là encore, il ne s'agit pas tant d'une compétence dite « modale », c'est-à-dire essentiellement cognitive, que d'une compétence de contact, du fait de sentir l'autre. Landowski la nomme « compétence esthésique ». « L'interaction ne se fondera plus sur le faire croire, mais sur le faire sentir – non plus sur la persuasion, entre les intelligences, mais sur la contagion, entre des sensibilités : faire sentir qu'on désire pour faire désirer, laisser

---

271 *Ibid.*, p.47.

272 Pour cet exemple de création de sens, Landowski montre les réussites d'une interaction se mesurent sur le plan symbolique, c'est-à-dire en termes de dommages affligés au sens ou plus grave, au régime de sens en vigueur dans la situation considérée. Au fur et à mesure de la réussite, l'activité perd de son sens et de sa valeur, l'agent devient blasé. Exemple de Don Juan, l'art le plus consommé de la manipulation se transforme en triste et insignifiante programmation, c'est à dire un régime d'interaction inférieur en termes de possibilité de création de sens.

273 *Ibid.*, p.40.

274 *Ibid.*, p.41.

paraître sa peur et du coup apeurer, donner la nausée en vomissant, calmer autrui pour son propre calme, donner l'élan rien que par son propre allant, etc. »[275]

Ce régime suppose le contact direct, qui met la sensibilité à l'épreuve. Landowski distingue alors deux types de sensibilité : une « sensibilité perceptive », qui permet d'éprouver par les sens les variations perceptibles du monde extérieur et d'en ressentir les effets dans le corps propre du sujet ; une « sensibilité réactive » c'est-à-dire tout ce qui réagit aux impulsions que nous soumettons – touches d'un clavier, pédale d'une voiture – qui permettent d'entretenir avec eux des rapports d'ajustements gratifiants, c'est-à-dire générateurs de sens et de valeur.

Aujourd'hui, beaucoup de dispositifs donnent l'impression que la machine *sent* son partenaire[276]. Ce qui est intéressant c'est que, précisément, les discours de promotion qui accompagnent de plus en plus de dispositifs ou d'innovations techniques, portent ce fantasme d'une technologie qui répond, qui permettrait de sentir le corps de l'autre et de s'adapter sans cesse à ses mouvements. Les technologies pervasives utilisées dans des salles d'exposition exploitent cette promesse communicationnelle de s'adapter aux mouvements du visiteur dans les salles. Elles annoncent un ajustement de la part de la machine. Elles exploitent ainsi une sorte de renversement de perspective de l'implication, que nous avons mentionnée plus haut : ces technologies engageraient un espace de saisie pratique qui anticiperait et s'adapterait aux formes de saisie effectuées. En exemple, on citera la description d'un dispositif multimédia, expérimenté dans le lieu d'exposition « MuseumLab » du Musée du Louvre, à Tokyo. « Sur les dispositifs proposés jusqu'ici, l'utilisateur touchait simplement des boutons sur un écran plat et n'éprouvait pas de sensation particulière. Avec l'introduction des écrans tactiles à retour de force, grâce à une vibration qui se communique au bout des doigts, l'utilisateur à confirmation que l'action qu'il a effectuée a bien été prise en compte. Cette technologie vise à procurer une meilleure sensation de manipulation : l'utilisateur effleure de sa main les contenus qui l'intéressent et peut enchaîner les commandes tout en étant assuré à chaque étape que l'ordinateur réagit à son action. »[277]

Cette observation me semble importante au regard des terrains choisis pour la thèse. L'utilisation d'un dispositif technique mettant en scène la visite du musée et surexplicitant ce

[275] *Ibid*., p.43.
[276] *Ibid*., p.45.
[277] Cinquième présentation, Louvre DNP Museum Lab, *Van Hoogstraten, les pantoufles, la place du spectateur réinventée,* disponible en ligne : http://museumlab.fr/exhibition/05/tech.html.

rapport d'ajustement de la part de la machine, impose en même temps un schéma interprétatif qui fait du social un espace du pré-programmé : toutes ces interactions de l'ordre de l'ajustement entre homme et machine seraient finalement les balises d'un grand espace de relations régulières et continues entre l'ordre technique et l'ordre symbolique. Aussi, cette question est au cœur des analyses sur le phénomène d'interactivité qui engage un régime d'interaction au cours duquel l'usager de l'ordinateur, par exemple, se voit déléguer un faire-faire qui est une sorte d'illusion de production d'un texte électronique déjà prévu par la machine, qui est nommé faire-émissif. À cela s'ajoute le fait que les dispositifs informatisés mobilisent souvent des fictions, c'est-à-dire, comme dans le cas de « PLUG », font comme si l'utilisateur manipulait autre chose que ce qu'il manipule réellement : on voit que le geste ne manipule pas les artefacts dans le musée, mais fonctionne comme s'il manipulait ces objets, par l'entremise des représentations visuelles.

Pour conclure, les deux enquêtes qui vont être maintenant décrites ont été construites à partir d'une attention à la situation de communication générale et à la prétention d'ajustement portée par les cadres matériels de la communication ; par ailleurs, elles ont été construites à partir d'une observation attentive du corps en mouvement dans l'espace d'exposition et du discours tenu par les visiteurs sur leurs mouvements. Quelle est donc alors, la relation qui se tisse entre le discours sur le corps et le discours sur la pratique ?

3. DEUX DISPOSITIFS D'ENQUÊTE

La dernière section de ce chapitre va être l'occasion de décrire les deux protocoles d'enquête qui ont été mis en place.

Comme cela a déjà été dit, les deux terrains se sont succédé dans le temps. Cela a permis de faire le point sur la première démarche et les résultats obtenus, puis d'engager le second terrain en formulant de nouvelles hypothèses et en produisant un nouveau protocole d'enquête. Par exemple, dans le jeu « PLUG » l'enquête avait prévu des entretiens post-visite et le suivi du joueur par un observateur pendant les sessions, mais sans enregistrement systématique du discours des joueurs au cours du jeu. Ce constat a confirmé le besoin d'avoir un discours de la part des enquêtés pendant leur parcours et, ainsi, de trouver un moyen de faire parler le visiteur pendant la visite.

On présentera dans un premier temps, le protocole déployé pour le jeu « PLUG » et, dans un second temps, le protocole déployé pour la visite de l'exposition « Sainte Russie ».

3.1 Un dispositif technique et ludique de médiation dans le musée des Arts et Métiers

Le deuxième chapitre a permis de décrire le projet de recherche « PLUG » et de montrer la diversité des enjeux méthodologiques ainsi que des enquêtes déployées. Dans ce cadre, l'équipe de sciences de l'information et de la communication et les designers se sont mis d'accord pour s'engager dans une enquête qui privilégierait des phases d'observation et des phases d'entretien. Nos hypothèses de recherche sur le lien entre pratiques de visite et dispositif de communication ont été acceptées par les membres du projet, dans la mesure où elles impliquaient un montage méthodologique dont ils pourraient bénéficier. Pour la première occurrence de jeu « PLUG – les secrets du musée », expérimenté en novembre 2008 et en mai 2009 à l'occasion de la Fête de la Science, nous avons donc pu construire la grille d'entretien et la grille d'observation en respectant l'objectif des autres chercheurs – permettre aux joueurs de participer à une expérience qui les engage à évaluer les potentialités d'une technologie et à anticiper les usages possibles de dispositifs de communication utilisant le RFID – mais aussi en prenant bien soin de prévoir des questions sur l'explicitation par les

joueurs de leurs activités de jeu et de saisir l'analyse par le joueur de la spécificité de la situation dans lequel a lieu le test : le musée[278].

Échantillonnage et situations de communication

Nous allons d'abord revenir sur la façon dont le *recrutement* des enquêtés s'est opéré suite à une réflexion sur la nature de l'expérience (expérimenter un objet technique dans le musée). Le fait que les visiteurs aient à manipuler un objet technique, dont il est répété qu'il s'agit d'un prototype, demande une attention particulière pour la définition des rôles entre enquêtés et enquêteurs et du sens donné à la situation d'enquête. L'enquête doit donc composer avec deux cadres interprétatifs qui lui préexistent : un univers familier (le musée), et un univers inconnu (la manipulation d'un démonstrateur).

L'enquête doit aussi composer, en réalité, avec les deux statuts qui sont conférés à l'objet : en tant que jeu pédagogique, il est un dispositif de médiation, mais avant toute chose, l'Agence Nationale de la Recherche finance un objet qui exploite le RFID, c'est-à-dire un dispositif technique. Comme le précise l'équipe qui a présenté en 2003 le premier bilan de l'utilisation du programme « Visite + » à la cité des sciences, l'enquête d'usage n'est pas appropriée ; ce qui est observable au moment de ce type d'enquête, « ce sont plutôt des démarches d'identification de propositions nouvelles, des stratégies d'exploration de ces propositions et l'anticipation des usages possibles »[279]. Le visiteur interrogé se retrouve dans une situation où il va *expertiser* un objet à partir d'une situation de visite qu'il sait expérimentale. Il va donc projeter les usages possibles du dispositif dans le musée à partir d'une expérience qu'il juge être une expérimentation. Néanmoins, il circule dans le musée aux heures auxquelles il est ouvert au public ; il croise donc d'autres visiteurs et fait l'expérience d'un lieu qui fonctionne en dehors de cette *expérimentation*. D'ailleurs, le jeu, en tant que dispositif de médiation, est censé entraîner le joueur vers la compréhension du fonctionnement du musée. Le jeu porte ainsi un autre objectif qui dépasse le strict cadre de l'utilisation de l'objet technique, et qui intéresse les chercheurs en sciences sociales ainsi que les responsables du musée : il doit permettre au joueur de *visiter autrement*.

[278] La grille d'entretien se trouve en annexe. Annexe, n°4

[279] Gauzins, E., Le Marec, J., 2003, « Réactions des visiteurs face au badge « Visite + » : premier bilan », ENS-LSH, Association Ad Hoc, CSI, p.2.

Face à cette double proposition qui lui est faite – à savoir, tester un objet technique et réinventer sa visite –, il s'agit de voir comment l'individu s'ajuste au dispositif technique ainsi qu'au dispositif d'exposition ; comment il compose avec les nombreuses figures qui sont en jeu pour construire une expérience culturelle.

Aussi, le cadre communicationnel de l'entretien a été proposé à partir de trois critères[280] :

(1) créer un niveau intermédiaire entre le *grand public* et l'équipe de recherche : autrement dit recruter des *experts* aux profils professionnels variés, mais liés aux technologies ou aux sciences de la communication. Il ne s'agit pas de visiteurs lambda qui entreraient dans le musée avec le projet de faire une visite ; il s'agit de personnes qui se présentent au musée au nom d'une compétence particulière dans le but de pouvoir expertiser l'objet d'une certaine façon. De ce point de vue, on se situe apparemment à l'opposé d'une recherche sur les pratiques culturelles. Et pourtant, le profil d'expert du testeur fera l'objet, comme on le verra dans le dixième chapitre, d'une composition avec un autre rôle, celui de visiteur d'une institution culturelle. Dans le cours de l'entretien, les personnes interrogées ont donc successivement confirmé et justifié leur recrutement en exploitant la situation de communication qui consistait à mettre face-à-face un chercheur et un expert en informatique, en médiation, etc., puis engagé une autre situation de communication qui mettait en jeu, cette fois, un membre du public et un représentant des intérêts pédagogiques de l'institution culturelle.

(2) définir précisément avec les utilisateurs ce qu'est un démonstrateur et sa place dans l'histoire du projet (par exemple, on explique qu'il s'agit de test et que l'objet n'est pas voué à exister de façon permanente dans le musée).

(3) définir précisément avec les utilisateurs leur place dans ce cadre. La notion de contribution est préférée à celle de bilan. Les visiteurs sont invités à tester et à observer leur propre pratique de jeu et de visite afin d'aider les concepteurs du dispositif à améliorer l'outil.

[280] Cette méthode d'échantillonnage a été élaborée par Annie Gentès, dans le cadre d'une réflexion sur l'évaluation créative. Elle est exposée en détail dans Gentes, A., Jutant, C., 2011, « Expérimentation technique et création : l'implication des utilisateurs dans l'invention des médias », *op. cit.*

ENCART – Profils des enquêtés

On peut faire un rapide résumé des profils des joueurs:

Au total, ils sont 11 hommes et 7 femmes. Leur âge se classe comme suit.
20 à 25 ans : 2
25 à 30 ans : 7
30 à 40 ans : 4
40 à 50 ans : 2
50 à 60 ans : 3

Tous les testeurs sont parisiens. La majorité des professions concerne le domaine du multimédia, des jeux vidéos et, enfin, de la médiation culturelle (dans les musées, notamment) : développeur de jeux vidéos, graphiste de jeux vidéo, responsable de galerie d'art contemporain, chargée de production multimédia, Ingénieur-créateur multimédia, artiste, étudiante en muséologie, chercheure, ingénieur en jeux vidéo, chef de projet multimédia dans un musée.

Les domaines d'études des testeurs peuvent être répartis en trois grands groupes :
— Telecom, informatique (concerne 8 personnes)
— Design, Multimédia, Communication (concerne 8 personnes)
— Histoire de l'Art, Cinéma, Art plastique (concerne 5 personnes)

En ce qui concerne leur rapport aux jeux, la majorité des testeurs a déjà fait des jeux de piste, des jeux de rôles ainsi que des jeux en réseau (les hommes), plus rarement des jeux en mobilité et encore plus rarement, voire jamais, des jeux dans les musées.
La familiarité avec le thème *Histoire des sciences* est en réalité assez faible, mais n'est pas problématique. Quasiment tous les joueurs connaissent le *Trivial Pursuit*, mais ne citent pas d'autres jeux sur l'Histoire ou l'Histoire des Sciences. En revanche, ils jugent le thème familier et ne se sentent pas mal à l'aise vis-à-vis de ce domaine.

Enfin, en ce qui concerne leur fréquentation des musées, 8 personnes sont déjà venues au MAM. 9 personnes ne sont jamais venues au MAM. Concernant, la fréquentation des musées, les testeurs déclarent y aller aussi bien seul, qu'en famille, en couple, ou en petits groupes. La fréquentation est en général assez régulière. Les testeurs dont les métiers concernent les Arts plastiques et la médiation culturelle fréquentent les musées toutes les semaines ou tous les mois. Les autres testeurs déclarent se rendre au musée au moins une fois par an.

Déroulement de l'enquête

Au cours de la première expérimentation, en novembre 2008, deux sessions de jeu de 55 minutes ont été suivies[281]. Chacun des joueurs, présents pour chacune des deux sessions, a été suivi par un observateur pendant toute la séance de jeu. Un caméraman a filmé de nombreuses séquences de jeu. L'observateur a retranscrit le comportement du joueur pendant le parcours puis il l'a interviewé dans le cadre d'un entretien semi-directif d'environ une heure et demie, en lui laissant le soin de manipuler certains supports utilisés pendant le jeu, plan du musée, manuel de jeu. Les enquêtés ont dessiné leur parcours sur des plans vierges. À la différence de

[281] De nombreuses sessions de jeu ont été tenues pendant les deux jours de la fête de la Science On compte environ 130 joueurs, pendant la durée totale de l'expérimentation les 22 et 23 novembre 2008, sans compter les 17 joueurs qui ont participé aux entretiens.

l'étude de Levasseur et Véron[282], les dessins ont été faits sur des plans déjà structurés. On ne prétend saisir ainsi que la représentation que se fait le joueur de sa circulation dans le rapport qui s'y joue avec la représentation du lieu en tant que cadre (le schéma du musée est un cadre pour le dessin ; lorsque nous demandons aux joueurs de dessiner, nous les invitons à s'y loger).

Au cours de la deuxième expérimentation, en mai 2009, le fonctionnement du jeu a peu changé, néanmoins le système de points a été rééquilibré en faveur des quiz. Quatre entretiens ont été menés à cette occasion. Au total, dix-huit joueurs ont été suivis puis interrogés[283]. Les entretiens ont été retranscrits intégralement, mais malheureusement, seulement dix entretiens ont été exploitables, dans la mesure où, lors de la première expérimentation, les observateurs bénévoles (collègues et étudiants de l'école Télécom ParisTech) étaient au nombre de huit afin de pouvoir suivre les huit joueurs d'une même partie et de pouvoir recueillir leurs discours et les comparer aux discours des autres joueurs de la même session. Bien que les observateurs, faisant preuve de très bonne volonté, aient accepté de participer à une réunion où nous leur avions donné des instructions précises sur la façon de mener l'entretien[284], la conduite des entretiens ne s'est pas toujours déroulée comme prévue[285].

Analyse

À partir de ce corpus d'éléments (dix entretiens, retranscriptions des observations, dessins), nous avons cherché à répondre à un certain nombre de questions en procédant à une analyse de discours des entretiens :

Commet les joueurs se conduisent-ils dans les salles ? Devant les bornes ?

Comment manient-ils le dispositif ?

Quel est le projet du joueur (projet de recherche, de jeu, de visite) ?

Ce projet évolue-t-il au fur et à mesure du jeu ?

---

[282] Le dessin que demandent de réaliser les deux chercheurs à leurs enquêtés est un dessin « totalement subjectif et non un dessin d'architecte, qui fait apparaître les points forts, les zones d'ombre, la perception du plein et du vide, de l'attraction et de la répulsion mieux que ne le livrerait le commentaire verbal » Barbier Bouvet, J. F., 1983, *op. cit.*, p.18.

[283] Pour les remercier de leur participation une clef usb leur était offerte à l'issue du jeu.

[284] Dans la grille d'entretien et d'observation, j'avais proposé des petits paragraphes explicatifs sur le sens des questions et sur le type de variables que nous cherchions à interroger à travers chaque question. Un exemple d'entretien se trouve en annexe. Annexe n°4.

[285] Enregistrement inaudible, en raison d'un mauvais maniement du dictaphone, ou entretien au cours duquel la seule personne qui parle est… l'enquêteur !

Peut-on trouver des marques de la culture médiatique mobilisée pendant la pratique et saisir les représentations que le sujet construit sur la place de « visiteur modèle » et/ou « joueur modèle » ?

Par ailleurs, cette analyse s'est faite en aller-retour avec un autre type d'analyse : une étude sémio-pragmatique du dispositif de jeu. La sémio-pragmatique s'intéresse à la façon dont le sens est produit dans la relation avec ses conditions de mise en œuvre. La notion de contexte y est donc fondamentale pour comprendre la situation de communication. Les analyses de Roy Harris et de Jean Davallon ont ainsi été mobilisées dans ce sens-là. Néanmoins, le bénéfice qu'il y a à mener ces deux analyses conjointement, et, de surcroît, dans la confrontation des idées avec d'autres acteurs du projet, est que l'analyse du discours des testeurs a nourri le regard sémiotique sur l'objet et inversement, l'analyse des verbatims et le classement des occurrences repérées dans les discours ont été nourris par le repérage des traces de l'anticipation de l'usage dans l'objet.

3.2 Une exposition d'art religieux dans le Musée du Louvre

Le deuxième terrain correspond à la pratique de visite d'une exposition temporaire « Sainte Russie », au Musée du Louvre.

Échantillonnage

Pour cette étude, j'ai procédé à un échantillonnage à partir de deux critères :
— vouloir visiter l'exposition.
— avoir été contacté par une personne de notre entourage[286]. Les visiteurs qui ont accepté de nous répondre devaient accepter de participer à une enquête dans un musée et d'être suivis pendant leur parcours.

Une centaine de mails a été envoyé à des personnes de notre entourage et nous avons reçu environ quarante réponses de ces personnes qui précisaient qu'elles connaissaient quelqu'un que cela pouvait intéresser. Une première prise de contact avec les quarante nouveaux contacts a permis de re-préciser les conditions de l'expérience. Au total vingt-six visiteurs ont accepté de participer à l'enquête, de porter le micro, de parler pendant la visite et de consacrer

[286] Cet échantillonnage s'appelle « boule de neige ».

du temps aux entretiens pré- et post-visite. Donc, un corpus de vingt-et-un entretiens a été constitué (au total, vingt-six visiteurs ont été interviewés, dont trois couples et deux groupes d'amis)[287]. On remarquera que la situation d'enquête, telle qu'elle est annoncée aux visiteurs, ne laisse *a priori* pas penser qu'ils vont se retrouver face à un enquêteur qui serait un membre de l'institution muséale.

Cette étude visait à comprendre les pratiques, les attitudes et les comportements des visiteurs quels qu'ils soient ; il n'y a donc pas eu de contrainte de représentativité. Nous avons néanmoins diversifié les profils des enquêtés.

ENCART – Profil des enquêtés

Voici la répartition de nos vingt-six testeurs :

Au total, ils sont 20 femmes et 6 hommes. Leur âge se classe comme suit.
20 à 29 ans : 5
30 à 39 ans : 3
40 à 49 ans : 2
50 à 59 ans : 7
60 à 69 ans : 5
>70 ans : 4

Origine géographique	Paris	Région parisienne		Province
	12	12		2
Situation actuelle	Étudiants	Actifs	Retraités	Demandeurs d'emploi
	2	15	6	3

Porteurs de cartes et tarifs réduits

1 tarif demandeur d'emploi	1 carte guide des musées
2 cartes *Icom*	3 cartes A*mis du Louvre*
1 carte Accenture	1 carte École *du Louvre*

Les entretiens ont eu lieu en semaine et les week-ends, les matins, après-midis et soirs, en nocturnes. La période d'entretien va du 21 avril 2010 au 24 mai 2010, soit un peu moins d'un mois. Les entretiens ont commencé trois semaines après l'ouverture de l'exposition.

Déroulement de l'enquête : le récit itinérant

L'enquête a consisté, d'une part, à mener de longues phases d'observation dans les salles du musée et, d'autre part, à solliciter le discours des visiteurs sur leurs pratiques.
Le suivi et l'observation ont été organisés à partir des indicateurs suivants :

1. les types de déplacement,

[287] Un exemple d'entretien est en annexe. Annexe n°9.

2. les lieux d'arrêt,
3. le type de mouvements engagés par rapport aux textes (cartels et grands panneaux), mais aussi aux objets.

Par ailleurs, nous avons voulu tester une hypothèse méthodologique qui consistait à trouver une alternative à l'entretien itinérant, tout en conservant le bénéfice d'un « discours dans le cours de la pratique ». L'entretien itinérant est, certes, une façon de recueillir une parole au cours de la pratique même, et ainsi de saisir le moment où le visiteur se trouve confronté aux propositions communicationnelles de l'exposition. Cependant, la présence du chercheur pendant l'entretien risque de produire une situation de communication au cours de laquelle la conversation comme modalité d'échange engagera d'abord et surtout la construction de statut de représentant du public face au représentant de l'institution. Après l'expérience de « PLUG » et dans la mesure où les visiteurs étaient recrutés en dehors du lieu même de la visite, je souhaitais analyser comment les personnes déploieraient un cadre de communication pertinent et définiraient les différentes places énonciatives.

Nous avons donc choisi de laisser seul l'enquêté en lui confiant un micro-cravate (petit et discret, les enquêtés en étaient souvent très fiers) et en le retrouvant à la fin de la visite. C'est pourquoi le terme de récit itinérant a été préféré à celui d'entretien itinérant[288]. Néanmoins, pour éviter le risque d'un silence et d'un refus de prendre la parole sans y être stimulé, nous avons proposé de solliciter une prise de parole de la part visiteur au cours même de la visite. Il s'agit d'ouvrir un espace de discours qui ne perturbe pas la visite, c'est-à-dire que le visiteur peut faire ce qu'il souhaite et retarder ce moment ou l'anticiper, mais aussi introduire un petit *événement* dans le cours de l'enquête, permettre de souffler en produisant un rythme et une surprise. Aussi, au moment où je remets le micro au visiteur, je lui propose une enveloppe en lui demandant de ne l'ouvrir qu'aux 2/3 de l'exposition (temps estimé de familiarisation avec le dispositif). Cinq questions s'y trouvent inscrites ; Nous demandons au visiteur d'y répondre au micro :

[288] Le terme d'entretien itinérant est utilisé par Anne Watremez, Emmanuelle Vareille
Vareille, E., 2001, « L'entretien comme méthode et situation d'enquête : le cas de l'évaluation muséale », thèse en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, Jacobi D. (dir.).
Watremez, A., 2008, « L'entretien itinérant : pour une construction d'un dispositif méthodologique de narration des habitants dans la ville patrimoniale », *Études de communication* [en ligne], 31 | 2008 , mis en ligne le 01 décembre 2010. URL : http://edc.revues.org/index747.html. Consulté le 17 août 2011.

— Décrivez-moi ce que vous voyez autour de vous ?

— Qu'est-ce qui retient votre attention ?

— Comment vous sentez-vous ? Décrivez l'ambiance de cette exposition ?

— À votre avis, cette exposition s'adresse à qui ?

— Que vous apporte cette exposition ?

Précisons le choix de ces questions :

La première question vise à interroger la façon dont le visiteur se représente l'espace qui l'entoure. Quel est son point de référence ? Est-ce qu'il juge son expérience à partir d'une appréhension de sa place dans l'espace ou au contraire, à partir de la place que prennent les objets ? Le mobilier, les murs, les couleurs ? Cette question vise aussi à comprendre comment procède le visiteur lorsqu'il doit sélectionner ce qui compte pour lui dans l'espace qui l'entoure. Par quoi commence-t-il ? Voit-il les autres visiteurs ? Les objets ? Les panneaux ? La signification des choses ? Leurs formes ? Pour exacerber cette prise de position, la deuxième question vise explicitement à lui faire choisir ce qu'il juge digne d'attention dans le cadre d'une salle d'exposition. Une fois encore, cette question vise à interroger la représentation que se fait le visiteur de l'espace d'exposition et à comprendre ce qui compte pour lui dans ce type d'espace, en l'engageant à affirmer une prise de position : « ce qui retient *mon* attention, etc. ».

La troisième question, qui se divise en deux sous-questions, vise dans un premier temps à solliciter une expression sur l'état physique du visiteur. Comment choisit-il de parler de son corps ? Cette question lui paraît-elle saugrenue ? Quelle place donne-t-il à ce corps en visite ? En parlant de l'ambiance, la question élargit le spectre du ressenti afin de voir si le visiteur est en mesure de livrer un type de description *a priori* très différent de celui qui est sollicité lorsqu'on lui demande de décrire ce qu'il voit autour de lui. Cette question suppose un changement d'échelle de perception, puisqu'il s'agit de l'ambiance de l'exposition tout entière. Elle permet de comprendre surtout ce dont est fonction l'ambiance pour les visiteurs : les autres visiteurs, la taille des espaces, les objets, la couleur des murs, etc. ?

Enfin, la quatrième question vise à savoir si les visiteurs identifient un *visiteur idéal* et comment ils le construisent, c'est-à-dire par rapport à quels éléments. La cinquième question permet de conclure la série en interrogeant les visiteurs sur les bénéfices retirés de la visite. Elle permet une fois encore d'analyser le choix et les modalités du choix que fait le visiteur

parmi les différents éléments signifiants de son expérience de visite. La question de l'apport, ou plus généralement du bénéfice, est intéressante : elle pose implicitement un modèle linéaire qui fait de l'exposition un objet extérieur à l'individu qui serait en mesure de lui donner, fournir, livrer quelque chose (une satisfaction, un mécontentement, etc.). Si l'on sait bien que la réalité de la visite est autrement plus complexe, ont peut tirer profit de ce type de questions, dans la mesure où elle met le répondant dans la situation de devoir qualifier la nature de la relation entre l'exposition et lui-même.

Pour conclure sur le déroulement de l'enquête, nous avons donc procédé en trois temps :

(1) Dans un premier temps, nous avons retrouvé les enquêtés devant l'entrée de l'exposition. Une entrée gratuite de l'exposition leur était donnée à ce moment-là. Nous avons procédé à un premier entretien court (environ 10 minutes) portant sur leurs motivations à visiter l'exposition, leurs attentes, les représentations associées à la « Sainte Russie » et la façon dont ils avaient pris connaissance de l'exposition.

(2) Dans un second temps, nous avons proposé aux enquêtés de visiter l'exposition seuls, à leur façon, mais munis d'un micro-cravate afin de décrire leur visite et de confier, au fur et à mesure de leur parcours, les idées, impressions, réflexions qui leur passaient par la tête. Pour éviter le risque du silence et du refus de prendre la parole sans y être stimulé, nous avons demandé aux visiteurs de bien vouloir répondre à quelques questions, inscrites dans une enveloppe, au cours de leur parcours.

(3) Dans un troisième temps, nous avons retrouvé les enquêtés et nous leur avons proposé de faire un entretien pour revenir sur leur expérience de visite. Nous avons abordé des thèmes précis (satisfaction et conditions de visite, représentations associées à la Russie, aux icônes, appréciation des objets, de leur mise en scène, lecture des textes, compréhension du propos de l'exposition) et surtout nous avons insisté pour faire raconter, à nouveau, aux enquêtés leur parcours de visite[289]. L'un des questionnements qui présidait à la construction de la grille d'entretien consistait ainsi à savoir ce que sélectionnait le visiteur pour reconstruire son parcours. Procède-t-il en intégrant différents niveaux signifiants les uns aux autres ? Procède-t-il au contraire par rapport à un type de figure postulée dans l'exposition (la mise en forme du

[289] La grille d'entretien se trouve en annexe. Annexe, n°4.

savoir, la figure de visiteur, etc.) ? Que convoque-t-il pour rendre cohérent son parcours ? Comment est-il construit par rapport à celui qu'il décrit au cours du récit itinérant ?

Les enregistrements durent en moyenne 2 heures 31 minutes (l'enregistrement le plus long a duré 5 heures et le plus rapide 50 minutes).

Analyses et grilles de travail

Trois grandes analyses ont été menées. Elles sont le fruit de deux premières opérations : un classement et une sélection parmi les nombreuses données disponibles à la fin de l'enquête ; un croisement entre plusieurs corpus.

La première analyse a consisté à étudier et décrire l'exposition d'un point de vue sémiotique, en tant que dispositif de mise en exposition des objets et en tant que dispositif de médiation. Elle s'appuie sur un relevé détaillé (prise de notes et prises de photographies[290]) des objets, des formes de mobilier, des types de textes, des types d'éclairage de l'exposition ainsi que sur un cahier d'observation des comportements des visiteurs dans les salles. Ces deux cahiers de relevés ont été retravaillés sous la forme :

1. de plusieurs plans d'exposition thématisés (le plan avec la place des textes, le plan avec les formes de vitrines, etc.). L'espace a été segmenté en différentes zones, en fonction de la répartition des objets et des murs qui produisaient des ensembles homogènes dans l'espace, les uns à la suite des autres. On a ainsi identifié neuf zones d'exposition. En annexe, on trouvera le plan segmenté en neuf zones avec l'emplacement des textes dans l'espace[291].

2. d'un tableau de classement des observations, selon les (1) observations générales, (2) corps – objets et textes, (3) comportement, (4) médiation écrite, (5) parcours de l'exposition, (6) affluence visiteurs, (7) commentaires et micro-entretiens.

[290] Le musée du Louvre a autorisé la prise de photographies un mardi, jour pendant lequel le musée est fermé au public. Il a aussi autorisé que soit utilisée les photos prises par le photographe du musée lui-même, dans le cadre d'un relevé documentaire de l'exposition. Ces photos, dont la qualité est meilleure, se trouvent en annexe.
[291] Voir Annexe, n°1.

Cette première analyse a consisté à analyser la place des différents dispositifs de médiation dans l'espace les uns par rapport aux autres. Elle a permis, en ce qui concerne la place du texte dans l'espace, de produire des schémas qui montrent le regroupement de textes dans certaines salles et les parcours de lecture possibles pour le visiteur. Le texte est ici considéré, au sens fort, comme un objet textuel, c'est-à-dire comme un élément dont le contenu, mais surtout la matérialité, a du sens dans le cadre d'une visite d'exposition. Elle a aussi permis de mettre au jour différents comportements de lecture et différentes postures physiques par rapport aux vitrines et aux textes, tout en montrant les différentes modalités de captation de l'attention que les cartels, les cartes et les panneaux engagent. C'est le propos du cinquième chapitre[292].

La deuxième analyse a consisté à traiter les vingt-quatre panneaux accrochés au mur de l'exposition à partir d'une analyse de discours, pour approfondir la compréhension de la manière dont le texte renvoyait aux objets, aux savoirs, aux autres éléments de l'exposition, au visiteur. Les résultats de cette analyse ont alimenté le regard général porté sur le texte : si celui-ci renvoie vers les objets et l'exposition, c'est par la forme matérielle qu'il prend dans l'espace, mais aussi par la situation d'énonciation qu'il produit. « La problématique de l'énonciation (la nôtre) peut être ainsi définie : c'est la recherche des procédés linguistiques (embrayeurs, modalisateurs, termes évaluatifs) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui (problème de la distance énonciative) »[293]. Cette analyse de discours a ainsi cherché à relever les modalités de présence de l'énonciateur (présence de modalisateurs, de marqueurs de subjectivité), le statut donné aux savoirs (le choix du temps des verbes, les rôles des dates, et bien sûr le recours ou non à l'explicitation des termes), la désignation des objets exposés, dans le texte, et la présence du visiteur[294].

Enfin, la troisième analyse concerne le traitement du corpus des entretiens et des récits itinérants. Elle se divise en trois sous-analyses. On ne rappellera ici que la genèse de la

[292] En annexe, on trouvera les photographies des cartels et panneaux, ainsi que des espaces de lecture, les schémas de parcours de lecture, et les croquis des postures de visiteurs. Annexe n°6.
[293] Kerbrat-Orecchioni, C., 1999, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, p.36.
[294] Cette analyse est reprise dans les chapitres V et VI du mémoire de thèse ainsi que dans les annexes. Annexe n°7.

démarche et on citera les trois sous-analyses. Leur description complète se trouve en annexe[295].

Les discours des visiteurs ont été enregistrés à l'aide d'un dictaphone puis retranscrits intégralement. Sur le corpus des enregistrements retranscrits, nous avons procédé à un découpage en trois parties : le récit itinérant / le passage des réponses aux questions de l'enveloppe / les entretiens en face-à-face, dans la mesure où ces trois parties correspondent à des moments différents de l'enquête et peuvent être décrites comme des prises de parole spécifiques (être seul et dire ce que l'on pense au cours de son activité ; rompre le cours de son activité pour répondre à des questions posées par un enquêteur absent ; être en situation de face-à-face pour décrire, *a posteriori*, sa visite). Ces trois nouveaux corpus ont été soumis à une analyse de discours à partir des grandes variables de l'enquête (il s'agit des thèmes correspondant aux consignes des questions) puis à partir des catégories identifiées après lecture flottante de tous les entretiens. Par ailleurs, certains morceaux de discours ont été analysés en tant qu'ils déroulent des argumentations spécifiques liées à un moment particulier de la pratique de visite ou une épreuve que le visiteur conduit le long de sa visite.

À partir de ce découpage, nous avons procédé à un deuxième découpage afin de produire la première sous-analyse et afin de répondre au questionnement initial qui consistait à savoir comment saisir la façon dont le visiteur appréhende et interprète les dispositifs de médiation qui concourent à lui offrir une expérience générale de visite. La première étape de cette analyse avait consisté à étudier la relation entre le visiteur et différents registres médiatiques ; or tous les résultats allaient dans le même sens : l'interaction entre le visiteur et le registre en question est toujours dépassée par le rapport qu'entretiennent les registres entre eux. Une fois que cette observation a été faite, il a été intéressant de choisir l'un de ces registres et d'approfondir l'étude du rapport entre registre, exposition, visiteur. C'est le registre du texte, qui a été choisi en postulant une nouvelle hypothèse : le texte doit bien ainsi renvoyer à la fois vers une activité de lecture du texte et vers une activité de pratique de visite, entendue au sens d'une activité au cours de laquelle, le texte, articulé aux autres registres, sert de balise cognitive et physique à l'expérience de visite. Ainsi, le deuxième découpage a consisté à sélectionner dans les récits itinérants et dans les entretiens, les commentaires ayant trait aux

[295] Voir Annexe n°8.

textes et à la lecture. Quatre grandes entrées thématiques ont été repérées qui fondent le travail de lecture des visiteurs[296].

La deuxième sous-analyse consiste en une reprise de toutes les réponses aux questions inscrites sur l'enveloppe, et en un repérage des réponses à deux de ces questions posées dans l'entretien, à savoir la question sur l'ambiance et sur le public à qui s'adresse cette exposition. La grille d'analyse définitive a été construite à partir de la re-catégorisation thématique des verbatims correspondant à chaque question. Plusieurs items ont ainsi été sélectionnés en raison de leur récurrence dans les récits. Ces items correspondent au niveau de la situation d'énonciation, c'est-à-dire qu'ils qualifient le métamessage délivré dans le discours des individus – ce qu'ils sont en train de faire, du point de vue de la situation de communication – en répondant à ces questions[297].

Pour terminer, la dernière sous-analyse s'appuie essentiellement sur les récits itinérants et sur les passages dans les entretiens, au cours desquels les visiteurs ont décrit leur parcours de visite, leur façon de procéder au cours de la visite. Une grille générale a été constituée à partir d'une réflexion sur le discours sur l'action. Elle a été construite à partir des quatre indicateurs principaux : l'identification du parcours de l'exposition par les visiteurs ; l'identification du propos de l'exposition par les visiteurs ; la mobilisation par le visiteur de connaissances et représentations sur les objets ou sur la période abordée par l'exposition ; la spécification de l'action. Le détail de la construction de la grille se trouve en annexe[298].

[296] Le document d'analyse se trouve en annexe. Annexe n°8.
[297] La grille d'analyse commentée est en annexe. Annexe n°8.
[298] Voir Annexe, n°8.

Conclusion de la première partie : ouvrir le regard sur le rapport anticipation/appropriation.

Cette partie a montré, tout d'abord, comment la question de l'ajustement pouvait être abordée à partir d'une attention précise à la situation de communication. Pour cela, elle a initié une réflexion croisée entre l'analyse, par Garfinkel, du travail de mise en cohérence *communicationnelle* par l'acteur de l'activité dans laquelle il se trouve engagé, l'étude des représentations sociales en tant qu'opérateurs et construits des situations d'échanges sociaux et, enfin, la spécificité de l'interaction, qui n'est plus en face-à-face, mais bien médiatisée par un dispositif qui implique une représentation de la situation de communication.

À cette réflexion, le deuxième chapitre a apporté deux exemples de situations de communication, présentés comme les deux terrains de la thèse. Ces deux situations annoncent une expérience de rencontre avec des objets culturels. Mais si la première se présente effectivement comme une situation en continuité avec les attentes associées à l'expérience de visite d'un lieu culturel, la seconde ébranle ces attentes et déploie une zone trouble, un jeu, dans tous les sens du terme, avec les présupposés de l'expérience de visite.

La troisième partie a présenté les deux démarches d'enquête choisies pour analyser ces deux terrains. L'analyse sémio-pragmatique des deux dispositifs en jeu (l'exposition et le jeu informatisé), l'observation des visiteurs dans les salles et l'entretien ont été privilégiés pour répondre à la question de savoir comment construire une analyse qui articule la pratique des individus à l'épaisseur des médiations dont la communication fait l'objet.

Ces méthodes vont, en effet, permettre de regarder précisément le jeu qui s'opère entre deux dispositifs spécifiques qui proposent un certain type d'engagement de la part des acteurs et le déploiement de modalités d'interprétation de ces dispositifs. Elles vont permettre à la fois de montrer que ces situations de communication sont des lieux de manifestation d'une anticipation de la pratique, mais que l'expérience de ces situations consiste en un déplacement permanent de ces propositions.

Il reste donc, maintenant, à montrer comment ce jeu se déploie dans une tension entre la reconnaissance et la mobilisation des représentations de la pratique engagées par la situation, et l'exercice d'une appropriation et d'une reformulation de ces représentations.

Or dans la mesure où les deux terrains sont attachés à un univers de pratiques bien connu, celui de la visite d'un lieu patrimonial, on devra prendre en compte la dimension opératoire de cet enjeu « culturel » dans l'anticipation de l'activité par le dispositif. Par exemple, le cartel dans l'exposition est un texte qui engage le visiteur à la lecture et qui accompagne son regard sur les objets, mais il peut être surtout vu comme un des éléments socio-historiques de qualification de la culture. En cela, la relation qu'il engage avec ses lecteurs-visiteurs n'est pas seulement un travail de lecture mais de qualification de l'activité en tant qu'activité culturelle.

C'est précisément le texte, ou plutôt les différents textes présents dans les deux dispositifs, qui vont faire l'objet de la seconde partie de ce mémoire de thèse. La perspective de l'analyse sera résolument pragmatique ; on analysera comment le texte anticipe un faire communicationnel dans une situation de visite ou de jeu. L'analyse va donc chercher à comprendre comment le visiteur, notamment avec son corps, s'ajuste à ces objets textuels, en considérant que le texte est bien un contexte pragmatique et matériel. Cette analyse formera un premier jalon de l'étude de l'ajustement général du visiteur au dispositif d'exposition.

Une réserve, cependant, permettra de clore ce chapitre. Si l'on pousse la logique pragmatique jusqu'au bout, on prend le risque de rabattre entièrement l'expérience dans le *faire*. L'enjeu est d'autant plus important que notre analyse veut donner au corps du visiteur une place fondamentale. Or l'activité d'interprétation du visiteur ne s'exprime pas uniquement dans le *faire*. Le mode procédural n'est pas le seul qui permette de saisir l'ajustement, même si l'espace organisé de l'exposition, ou de la médiation culturelle, requiert et qualifie, *a priori*, l'activité en tant que *procédures* de visite (devoir-regarder, devoir-contempler, devoir-lire, etc.). À cette occasion, la notion de « programme » sera discutée dans l'introduction de la partie suivante. Les résultats de nos deux enquêtes montrent que, précisément face à cette anticipation, le corps-visiteur engage bien une expérience sensible et changeante (partie II), une requalification de la situation de communication au profit d'un jeu mouvant d'évaluation, de construction de figures de la pratique et de prise de rôles (partie III).

DEUXIÈME PARTIE

Observer l'ajustement entre le visiteur et l'exposition par l'entrée du texte et de la lecture

Introduction à la deuxième partie

Cette deuxième partie est un premier jalon dans l'analyse de l'ajustement entre le visiteur et l'exposition. Elle pose la question de savoir comment l'analyse peut saisir la situation de visite, en tant qu'expérience faite par un ou plusieurs visiteurs d'un dispositif de communication. Et elle répond à cette question en proposant une solution méthodologique, c'est-à-dire, qu'elle propose un type d'échelle d'observation du rapport entre visiteur et exposition : le rapport au texte.

L'hypothèse qui tient cette partie est, ainsi, que l'ajustement entre le visiteur et le dispositif peut commencer à être analysé à partir du rapport entre visiteur et texte. Le texte sera donc notre première balise, en tant qu'il fait partie intégrante de la situation de communication et ainsi qu'il peut être considéré comme une « prise » tant physique que cognitive pour le visiteur[299].

Les raisons de ce choix vont être exposées ici. L'analyse du rapport que le texte entretient avec l'ensemble de l'exposition a déjà été étudiée dans le champ de la muséologie ; ce que nous proposons, dans cette partie, est de considérer ce rapport à partir d'une focale très précise, à savoir l'anticipation de l'usage du texte dans le texte, l'anticipation de la figure corporelle de lecteur et de visiteur dans le texte. Il s'agit donc de voir comment le texte engage l'intervention constante d'un faire réceptif, pour reprendre un terme utilisé par les sémioticiens de l'interactivité[300]. Une première question guide donc la lecture : comment le texte anticipe-t-il l'activité, physique et mentale, de son lecteur-visiteur ?

Mais si cette question est pertinente pour une analyse de l'ajustement entre le visiteur et l'exposition, c'est, bien sûr, en raison du statut bien particulier du texte dans l'exposition. Il

[299] La notion de « prise » fait ici directement référence aux textes de Christian Bessy et Francis Chateauraynaud. Dans leurs enquêtes qui concernent la façon dont les gens s'engagent dans un corps-à-corps avec les objets et se dotent de compétences et de méthodes pour identifier la nature, les propriétés ou l'usage de ces objets, ils expliquent que l' « on doit pouvoir réintroduire l'ajustement aux choses par le corps sans opposer un niveau infra-physique (…) et un niveau purement social, voire symbolique, médiatisé par le langage » Bessy, C., Chateauraynaud C., 1993, « Les ressorts de l'expertise – épreuves d'authenticité et engagement des corps », *Raisons pratiques*, 4, p.146. La prise fonctionne théoriquement avec les deux autres notions de « plis » et de « repères ». La prise est la « rencontre entre un dispositif porté par la ou les personnes engagées dans l'épreuve et un réseau de corps fournissant des saillances, des plis, des interstices » in Bessy, C., Chateauraynaud, C., 1995, *Experts et Faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié p.239.

[300] Mitropoulou, E., 2007, « Média, multimédia et interactivité – Jeux de rôles et enjeux sémiotiques », Synthèse d'habilitation à diriger les recherches, Université de Limoges, Fontanille, J., (dir .).

est, en effet, qualifié comme texte de médiation. Il se voit, précisément, assigner la fonction d'être un intermédiaire entre le visiteur et ce qui l'entoure. La seconde question qui guidera donc la lecture est la suivante : si le texte, dans l'exposition, est un des intermédiaires entre les visiteurs et le monde des objets, comment opère-t-il la construction de cette relation ? Dans l'exposition comme pour le jeu, le texte est un objet qui interroge le rapport entre le visiteur et les objets de l'exposition, entre le visiteur et le dispositif (qu'il soit technique ou pas) de texte, entre le visiteur et l'espace de visite, et, enfin, entre le visiteur et l'exposition comme expérience de la culture.

Cette superposition des prédilections sémiotiques permet de requalifier la première question qui a été posée : Comment le texte anticipe-t-il autant de dimensions d'usages ? La réponse à cette question sera donnée au regard du travail intense d'ajustement du visiteur entre ces différentes propositions.

Cette deuxième partie présente, ainsi, une analyse qui met au jour le *déplacement progressif* de la préfiguration de la situation à la dynamique de sa redéfinition. En effet, l'analyse passe insensiblement de la dimension d'analyse de ce qui est disposé (de la préfiguration des rapports communicationnels par le texte) à la dimension d'appropriation et d'ajustement face à cette proposition. On restera toujours dans l'étude de l'activité sémiotique et de la définition des rapports communicationnels tout en voyant se dessiner les prises et les réponses des visiteurs, d'une part, mais aussi, tout ce que ceux-ci apportent, et qui requalifie les situations à partir de contextes d'interprétations plus larges. La troisième partie de ce mémoire de thèse engagera un approfondissement de ce travail d'appropriation et de requalification.

Reprenons maintenant la genèse de cette analyse sur le rapport du visiteur au texte.
Cette partie déploie une analyse qui articule trois éléments : texte, lecture et visite. En d'autres termes, elle explore à la fois, la question de la prise en charge par le texte de l'activité de lecture et la relation entre cette activité de lecture et l'activité de visite, mais aussi la façon dont le visiteur déploie un rapport au texte. On voit que c'est le texte en tant qu'il engage une situation de communication, dans une situation toujours spécifique, mais surtout le texte en tant qu'il « anticipe pour partie son usage et son interprétation possible et porte en lui-même une conception du processus de communication »[301] qui nous intéresse. Dans cette

[301] Souchier, E., Jeanneret, Y., Le Marec, J., (dir.), 2003, *Lire, écrire, récrire – objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, BPI - Centre Pompidou, p.37.

perspective, nous avons choisi de reprendre le questionnement autour de la notion de texte, présenté dans les travaux sur les médias informatisés dirigés par Emmanuel Souchier, Yves Jeanneret et Joëlle Le Marec. La notion de texte qui est discutée dans ces recherches « définit un objet intersémiotique qui cristallise des codes et des formes culturellement fluctuantes, des formes qui conditionnent la nature possible de l'échange sans pour autant la déterminer »[302]. Comme l'analysent ces auteurs, le texte, en tant qu'il est un agencement de signes plastiques, iconiques, linguistiques, etc., ne gagne pas à être considéré comme une accumulation de dispositifs, mais comme « une composition singulière de signes sur un support matériel particulier »[303]. Le grand avantage de cette définition est que, bien qu'à l'origine elle a été posée pour le texte en média informatisé, elle permet de considérer sous le même angle les textes en contexte non informatisé. Avec Alessandro Zinna, nous parlerons d'*objet textuel*. « Grâce à l'existence d'un support d'inscription, [l'objet écrit] est doté de propriétés intrinsèques de résistance, de flexibilité, de consistance et de poids. C'est cette substance physique qui fait de l'écriture un objet, c'est-à-dire un élément isolable, pourvu d'une extension dans l'espace et d'une durée dans le temps. »[304]

Par ailleurs, le texte est une entrée qui se justifie, car les deux dispositifs que nous étudions mettent en jeu de nombreux systèmes sémiotiques qui engagent des activités d'interprétation riches. Il faut néanmoins distinguer ici deux notions : *médiation écrite* et *texte*. Parler de médiation écrite est une façon de *qualifier* le texte, de lui donner un statut officiel, d'une certaine manière, dans l'économie générale d'un dispositif qui met en relation le visiteur avec plusieurs éléments dont le texte. Les ouvrages de muséologie et les manuels de conception des expositions présentent bien le texte comme un outil au service de ce qui est exposé et à l'attention des visiteurs (le texte est censé être lu pour comprendre les objets, comprendre l'exposition, comprendre la façon dont fonctionne l'ensemble)[305]. André Gob et Noémie

[302] *Ibid*., p.38.
[303] Jeanneret, Y., Béguin, A., Cotte, D., Labelle, S., Perrier, V., Quinton P., Souchier, E., 2003, *op. cit.*, p.96.
[304] Zinna, 2004, *Le Interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Roma, Meltemi, p. 89, traduit dans Tardy, C., Jeanneret, Y, 2007, *L'écriture des médias informatisés, Espaces de pratiques*, Paris, Hermès-Lavoisier.
[305] C'est le cas des descriptions que l'on trouve dans les différents articles réunis par Marie-Odile de Bary et Jean-Michel Tobelem, dans *Manuel de muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Séguier, 1998 ou encore dans Ezrati,J. J., Merleau-Ponty, C., 2010, *Exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan.

Drouguet posent, par exemple, que le texte doit permettre en tout cas de « guider, accompagner et compléter cette découverte [des objets et des salles] »[306].

Parler de médiation écrite est donc une façon de placer la relation entre le lecteur et le texte dans un cadre communicationnel bien spécifique, celui de la circulation des connaissances entre plusieurs pôles – le visiteur, le texte, l'espace et ce qui est exposé[307] – et qui implique un rapport particulier entre un corps visiteur et une activité de lecture. Cette remarque est très importante pour l'analyse qui peut être faite de l'ajustement entre le visiteur et l'exposition, par l'étude du rapport au texte.

Ce chapitre propose donc d'aborder les notions de texte et de lecture, en gardant à l'esprit la catégorie de la médiation écrite qui introduit déjà une façon d'anticiper la relation entre le texte, la lecture et le visiteur. Ces trois notions, texte, lecture, médiation écrite, sont trois balises qui nous permettent de rentrer dans la problématique de l'ajustement, car elles posent la question de l'implication et de l'interprétation chez le visiteur, dont nous faisons l'hypothèse qu'elle est structurante pour l'activité de visite tout entière. « La lecture introduit donc un "art" qui n'est pas de passivité […] les procédures de la consommation contemporaine semblent constituer un art subtil de "locataires" assez avisés pour insinuer leurs mille différences dans le texte qui fait loi. »[308]

Mais revenons pour le moment à la fonction du texte dans l'exposition. Le texte dans l'exposition assume une double fonction d'ancrage[309]. Comme l'explique Marie-Sylvie Poli, le texte renseigne sur la façon dont le scripteur accompagne la construction de la relation entre les objets et le visiteur. « En même temps que le texte désigne, il guide l'interprétation puisque le scripteur a toujours la volonté de contrôler la prolifération de sens, c'est-à-dire le

[306] Gob, A., Drouguet, N., 2010, *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, p.128.
[307] Marie-Sylvie Poli décrit le texte expographique comme « l'ensemble de matériaux scriptovisuels conçus par les concepteurs pour communiquer de la connaissance aux visiteurs et perçus comme tels par ces derniers » Poli, M. S., 2002, *Le texte au musée, une approche sémiotique*, Paris, L'Harmattan, p.89.
[308] De Certeau, M., 1990 [1980], *L'invention du quotidien*, Volume I, « Arts de faire », Paris, Gallimard, p.L-LI.
[309] La sémiologie distingue la fonction d'ancrage de la fonction relais dans le rapport entre image et texte. Le texte permet de répondre à la question « qu'est-ce que c'est ? » par rapport à l'image. Lorsque le texte est ancrage, il redit ce que l'image donne à voir, il exerce une forme de redondance par rapport au sens de l'image. Lorsque le texte est relais, il fonctionne en complémentarité. Il permet de faire une interprétation de l'image qui va au-delà de ce qu'elle montre. Barthes, R., 1964, « Rhétorique de l'image », *Communication*, 4, pp. 44-45.

maintenir à l'intérieur des limites sémantiques de son propos, de son discours. »[310] Mais par ailleurs, le texte est aussi un ancrage important de la construction d'un parcours, d'une déambulation dans l'espace physique du musée. Partant du principe que l'exposition est une situation dont la matérialité, organisée formellement, engage à saisir un contenu, Jean Davallon et Bernard Schiele expliquent que l'écrit dans l'exposition s'articule à d'autres systèmes signifiants, comme l'espace, les objets, etc., afin de constituer le « contenu général de l'exposition »[311]. Aussi, l'écrit dans l'exposition vise un double objectif produisant du sens : dire quelque chose de l'exposition et s'articuler aux autres éléments signifiants de l'exposition pour dire ce quelque chose. Le signe écrit dans l'exposition peut assumer de nombreuses fonctions et ne renvoie pas seulement vers une fonction référentielle. « On ne saurait concevoir une relation univoque entre les composants de l'exposition, qui correspondent chacun à des types de codes ainsi qu'à des fonctionnements signifiants spécifiques (textes, éclairages, objets, espaces, images, audiovisuel, etc.) et des signifiés ou des parties du programme. »[312]

Le statut de l'écrit, dans un espace comme l'exposition, ne peut donc être analysé de façon autonome ; il offre une prise à son lecteur sur une situation de communication qui déborde l'espace du texte. C'est ce qu'explique Bernard Schiele, lorsqu'il dit que « dissocier l'écrit des autres constituants, pour le considérer séparément, n'est possible qu'aux prix d'une réduction de la compréhension du système des significations de l'exposition. Cependant, la mise à plat du travail de l'écrit pour mieux cerner son apport spécifique, justifie de le considérer en soi temporairement, mais en gardant bien à l'esprit que c'est articulé aux autres constituants que son effet structurant contribuera au sens global de l'exposition, tel qu'il sera reconstruit par le visiteur »[313].

Ceci posé, la question reste toujours de savoir comment penser le rapport entre la pratique de visite et la pratique du texte, en d'autres termes, le rapport entre la pratique de visite et la pratique du dispositif de lecture. Il est ainsi intéressant de revenir à l'analyse du registre du texte, en postulant une nouvelle hypothèse : le texte doit bien ainsi renvoyer à la fois vers une

[310] Poli, M. S., 2002, *op. cit.*, p.59.
[311] Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.49-50. Schiele, B., 2001, *op. cit.* Dans le chapitre « L'écrit et les jeux du sens », Bernard Schiele analyse le rôle structurant que joue l'écrit dans l'exposition. Il prend comme exemple l'exposition Cité cinés conçue par la cité des sciences et de l'industrie, présentée à Paris puis à Montréal en 1989, dont la caractéristique est « l'absence apparente de toute trace de l'écrit ».
[312] *Ibid.*, p.53.
[313] *Ibid.*, p.209.

activité de lecture du texte et vers une activité de pratique de visite, entendue au sens d'une activité au cours de laquelle, le texte, articulé aux autres registres, sert de balise cognitive et physique à l'expérience de visite. C'est pourquoi les deux chapitres qui suivent, les cinquième et sixième chapitres du mémoire de thèse, proposent une analyse de la façon dont le texte mobilise l'attention du visiteur et anticipe un double usage qui peut être fait de lui (activité de lecture et activité de visite).

Plus précisément, le cinquième chapitre analyse les objets textuels rencontrés dans l'exposition « Sainte Russie » et le jeu « PLUG » en observant le rapport que le texte entretient avec son support et sa surface. Il étudie aussi la façon dont ces textes captent l'attention de ses lecteurs à partir d'un jeu de rythmes sémiotiques entre régularité et opposition. L'objectif de ce chapitre est de montrer que le texte de médiation explose son strict contexte et qu'il est profondément hétérocentrique.

Mais face à ces analyses sémiotiques du texte, les observations des visiteurs dans les salles et les récits itinérants revêtent une couleur plus vive. La façon dont les visiteurs négocient cette relation entre activité de lecture et activité de visite permet de comprendre les modalités de présence et de puissance du texte dans l'expérience du visiteur, mais aussi la construction d'un rapport spécifique au texte qui s'inscrit dans une histoire parfois longue et qui révèle l'importance d'une culture médiatique liée au texte de médiation culturelle. En effet, cette analyse qui mobilise la catégorie de la *captation de l'attention* ne résume par l'expérience communicationnelle à un rapport d'attraction et de renvoi de l'attention ; en revanche, elle propose de décrire la situation de communication comme l'articulation entre des dispositifs qui renvoient les uns aux autres et qui sont éprouvés, interprétés et investis spécifiquement.

Le sixième chapitre analyse plus avant les différentes activités de lecture que le texte suppose et engage. A ce titre, il discute la notion de programme afin de développer l'étude croisée de l'anticipation et de la construction de comportements de lecture, de parcours de lecture et, enfin, de parcours de visite.

Ce sont les analyses sur la construction des dispositifs matériels de la communication, menées par Roy Harris, qui se sont avérées particulièrement intéressantes pour le travail que l'on veut

mener ici[314]. En proposant une théorie intégrationnelle qui interroge la place du lecteur dans le texte et le travail d'interprétation du signe dans la situation de lecture, qu'Harris nomme un travail « d'intégration sémiologique » dans le cadre d'un programme d'activités, l'auteur offre des outils précieux pour rendre compte à la fois du rapport entre signe écrit et contexte de l'exposition ainsi que de la relation d'ajustement entre dispositif textuel et lecteur. La discussion des travaux de Roy Harris constituera le chapitre introductif de cette deuxième partie du mémoire de thèse.

[314] Bien que le cadre théorique de cette partie ait été construit à partir des analyses de Harris, on doit dire notre dette envers la thèse de Denis Samson qui a posé très explicitement la singularité du rapport entre visiteur et texte au musée. Samson, D., 1995, « Nous sommes tous des poissons – Stratégies de lecture des visiteurs d'exposition », thèse en communication, Université du Québec à Montréal, Schiele B. (dir.).

CHAPITRE QUATRIÈME

Introduction théorique :

Texte, activité de lecture et construction de la visite

Introduction

Ce chapitre se présente comme un ancrage théorique et méthodologique pour les analyses qui sont déployées dans les deux chapitres suivants (V et VI).

Elle propose une première section qui revient sur les textes de Roy Harris, et qui discute les notions de contexte, de lecteur et d'activités. Elle cherche à saisir comment l'auteur a défini ces termes dans le cadre d'une théorie intégrationnelle de l'écriture, et comment ils peuvent être mobilisés pour l'étude du texte dans l'exposition. Le choix qui nous a guidé vers ces travaux tient à la volonté de ne pas analyser le rapport entre textes et lecteurs à partir d'un point de vue *texto-centrique*. Il s'agit plutôt de postuler que le texte engage une relation forte avec son contexte et qu'il implique un corps-à-corps interprétatif dans un espace de pratiques élargi. C'est donc l'importance du *faire* dans le texte, et du *faire* avec le texte que nous souhaitons analyser et questionner. Comment le texte de médiation anticipe-t-il un *faire-lecture* ? Un *faire-composer* avec les autres éléments de l'exposition ? Un *faire-visite* ? De quel *contexte(s)* parle-t-on lorsqu'on regarde le texte de médiation ? De quoi dépend l'intégration des signes, dans le cadre d'une visite ? Mais aussi, jusqu'à quel point, la dimension intégrationnelle permet-elle de saisir un dispositif de médiation et l'expérience qu'il engage ?

La deuxième section de ca chapitre propose d'interroger la notion de texte au regard des deux terrains choisis pour la thèse. Il s'agit de savoir quels sont les objets, rencontrés dans l'exposition « Sainte Russie » et dans le jeu « PLUG », que l'on peut qualifier de textes. Une sélection de ces objets textuels et une première description de leur variété permettra de conclure la section.

1. CONTEXTE ET ACTIVITÉ(S) DE LECTURE

Pour comprendre l'apport de la théorie intégrationnelle pour une analyse de l'ajustement entre lecteur et texte, il faut revenir à la façon dont Roy Harris définit la relation entre les notions de contexte et de signe écrit. Le chercheur récuse les analyses qui prennent « le signe écrit s'entendant comme métasigne visuel par rapport au signe parlé »[315] et qui supposent aussi que les signes « constituent une série d'entités discrètes, en nombre déterminé, chacune ayant une interprétation donnée »[316]. Ainsi contestant la définition que donne du contexte la « conception dualiste du signe arbitraire […] dans la sémiologie structuraliste », et qui en fait un « récipient » autonome du signe qu'il accueille et qui le place ainsi dans un rôle nécessairement indépendant de la relation signifié/signifiant, Roy Harris défend l'idée que « la communication écrite peut créer ses propres moyens d'expression : elle n'a pas besoin d'un code préétabli – elle n'a besoin que d'un contexte »[317].

La première section de ce chapitre veut saisir ce terme de *contexte* et analyser ses implications pour une analyse de l'interaction médiatisée entre le visiteur et l'exposition. Elle discute le groupe de notions utilisées par Harris, *texte*, *contexte*, *activité*, *lecteur*.

1.1 Écriture et figure de lecteur

On l'a vu, Harris propose de réfuter le « divorce théorique qui oppose partout la mutabilité du contexte à l'immutabilité du signe »[318] en posant que, finalement, il n'existerait pas de signe sans contexte, en d'autres termes « le signe n'existe, en tant que signe, que pour permettre l'intégration, dans un contexte donné, de certaines activités humaines »[319]. Jean Davallon propose de nommer « générique » la définition de l'écriture que permet cette théorie, dans la mesure où cette définition large récuse l'idée selon laquelle l'écriture serait une transcription de la parole au moyen de signes conventionnels. Au contraire, elle « part du principe que l'acte d'organiser, de tracer, de placer, de ranger, etc. – bref, l'acte d'inscrire des éléments dans l'espace d'un support – est en soi production de signification, car producteur d'une

[315] Harris, R., 1993, *Sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS, p.20.
[316] *Ibid.*, p.137.
[317] *Ibid.*, p.136.
[318] *Ibid.*, p.136.
[319] *Ibid.*, p.137.

signification nouvelle par rapport à la signification que pouvait avoir l'élément inscrit lorsqu'il était seul ou ailleurs »[320].

Par ailleurs, Harris donne aussi une première définition très large du contexte[321], en insistant sur le terme de « circonstances » et sur la pluralité des contextes tant spatio-temporels, que psychologiques qui peuvent exister. « Le contexte comprend non seulement les mots voisins, mais tout l'ensemble de circonstances significatives, tant verbales que non verbales. Car il faut bien qu'un texte écrit soit écrit par quelqu'un […] il faut bien qu'un texte écrit soit susceptible d'être lu par une personne au minimum […]. Ces conditions d'existence, c'est-à-dire de production et de lecture, auxquelles tout texte écrit est soumis, constituent ce que nous appellerons le contexte. »[322] Les deux notions de contexte et d'activités sont donc intimement liées et font de la théorie intégrationnelle d'Harris, une théorie de l'interaction, en ce sens que la reconnaissance d'un objet par un individu, dans un contexte particulier, en vue de l'élaboration d'une activité pertinente, fait alors de cet objet un signe.

Une première précision s'impose ici : ce qui nous intéresse ici est la place prépondérante que donne Harris à la figure du lecteur. C'est bien, par exemple, le rôle du lecteur ou en tout cas l'anticipation d'une relation pertinente texte-lecteur qui détermine souvent la forme écrite du texte et son encadrement visuel[323]. Ainsi, l'écriture consiste en l'invention de signes visuels dont on postule qu'ils pourront être reconnus. L'introduction d'un signe graphique suppose un sujet capable de l'interpréter.

---

320 Davallon, J., 2010, *op. cit.*

321 On voit que ce terme de contexte est assez éloigné de celui qu'utilisent les muséologues, pour qui le contexte est une catégorie très spécifique qui renseigne sur le rapport de l'objet à son monde d'origine. André Desvallées définit ainsi le « contexte » dans l'exposition : « informations de toute nature (notamment visuelles et graphiques) qui constituent l'environnement écologique et culturel (social, rituel, technique, économique) dans lequel s'est trouvé l'objet à différents moment de son histoire et d'un processus scientifique, et, notamment, pour les objets d'origine naturelle, archéologique et ethnographique, au moment de leur collecte ». Desvallées, A., 1998, « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », in Bary, M. O. de, Tobelem, J. M., (dir.), 1998, *Manuel de muséographie, Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Séguier.

322 Harris, R., 1993, op cit., p.139.

323 Cette approche diffère des analyses de la théorie littéraire, qui ont néanmoins été les premières à poser la place du lecteur modèle. On trouve par exemple, chez Wolfang Iser, le « lecteur fictionnel ». « Par cette fiction, une position est prévue pour le lecteur, et celle-ci reproduit en général certaines dispositions du public contemporain de l'œuvre. Ainsi ce lecteur fictionnel ne désigne pas tant le lecteur attendu que la complexion d'un public présupposé de lecteurs sur lequel le texte veut agir » Iser, W., 1985 [1976], *L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga, p.275 – Les théories de l'énonciation comme celles de Umberto Eco, ont aussi analysé en profondeur le travail interprétatif requis et anticipé dans le texte ; Eco, U., 1985, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.

C'est dans ce sens que l'analyse des sites médiateurs de Gallica, le portail permettant l'accès à la bibliothèque multimédia de la BNF, retient deux éléments pour caractériser ces objets : ces sites sont des dispositifs de communication « dont l'issue de la lecture dépend du programme d'activité du lecteur », mais surtout « la stratégie du producteur a pour objectif que ce dispositif propose un scénario de lecture anticipant les usages du lecteur – anticipation de la mise en contexte dans le programme d'activité du lecteur »[324]. Jean Davallon, Nathalie Noël-Cadet et Danièle Brochu ont justifié leur choix de travailler sur ce corpus de sites en expliquant qu'ils permettaient, en raison de leur spécificité, de dépasser la dichotomie traditionnelle entre l'étude de l'usage chez les usagers et l'étude des contraintes techniques du côté des objets. « Paradoxalement, analyser les usages là où on les attend le moins – c'est-à-dire dans les objets médiatiques – permet de rompre avec une approche uniquement sémiotique du texte, uniquement technique du site et uniquement sociale de l'usage. Nous défendons, en effet, l'idée que le sémiotique, le technique et le social sont présent aussi bien dans la pratique des sujets sociaux que dans les objets culturels et médiatiques. »[325] Le grand intérêt de cette recherche est de proposer un point de vue particulier sur le site en tant que texte, c'est-à-dire de le considérer « à partir des opérations, qui soit, ont présidé à sa production, soit cherchent à orienter l'utilisation qu'en fera le lecteur : des opérations productrices de traces d'un usage et des opérations anticipatrices d'un nouvel usage par quelqu'un d'autre »[326].

Cette analyse permet de poursuivre l'analyse et l'hypothèse d'Harris en insistant sur la prise en charge par le texte d'une figure de lecteur[327]. L'analyse qui peut être faite des textes dans l'exposition et surtout l'analyse qui peut être faite de la relation entre les visiteurs et ces textes, semblent gagner à considérer justement cette question de la représentation sémiotique du geste d'anticipation de l'opération de réception[328]. « Dans l'exposition comme dans toute

[324] Davallon, J., Noël-Cadet, N., Brochu, D., 2003, *op. cit.*, p.59. « Loin de s'en tenir à permettre l'accès à des contenus – fussent-ils thématisés – susceptibles d'intéresser le tout public, les sites médiateurs s'adressent à certains publics particuliers pour leur dire ce qu'ils peuvent faire (et comment), soit avec le site Gallica, soit avec les documents présents sur ce site » *Ibid*., p.50.
[325] *Ibid*., p.57.
[326] *Ibid*., p.58.
[327] Davallon, analysant la théorie intégrationnelle d'Harris, propose de lister quatre contextes : deux contextes liés au support d'écriture (celui que constitue le support lui-même, le contexte « interne » et celui qui dépend de l'emplacement du support, le contexte « externe ») et deux contextes liés aux circonstances et aux acteurs de l'opération d'écrire (le contexte de production et le contexte d'usage). Davallon, J., 2010, *op. cit.*
[328] On précisera ici que l'équipe de chercheurs sur les sites médiateurs de Gallica distingue **la trace d'usage effectué**, en d'autres termes la présence de l'action de celui qui a fait le site, **de l'indice d'usage anticipé**, ou l'action qu'il propose au lecteur.

autre situation de communication en partie langagière, la fonction pour laquelle un texte est produit laisse des traces de l'inscription de l'énonciation. Des traces sémiolinguistiques qui offrent au lecteur des indices sur les modalités de réception recherchées par le scripteur. »[329]

1.2 Activités de lecture, usage du texte, usage dans le texte

Une deuxième précision doit être apportée. Il est important d'analyser plus avant cette notion d'activité. Roy Harris ne parle pas d'action, mais bien d'activité, le plus souvent au pluriel, pour signifier un ensemble qui semble déborder le cadre de l'acte ou du geste et qui engage une visée plus générale. Il y a plusieurs activités l'étude que l'on veut mener ici, à commencer par les activités telles qu'elles sont anticipées dans les dispositifs et les activités que formulent et déploient les acteurs ; on peut d'ores et déjà distinguer deux types d'activités, qu'elles soient anticipées ou réalisées : celle qui consiste en un projet d'usage général de l'exposition, dans laquelle, le texte n'est qu'un élément de médiation parmi d'autres, en d'autres termes il s'agit de celle qu'Harris et Davallon appellent « contexte programmatique » dans le cadre de l'anticipation par le dispositif et que Davallon et Le Marec ont pu appeler « projet » dans le cadre de l'activité formulée, cette fois, par l'usager ; et celle qui consiste à se servir de l'objet-texte, qui se trouve aussi anticipée en tant qu'activité de lecture dans le dispositif, et qui, du côté de l'utilisateur, implique une reformulation et une requalification de son activité de lecture au fur et à mesure de l'utilisation effective du texte. On remarquera ici que la notion de projet suppose un lien plus complexe et plus incertain à la prévision de l'activité que le terme de « contexte programmatique » qui semble engager une cristallisation de la pratique en termes de procédures.

Mais revenons aux deux types d'activités. Aussi, le premier niveau de questionnement qui s'impose ici concerne la nature du lien entre lecteur et texte, ou autrement dit la construction d'une activité de lecture *stricto sensu*. Le deuxième niveau de questionnement concerne la nature du lien entre lecture et visite, ou en d'autres termes, comment le visiteur construit son activité de visite à partir de ses lectures et à partir de l'anticipation par le texte dans l'espace de l'exposition d'une relation lecture – visite.

[329] Poli, M. S., 2002, op cit., p.57 voir aussi Poli, M. S., 1992, « Le parti pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique», *Publics et Musées,* 1, p.100.

Une façon d'analyser cette activité de lecture est ainsi de la saisir par la notion d'usage, c'est-à-dire par la relation qui se noue entre lecteur et texte, en évitant la dichotomie entre contrainte par le texte et liberté de l'usager, mais en pensant à ce que fait l'usager de l'anticipation de l'usage par le texte. « L'idée d'un braconnage ou d'une adaptation tactique par rapport à des stratégies établies par d'autres, telle qu'elle est défendue par un auteur comme Michel de Certeau possède une certaine force, mais elle risque aussi d'entériner une césure artificielle entre ce qui relèverait de la norme et ce qui renverrait à un détournement de cette dernière. Si les "usages" se manifestent souvent par des détournements de ce qui était originellement souhaité ou prescrit, on peut aussi penser que l'accomplissement des promesses initiales des systèmes ne peut réellement advenir que par le truchement de ces ajustements qui du même coup, ne sont pas à côté des systèmes, mais en font partie de manière intégrale. »[330] Ce questionnement nous engagera donc vers l'analyse de ces objets textuels et pas seulement vers l'observation de leur appropriation par les sujets sociaux.

L'hypothèse que l'on veut vérifier ici est que le texte, à travers différentes figures, ne cesse de chercher son lecteur et de le renvoyer vers la construction d'une activité de visite, pendant que le lecteur ne cesse de reformuler son travail de visiteur en fonction de son usage du texte. Il paraît fondamental de lier l'analyse sémiotique des dispositifs écrits à l'analyse du discours et du contenu de ces textes dans la mesure où le contenu des textes est un espace d'énonciation privilégié pour l'institution ; elle y déploie un discours sur les objets, mais aussi un ensemble de figures communicationnelles (éthos, figure du visiteur, etc.). Marie-Sylvie Poli, par exemple, dresse une liste de figures rhétoriques qui révèlent des intentions et poursuivent des effets, et qui sont repérables dans les textes d'exposition ? « Si l'on se place d'un point de vue rhétorique (ou stratégique), on constate que l'écrit sert à mettre en relation les intentions de l'auteur d'un texte, avec les effets que ce texte est censé produire sur le visiteur. »[331]

L'analyse des effets cognitifs du discours est importante pour comprendre comment le visiteur réagit au dispositif, mais il paraît encore plus pertinent de coupler cette analyse avec les effets des propriétés matérielles des textes qui engagent, tout autant que le contenu, des systèmes de reconnaissance, d'attention et d'opérations de lecture. Le terme de « scène d'énonciation » employé par Patrice Charaudeau et Dominique Maingueneau dans le cadre de

[330] Cotte, D., 2007, « Espace de travail et logique documentaire », *Études de communication*, 30, p32.
[331] Poli, M. S., 2002, *op. cit.* p.50. Les trois premiers correspondent aux rôles attribués à la signalétique : Interdire/obéir ou désobéir - Situer/repérer - Faire voir/voir - Nommer/identifier - Présenter/situer - Expliquer/comprendre - Dater/classer - Justifier des choix/comprendre des choix.

l'analyse de discours, permet de « mettre l'accent sur le fait que l'énonciation advient dans un espace institué, défini par le genre de discours, mais aussi sur la dimension constructive du discours, qui se "met en scène", instaure son propre espace d'énonciation »[332]. Si on nous autorise à penser aussi la scène comme un espace physique, on pourra alors s'attacher à analyser une mise en scène et les différents rôles que le locuteur choisit de se donner et d'assigner à son partenaire, à la fois dans l'énoncé du texte, mais aussi à travers le rapport matériel qu'il entretien avec son contexte.

1.3 Investissement prophétique du texte et de la lecture

Une troisième précision concerne le fait que les recherches de Roy Harris interrogent profondément le lien entre l'organisation logistique des lieux et le marquage formel du statut des objets ; elles déploient ainsi « une description spécifique des moyens d'articulation entre logistique et sémiotique mobilisés par l'écrit »[333], mais comme l'explique Yves Jeanneret, elles ne permettent pas d'analyser l'interaction médiatisée qui, comme dans le cas de l'exposition, engage plus de niveaux signifiants que l'écriture. Nous souhaiterions néanmoins exploiter ce travail spécifique sur l'écriture pour poser les premiers jalons d'une analyse des « conditions dans lesquelles les configurations techniques et sémiotiques des médias peuvent soutenir les logiques sociales de la communication, en prenant en compte l'épaisseur propre d'un dispositif »[334].

La place de l'écrit, dans les discours sur les pratiques culturelles et, notamment, sur la rencontre entre pratiques culturelles et médias informatisés, est particulièrement intéressante, car elle est au cœur d'un débat qui vise à qualifier ou requalifier le modèle émetteur/récepteur, en tant qu'il désigne le couple visiteur/institution[335]. L'intérêt porté au projet « PLUG », dans la thèse, tient justement à ce que le rôle de l'écrit a pris une place de plus en plus importante

---

[332] Charaudeau, P., Maingueneau, M., 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil. « Outre une figure d'énonciateur et une figure corrélative de co-énonciateur, la scénographie implique une chronographie et une topographie dont prétend surgir le discours. » *Ibid.* p.515-518. Voir aussi, Kerbrat-Orecchioni, C., 1999, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin. Maingueneau, D., 1998, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod.

[333] Jeanneret, Y., 2006, « Désigner, entre sémiotique et logistique », in Kovacs, S., Timimi, I., (dir.), 2006, *Indice, Index, Indexation*, Paris, ADBS, p.27.

[334] Jeanneret, Y, 2007 [2000], *op. cit.*, p150-151.

[335] Le chapitre « Public, inscription, écriture », dans l'ouvrage de Joëlle Le Marec, *Publics et musées, la confiance éprouvée*, *op. cit.*, permet de comprendre comment les pratiques des publics sont pré-catégorisées par les courants de recherche en sciences sociales, mais surtout par les publics eux-mêmes qui assument et tiennent à cette dichotomie.

dans les discours d'accompagnement du dispositif[336] et au fait qu'il renvoie vers d'autres expérimentations similaires, que l'on pourrait qualifier d'*à la mode* et qui prétendent offrir des situations de médiation plus actives[337]. D'une part, comme l'a montré Bernard Schiele, il est important de rappeler que la volonté de substituer d'autres formes plus contemporaines aux formes traditionnelles de l'écrit (cartel/panneau) ne renouvelle pas forcément le statut de l'écriture dans l'exposition. « En fait aucun de ces substituts ne renonce à l'écrit et évidemment encore moins au langage. […] Ils se présentent comme des alternatives contemporaines à des formes historiques de l'écrit. »[338] Néanmoins, tout système de signes écrits a bien une force particulière en termes de définition du rapport de communication. Le cartel, le panneau, la carte virtuelle engagent des rapports communicationnels spécifiques, de façon très indépendante des contenus langagiers et discursifs véhiculés.

Par ailleurs, de nombreux discours prophétiques sur les nouvelles technologies parlent d'un utilisateur scripteur, producteur, coauteur. Les processus de lecture semblent subir une modification radicale et, notamment, engager la production. Bien que les dispositifs de médiations innovants engagent effectivement de nouvelles modalités de relation avec les contenus, entre les utilisateurs, il faut s'employer à une extrême prudence vis-à-vis de la définition qu'ils donnent du couple lecture/écriture, ainsi que des nouveaux *pouvoirs* que ces dispositifs prétendent conférer à leur utilisateur. Eleni Mitropoulou a montré que le fondement de l'efficace sémiotique de l'interactivité était bien ce « faire-croire » à un « faire-réceptif » en tant que « faire-émissif » pour reprendre ses termes empruntés à la sémiotique greimassienne. Néanmoins, il s'agit d'être tout aussi prudent vis-à-vis de la critique que l'on oppose aux « rhétoriques du bouleversement »[339]. Si on rejette les modèles souvent euphoriques qui donnent à l'utilisateur un pouvoir de démiurge, on risque de tomber dans un excès inverse qui consiste tout autant à entériner un modèle production/réception et qui fait l'impasse sur la part des valeurs socioculturelles qui accompagnent les *nouvelles* pratiques de lecture. En effet, ces termes sont aussi aujourd'hui des construits sociaux, revendiqué et manipulé par les acteurs sociaux ; ils sont mis en jeu dans le cours des communications

[336] Notamment, la dimension de l'écriture a été convoquée par les concepteurs du jeu et par les visiteurs ; elle sera interrogée dans la mesure où elle correspond davantage à une qualification de la pratique par les acteurs du projet qu'à une opération effective d'écriture.
[337] On pense à l'utilisation des guides-multimedia comme celui proposé par la Tate Modern, Londres, ou le musée du Louvre, mais aussi plus précisément à des expérimentations comme *Musetrek*, dans le musée du Louvre, ou encore certains sites Internet comme celui consacré à l'exposition Monet, en 2010, www.monet2010.com
[338] Schiele, B., 2001, *op. cit.*, p.215.
[339] Jeanneret, Y., 2007, [2000], *op. cit.*, p.13.

sociales, comme dans le cas de l'enquête pendant laquelle sont mises en jeu ces notions entre enquêteur et enquêté. Par exemple, comme l'ont fait remarquer Joëlle Le Marec et Jean Davallon, les discours médiatiques d'accompagnement sont souvent repris et retravaillés par les utilisateurs à des fins de sociabilité ou à des fins de « construction d'un vocabulaire permettant de percevoir et de discriminer des événements pertinents dans le champ de l'usage »[340].

[340] Dans le cas étudié par ces deux chercheurs, les interactifs et CD-roms de musée, c'est la catégorie de l'interactivité qui est analysée. Davallon, J., Le Marec, J., 2000, « L'usage en son contexte. Sur les usages des interactifs et des cédéroms des musées », *Réseaux*, 101, pp. 173-196.

2. LES TEXTES DANS L'EXPOSITION « SAINTE RUSSIE » ET DANS LE JEU « PLUG »

Cette deuxième section propose de justifier l'analyse d'un certain nombre d'objets en tant que textes, pour les deux terrains de la thèse, l'exposition « Sainte Russie » et le jeu informatisé « PLUG ». Elle interroge, notamment, le fait de qualifier ce qui apparaît à l'écran comme un texte, dans le cas du jeu. Elle présente, pour conclure, une première description des types de textes rencontrés dans les deux cas.

2.1 Prégnance du texte

Les deux terrains que nous avons analysés se caractérisent par un grand nombre de textes et, enfin, par une relation très forte entre espace et texte, ce qui laisse penser qu'un travail de négociation entre lecture et parcours est à l'œuvre. Par ailleurs, les textes, dans les deux cas, engagent une problématique au niveau du contenu dont nous faisons l'hypothèse qu'elle est fondamentale dans le travail d'interprétation des lecteurs : Quelle est l'économie du discours ? Si le texte est un des intermédiaires entre les visiteurs et le monde des objets, comment opère-t-il la construction de cette relation ? Or, dans la mesure où il est qualifié comme texte de médiation, la fonction qui lui est assignée est d'être cet intermédiaire. Dans le cas du jeu « PLUG », on imagine que le contenu doit être ludique et pédagogique ; la question qui se pose est *comment jouer avec des objets patrimoniaux ?* ; et dans le cas de l'exposition « Sainte Russie », dans le Musée du Louvre, on imagine que le contenu associé à tant de siècles est un contenu presque trop lourd, indicible ; la question qui se pose est *comment tout dire ?*

Les visiteurs sont les premiers à analyser les enjeux de médiation qui sont impliqués par la présence du texte dans l'exposition ou dans le dispositif technique. Dans le cas de « Sainte Russie », qui retrace une période de neuf siècles, les visiteurs reconnaissent que le locuteur ne peut pas tout dire, mais, en revanche, qu'il doit aussi anticiper certaines lacunes de son lecteur.

> *« Quelle est l'astuce ? Parce qu'il ne faut pas qu'il y ait trop de choses sur les étiquettes sinon on ne lit plus. On se lasse. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« C'était des trucs de puissance, de messages religieux, de marketing à l'époque, d'aller contre les cultes païens des Mongols, et ça il faut le rendre parce que tu ne peux pas imaginer au XXe siècle ce que le mec il pensait au XVe, t'as beau faire 36.000 études ! » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Par ailleurs, le cas de « PLUG » permet de poser différemment la question de la lecture dans la mesure où le *lieu* du texte est l'écran, et cet écran n'est pas installé aux murs de l'exposition. Il s'agit de l'écran du téléphone que le visiteur manipule dans l'exposition. Aussi, le décalage entre deux situations, l'une proposant des textes aux murs consultables par tous et l'autre proposant un texte informatisé sur un dispositif personnel consultable par le visiteur seul, permet de poser la question de l'accès au texte et de son contexte spécifique d'usage. Une remarque consiste ici à dire que le terme *informatisé* qui met l'accent sur le processus et la forme est préféré au terme *numérique* qui insiste davantage sur le statut du code.

Enfin, un dernier élément justifie cette analyse : les visiteurs de « Sainte Russie » comme les joueurs de « PLUG » lisent. D'une part bien sûr, ils lisent et interprètent un grand nombre d'éléments hétérogènes qui participent du dispositif dont ils font l'expérience ; mais d'autre part, de façon plus restrictive, ils lisent les documents qui accompagnent les objets et jalonnent l'espace d'exposition. Deux remarques permettront de justifier ce propos :

D'une part, l'observation et le calcul du temps d'arrêt devant les textes montrent que les visiteurs passent plus de temps en moyenne devant les textes que devant les œuvres.

D'autre part, la nécessité de lire les textes s'exprime verbalement aussi bien au cours de la visite, que dans les entretiens lorsque les visiteurs font le bilan de leur visite. Le recours au texte semble crucial pour le visiteur en tant qu'il donne des explications sur les objets peu familiers pour « Sainte Russie », et en tant qu'il permet de comprendre le dispositif et de récolter des informations permettant de gagner dans le cas de « PLUG ».

> *« "Avant la conversion", alors là il faut lire l'histoire, sans ça, on y comprend rien. (temps) D'accord. Si on ne lit pas la notice, on ne comprend pas le sens des objets. (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« Alors là, il n'y a pas les numéros, pas les textes, donc on ne sait pas trop ce qu'on regarde !! » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)*

On retrouve ici les résultats de nombreuses études sur la relation entre visiteurs et textes dans l'exposition d'art qui montraient dès les années 70 qu'en effet, les visiteurs ont une attitude très positive à l'égard des panneaux d'explication[341] ou encore dans les années 90, que les

[341] En 1969, Bourdieu et Darbel montrent que les classes populaires sont très majoritairement favorables à l'apposition de panneaux portant des éclaircissements sur les œuvres exposées mais surtout les dispositions à l'égard de la médiation vont dans le sens d'une multiplication des dispositifs, plutôt que du

visiteurs lisent attentivement les textes mis à leur disposition[342]. « Force est de constater que l'écrit ayant acquis le statut d'objet de savoir à part entière au même titre que les expôts, le visiteur est passé d'une situation où il pensait les objets exposés à une situation où il pense les représentations verbales écrites de ces objets. »[343] Dans les deux enquêtes que nous avons menées, nous observons non seulement une activité effective de lecture, mais aussi une bonne volonté à la lecture qui s'exprime avant, pendant et après la visite proprement dite. La lecture du texte, est ainsi une activité sociale qui déborde le cadre de l'expérience de visite et qui est attendue de la part des visiteurs comme forme d'attention privilégiée aux *artefacts* et surtout comme forme de compréhension du propos de l'exposition, de l'intention des concepteurs.

« Alors justement par rapport aux textes ? Est-ce que tu les as lus ?
-oui, moi je les lis systématiquement parce que sinon je ne comprends pas.
-c'est quelque chose que tu fais d'habitude ?
-Pour moi, plus l'expo est difficile à rentrer dedans parce qu'il faut connaître le contexte, plus je vais mettre du temps à lire les textes parce que je veux lire tous les textes parce que je veux absolument comprendre parce que sinon ça ne sert rien, je vais me retrouver devant tout bêtement et je ne vois que le côté artistique et puis je ne comprends pas. Moi j'ai l'impression de louper une partie de l'exposition. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

2.2 L'analyse des objets du corpus

Précisons que plusieurs objets appartiennent à la catégorie de la médiation écrite dans nos deux terrains. Marie Sylvie Poli nous aide à distinguer différents types de textes dans l'exposition. Elle fait, par exemple, la différence entre texte et message. « L'écrit dans l'exposition prend […] le statut de texte lorsque les éléments qui le composent sont développés et organisés pour communiquer du sens au visiteur sur les objets (matériels ou conceptuels) présentés dans l'exposition. […] D'où la proposition de nommer message les écrits de la signalétique qui induisent un repérage spatiovisuel ; et de nommer textes les écrits informatifs qui participent à l'élaboration du discours d'exposition. »[344] Elle propose, par ailleurs, de faire la différence, d'une part entre texte « endo-scéniques » et textes « exo-

choix d'un type de d'outils, comme en témoigne le fait que cette attitude favorable est plus élevée pour des visiteurs choisissant de procéder à une visite guidée ou même avec un ami compétent que pour des visiteurs seuls. Bourdieu, P., Darbel, A., 1966, *L'amour de l'art – les musées européens et leur public*, Paris, Minuit, p187. Dans deux enquêtes, menées au cours de la thèse, mais qui ne font pas partie des terrains, j'ai pu observer que les populations les moins familières des équipements culturels déclarent consulter presque systématiquement les dispositifs de médiation mis à leur disposition (sites Internet, audio-guide, guide multimédia, etc.).

[342] 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.
Gottesdiener, H., 1992, « La lecture de textes dans les musées d'art », *Publics et Musées*, 1, pp. 75-89.

[343] Poli, M. S., 2002, *op. cit.* p112.

[344] *Ibid*., p.50.

scéniques »[345] et d'autre part, entre « écrits de repérage », c'est-à-dire les écrits qui ne construisent pas de savoir, mais « fournissent des informations de type pratique sur la situation d'exposition »[346] et les « écrits de connaissance », qui construisent du savoir, comme dans le cas des textes informatifs tels que les panneaux et les cartels. Une dernière précision terminologique paraît importante : pour aller dans le sens des analyses d'Harris, et dans la mesure où les aspects visuels de l'écrit (contraste de couleur, graphisme, mise en page, support…) sont si déterminants dans l'exposition qui engage des régimes d'attention particuliers, nous parlerons avec Daniel Jacobi et Marie Sylvie Poli de « document scriptovisuel »[347].

Dans le cas de « Sainte Russie », les documents qui ont été retenus pour l'analyse sont les textes endo-scéniques et les écrits de connaissance. Dans le cas du jeu « PLUG », les documents analysés correspondent à un corpus hétérogène de documents scriptovisuels informatisés, d'extraits audio et, enfin, de cartels endo-scéniques. Les premiers sont temporaires, associés au jeu et le dernier type de document est permanent, associé à l'exposition permanente des objets.

Ce qu'il faut donc souligner, c'est que le jeu, par son caractère d'événement, c'est-à-dire de manifestation temporaire, introduit un ensemble de textes pour un temps limité dans un environnement qui possède déjà sa propre économie discursive. Ces textes ont pour effet de se surajouter au dispositif existant. Ce que l'on pourra qualifier comme une *surenchère communicationnelle* sera interrogée, car le rapport entre textes temporaires et textes permanents engage un certain type de lecture des uns et des autres et un certain type de rapport à l'espace de visite. Cette analyse postule déjà, en réalité, un parti-pris qui consiste à considérer que le dispositif « PLUG » manie bien du texte. Pour expliquer ce parti-pris, on peut développer la question qui s'est posée à propos de la nature des contenus accessibles sur les écrans, pendant le jeu. Sont-ils des « écrits d'écran », pris en tant que texte « organisé par son rythme, son espace, sa structure globale »[348] ? Sont-ils des « textiels », terme utilisé par

[345] Le texte est dit endoscénique quand l'écrit donne de l'info sur la mise en scène de l'exposition elle-même (macro et micro structurels); il est dit exoscénique, quand il donne des repères indispensables pour se situer dans l'environnement spatial de l'expo. Son référent est situé en dehors ou à la marge de l'exposition (règles de sécurité, fléchage). *Ibid.*, p.52.
[346] *Ibid*., p. 54.
[347] Jacobi, D, 1989, « Les formes du savoir dans les panneaux des expositions scientifiques », in Schiele B., (dir.), 1989, *Faire voir, faire savoir : la muséologie scientifique au présent*, Québec, Musée de la civilisation, p.131 et Poli, M. S., 2002, *op. cit.*, p.67.
[348] Jeanneret, 2007 [2000], *op. cit.*, p.154.

l'équipe de chercheurs travaillant sur la lecture et l'écriture dans les médias informatisés et associant la dimension technique de l'objet texte, à son organisation sémiotique[349] ?

Si les formes que l'on observe ressemblent bien à des textes, on doit commencer par rappeler que cette ressemblance est liée à la façon dont le statut des images informatisées a été pensé dès sa création. Les historiens et sémioticiens de l'écrit ont analysé que le primat de l'image écrite dans les médias informatisés est « un fait structurant des dispositifs contemporains »[350]. Un exemple de la place de cette métaphore peut être donné par le choix des termes qui qualifient ces objets : la page, bien sûr, mais aussi le *browser* qui signifie le feuilleteur. « L'écran informatique est un espace commandé par la lecture : ceci, il le doit à son lien avec le calcul, qui permet de modifier en direct l'inscription des formes, mais aussi au fait qu'il est regardé comme une forme écrite. »[351] Mais en produisant des configurations de signes originales et en engageant des pratiques complexes, les systèmes multimédias interrogent profondément la théorie de l'écriture et les pratiques de lecture et d'interprétation et d'actions qu'ils engagent. Comme l'explique Yves Jeanneret, la notion d'« écrit d'écran », qui a été construite par rapport à un dispositif spécifique, l'ordinateur, s'appuie sur trois partis-pris : « Considérer les formes créées grâce au micro-ordinateur comme des formes écrites », « donner une place structurante à l'objet "écran" », considérer « "ce niveau visible de la communication" non pas comme une inscription, mais comme "un dispositif dynamique produisant des formes visuelles à partir de traces codées" »[352]. Le rapprochement que l'on peut opérer entre écran d'ordinateur et écran de téléphone nous a permis de nous appuyer sur les analyses faites autour de l'écrit d'écran[353] pour étudier le fonctionnement des signes dans le jeu « PLUG ».

Dans les deux cas « Sainte Russie » et « PLUG », la disparité de ces documents scriptovisuels est signifiante et c'est ce qui nous intéressera ici ; chacun de ces objets correspond à un type d'usage du texte dans son rapport à l'exposition. Mais surtout, et c'est ce qui justifie notre analyse à partir de la catégorie de *texte*, dans l'exposition comme pour le jeu, le texte est un objet qui interroge le rapport entre le visiteur et les objets de l'exposition, entre le visiteur et

[349] Souchier, E., Jeanneret, Y., Le Marec, J., 2003, *op. cit.*, p.38.
[350] Jeanneret, Y., 2007 [2000], *op. cit.*, p.153.
[351] *Ibid*., p.153.
[352] *Ibid*., p152.
[353] Souchier, E., 1996, « L'écrit d'écran : pratiques d'écriture et informatique », *Communication et langages*, 107, pp. 105-119.

le dispositif (qu'il soit technique ou pas) de texte, entre le visiteur et l'espace de visite, et, enfin, entre le visiteur et l'exposition comme expérience de la culture.

Dans l'exposition « Sainte Russie », on trouvera :

- Des grands panneaux inscrits aux murs, comportant des textes, écrits en trois langues (français, anglais et russe). En plus de leur forme similaire, l'analyse de la série des 24 panneaux indique qu'ils ont été écrits avec la même intention. Ils abordent les événements politiques, religieux, artistiques survenus entre le Xe et le XVIIIe siècle en Russie.
- Des cartels qui se déclinent en deux versions : la version courte précise le nom de l'objet, sa date de production, sa provenance et son matériau ; nous appellerons ces cartels « autonymes », car ils sont courts et ne comportent que des groupes nominaux ; et la version développée est enrichie d'un court texte donnant des informations sur l'objet ; nous appellerons ces cartels « prédicatifs », car ils comportent en plus des groupes nominaux, des phrases concernant les objets[354]. Ces deux types de cartels qui correspondent à deux stratégies d'écriture différentes guident deux fonctions essentielles du texte : la désignation et l'ancrage (guide l'interprétation)
- Des cartes, associant une représentation géographique avec des légendes linguistiques.

Ces différents textes sont représentés en annexes[355].

On peut faire la liste de deux types d'écrits dans le cas de « PLUG » (les quatre premiers sont des écrits d'écran temporaires du jeu « PLUG » et le dernier est un registre non informatisé des cartels prédicatifs, décrits plus haut, des salles du musée).

- Des images informatisées représentant les objets du musée, les « cartes virtuelles ». Il s'agit de l'écran d'accueil.
- Les textes associés à ces cartes, qui prennent deux formes : « les textes focus » et « les textes quiz »
- Les extraits audio correspondant à la prise de parole des objets
- Les documents associés aux bornes interactives
- Les cartels permanents associés aux objets sélectionnés dans le jeu

Ces différents textes sont représentés en annexes[356].

[354] Poli, M. S., 2002, *op. cit.*, p.59.
[355] Annexes n°6.

Dans les deux chapitres qui suivent, nous allons maintenant chercher à analyser d'une part, dans le cinquième chapitre, les modalités de captation de l'attention par le texte, dans les salles d'exposition de « Sainte Russie » et dans le cadre du jeu « PLUG », afin de montrer que le dispositif, dans les deux cas, engage bien un rapport tant physique que cognitif entre le visiteur et le texte. L'ajustement à l'exposition commence par un ajustement au texte, qui suppose un espace de captation, qui déploie un terrain de jeu et qui renvoie à un ajustement plus général avec le dispositif d'exposition. D'autre part, dans le sixième chapitre, on montrera que l'ajustement au texte consiste à la fois en une activité de lecture et une activité de visite. On tentera de montrer comment ces deux activités s'engagent et s'articulent à partir de la façon dont le texte anticipe aussi toujours lui aussi un certain type d'activités de lecture et de visite. En d'autres termes, le fait d'analyser, dans les deux cas, une forme d'interaction médiatisée, suppose d'articuler une proposition avec une prédilection, pour reprendre les termes d'Yves Jeanneret, exposés dans le chapitre I. On observera donc le dispositif, en tant qu'il engage des figures d'interaction et on observera la façon dont les acteurs *retextualisent* cette proposition et s'y ajustent en mobilisant leur culture.

[356] Voir Annexes n°6.

CHAPITRE CINQUIÈME

Les modalités de captation de l'attention : Relation du texte à son contexte

Introduction

Harris précise que la place que prend visuellement le signe dans son contexte est de première importance dans l'analyse de l'intégration du signe. « L'élément le plus important dans l'intégration contextuelle du signe écrit est sans doute, dans la plupart des cas, son emplacement visuel. Il faut qu'un message soit écrit *quelque part.* Étant donné qu'il ne s'agit pas toujours du marquage d'une surface déjà disponible, nous adopterons ici une terminologie neutre : nous parlerons de *l'encadrement* du signe. »[357] Au fondement de la relation « texte – encadrement », Harris insiste sur la dimension du signe écrit en tant qu'indice, se signifiant lui-même comme devant être vu ou lu. « Dans le cas de l'écriture, le signe n'existerait même pas sans son encadrement visuel, puisque, pour être lisible, il faut que toute forme écrite se présente comme une configuration se détachant sur un fond. »[358]

On voit que Harris renvoie ici au travail de Peirce sur la notion d'indice, pris non pas tant dans le rapport à l'objet qu'il représente, mais en tant que signe « régulateur d'échanges »[359]. Jeanneret rappelle, en effet, que la notion d'index remplit chez Peirce différentes fonctions à la fois. « Le terme index signifie en anglais à la fois ce que nous nommons en français l'indice, quelque chose qui s'apparente à l'évidence (preuve), et ce que nous nommons l'index, cette catégorie d'objets qui sert à désigner. Or, pour une analyse sémiotique informée par la catégorie de l'énonciation, ces deux significations du même terme renvoient à deux relations fort différentes : la première concerne la sémiotisation, au sein d'un énoncé, du rapport entre deux phénomènes qu'on postule reliés dans le monde, alors que la seconde organise la relation, dans l'énonciation, entre les acteurs de la communication, les situations dans lesquelles ils interviennent et les dispositifs qui médiatisent cette intervention. »[360] Harris choisit de reprendre l'une des définitions de la notion d'indice par Peirce : « L'indice n'affirme rien ; il dit seulement : "là". Il se saisit pour ainsi dire de vos yeux et les force à

[357] Harris, R., 1993, *op. cit.*, p.140.
[358] *Ibid.*,p.140.
[359] Jeanneret, Y., 2006, *op. cit.*, p.21.
[360] Jeanneret, Y., 2006, *op. cit.*, p.22.

regarder un objet particulier, et c'est tout. »[361] C'est bien le caractère de l'attention qui sert l'analyse d'Harris, ce qui semble logique pour une théorie qui s'attache à définir les relations entre l'objet et son contexte. Ainsi écrit-il que « la fonction sémiologique d'un indice dépend d'un rapport, ou d'une série de rapports structurés de façon à inviter le destinataire à concentrer son attention sur tel ou tel objet spécifique »[362]. On sait aussi qu'un théoricien des sciences de l'information et de la communication comme Eliséo Veron a pu insister sur la dimension métonymique dans l'exposition qui « se constitue comme un réseau de renvois dans l'espace, temporalisé par le corps signifiant du sujet, lors de l'appropriation […] [et qui renvoie à] un étalement spatial qui embraye sur le corps signifiant »[363]. Philippe Verhaegen fait le lien entre l'exposition et l'utilisation des dispositifs numériques comme l'Internet ou les jeux vidéo qui « reposent également sur les potentialités opératives de l'indice »[364].

Deux éléments sont importants lorsqu'on veut faire l'analyse du signe écrit dans l'exposition, à partir d'un questionnement sur la captation de l'attention. On pourrait les qualifier d'enjeux *par procuration*, dans la mesure où ces deux enjeux concernent ce que le signe produit pour d'autres que lui. En effet, le texte dans l'exposition s'inscrit dans un espace qui comporte plusieurs « registres sémiotiques »[365]. Ainsi, la question de l'encadrement visuel doit être analysée dans son rapport à l'espace général de l'exposition. Non seulement le signe doit attirer l'attention de celui qui cherche à le lire, mais il doit aussi permettre de composer avec les autres registres de l'exposition. Cette analyse sera l'objet de la première section (le rapport entre le signe et sa surface) et de la deuxième section de ce chapitre (la composition et le rythme sémiotiques).

Le premier enjeu revient donc à prendre en compte la poétique spatiale de l'écriture, ce qui conduit à admettre que l'écrit signifie dans la mesure où il rythme l'espace visuel lui-même. Cet enjeu prend un sens particulier dans l'exposition, dans la mesure où elle est un espace dans lequel le texte a une place organisée : l'écrit rythme donc espace visuel du texte et espace contextuel élargi.

---

361 Peirce, C. S., 1978 [1931-1935], *Écrits sur le signe* [1931-1935], Paris, Le Seuil, p.44, cite par Harris, R., 1993, *op. cit.* p.212.
362 Harris, R, 1993, *op. cit.*, p213.
363 Veron, Levasseur, 1983, *op. cit.,* p.27 et p.32.
364 Verhaegen, P., 1999, « Les dispositifs techno-sémiotiques : signes ou objets ? », *Hermès*, 25, p.119.
365 Le terme est employé par Jean Davallon, qui parle aussi de « registres médiatiques » Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.200. On rappelle aussi avec Marie-Sylvie Poli que l'exposition peut précisément se caractériser comme un dispositif dont la nature est « multisémiotique » Poli, M. S., 1993, *op. cit.*, p.65.

La question de l'espace se pose en des termes particuliers pour le document informatisé qui, comme dans le cas de « PLUG », n'est pas fixé dans l'espace comme le sont le panneau ou le cartel. Les analyses des auteurs qui s'intéressent au signe écrit dans le texte numérique montrent certes, « que le support soit le papier ou l'écran, la communication se fait à travers une surface organisée qui oriente l'attention et règle des propositions de lecture »[366]. En revanche, le rapport du texte informatisé à son contexte spatial élargi pose de nombreuses questions. Le texte informatisé est-il plus autonome vis-à-vis de son contexte dans l'exposition ? Disons pour le moment que, le dispositif expérimenté pour « PLUG » étant un jeu de quête et de chasse au trésor, on se doute que le lien entre le document informatisé et l'espace physique de consultation est problématique et que l'intégration du premier dans le second engage une problématique de la représentation et de la scénarisation de ce lien.

Le deuxième enjeu poursuit la réflexion précédente et pose que le texte dans l'exposition renvoie vers autre chose que lui. En expliquant la différence fondamentale entre signe autocentrique et signe hétérocentrique[367], Harris pose que l'acte sémiologique est, de toute façon, toujours fondé sur « un jeu de mouvements qui structure l'interaction et l'attention des participants »[368]. L'auteur propose alors de décrire ce jeu de mouvements en expliquant, en substance, que le signe doit tout d'abord être aperçu, ce qui est déterminé par le contexte spécifique du signe, afin de pouvoir ensuite concentrer l'attention du destinataire sur son contenu, puis dans le cas des signes hétérocentriques de diriger son attention vers un objet tiers. Ces trois mouvements, Harris les nomme « appel », « attraction » et « renvoi »[369].

Le signe écrit dans l'exposition a cette particularité de renvoyer constamment vers quelque chose qui le déborde : le titre renverra vers l'ensemble de l'exposition, le cartel vers l'objet exposé, le panneau vers le propos que tient l'exposition. Aussi, le mouvement d'appel et

366 Béguin, A., 2007, « Introduction. Entre information et communication, les nouveaux espaces du document », *Études de communication*, 30, p.9.
367 c'est-à-dire le signe qui renvoie à lui-même et le signe qui renvoie vers une extériorité.
368 Harris, R., 1993, *op. cit.*, p.215.
369 « C'est la logique de la communication même qui exige que l'initiateur du signe, que nous nommerons A, dirige son effort tout d'abord vers le destinataire B, afin de pouvoir ensuite réussir à diriger l'attention de B sur l'initiateur lui-même. Il y a un premier mouvement vers l'extérieur, dans la direction A>B, suivi par un mouvement de retour qui va dans le sens inverse B>A. (…) Nous appellerons ces deux mouvements psycho-sémiologiques le mouvement d' « appel » (A>B) et le mouvement d' « attraction » (B>A) » Dans le cas du signe hétérocentrique, Harris propose de rajouter un mouvement supplémentaire, le mouvement de « renvoi » de l'initiateur vers l'objet. *Ibid*., p217.

d’attraction est plus que jamais lié au mouvement de renvoi vers les objets, les autres panneaux qui poursuivent le récit, vers l’espace même à parcourir.

Dans ces conditions, analyser l’ajustement du visiteur a l’exposition suppose de comprendre comment le texte engage et rythme un mouvement dans l’espace vers autre chose que lui et ainsi anticipe certains traits de la pratique de visite. C’est l’objet de la troisième section de ce chapitre.

1. L'ORGANISATION DU SIGNE PAR LA SURFACE

Parmi les différents éléments qui permettent au signe d'attirer l'attention, les matériaux et instruments de sa mise en visibilité, autrement dit son support, sont de première importance. D'une part la relation entre surface et texte engage un certain nombre d'opérations qui consistent à intégrer signe écrit, surface, contexte et activités, à commencer par un certain type de lecture. D'autre part, ces éléments fonctionnent comme autant de cadres signifiants, au sens où ils engagent le plus souvent une reconnaissance de la part du lecteur, qui rejaillit sur le signe écrit et le rend compréhensible. L'exemple du poteau indicateur que donne Harris permet de comprendre les conséquences d'un réseau de relations contextuelles qui fournissent au signe les conditions de son interprétation. Par exemple, le mot « *Godstow* » inscrit sur ce poteau peut être identifié comme un nom de ville, dans la mesure où le poteau indicateur est un dispositif qui traditionnellement permet de s'orienter et de trouver sa route, néanmoins c'est bien le texte écrit qui donne sa valeur de signe au dispositif, sans quoi il ne servirait à rien (un poteau entièrement blanc ne sert à rien). Et inversement, le même terme, inscrit dans un « champ graphique » différent[370], celui d'un annuaire, par exemple, peut me laisser penser qu'il s'agit là d'un nom de famille, de surcroît si je ne suis pas anglaise et ne connais pas l'existence de cette ville. « En tant que support sémiotique, c'est-à-dire surface organisée pour produire du sens, le document se distribue selon une logique spatiale, sur toute la surface de ce support, selon des canons qui varient au cours de l'histoire, en fonction d'une part des possibilités techniques existantes pour une époque donnée […] et d'autre part des modes culturels d'appréhension des formes et contenus documentaires, les deux aspects étant étroitement liés. »[371] Or ces formes finissent parfois par disparaître sous les traits de l'évidence non questionnée, tant elles sont présentes dans les objets qui nous entourent et tant elles structurent l'activité d'interprétation.

La question du document informatisé permet d'interroger le rapport traditionnel du rapport entre surface et signe. En préambule à toute analyse, il semble important de rappeler ici que nous récusons la conception de l'objet numérique en tant qu'objet dématérialisé. Et ce, malgré les discours qui accompagnent les phénomènes de miniaturisation, de géolocalisation ou

[370] « C'est l'encadrement fourni par ce support matériel qui crée ce que nous appellerons le champ graphique » *Ibid.*, p. 144.
[371] Cotte, D., 2007, *op. cit.*, p.27.

encore l'arrivée des langages informatiques « html5 »[372], « PHP », qui font circuler l'image d'une technologie « dynamique », « intuitive », « sensorielle », « ambiante »[373]. Même, les textes des appels à projets en ingénierie des télécommunications financés par l'agence nationale de la recherche posent la problématique en ces termes : « Le processus de dématérialisation concentre la plupart des problématiques d'innovation rencontrées par le secteur audiovisuel et multimédia, depuis la conception et le développement jusqu'à la diffusion, puis l'adoption, l'usage et la standardisation des solutions. »[374] Ce discours est accompagné par la volonté de rendre les outils *intuitifs*, comme si la facilité d'utilisation allait de pair avec le fait de ne pas à avoir à interpréter les dispositifs en tant que contenu et que forme. En témoignent ces propositions en formes d'injonctions : « Masquer la complexité aux utilisateurs et la minimiser pour les opérateurs » (appel à projets ANR, 2003)[375].

Or « la logique documentaire, fût-elle numérique, reste profondément ancrée dans un univers de matérialité, fait de machines, de flux électriques, de réseaux et de câbles »[376]. Dominique Cotte et Xavier Sense analysent néanmoins qu'il y a bien un changement de régime de matérialité. Le premier propose de parler de « tangibilité ». « En place de matérialisation, il conviendrait de parler de tangibilité, car il est vrai que le fait de ne plus pouvoir toucher directement le document en tant qu'objet et le voir matérialisé sous forme de signe, d'icône, de représentation, change fondamentalement la donne. »[377] Et le second évoque la notion d'« invisibilité ». « Parce qu'elle est une suite de 0 et de 1, cette même donnée peut ne pas apparaître. Il faut donc préférer à la notion d'immatérialité celle d'invisibilité. Les données et leur espace ne sont sensibles pour nous que s'il y a par nous visualisation au moyen d'une interface. Une trace numérique ne devient une forme visible qu'à la double condition qu'elle existe et que je décide de la visualiser à l'écran. Dès lors, l'apparition d'une donnée repose sur une relation : ce qui est visible, à l'écran, est rendu visible par une double visée, de l'objet

[372] L'exemple de la promotion marketing qu'a orchestré google pour le navigateur « google chrome » en utilisant un clip vidéo et musical du groupe de musique canadien Arcade Fire, les images de google earth et une animation en html5 est très intéressant à ce titre.
[373] On pourra lire l'analyse critique du terme d'interface, par exemple, qui privilégie une représentation de l'interaction homme-machine, au dépens de la « rencontre, par le biais d'écritures médiatiques, entre les représentations de la communication anticipées par els concepteurs et les ressources interprétatives des usagers » Jeanneret, Y., 2008, *op. cit.*, p.138.
[374] appel à projet RIAM (Recherche et Innovation en audiovisuel et multimédia) 2006.
[375] Une analyse des programmes de recherche en sciences de l'ingénieur et en sciences des technologies de l'information et de la communication a été menée par Annie Gentès. Gentès, A., 2009, « Poétiques de l'hétérogène – de la traduction au design », Synthèse d'HDR, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, Jeanneret, Y., (dir.), p.97.
[376] Cotte, D., 2007, *op. cit.*, p.26.
[377] *Ibid*., p.26.

vers moi, et, de moi vers l'objet. »[378] Cette analyse donne une épaisseur nouvelle à la question de la lecture puisqu'elle consiste avant d'intégrer le signe dans son contexte, à le rendre visible par une manipulation que n'exige pas le cartel ou le panneau.

Comme l'analysent les sémioticiens qui ont travaillé sur l'interactivité, le déploiement du texte repose sur l'intervention constante d'un faire réceptif[379]. C'est donc une réflexion sur la nature de l'activité de lecture en tant qu'elle est aussi un ajustement avec un dispositif technique qui doit être envisagée dans ce chapitre. On va chercher à « comprendre comment le texte conduit l'utilisateur à "faire pour lire", alors qu'il est venu "lire pour faire" »[380]. On cherchera donc à analyser l'activité de lecture qui est impliquée par ces différents textes.

Ici, notre lecteur est un lecteur au sens fort, corps lecteur et pensée lectrice, confronté à un objet dans l'espace, tel qu'il est défini par les chercheurs qui ont analysé les formes d'appropriation du texte en réseau. « Il ne s'agit de s'intéresser uniquement à l'acte cognitif : nous prenons en compte tous les actes interprétatifs, qui peuvent être qualifiés autrement […] comme des actes perceptifs ou fonctionnels. »[381] Une autre citation permettra d'ancrer le propos : « Chercher, lire, interpréter, comparer ou juger sont, en effet, des opérations qui ne s'exercent jamais dans des espaces purement logiques et désincarnés. Et cela est vrai de l'univers numérique comme de l'univers du livre. La lecture, pour se borner à elle, s'appuie toujours sur des contraintes matérielles et corporelles, ne serait-ce parce que le texte impose autant la manipulation de son format matériel qu'il ne délivre une information qu'à condition d'être manipulé. »[382]

Revenons à la description du signe écrit. Harris propose une analyse de la relation entre surface et texte à partir d'un principe de division entre ce qu'il appelle des cases majeures et mineures. Ce qu'il appelle le « principe du casier » se résume ainsi : « Le texte présuppose une surface, et cette surface se divise en fonction du texte, en un certain nombre de cases. »[383] Ces cases se trouvent les unes, les autres dans une relation hiérarchique d'inclusion. C'est

[378] Sense, X., 2007, *op. cit.*, p.101.
[379] Mitropoulou, E., 2007, *op. cit.*
[380] Davallon, J., Noël-Cadet, N., Brochu, D., 2003, *op. cit.*, p.81.
[381] Jeanneret, Y., Béguin, A., Cotte, D., Labelle, S., Perrier, V., Quinton P., Souchier, E., 2003, *op. cit.*, (note n°54), p.94.
[382] Ghitalla, F., Boullier, D., Gkouskou-Giannakou, P., Le Douarin, L., Neau, A., 2003, *L'outre-lecture, Manipuler, (s')approprier, interpréter le web*, Paris, BPI – Centre Georges Pompidou, p.23.
[383] Harris, R., 1993, *op. cit.*, p.229.

intéressant de noter ici que si l'on veut faire une analyse du principe régulateur de cette division, on ne trouve ni prédominance du signe écrit – ce n'est pas lui qui divise la surface – ni prédominance de la surface – ce n'est pas la surface qui impose une division –, mais bien une intégration du signe dans un espace par le lecteur et une anticipation de cet ensemble de signes dans un espace plus large : dans notre cas, il s'agira de la visite de l'exposition et du jeu.

1.1 Et le panneau devient texte

En ce qui concerne les panneaux dans l'exposition « Sainte Russie », leur organisation, comme on l'a dit plus haut, est toujours la même[384]. Le casier se divise nettement en trois parties, correspondant à trois versions du même texte, dans trois langues différentes (français, russe et anglais). La version française du texte est mise en valeur par rapport aux deux autres versions dans la mesure où elle figure en premier, mais aussi que sa police de caractère est plus grande que pour les autres textes. Un autre système de mise en valeur s'appuie sur le contraste entre les caractéristiques graphiques du signe et son encadrement. On observe, en effet, que l'emploi des majuscules pour les titres de panneaux a une double fonction : cela permet de distinguer le titre, du texte dont la police de caractère est différente (utilisation de la minuscule et taille inférieure), mais, par ailleurs, cela permet, plus généralement que dans l'économie interne du texte, d'identifier le titre dans un ensemble plus large qu'est la séquence de l'exposition (objets, cartels, murs). Au total, quatre niveaux d'enceintes se superposent qui sont autant de niveaux de cadrage du texte. Une description de ces niveaux d'enceintes se trouve sur la planche d'illustrations n°3, à la page suivante.

On note que dans le cas de « Sainte Russie » le panneau au mur est bien un panneau, c'est-à-dire qu'il est d'abord une surface autonome, de dimensions spécifiques, qui vient s'ajouter, se fixer, s'inscrire, sur le mur de l'exposition. Cette remarque semble anodine et pourtant, elle implique le fait que la production du panneau est un travail d'anticipation des conditions d'exposition du panneau. Sa production prend donc en compte deux surfaces différentes, celle du panneau lui-même et celle du mur. Ce qui se joue ici dans le rapport entre le texte et son support est la dissociation de l'espace de texte d'avec l'espace de l'exposition.

[384] On trouvera des illustrations des panneaux et des cartels sur la planche d'illustrations, à la page suivante.

Planche d'illustrations n° 3

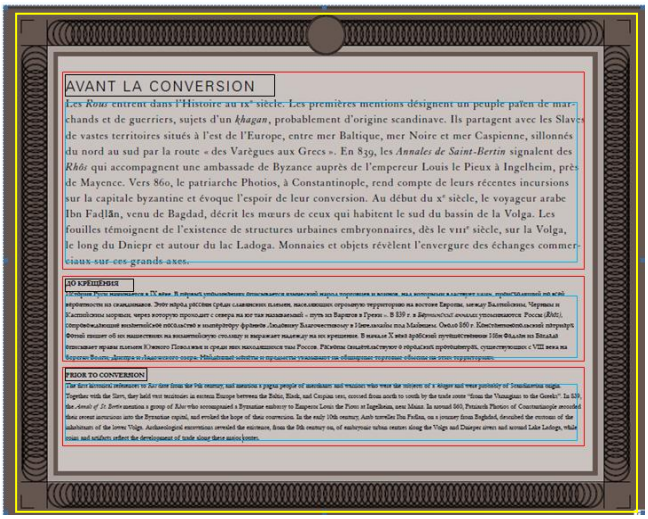
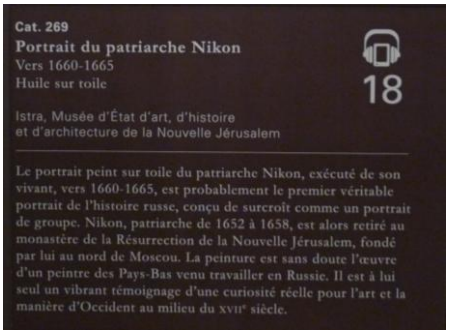


Figure n° 1 : Exemple de grand panneau accroché au mur pour l'exposition Sainte Russie. Les encadrés, jaune, noir, rouge et bleu, représentent les quatre niveaux d'enceintes

Un encadrement sophistiqué constitue la première enceinte. On observe une série de doubles cercles noirs, ainsi qu'une double bordure bicolore qui déploie des nuances du marron taupe choisi pour le mur. *A priori*, ce type de bordure n'a pas de liens avec les motifs traditionnels de la décoration russe.



N° de catalogue	sigle audioguide
Nom	
[lieu, lieu bis]	
Dates	
Technique [sur matériau]	
[matériau]	
Collection (autre police de caractère)	
Commentaire	

Figure n° 2 : Exemple de cartel long pour l'exposition « Sainte Russie »

Figure n° 3 : écran d'accueil

On peut voir les quatre cartes qui forment la « donne » de départ pour le joueur. Sur l'écran, les premiers signes en haut, sont le nombre de points que le joueur gagne au fur et à mesure de sa partie ; le temps de jeu qu'il lui reste et, enfin, le nom de la collection qu'il doit réunir (ici : Créateur de merveilles, c'est-à-dire la collection rouge qui comprend les objets suivants : le Lion et Serpent, la joueuse de Tympanon, la Machine de Marly et la Statue de la Liberté). Les quatre cartes virtuelles sont accompagnées d'un triangle de couleur qui manifeste leur appartenance à une des collections du jeu. Enfin, les trois signes au bas de l'écran permettent : (1) D'échanger avec un autre joueur une des cartes sélectionnées (2) De lire le texte « zoom » qui donne des informations sur l'objet sur le mode rhétorique de la focalisation interne. Ex. je suis la machine de Marly et j'adore Versailles, etc. (3) D'accéder aux autres options comme, par exemple, changer de collection.

Figure n° 4 : écran lié à la lecture de l'étiquette RFID

Figure n° 5 : exemple de visuel associé à la borne

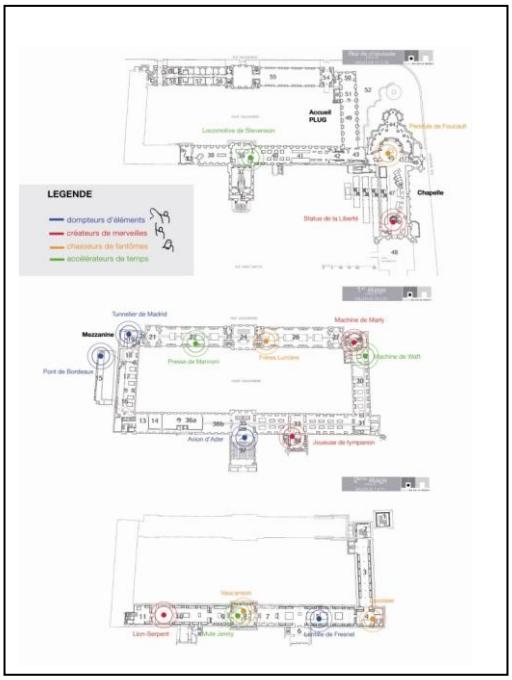


Figure n° 6 : Plan d'orientation pour le jeu : plan des salles du musée comprenant des symboles de localisation des objets

Figure n° 7 : Plan d'orientation des visiteurs du musée (dispositif permanent)

1.2 Écran et organisation sémiotique

Peut-on dire que le dispositif « PLUG » manie du texte ? Qu'il est un dispositif de lecture ? Ces questions reviennent à interroger l'opérativité des formes écrites produites par l'informatique et plus spécifiquement de reconnaître au dispositif un statut d'objet à interpréter et d'objet de médiation dans un espace d'interprétation large. « Si beaucoup de médias informatisés peuvent être rattachés principalement à l'espace de l'écrit, c'est en fonction de la nature visuelle de l'organisation sémiotique qu'ils proposent au lecteur et qu'ils mobilisent dans l'acte d'écriture-lecture. »[385]

L'analyse concerne l'objet téléphone ainsi que la borne contenant le tag RFID[386]. Pour le moment, on peut analyser séparément borne et écran, mais en prenant en compte que l'un renvoie à l'autre et réciproquement, ce qui sera étudié précisément dans la troisième section de ce chapitre. Le téléphone se comporte d'un clavier et du cadre de l'écran, qui sont les deux cases majeures du dispositif. Il propose ainsi des éléments à interpréter et organise des ressources pour l'écriture (touches de clavier), l'écoute (signalisation du haut parleur), mais aussi la production des gestes adéquats dans le jeu (les flèches sur le haut de l'écran).

Plusieurs écrans peuvent s'afficher au cours du jeu, dont nous sélectionnons les principaux pour l'analyse : l'écran d'accueil, l'écran lié au tag de la borne, l'écran focus, l'écran quiz et l'écran d'échange[387]. Seule la description de l'écran d'accueil sera rapportée ici. La question principale qui a guidé l'élaboration des signes écrits est ici de savoir comment représenter dans un espace en deux dimensions, un objet par rapport auquel on peut avoir une multitude de points de vue dans le musée et une relation à trois dimensions. La solution envisagée consiste à mettre en œuvre une redondance de signes qualifiant l'objet.

L'écran d'accueil propose trois registres de signes (on peut se référer aux deux illustrations, qui se trouvent sur la planche n°3, aux pages précédentes) :

- un ensemble de signes iconiques correspondant aux images qui représentent les objets du musée.

[385] Jeanneret, Y, 2007 [2000], *op. cit.*, p.152-153.
[386] On trouvera des illustrations commentées du dispositif de jeu en annexe (différents types d'écrans, textes des focus, bornes et cartels permanents). Annexe n°6.
[387] L'architecture du jeu, réalisée par la chercheure et designer Aude Guyot, avec la succession des écrans en fonction des options choisies, se trouve en annexe. Annexe n°6.

- Un premier ensemble de signes linguistiques qui apparaît dès que le lecteur sélectionne une des quatre images et qui correspond au nom de l'objet, tel qu'il est désigné dans le musée par les cartels. Un deuxième ensemble de signes linguistiques apparaît sur l'écran d'accueil et correspond au nom de la collection qui est attribuée au joueur au début de la partie.
- Un ensemble de couleur (le petit triangle inscrit au bas, à droite de l'image) qui correspond à la couleur de la collection à laquelle appartient l'objet, la couleur a donc une valeur symbolique (conventionnelle et arbitraire).

Le casier de l'écran d'accueil se divise ainsi en quatre parties qui semblent s'ordonner dans une relation d'égalité et qui signifient ainsi ce qu'on peut appeler la *main* du joueur, c'est-à-dire son jeu. Pas de traces d'usages, mais des indices d'usages anticipés : dans la barre du bas de l'écran, les actions auxquelles peut procéder le lecteur se manifestent sur un mode sémiotique (le nom de l'action, en réalité, le substantif : « échange », « zoom » et « autres »), mais leur position sur l'écran, renvoie le lecteur vers la relation dont il a l'habitude lorsqu'il utilise don téléphone portable, entre touches du clavier et fonctionnalité de ces touches à l'écran.

Aussi, c'est un lien tenu entre dimension opératoire du rapport entre signe et surface (je sais que quand j'appuie à cet endroit, j'active quelque chose à l'écran) et manifestation sémio-discursive de l'usage (c'est le nom de l'action qui me permet de savoir quel choix je vais faire) qui fonde la façon dont le texte anticipe l'usage du joueur. Il s'agit de trois signes passeurs, qui fonctionnent comme des embrayeurs, en d'autres termes, un signe « qui indique quelque chose que l'on ne peut connaître qu'en activant le lien »[388].

On ajoutera une observation faite au cours des jeux qui révèle la dimension très opératoire de ce type de signes passeurs. Lorsque le joueur souhaite échanger une carte avec un autre joueur, il doit rapprocher son téléphone de l'autre appareil. L'écran spécifique d'échange se compose alors d'une image (celle qui a été sélectionnée pour être échangée) et de deux signes passeurs au bas de l'écran « contact » et « échange ». L'échange ne s'effectue que lorsqu'un joueur appuie sur la touche « contact » pendant que l'autre appuie sur la touche « échange ». Au cours des sessions de jeu, nous avons ainsi entendu les joueurs s'interpeller entre eux :

« Tu "contact" et moi je "réponse" ! » (observation pendant une session de jeu PLUG)

[388] Davallon, J., Noël-Cadet, N., Brochu, D., 2003, *op. cit.*, p.88.

La borne est constituée quant à elle de trois cases majeures : la première comporte un ensemble de signes linguistique qui correspond au nom de l'objet auquel est associée la borne. La seconde et la troisième se retrouvent sur chaque borne indistinctement et correspondent à la représentation symbolique du téléphone et à la représentation schématique de son effet[389], puis, au bas de l'espace, à un ensemble composé du logo et du nom du jeu.

Ces bornes sont munies d'un tag RFID, mais il est caché sous la représentation graphique que nous venons de décrire, ce qui accentue l'illusion qui consiste à faire communiquer le téléphone avec la borne tout entière. Un exemple du panneau de la borne se trouve sur la planche d'illustrations n°3, à la page 193.

La description des objets textuels, dans « Sainte Russie » et dans « PLUG », a permis de montrer la relation entre le texte et sa surface est fondamentale de l'économie scripturaire. Mais cette analyse est insuffisante pour considérer ces objets. Il faut maintenant les analyser dans leur contexte plus élargis.

[389] A ce titre, la représentation de l'effet consiste en un système de cercles concentriques, renvoyant directement à la schématisation de l'effet de propagation des ondes électriques.

2. COMPOSITIONS ET RYTHMES SÉMIOTIQUES

L'analyse des modalités de captation de l'attention par le texte pour nos deux terrains a permis de montrer que le nombre, la ressemblance et la différence fonctionnent comme autant de critères sémiotiques de gestion de l'attention. Au terme de cette analyse, on aura montré que la relation que le texte entretient et anticipe avec son espace, son contexte, n'engage pas seulement des régimes d'attention différents, mais aussi des représentations de la façon de gérer l'espace de visite. Parler de *captation* est ainsi une façon de nommer la dimension de réquisition que ces textes introduisent. Puisque ces textes participent à la médiation du rapport entre visiteurs et objets, la dimension de réquisition est implicitement qualifiée comme un devoir-lire, devoir-comprendre les objets ou encore devoir-poursuivre l'exposition. C'est ce rapport entre captation et renvoi que nous allons pouvoir approfondir.

2.1 La ressemblance et la répétition comme opérateurs de l'attention

L'exposition « Sainte Russie » se caractérise par son grand nombre de textes, panneaux thématiques au mur et cartels auprès des objets. Les grands panneaux aux murs sont au nombre de 24 pour une superficie de 1090 m^2 d'exposition. Tous les objets comportent un cartel ce qui permet de dire que l'exposition comporte environ 400 cartels. Aussi, dans cet espace on ne peut pas ne pas voir le texte. À ce titre, il est intéressant de dire que les visiteurs sont nombreux à utiliser la terminologie de la mise en exposition des objets pour parler des textes, révélant ainsi une représentation associée aux textes, à la fois contenu sémantique, mais aussi objet matériel.

> *« Je vois clair, c'est bien, c'est bien exposé à la bonne hauteur. La grosseur de la police donc ça c'est bien. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)*

Le rythme – les fonctions sémiotiques et rhétoriques macro et micro discursives

La répétition du même format, c'est-à-dire la ressemblance entre les textes et leur inscription à différents endroits de l'exposition séparée par des objets et des zones sans textes, permet d'établir un rapport d'attention particulier. Le texte est reconnu, car il est toujours le même, et sa répétition crée une attente, car il apparaît puis disparait régulièrement des espaces de circulation. Duncan Cameron a parlé de gestalt d'ensemble et de langage muséal que le visiteur gagnerait à apprendre, tant il est différent des médias traditionnels. « L'exposition présente des informations organisées selon le modèle ou *gestalt* d'ensemble que le visiteur appréhende tout du même coup. Le visiteur se trouve ainsi en présence d'un nombre variable

d'intrants dont il doit sélectionner quelques échantillons. Il doit par la suite organiser ces échantillons pour se donner un concept significatif de l'exposition. »[390]
Chez Harris, l'un des éléments qui fondent le lien entre surface et signe écrit est la reconnaissance de la fonction sémiotique et sociale des surfaces. On est tenté de parler d'une « culture » des surfaces ou plutôt des contextes – Harris n'emploie pas ce terme. « Tout contexte présuppose nécessairement des contextes antérieurs, et s'insère par lui-même, pour ainsi dire, dans une série chronologique. »[391]

Dans le cas de l'exposition « Sainte Russie », on a pu vérifier l'hypothèse assez classique que le texte a pour fonction de scander le rythme de l'exposition, rattacher les unités d'exposition entre elles. « L'exposition étant un tout organisé selon un parcours dont il faut structurer et contrôler la continuité, le texte est aussi le fil d'Ariane qui relie les expôts les uns aux autres ou segmente les espaces. »[392] Le texte y assume donc une fonction rhétorique de liaison d'ensemble que Poli nomme « fonction rhétorique macro-discursive ». Or cette fonction est rhétorique et sémiotique. On voit bien au cours des entretiens que les textes font l'objet d'attentes en tant qu'ils permettent de rythmer l'exposition et, notamment, d'introduire le visiteur aux salles ou encore aux unités d'expositions. L'ordonnancement des panneaux est directement lié dans l'esprit des visiteurs au propos de l'exposition et à la construction d'un parcours de visite.

Or les visiteurs estiment que les différents textes ne permettent pas de reconnaître le rythme délivré par l'exposition et le sens de visite conseillé. Ils regrettent ainsi d'avoir eu à rebrousser chemin ou à circuler dans la salle à la recherche d'une référence sémiotique qui renseignerait sur la disposition des objets et le parcours à observer. Dans les deux exemples de commentaires qui suivent, on voit que la problématique éditoriale est fondamentale, en tant qu'elle permet de mettre en œuvre des systèmes de signes plastiques, iconiques ou numériques, qui sont fortement organisateurs de l'espace, avant que le contenu linguistique des panneaux ne renseigne à son tour.

---

[390] Cameron, D., 1992 [1968], « Un point de vue : le musée considéré… », in Desvallées, A., (dir.), 1992, *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Paris, PUL, p.265.
[391] Harris, R., 1993, *op. cit.*, p.149. Harris souligne dans un autre chapitre que « dans les civilisations écrites, il existe une tendance à adopter, pour chaque forme de communication écrite, une organisation spécifique du champ graphique », la colonne pour l'annuaire, l'isolement ou le groupe de mots pour le poteau indicateur, etc. *Ibid*., p.228.
[392] Poli, M. S., 2002, *op. cit.*, p.60.

« Moi je pensais que les grands panneaux c'était introductif, mais qu'il y en aurait cinq, six maxis ! » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, entretien)
« Il y en a pas mal [des panneaux]. Ce que j'aurais trouvé pas mal c'est que à partir du moment où t'as une grande pièce avec un, deux, trois panneaux, ça aurait été bien qu'ils les numérotent ! on voit ça partout sauf ici. Il faut numéroter et il faut donner des thèmes ! (…) Parce que par moments tu rebrousses chemin. Tu te dis que ça ne doit pas être le premier en fait. Parce que tu sais que dans la période il te parle d'un truc… Par exemple, on est au XIVe siècle, et le texte te parle de 1460, alors tu te dis « ah non là, il doit y avoir un truc avant » et t'arrives à l'autre bout de la pièce et tu dis « ah bah, voila, c'est là ! » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Cette fonction rhétorique et sémiotique est aussi attendue sur le plan micro-discursif. Dans les commentaires qui suivent on peut voir que les visiteurs cherchent dans les textes des éléments qui pourraient leur indiquer à la fois l'ordre qui relie les objets entre eux et plus généralement, le sens dans lequel le visiteur doit parcourir les lieux pour regarder ces objets dans le bon ordre.

« 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)
« Il y a un truc que je n'ai pas trouvé très pratique ! (…) Sur le côté vous avez les petites plaques avec le numéro "catalogue 17"… Dans certaines vitrines ils avaient mis le numéro de l'objet qui correspondait à l'explication, ça évitait que les gens fassent des détours et des contours, mais ce n'était pas systématique ! (…) On ne retrouvait pas au premier coup d'œil ! Si on est deux ou trois devant la même vitrine… quand on repère tout de suite le numéro on va plus vite, parce que c'est vrai qu'entre les personnes âgées, qui ont du mal à se tenir, les personnes avec un fauteuil roulant et que vous êtes nombreux, tout le monde essaye de voir, c'est difficile. » (Femme, 70 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Le « surenchérissement communicationnel » dans le cas du jeu « PLUG »

La question de la répétition et de la ressemblance des signes écrits se pose évidemment dans le cas du jeu « PLUG », pour lequel la répartition des bornes dans les salles du musée organise la quête à la recherche de ces dispositifs. Les choix graphiques vont d'ailleurs dans ce sens et sémiotisent, précisément, le rapport entre originalité de la borne et environnement général du musée ainsi que le rapport d'encadrement de la borne par le musée, et même du téléphone par la borne : on peut citer les quatre couleurs des bornes, mais surtout la représentation du téléphone sur le panneau, la représentation de la façon d'apposer le téléphone du joueur sur la borne[393].

Le cas du jeu « PLUG » permet donc de poser la question de la captation de l'attention de façon un peu particulière puisqu'on a la certitude que tous les visiteurs cherchent les bornes, alors que dans le cas d'une exposition comme « Sainte Russie », on ne pourra pas être aussi

[393] La représentation de la borne se trouve sur la planche d'illustrations n°3 p.191-194. D'autres illustrations des bornes dans des salles d'exposition se trouvent en annexe. Annexe n°6

catégorique sur la façon dont les visiteurs se dirigent vers le texte. L'étude de l'économie sémiotique du jeu au sein du musée permet d'enrichir la réflexion que l'on peut mener sur le type d'attention-reconnaissance requise chez le visiteur. Ce que l'on analyse ici est la production de ce que nous avons appelé un *surenchérissement communicationnel*[394].

En effet, dans l'espace du musée, l'introduction du dispositif « PLUG » – et, notamment, l'introduction des seize bornes – consiste à insérer dans un espace qui possède son économie communicationnelle propre (les salles du musée) un nouveau dispositif qui se présente comme un événement temporaire. On rappelle, en effet, avec Jean Davallon que l'exposition procède déjà d'un certain nombre de gestes qui visent à produire un ensemble signifiant à partir de la réunion d'éléments porteurs de signification individuellement (les expôts)[395]. Le dispositif temporaire a cette particularité qu'il vient se placer *sur* le dispositif propre à l'exposition. Le dispositif de « PLUG » ne semble pas être une entité autonome, mais, au contraire, il semble s'appuyer *sur* le premier dispositif. C'est pour cela que l'on parle de surenchérissement communicationnel, c'est-à-dire une promesse d'aller plus moins, de raconter plus de chose en prenant appui sur le message premier. En revanche, le dispositif propre à l'exposition n'a pas *prévu* le dispositif temporaire. Rien, dans le premier dispositif, ne dit comment jouer, comment lire le dispositif de jeu. Le joueur-lecteur se trouve ici dans une situation où il va devoir reconnaître et intégrer les deux dispositifs et on pense à la notion de « lecteur paragrammatique » proposée par Barthes qui « sur-code : il ne déchiffre pas, il produit, il entasse des langages »[396].

On a vu dans le premier chapitre que la création de « familles » d'objets avait comme objectif de proposer une *nouvelle* façon de considérer les collections du musée, mais, par ailleurs, l'introduction des bornes près de certains objets a pour effet de les mettre en valeur par rapport aux autres objets qui sont dans la salle. On observe bien qu'en se surajoutant, le dispositif « PLUG » modifie le paysage et l'espace des collections permanentes. On peut penser ici aux analyses d'Harris sur la « syntagmatique textuelle », qui, poursuivant l'étude du rapport entre signe écrit et contexte, aborde la question du rapport entre deux messages ne renvoyant pas à la même activité et néanmoins inscrits dans un même espace. La

[394] Cette notion a été posée et analysée dans le cadre du mémoire de master recherche, en sciences de l'information et de la communication. Jutant, C., 2005, « Le musée à l'épreuve de l'Autre – le cas *Contrepoint* : une mise en exposition de l'art contemporain au musée du Louvre », Master Recherche, CELSA, Paris IV Sorbonne, Jeanneret, Y. (dir.).
[395] Davallon, J., 2010, *op. cit.*, p.232.
[396] Barthes, R., 1984, *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, p.47.

syntagmatique textuelle désigne ce qui « structure l'interconnexion entre syntagmatique interne et syntagmatique externe […] et intègre deux messages bien distincts, dont l'un présuppose l'autre »[397].

Comment se fait cette intégration dans le cas de « PLUG » ? Le plan d'orientation de jeu (PJ) fourni au joueur, renseigne sur le type de représentation que l'on peut donner de cette intégration. Ce plan a été édité à partir d'un plan des salles du musée (P). À la différence du plan de quartier, il est saisi par le joueur qui le manie tout au long de sa visite. Il participe ainsi à organiser un *voir*, tout au long de la session de jeu. Aussi, le rapport entre le plan (PJ) et son contexte de lecture doit pouvoir supporter la mobilité, c'est-à-dire l'usage que va faire le lecteur du plan (PJ) en mobilité. La conséquence est que le plan (PJ) fait disparaître toutes traces d'interaction avec son lecteur, comme la mention « vous êtes ici », par exemple. Un premier geste a donc consisté à *nettoyer* le plan d'orientation (P), c'est-à-dire à enlever du plan les nombreuses références concernant les espaces du musée (thématiques des collections) et les références à la position du visiteur.

Le message second, correspondant à la visualisation des éléments du jeu « PLUG », est inscrit avec des couleurs. Un signe graphique composé d'un symbole d'emplacement (le point entouré de deux cercles concentriques) et du nom de l'objet est répété à chaque endroit où se trouvent effectivement les objets dans le musée. Par ailleurs, un dernier symbole, composé de deux petites flèches, a été rajouté pour signifier des *passages secrets*, c'est-à-dire des escaliers et ascenseurs non symbolisés sur le plan d'origine (P). Cet exemple est intéressant, dans la mesure où le concepteur du jeu exploite ici à la fois le ressort dramatique propre au jeu et le caractère incomplet du plan (P) (les escaliers ne sont pas signifiés) pour doter, grâce à la médiation du plan de jeu (PJ), des espaces qui existent depuis toujours (les escaliers n'ont pas été construits pour le jeu), d'une dimension exceptionnelle, voire magique. La syntagmatique textuelle ici consiste à produire un lieu ludique à partir des salles du musée. Comme dans la bataille navale, les objets sont désignés en tant que cibles et en tant qu'emplacement, comme dans la chasse au trésor, l'espace se compose dorénavant de deux éléments : le trésor et l'espace de circulation jusqu'au prochain trésor. La représentation des plans se trouve sur la planche d'illustrations n°3, à la page 193.

[397] Harris prend l'exemple du plan de quartier (premier message), qui comporte une mention « vous êtes ici » (deuxième message) : « il s'agit d'établir une relation entre deux messages écrits : Un message principal ou indépendant, et // Un message dépendant qui a pour fonction essentielle de situer le message principal par rapport au lecteur » Harris, R., 1993, *op. cit.*, p.264.

La difficulté de cette intégration est qu'en réalité, elle ne concerne pas seulement une image, mais bien un espace et pas seulement des signes écrits, mais bien des objets et des textes.

Ce qui est intéressant, dans cette situation, c'est que les joueurs ont, précisément, abordé très longuement cette question de la gestion de l'attention entre deux systèmes signifiants au cours des entretiens. Il semble évident pour eux que l'efficacité du dispositif repose sur une bonne visualisation et articulation du rapport entre les deux dispositifs, mais en même temps le jeu, qui se déroule dans un espace public, ne doit attirer l'attention que de ceux qui jouent. En d'autres termes, les bornes ne doivent pas trop être visibles et dérangeantes pour les visiteurs non-joueurs, ce qui a pour corollaire que la dimension indicielle des bornes à l'attention des joueurs participe d'un parcours autre, spécifique, privilégié.

> *« Il y a un petit truc qui était amusant, c'est qu'il y avait des bornes qui étaient faciles d'accès, qui étaient juste à côté des objets et d'autres qui étaient vraiment planquées… il faut vraiment chercher, donc c'était drôle » (Homme, 30 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Mais, les visiteurs sont unanimes et regrettent que l'espace du musée ne soit pas assez introduit dans l'espace de jeu. En témoignent les nombreux commentaires sur une visualisation dans le dispositif technique de l'espace physique de jeu.

> *« Oui, j'ai utilisé le plan, mais il aurait fallu y faire figurer les grands domaines du musée, pour savoir quelles collections choisir ! » (Femme, 26 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Les visiteurs proposent tous que le dispositif évolue en associant un système GPS, en offrant de voir les autres visiteurs, les bornes, voire même les actions des joueurs. La diffusion des dispositifs de géolocalisation et leur popularité expliquent peut-être en partie cette demande.

> *« Le GPS, c'est une énorme clé. Ça enlève le plan. Si on a une machine et qu'on voit les dix joueurs, qu'on voit les bornes, on voit les échanges se faire, ça augmente l'interactivité. » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)*
> *« Si on avait le nom et la couleur des joueurs, leur position et la position des œuvres en contrepoint, grâce à une application GPS dans le jeu, ce serait utile. » (Femme, 24 ans, Paris, PLUG, entretien)*
> *« L'appel des joueurs sur leur portable aurait été intéressant si le plan avait été actualisé en temps réel. On aurait pu alors téléphoner à ceux qui étaient près d'une borne, on aurait pu élaborer des stratégies d'équipe décentralisée. » (Femme, 26 ans, Paris, PLUG, entretien)*

On trouve plusieurs types de fonctions assignées à cette intégration entre système second et système premier, dont l'un d'entre eux peut être évoqué ici. Les testeurs cherchent dans le musée des informations pour jouer. Ils cherchent des indications sur les murs, dans la signalétique, confrontant ainsi système signifiant dans le jeu et système signifiant dans

l'espace réel. Ils cherchent à trouver des éléments du lieu qui soient de vraies balises, comme les gardiens qui pourraient être complices du jeu, ou les cartels qui pourraient donner la réponse au quiz. En d'autres termes, et comme en témoignent les commentaires suivants, les joueurs pensent la syntagmatique textuelle à partir de la question des ressources interprétatives. Le jeu a tout intérêt à exploiter le fait que le visiteur connaît et sait comment aborder les dispositifs de médiation (aux objets, à l'espace) du musée, qu'il est en mesure d'en faire des ressources interprétatives à utiliser dans l'espace du jeu.

> *« On a beaucoup plus de facilités après comme on connaît plus le musée. Mais on se repérera beaucoup aux grandes allées. À la largeur, la longueur et puis les coins, c'était le réflexe. » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)*
> *« Parce que même les noms des salles pourraient aider, ça pourrait être plus axé sur la typologie du lieu, je pense. » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)*
> *« Mais il y aurait moyen, je pense, de s'accrocher parce qu'en plus le cartel c'est une logique de visite. Quand on parle de logique de visite, tu vois les gens ont l'habitude de… j'ai trouvé d'ailleurs que c'était bien quand vous étiez implanté à côté d'un cartel. Parce que comme ça au moins il y avait une logique, tu es devant une vitrine, tu as l'objet, tu as des explications, il y a une logique. » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Dans notre exemple, la syntagmatique textuelle doit, de surcroit, être mise en récit, dramatisée, puisque le jeu comme forme de médiation particulière engage un certain type de tension narrative. Rappelons que l'objectif du jeu étant de produire de nouveaux liens entre les objets du musée, les concepteurs du jeu et l'équipe de chercheurs ont décidé de faire de la localisation des objets dans le musée un des objectifs du jeu. Le dispositif de jeu doit permettre d'identifier les objets dans les salles (les images virtuelles, mais aussi les bornes permettent de reconnaître les objets). Et en retour, les salles du musée doivent permettre au visiteur de résoudre les énigmes du jeu (quiz, emplacement).

Aussi, c'est bien la scénarisation du passage du musée au jeu que les joueurs ont le plus critiquée. Manifestement, ils ne se satisfont pas d'un espace purement instrumentalisé par le jeu. Ils veulent profiter des lieux en tant que tels : lieux d'histoire, espaces de collection, lieux de flânerie, etc. Cette réflexion renseigne sur le fait que les visiteurs affichent une grande prudence vis-à-vis du fait que le surenchérissement et le jeu tendent à produire un espace autre indépendant de l'espace du musée. Quelles sont les options possibles si l'on souhaite intégrer plus profondément les deux dispositifs ? Ainsi, les testeurs proposent de faire de l'histoire du lieu, un élément du jeu, pour qu'en retour le jeu s'appuie non seulement sur les ressources interprétatives du lieu, mais aussi sur des données historiques, par exemple.

« Ce serait génial d'en savoir plus sur l'histoire de l'architecture du lieu. Pour le MAM c'est possible, car le lieu a une histoire. » (Homme, 27 ans, Paris, PLUG, entretien)
« Il faut construire un scénario. Profiter du format de jeu pour présenter le contexte de l'objet, son histoire, l'histoire du lieu. » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)
« Par exemple, dès qu'on rentre dans un secteur, on a un petit truc qui s'affiche "là, vous êtes dans le secteur machine à vapeur", on passe dans un autre secteur, etc., ça permet à la personne de rechercher, non seulement, le thème qu'elle veut, mais aussi d'en savoir un peu plus sur l'endroit qu'elle est en train de visiter. » (Homme, 30 ans, Paris, PLUG, entretien)

Dans ce dernier exemple, on voit comment le joueur imagine que le dispositif prenne en charge la relation entre le visiteur et l'espace du musée ; il lui revient de situer le visiteur dans le musée. Cette analyse a montré que si l'intégration de la « syntagmatique interne » semblait relativement facile à décrire, celle de la « syntagmatique externe » rencontre des difficultés. Les conditions du travail d'ajustement, dans le cas du surenchérissement communicationnel impliqué par le jeu « PLUG », marquent peut-être les limites du modèle harrissien du programme d'activité, en tous les cas annoncent la complexité du travail de requalification des textes et de construction de leur activité par les visiteurs.

Reprenons l'analyse des modalités de captation de l'attention par le texte. L'analyse de la ressemblance et de la répétition des dispositifs textuels ne peut être séparée de l'étude de la différence entre les registres de dispositifs, qui permet de comprendre comment ils s'articulent pour attirer l'attention du visiteur.

2.2 La différence comme opérateur de la distinction des registres de l'attention

Dans l'exposition « Sainte Russie » comme dans les salles de Musée des Arts et Métiers, la différence entre les registres de documents scriptovisuels montre que, non seulement, peuvent coexister différents types de régimes d'attention sollicités par le texte dans son contexte, mais aussi que cette différence d'attention anticipée est signifiante de l'usage qui doit être fait de ces textes dans le cadre de la construction d'un parcours de visite.

Dès les années 90, les recherches sur le statut de l'écrit au musée montrent que les textes se déploient selon plusieurs registres : traditionnellement signaler, communiquer et étiqueter[398].

[398] Le premier numéro de la revue « Publics et musées » est consacré à l'analyse des relations entre textes, interprétation et publics dans les musées. « Textes et public dans les musées », Publics et musées, 1, 1992.

S'il existe différentes familles de textes[399], tous les éléments scriptovisuels participent du discours de l'exposition. Par exemple, les différents travaux qui portent sur le registre des étiquettes, qu'ils exhortent à la discrétion de l'étiquette vis-à-vis de l'objet[400] ou qu'ils défendent l'impact de l'étiquette sur les processus d'interprétation des visiteurs[401], montrent bien que l'étiquette permet d'identifier les objets, mais plus encore, participe de la compréhension du point de vue qui est porté sur les objets et du discours général de l'exposition[402]. Les analyses des textes explicatifs aussi montrent qu'ils engagent bien souvent une médiation au savoir, mais aussi à l'exposition et aux objets[403].

Prenons l'exemple de l'exposition « Sainte Russie » et de la différence entre panneaux et cartels. Cette analyse vaut pour les salles du Musée des Arts et Métiers qui propose quatre types de documents scriptovisuels (deux catégories de grands panneaux et deux catégories d'étiquettes)[404]. Dans l'exposition « Sainte Russie », l'exposition des panneaux et des cartels fait l'objet d'un traitement différent : les panneaux, dont la trame de fond est de couleur unie gris clair, se détachent du mur de l'exposition, dont la couleur est taupe foncée. Ils sont éclairés par un spot. Le contraste opéré par la juxtaposition d'un mur foncé et d'un panneau clair attire l'attention vers le panneau[405]. Les visiteurs interrogés dans le cadre de l'enquête confirment que leur attention est bien attirée par ces grands panneaux.

> *« J'avançais dans l'expo et je m'arrêtais là où soit mon regard était attiré, vers les grands panneaux, essayer de lire un peu même si je crois que je n'ai pas retenu grand-chose de l'histoire. » (Femme, 25 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

En revanche, les cartels apposés près des objets, sur les socles, parfois à l'intérieur des vitrines sont dans un rapport de discrétion par rapport à leur contexte. La trame de fond des cartels est la même que celle de la couleur des murs et du mobilier. Les cartels ne se

---

Desjardins, J., Jacobi, D., 1992, « Les étiquettes dans les musées et expositions scientifiques: revue de littérature et repérage linguistiques », Publics et musées, 1, p.13-32.

399 Les typologies changent en fonction des théoriciens, mais on a coutume de distinguer cartels et panneaux explicatifs par exemple.

400 Rivière, G. H., 1989, « La muséologie selon George Henri Rivière », Paris, Dunod.

401 Screven, C. G., 1986, « Exhibitions and Information Centers Some Principles and Approaches », *Curator*, 29, (2), pp. 109-137.

402 Borun, M., Miller, M., 1980, *What's in a name ? A study of the effectiveness of explanatory labels in a science museum*, Philadelphia, Washington, Franklin Institute Science Museum and Planetarium.

403 Poli, M. S., 2002, *op. cit.*

404 Voir annexe n°6, figures 1, 2, 3 et 4.

405 Voir annexe n°6, figure 6.

confondent néanmoins pas avec ces dispositifs, car la couleur claire des caractères et le léger éclairage orienté vers eux permettent au visiteur de les retrouver facilement[406].
Pour les deux types de dispositifs, panneaux et cartels, on observe deux régimes d'attention différents : le premier attire l'attention, il semble qu'il doit être vu ; le second s'efface par rapport à son environnement immédiat, il semble qu'il doit être retrouvé.

Cette remarque est corroborée par les commentaires des visiteurs qui exhortent les concepteurs de l'exposition à exploiter davantage les ressources graphiques et éditoriales du signe écrit dans les grands panneaux pour attirer encore plus l'attention, mais aussi favoriser la lecture.

> *« Et même le texte, la typo, elle est sympa mais elle n'est pas hyper percutante, elle est jolie, mais elle est fade ! Elle est pas didactique, il n'y a pas de gras, pas de souligné, il y a rien, donc le texte c'est un bloc et voilà, en gros, c'est ça, et tu te dis, "j'y vais !", tu le lis trois fois, et ça ne rentre pas ! » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« On aurait bien aimé, enfin, ça c'est la maquettiste qui parle, quelques petites mises en avant, je ne sais pas il y a 20 lignes de textes, c'est pas des paragraphes, c'est pas souligné, il n'y a pas de sur-titres ! La mise en page des textes pourrait être un peu plus accrocheuse ! Elle est basique, quoi ; elle s'adresse à des gens qui ont la patience de lire les 20 lignes ». (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

On ne peut éviter de penser que ces deux régimes sont directement liés à la façon dont le concepteur de l'exposition anticipe un type de rapport entre le registre de texte, les objets et l'exposition. Si le cartel est discret, c'est qu'il ne doit pas se placer en situation de concurrence visuelle avec l'objet à côté duquel il se trouve. Il doit être retrouvé si le visiteur souhaite en lire le contenu, mais il doit se placer en rapport de *soumission* à l'objet. Une représentation du rapport à l'objet est ici à l'œuvre : la relation esthétique à l'objet prime le rapport au savoir[407]. En revanche si le panneau est ostentatoire, c'est qu'il doit être lu pour permettre au visiteur de construire son parcours et surtout qu'il ne se place pas en concurrence avec les objets. Le degré d'autonomie (vis-à-vis des objets) qui le caractérise semble plus élevé que dans le cas des cartels ; cette différence ancre une dichotomie apparente entre contenu des panneaux et sélection des objets de l'exposition comme si l'un et l'autre déployaient deux histoires différentes. Bien que l'analyse ne soit pas complète, car il manque l'étude des autres registres médiatiques, on se rend bien compte que ce qui prime ici est que

[406] Voir annexe n°6, figures 4 et 5.
[407] On retrouve l'analyse de Marie-Sylvie Poli qui a la fin de son ouvrage sur le texte au musée s'interroge sur le fait que l'écrit dans l'exposition peut être envisagé comme le principal vecteur du mythe de la culture et de l'émotion esthétique à la portée de tous. Poli, M. S., 2002, *op. cit.* p.115.

« la production d'un contexte médiatique, susceptible de construire les médiations entre le visiteur et les objets, peut aider celui-ci à déterminer le statut de ceux-là »[408].

Dans le cas de « PLUG », on ajoutera que les mêmes questions se posent. L'écran affiche les représentations des objets et pour chacun d'eux, un texte focus s'affiche lorsque le joueur fait défiler les signes à l'écran. Le fait que l'apparition du texte soit liée à la compréhension par le joueur de l'opération de *faire défiler*, mais surtout, le fait que le texte une fois affiché n'ait pas fait l'objet d'un travail d'édition particulier, n'engagent pas la lecture.

> *« Les textes descriptifs des images. Enfin, ça ne donne pas du tout envie d'être lu, c'est pas forcément rigolo, je pense qu'il faudrait au moins les structurer par points, faire des sauts de lignes des trucs comme ça. Ça, c'est de la mise en page classique. Mais du coup c'est extrêmement rebutant pour lire le texte. Comme on n'a peu de temps en fait. » (Homme, 27 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Pour conclure cette section sur les compositions et les rythmes sémiotiques, on dira que les différentes analyses ont permis de mettre en évidence des tensions entre l'anticipation de l'usage du texte par le visiteur et les conditions de sa lecture. Elles ont aussi permis d'observer un jeu d'aller-retour entre le *faire interprétatif* et le *faire de la visite*. La lecture du texte renvoie à la situation de visite et la situation de visite renvoient les enjeux culturels à des solutions de lecture locales.

[408] Jeanneret, Y., 2006, *op. cit.*, p.30.

3. DES SYSTÈMES HÉTÉROCENTRIQUES

On vient de voir que le signe écrit s'inscrit dans l'espace de l'exposition et ainsi rythme la visite. L'espace de l'exposition gagne en épaisseur par le jeu de captation de l'attention qu'introduisent les dispositifs textuels. La nouvelle analyse concerne le fait que ces textes renvoient de façon très explicite vers autre chose qu'eux-mêmes, c'est-à-dire les objets, l'espace, etc. C'est ce mouvement de renvoi que l'on souhaite analyser pour clore ce chapitre sur la façon dont le texte cherche à attraper son lecteur. On prendra deux exemples : le cas des cartels qui renvoient le visiteur non seulement vers l'objet, mais aussi vers un ensemble d'autres espaces de médiation et l'analyse de discours des grands panneaux explicatifs pour « Sainte Russie » ; puis dans le cas de « PLUG », c'est, précisément, l'illusion que cherchent à produire les textes focus et les enregistrements audio qui ont recours à un procédé (la focalisation interne) qui nie apparemment le mouvement de renvoi, qui nous intéressera.

3.1 Renvois et délégation déictique

Renvois vers d'autres espaces de médiation

Desjardins et Jacobi expliquent le lien entretenu entre cartel et objet. Ils parlent d'étiquette, plutôt que de cartel, tant le terme permet de rendre compte de l'attachement de l'objet à sa désignation. Car l'étiquette permet bien de désigner et d'identifier. « L'étiquette peut être définie comme un petit texte inscrit sur un support de faibles dimensions, généralement rectangulaire, placé à proximité d'un spécimen, un objet ou tout autre expôt. Ce texte a pour fonction de désigner, de décrire ou commenter l'item auquel il se rattache. »[409] Or ce texte qui renvoie vers l'objet, en permettant son identification, convoque aussi d'autres espaces de médiations qui ont pour effet de renseigner sur le statut que le concepteur de l'exposition donne aux objets. Dans le cas de « Sainte Russie », on trouve, par exemple, sur les cartels, le numéro de catalogue (exemple : cat17) qui apparaît comme premier signe écrit si l'on fait une lecture de gauche à droite, de bas en haut, et qui renvoie vers un autre dispositif de médiation : le catalogue de l'exposition[410]. L'apparition de ce numéro de catalogue correspond quasiment à un numéro d'inventaire (tant les objets sont nombreux) et renvoie l'objet à son appartenance à une série, une collection, ou tout du moins un groupe d'objets, dont la sélection a été faite sur un principe d'ordonnancement. L'étiquette sert alors à la fois à

[409] Desjardins, J., Jacobi, D., 1992, *op. cit.*, p. 15.
[410] Voir la planche d'illustrations n°3 en page 191-194.

désigner l'objet dans le temps présent de la visite de l'exposition, mais aussi à identifier le rapport entre les objets, dans un temps fictionnel de la recherche scientifique, c'est-à-dire à désigner les objets, non plus tant comme des œuvres, mais comme des *spécimens*. Cette référence à un espace autre est critiquée par les visiteurs qui font le souhait d'un usage immédiat de cette numérotation : faire le lien entre l'objet dans la vitrine et sa mention.

> *« Normalement, c'est 1, 2, 3 ! Là c'est 119, 120 !! C'est très compliqué ! » (discours de visiteur anonyme dans les salles)*

Notons encore que la présence de ces renvois vers d'autres dispositifs de médiation a bien comme effet de renseigner le visiteur sur le statut et sur la valeur de l'objet. À plusieurs reprises, nous avons remarqué que les visiteurs signalent la présence ou l'absence du symbole du guide multimédia (ou de l'audioguide) sur le cartel et l'interprètent comme la volonté de distinguer l'objet et de lui assigner une valeur de chef-d'œuvre.

La délégation déictique

Lorsqu'on procède à une analyse des différents cartels et panneaux, pour l'exposition « Sainte Russie », on se rend compte que les panneaux introduisent un rapport très particulier aux objets en ne se référant pas à eux en tant qu'objets matériels, pour les désigner à l'attention du visiteur, mais en introduisant une autre modalité de présence des objets.

On observe bien que les panneaux renvoient vers des objets qui sont présents dans l'exposition. On le sait, car nous avons identifié ces objets dans l'exposition. Mais le texte ne précise pas que les objets se trouvent bien exposés. C'est une relation bien plus générale à l'exposition, en tant que dispositif scientifique, qui est construite par le statut qui est donné aux objets dans le texte. Voici les exemples suivants :

> *« L'Église est grecque par ses usages, sa liturgie, ses structures, et par les modèles du monachisme initié dès 1051, au monastère des Grottes, près de Kiev. Les premières églises à coupoles sont d'origine byzantine : ainsi Sainte-Sophie de Kiev, vers 1040, ou Sainte-Sophie de Novgorod, à partir de 1045. Marbres de Proconèse et décors de mosaïques enrichissent Sainte-Sophie de Kiev. Les premières icônes, telle l'insigne Vierge de Vladimir, sont byzantines et préludent à l'élaboration progressive de l'icône russe, à l'école de peintres venus de Byzance. L'évangéliaire d'Ostromir, vers 1056-1057, premier manuscrit daté de la Rous', transpose l'éclat des émaux cloisonnés sur or grec dont la technique s'épanouit dès la fin du XIe siècle à Kiev et dans la Rous'. Le luxueux calice à deux anses de Novgorod est l'un des plus éloquents témoins du rayonnement séculaire de l'art byzantin dans toute la Rous'. » (panneau n° 6)*

> *« Dès le temps de la conversion, la Rous' est aussi ouverte sur l'Occident. Iaroslav le Sage épouse la fille du roi de Suède et noue des alliances matrimoniales avec la Hongrie, la Pologne, la Saxe et même la France, lorsque sa fille Anne est unie au roi Henri Ier en 1051. Le psautier d'Egbert de Trèves est enrichi de*

nouvelles images vers 1080 à Kiev dans un style qui n'est pas celui de Constantinople et montre les signes d'une véritable autonomie. Des monnaies de l'Europe du nord des environs de l'an mille ont été trouvées à Novgorod. » (panneau n° 7)

Ces textes font donc mention d'objets qui se trouvent, précisément, dans l'exposition (en souligné). L'énonciateur utilise un registre emphatique pour décrire ces objets, marqué par les qualificatifs comme « insigne », « luxueux », ou des adverbes comme « véritable ». Mais les objets (calice, évangéliaire, psautier, etc.), dans ces textes, ont pour fonction d'être les témoins des bouleversements ou événements historiques. On remarque que les objets sont d'ailleurs plutôt cités en fin de texte ; le discours ne part pas des objets, mais est exemplifié par eux. Les objets dans l'exposition deviendraient des exemples fiables et tangibles de ce témoignage que le visiteur peut consulter. L'exposition devient le lieu de l'accès à cette histoire par les objets, mais aussi le lieu de cette vérification. D'une certaine façon, en théorie, les visiteurs pourraient ainsi vérifier que les textes sont justes. Un autre exemple de texte cite un personnage historique, le patriarche Nikon, mais ne cite pas son portrait qui est exposé, dans l'environnement du panneau.

« Soucieuse d'unifier les usages orthodoxes selon l'authentique tradition byzantine, l'Église russe entreprend des réformes du rite et une révision des textes que le patriarche Nikon (1652-1658) amplifie et impose avec intransigeance, malgré la réaction virulente d'une partie du clergé sous la conduite du prêtre Avvakoum » (panneau 23)

La manière dont sont cités ces objets ou leurs auteurs sert à l'énonciateur à engager un certain type de rapport entre exposition et objets. Prenons un dernier exemple de texte.

« Les Rous entrent dans l'Histoire au IXe siècle. Les premières mentions désignent un peuple païen de marchands et de guerriers, sujets d'un khagan, probablement d'origine scandinave. Ils partagent avec les Slaves de vastes territoires situés à l'est de l'Europe, entre mer Baltique, mer Noire et mer Caspienne, sillonnés du nord au sud par la route "des Varègues aux Grecs". En 839, les Annales de Saint-Bertin signalent des Rhôs qui accompagnent une ambassade de Byzance auprès de l'empereur Louis le Pieux à Ingelheim, près de Mayence. Vers 860, le patriarche Photios, à Constantinople, rend compte de leurs récentes incursions sur la capitale byzantine et évoque l'espoir de leur conversion. Au début du Xe siècle, le voyageur arabe Ibn Fadlān, venu de Bagdad, décrit les mœurs de ceux qui habitent le sud du bassin de la Volga. Les fouilles témoignent de l'existence de structures urbaines embryonnaires, dès le VIIIe siècle, sur la Volga, le long du Dniepr et autour du lac Ladoga. Monnaies et objets révèlent l'envergure des échanges commerciaux sur ces grands axes. » (intégralité du panneau n° 2 « Avant la conversion »)

Ce texte est symptomatique d'un phénomène qu'on retrouve à de nombreuses reprises dans les autres panneaux. Quatre références à des objets de l'exposition sont citées : les références aux objets mêmes, génériques ou spécifiques – les « annales de Saint Bertin » et les « monnaies et objets » renvoient directement à ces mêmes objets dans l'exposition –, et les références aux auteurs des objets – le « patriarche Photios » ainsi que « le voyageur arabe Ibn Fadlan » renvoient à des manuscrits qu'ils ont écrits et qui se trouvent dans l'exposition. Ces

références sont ici présentées comme des sources, que mobiliserait un historien pour décrire une situation. Cette opération discursive qui consisterait à mobiliser des sources se retrouve à d'autres endroits du texte : « les fouilles témoignent » ainsi que « les premières mentions désignent » sont un nouvel exemple du type de travail auquel se livre l'énonciateur pour parler des objets, mais aussi pour faire état d'un savoir sur l'époque. Le recours à ces diverses sources (bibliographiques, auctoriales et méthodologiques) semble exprimer une prise de distance de l'énonciateur vis-à-vis des faits qu'il décrit en même temps que la prise en charge d'une certaine polyphonie. On retrouve ce phénomène dans d'autres textes, notamment, quand les figures historiques sont qualifiées avec des termes péjoratifs ou mélioratifs, comme s'il s'agissait de termes employés par les partisans ou les opposants contemporains de ces souverains. À d'autres endroits, on observe que les sources semblent parler d'elles-mêmes, comme dans les exemples « la chronique mentionne », « la chronique signale », « les fouilles témoignent ». Cette construction renvoie à un geste d'ellipse du geste d'interprétation de l'historien et orchestre ce qu'on pourrait appeler une délégation déictique[411], c'est-à-dire que la mobilisation des sources permet, en renvoyant l'objet à son statut d'exemple historique, de déléguer la façon de les désigner dans l'exposition. C'est le Récit historique qui présente les objets et non pas le concepteur de l'exposition.

Cette délégation déictique s'associe à un comportement de l'énonciateur qui pourrait à première vue être un comportement délocutif, c'est-à-dire une volonté de ne pas apparaître en tant qu'énonciateur dans le discours. On retrouve le travail d'escamotage des marques d'énonciation analysées par Daniel Jacobi (effacement du *je*, tournures impersonnelles, limitation des superlatifs, etc.)[412]. En réalité, cette situation qui s'apparente à ce que Ruth Amossy appelle, avec Gilles Philippe, la construction « d'un appareil formel de l'effacement

411 Catherine Kerbrat-Orecchioni définit le déictique: « ce sont les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir :
-Le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé.
-La situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire ».
Kerbrat-Orecchioni, C., 1999, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, p.41.
Benveniste avait déjà montré que les déictiques permettaient d'identifier les modalités de l'expression subjective. « Montrant les objets, les démonstratifs ordonnent l'espace à partir d'un point central, qui est Ego, selon des catégories variables : l'objet est près ou loin de moi ou de toi, il est ainsi orienté, visible ou invisible, connu ou inconnu, etc. » Benveniste, E., 1974, *Problèmes de linguistique générale*, volume 2, Paris, Gallimard - Chapitre IV le langage et l'expérience humaine, p.69.
412 Jacobi, D., 2005, « Les faces cachées du point de vue », *La lettre de l'Ocim*, 100, p.47.

énonciatif » et qui rappelle les analyses sur l'éthos scientifique[413], ne doit pas faire oublier qu'en réalité, « dans tous les cas, référence est faite à l'instance qui prend l'énoncé en charge ; ou plutôt, qui prend en charge un énoncé dont elle semble s'absenter »[414]. Carolyn Miller a analysé ce phénomène discursif qui consiste à construire un éthos qui se nie lui-même. L'éthos est dès lors transformé en logos, et dans cette perspective, la préférence donnée au logos tient lieu d'éthos[415].

Cette situation est bien connue dans l'exposition et elle rappelle un des traits fondamentaux du fonctionnement de ce type de dispositif. Jean Davallon a bien expliqué que l'exposition est « un objet culturel à la fois capable de fonctionner sans son producteur, mais d'accueillir le visiteur », le producteur délègue à l'exposition la fonction de le représenter dans le face-à-face de l'exposé avec le visiteur. Or, le visiteur de l'exposition se met en relation avec les objets qui sont exposés, qui renvoient non pas vers le concepteur de l'exposition, mais vers leur monde d'origine. Ce fonctionnement repose sur une dénégation de l'énonciation, terme repris à Louis Marin, « c'est moins le producteur d'un objet culturel qui s'adresse au visiteur que des objets et leur monde qui apparaissent pour le visiteur, qui se manifestent dans l'espace de l'exposition, à l'intérieur du dispositif lui-même. […] la dénégation de l'énonciation (axe communicationnel) a pour corollaire un exhaussement de la relation à l'objet, ainsi qu'au monde que ce dernier représente (axe référentiel) »[416].

Or, dans l'exposition « Sainte Russie », ce que l'étude de la situation d'énonciation, portée par les panneaux, démontre, c'est que ce n'est pas tant les objets et leur monde qui apparaissent pour le visiteur que le savoir historique qui se déploie et qui prend à témoin les objets dans l'exposition, en les désignant uniquement comme des opérateurs discursifs (des exemples – des illustrations du discours historique). L'analyse des temps utilisés dans les panneaux est, à ce titre, révélatrice. Dans la majorité des panneaux, c'est le présent qui est utilisé. Du fait de sa valeur fondamentale d'actualité, l'emploi du présent produit un effet d'actualisation. Cet effet peut signaler l'actualisation du passé. Par exemple, les événements du passé sont racontés au présent (présent historique) pour les rendre plus proches du lecteur

413 Voir la revue *Configurations*, 2003, dossier « l'ethos scientifique : autorité, auctorialité et confiance dans les sciences » et aussi Livnat, P., 2006 « Rhétorique de l'objectivité », *Questions de communication*, 9, pp. 95-121.
414 Amossy, R., 2010, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, PUF, p.188.
415 Miller, C. R., 2003, « The Presumptions of Expertise: The Role of Ethos in Risk Analysis », *Configurations*, 11, (2), p.185.
416 Davallon J., 1999, *op. cit.*, p.29-30.

(ex. des ouvrages d'histoire)[417]. Mais, dans « Sainte Russie », il ne s'agit pas seulement de rendre compte d'un certain nombre d'événements, il s'agit aussi de rendre un mouvement, une relation entre les événements. Cette relation n'est pas de l'ordre du *Pourquoi ceci s'est-il passé ?*, mais de l'ordre de *Comment ceci s'est-il déroulé* ? Il s'agit d'un accomplissement de l'Histoire[418].

Revenons à l'analyse du supposé comportement délocutif de l'énonciateur. Si l'on poursuit l'analyse des panneaux, on observe plusieurs éléments qui marquent la présence de l'énonciateur. Par exemple, certaines traces de l'élaboration éditoriale des textes sont présentes, comme les découpes signifiées par le symbole « […] », opérées dans les textes qui citent d'autres textes. Un autre type de marqueur court dans tous les textes : les adverbes modalisateurs, tels que « vraisemblablement », « probablement », « environ » qui expriment une approximation, mais aussi l'état d'un doute concernant les faits décrits sont les marques d'une présence de l'énonciateur, en d'autres termes des marqueurs de subjectivité. On observe d'autres exemples comme la présence de tournures attributives et de mise à distance comme « le bruit court que ». Ce que l'on pourrait qualifier, dès lors, comme l'expression d'un doute et la mise à distance du discours sur les objets, semble, en réalité, beaucoup plus complexe.

L'impersonnalité apparente mêlée à de subtiles introductions du doute engage un effet d'objectivité. Comme le montre Marie-Sylvie Poli, dans l'analyse de cartels d'exposition, la présence de ces modalisateurs n'est souvent pas indispensable à la phrase. En revanche, nous faisons l'hypothèse qu'ils activent un régime discursif qui est de l'ordre de l'indiscutable. « L'évaluation est détachée du locuteur qui érige ainsi son appréciation personnelle en jugement de validité générale. »[419] En effet, cette affirmation du doute peut aussi être une affirmation de l'indiscutable puisque la controverse est prise en charge dans le discours même. D'autant plus que ce type d'opérations discursives peut être analysé comme la volonté de s'adresser à un public d'experts, certainement de pairs, dans le domaine de l'histoire religieuse, qui seraient en mesure de contredire les faits décrits. On peut alors émettre l'hypothèse que le locuteur fait référence par l'emploi de ces modalisateurs à la déontologie du chercheur[420] et pratique une construction discursive que l'on appelle « la double adresse »

[417] Charaudeau, P., 1992, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette éducation, pp. 452-467.
[418] Une analyse plus approfondie de l'utilisation du temps présent et de l'effet d'accomplissement dans les panneaux est en annexe. Annexe n°7
[419] Kerbrat Orecchioni, C., 1980, *op. cit.*, p.151.
[420] Poli, M.S ., 1992, *op. cit.*, p.99.

(feindre le discours de médiation requis par la situation de communication générale, à savoir l'exposition, pour s'adresser, en réalité, à l'expert). Cette proposition de construction discursive fait suite à un rendez-vous avec le conservateur, commissaire en chef de l'exposition, au cours duquel il a présenté son travail d'écriture comme étant construit à l'attention « du public le plus large ».

Quel est l'effet de cette délégation déictique par rapport à la question de l'attention et de la médiation ? Quelle tension narrative produit-elle ? On peut penser qu'il s'agit d'abord de produire l'illusion d'un monde de savoirs qui devient l'objet de l'exposition et que les différents *artefacts* ne viennent qu'illustrer. En d'autres termes, c'est le monde d'origine des objets qui vient les qualifier et non pas les objets qui renvoient vers un monde utopique qui citerait le monde d'origine. La construction d'un savoir sur les objets et la construction d'un parcours de visite (c'est-à-dire d'un regard sur la sélection des objets présentés) sont renversées. Le discours n'est pas un discours sur le contexte d'usage des objets ; mais l'accomplissement d'une histoire.

Si l'on s'intéresse maintenant aux effets possibles de ce discours sur le destinataire, et, notamment, à la relation que l'éthos du locuteur établit entre le discours et son destinataire, on pourrait dire que la figure du visiteur disparaît pour laisser place à celle du savant. On aura l'occasion de poursuivre cette analyse dans le chapitre IX, mais on peut d'ores et déjà montrer que les commentaires que font les visiteurs de ces textes révèlent le risque que prend une telle construction discursive : les objets n'illustrent pas le propos tenu. Ainsi on peut se demander si les visiteurs ont envie d'aller jusqu'à la fin d'un discours, qui n'est pas tant celui d'une exposition des objets.

> *« Pour moi la religion, surtout au Moyen âge, tu peux pas enlever ça du pouvoir, pour moi c'est la même chose… c'est pas les mêmes gens, mais c'est la même chose. Alors le lien était écrit, mais on ne l'avait pas assez dans les objets, alors peut-être parce qu'ils n'existent pas… ou ils n'ont pas pu les rassembler, mais on les voyait pas assez dans les objets. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

3.2 La focalisation interne et la négation de la coupure sémiotique

Le cas du discours sur les objets dans le jeu « PLUG » est très particulier, car les textes mettent en jeu ce que l'on peut appeler avec Daniel Jacobi une « focalisation interne »[421]. Rappelons que le nom entier du jeu est « PLUG – Les secrets du musée » : ces secrets sont ceux que les objets vont *raconter* au visiteur.

Les textes focus, mais surtout les enregistrements audio qui se déclenchent au cours des échanges de cartes, déploient une situation d'énonciation très particulière : d'une part, les objets correspondant à chaque carte sont personnalisés ou plutôt *personnagisés* et prennent la parole (utilisation du *je*, des pronoms personnels, des superlatifs, etc.). La fonction de *renvoi* vers l'objet, assignée au texte de médiation, est rendue complexe. Le texte se voit attribuer une nouvelle fonction, celle de produire un leurre, celle de nier sa propre fonction de médiation entre l'objet et sa signification ou plutôt même entre l'objet (réel), la représentation de l'objet (la carte) et leur signification. Le texte, dit à la première personne, renvoie l'objet et la représentation de l'objet à la même instance.

> *« Je fus la 8e merveille du monde ! Louis XIV souhaitait acheminer l'eau de la Seine jusqu'aux châteaux de Marly et Versailles (160 m de dénivelé) pour y créer des jeux d'eau. C'est un Hollandais, Rennequin, qui m'imagina. Les travaux durèrent sept ans. Je fus inaugurée par le roi en 1684 et ai fonctionné pendant 133 ans ! Comment j'emmenai l'eau aux châteaux ? Grâce à des pompes, réparties sur trois niveaux, actionnées par des roues à aubes, et couplées par des bielles et manivelles. Le trajet commençait par un aqueduc de 650 mètres de long, situé à Louveciennes et qui existe toujours, et se prolongeait par des canalisations jusqu'à Versailles. » (Exemple de texte focus pour la Machine de Marly)*

> *« Cela peut paraître incroyable, mais nous sommes tous les deux entièrement faits de verre. Notre créateur, l'émailleur René Lambourg, a mis une trentaine d'années ans pour réaliser la collection d'animaux de verre dont nous faisons partie et qui a malheureusement disparue aujourd'hui… Nous avons été exposés à l'Exposition universelle de 1855 où nous avons gagné le deuxième prix ! Certes nous sommes inséparables, mais si l'on dit de nous que nous sommes romantiques, c'est surtout parce que nous sommes issus de ce courant du 19e siècle ! » (Exemple de texte focus pour l'œuvre de verre « Lion et Serpent »)*

D'autre part, la fiction est construite à partir d'une prise de position imaginaire des objets vis-à-vis du jeu. L'événement que constitue le jeu les perturbe, les personnages sont *affectés*. La rédaction et l'enregistrement des textes[422] ont ainsi consisté dans un premier temps à faire des recherches sur les objets, rédiger un petit texte impersonnel et le faire valider par les conservateurs du musée. Puis, à partir de ces informations, les membres du projet ont cherché

[421] La focalisation interne est une catégorie de narratologie qui désigne habituellement le point de vue adopté par le couple narrateur/narrataire, *comme si* on était dans la tête du personnage ; il y a donc une personnification qui est indirecte.

[422] Les enregistrements des voix ont été faits par les équipes de recherche, et non pas par des acteurs, ce qui a été l'occasion de découvrir les potentiels d'imitateur de certains d'entre nous et de rire très franchement.

à « donner une personnalité aux objets », à partir de leurs caractéristiques formelles, historiques, de leur fonction, etc. Une seconde rédaction des textes a été opérée à partir de cette grille qui associait chaque objet à un ensemble de traits de caractère. Par exemple, la statue de la Liberté est ainsi devenue une femme, grande, hautaine, militante avec un accent anglais ; l'avion d'Ader, un jeune premier, téméraire, prétentieux et élégant.

Le travail de rédaction consistait à scénariser la rencontre de deux objets. En effet, à chaque échange de cartes, le joueur *déposait* un objet sur une borne placée à côté d'un des seize objets du musée. Par exemple, le visiteur dépose la carte représentant l'avion d'Ader sur la borne qui se trouve près de l'atelier de Lavoisier, et il entend un extrait audio qui correspond à ce que ressent le personnage de l'avion en arrivant chez le scientifique.

> *« Quel plaisir de pouvoir vous rencontrer ! Notre passion commune pour l'air risque de nous occuper pendant un long moment. J'espère que vous n'êtes pas pressé ». (Exemple de réplique avion d'Ader/Lavoisier)*

Le pont de Bordeaux avec son accent du sud défie l'avion d'Ader de parcourir la totalité de sa longueur.

> *« AHHHH, avec ses grands airs et ses grandes ailes, je suis sûr qu'il n'est même pas capable de faire les 487 mètres de ma longueur en volant ! Moi, je dis que Clément Ader, il aurait pu rester aux Ponts et chaussées… » (Exemple de réplique Pont de Bordeaux/avions d'Ader)*

Chacune de ces rencontres a été l'occasion d'imaginer les points communs, mais aussi les différences et les spécificités des seize objets du jeu. L'objectif de ces rencontres doublement fictives (les objets sont exposés à des endroits souvent éloignés dans le musée et ne *rencontrent* pas ; par ailleurs, les objets ne s'expriment évidemment pas) était de donner des informations supplémentaires sur les objets[423] et de créer une tension narrative spécifique : entendre un discours sur les objets tout au long du jeu, dé-correlé du discours tenu par les cartels et du lieu de la lecture des cartels, nécessairement assigné à l'emplacement fixe de ces cartels.

Daniel Jacobi explique que ce type de focalisation interne peut permettre à l'énonciateur de renforcer ou de masquer sa présence. « En fait, il est possible de l'interpréter comme un renoncement (l'auteur fait assumer par la chose montrée l'expression du point de vue) ou un renforcement (le point de vue de l'auteur est validé et conforté par l'expression convergente de

[423] Certaines informations ne figurent pas dans les cartels qui accompagnent les objets.

ses créatures). »[424] Dans tous les cas, il délègue à l'objet la fonction de se présenter lui-même en produisant l'illusion d'un face-à-face entre le visiteur et l'objet. Au cours des entretiens avec les joueurs, nous avons pu relever l'efficacité de ce type d'opérativité symbolique : la suspension volontaire de l'incrédulité opère. Comme l'analyse Fabienne Thomas, la médiation narrative « transporte » le lecteur à l'intérieur de l'univers proposé par le document. « Cette forme de médiation l'installe, selon moi, dans une posture cognitive qui nécessite de se sentir narrataire d'un récit particulier : il doit, en quelque sorte, se mettre à la disposition du récit et donc se laisser guider par le récit en s'oubliant lui-même. »[425] Les visiteurs utilisent un registre affectif pour commenter ces extraits audio.

« C'était trop mignon, les voix, je me suis presque attachée ! » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)

On ne peut éviter de mentionner ici le risque, analysé par les joueurs eux-mêmes, de voir se substituer l'image de l'objet, sa voix fictive, sa dénomination à l'objet lui-même. Les joueurs sont concentrés sur la recherche des cartes et dans certains cas, ils reconnaissent ne pas bien se souvenir de l'objet, alors qu'ils peuvent le nommer sans hésitation. Le nom de l'objet apparaît sur le plan papier, remis au joueur, sur la borne, sur l'écran du téléphone et sur le cartel près de l'objet. De nombreux joueurs expliquent que le nom de l'objet est lu à partir du plan et de l'écran seulement.

« Quand il y a un écran et que c'est notre support, c'est dur d'interagir avec un autre support. (…) l'écran du téléphone est l'écran, c'est ça notre guide et pas autre chose. » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)
« Alors effectivement, quand on regarde ce qui manque, on se dit "j'ai la joueuse de tympanon, la machine de Marly, la statue de la Liberté… il me manque le Lion-Serpent, voila !", mais c'est le nom. Moi je suis incapable de te dire ce que c'est le Lion-Serpent. » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)

En réalité, ce qu'on observe c'est que les logiques ou plutôt les registres sémiotiques se concurrencent. La surenchère de systèmes signifiants concernant les objets (nom de l'objet, couleurs de la collection, nom de la collection, nom du domaine dans le musée où est exposé l'objet) a pour risque de décrocher l'objet de sa représentation et de ne pas favoriser l'appropriation du sens de ces différentes dénominations.

« En fait, j'ai remarqué que, on part billet en tête en se disant j'ai les rouges, j'ai les jaunes, les bleus ou les verts. Mais sans avoir raccroché à ce que ça recouvre la notion de collection. Tu vois parce que dompteur d'éléments, je l'ai lu sans me dire c'est qui derrière. C'est quoi, c'est qui. Tu es à fond : ok j'ai les rouges ! » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)

[424] Jacobi, D., 2005, *op. cit.*, p.58.
[425] Thomas, F., 1999, « Dispositifs narratif et argumentatif », *Hermès*, 25, pp. 219-232.

Pour conclure ce chapitre, on peut souligner que, comme l'explique Yves Jeanneret, la question de la fonction de l'indice prend un autre sens lorsqu'on la départit d'une sémiotique de l'écrit et que l'on souhaite analyser un dispositif en tant que dispositif de médiation. L'exposition n'est pas un texte, au sens strict du terme, mais elle implique des processus de textualisation, elle est plutôt considérée comme un média, ce qui implique que les outils langagiers soient considérés comme un outil de médiation. En d'autres termes, le signe écrit dès lors qu'il intervient dans le cadre d'un dispositif de médiation organise un espace de relations, toujours inédit et toujours convoquant les relations déjà existantes (historiques, scientifiques, etc.) entre l'espace, les objets et le visiteur. L'attention qu'il requiert signifie autant la possibilité d'une lecture (faire en sorte que le lecteur puisse tout simplement intégrer le signe) que la reconnaissance d'un espace de pratiques et représentations (faire en sorte que le visiteur se dirige dans les salles, se comporte de telle façon devant les objets).

La conclusion de cette partie pourrait être que le texte dans l'exposition comme le texte dans « PLUG » a un caractère très fonctionnel. C'est Bernard Schiele qui nous rappelle bien que « la relation structurelle de l'écrit aux significations de l'exposition s'actualise dans et par une relation fonctionnelle. C'est toujours en situation concrète que se pense l'assignation du sens par l'écrit »[426]. Si on veut le dire autrement, « la stratégie de production du texte vise une opérativité pratique, le texte est un opérateur fonctionnel puisqu'il vise à servir à quelque chose »[427].

La conséquence de ce caractère très fonctionnel du texte, dans l'exposition et dans le jeu est bien la place de l'usage dans le texte même. Or le chapitre a permis de montrer qu'il est possible de regarder les textes comme des moyens de préfigurer, requérir et proposer des logiques communicationnelles, mais aussi que de ce fait, qu'il y a un va-et-vient permanent entre conceptions du lire et conceptions du faire et que par ce biais, ce sont les attentes sur la pratique culturelle qui sont interrogées, renforcées, questionnées. Dans la partie qui suit, on cherchera à analyser comment le texte, dans nos deux exemples, engage une activité de lecture et produit des figures communicationnelles qui permettent le déploiement d'un rapport pratique, mais aussi idéologique au texte, aux objets, à l'exposition, à la façon de penser la culture. On continuera donc à montrer que l'ajustement consiste largement en un appel à prendre position sur ces logiques possibles et en une requalification de celles-ci.

[426] Schiele, B., 2001, *op. cit.*, p.212.
[427] Davallon, J., Noel-Cadet, N., Brochu, D., 2003, *op. cit.*, p.74.

CHAPITRE SIXIÈME

Activité (s) de lecture

Introduction

Le rapport du signe à son contexte engage un type particulier de modalité de réception, qui consiste d'abord en l'emplacement du lecteur. Roy Harris explique que si le texte écrit doit bien être écrit quelque part, « il faut également qu'afin de le lire, le lecteur de ce texte se place quelque part »[428]. La question du point de vue, dans le sens du point qui organise la vue, mais aussi le point à partir duquel est considéré l'objet, est ici particulièrement importante[429]. Jean Davallon prend l'exemple de la flèche signalétique qui indique la direction de deux musées à un carrefour de rues : « Si la signification qu'elle peut avoir en tant que signe écrit dépend de son emplacement, cela tient au fait que celui-ci renvoie à la position du visiteur. C'est du "point de vue" de celui-ci au sens physique et cognitif du terme, que la relation entre l'emplacement et les signes présents sur la flèche – noms, flèche directionnelle, pictogramme – fait sens. »[430] Ce travail de reconnaissance et d'intégration se déroule à partir de deux éléments qu'Harris et Davallon qualifient de « programme d'activités », « projet de visite » et de « reconnaissance », « d'éléments qu'il [l'usager] connaît par ailleurs »[431].

Un certain nombre de remarques s'impose ici. La première consiste en une discussion de la notion de « programme » qui semble bien convoquer les différentes catégories du *faire* : usage, pratique, activité. Quel est le genre de *faire* que la notion de programme qualifie ? C'est l'objet de la première partie de cette introduction. La deuxième remarque analyse la relation entre l'activité de lecture et les contextes d'usage dans lesquels elle peut prendre place. Elle est traitée dans la deuxième partie de cette introduction.

En effet, l'objectif général de ce nouveau chapitre est d'interroger les relations entre texte, lecture du texte, et visite. Ce chapitre cherche donc à examiner, très précisément, le rapport

---

[428] Harris, R., 1993, *op. cit.* p.151.
[429] Daniel Jacobi explique que « la notion de point de vue joue d'une ambiguïté qui lui confère et sa polysémie et son épaisseur conceptuelle : d'un côté le point de vue désigne, en peinture l'endroit d'où l'on voit le mieux ; de l'autre, c'est une manière de voir les choses et finalement rien d'autre qu'une opinion personnelle. Jacobi, D., 2005, *op. cit.*, p. 46.
[430] Davallon, J., 2010, *op. cit.*, p.232.
[431] *Ibid*., p.232.

qui existe entre la préfiguration par le texte d'une pratique de lecture, la ou les figurations entre le *lire* et le *visiter*, l'appel à l'implication corporelle du lecteur-visiteur et la ressaisie de tous ces éléments par l'ajustement.

Questionnement autour de la notion de « programme »

La notion de programme est ici cruciale, car elle convoque à la fois la question de l'anticipation de la communication par le dispositif, la représentation de l'usager dans la communication et surtout elle est, finalement, une façon de penser l'ajustement comme une adéquation plus ou moins grande à une succession de tâches, ce qu'il faut mettre en débat.

Nous avons longtemps cherché à comprendre ce que caractérisait cette notion de « programme d'activités » et, notamment, si elle désignait le programme du lecteur en chair et en os. Jean Davallon utilise le terme de programme pour caractériser « la logique de l'activité qu'il [le lecteur] est en train d'effectuer »[432], mais aussi les compétences de l'utilisateur réel. On trouve, par exemple, dans *L'exposition à l'œuvre*, « chacun sait, par exemple, que des séries d'objets archéologiques (des fragments de poteries, ou toute autre série d'éléments) n'ont de sens que pour le spécialiste. Lui seul possède le programme lui permettant de donner du sens aux variations de forme, de techniques ou de fabrication que le profane peut (éventuellement) percevoir, mais difficilement comprendre »[433].

En réalité, la notion de « programme d'activités », telle qu'elle a été développée dans le cadre d'une théorie de l'écriture, désigne très spécifiquement l'anticipation de l'usage dans le texte, c'est-à-dire de la figure du lecteur. C'est le travail sur les sites médiateurs de Gallica, qui nous a permis de clore le questionnement : les auteurs font la différence entre deux contextes programmatiques, en d'autres termes, deux versants de ce contexte, concret et médiatique. Le contexte concret correspond au programme du lecteur réel, empirique ; et les auteurs mentionnent, à ce titre, que c'est à ce lecteur qu'on pense inévitablement en premier.

[432] *Ibid*., p232 La phrase entière est la suivante : « La signification du signe écrit dépend donc in fine de son intégration dans la perspective du lecteur, c'est-à-dire de l'intégration que fait celui-ci de sa lecture dans son programme – c'est-à-dire de la logique de l'activité qu'il est en train d'effectuer – qui constitue, en définitive, le contexte d'interprétation de la lecture ». Nous soulignons.
[433] Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.210.

Mais le contexte auquel s'intéresse cette équipe de chercheurs est celui qui est contenu dans le dispositif et qui anticipe l'activité concrète. En d'autres termes, l'organisation du dispositif et les relations qu'il tisse avec les objets dont il traite prennent en compte les contraintes de la situation de réception et d'utilisation du dispositif. C'est pourquoi il peut même lui proposer des séquences d'action toutes prêtes « des sortes de routines programmatiques ». En revanche, les auteurs précisent bien que le programme de l'utilisateur concret ne peut être envisagé comme une entité close. « Pas plus que le site, le programme d'activité de l'utilisateur ne saurait donc anticiper les parcours possibles du lecteur – tous les trajets – pouvant intervenir jusqu'à sa réalisation finale. Il est plutôt à penser comme une action en cours qui vise une finalité ou une idée générale – ce que veut faire l'internaute –, et qui prend effectivement corps au fur et à mesure des interactions avec les propositions du site. »[434]

De cette notion de programme d'activités, on peut rapprocher plusieurs notions, comme celles, voisines, du « script » – Akrich utilise aussi le mot de scénario – qui « se veut prédétermination des mises en scène que les utilisateurs sont appelés à imaginer à partir du dispositif technique et des pre-scriptions (notices, contrats, conseils…) qui l'accompagnent »[435], et du « programme d'action » définis par Madeleine Akrich et Bruno Latour[436] et utilisé dans de nombreux textes sur la conception et l'usage des technologies de l'information et de la communication[437].

Dans un texte de 1990, sur l'utilisation et le renoncement au magnétoscope chez les utilisateurs de réseaux câblés, Madeleine Akrich[438] invite à s'intéresser à ce que l'usage de l'objet technique change dans le groupe qui l'utilise, chez son utilisateur ou plus généralement dans les relations que les individus entretiennent avec un certain nombre d'autres dispositifs techniques. L'hypothèse d'Akrich est « qu'il est possible de décrire un objet technique

[434] Davallon, J., Noël-Cadet, N., Brochu, D., 2003, *op. cit.*, p.82.
[435] Akrich, M., 1987, « Comment décrire les objets techniques », *Techniques et culture*, n°9, p.51
[436] Akrich, M., 1993, « Les formes de la médiation technique », *Réseaux*, 60, pp. 87-98. Thierry Bardini propose une analyse critique très intéressante de la notion d'inscription chez les sociologues de la traduction et commente le fait que le recours à la notion d'inscription « postule l'identité du code du designer et de celui retrouvé par l'analyste [il s'agit du sociologue], ou tout du moins suppose que le rôle de l'analyste est inverse de celui du designer : le designer in-scrit, l'analyste dé-crit. » Bardini, T., 1996, « Changement et réseaux socio-techniques : de l'inscription à l'affordance », *Réseaux*, 76, p.128.
[437] Voir notamment les travaux de Dominique Boullier. Boullier, D., 2002, « Objets communicants, avez-vous donc une âme ? », *Les Cahiers du numérique*, 4, vol. 3, pp. 45-60.
[438] Akrich, M., 1990, « De la sociologie des techniques à une sociologie des usages - l'impossible intégration du magnétoscope dans les réseaux de câbles de premières générations », *Techniques et culture*, 16, pp. 83-110.

comme un scénario, un script, définissant un espace, des rôles et des règles d'interaction entre les différents acteurs (humains et non-humains) qui viendront incarner ces rôles »[439].

Dès lors, « la fonction des objets techniques ne s'oppose pas à la signification […] la fonction n'est qu'une partie du programme d'action défini par le scénario inscrit dans le dispositif technique ; plus précisément, c'est la définition globale de ce qui, du point de vue de l'utilisateur, est dévolu à l'objet »[440]. Ainsi « la disjonction entre "l'utilisateur tel qu'il est inscrit dans le dispositif" autrement dit l'actant et "ce que le dispositif se doit de mobiliser chez son utilisateur", autrement dit "la position", a pour fondement l'idée selon laquelle les objets techniques ont autant besoin pour exister et fonctionner de formes d'organisation "sociale" que nos sociétés ont besoin d'objets techniques pour se stabiliser et perdurer »[441].

La « position » qu'Akrich reformule en « posture » trois ans plus tard, correspond au statut d'un acteur « pris dans une ou un ensemble de relations régies par un unique principe d'équivalence : ainsi, l'abonné, le spectateur, le consommateur de services payants, le membre d'un groupe social déterminé (médecin), etc., spécifient autant de "positions" assignées par telle ou telle partie du dispositif "réseau" à l'usager. À chaque position, correspond un réseau particulier qui associe des dispositifs techniques, humains, organisationnels, etc., et qui suppose une certaine économie des échanges entre les différents points du réseau »[442].

Le modèle greimassien de l'action (les actants et leurs rôles dans le cours d'une action), qui fonde l'analyse de l'interaction entre objets et sujets chez les sociologues de l'innovation est aussi au cœur du travail de certains sémioticiens de l'écrit de réseau, qui utilisent encore d'autres termes, et parlent de « prégnances » et de « saillances » pour désigner respectivement « une certaine stabilité de la forme perceptive chez le sujet, de son rapport au monde » et ce

[439] *Ibid*., p.85.
[440] *Ibid*., p.85.
[441] *Ibid*., p.109.
[442] *Ibid*., p.15 Dans « Les objets techniques et leurs utilisateurs, de la conception à l'action » écrit trois ans plus tard Akrich précise que « l'utilisation du terme posture ne préjuge en rien l'acceptation par l'usager du cadre d'action qui lui est proposé ; elle permet plutôt de prendre en compte l'existence d'une forme de savoir dont les concepteurs font l'hypothèse implicite qu'il est partagé, hypothèse que peut venir contredire l'expérience » Akrich, M., 1993, « Les objets techniques et leurs utilisateurs. De la conception à l'action, *Raisons pratiques*, 4, p.48.

qui ressort de l'objet, l'acte de donation à la perception[443]. La notion d'« affordance », formalisée dans le champ de l'ergonomie cognitive, serait intéressante à discuter ici, car elle évoque l'idée que l'objet, par sa forme et sa matérialité offre une certaine représentation de ce que peut être son usage[444], mais surtout elle met en jeu une tension entre perception et interprétation.

Les termes de « scénarios d'usage » et de « scénarisation » proposés par Annie Gentes[445], diffèrent sensiblement des acceptions précédentes et leur distinction/rapprochement permet de poser la question du statut de l'objet en tant qu'outil de communication. Le scénario est bien pensé au sens de récit construit par les concepteurs des objets, au cours des premières étapes des projets de recherche ; « les scénarios décrivent ce que la technique devra faire (ils ont une valeur contractuelle) et donnent les pistes pour la fabrication, à la fin du projet d'un démonstrateur – qui devra, comme son nom l'indique, démontrer que l'objet technique fonctionne et qu'il rend un service »[446]. L'auteure montre qu'en réalité, « les scénarios participent d'un effort considérable pour dire ce qu'est la technologie au-delà de ses caractéristiques techniques »[447]. Si les ingénieurs pensent des scénarios qui mettent en relation les fonctionnalités de la technique, des actions, et des rationalités pratiques, les designers ont plutôt recours à une scénarisation qui place l'objet dans un jeu entre représentations, expérience esthétique et rapport de communication dans un lieu spécifique.

Ce type d'analyse permet de discuter la notion de programme. Ce terme, tel qu'il est utilisé dans les exemples ci-dessus, convoque de nombreuses notions que l'on peut appeler *les catégories du faire* : pratique, usage, activité, action. Yves Jeanneret analyse que le terme met, en réalité, en jeu un rapport entre trois éléments : les différentes modalités de la capacité

---

443 Pignier, N., 2002, « Le parcours visuo-moteur de l'internaute : de la perception à la signification », in Barrier, G., Pignier, N., (dir.), 2002, *Sémiotiques non verbales et modèles de spatialité*, Limoges, PULIM, p.97. Nicole Pignier, par exemple, propose de dire qu'une « navigation pertinente consiste en l'harmonie entre deux styles en présence, celui du sujet de perception avec ses prégnances et sa sensibilité et celui de l'objet de donation avec ses saillances perceptives, sa plasticité et son iconocité » *Ibid*., p. 98.

444 Gibson, J. J., 1977, « The Theory of Affordances », in Shaw, R. E., Bransford, J., (dir.), 1977, *Perceiving, Acting, and Knowing*, Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, pp. 67-82.
Norman, D. A., 1990, *The Design of Everyday Things*, New York, Doubleday.
Norman, D. A., 1999, « Affordances, Conventions and Design », *Interactions*, VI, (3), pp. 38-42.
Despres-Lonnet, M., 2004, « Écrits d'écran : le fatras sémiotique », *Communication et langages*, 142, pp. 43-52.

445 Gentès, A., 2008, « Médiation créative : scénarios et scénarisations dans les projets d'ingénierie des TIC », *Hermès*, 50, pp.83-89.

446 *Ibid*., p.84.

447 *Ibid*., p.85.

du *faire* sur un plan empirique (usage, action, activité, etc.) ; le cheminement, et la mobilisation des traces et tracés du *faire* sur le plan du processus d'écriture, et, enfin, sur le plan du fonctionnement documentaire et sémiotique des signes écrits, le statut qui est donné à ces traces et tracés, configurés en dispositifs de représentations.

Or la notion de programme évoque surtout l'idée que les choses seraient à la fois écrites et formalisées à l'avance. Le « programme d'activité », tel qu'il est posé dans les textes précédents, est une anticipation, mais il est aussi une formalisation de l'activité. En ce sens, le lien qui l'unit à la notion de pratique ne peut être que très lâche, tant la pratique est un *faire* qui déborde le strict séquençage qui en revanche pourrait définir une activité. La notion de tâche, notamment au sens de tâche professionnelle, est, à ce titre, intéressante à mobiliser. Dans les programmes de recherche, l'activité de recherche est prévue et organisée en « *work-packages* », c'est-à-dire en unités de travail qui désignent autant les acteurs sociaux qui sont sollicités dans chaque cas précis, que les tâches qui sont décrites et ordonnées selon un calendrier sophistiqué – il existe, notamment, des logiciels spécifiques qui organisent de façon informatique le rapport tâche/échéance. L'activité de recherche est ainsi planifiée et prévue à l'avance, elle est réifiée en un programme d'activité auquel se réfèrent les membres du projet, mais surtout, vis-à-vis duquel les institutions de tutelle jugent de la bonne marche du projet. Le programme est ainsi une structure complexe prise comme un système qui assure la gestion des relations informationnelles, et donc qui peut être maîtrisé[448]. La tâche semble ainsi se définir comme une action désémantisée, c'est-à-dire désinvestie de son rapport au contexte, des représentations qui peuvent être associées à des façons de faire ainsi qu'au poids idéologique et politique de l'objectif sous-jacent à la tâche.

La pratique de recherche ne peut se définir à l'avance en tant qu'ensemble de « *work-packages* » et pourtant la construction de ces grilles de programme fait elle-même déjà l'objet d'une pratique qui permet de produire ces objets et de les faire circuler sans qu'ils apparaissent comme des aberrations. Mais, les dispositifs textuels, qu'ils soient des projets de recherche, des panneaux ou encore des écrans de jeu, ne peuvent pas prescrire ce qu'est la pratique. Ils engagent des mouvements, des modalités d'interprétation et ils laissent un espace large aux façons de saisir et de se saisir des objets. Les dispositifs textuels dans « Sainte

[448] Voir la critique de Jeanneret, sur le terme cybernétique, dans le chapitre cybernétique de l'imparfait. Jeanneret, Y., 2008, *op. cit.*

Russie », ne prescrivent pas. Ils laissent dans le flou le lien précis entre écrit et pratique ainsi que la façon dont une pratique s'organise en activités.

La notion de programme est pertinente, dans la mesure où ces dispositifs de communication sont toujours des objets sociaux et politiques. Mais si l'on est d'accord avec cette remarque, on dira que les programmes d'activités sont multiples. En effet, le programme d'activités dans l'exposition peut résider dans un projet de capter, sous forme de circulation des flux, toute forme de pratique ; ou alors peut résider dans un projet d'inventaire scientifique et encyclopédique toute relation aux objets.

La notion programme semble mettre à distance la notion de communication ce que le terme d'« implication de communication » évite. Le terme de programme ne prend pas en charge le fait que la communication est un ensemble large qui compte sur des échanges, mais aussi sur des investissements fantasmatiques. À ce titre, on peut rapprocher à la discussion du terme de programme, celle du terme de contrat, qui met en jeu l'idée que les participants d'une situation de communication pourraient s'engager et jouer durablement le même jeu[449]. Parler en termes de contrat pour caractériser le mode de relation anticipé dans le dispositif (textuel, expositionnel...) reviendrait à pouvoir appréhender l'ensemble du processus de communication et à penser la relation comme acceptée et explicite. La notion de contrat a certes l'avantage de proposer une interaction médiatisée par un objet (le texte médiatique) donc de donner un statut au dispositif. Mais, elle a l'inconvénient de vouloir fixer les pratiques en leur donnant une dimension systématique. « [Le contrat] saisit le disparate des pratiques dans une enveloppe. »[450]

La notion de contrat et celles qui lui sont opposées, comme la « promesse »[451], par exemple, témoignent de la volonté de comprendre comment un lien s'élabore à travers la discontinuité des processus de communication. Elles témoignent aussi du fait qu'il existerait une représentation de la communication en jeu dans la communication. Or si le contrat masque la spécificité de la réflexivité de cette communication à l'œuvre dans les dispositifs médiatiques (on ne peut, en effet, pas la confondre avec la réflexivité à l'œuvre dans le discours, par exemple, telle qu'elle est étudiée par la rhétorique), la notion de programme masque la

[449] Véron, E., 1983, « Quand lire c'est faire : l'énonciation dans le discours de la presse écrite », *op. cit.*
[450] Patrin-Leclère, V., Jeanneret, Y., 2004 « La métaphore du contrat », *Hermès*, 38, p.135 – Voir aussi Jeanneret, Y., 2008, *Penser la trivialité, La vie triviale des êtres culturels*, Hermès-Lavoisier, pp.152-158.
[451] Jost, F., 1997, « La promesse des genres », *Réseaux*, 81, pp. 11-31.

spécificité de la pratique de communication qui met en jeu un ajustement permanent entre des représentations, des figures, des rôles et l'interprétation du supposé « programme ».

La notion d'implication de communication est une proposition théorique qui permet de penser l'anticipation et la représentation (de la communication, de l'usage) selon les modalités de textualisation spécifiques de tel dispositif de communication, mais aussi l'espace de pratique spécifique qu'ouvre la manipulation du dispositif. « L'implication de communication pourrait être définie comme une pente dans laquelle l'interaction s'engage si les sujets sociaux suivent, sans distanciation, la logique des formes auxquelles les productions médiatiques les confrontent. »[452]

On citera pour conclure des notions qui se posent en contrepoint des termes de « programme » ou de « scénarios » et qui abordent l'utilisation effective de l'objet. Ces termes sont intéressants, car ils mobilisent une représentation de la situation de communication qui fonctionne *à plein* dans le cours même de l'utilisation du dispositif. La posture « cognitive *a priori* » développée par Fabienne Thomas correspond à la « connaissance approximative de ce que peut nous procurer une expérience médiatique particulière »[453] (connaissance générale fondée sur l'expérience qu'on en a déjà eue, ou sur les idées préconçues qu'on en a ; élément intrinsèque, en ce sens où visiter une exposition de sciences ne correspond pas à la même expérience que la visite d'un musée d'art ; et, enfin, potentialité réceptive en ce sens que « déambuler physiquement dans un musée, s'asseoir devant son écran […] sont des conditions de réception qui peuvent intervenir dans la construction de la motivation du contact médiatique, quel qu'en soit l'objet »[454]).

La posture de visite[455], détermine le projet de visite combiné au rapport que le visiteur entretient avec le thème de l'exposition, au cours de sa visite, ou encore le « projet d'usage »[456] est une façon de penser l'usage en tant qu'il est déterminé par son déploiement dans un temps qui déborde l'utilisation de l'objet et qu'il sert un objectif plus général que

[452] Jeanneret, Y., 2008, *op. cit.*, p.155.
[453] Thomas, F., *op. cit.*, p.221. La posture cognitive *a priori* devient au cours de l'effectuation du dispositif, une posture cognitive spécifique.
[454] *Ibid*., p. 221.
[455] Eidelman, J., Cordier, JP., Letrait M., 2003, *op. cit.* Dans cette analyse spécifique à l'exposition « Kannibals et vahinés », qui s'est tenue au MAAO, en 2001-2002, Jacqueline Eidelman retient quatre postures (hédoniste, érudite, interprétative et engagée) qu'elle associé à quatre effets sur l'expérience de visite (« mise à distance », « mise en perspective », « mise en exposition » et mise en abyme »).
[456] Davallon, J., Le Marec, J., 2000, *op. cit.*

l'usager s'est assigné, en tant qu'il est investi de désirs et d'attentes et qu'il constitue parfois une prise rassurante face à l'innovation[457]. La notion de « prédilection », enfin, désigne le travail de reconnaissance et d'interprétation à l'œuvre par l'usager, dans le cours de l'interaction médiatisée[458].

Cette discussion va permettre de justifier la visée de ce chapitre VI. Cette visée oriente toute la suite de la thèse. La notion d'ajustement pourrait poursuivre le questionnement évoqué sur la notion de programme et s'articuler à la notion d'implication de communication, car elle correspond à la reconnaissance par l'usager d'une représentation de la communication en jeu dans le dispositif qu'il est en train d'éprouver et d'interpréter, ainsi qu'au déploiement d'une expérience d'interprétation-évaluation, de comparaison et de prise de rôles. Le dixième chapitre de ce mémoire de thèse présente ces trois modalités de l'ajustement à partir de l'analyse des deux situations de visite « Sainte Russie » et « PLUG ». En somme, l'existence d'un ajustement suppose qu'on interroge de façon critique la question du programme. D'une part, et ce sera l'objet des analyses qui suivent, le texte sollicite bien le lecteur-visiteur, mais il superpose des logiques d'usage, des projets possibles. Le visiteur n'a pas de programme, il connaît des scripts possibles d'activités repérées et porte aussi des projets potentiels. Son ajustement consiste moins en l'adaptation à un programme proposé par le dispositif qu'à l'exercice d'une implication avec les objets au cours de laquelle, le visiteur remobilise, désire, confronte ces différents univers possibles de pratiques.

Lecture, écriture et contextes d'usage

Une deuxième remarque s'impose ici : l'analyse du texte dans « PLUG » nous a permis de poser un certain nombre de questions et, notamment, de poser au centre de la réflexion le rapport entre usage du texte et usage par le texte, ou en d'autres termes activité de lecture et activité plus générale, de jeu ou de visite.

L'organisation du projet en elle-même impliquait que le regard se tourne d'abord sur l'objet technique et son fonctionnement. Étant un projet technique, soutenu par le programme RIAM (Recherche et Innovation en audiovisuel et multimédia) de l'Agence nationale de la recherche, les résultats attendus concernaient d'abord le fonctionnement du dispositif, ce qui a

[457] Davallon et le Marec parle de « bagage représentationnel » *Ibid.*, p.178.
[458] Jeanneret, 2008, *op. cit.*, p.167.

obligé tous les chercheurs à se concentrer sur l'opérativité technique de l'appareil dans un premier temps. L'équipe de recherche en sciences de l'information et de la communication a ensuite tenté de qualifier le dispositif, de comprendre son opérativité sociale et symbolique à partir de l'étude de ce qu'on appelle l'intégration ou la « concrétisation » pour reprendre un terme de Gilbert Simondon[459], des différents développements techniques engagés dans l'objet[460]. Les termes « ensuite » et « d'abord » ne visent pas tant à signifier le déroulement de la recherche en deux étapes dans le temps qu'à montrer que le programme de recherche posait un cadre préalable avec différents espaces de jeux. En réalité, le travail entre les chercheurs (ingénieurs et sciences sociales) a témoigné, une fois de plus, de l'absence de séparation radicale entre la construction technique de l'objet et sa construction sociale[461].

Ainsi le dispositif a été présenté comme permettant au visiteur d'*écrire* sur les bornes du musée. Au sein de l'équipe de recherche, les deux notions de lecture et d'écriture ont été très structurantes et débattues[462]. Ces termes sont liés, aussi, au fait que le dispositif va être testé, qu'il va être accompagné d'une présentation et que les visiteurs vont avoir peu de temps pour utiliser l'objet. Le bénéfice des deux termes est d'engager des représentations communes aux visiteurs et aux ingénieurs. Ainsi les catégories de lecture et d'écriture révèlent le fait que le destin de l'objet technique est anticipé et que sa circulation dans des univers de pratiques et de représentations très différents du strict cadre du laboratoire est pensée au cours de son invention.

Dans ce mémoire de thèse, ce qui sera interrogé sera plutôt la façon dont ces termes renseignent sur la pratique des sujets et sur l'anticipation de cette pratique par l'objet. L'analyse peut ainsi convoquer les débats sur les théories de la réception. Par exemple, Jurgen Müller montre dans un article consacré aux lieux communs de la réception que l'ère

459 Simondon, G, 1958, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier.
460 Ce travail a fait l'objet d'un article qui explique comment les modalités de convergence entre les disciplines faisant partie du projet se sont opérées à partir d'une remise en cause et d'une réflexion sur les spécificités et les postulats de chaque discipline. Gentès A., Jutant, C., 2011, « De la convergence à la performance : le cheminement dans l'invention d'un média », *Culture et musées*, [en cours de révision].
461 Flichy, P., 1991, « L'historien et le sociologue face à la technique, le cas des machines sonores », *Réseaux*, 46-47, pp. 47-58.
462 Gentès, A., Jutant, C., Guyot, A., Simatic, M., 2010, « Designing Mobility: Pervasiveness as the Enchanting Tool of Mobility », in Ystad, S., (dir.), 2010, *MobiCASE 2009*, LNICST 35, Springer Verlag, pp. 401-409.

numérique interroge les formes de réception et permet en tout cas de rajouter au débat sur le binôme production/réception, une balise qui serait celle de la navigation[463].

Pour le moment, disons seulement que le questionnement autour de la nature de l'activité de lecture engagée dans « PLUG » nous a permis de dire qu'il fallait dorénavant parler de deux contextes d'usage : l'activité de lecture proprement dite et l'activité dans laquelle cette lecture est un intermédiaire. Il s'agit de deux activités différentes, mais qui renvoient l'une vers l'autre. Il s'agit, en réalité, des deux versants du contexte programmatique tel que le définit l'équipe de Gallica. « Vu du côté médiatique, c'est-à-dire de l'organisation sémiotique et fonctionnelle du site médiateur, [le contexte programmatique] désigne plutôt toute stratégie qui cherche non seulement à anticiper le processus de lecture – la manière dont le lecteur peut s'y prendre pour comprendre –, mais aussi l'utilisation que le lecteur peut faire de ce que lui propose le site dans le cadre même de son programme concret d'activité. »[464] On insiste sur le fait que leur analyse repose bien sûr la distinction de ces deux activités, qui nous paraît fondamentale, le processus de lecture et l'activité générale du lecteur qui renvoient peut être à deux figures ici que l'on pourrait distinguer : le lecteur modèle et le visiteur modèle.

En ce qui concerne le processus de lecture lui-même, il faut peut-être préciser que le parti-pris de cette recherche est de considérer l'utilisation, la manipulation de l'objet technique comme un acte de lecture, ce qui revient à considérer ensemble actes interprétatifs et actes fonctionnels[465]. C'est dans cette perspective que le terme de « textiel » peut être repris, car le fonctionnement sémiotique du textiel, tel qu'il a été décrit, engage de le penser dans le contexte d'une activité qui est une pratique sociale et qui va au-delà du simple fait de faire fonctionner l'outil.

La lecture est une activité sociale, au musée, plus que n'importe où. Elle peut être analysée en tant que telle, comme une activité sociale, mais, plus que tout, elle participe directement de la pratique sociale que constitue la visite. On peut rappeler que les théoriciens de l'exposition ont mis au jour la spécificité du rapport entre texte et visiteurs, à partir du contexte de

463 Müller, J., 2010, « Les lieux communs de la réception », in Goetschel, P., Jost, F., Tsikounas, M., (dir.), 2010, *Lire, voir et entendre la réception des objets médiatiques*, Publications de la Sorbonne.
464 Davallon, J., Noël-Cadet, N., Brochu, D., 2003, *op. cit.* p.74.
465 L'équipe de recherche qui a travaillé sur la lecture sur le web présente la recherche à partir de trois entrées qui forment concomitamment la lecture des corpus, des documents et des signes électroniques : approprier, interpréter et manipuler. Ghitalla, F., Boullier, D., Gkouskou-Giannakou P. Le Douarin, L., Neau, A., 2003, *op. cit.*

l'activité de visite. Denis Samson, par exemple, a montré qu'on peut retenir trois concepts qui relèvent des stratégies de lecture des visiteurs[466] : ces derniers manifestent un besoin « d'orientation conceptuelle », ce qui consiste à comprendre la façon dont tous les éléments qui constituent l'exposition sont organisés vers un objectif, un principe, un message ; ils opèrent une « sélection de l'information » qui consiste à privilégier certains éléments du texte aux dépens d'autres ; enfin, comme Harris, Samson parle de la nécessaire « intégration des messages », c'est-à-dire du rapport d'emplacement du texte par rapport aux objets exposés, mais aussi aux autres textes.

Aussi, dans ce chapitre, nous allons étudier, la façon dont les textes, pour nos deux terrains, engagent une activité de lecture.

Pour analyser la relation qui se joue entre le dispositif du texte et le lecteur, nous avons analysé la façon dont le texte appelait son lecteur à la lecture et impliquait bien une activité c'est-à-dire un corps en mouvement. C'est la notion d'implication, telle qu'Yves Jeanneret l'a formalisée, qui sera ici la balise à partir de laquelle, on observera ce jeu entre texte et lecteur[467]. Cette notion permet de penser le dispositif médiatique ou textuel à partir de sa saisie pratique, c'est-à-dire à partir de la spécificité du rapport que peuvent engager la manipulation d'un objet particulier, son interprétation, le fait qu'on s'y accroche, qu'on le sente, et qu'il nous propose un jeu toujours nouveau de contraintes et de possibilités. Au cours des deux enquêtes, nous avons vu des corps prendre place pour la lecture, changer de position, avancer, reculer et se contorsionner même afin de pouvoir opérer la lecture. C'est l'objet de la première section de ce chapitre.

La deuxième section présente l'analyse de la façon dont le texte prend en charge une lecture, qui a comme conséquence de considérer d'une certaine façon les objets de l'exposition, et même de construire et de comprendre une activité de visite, en d'autres termes une activité qui déborde la lecture et qui concerne le dispositif général de communication qu'est l'exposition.

[466] Samson, D., 1992, « L'évaluation formative et la genèse du texte », *Publics et Musées*, 1, pp. 57-73. Dans sa thèse de doctorat, Samson pose en réalité le concept de « parcours de lecture » « Toute approche d'un élément d'exposition procède d'un parcours de lecture qui conditionne les processus d'appropriation mis en œuvre », in Samson, D., 1995, *op. cit.*, p.236.
[467] Jeanneret, Y., 2008, *op. cit.*, p.167.

L’analyse du rapport que le texte entretient avec l’ensemble de l’exposition n’est pas nouvelle, comme nous l’avons vu dans l’introduction de cette partie ; ce que nous proposons ici est de considérer ce rapport à partir d’une focale très précise, à savoir l’anticipation de l’usage du texte, de la figure corporelle de lecteur et de visiteur. Nous finirons par une analyse de la façon dont le visiteur reformule et renégocie son activité de lecture au fur et à mesure de sa lecture et de son parcours dans l’exposition.

1. ANTICIPER ET CONSTRUIRE L'ACTIVITÉ DE LECTURE

Cette section veut montrer comment le texte anticipe l'usage qui peut être fait de lui dans la lecture et comment le visiteur manipule cette proposition. On regardera d'abord comment le texte dans « Sainte Russie », mais aussi dans « PLUG », engage des comportements de lecture et des marges de manœuvre pour des postures de lecture. On observera, précisément, comment le geste de lecture est sollicité. Dans le cas de « PLUG » ce geste convoque la catégorie de l'écriture. En effet, les joueurs sont censés *déposer* des cartes virtuelles sur les bornes dans le musée. Savoir comment qualifier ce geste nous permettra de questionner le rapport entre activités de lecture et représentation de l'*usager actif*. On verra, à ce titre, que les visiteurs sont les premiers à interroger le sens de leur pratique et la superposition des logiques à l'œuvre dans le texte.

La section montre, ensuite, comment le texte engage un parcours de visite dans l'espace général de l'exposition. Cette analyse sera l'occasion de mettre en évidence le fait qu'un objet textuel comme le panneau, au mur de l'exposition, par exemple, confronte, en réalité, différentes définitions de l'écriture de médiation : comme transcription d'un discours, comme organisation visuelle de signes, comme objet en contexte spatial, comme modèle d'un rapport culturel. Ces différentes définitions ne construisent pas le même usage de la lecture. Leur superposition dans un même objet textuel fait ainsi coexister des anticipations hétérogènes. Le travail d'ajustement apparaît alors comme d'autant plus sollicité.

1.1 Engager un comportement de lecture

Distance et rapprochement

Le jeu entre surface et signes écrits engage un certain comportement de lecture, au sens de manière d'agir. Ce jeu nous permet d'opérer une première distinction entre les divers textes, dans le cas de « PLUG » et de « Sainte Russie ». Par exemple, le texte sur écran qu'il s'agisse des textes focus ou des quiz, composé de signes linguistiques et d'images, tout comme le cartel près de l'œuvre, engagent une lecture rapprochée quand le texte des panneaux sur les murs de l'exposition impose une distance pour que la lecture se fasse. La taille de la graphie est évidemment différente dans les deux cas et proportionnelle à la distance requise pour la lecture. On voit ici que deux éléments interviennent lorsqu'on analyse ces textes, qui sont deux éléments pris en charge par le concepteur des dispositifs : le premier est déterminé par

l'anticipation d'un rôle de lecteur et de visiteur ; la deuxième exprime la limite qu'exerce la surface sur la définition du rôle du lecteur.

D'une part, la taille et la distance des signes n'engagent pas seulement un type de lecture, mais plus généralement un type d'appréhension du contexte. Le mouvement qu'ils impliquent pour le corps semble directement lié avec la façon dont le visiteur doit aborder la séquence spatiale dans laquelle il se trouve. Dans le cas de « Sainte Russie » la différence entre les panneaux et les cartels est significative. Il faut d'abord rappeler que les cartels autonymes ont la fonction explicite de désigner un objet, le rapport entre objet et texte est la raison d'être du cartel[468]. Cette fonction de désignation est liée à l'emplacement du texte dans l'espace :

> *« Enfin, je prends toujours mon cas à moi, qui n'y connaît strictement rien, on se demandait quel cartel correspondait à quelle œuvre. Le truc qui aurait été pas mal c'est petit 1/petit 1 au moins le cartel, je sais à quoi il correspond. » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, entretien)*

Ainsi le rapprochement du corps près des cartels est aussi un rapprochement vers l'œuvre dans la mesure où le cartel se trouve tout proche de l'œuvre dans la vitrine. Quand l'éloignement qu'engage le panneau semble lié à une position de recul qui doit permettre un regard sur un ensemble d'objets. Le nombre de mots sur les cartels et sur les panneaux n'est pas le même et on trouve régulièrement plus de mots dans les panneaux ce qui permet de penser que la lecture du panneau prend plus de temps que la lecture du cartel[469].

Un exemple est symptomatique de ce type de différence ; il s'agit, précisément, du seul cas dans l'exposition « Sainte Russie » où un grand panneau a été installé près d'une œuvre. C'est le cas de la Vierge de Vladimir, œuvre notoire et certainement attendue, elle est, en effet, mise en scène de telle sorte que tout le dispositif communicationnel lui donne le statut d'œuvre phare (vitrine, emplacement dans le fond d'une large salle, isolement significatif vis-à-vis des autres objets, etc.)[470]. Une illustration en est donnée sur la planche n° 4, à la page 247.

---

[468] Dans le cas du cartel prédictif et du panneau, la fonction de désignation se double d'une fonction de construction d'un savoir.

[469] Le comptage des mots par panneaux est en annexe. Annexe n°6.

[470] On notera une observation qui peut paraît anecdotique mais qui révèle à la fois les attentes des visiteurs vis-à-vis des œuvres notoires et aussi leur culture médiatique. Au cours des observations en salles, de nombreux visiteurs recherchent puis expriment leur étonnement devant l'absence du petit symbole qui signale que l'œuvre fait partie de la sélection commentée dans le guide multi-média. *« Et généralement, ces œuvres c'est assez facile, parce que c'est aussi celle-là où tu as le petit symbole des écouteurs. Je pense que tout le monde voit les mêmes que moi ! Je n'y vais pas au symbole, mais je les retrouve à chaque fois ! » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien).*

Parmi ces différents éléments de mise en scène, le fait d'avoir encadré l'œuvre avec deux morceaux de textes, qui appartiennent ostensiblement au registre des panneaux muraux, mais qui pourtant adoptent un format de casier original (vertical et non plus horizontal), permet aux visiteurs d'expérimenter la rupture du lien entre œuvre et cartel, ou plutôt le décalage qu'il existe entre deux types de lectures (cartel et panneau) et la pertinence du lien entre l'objet exposé et un des deux types de lecture. On se rend compte que le contenu du cartel, c'est-à-dire la mention, dans un cadre spécifique consacré à la désignation, d'un nom, d'une date et d'un matériau, reste indispensable puisqu'il est, en effet, reproduit. On le reconnait, car il présente les caractéristiques que l'on vient de décrire et qu'il reproduit aussi la même graphie et le même casier que dans les autres cartels de l'exposition. Mais, cette fois, c'est sa surface qui est différente : le texte est, en effet, intégré dans le casier du grand panneau. C'est par sa différence d'avec le texte du panneau, par sa position au bas du panneau et par la reproduction de la syntagmatique interne du registre des cartels que ce petit objet se singularise et appelle à reconnaître effectivement un cartel. Les observations en salle permettent de dire que les visiteurs qui s'approchent de la Vierge de Vladimir, procèdent systématiquement au même jeu de déplacement qui est exactement inverse à celui que l'on observe pour les autres œuvres, qui sont associées seulement à des cartels, et qui fonctionne comme suit :

1. Rapprochement vers le cartel > lecture du cartel > mouvement de recul pour regarder l'œuvre

Dans le cas de la Vierge de Vladimir, on observe plutôt :

2. Mouvement de recul pour lire le panneau > lecture > mouvement de rapprochement vers l'œuvre.

D'autre part, on ne peut pas exclure le fait que la taille des signes est directement, non pas imposée, mais est le fruit d'une négociation entre les caractéristiques formelles et matérielles du support – ce qu'Harris nomme la disponibilité de la surface – et la volonté d'anticiper une activité de lecture réalisable. Dans le cas de « Sainte Russie » encore, la taille des vitrines, des rebords et, enfin, des espaces libres aux murs conditionnent le champ graphique. À ce titre, on rajoute que les visiteurs interrogés font systématiquement état d'une difficulté à se pencher à la bonne hauteur pour pouvoir lire les cartels en général. Les observations dans les salles de l'exposition confirment cette difficulté : on a vu des visiteurs se pencher à 90 degrés ou

encore s'accroupir complètement pour pouvoir lire les textes[471]. Dans les commentaires qui suivent, on observe que les visiteurs font état d'une connaissance des pratiques logistique vis-à-vis du texte dans l'exposition, mais aussi à un certain type de représentations associées au rapport entre œuvre et texte.

> *« Je ne comprends pas pourquoi c'est toujours posé en bas, puisqu'il y a un mur, ça pourrait être posé à hauteur de vue ! Si c'était à hauteur de vue, on pourrait lire derrière les épaules, c'est bizarre que personne ne pense à ça ? » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« Non alors en revanche, c'est toujours en bas, à droite, planqué, s'ils pouvaient le remonter ce serait mieux ! Mais ça ils ont du mal ! Visuellement c'est moins parce que ça perturbe un peu l'œuvre, mais au moins tout le monde voit mieux. » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« Il y a vraiment des vitrines et il est difficile surtout de voir les commentaires. Ils ne sont pas toujours bien positionnés, surtout quand ils sont à plat, ils ne sont pas à hauteur de vue et on est obligé de se tordre le cou pour voir ! » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)*

Un autre exemple concerne le panneau, intitulé « Moscou IIIème Rome », dont l'emplacement pose problème. Pour le lire, c'est-à-dire en observant la distance avec le texte qui permet la lecture, les visiteurs sont obligés de se situer devant une icône placée de l'autre côté du mur[472]. Ils empêchent ainsi les autres visiteurs de pouvoir regarder cette œuvre, ou alors ne trouvent pas leur place ne pouvant se loger entre les visiteurs qui sont déjà stationnés pour regarder l'œuvre[473].

> *« Par contre à un moment donné, j'ai été étonnée je crois que c'est… et bien justement à l'entrée de la salle où il y a les deux bancs, c'est super mal fait : c'est étroit et il y a le panneau pour lire, donc la période et tout, et juste derrière une grande icône, je ne sais pas si tu vois où c'est ? Tu rentres, donc là il y a la porte et c'est à gauche, comme ça donc là tu es comme ça là sur ce coté là il y a expliquée la période machin et juste en face derrière une grande icône. Et comme c'est étroit, tu n'as pas de recul sur l'icône. » (Femme, 25 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Dans le cas de « PLUG », la présence de l'écran est encore plus intéressante à cet égard. La taille de l'écran, donc de la surface visible, est véritablement une contrainte puisqu'elle est petite, mais le téléphone permet ce que le panneau ou le cartel ne permettent pas, c'est-à-dire de faire apparaître successivement le texte à l'écran. Ainsi le contenu du texte est à la fois tributaire de la taille de l'écran (la taille de la police), mais cette difficulté de l'exiguïté, pour reprendre le terme d'Yves Jeanneret, se trouve compensée et se voit investie d'une nouvelle modalité de lecture qui implique que le lecteur comprenne l'opération de faire défiler le texte et la mette en œuvre. Bien que le panneau dans la salle soit aussi une surface exigüe, dans le cadre du téléphone « le média et le cadre se confondent dans la pleine unicité de l'espace de

[471] Les croquis des positions des visiteurs en situation de lecture sont en annexe. Annexe n°6.
[472] il s'agit de l'icône funéraire de Basile III.
[473] Voir la description de la troisième zone de textes en annexe. Annexe n°6.

lecture »[474]. Ainsi « la richesse du texte n'apparaît au lecteur que s'il repère, sur une toute petite fenêtre, les signes passeurs qui commandent l'actualisation du texte »[475].

Ce phénomène a fait dire à certains auteurs que le statut du lecteur devait dorénavant prendre en compte cette modalité. Le « lect-acteur », par exemple, est une notion qui souhaite rendre compte de cette participation à l'apparition du document. « Celui-ci, même s'il se donne et parce qu'il se donne selon les principes d'une interaction programmée et définie, ne se dévoile que par le biais d'une extériorité »[476] que Jean-Louis Weissberg nomme, par exemple, le « lect-acteur »[477]. Si les modalités de l'implication diffèrent entre le panneau au mur et le texte à l'écran, il ne faut pas oublier que cette « lect-acture n'est pas une création ni une production. Elle ne participe pas à l'existence du document, mais seulement à sa visibilité. Elle s'inscrit dans un champ de possibles qui, déjà constitués, car programmés, ne leur manquent qu'un pouvoir d'apparition »[478]. Roger Chartier quant à lui, cite trois aspects de cette modalité de lecture du texte électronique, dont la distribution mobile des textes dans des architectures logiques et la nouvelle matérialité des objets textuels qui donne au lecteur la maîtrise sur la composition, le découpage et l'apparence de ce qu'il veut lire, mais surtout l'originalité des modalités de lecture qui consistent en une articulation entre la pratique du *volumen* et celle du *codex*. « Enfin, en lisant sur écran, le lecteur contemporain retrouve quelque chose de la possibilité du lecteur de l'Antiquité, mais – et la différence est grande – il lit un rouleau qui se déroule en général verticalement et qui se trouve doté de tous les repérages propres à la forme qui est celle du livre depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne : pagination, index, tables, etc. Le croisement de deux logiques qui ont réglé les usages des supports précédents de l'écrit (le *volumen* et le *codex*) définit donc, en fait, un rapport au texte tout à fait original. »[479]

Nous allons tenter d'analyser la spécificité de l'activité de lecture dans le jeu « PLUG », dans les paragraphes suivants. Mais avant, il faut insister sur l'importance de l'exiguïté de la surface qui dans le cadre d'un jeu-quête, c'est-à-dire d'un jeu qui impose aux joueurs de se dépêcher, prend tout son sens. Les joueurs déclarent ne pas toujours avoir le temps de *faire*

[474] Jeanneret, Y., Béguin, A., Cotte, D., Labelle, S., Perrier, V., Quinton P., Souchier, E., 2003, *op. cit.*, p.98.
[475] *Ibid*., p.98.
[476] Sense, X., 2007, op. cit., p.101.
[477] Weissberg, J. L., 1999, *Présence à distance*, Paris, L'Harmattan.
[478] Sense, X., 2007, *op. cit.*, p.101.
[479] Chartier, R., 2003, « Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité électronique », in Origgi, G., Arikha N., (dir.), 2003, *Text-e. Le texte à l'heure de l'Internet*, Paris, BPI - Centre Georges Pompidou, pp.22-23.

défiler le texte et ainsi invitent les concepteurs à une recomposition éditoriale qui permettrait de saisir l'information dans le cadre de l'espace visible sur l'écran, sans avoir à manipuler le dispositif. L'observation corrobore cette remarque ; de nombreux visiteurs ne font pas défiler l'écran sur lequel figurent les réponses aux questions. Ils sont parfois évidemment embarrassés de ne pas trouver de réponses qui leur conviennent.

> *« Les quiz auraient été plus intéressants, s'ils avaient été moins longs. Deux ou trois lignes auraient été idéales pour comprendre les réponses proposées. Il faut pouvoir lire les trois réponses sur une fenêtre. » (Femme, 50 ans, Paris, PLUG, entretien)*

La lecture et le média informatisé – la superposition des surfaces

La réunion de deux supports (l'écran et la borne) est la condition dans le jeu « PLUG » pour rendre visible un certain nombre de textes, elle permet un type de lecture, que nous allons chercher à qualifier.

Ce que l'on ne doit pas oublier est que le téléphone et la borne proposent de nombreux signes écrits (les écrits d'écrans, mais aussi les touches du clavier, les dessins sur la borne), qui sont accessibles indépendamment de leur rapprochement. Mais si l'on se concentre sur le rapport entretenu par la réunion du téléphone et de la borne, c'est que le téléphone y apparaît comme un dispositif de lecture, en d'autres termes qui permet de lire le contenu des tags RFID qui sont collés sur la borne. L'étude de cette opération se justifie dans la mesure où elle correspond à une attente forte dans le jeu (découvrir ce que cachent les bornes est un ressort narratif important dans le jeu et surtout le gain de points ne peut se faire qu'à partir d'opérations qui impliquent le rapprochement du téléphone et de la borne[480]) et, par ailleurs, cette situation offre à l'analyse le cas d'un enchevêtrement de médiations informatisées qui repose sur le caractère fonctionnel du signe écrit. Ainsi un certain nombre d'opérations sont requises pour que le lecteur fasse apparaître le texte.

Avant de s'engager plus avant dans l'analyse de l'activité de lecture impliquée par le dispositif de jeu « PLUG », on peut déjà dire que l'usage de la surface-borne en perspective de la lecture, a fait l'objet d'un petit ajustement de la part de l'équipe du projet, qui nous permettra d'illustrer cette question de la relation entre surfaces, signe et activité de lecture. Malgré l'ensemble de signes présent sur le panneau, l'activité de lecture, à double titre

[480] A l'exception d'une opération qui consiste à rapprocher son téléphone de celui d'un autre joueur.

d'interprétation des éléments sur l'image et d'opération de lecture par apposition du téléphone sur la borne, n'est pas apparue comme une activité facile. Si les visiteurs interprètent bien les éléments de la borne comme signalant que le dispositif participe du jeu « PLUG » et que c'est à son endroit que se joue une interaction entre téléphone et borne, en revanche la façon de se saisir de la borne a fait l'objet de nombreux tâtonnements.

On peut expliquer cette observation en rappelant que le panneau de la borne a plusieurs fonctions : nous avons parlé de la fonction d'attention, mais une autre fonction fondamentale pour le déroulement du jeu correspond à une fonction que nous pourrions qualifier de *mode d'emploi*. En effet, à la lecture du panneau, le joueur doit pouvoir interpréter la façon correcte de poser son téléphone sur la borne afin de procéder aux échanges et aux autres opérations requises dans le jeu. L'enquête auprès des joueurs a montré que cette fonction n'était effectivement pas remplie par le panneau dans la mesure où les joueurs plaçaient leur téléphone à des endroits très différents (sur les côtés, tout en haut, etc.). Les concepteurs du jeu ont donc proposé de rajouter un élément signalétique pour tenter de réduire les mauvaises interprétations. Deux petites flèches ont été disposées sur le panneau à l'endroit précis où le téléphone devait être disposé. Cette proposition s'est avérée très efficace.

> *« D'accord et bien c'était super discret votre implantation parce qu'on ne voit pas les antennes, enfin, à part la borne on ne voit pas d'antennes énormes et tout donc ça super. Votre signalétique sur les bornes est très bien parce que si tu respectes scrupuleusement flèche contre flèche, il n'y a pas de problème. Mais très léger en fait moi j'ai trouvé ça super bien intégré en fait. » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Fermons cette parenthèse et reprenons l'analyse de Jean Davallon, Nathalie Noël-Cadet et Danièle Brochu qui ont montré que les indices d'usages anticipés, dans les sites (tels que les sites médiateurs) « proposent au lecteur une certaine manière de coopérer afin de pouvoir comprendre et utiliser »[481]. Ils montrent, à ce titre, qu'il y a une gradation continue entre le mode sémiodiscursif d'apparition de ces traces (la description d'un usage anticipé) et le mode de la fonctionnalité (l'indication fonctionnelle la plus opératoire). La remarque qu'ils font est que cette gradation est certainement liée à « la nature fondamentalement performative de l'écriture de réseau dont la caractéristique est de lier le discursif et l'opératoire »[482].

Ainsi la notion de « textiel », telle qu'elle est formalisée dans cette recherche, renvoie à un type de texte à la fois machine techno-sémiotique et opérateur d'action. Le textiel « sollicite

[481] Davallon, J., Noël-Cadet, N., Brochu, D., 2003, *op. cit.*, p.70.
[482] *Ibid*., p.71.

fortement le lecteur et lui demande de participer au fonctionnement même du dispositif […] en contrepartie ce texte est capable de s'intégrer dans la pratique de l'utilisateur »[483]. Ce type de texte délègue au lecteur une grande part du travail de signification. « Que le lecteur ait charge d'interpréter est le propre du texte, mais le textiel abandonne une grande part de son sort interprétatif au lecteur du fait de son ouverture sur la situation de production et de réception, sur le lecteur, sur ce à quoi il réfère. Non au lecteur comme sujet psychologique ou sémiotique, mais au lecteur comme acteur engagé dans un programme d'activité. »[484]

Comme cela a été décrit plus haut, l'utilisation du dispositif dans le cas de « PLUG » permet de jouer. En d'autres termes, la lecture est ici directement associée à l'activité de jeu. Le joueur doit approcher son téléphone de la borne et mettre en contact l'appareil avec le tag pour que l'échange d'informations par fréquences radio se produise. Un court détour par le fonctionnement technique du dispositif permettra de bien comprendre l'analyse qui est proposée ici. En fait, le tag RFID[485] stocke un octet (dont la valeur correspond à une carte virtuelle) et chaque téléphone contient une base de données locale qui permet d'associer aux différentes valeurs d'octet les attributs des cartes virtuelles (photo, texte explicatif, ainsi que quiz et enregistrement audio). Grâce à une application java[486], ainsi qu'à la base de données, ces attributs apparaissent sur l'écran du téléphone. Lorsqu'un échange se produit, l'application java inscrit la nouvelle valeur de l'octet sur le tag. Le tag s'en trouve modifié[487]. Mais le contenu du tag n'est jamais visible que par l'intermédiaire de l'écran.

Si l'on entreprend de décrire le fonctionnement sémiotique de l'écran, il est important de partir du fait que c'est sur l'écran du téléphone qu'apparaissent les signes qui renvoient à un autre support ; en ce sens, l'écran fait apparaître une écriture qui est doublement médiatisante (elle traduit le langage informatique (le code) qui la rend visible et lisible et elle traduit le contenu d'un élément qui est étranger/extérieur au téléphone, le tag). L'écran est fondamental puisqu'il cristallise et appelle à ce qu'Yves Jeanneret nomme en substance une *poétique capable d'associer le rythme des espaces et la valeur des signes passeurs*.

---

[483] *Ibid*., p.86, souligné par nous.
[484] *Ibid*., p.87.
[485] Sa mémoire correspond à 1 Ko.
[486] Le langage java permet de créer des applications sur téléphone mobile.
[487] Pour une description détaillée du fonctionnement technique du dispositif, on peut lire, Simatic, M., 2009, « RFID-based replicated distributed memory for mobile applications », *Proceedings of the 1st International Conference on Mobile Computing, Applications, and Services Mobicase 2009,* pp.1-18.

Plus que jamais, l'exemple de « PLUG » interroge le statut de l'écrit d'écran dans une économie médiatique dans la mesure où « il ne nous présente jamais qu'une seule surface textuelle à la fois, et ce que l'on appelle si malencontreusement "naviguer", c'est lire les signes présents sur cette surface comme indices d'autres ressources textuelles possibles »[488]. Comme l'explique encore Dominique Cotte, « la question de la relation à l'espace [dans le document numérique] se pose doublement, car le document […] ne peut pas être détaché des *artefacts* et dispositifs qui en permettent d'un côté la lecture, de l'autre le classement. […] Ce que l'on présente au lecteur à l'écran, c'est une double simulation de l'espace : l'espace sémiotique du document lui-même, et l'espace d'organisation du dispositif à l'intérieur duquel se trouve classé, rangé, décrit, indexé, le document en question »[489].

Ici, la question du basculement entre activité de lecture et activité d'écriture doit être posée, toujours d'un point de vue sémiotique et, à ce titre, la catégorie de l'interactivité peut être sollicitée et interrogée. L'écriture, en tant que catégorie signifiante, joue en réalité, dans le jeu, à la fois un rôle de ressort narratif et de médiation symbolique (le joueur doit *déposer* des cartes sur les bornes, il peut ainsi rendre confus le rapport du signifiant et du signifié (compris comme le rapport entre l'objet et sa carte), encourager à le rétablir), mais aussi un rôle réflexif puisqu'en réalité, elle permet de comprendre le fonctionnement du tag RFID (l'échange de données par radio-fréquence). La représentation d'un travail d'écriture est sémiotisée à l'écran. L'échange de cartes est donné à voir littéralement par un glissement des cartes lorsque le joueur lit et dépose un contenu sur le tag. Ce qu'on observe ici est que le dispositif rend compte de l'activité du lecteur, de l'opérativité des signes passeurs qui ne sont autres que des indications fonctionnelles qui anticipent l'usage du joueur (les touches « échanger cette carte »).

Nous avons remarqué une satisfaction toujours renouvelée de la part des joueurs qui procédaient à ces échanges et qui regardaient ce chassé-croisé des cartes. Ils manifestent, souvent, le souhait de voir apparaître immédiatement à l'écran des signes qui rendent compte de l'opération qu'ils sont en train de faire, qui la représentent, en tout cas qui la signalent. Un exemple illustre cette économie sémiotique entre geste/retour de force. Au moment de l'échange entre deux joueurs, le téléphone rend compte du gain de points par une brève

[488] Jeanneret, Y., 2007 [2000], *op. cit.*, p.156.
[489] Cotte, D., 2007, *op. cit.*, p.29.

vibration. La situation d'interaction particulière qui engage deux joueurs à toucher leurs téléphones qui se mettent à vibrer de surcroit, crée d'ailleurs plus souvent une situation de complicité, qu'une situation de gêne. Cette remarque permet d'interroger le caractère d'interactivité, tel qu'il est attendu par les usagers, en d'autres termes, tel qu'il est fonctionnel dans une économie de l'interprétation du dispositif.

Précisons donc que le geste d'écriture, s'il en est une, est un geste d'écriture médiatisée. Cette analyse vaut pour le geste de lecture. « Ce que l'on voit à l'écran n'est pas ce que l'on fait réellement avec la main. L'action du corps dans son espace réel est différente de ses effets dans l'espace d'inscription informatique dont le texte-image à l'écran ne présente qu'un état virtuel. »[490] Mais ce qui compte ici est que le dispositif active ce qu'Eleni Mitropoulou appelle l'illusion d'un faire-réceptif, « tour de magie qui fait croire aux performances non seulement sans dévoiler les compétences, mais surtout en brouillant les pistes d'attribution de ces compétences »[491]. Dans l'analyse sémiotique qu'elle fait du phénomène d'interactivité pour les objets médiatiques multimédias[492], Eleni Mitropoulou montre que s'y joue un jeu d'aller-retour entre un « faire être » et un « faire-faire » fondé sur la croyance que le « faire-réceptif » est l'opération et les conditions de sa réalisation. « L'interactivité apparaît comme l'instance émettrice déléguée par le récepteur en vue d'extraire un état de texte disponible du stock multimédia. Le récepteur est détenteur d'un faire-faire ; c'est-à-dire d'un faire manipulatoire. »[493] Le type de commentaire qui suit, métaphorique à dessein, est très révélateur de cette prise de position par l'usager qui exploite pleinement les illusions qui fondent l'espace d'énonciation porté par un dispositif informatisé comme « PLUG » :

> *« La première fois que j'ai joué, j'avais l'impression que les objets étaient là, qu'ils attendaient qu'on les réveille, qu'ils avaient besoin de notre présence pour vivre ». (Homme, 40 ans, Paris, PLUG, entretien)*

On retrouve ce type de commentaire dans le discours d'autres enquêtés qui citent et commentent ce qu'ils appellent un besoin d'animisme.

> *« Les objets technologiques sont des objets magiques pour la majeure partie des gens. Tu vois des comportements, ils essaient d'amadouer la machine ils ne savent pas comment communiquer avec l'objet et l'objet c'est forcément un esprit un grand esprit. Ils ne comprennent absolument comment ça marche, déjà nous on ne comprend pas non plus » (Homme, 35 ans, Evry, PLUG, entretien)*

---

[490] Jeanneret, Y., Béguin, A., Cotte, D., Labelle, S., Perrier, V., Quinton P., Souchier, E., 2003, *op. cit.*, p.102.
[491] Mitropoulou, E., 2007, *op. cit.*
[492] « L'interactivité est ici considérée dans sa fonction sémiotique, c'est-à-dire comme ce qui relate formes d'expression et de contenu dudit objet » *Ibid*., p.5.
[493] *Ibid*., p.12.

Au cours de notre enquête, cette dimension du *faire* est convoquée dans tous les discours des joueurs. La récurrence de termes comme « agir » et d'autres verbes d'action visant à qualifier la nature de l'opération effectuée par les joueurs n'est pas anodine. Certains joueurs ont comparé le geste de dépôt de carte sur la borne au dépôt d'une trace. Le téléphone est comparé à « une baguette magique », il permet de transformer la borne, d'en changer le contenu.

> *« Alors que là, c'est moi, je peux donner quelque chose à tel endroit du chemin, du parcours. Ça, c'est unique. » (Femme, 31 ans, Paris, PLUG, entretien)*
> *« J'apporte ma pierre au dispositif, je complète, au bon endroit, c'est ludique, mais c'est comme s'il y avait plein de cartes et il y a un trou, il en manque une et hop, moi, j'apporte, je complète le lego et hop j'arrive à faire un ensemble comme une construction, il y a un coté participatif, il y a un choix, il faut faire un choix déjà, il faut choisir la carte, la retrouver, l'identifier, on fait nos petits trafics dans le musée, on s'approprie le musée quelque part, on sait qu'on a laissé nos traces un petit peu » (Femme, 31 ans, Paris, PLUG, entretien)*

À ce titre, on observe l'utilisation de la terminologie des sciences de l'ingénieur – les joueurs se comparent à des « émetteurs » –, les joueurs procédant à une confusion, analysée depuis longtemps par les sciences de l'information et de la communication, entre un terme qualifiant un procédé technique et une opération qui reste fondamentalement une opération d'interprétation. À ce titre, on voit bien que certains regrettent ne pas être assez *actif* et de n'avoir réalisé qu'un simple téléchargement de données, en échangeant les cartes. Ils auraient aimé laisser un message, un dessin, une information sur la borne pour éprouver une réelle interactivité. Ils auraient aimé agir davantage sur les objets, les photographier, les emporter avec eux.

> *« Ce qui pourrait être pas mal pour amplifier le fait de laisser une trace de son passage c'est que les utilisateurs puissent écrire sous forme de texto ou n'importe, écrire sur les bornes en fait. Mettre des petits messages. Du genre, "j'ai mis en attente la carte machin sur la borne x tout à l'heure ! ». Mais pour l'instant le coté empathique avec les données échangées je n'ai pas du tout c'était juste un échange de données. » (Homme, 27 ans, Paris, PLUG, entretien)*
> *« On pourrait faire un dessin, le laisser sur la borne et quelqu'un d'autre récupère le dessin à tel endroit du chemin. Et après tu peux faire défiler tous les dessins de tout le monde. Après c'était pas super niveau qualité. Mais tu vois, quelqu'un qui chante pourrait chanter, quelqu'un qui saurait dessiner pourrait laisser un dessin, peut être pas tout le monde ferait ça, mais des artistes qui passent par là, par exemple, qui viendraient et qui laisseraient des choses… ça pourrait être sympa. Ou un mathématicien, qui laisse une équation, comme un wikipédia, où tout le monde laisse sa trace ! » (Femme, 31 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Ce genre de commentaire laisse supposer que la confusion définie plus haut est convoquée sur un mode rhétorique et qu'elle ne renseigne pas sur la façon dont les joueurs jugent et vivent effectivement leurs actes. On peut faire l'hypothèse que la capacité à écrire est ici convoquée en tant que *norme* ou *critère d'appréciation* du dispositif dans le cadre d'un discours sur la

technologie où l'enquêté témoigne à l'enquêteur qu'il a une bonne connaissance des innovations en vigueur. On retrouve ici les analyses de Le Marec et Davallon sur les CD-Roms culturels : la référence à l'interactivité de la part de certaines personnes interrogées est une façon de qualifier le cédérom comme multimédia et de faire ainsi état d'une « compétence consommatrice autonome » indépendamment de l'usage que font ces personnes de ces dispositifs[494]. On s'en rend particulièrement compte lorsque les visiteurs parlent de la technologie RFID en général et non plus seulement de l'expérimentation. Elle permet, en effet, selon eux, des formes de participation active.

> *« Une implication forte des gens parce que c'est eux qui apportent quelque chose. Être émetteur a un impact, être actif. Ça rappelle les gens qui écrivent leurs noms quand ils font une visite quelque part… peut-être un genre de mur de tag, de ce genre là, où les gens pourraient laisser une trace de passage. Ça pourrait être vraiment très marrant, parce que ce que ça pourrait être consultable par d'autres personnes ou même, prendre un RDV avec quelqu'un et s'il y a un problème, partir et lui laisser un petit message. » (Femme, 50 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Si on analyse les propositions que font les joueurs lorsqu'on leur demande ce qui permettrait de rendre les joueurs plus actifs, on observe que ce sont des compétences cognitives qu'ils souhaitent mettre à profit. L'activité concerne bien ici ce que le joueur produit, saisit, comprend. On retrouve ici un questionnement engagé par les théoriciens de l'information et de la communication sur les formes d'interactivité : « L'acte concerné est-il une interprétation qui s'exerce face à un texte ou seulement une compétence qui se vérifie face à une tâche ? »[495]

> *« On pourrait gagner <u>des indices</u> plutôt que des points, pour récupérer des choses, les assembler, les reconstruire. On assemble pour débloquer quelque chose et découvrir les collections. » (Homme, 27 ans, Paris, PLUG, entretien)*
> *« On identifie un joueur à une carte, par exemple, et on vient <u>la raconter aux autres</u>, on vient raconter son expérience de visite. » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Il semble bien que le joueur engage une interprétation vis-à-vis de ce qui lui est proposé, mais s'il ne qualifie pas son geste d'un geste d'écriture, c'est, en réalité, que l'économie symbolique à laquelle renvoie son geste n'est pas assez profonde, ne l'engage pas suffisamment vis-à-vis des autres personnes qui partagent son expérience, ne fait pas circuler suffisamment de savoirs sur les objets, sur le lieu du musée, et sur sa propre pratique de visiteur, etc. Dans le rapport d'enquête, remis à l'issue de la première phase d'expérimentation, les préconisations ont essayé d'aller dans ce sens, en essayant d'élaborer une typologie de points qui renvoient davantage vers un comportement et l'apprentissage d'un comportement de chercheur, de visiteur, de lecteur.

---

494 Davallon, J., Le Marec, J., 2000, *op. cit.*, p188-189.
495 Jeanneret, Y, 2007, *op. cit.*, p.170.

« Dans cette perspective, une réflexion intéressante peut être menée sur le gain des points gagnés. Dans le jeu, quatre types de points pouvaient être gagnés : les points de civisme, de curiosité, d'esprit collectif et, enfin, de collection. La qualification choisie est très révélatrice du rôle donné au joueur. En effet, le civisme, la curiosité, l'esprit collectif et la collection sont les valeurs de la recherche, mais surtout elles correspondent à des compétences communicationnelles (mis à part peut être la dernière). Ainsi, il serait intéressant de dire que les points évalueraient des compétences communicationnelles du joueur : son savoir-faire, son savoir-évaluer et son savoir-échanger. Dès lors, le système de points chiffrés pourrait se transformer au profit d'un système de gain de compétences ou de pouvoir-faire grâce aux compétences »[496].

On pourra conclure cette analyse en disant que la requalification par les visiteurs de la proposition écrite et la caractérisation de leur activité de lecture deviennent de plus en plus évidentes. On peut dire que plus le texte sollicite et anticipe des logiques hétérogènes (lire/écrire, ou scruter/observer) plus le visiteur interroge les allers-retours entre texte, objets, exposition, espace. L'analyse suivante va poursuivre ce questionnement en abordant plus exactement la question du parcours physique de lecture anticipé par le texte. Elle permettra d'aller plus loin dans la qualification du travail d'ajustement. Elle montrera, en effet, que le visiteur interroge, en réalité, tout le jeu culturel qui existe entre anticipations de la lecture, usages du texte et qualification d'une posture de visiteur.

[496] Jutant, C., Guyot, A., Gentès, A., 2009, Rapport d'enquête remis à l'ANR, édition 2007-2009 du programme RIAM, « Play Ubiquitous Game and Play more », L5.03 – Bilan de l'expérimentation de « PLUG – les secrets du musée », rapport non publié.

Planche d'illustrations n° 4

Figure n° 1 : vue générale, et perspective sur la Vierge de Vladimir, entourée de ces deux panneaux. Copyright photo : © 2010 Musée du Louvre/Angèle Dequier

Figure n° 2 : œuvre exposée sous vitrine « Vierge de Vladimir » avec panneaux latéraux. Photo Musée du Louvre Camille Jutant

L'ICONOSTASE DE SAINT-CYRILLE DU LAC BLANC

L'iconostase est une cloison qui, dans les églises, sépare le sanctuaire de la nef. Elle résulte de la transformation progressive du chancel, ou barrière de chœur, des églises paléochrétiennes. Dès les IXe et Xe siècles à Byzance, le muret du chancel est surmonté de colonnettes supportant un épistyle, entre lesquelles sont disposées des icônes. En Russie, l'iconostase entreprend sans doute dès le XIIe siècle un développement en hauteur pour aboutir au XVe siècle à « l'iconostase haute », composée de plusieurs registres superposés.

Le monastère de la Dormition-Saint-Cyrille du lac Blanc (Beloe ozero) fut fondé en 1397 par saint Cyrille de Beloozero (1337-1427), disciple de saint Serge de Radonège. En 1497, s'achève la construction de la cathédrale de la Dormition, et c'est vraisemblablement à cette date qu'est installée l'iconostase. Elle se composait à l'origine de quatre registres : en bas, celui des « icônes locales », réservé au Christ, à la Vierge, et aux saints patrons de l'église, puis celui de la *Déisis*, surmonté par la rangée des Fêtes, dominée à son tour par celle des prophètes. L'iconostase est l'œuvre d'un atelier de Moscou où trois mains ont pu être identifiées.

КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКИЙ ИКОНОСТАС

THE ICONOSTASIS IN THE MONASTERY OF ST. CYRIL OF THE WHITE LAKE

Figure n° 3 : panneau n° 17 L'iconostase de Saint-Cyrille du Lac Blanc, avec schéma

Figure n° 4 : vue générale sur la salle de L'iconostase de Saint-Cyrille du Lac Blanc. On voit le rapport d'échelle entre la taille du schéma (entouré en rouge) et l'espace d'exposition.
Photo Musée du Louvre Camille Jutant

1.2 Engager un parcours de lecture

La notion de « parcours de lecture » a été formalisée par Daniel Jacobi et à sa suite, par Denis Samson qui renvoie à l'idée que le texte hiérarchise et organise les savoirs et la lecture qui peut ainsi correspondre à des différentes pratiques : survol, écrémage, lecture attentive, critique[497]. Mais dans les analyses qui suivent, c'est davantage le lien entre parcours dans les salles et parcours de lecture qui sera analysé. Aussi, ce sont plutôt les analyses de Robert Wolf sur le « chemin conceptuel » (*conceptual path*[498]) qui permettent le lien entre les concepts développés par l'exposition, tel qu'ils sont articulés, dans la mise en espace. « Le parcours d'exposition est spatial et visuel. Il y a un parcours dans l'espace et il y a aussi un parcours visuel. Trois activités entrent en scène : voir, regarder et lire. Le musée se définit par un "donner à voir" qui constitue le premier pôle d'attraction des visiteurs. Ensuite vient l'acte de regarder l'image ; il est classique de parler d'une lecture de l'image. Enfin, la lecture sollicite les visiteurs de toutes parts et plus particulièrement sur le panneau. »[499]

Concentration des textes par rapport aux objets

Harris nous rappelle que le point de vue du lecteur est, toujours notamment physique. « Le lieu de la lecture constitue un composant essentiel du contexte, en tant que déterminant principal de la perspective du lecteur. […] Car ce lieu est parfois choisi par le lecteur lui-même, tandis que dans d'autres cas le lecteur n'a aucun choix. […] Il existe des textes relativement "mobiles", des textes créés pour être lus n'importe où. Mais il existe aussi des textes plus ou moins "immobiles", en particulier des textes inscrits sur des monuments publics, qui exigent une lecture sur place. »[500]

La relation de l'exposition à la lecture doit aussi prendre en compte un élément déterminant de l'expérience de visite : la mobilité. Pour commencer, on peut dire que l'exposition est un lieu qui engage plusieurs types d'activités, notamment la lecture et la déambulation, autrement dit deux activités qui se caractérisent, dans les espaces d'exposition traditionnels, par la distinction de temps de mouvement et de temps d'arrêt, *a priori*. Il existe des cas de lecture en mobilité, notamment avec les applications mobiles pour téléphone et les guides

[497] Jacobi, D., 1989, *op. cit.*, p.132.
[498] Wolf, R., 1986, « The Missing link: a look at the rôle of orientation in enriching the museum experience », *Journal of Museum Education: Roundtable Reports*, 11, (1), p.20.
Voir aussi Wolf, R. 1980, « A Naturalistic View of Evaluation », *Museum News*, 58, (6), pp. 39-45.
[499] Samson, D., 1995, *op. cit.*, p.250.
[500] Harris, R., 1993, *op. cit.*, p.152.

multimédias, mais la lecture en mobilité reste compliquée à mettre en œuvre, pour la simple et bonne raison que le visiteur doit être attentif à son environnement pour ne pas bousculer les autres, par exemple, ou pour ne pas monter sur un socle, et même pour s'orienter (la lecture des plans d'orientation que les visiteurs emportent avec eux se fait généralement en station fixe) nous y reviendrons[501]. C'est ce que montre l'enquête menée en 2007 sur les textes et la lecture dans les collections du Musée du Louvre[502].

Si on analyse la façon dont un espace d'exposition implique d'une certaine façon le déplacement et l'arrêt du visiteur, on peut commencer par observer, par exemple, où se situent les textes dans l'espace de l'exposition et comment leur économie générale fonctionne, dans l'espace composé d'objets et de visiteurs. Si nous prenons l'exemple des grands panneaux, dans le cas de l'exposition « Sainte Russie », on observe, par exemple, qu'ils sont concentrés dans cinq zones de l'exposition[503]. Comme le montre la représentation schématique des textes sur le plan général de l'exposition, on observe que ces quatre zones sont réparties presque symétriquement dans l'exposition[504]. Cette concentration a donc comme effet d'engager des phases de visite où le travail de lecture des grands panneaux est sollicité très souvent[505], et des phases de visite où la lecture est moins sollicitée.

Dans les zones où les textes sont concentrés, l'espace, composé de textes et d'objets, engage donc des parcours de lecture qui couple successivement *pause de lecture*, *déplacement*, *pause de lecture*. Dans la zone n° 1 de l'exposition « Sainte Russie », par exemple, on compte une succession de cinq éléments scriptovisuels au mur[506]. Cette concentration a un effet moindre dans les zones n° 2, 3 et 4, dans la mesure où alternent cimaises et recoins, ce qui offre aux textes de se dissimuler et de n'apparaître que lorsque le visiteur s'en rapproche, alors que comme nous l'avons dit dans le cas n° 1, le grand nombre de textes saute aux yeux dès l'entrée dans la salle. L'effet pour le visiteur consiste en un sentiment d'être assailli par le texte.

---

501 Le cas de la lecture en mobilité dans l'espace urbain est considéré comme une activité dangereuse, notamment évidemment, pour les automobilistes.
502 Jacobi, D., Jeanneret, Y., (dir.), 2007, « Textes et lectures dans les collections du Musée du Louvre », Rapport de recherche pour le Service Etudes et Recherche du Musée du Louvre, (rapport non publié).
503 Voir annexe n° 6.
504 Voir annexe n° 6.
505 On compte, par exemple, entre cinq et dix objets entre chaque panneau dans des zones où les textes sont concentrés et on en compte entre onze et trente pour le reste des zones.
506 Voir annexe n°6.

Néanmoins, lorsqu'on compte le nombre de mots qui figurent dans les textes[507], on s'aperçoit qu'un ensemble de textes, qui correspond à la zone n° 3, compte beaucoup plus de mots que dans les autres ensembles de textes. Cette zone se situe environ au début de la deuxième moitié de l'exposition. On observe que la majorité des visiteurs lâchent prise à ce moment-là. C'est, par exemple, dans cette zone, qu'on relève des commentaires qui ont trait à l'effort physique que constitue la visite, par exemple :

> *« C'est vrai des fois on flanche, il ne faut s'arrêter trop longtemps. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)*

On remarque, à ce titre, un comportement récurrent qui consiste à modifier son comportement de lecture, sélectionner les informations dans le texte et abandonner petit à petit une activité de lecture exhaustive. Le phénomène de sélection dans les textes a été analysé par de nombreux chercheurs qui démontrent que sont souvent privilégiés les premiers textes de l'exposition, les premières phrases, etc. Denis Samson, à la suite de Paulette Mac Manus, a, par exemple, montré que le visiteur qui « lit des segments de textes pour confirmer sa compréhension première, soit celle qu'il avait avant de venir au musée, soit celle qu'il se forge après une lecture rapide »[508].

Dans le cas de l'exposition « Sainte Russie », on observe, par exemple, que si tous les visiteurs font état d'une bonne volonté de lecture dans les premières salles, le type de lecture change au bout d'un moment. Les arguments avancés concernent d'abord le nombre de textes, le foisonnement.

> *« Tu ne lis pas systématiquement, mais au début, t'es beaucoup plus attentif, tu lis le premier, le truc introductif. » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, entretien)*
> *« Je regardais beaucoup plus quand c'était au début, mais peut-être justement au début on est plus disponible et après on triche parce que inconsciemment on fait un tri. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, entretien)*

Le début de l'exposition apparaît comme un moment clef du parcours. On se rend compte que les visiteurs sont, en effet, plus attentifs, plus *disponibles*, mais surtout que se noue au début de leur visite le projet communicationnel : comprendre un propos.
Le commentaire qui suit démontre cette importance de commencer dès le début à comprendre.

> *« T'es un peu paumée, en fait, en fait et tu accumules très vite des lacunes et très vite t'es perdue, donc tu te dis "je vais y aller comme ça", je te le dis à un moment sur le truc, je te dis "je suis un peu paumé, je vais y*

[507] Le comptage de mots vaut pour la version française des textes.
[508] Samson, D., 1992, *op. cit.*, p.63.

aller comme ça !" et à la limite tu prends plus de plaisir comme ça ! que d'essayer de te raccrocher absolument, parce que, finalement, si tu n'as pas compris au début, soit tu t'assieds et tu lis le prospectus et tu te dis "attends, j'ai zappé un truc je vais essayer de reprendre… » Mais quand t'as décroché, t'as décroché, quoi ! » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Ainsi, les visiteurs sélectionnent l'information qui leur paraît la plus pertinente. Ce qui est recherché dans les textes est des éléments de contexte, des dates qui permettent de construire rapidement un cadre d'interprétation dans lequel sont appréciés les objets que les visiteurs décident de privilégier.

« Je les lisais un petit peu, mais en fait, je lisais le titre, deux-trois lignes et après je zappais ! » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Je les lisais systématiquement, mais en diagonal pour voir un peu quelles périodes c'était. » (Femme, 25 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« On a lu le premier pour savoir de quoi ça allait parler. Après moi, je lisais à chaque fois la date pour savoir où j'en étais. » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, entretien)

Plus généralement, la disposition des panneaux par rapport à l'objectif que visent les visiteurs, d'établir un lien entre les objets, mais surtout de rythmer la visite, engage confusion et problème de circulation.

« Je regardais une œuvre, alors je me disais, ah oui, c'est quoi ? Et hop, je me retournais et je disais ah, oui, ok, d'accord, l'explication était là ! Je la voyais à postériori. » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, entretien)

Ordonnancement des textes et activité de lecture représentée

Ce qu'on observe est une tension entre un certain type de représentation de l'activité de lecture portée par le texte, et l'activité de lecture engagée par le dispositif dans les salles d'exposition c'est-à-dire le ou plutôt les textes en son contexte. Précisons, donc pour commencer que, dans le cas des panneaux de « Sainte Russie », le texte semble avoir été composé en vue d'une lecture continue et à haute voix. Ce type de lecture renvoie vers une représentation de l'écriture en tant que transposition éventuelle d'un discours oral. Cette hypothèse engagerait à son tour une représentation de la situation de communication dans laquelle un discours savant serait délivré sur le mode du discours oral, à un lecteur-auditeur. Dans cette perspective enfin, on devrait logiquement trouver une corrélation entre l'ordre des panneaux et leur ordonnancement dans l'espace d'exposition. Or si l'on constate que les panneaux ont bien un ordre chronologique, leur emplacement dans les salles ne respecte pas toujours cet ordre. Précisons que l'ordre dont il question correspond à la numérotation des panneaux telle qu'elle apparaît dans le document pdf, que nous avons reçu par mail, après en avoir fait la demande aux concepteurs de l'exposition. Cette numérotation n'apparaît à aucun

moment dans l'exposition. Cette analyse devrait confirmer le fait que la situation de visite et la fragmentation du texte dans l'espace, c'est-à-dire le poids du contexte sur le texte, engagent un rapport d'implication bien spécifique entre le dispositif et le visiteur.

Si l'on prend l'exemple de l'espace au croisement de la zone Bbis et des zones x et y dans l'exposition, on voit qu'il engage une multiplicité de choix de parcours[509]. À cet endroit, il est à la fois difficile de savoir où se diriger en premier, et quels panneaux lire, dans quel ordre. Or, les panneaux de l'exposition ne portent pas de numéros, ou un autre signe qui engagerait à la lecture dans le bon ordre. Les textes portent donc en eux la nécessité d'un certain ordonnancement et emplacement, mais ne l'assument pas directement sémiotiquement (par exemple, absence de numérotations). La prise en charge du texte par l'espace ne respecte pas tout à fait cet ordonnancement non plus. À l'entrée de la salle de l'iconostase, deux panneaux sont placés côte à côte. L'un d'entre eux seulement introduit aux objets de la salle, l'autre panneau concerne les objets qui se situent derrière le visiteur au moment où il lit le texte. Des comportements très différents sont observés, mais dans tous les cas, on voit bien que si le visiteur décide de faire l'impasse sur le texte qui correspond aux objets situés derrière lui, il ne regardera pas ces objets.

L'analyse du contenu des textes nous permet de poursuivre plus loin cette analyse. Si l'on prend les textes dans l'ordre on se rend compte à première lecture que le principe de leur ordonnancement est chronologique. En effet, de très nombreuses dates figurent dans ces différents textes et se succèdent en observant une évolution dans le temps de 839 après Jésus-Christ à 1725, dates de fin du règne de Pierre le Grand[510]. Par ailleurs, certains textes se suivent directement. On trouvera, par exemple, des marques de rajout comme « eux aussi », désignant le sujet des dernières phrases du panneau précédent, ou encore la référence à des événements préalablement cités.

Deux derniers éléments confirment ce principe d'ordonnancement chronologique : le sous-titre de l'exposition « des origines à Pierre le Grand » et, enfin, le panneau d'introduction à l'exposition qui annonce une problématique axée autour de la redécouverte de l'art russe, porté par la compréhension de son évolution dans le temps.

[509] Voir la description de la troisième zone de textes en annexe. Annexe n°6.
[510] On compte un total de 137 mentions de dates, en chiffres romains et en chiffres arabes, pour l'ensemble des panneaux, ce qui fait une moyenne considérable de six dates par panneau. Voir l'analyse des panneaux en annexe. Annexes n°7.

Néanmoins, de nombreux éléments viennent, en réalité, menacer ce principe organisateur et introduisent une grande ambiguïté. L'analyse des titres des panneaux, par exemple, va tout simplement contre la stricte organisation chronologique. Ces titres sont importants dans l'économie générale de l'exposition, car comme on l'a vu, ils font partie des éléments qui servent de repères au visiteur pour construire et comprendre son parcours. Plusieurs systèmes signifiants organisent, en effet, les titres : chronologique, certes, mais aussi thématique. On voit, par exemple, des mentions religieuses, artistiques, géographiques ou encore politiques[511].

> *« Bon, les informations de dates… sont toujours intéressantes, mais il n'y avait manifestement pas un déroulé complètement chronologique donc au bout d'un moment on décroche… donc il faudrait avoir le repère. » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

L'activité d'intégration des systèmes écrits, qui est sollicitée ici semble complexe tant le nombre d'opérations – déplacement et lecture dont la fréquence d'alternance est importante + attention apportée aux objets + orientation – est important.

On voit bien dans cette analyse que le texte engage toujours différentes définitions de l'écriture comme transcription d'un discours, comme organisation visuelle de signes, comme objet en contexte spatial, comme modèle d'un rapport culturel. Chacune de ces représentations investit le texte. Il devient le lieu d'une superposition des définitions de ce qu'est l'écriture et ainsi une superposition de ce que le signe écrit peut devenir dans le cadre élargi d'une visite. Ainsi logiques d'écriture, logiques de médiation et anticipations de l'usage du texte sont liées et renvoient vers des usages de l'exposition tout aussi pluriels. La réquisition, qui caractérise le texte de médiation, est, en cela, profondément hétérogène, finalement. Ce que montrent ces analyses, c'est aussi qu'au moment où l'espace des dispositifs écrits apparaît comme hétérogène le travail d'ajustement est d'autant plus sollicité. On observe que le visiteur n'est pas aux prises qu'avec un travail d'intégration des signes dans une activité de lecture. En fait, il réalise un travail intense d'articulation de plusieurs échelles (faire le visiteur, user des médias, avoir une pratique culturelle).

Il semble qu'à ce stade de l'analyse, nous devions rendre compte d'un nouvel exemple. Il s'agira du rapport entre mobilité et lecture telles qu'elles sont prises en charge par le visiteur. On verra, notamment, que le visiteur revendique une *lecture-récit* que l'on pourrait opposer à

[511] L'analyse thématique des titres des panneaux se trouve en annexe. Annexe n°7.

une *lecture-information* et que cette lecture est envisagée par rapport à la spécificité du média exposition : apprendre en circulant.

1.3 Lecture fixe et lecture mobile : représentations et implication

La confrontation de nos deux terrains peut servir l'analyse. Dans les deux cas, certains textes sont fixes ; ils sont inscrits aux murs dans le cas de « Sainte Russie » et ils apparaissent sur les écrans de téléphone lorsque ceux-ci sont posés sur les bornes dans le cas du jeu. Le lieu requis pour la lecture est alors celui d'un emplacement fixe, face au texte. Le lecteur n'a pas le choix, il sait qu'il doit se placer de telle manière devant le texte. Mais la question de la lecture en mobilité se pose de la même façon dans les deux cas : elle semble à la fois impossible et pourtant, elle est convoquée, par les visiteurs, comme un idéal de lecture, dans un contexte comme celui de la visite qui reste une activité essentiellement mobile.

Dans le cas de « PLUG », nous avons suivi les parcours des joueurs et observé les temps d'arrêt, ce qui nous a permis de savoir quels étaient les actes moteurs opérés par le joueur. Dans le cas de « Sainte Russie », nous avons aussi observé les phases d'arrêt des visiteurs, auprès des objets et devant les panneaux et nous avons analysé la façon dont ils qualifiaient les bénéfices ou les regrets engagés par leur lecture. Nous allons analyser deux points : le travail de sélection par le visiteur de son attention vers l'objet ou vers la lecture au cours de son activité de lecture fixe ; l'ajustement à la lecture fixe, engagé par un besoin de lecture en mobilité.

Le rapport entre la lecture et la contemplation des objets

La question du rapport entre porter son regard sur l'objet et entreprendre la lecture du texte a été longuement abordée par les études en muséologie. Cette analyse voudrait montrer que la typologie de comportements de lecture/contemplation, que les études se sont employées à formaliser, fait aussi l'objet d'un savoir et d'un savoir-faire chez les visiteurs. On montrera donc ici, avec un exemple, comme ces études ont pu analyser le rapport entre lecture et regard, et ensuite, comment les visiteurs mobilisent, dans leurs discours, des figures de

visiteur-lecteur produites pas ce type d'études, et dont on fait l'hypothèse qu'elles circulent dans les discours sociaux[512].

Les temps de regard consacrés aux œuvres, ont, par exemple, été étudiés par Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, dans une étude qui a permis de faire la différence entre arrêts et temps d'arrêt[513]. Les auteurs montrent ainsi que « l'arrêt fonctionne un peu comme un *coup de chapeau* donné à une œuvre qu'on croise en public : il arrive donc assez généralement que le geste de politesse culturelle se suffise à lui-même, tandis que l'immobilisation aux fins de contemplation, qui n'engage pas au même degré une transaction publique sur l'image de soi, a chance de révéler davantage des plaisirs, des perplexités ou des intérêts inhérents à une perception artistique »[514].

Passeron et Pedler, comparent aussi les tableaux dont les visionnements sont les plus longs à ceux dont la notice est lue par les visiteurs et observent de très fortes permutations entre les types de classement obtenus pour chacune des variables. Les deux auteurs montrent que la lecture est fonction du questionnement sur le choix de l'exposition des œuvres. « Associé à deux petits paysages peints dans la jeunesse de Cézanne (*À la tour de César et Paysage*), il [il s'agit d'un tableau de Joseph Gibert, *La Vallée de Saint-Pons* qui figure au premier rang dans le classement sur la lecture des notices] est présenté avec eux sur un panneau et pose par là explicitement au regard du visiteur la question de comprendre ce rapprochement muséologique. »[515] Ainsi le rapport entre lecture et objets, n'est pas lié qu'à « la composante ascétique, sinon érudite présente en tout intérêt artistique »[516], mais aussi au rapport signifiant entre la mise en exposition et les tableaux.

Deux rapports au texte sont revendiqués par les visiteurs interrogés dans l'exposition « Sainte Russie ». Il s'agit de stratégies de lecture qui, bien souvent, engagent des rapports différents à l'exposition. Certains déclarent regarder d'abord les objets et lisent ensuite le contenu des

[512] Joëlle Le Marec a étudié ce phénomène, on l'analysera plus en détail dans le troisième chapitre de ce mémoire de thèse.
[513] Passeron, J. C., Pedler, E., 1999, « Le temps donné au regard, enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, 27, (2), pp. 93-116 – cette enquête qui date de 1987, porte sur deux salles du musée Granet, d'Aix en Provence, comptant au total 32 tableaux.
[514] *Ibid*., p.107.
[515] *Ibid*., p107.
[516] *Ibid*., p107.

textes. Ces visiteurs sont ceux qui revendiquent une posture esthétique, un rapport non savant aux œuvres et qui déclarent déployer un projet de visite sensible et affectif.

« Généralement je regarde l'œuvre d'abord et si je me pose une question sur une œuvre qui me plait ou j'aime l'intrigue, et cetera je vais regarder le cartel, ça marche dans ce sens-là. » (Femme, 50 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Je le lis quand l'objet m'interpelle sinon je lis souvent la date, je regarde juste de quelle date ça correspond, mais je regarde d'abord l'objet, c'est très rare que je lise le texte avant. Après souvent quand j'ai le texte en main, je reviens sur le texte après avoir vu la salle, mais là je l'ai pas fait parce qu'il y avait beaucoup de monde et je me suis dit je ne vais pas revenir en arrière, mais c'est vrai que j'aime bien lire après avoir vu. » (Femme, 26 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

L'autre groupe de visiteurs déclare lire les textes de médiation d'abord et regarde les objets après. Ces visiteurs revendiquent une posture plus érudite, plus encyclopédique et estiment que la visite d'une exposition permet d'apprendre des choses avant tout.

« D'abord je vais tout de suite au texte, peu importe la pièce, je vais tout de suite au texte. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Au départ le grand panneau en arrivant dans la salle et puis après je regardais l'explication avec l'œuvre ! » (Femme, 70 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Moi j'aimais bien lire les panneaux d'explication d'abord, parce que ça donnait la thématique générale ! et puis après on regardait en priorité les icônes et après les vitrines les moins importantes, les petits objets. » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun, Sainte Russie, entretien)

On se rend compte que ces deux stratégies correspondent à deux figures de réception qui circulent dans les discours sur la culture depuis un certain nombre d'années : une posture érudite et une posture sensible. « Craindre que les informations écrites ou parlées au sujet des œuvres exposées ne détournent les visiteurs de la contemplation des œuvres mêmes en les attachant à des contenus extrinsèques et anecdotiques, c'est ignorer que l'idéal de la contemplation sans mots ni gestes est propre à ceux-là mêmes qui ne doivent de pouvoir le réaliser qu'à la familiarité immédiate que donnent les apprentissages imperceptibles d'une longue fréquentation. »[517] Or, on observe bien que si les visiteurs ont tendance à les opposer, dans leurs discours, elles sont bien souvent également déployées et croisées, pour une même visite.

« Les choses sont écrites, on ne sait pas tout exactement, <u>mais</u> c'est complètement séduisant. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)
« Nov-go-rodiens, en prières… Alors (LECTURE) "sous l'image de deisis des boyards ont revêtu les habits de leur rang". Alors je ne sais pas ce que sont des boyards, je ne connais que fort boyard ! ça a peut être un rapport ? Alors, les boyards… <u>En tous les cas</u> c'est beau ! (temps) ils sont chiants leurs cartouches ! <u>on oublie toute l'histoire</u>, et en plus, il n'y a même pas une carte <u>pour te situer</u>, pour faire Novgorod-Moscou, c'est chiant ! <u>Mais par contre</u> c'est beau ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant)

[517] Bourdieu P., Darbel, A., 1969, *op. cit.*, p.139.

En effet, le recours au texte est systématique, même pour les visiteurs qui déclarent être venus pour « voir les œuvres » ou encore ceux qui critiquent fortement le contenu des textes et qui déclarent abandonner complètement la lecture. C'est plutôt la construction d'une échelle de valeurs qui est mobilisée pour justifier son comportement en temps réel qui peut être analysé, comme en témoignent les commentaires ci-dessus. Les visiteurs regrettent de ne pas comprendre les textes, mais négocient leur déception en convoquant le bénéfice que leur offre la beauté des objets.

Les observations des visiteurs dans les salles permettent d'avancer l'hypothèse que les temps de lecture sont toujours supérieurs au temps de regard vers l'œuvre[518] et que, par ailleurs, l'activité de lecture se décompose en allers-retours entre œuvre et texte. On distingue deux types de lecture, en fonction de la distribution du regard vers le texte et vers l'objet : courte et intense[519].

L'observation des corps dans l'espace d'exposition de « Sainte Russie » montre, comme l'avaient analysé Borun et Miller que le visiteur choisit un point d'arrêt ce qui détermine sa disponibilité à lire et négocie ce point d'arrêt en fonction de la configuration du dispositif. En fonction du type de textes, son comportement n'est pas le même. Pour les panneaux aux murs, il lève les yeux et bascule son torse en arrière pour pouvoir lire, sans reculer les jambes. Pour les cartels assez bas, à l'intérieur des vitrines il engage des comportements étonnants de contorsion ou se rapproche très près de la vitrine. Ou alors pour les cartels sur le côté de la vitrine, il opère un pas de côté pour le regarder.

---

518 Analyse faite, en salles, entre le 20 avril et le 24 mai 2010, auprès de cent vingt visiteurs, pour quatre groupes d'objets dont j'ai fait l'hypothèse qu'ils n'avaient pas le même statut : une œuvre « majeure » annoncée comme telle, la Vierge de Vladimir, une œuvre très colorée « la Vierge de la Tolga » derrière une vitrine sur une cimaise indépendante, un groupe de manuscrits exposés différemment par rapport aux deux premières (mise en série) et, enfin, les « portes royales », derrière vitrine, accrochée sur une cimaise indépendante, qui ne sont pas signalées comme un chef d'œuvre et dont le ton général est très foncé. Tous ces objets bénéficient d'un cartel prédicatif. L'échantillon étant trop petit, on ne peut pas se permettre de proposer de conclusions, mais seulement des hypothèses.

519 La lecture intense semble plus régulière que la lecture courte. Les gens regardent presque toujours le cartel avant de regarder l'œuvre. Il y a une différence entre identification de l'objet par le cartel qui justifie le coup d'œil au cartel (lecture courte) et lecture intense (c'est-à-dire lecture prolongée du cartel sans aller-retour vers l'œuvre). Tous les visiteurs associent regard sur l'œuvre et lecture. J'ai compté très peu de visiteurs qui ne regardent que les œuvres, malgré la difficulté parfois de regarder les textes. Dans les lectures intenses, les visiteurs semblent parfois s'acquitter du regard sur l'œuvre par la lecture attentive du cartel. J'observe quelques visiteurs qui lisent seulement le cartel et ne regardent pas l'œuvre. *(carnet de note, observations en salle).*

On observe surtout que les visiteurs regardent attentivement l'espace général autour des textes et, notamment, la disposition des autres corps pour ensuite s'introduire dans la zone d'affluence et y trouve sa place.

Les corps ne sont pas souvent de face. Surtout quand il y a du monde, j'observe des décalages, décalage de côté, des positions rang d'oignons. (carnet de notes, observations en salle)

Dans le jeu comme dans la visite de « Sainte Russie », l'affluence dans les salles est souvent importante, et le stationnement doit alors être négocié entre les acteurs. Dans le cas de « PLUG », un seul téléphone peut être posé sur la borne et engage ainsi nécessairement la lecture pour une seule personne. On notera que le temps de lecture est cité par deux visiteurs, dans les commentaires ci-dessous. La lecture est pensée par le corps et dans le rythme de la visite.

« Il y avait plein de gens devant la borne, j'ai été obligée de les pousser un peu pour pouvoir me plugger. »(Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)
« Alors, les grands je pense qu'ils ont fait un effort pour mettre pas mal de grands panneaux ! Je pense que les grands panneaux, ils sont trop compliqués. Pour deux raisons : D'abord, il y a quand même du monde, on n'a pas le temps de lire et de se poser pour lire vraiment. Il y a beaucoup de faits, beaucoup de dates ! (…) Parce que pour lire tout ça et se le bouffer… il faudrait quand même se poser et le lire à son rythme. Il y a une inadéquation entre le nombre de textes et les infos qui sont dedans et le temps et les circonstances dans lesquelles on les lit… » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Peut être au bout d'un moment la fatigue je ne sais pas. J'allais moins regarder, il y avait beaucoup de monde, enfin, tu verras je le disais. C'est un peu relou de s'arrêter tu vois t'as pas vraiment le temps de lire et la possibilité parce que sinon faut que tu attendes dix minutes que les gens partent. » (Femme, 25 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Ajustement à la lecture fixe

Or, ce qu'on peut appeler une contrainte d'emplacement de la lecture est donc mis en tension par le fait que les deux expériences engagent une marche en avant, et, notamment, dans le cas de « PLUG » où le temps limité de la session de jeu incite à ne pas rester trop longtemps immobile sur la borne pour continuer à en chercher d'autres.
La longueur des textes est jugée incompatible avec l'idée de déplacement.

« Les textes sont trop longs. La lecture est contraire à la mobilité : on ne peut pas bien lire en marchant. » (Femme, 26 ans, Paris, PLUG, entretien)
« La lecture empêche aussi de parcourir le musée du regard. » (Homme, 40 ans, Paris, PLUG, entretien)

Dans les deux cas, le fait que les textes ne puissent être lus qu'à certains moments, et non pas à la demande du visiteur au cours de sa visite, est vécu comme une contrainte. Dans le cas de « Sainte Russie », la fixité des textes semble se placer en relation de paradoxe avec l'usage que souhaiteraient en faire les visiteurs, c'est-à-dire une consultation au fil de la visite sur le

mode de la lecture du livre ou du guide, qui permettrait au visiteur de choisir le moment de cette lecture et de l'associer à son déplacement. Le texte est alors qualifié de *récit*, mais c'est surtout le rapport spécifique d'implication qu'engage le média guide, par rapport au média panneau, qui est cité par les visiteurs, comme en témoigne l'usage fréquent des termes « accompagner », « intime » pour qualifier la fonction de ce guide.

> *« C'est toujours très difficile de lire les cartels, en même temps, ils sont absolument nécessaires… mais je trouve que ça en fait une histoire décousue et ce que j'aurais voulu moi, c'est avoir un petit guide à la main, les cartels imprimés dans une petite publication et que moi-même je puisse étape par étape voir l'expo, en même temps que je feuillette le guide. (…) Voilà, j'avais l'impression de ne pas être concentré parce que je n'avais pas l'objet dans les mains. » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Or dans les deux terrains, on a pu observer des comportements qui semblent relever de l'ajustement malin à cette situation de lecture en position fixe. Les joueurs de « PLUG » se sont rendu compte qu'en quittant la borne le texte chargé sur leur écran ne disparaissait pas. Ils ont ainsi découvert une façon de gagner du temps (leur programme d'activité consiste à gagner du temps) en continuant leur trajet tout en pouvant lire le contenu de leur écran par intermittence. Aucun signe sur l'écran ou sur la borne ne permettait de savoir que le contenu n'allait pas être effacé au départ de la borne. C'est probablement aussi un certain type de représentation de la flexibilité des textes informatisés qui renvoie vers des possibilités de manipulation et de réagencement qui a permis au joueur d'imaginer cette solution.

Dans le cas de « Sainte Russie », les visiteurs écrivent de nombreuses dates et éléments des panneaux sur des carnets personnels ou sur des feuilles de papier. Les visiteurs qui ont été suivis et qui ont procédé à ces prises de notes, ont régulièrement consulté leurs notes dans la suite de la visite, ce qui corrobore le fait que l'information contenue dans le panneau fixe devient un signe plus pertinent pour l'activité qu'est la visite lorsqu'elle se situe à portée du visiteur sur le temps long de sa visite.

2. LE SIGNE ÉCRIT COMME INTERMÉDIAIRE DANS UN PROGRAMME D'ACTIVITÉS DE VISITE

« Puisque le signe n'existe qu'en fonction du contexte, l'interprétation qui convient dépendra elle aussi du contexte. Tout ce qu'on peut dire en général, c'est que le travail du lecteur consiste à donner un sens, tant bien que mal, au signe ; et qu'il s'agit de savoir comment s'y prendre pour mener à bien l'activité dans laquelle ce signe joue un rôle d'intermédiaire. »[520]

Le travail de lecture dépend bien des connaissances préalables du lecteur, mais ce que la théorie d'Harris permet de mettre au jour c'est que le travail d'intégration du lecteur n'est pas un travail unilatéral d'adaptation de ses compétences face au texte. Le signe écrit devient un intermédiaire dans un ensemble plus large qu'est l'activité et qui varie en fonction des visiteurs. Imaginons deux visites de l'exposition : celle d'un visiteur venu pour découvrir l'exposition « Sainte Russie » et celle d'un des conservateurs de cette même exposition avec des collectionneurs d'art russe. Par exemple, au lieu de se demander dans quelle mesure le conservateur de l'exposition « Sainte Russie » et le visiteur vont interpréter correctement le contenu des panneaux, ce qui sous-entend qu'un certain nombre défini de connaissances est requis pour la compréhension du texte, on peut interroger chacune de leur relation au texte en montrant qu'ils n'ont *a priori* pas le même objectif pour leur visite et que le texte est un intermédiaire dans la construction d'un savoir sur le monde d'origine des objets ou dans la construction et l'orientation de son parcours dans un cas et qu'il est un intermédiaire dans une démonstration sur la pertinence du choix des objets dans l'autre.

On a vu dans les sections précédentes que le texte anticipait différents usages. Il est temps de préciser maintenant comment le texte anticipe, précisément, son rôle d'intermédiaire dans le cadre d'une rencontre avec les objets. Dans cette deuxième section, on va donc analyser comment le dispositif textuel construit une relation entre les éléments qui composent l'exposition et comment il anticipe un certain type de regard sur les objets.

La première partie de cette section propose des illustrations de cette construction d'une relation aux objets.
En ce qui concerne l'exposition « Sainte Russie », deux exemples vont être donnés qui permettent de montrer comment le texte anticipe, par exemple, l'activité de visite comme

[520] Harris, R., 1993, *op. cit.,* p.159.

l'exercice d'une confrontation avec des œuvres décontextualisées ou, encore, comme le lieu de l'attribution d'un statut d'œuvre authentique aux objets. En somme, le premier exemple va montrer que le texte engage une confrontation des échelles qui sont en jeu lorsqu'on déplace un ensemble d'œuvres depuis son site d'origine jusqu'à un espace d'exposition ; et le second exemple va montrer que le texte produit une valeur sur un objet identifié comme une copie et présenté *en majesté* au visiteur.

En ce qui concerne le jeu « PLUG », l'analyse du statut de la *carte virtuelle,* qui représente l'objet dans le musée, mais qui superpose, en même temps, plusieurs registres sémiotiques (la couleur, l'image, l'indice du passage des joueurs), va montrer la diversité des rapports, entretenus par le texte, entre le visiteur et les œuvres.

Dans la deuxième partie de cette section, on montrera que les visiteurs reformulent leur projet général de visite à partir de leur lecture des textes. Cette analyse voudrait montrer qu'il est essentiel de considérer ces déplacements entre pratiques du texte et pratiques de la visite pour comprendre l'expérience de visite.

2.1 Anticiper l'activité dans le texte

Anticiper le regard sur l'objet dans le texte

Cette première analyse montre comment le texte anticipe le type de regard que le visiteur doit porté sur les objets dans l'exposition. En effet, le texte ne dit pas comment il faut regarder les objets, en général, comme de beaux objets ou comme des objets historiques. Le texte annonce, précisément, comme il faut comprendre les objets en tant qu'ils sont pris dans une exposition, un espace de mise en scène et un espace de discours.

Dans l'exposition « Sainte Russie », certains éléments scriptovisuels sont des exemples emblématiques de la façon dont le texte engage une lecture et déploie en même temps une proposition de prise en compte des objets et de l'exposition : il s'agit des panneaux qui intègrent plusieurs registres sémiotique, linguistique, iconiques et schématiques.

Le premier exemple qui va être décrit, permettra de montrer que le texte peut être vu comme le ferment d'une confrontation de l'espace expositionnel et de l'espace du site d'origine des objets.

Le panneau n° 17 propose une explication sur l'iconostase de Saint Cyrille du lac Blanc[521]. Le texte mentionne plusieurs fois le terme « l'iconostase » avec un article défini « l' » qui se réfère, cependant, à deux types d'objet : l'iconostase en général, en tant qu'elle est un certain type de dispositif que l'on trouve dans les églises orthodoxes et l'iconostase spécifique du monastère de la Dormition dont certains panneaux se trouvent présentés dans la salle de l'exposition. Cette ambiguïté semble en partie réglée par une autre mention, au bas du panneau, sous les textes, et accolée à un schéma. La mention « Reconstitution partielle de l'iconostase de la Dormition du monastère Saint-Cyrille du lac Blanc » désigne, en réalité, le schéma, mais pas sa fonction par rapport aux objets présentés dans la salle, ni par rapport au texte inscrit au dessus. Néanmoins, deux éléments, dans le texte et dans la mention du schéma, se renvoient l'un à l'autre de façon implicite. Dans le texte, le recours à l'expression « à l'origine », dans la phrase « elle se composait à l'origine de quatre registres : en bas, celui des « icônes locales » introduit l'idée que la forme que prend l'iconostase de la Dormition aujourd'hui est différente de celle qu'elle avait au moment de sa création. Le terme « partielle » dans la mention « reconstitution partielle » introduit aussi l'idée d'une différence entre la représentation schématique et l'iconostase originale. Ainsi les deux dispositifs (texte et schéma) renvoient à un objet incomplet, dont on subodore qu'il s'agit du même objet : la configuration actuelle de l'iconostase. En somme, ce que dit le schéma complète ce que dit le texte pour annoncer : *voilà comment se présente l'iconostase aujourd'hui.*

Pour le moment, on n'a pas encore compris quel était le rapport entre ce système de renvoi propre à la syntagmatique interne du panneau et les objets dans la salle. On se doute simplement que les œuvres présentées sont bien « au centre d'un triple mécanisme qui [les] resituent dans un contexte (l'évocation), qui le schématise (le tableau) et qui l'insère dans une histoire »[522] (la genèse de sa construction).

Le schéma consiste en un dessin gris qui représente probablement le muret du chancel dans le monastère. Il figure des cases réservées aux images/icônes. Cette mise en contexte

[521] Ce panneau est reproduit dans la planche d'illustrations n°4, p.247.
[522] Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.181.

schématisée n'est pas explicite, mais elle repose sur le terme « reconstitution » qui implique un certain type de rapport entre la représentation et l'objet de la représentation. Ce schéma représente donc d'une certaine manière le dispositif réel, qui prend place dans une église russe. Lorsqu'on compare la salle au schéma, on comprend qu'un deuxième interprétant est en jeu dans ce dispositif. Les œuvres présentes dans l'exposition sont très exactement celles qui figurent dans le schéma. On peut dès lors interroger la signification de l'ordonnancement des représentations des œuvres dans le schéma dont on pense qu'elle représente l'ordonnancement des icônes dans l'église ; et sa relation à l'ordonnancement des icônes dans l'exposition.

On comprend dès lors que la relation qu'entretient le schéma à l'exposition est de deux ordres :

- Elle engage pour le visiteur à opérer un jeu d'échelles entre la présentation qu'il a des icônes dans la salle et celle que le schéma propose, comme en témoigne le commentaire ci-dessous.
- Elle remplit la fonction que ne peut remplir l'exposition en raison de ses contraintes spatiales et logistiques, à savoir la reproduction fidèle de l'ordonnancement des icônes telles qu'il apparaît dans l'église d'origine.

> *« Alors écoute c'est toute la reconstitution de St Cyrille en fait, parce que je viens de lire avant l'explication 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. Heuuuu donc là je vois l'ensemble des tableaux, enfin, l'iconostase qui est affichée sur toute la largeur de la salle. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

Le deuxième exemple va permettre de montrer comment le texte mobilise l'histoire de l'objet et, notamment, confronte l'œuvre à d'autres représentations qui ne sont pas présentes dans l'exposition (en l'occurrence la copie et l'originale), afin de déterminer la valeur et le statut de l'objet qui est présenté aux visiteurs.

Le panneau n° 5 présente un texte sur l'œuvre de « La vierge de Vladimir ». On a déjà dit plus haut que ce panneau se distingue par sa forme originale : il rappelle à la fois les autres panneaux qui jalonnent l'exposition et en même temps son emplacement comme son contenu désignent et commentent une seule œuvre. Le texte participe, à ce titre, à faire de l'icône un sujet à part entière, voire un chef d'œuvre doué d'une certaine autonomie.

Néanmoins, on observe assez vite que le texte mentionne deux objets « la vierge de Vladimir » et « la réplique », opposition reprise bientôt par *la copie* et *l'original*. À ce stade

de la lecture, on ne peut pas savoir quel est le lien entre l'objet sous vitrine et la mobilisation de ces deux types d'objets dans le texte. Un premier rapport doit être établi ici par le lecteur entre l'objet, le panneau et un troisième élément qu'il doit chercher auprès de l'objet, car il est censé lui apporter traditionnellement des précisions sur la nature des objets exposés : le cartel. La réplique et la copie font, en réalité, référence au titre qui est inscrit sur le cartel et qui précise, « copie de l'icône de la Vierge de Vladimir ».

Si l'on reprend la lecture du panneau à l'aune de cette information, on comprend que l'objectif du texte est de préciser le rapport entre la réplique et l'originale. Différentes hypothèses sont proposées, qui rendent complexe l'identité de l'objet. Néanmoins, les caractéristiques de la copie, quelle que soit l'hypothèse choisie – sa taille (exécutée à l'échelle), son caractère événementiel (elle est créée parce que l'originale part à Moscou, en 1395), son auteur (elle serait l'ouvrage du maître André Roublev) et surtout le fait qu'elle se distingue parmi toutes les reproductions (« une des images les plus fidèles de l'original ») – donnent à la copie un statut d'objet exceptionnel. Un dernier élément achève de la distinguer. On peut lire que l'œuvre originale a été restaurée au XVe, ce qui veut dire que l'on ne reverra jamais l'œuvre originale, que la réplique devient dès lors l'unique témoin d'une œuvre disparue et qu'elle se substitue à elle d'une certaine manière. Une reproduction de « la Vierge de Vladimir », dans la partie droite du panneau, sans autre mention que « Vierge de Vladimir », entretient l'ambiguïté sur la façon dont il faut considérer cette image par rapport à l'œuvre exposée. Les indications de collections permettent de subodorer que cette image n'est la représentation de l'œuvre originale, mais celle de l'œuvre originale restaurée. Aucune comparaison n'est donc possible entre l'originale et l'œuvre exposée. Ce dispositif subtil de références à l'histoire de l'objet et aux images disponibles permet de donner à l'objet une valeur accrue.

Anticiper la quête des œuvres par les cartes

L'analyse qui suit veut montrer comment les images (les cartes virtuelles), dans le jeu « PLUG », anticipent trois types d'activités qui sont liées à la quête des objets et à la stratégie du joueur, mais qui articulent très différemment le rapport entre l'objet réel et le visiteur-joueur.

La première concerne la reconnaissance des œuvres dans les salles. La carte figure, en effet, une photo de l'objet qu'elle représente. Dans ce cas, l'image fonctionne comme une icône, c'est-à-dire une image fidèle. Elle doit servir aux joueurs à reconnaître l'objet dans le musée et à se rapprocher de lui ; en ce sens, la carte agit comme un identifiant.

La seconde concerne le geste d'ordonnancement d'un régime symbolique spécifique (les objets sont classés en différentes collections) qui surenchérit sur l'organisation des objets dans les salles. La couleur du triangle active un régime que l'on qualifiera plutôt de symbolique dans la mesure où il est conventionnel et totalement arbitraire. Elle permet au joueur de classer, de distinguer, de regrouper les signes en différentes familles et ainsi de choisir quelles cartes il souhaite échanger. Dans ce cas, le rapport entre le visiteur et l'objet réel est à la fois complètement évacué, puisque la carte prétend n'être le signe que d'elle-même, et à la fois complètement sollicité, puisque la carte prétend être l'objet lui-même.

La troisième concerne la production de parcours. Enfin, lorsque la carte est rencontrée sur une borne (le joueur *lit* le contenu de la borne et trouve une carte), elle fonctionne davantage comme un indice du passage des autres joueurs, elle permet de savoir qu'un joueur est passé par cette borne et a déposé une carte qui ne lui servait pas dans son jeu. Dans ce cas, le rapport entre l'objet réel et le visiteur ne repose que sur le déplacement des visiteurs et l'organisation de leurs parcours.

Notons, cependant, que si l'on s'intéresse aux rapports qu'entretiennent les textes aux cartes en termes de *commentaires* des objets, on s'aperçoit que le nombre de registres est jugé trop important par les joueurs (registre sémiotique de la couleur, registre documentaire et ludique de la collection, registre didactique du texte focus et registre dramatique des répliques enregistrées). La conséquence est que la présence du texte, sous toutes ses formes, participe à construire une épaisseur entre l'objet et la représentation de l'objet.

> *« Il y a un décalage trop grand entre les textes trop longs et rébarbatifs et le son lors des échanges. » (Femme, 26 ans, Paris, PLUG, entretien)*
> *« Les petits enregistrements sont trop longs, on confond qui est quoi. » (Homme, 40 ans, Paris, PLUG, entretien)*

2.2 Déployer un programme d'activité par le texte

On a pu observer dans le cas de l'exposition « Sainte Russie », ainsi que dans le cas de « PLUG », un certain nombre de projets, programmes, activités, postures, intentions, etc. qualifiés par le visiteur en fonction de son utilisation du texte. On a surtout observé deux phénomènes : l'étude des récits itinérants dans « Sainte Russie » a permis de voir que ce que déploie le visiteur est, en réalité, une *réévaluation permanente* de son projet ; et l'étude de l'usage des différents éléments textuels, dans le jeu « PLUG », révèle une *tension* entre un projet utilitaire (la lecture doit permettre d'aller plus vite et d'obtenir des informations pour gagner) et un projet plus cognitif ou esthétique (la lecture doit permettre d'apprécier le statut des différents textes, plan, images, contenus). Ces deux phénomènes vont être développés successivement.

Reformuler son intention

L'analyse de Hans Joas sur la dimension créative de l'agir humain permet d'étayer la problématique du programme d'activité. En effet, Joas entreprend une réflexion sur les différents postulats mis en jeu par les théories de l'action qui prennent comme point de départ un « agir rationnel » notamment celui que le sujet social est capable d'agir en fonction d'un but[523]. Il défend ainsi une « interprétation non téléologique de l'intentionnalité d'agir »[524]. Se réclamant des sociologues allemand et américain Niklas Luhmann et James Dewey[525], Hans Joas explique que les études empiriques ont déjà mis à mal le modèle de la rationalité bureaucratique : les objectifs sont souvent imprécis, ils ne sont souvent opérants qu'une fois spécifiés par les sujets agissants. Les objectifs peuvent changer sans que l'existence de l'organisation soit pour autant remise en cause. Les objectifs généraux peuvent être divisés en sous-objectifs contradictoires. Le lien entre le but poursuivi et les motivations peut prendre des formes extrêmement diverses. Joas explique que c'est le sujet agissant qui peut, en réalité, appliquer au cours de son agir un schéma d'interprétation téléologique, ce qui lui permet de prendre une vue d'ensemble sur la situation. La fonction de l'interprétation causaliste de l'expérience humaine consiste à « systématiser les potentiels d'expérience et de comportement qui apparaissent dans l'expérience naturelle, et à les interpréter de telle sorte

[523] Joas, H., 1999 [1992], *La créativité de l'agir*, Paris, Editions du Cerf
[524] *Ibid*., p.157
[525] Les deux références, que cite Joas, sont : Luhman, N., 1968, *Zweckbegriff und systemrationalitat*, Tübingen (Mohr) et Dewey, J. 1916, *Democracy and education: an introduction to the philosophy of education*, Macmillan.

qu'ils deviennent rationalisables »[526]. Ainsi, l'action « n'est pas d'emblée dirigée vers des fins clairement définies, en fonction desquelles s'effectue ensuite le choix des moyens. Le plus souvent, au contraire, les fins sont relativement indéterminées et ne se trouvent spécifiées que par une décision quant aux moyens à employer »[527].

Par ailleurs, Joas insiste sur le fait que la connaissance n'est pas indépendante de l'agir et qu'il faut considérer le rapport de médiation pratique entre l'homme, son corps et les situations dans lequel il se trouve pris. « Si l'on veut aborder sous un jour nouveau l'acte d'instauration des fins, il faut donc cesser de concevoir l'intentionnalité comme une capacité incorporelle, purement spirituelle. »[528] Assigner un objectif à son action n'est pas une étape purement intellectuelle, antérieure à l'action. Elle résulte, au contraire, selon Joas, de la compréhension par le sujet de ses « tendances et orientations préréflexives » toujours *déjà* à l'œuvre dans notre agir. La façon dont notre corps règle toujours déjà un certain rapport avec l'environnement est l'arrière-plan à partir duquel le sujet construit son intentionnalité. On voit ici que Joas ne définit pas l'intentionnalité comme John Searle, par exemple, qui qualifie l'intentionnalité par rapport à la réalité objective qu'elle permet de concevoir pour le sujet conscient, en d'autres termes « la capacité qu'a l'esprit de représenter des objets et des états de choses du monde autre que lui-même »[529].

C'est plutôt le caractère dynamique qui caractérise le rapport entre le sujet et son action que Joas interroge. « L'intentionnalité elle-même consiste alors dans une régulation autoréflexive de notre comportement habituel. »[530] Joas ne parle pas d'ajustement, mais théorise bien le rapport signifiant entre implication et interprétation. Une dernière précision permettra de montrer quel statut Joas donne au rapport entre sujet et situation, terme dont il propose d'ailleurs de faire une catégorie fondamentale de la théorie de l'action[531]. En se défendant d'une approche behavioriste qui déterminerait l'agir par la situation et qui ferait perdre à l'intentionnalité toute signification, Joas parle d'un rapport de « présupposition réciproque », entre une conception téléologique et une approche quasi-dialogique de l'action. « Les situations ne provoquent pas nos actes, mais elles ne représentent pas non plus le simple

526 Joas, H., 1999, *op. cit.*, p.163.
527 *Ibid*., p.165.
528 *Ibid*., p.168.
529 Searle, J., 1998 [1995], *La construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, p.20.
530 Joas, H., 1999, *op. cit.*, p.168.
531 Avec Bölher, Joas parle d'un rapport « quasi-dialogique entre situation et actes ». Nos actes seraient des « réponses » à des situations ; les situations ne sont pas muettes, elles appellent des actes. *Ibid*., p.171.

arrière-plan sur lequel nous réalisons nos intentions. Nous ne percevons une situation qu'en fonction de nos aptitudes et de nos dispositions actuelles à agir. »[532]

C'est ce caractère réflexif qui caractérise bien le cours de la visite, dans les deux situations que nous avons observées. Lorsque les visiteurs de « Sainte Russie » expliquent quelles sont leurs attentes avant de débuter la visite, ils parlent d'icônes. La visite leur permettra de voir de beaux objets, de belles « icônes ». Or, au cours de la visite, et de leur rencontre avec de nombreux autres objets et de nombreux dispositifs, ils semblent réévaluer leurs attentes en fonction de ce que le rapport entre textes, espace et objets permet.

Voici un exemple de réévaluation des attentes et de reformulation des motivations à visiter l'exposition, qui est tout à fait symptomatique de ce que l'on a pu observer : une évolution des postures de visites en fonction de la confrontation à l'exposition, et ici notamment au texte.

« -Qu'est-ce qui t'a donné envie de venir visiter cette exposition ? *-Moi, c'est surtout parce que j'ai fait de l'iconographie chrétienne en « spé » et que j'aime bien les saints ! (rires) J'aime bien regarder, c'est des trucs qui me plaisent. Donc c'est vraiment la thématique qui me plaît, que, finalement, au département des arts déco, il n'y a pas beaucoup d'art russe, un petit peu, Byzance, tout ça… il n'y a pas grand-chose. Donc au moins là ! »*	Motivations avant la visite *(Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes)*
« Je m'attends à beaucoup d'icônes, déjà l'affiche, bon, on voit bien des saints, des personnages religieux, bon déjà « Sainte Russie », je pense pas que ça va être profane. »	Attente n° 1
« Je m'attendais à découvrir une certaine spiritualité, une variante russe de ce que peut être la Bible, une adaptation des textes et comment ça se traduit dans les iconographies, les styles, etc. »	Évolution posture n° 1 Après lecture d'un panneau
« Moi ce que je recherche c'est être étonnée, trouver des choses inhabituelles »	Évolution posture n° 2
« Ce qui m'intéresse autour, c'est comment c'est présenté, vraiment c'est ce qui m'intéresse en tant que spectateur, et pas vraiment en tant que historien de l'art ou quoi que ce soit. »	Évolution posture n° 3 Après lecture des panneaux et cartels
« Est-ce j'ai l'impression de mieux connaître les Russes, la mentalité russe, depuis le début de l'exposition à partir du XIe siècle jusque là, je suis au XVe ? Non ! Franchement je n'ai pas l'impression, finalement, je ne vois pas ce qui les différencie de nous. »	Évolution posture n° 4 Après lecture des panneaux et cartels
« Je savais à quoi m'attendre. Donc comme je te l'ai dit je trouvais ça élitiste, je trouvais ça long, je trouvais ça encyclopédique. »	Reformulation de ses attentes pendant l'entretien

[532] *Ibid.,* p.171.

Par ailleurs, lorsqu'on analyse la façon dont les visiteurs qualifient ce qui importe au cours de la visite, on voit se déployer de nombreux sous-projets, dont on trouve la trace, dans le discours des visiteurs. Pour le moment, l'analyse ne concerne que la construction d'un projet tel qu'il se développe au fur et à mesure de la lecture des textes. On se rend compte que le projet déborde alors largement la lecture du texte pour s'attacher à la compréhension des objets, la compréhension de l'exposition et l'acquisition d'un savoir sur le monde d'origine des objets.

Un des premiers projets consiste, après lecture des textes, à revendiquer un certain type d'informations qui permettraient de se renseigner sur l'objet. On voit dans l'exemple suivant, comment le visiteur construit son argumentation, au cours du récit itinérant, en investissant le texte de deux fonctions : désigner et expliciter.

Verbatims extraits du récit itinérant *(Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes)*	**Analyse**
« Bon alors je viens de lire le texte "la Rous de Kiev" et j'apprends que le "luxueux calice à deux anses est un des plus éloquents témoins du rayonnement séculaire de l'art byzantin dans toute la Rous !"	Témoigne d'une lecture
Donc j'ai un peu cherché le calice	Recherche calice
le voici…	Identifie calice
ce qui est un peu décevant c'est qu'on ne me dise pas ce qui est proprement byzantin.	L'identification pose problème : manque d'informations et d'explicitation des termes
Bien sûr j'ai quelques idées	Hypothèses
Mais qu'est-ce qui est un emprunt ? Qu'est-ce qui est une création originale ?	Questionnement
C'est ça qui est intéressant dans un art métissé, c'est de savoir ce qui a été pris ? Ce qui a été transformé ? Pour quelles raisons ? Est-ce que c'est des motifs religieux ? Est-ce que c'est la légitimation du pouvoir ? Est-ce que c'est juste un motif décoratif ?	Questionnement expert
tout ça, c'est intéressant, mais je vois qu'il y a le petit dessin pour l'audioguide, donc je suppose que c'est dit dans l'audioguide	Résolution probable du problème
Mais ça, c'est un problème récurrent dans les expositions à Paris, c'est que la plupart des informations sont dans l'audioguide, mais là pour avoir l'audioguide, il faut payer plus, donc heu… ça soulève des questions… sur combien il faut mettre pour avoir une exposition entière ? »	Identification d'un nouveau problème – montée en généralité – problème du coût des aides à la visite et de la démocratisation culturelle

Ce type de projet prend une autre forme qui est celle de la compréhension du contexte des objets. On retrouve ce qu'André Gob et Raymond Monpetit identifient comme l'un parti-pris des nouvelles façons d'exposer, c'est-à-dire « une plus grande attention […] portée aux contextes d'origine de ce qui est montré, l'exposition cherchant souvent à faire saisir et

comprendre l'environnement global d'où proviennent les *artefacts* »[533]. Dans le cas de « Sainte Russie », ces éléments de contexte sont attendus par les visiteurs qui estiment que l'exposition ne permet pas suffisamment de comprendre quel était le contexte d'usage de l'objet.

> *« J'ai pas trouvé un seul moment les renseignements sur les écoles de peinture… comment ils peignaient ? Est-ce qu'il avait des maitres comme Roublev ? Parce qu'il y a peu de maitres cités dans cette exposition… » (Femme, 55 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« Je pense qu'il aurait même pu faire mieux, en montrant où et comment on pouvait placer les œuvres à l'époque, en tout cas les œuvres majeures, et comment les Russes les voyaient, à cette époque, en tout cas les gens de la principauté de Novgorod ou de Pskov, ou je ne sais pas quoi… » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

Lorsqu'on analyse les commentaires des visiteurs, on comprend qu'il ne s'agit pas seulement de connaître le contexte historique des œuvres, mais bien plus précisément, leur contexte d'intelligibilité. Comment faisaient-ils sens pour les individus qui ont été contemporains de leur création ? pourquoi faisaient-ils sens ? Les visiteurs opposent ainsi les contextes qui prennent en charge les objets : contextes de présentation, dans l'exposition, et contexte de réception, historique et contemporain, n'étant pas les mêmes et se citant néanmoins.

> *« En fait sur le mur, ils essayent de faire comme à l'époque, sauf qu'à l'époque c'était fait pour être assis. De regarder ça et… et bah, il faut mettre dans le contexte (…) À mon avis, ça il faut le faire, parce que le religieux, c'est des espaces clos, tout était calculé, il y a des messages partout, donc moi je pense qu'il faut le retranscrire. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« Alors tu dis « Sainte Russie », alors moi je m'attends à ce qu'on m'explique un peu les différences entre… sur la même base du livre de la Bible, eux, ils en ont fait quelque chose de complètement original ! On voit bien qu'il y a plein de saints que nous on n'a pas. Il y a d'autres d'objets, d'autres intérêts, j'aurais voulu qu'on mette ça en avant, en fait rentrer dans la tête des gens à cette époque ! » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, entretien)*

On peut citer un dernier exemple de projet, qui ne concerne pas tant le lien entre le texte et les objets, mais plutôt le bénéfice de l'acquisition de connaissances par le texte. Il consiste, précisément, en un projet de lecture reportée, à la fois d'approfondissement, mais surtout pour remédier à une frustration exprimée face au texte. Les visiteurs déclarent vouloir poursuivre leur lecture après la visite**.**

> *« La seule chose c'est que "tempera" je ne vais pas partir avant de savoir ce que c'est ! donc je vais chercher ! Bon c'est pas grave, bon à la limite c'est aussi une démarche personnelle, je peux regarder ça en arrivant chez moi. Mais c'était très détaillé… donc tu vois j'ai quand même cette frustration de ne pas pouvoir même retracer tu vois la chrono un peu… je suis incapable de le faire. » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, entretien)*
> *« Bah quand même pas mal de questions sur les personnages, l'histoire de la Russie des personnages dont je connais le nom Yvan le Terrible, Pierre le Grand, Catherine de Russie j'ai envie de mettre tout ça un peu dans le bon ordre. (…) Savoir qui c'est exactement, donc je me dis "ah je note ! » et quand je serais chez moi je regarderais sur internet ». (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)*

[533] Gob, A., Montpetit, R., 2010, « introduction », *Culture et musées*, 16, p.14.

Utilisation des éléments textuels pour jouer

L'accompagnement des joueurs pendant le jeu a permis de voir qu'ils formulaient des projets d'usage du texte, très clairs, déterminés par le cadre du jeu, donc souvent très utilitaires : la lecture du plan doit permettre de trouver les objets, la lecture des écrans focus, doit permettre de répondre aux quiz, la lecture des panneaux signalétiques doit permettre d'aller plus vite.

> *« On lit les cartels en diagonal pour regarder l'info, tout ce qui ne concerne pas l'info du quiz on la zappe. » (Femme, 31 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Or les joueurs reconnaissent que l'attribution de fonctions strictes aux différents dispositifs textuels réduit considérablement leur capacité de signification et leur statut dans le jeu, ils observent, notamment, que cela peut, finalement, porter préjudice au projet du joueur, car le document recèle beaucoup d'autres informations.

> *« Je m'aperçois qu'il y a des bornes dans l'église. Donc une preuve aussi qu'on ne regarde pas le plan. On se concentre sur le plan par rapport aux familles qu'on a. Et je n'ai même pas eu le réflexe de voir qu'il y avait des bornes et effectivement dans l'église, alors là pour le coup, je le découvre. » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)*
> *« J'ai été un peu perturbée. J'ai eu du mal à comprendre, les escaliers… en fait, ça apparaît très bien dans le plan, qu'on ne pouvait pas monter au second étage par l'escalier central… oui, oui, oui c'est un plan normal, en regardant deux fois, c'est clair ! » (Femme, 50 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Dans le cas de certains joueurs, c'est le lien entre les textes, c'est-à-dire la façon dont le dispositif offre une circulation entre les écrans et entre les signes écrits, en d'autres termes l'organisation de l'arborescence, qui pose problème. Par exemple, les joueurs remarquent qu'ils ne peuvent pas interrompre un quiz, pour revenir sur l'écran focus qui donne des informations sur l'objet, se documenter à son sujet et revenir aux questions.

Le temps de lecture exigé par la longueur des textes est jugé trop long par rapport à l'activité de course impliquée par le jeu. Les joueurs sont nombreux à estimer qu'on ne peut pas lire en marchant. La lecture est alors une activité qui est fortement négociée par les joueurs ; ils déclarent que la lecture des textes tout comme l'interprétation approfondie des signes écrits sur les dispositifs (bornes et téléphone) est surtout utile en début de jeu pour comprendre le fonctionnement du dispositif.

> *« Si au tout début quand j'ai regardé comment était fichu une carte, mais juste pour prendre en main après j'ai plus regardé oui. Parce que je me suis dit c'était idiot d'ailleurs, mais je me suis dit ça ne me sert à rien pour l'instant dans le jeu et comme je n'ai pas le temps, je verrais après. » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Conclusion de la partie : ouvrir le regard sur la situation de visite

Cette partie se conclut sur la façon dont le visiteur reformule son projet de lecture ainsi que son projet d'activité plus général, à la lecture des textes dans le cours de sa pratique. Aussi, qu'il s'agisse du texte lui-même que de son usage par le visiteur, on doit reconnaître qu'ils débordent toujours, en quelque sorte, le cadre du contexte textuel. C'est qu'il convoque toujours un autre que lui, c'est-à-dire son espace de sens, l'espace de jeu dans lequel il devient un intermédiaire pertinent. Le texte occupe une place à la fois spécifique et hétérocentrique dans l'exposition et dans le dispositif informatisé de médiation. Ce même texte anticipe ce double usage qui peut être fait de lui (activité de lecture et activité de visite). En somme, le texte dans l'exposition et le texte dans le dispositif technique de médiation est un ressort qui doit propulser le visiteur vers une étape toujours nouvelle qui voit s'articuler la vitrine, la salle, les couloirs, le monde d'origine des objets.

En somme, cette partie aura montré que l'activité de lecture des visiteurs est, en réalité, l'association dynamique constante entre un objet textuel qui travaille à la préfiguration et même à la réquisition de pratiques, un travail d'ajustement à ces préconstruits et le recours constant à des cultures mémorielles.

Quelles conséquences tirer de cette analyse ?
D'une part que le visiteur se saisit pleinement de cette double anticipation. Il revient maintenant à savoir comment il construit sa visite par rapport à elle. Choisit-il d'intégrer les unes après les autres ces propositions qui lui sont faites ? Choisit-il, au contraire, de critiquer systématiquement le lien qu'on lui propose de construire entre les objets, les textes, sa circulation ? Comment s'engage t-il vis-à-vis de cette situation ?

D'autre part que le visiteur convoque des représentations de la lecture, du rapport entre textes et objets, en même temps qu'il effectue ses propres lectures. Il revient ici aussi de caractériser davantage le recours à ces représentations et d'en comprendre le rôle dans l'expérience de visite. S'agit-il d'une culture médiatique ? Opère-t-elle comme une médiation symbolique ?

Maintenant que différents moments du processus de communication (implication, réquisition, préfiguration, requalification, appropriation) ont été élucidés dans les deux terrains, que l'analyse a permis d'approfondir les relations entre ce qui est de l'ordre du dispositif et ce qui

est de l'ordre de l'ajustement, que l'on a pu observer le déplacements entre pratiques du texte et pratiques de la visite, cette conclusion nous incite à interroger maintenant la situation de visite dans son temps long et à nous demander comment elle est caractérisée par un visiteur, non plus strictement lecteur, mais acteur d'une situation de communication élargie. En effet, ce que les analyses de cette partir ont contribué à montrer, c'est que peu à peu l'activité de création de l'univers général de la visite se fait de plus en plus essentielle.

TROISIÈME PARTIE

Identifier et vivre l'exposition en tant qu'interaction médiatisée

Introduction à la troisième partie

Cette dernière partie s'appuie sur les analyses formulées à propos du texte et ouvre le regard sur la situation de visite tout entière : les objets, les autres visiteurs, les murs, les bruits, etc.

On cherche à poursuivre l'analyse de l'interaction médiatisée entre le visiteur et l'exposition en insistant toujours plus sur la dimension communicationnelle de l'usage de la seconde par le premier. La question que l'on se pose toujours est de savoir ce que font les visiteurs de cet objet bizarre qu'est l'exposition, ou, en d'autres termes de ce fonctionnement spécifique, qui consiste à les faire interpréter à partir d'un dispositif qui met en présence objets et visiteurs, mais qui est en même temps tourné vers un ailleurs. Les quatre chapitres qui composent cette partie veulent explorer comment l'opérativité symbolique qui caractérise l'exposition, selon les théoriciens, fonctionne du point de vue des visiteurs. Comment ils gèrent cette capacité si forte de l'exposition à engager et à impliquer les corps-visiteurs dans un fonctionnement toujours régi par une double situation de communication. Aussi, le chapitre introductif (chapitre VII) de cette troisième partie va mettre en tension les deux pôles qui semblent se distinguer et se confondre dans cette analyse : le dispositif et la médiation symbolique, ou peut-être plutôt médiation dipositive[534] et médiation symbolique.

L'objectif général de cette partie est ainsi d'analyser l'ajustement des visiteurs à la situation spécifique de l'exposition à partir de ce jeu de réflexivité au carré qui, du dispositif qui se présente, tout en présentant autre chose, aux visiteurs qui mobilisent figures de visiteurs et qui assument différentes prises de rôles au cours de la pratique, caractérise l'expérience de visite.

Rappelons avec Louis Quéré et Jean Davallon, le sens de l'opérativité symbolique.
Quéré pose que « l'échange social est interaction entre sujets, médiatisée par du symbolique »[535]. Il exhorte ainsi à laisser de côté les représentations mécanistes de la communication (la réduire à une transmission des messages) pour privilégier une analyse des mécanismes de la « compréhension », parmi lesquels il choisit d'insister sur « la réflexivité

[534] Le terme est repris après Emmanuel Belin, qui parle de logique « dispositive ». Il permet de ne pas parler strictement de médiation « technique », car le dispositif n'engage pas qu'un régime technique. Belin, E., 2002, *Une sociologie des espaces potentiels – logique dispositive et expérience ordinaire*, Bruxelles, De Boeck.
[535] Quéré, L., 1982, *Miroirs équivoques, aux origines de la communication moderne*, Paris, Aubier Montaigne, p.29.

immanente de l'échange social » et « la communication comme activité de constitution d'une communauté intersubjective »[536]. À propos de la réflexivité de l'échange Quéré dit d'abord que la spécificité de la communication est qu'elle s'accomplit toujours sur deux plans à la fois qui se « fusionnent sans se confondre ». Le paradoxe de l'échange social est qu'il déploie toujours en même temps message et métamessage (c'est-à-dire énoncer quelque chose, c'est dire en même temps quelque chose sur ce que nous énonçons), ce que la pragmatique du langage analyse, comme l'illustre la notion d'acte illocutoire, par exemple[537]. Quéré interroge alors la relation qui peut s'établir entre les deux niveaux : « C'est donc cette capacité dont dispose le langage ordinaire de superposer, sans les confondre, deux actions et attitudes différentes et concomitantes, dont l'une s'applique à l'autre sans pour autant l'objectiver à partir d'une position de survol, qu'il faut réussir à penser. »[538] Or en se déployant de façon toujours spécifique, l'échange engage un deuxième méta-message sur la capacité à pouvoir spécifier et choisir comment orienter la communication, en d'autres termes sur un message sur la capacité de l'acteur à évaluer la situation et à anticiper les conséquences de ses choix. « En incorporant en lui-même ce moment herméneutique, l'échange social se fait le réceptacle d'un métamessage qui le transcende sans le surplomber, qui le précède sans constituer une détermination mécanique. »[539]

C'est ainsi que Quéré explique comment les acteurs ont recours à « un tiers symbolisant », « un opérateur d'équivalence », un élément qui devient la condition pour la compréhension réciproque. « En ce sens l'interaction sociale met nécessairement en jeu "un tiers symbolisant", le pôle extérieur d'un neutre, qui n'étant ni (pour) l'un, ni (pour) l'autre, les conjoint dans leurs différences. »[540] Cet élément est dit « symbolisant », dans la mesure où il consiste en une médiation au réel, à la construction de leur identité par les individus, à la capacité de penser et d'agir. Ce tiers symbolisant se compose selon Quéré de deux niveaux : les modèles culturels (formés par les systèmes de règles d'énonciation, jeux de rôles, normes d'action, etc. qui spécifient les échanges) et les garants métasociaux de la réflexivité (repères et figures communs qui engagent un méta-niveau de discours interprétatif et normatif sur le social).

---

536 *Ibid.*, p.29-30.
537 Austin, J. L. 1970, *Quand dire c'est faire*, Paris, Le Seuil.
538 Quéré, L., *op. cit.*, p.31.
539 *Ibid*., p.32.
540 *Ibid.,* p.33 « Tout se passe comme si (…) le rapport d'échange était contraint de s'objectiver lui-même dans une extériorité ou une altérité, et de faire l'expérience des limites que celles-ci lui posent pour acquérir une substance historique singulière » *Ibid.,* p.33.

Ce qui fait la spécificité de ce tiers symbolisant, c'est en quelque sorte, qu'on ne cesse de courir après, tout en lui laissant une longueur d'avance. En d'autres termes, « force est de constater que l'effort gigantesque que déploie toute société pour clarifier, codifier, formaliser et légitimer ses règles d'énonciation et ses normes d'action, ou pour déterminer, dans un discours positif, les origines, les raisons et les fins de l'organisation sociale est en grande partie neutralisé par un effort inverse visant à empêcher la pétrification de ces déterminations »[541].

Ce qui est fondamental à retenir pour la thèse est bien que les garants métasociaux de la réflexivité, par exemple, sont à la fois toujours disponibles pour les acteurs sociaux, et soumis à une élaboration collective continue. « Personne ne détient le monopole de leur édiction, et en même temps leur détermination effective est locale. »[542] Mais plus encore, Quéré explique que la réflexivité inhérente de l'activité communicationnelle humaine « est toujours médiatisée par tout un ensemble de dispositifs, plus ou moins concrets, plus ou moins matériels, d'objectivation, de représentation ou de mise en scène »[543]. Et dans cette perspective, une société se rend intelligible à elle-même, se rend reconnaissable comme communauté pour les individus qui la composent par ce travail de distanciation, de mise en scène qui produit un « en commun » extérieur aux individus. Si l'on observe les opérations, par lesquelles s'effectue la gestion de cette division qui institue le lien social et fonde l'identité en rendant visible un équivalent symbolique, un tiers médiateur, source de connaissances, de motivations et de normes, Quéré ajoute que la société contemporaine, à la différence de la société bourgeoise du XIXe siècle qui fonde sa raison d'être sur l'expérience autonome et autodéterminante que font les individus de leur réalité sociale, gère son extériorité symbolique par l'illusion d'une autonomie, cette fois, du réel.

Les médias de nos sociétés contemporaines, sont pour Quéré, l'instance qui gère cette extériorité symbolique. Ce sont eux qui prennent en charge, cette part de la régulation symbolique de nos sociétés qui passe par le discours cognitif et normatif sur le social et par la figuration des positions du savoir et du pouvoir. Parler d'opérativité symbolique des médias

[541] *Ibid.*, p.40.
[542] *Ibid.*, p.41.
[543] *Ibid.* p.42 Le tiers symbolisant est bien « sans figure fixe et univoque. Mais sa détermination s'effectue pour une part à l'aide de dispositifs d'objectivation qui eux ont souvent une positivité et une matérialité quasi-cristallines, du genre de celle des médias par exemple, qui, dans le genre de société où nous sommes, font partie du support de cette réflexivité de l'activité communicationnelle » *Ibid.*, p. 33.

permet ainsi à Quéré de proposer une analyse de la façon dont les médias gèrent, dans nos sociétés modernes, ce tiers symbolisant. Cela lui permet aussi de proposer un modèle alternatif à celui de la problématique des effets (des médias sur leurs récepteurs). Aussi, l'opérativité symbolique signifie que les médias ont bien un pouvoir, mais pas un effet mécanique. Ce pouvoir consiste à l'élaboration de modalités spécifiques permettant la communication, ou plutôt comme le dit Quéré, en la détermination des conditions d'exercice de leur compétence communicationnelle par les sujets.

Selon Jean Davallon, l'exposition, en tant que média, engage une opérativité symbolique spécifique. Nous aurons l'occasion de la détailler dans le chapitre VIII. Disons, simplement pour le moment que l'exposition présente une sorte de monde qui « est tourné vers celui qui l'a produit et qui n'est pas présent ; vers une origine. […] Toute exposition est la présentation présente d'une opération antérieure (sans quoi, elle serait une performance). Elle présente quelque chose qui a eu lieu : geste de création du tableau, acte de constitution de connaissances, faits et gestes de gens. […] Elle me les re-présente, car elle ne peut me les rendre présents ; elle m'en présente donc une trace, le résultat de ces gestes. Elle construit un spectacle avec ce qui est déjà une représentation de ces gestes (un témoin). Elle est représentation de représentants. C'est par cet enchâssement, cette mise en abyme de représentations qu'elle "reconstitue" le geste »[544].

Et si on interroge maintenant les conditions d'exercice de leur compétence communicationnelle par les visiteurs ?
Jean Davallon nous dit que le moment de la visite « est caractérisé par une mobilisation de la gestuelle du visiteur qui met ce dernier en interaction avec l'exposition-objet. Deux types d'opérations sémiotiques sont à l'œuvre : la temporalisation et la lecture »[545]. La première correspond au redéploiement dans le temps de la visite par le visiteur de ce que le concepteur avait condensé en unités de présentation. La seconde désigne l'activité de reconnaissance et de lecture des éléments et d'interprétation à partir des opérations de spatialisation et de symbolisation. Ce qui est très important dans ce texte est le double rapport de signification qui s'établit entre le propos de l'exposition et l'exposition ; c'est ce double rapport qui permet de penser la construction d'un rapport à la culture. « Les deux opérations de temporalisation et de lecture ont pour effet sémiotique la signifiance […] [qui est] le processus par lequel, au

[544] Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.193.
[545] *Ibid.*, p99.

cours de la visite, le visiteur se construit des représentations à la fois du contenu et de l'exposition. Ces représentations forment un système plus ou moins cohérent (et plus ou moins spontanément verbalisable) contribuant à l'élaboration d'un rapport à la science [l'auteur analyse une exposition de sciences]. »[546]

Dans les chapitres qui suivent, on s'appuie aussi sur ce que Joëlle Le Marec a pu mettre en évidence dans sa thèse et, notamment, sur le fait que les visiteurs se sentent engagés dans une activité d'interprétation et non pas véritablement d'évaluation, au sens d'une bonne ou mauvaise adéquation vis-à-vis des attentes de départ. « Le décalage entre les attentes exprimées face au thème, et l'abandon apparent de ces aspirations une fois que le visiteur est face à une proposition formalisée, est caractéristique de cette condition de la visite qui nécessite une acceptation préalable de la proposition en l'état, pour pouvoir l'interpréter et en tirer le maximum, ce qui nécessite de l'interpréter en comprenant sa logique propre. »[547] L'hypothèse générale de cette troisième partie consiste à dire que non seulement les visiteurs interprètent activement la proposition, mais aussi l'usage qui peut être fait du dispositif d'exposition. Nous parlerons d'évaluation, mais dans un sens très différent, celui d'évaluation de la situation de communication spécifique engagée par l'expérience médiatique.

Dans le deuxième chapitre de cette partie (chapitre VIII), on va montrer que les visiteurs ont, en quelque sorte, un *sens commun sémiotique* très fort, et qu'ils vivent la situation de visite comme une situation de communication qui engage des instances d'énonciation diverses. La construction d'un rapport au locuteur est structurant de la visite. Est-ce à dire que le visiteur refuse de *bifurquer*[548] de l'identification du monde du producteur au monde de l'objet ? En réalité, on ne peut pas poser la question en ces termes ; nous souhaitons montrer que les visiteurs mobilisent bien le fait que le monde des objets est l'objectif de la visite – ils procèdent à une forme de « suspension volontaire de l'incrédulité »[549] qui consiste à vivre l'expérience de visite comme une sorte de *voyage*, consciemment considérée comme une opportunité artificielle – mais en même temps, ils ne cessent de postuler et de désirer l'auteur absent.

[546] *Ibid.*, p.100.
[547] Le Marec, J., 1996, *op. cit.*
[548] Nous détournons l'expression de bifurcation utilisée par Jean Davallon, 1999, *op. cit.*, p.29.
[549] Le terme est repris de Samuel Coleridge 1985 [1817], *op.cit.*

Cette analyse s'appuie sur la capacité des visiteurs à exprimer et interpréter leur compréhension de la situation de communication et à révéler une culture médiatique très forte. On reprendra avec Joëlle Le Marec, la définition de la culture médiatique, qui « n'est pas entendue ici comme une simple familiarité à des procédés techniques variés (le multimédia, les réseaux, le spectacle), mais comme une attention à la cohérence de l'espace médiatique, à l'identité des institutions et individus qui assument le discours, à la nature du contrat de communication avec le public »[550].

Le troisième chapitre de cette partie (chapitre IX) poursuit cette analyse et montre comment les visiteurs analysent certains décalages, dans le cours de leur visite, entre le fonctionnement sémiotique et le fonctionnement médiatique de l'exposition et du jeu. C'est donc cette capacité critique analysée par d'autres chercheurs en communication à propos des outils de communication, et aussi des expositions, que nous souhaitons présenter pour montrer qu'elle révèle des formes de réflexivité incroyables, qui participent bien à la construction par le visiteur de son rapport à la culture. « Les résultats des analyses de discours obtenus dans certaines études sur les univers de référence des visiteurs font apparaître la compétence du visiteur à élaborer un discours critique – ou surcompréhension – qui va bien plus loin que la compréhension de ce qu'il a vu ou compris dans l'exposition sur laquelle on lui demande de s'exprimer… Il démontre tout d'abord qu'il possède une culture de visiteur de musée élargie à d'autres lieux, d'autres temps que l'exposition qu'il vient de visiter. Il témoigne également de sa compétence à mémoriser des grammaires de production d'exposition et des discours de commissaires, pour ensuite les insérer dans un processus de compréhension dialectique. Il manifeste ensuite sa capacité à décrire les mécanismes communicationnels qui permettent ou ne permettent pas aux expositions de fonctionner, selon les contextes (ou univers) de médiation. »[551] L'adjectif critique ne renvoie donc pas à un rejet ou une négation, mais bien à un comportement informé, distancié et analytique.

En suivant deux chercheurs qui ont poussé cette question du rapport entre reconnaissance/interprétation des logiques communicationnelles à l'œuvre dans l'exposition et construction d'un rapport à la culture assez loin, on voudrait montrer que l'ajustement consiste à interpréter et figurer sa propre pratique de visite dans un dispositif. Véron et Levasseur montrent, en effet, que les comportements de visite sont considérés comme autant

[550] Le Marec, 2007, *op. cit.*, 133.
[551] Poli, M. S., 2002, *op. cit.*, p.4.

de modalités d'appropriation. « Si ex-poser, c'est toujours pro-poser, visiter une exposition c'est com-poser, dans les deux sens de ce terme : celui de produire une combinatoire et celui de s'accommoder. […] S'accommoder : pactiser, négocier. Visiter une exposition, c'est négocier son rapport à l'exposé (et donc, nécessairement, à l'exposant). Ce dernier étant, d'une façon ou d'une autre, un énonciateur institutionnel de culture, c'est son rapport au savoir que le sujet, par exposition inter-posée, négocie. »[552]

Le dernier chapitre (chapitre X) présente trois formes d'ajustement mises au jour dans l'analyse des deux situations « Sainte Russie » et « PLUG ».

(1) La mobilisation et construction de figures de parcours et de figures de visiteurs qui médiatisent le rapport de l'acteur à sa propre pratique (elles lui servent de références) et qui lui permettent de juger la situation de communication qu'il est en train de vivre.

(2) La prise de rôle qui s'élabore à partir de la nécessité de trouver un cadre pertinent d'interprétation pour l'activité.

(3) Et, enfin, le jeu entre description de l'activité et cadre général d'interprétation qui permet au visiteur de dérouler l'ajustement dans le temps long de la visite.

[552] Véron, E., Levasseur, M., 1983, *op. cit.*, p.24.

CHAPITRE SEPTIEME

Introduction théorique :

Visite, dispositif et confiance

Introduction

L'entrée théorique qui est analysée dans ce chapitre introductif à la troisième partie est la relation entre la notion de dispositif (elle cristallise l'analyse des visiteurs : leur expérience est avant celle d'un dispositif) et celle de confiance. La confiance que font les individus à l'institution muséale, en tant qu'elle engage des rapports spécifiques aux objets, aux savoirs, précisément, non marchands, est un résultat capital des récentes enquêtes menées auprès des publics de la culture[553].

Par ailleurs, cette notion de confiance a rencontré récemment une nouvelle fortune – et aussi un nouvel espace de débat – avec le déploiement des *nouvelles technologies* dont la spécificité, on l'a vu, est de gérer l'apparition de l'information entre masquage et dévoilement, de prendre en charge une partie des opérations réalisées jusque-là par l'individu et, enfin, de masquer à l'utilisateur une partie des opérations dont procède ce qui lui est rendu visible[554]. La technologie RFID, à ce titre, a fait l'objet de très nombreuses discussions concernant le *fliquage* potentiel des individus[555] et le déficit de confiance accordé à ces modalités de circulation de l'information. Il n'est pas anodin que l'IRI (l'institution pour la recherche et l'innovation) consacre son prochain cycle de conférences « les entretiens du nouveau monde industriel », au rapport entre confiance et numérique :

> *« Une société, quelle que soit sa forme, est avant tout un dispositif de production de fidélité. Croire en l'autre – et non seulement lui faire confiance : compter sur lui au-delà même de tout calcul, comme garant d'une inconditionnalité, c'est à dire comme garantissant des principes, une droiture, une probité, etc. […]*
> *Nul ne peut ignorer qu'avec le développement du numérique, qui est le stade le plus récent du processus de grammatisation, les grandes questions que posa l'imprimerie et qui induisirent en large par la Réforme puis la Contre-Réforme réapparaissent : la confiance, dans le monde du metadataware, des réseaux sociaux et de la traçabilité (sans parler des questions de paiements sécurisés qui prennent ce sujet par son enjeu le plus superficiel) est devenue une question primordiale. C'est à tenter d'évaluer sa portée et les modèles*

[553] Le Marec, J., 2007, *op. cit.*
[554] Jeanneret, Y., 2007, [2000], *op. cit.*, p.69-70.
[555] On se souvient à ce titre, du débat lancé par la CNIL, en 2009, à propos du pass Navigo, dans les transports en commun parisiens, qui associe pour 48h un numéro d'abonné à des dates, heures et lieux de passage. « La CNIL tacle Navigo. La carte orange disparaît à la fin du mois. Pour circuler en Ile-de-France, reste le passe Navigo : violet, à puce... et un peu mouchard ». (Cordélia Bonal, Libération – Ecran, 7 janvier 2009).

économiques, organisationnels, industriels, technologiques et sociaux capables de reconstruire de la confiance que les Entretiens 2011 seront consacrés »[556].

Ce chapitre propose deux sections.

La première revient sur la notion de dispositif et montre qu'elle ouvre, notamment, deux pistes d'analyse sur la nature de l'espace de relation entre sujet et objet, d'une part, et sur la réflexivité des acteurs, d'autre part.

La seconde section propose une lecture des textes de Donald Winnicott et d'Emmanuel Belin afin de comprendre comment peuvent s'articuler la notion de dispositif et celle de confiance. Les deux auteurs abordent la relation entre l'acteur et la réalité, à partir d'une genèse de la notion de confiance. Winnicott montre, par exemple, l'importance que revêtent les « espaces transitionnels », dans la vie d'un individu, dans la mesure où ils sont des lieux construits depuis la petite enfance, dans lesquels l'expérience de la réalité est un exercice de créativité, le lieu où le désir peut se charger en réalité. Or c'est la mise en place des conditions de la confiance qui permet d'entretenir une relation créative avec la réalité qui intéresse Winnicott. Emmanuel Belin propose une analyse de ce travail en y ajoutant une réflexion sur la médiation à la réalité par le dispositif, ou plutôt, par la « logique dispositive ».

[556] Texte de présentation du cycle de conférence « Les entretiens du nouveau monde industriel » 2011, organisé par l'IRI, Centre George Pompidou, Paris.

1. LE DISPOSITIF ET L'ANTICIPATION DE LA COMMUNICATION

Cette première section propose une discussion de la notion de dispositif afin de montrer qu'elle ouvre le questionnement sur la relation de communication entre le sujet social et la réalité. Elle permet aussi de réfléchir à la question de la nature de l'engagement de l'acteur dans et avec le dispositif. Ainsi, elle engage une première piste pour l'analyse de la réflexivité des acteurs.

1.1 La notion de dispositif

Revenons à la notion de dispositif ; elle est employée dans des champs disciplinaires et des univers professionnels très différents, recouvrant à la fois des réalités souvent disparates et une même urgence à se référer à un concept-clef comme le constatent les auteurs du vingt-cinquième numéro de la revue Hermès, consacré au concept de dispositif dont ils interrogent le caractère de « mot-valise », de « concept caoutchouc », « concept de l'entre-deux » ou encore de « joker »[557]. Le prisme large du regard porté sur la notion, dans la revue, permet aux auteurs de rappeler que le terme de dispositif a, en réalité, cristallisé la rencontre et l'alliance entre plusieurs disciplines des sciences humaines, notamment autour de l'analyse des processus de travail et de l'innovation, et a permis d'interroger la relation trop univoque entre le sujet et l'objet, le jeu entre usage, pratique, culture matérielle, interaction et normes. « Emerge alors, dans les sciences sociales et cognitives [il s'agit des années 90], un modèle alternatif de l'action, où l'acteur n'est plus le siège exclusif de la capacité d'agir et de contrôler, mais "partage ces attributs avec les objets, les *artefacts*, les outils et les non-humains en général"[558]. »[559]

Ce qui est important à retenir dans les différentes contributions de la revue, c'est le fait que le dispositif ne qualifie pas exclusivement un objet face à un sujet, mais un espace de relation, et ouvre ainsi un questionnement profond sur la nature de l'interaction entre l'objet et le sujet[560].

---

[557] « Le dispositif – entre usage et concept », *Hermès,* 25, 1999.

[558] Quéré, L., 1997, « La situation toujours négligée », *Réseaux*, 85, p.165 cité par Jacquinot-Delaunay, G., Monnoyer, L., 1999, « Avant-propos », *Hermès*, 25, p.11.

[559] Jacquinot-Delaunay, G., Monnoyer, L., 1999, « Avant-propos », *Hermès*, 25, p.11.

[560] Le dictionnaire historique de la langue française nous enseigne que le terme de dispositif existait en tant qu'adjectif avec le sens de « qui prépare » (1314) et « qui est arrêté, réglé ». Avant de passer dans le langage militaire pour désigner l'ensemble des moyens disposés conformément à un plan, le nom est un terme de droit qui désigne « l'énoncé final d'un jugement qui contient la décision du tribunal » Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française, Rey, A., (dir.),1998, p.1101.

Pour certains auteurs[561], comme Giorgio Agamben ou Paul Virilio, cet espace-dispositif est le corollaire d'une technicisation grandissante de nos environnements quotidiens analysée dès les années 70 par le Michel Foucault de *Surveiller et Punir*[562] en ce qui concerne le fonctionnement du contrôle social et du gouvernement des hommes. Dans un entretien de 1977, il donne la définition suivante du dispositif : « Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est […] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments […] par dispositif, j'entends une sorte – disons - de formation qui, à un moment donné, a eu fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante… j'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir et supportés par eux. »[563]

Giorgio Agamben rappelle que le terme de dispositif est décisif de toute la stratégie de pensée de Michel Foucault[564]. Il ne s'agit pas d'une technologie de pouvoir parmi d'autres, mais bien d'un ensemble dont on trouve la trace chez Hegel, qui parle de « positivité », ensemble de

---

561 C'est le cas de Giorgio Agamben, qui parle d'une prolifération de « gigantesque accumulation et prolifération de dispositifs » de notre époque contemporaine. Agamben, G., 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Rivages poches, ou de Paul Virilio qui exhorte à lutter contre la technisation de l'existence quotidienne pour préserver le sujet moderne. Virilio, P., 1996, *Cybermonde, la politique du pire*, Paris, Textuel.
Dans « le système des objets », Jean Baudrillard exhorte à analyser le plan technologique des objets, au delà de leur description fonctionnelle. « Ce plan technologique est une abstraction : nous sommes pratiquement inconscients dans la vie courante de la réalité technologique des objets. Pourtant cette abstraction est une réalité fondamentale : c'est elle qui gouverne les transformations radicales de l'environnement » in Baudrillard, J., 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, p.9. On pourra lire aussi Leblanc, G., 1999, « Du déplacement des modalités de contrôle, contrôle des représentations et maîtrise du public », *Hermès*, 25, pp. 233-242.

562 Foucault, M., 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.

563 Foucault, M., 1994, *Dits et Écrits, 1954-1988*, volume 3, 1976-1979, Paris, Gallimard, p.299 sq. Dans *l'usage des plaisirs*, texte plus tardif de Michel Foucault, on trouve une description des dispositifs qui misent sur la réflexivité des sujets. Foucault, M., 1994, [1984], Histoire de la sexualité, tome II *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.

564 Agamben, G., 2007, *op. cit.* Agamben fait une sorte de généalogie du terme de dispositif.

règles, rites institutions, imposé aux individus et à la fois intériorisé par eux dans les systèmes de croyance et de sentiments[565]. « Le terme de dispositif nomme ce en quoi et par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être. C'est pourquoi les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. Ils doivent produire leur sujet. »[566] Agamben explique que le sujet naît (« résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps ») de la rencontre entre êtres vivants et dispositifs. En somme, l'utilisation d'un dispositif est processus de subjectivation[567].

André Berten a pu montrer comment la partition entre deux catégories de dispositifs, qu'ils soient système façonnant l'individu ou objet psychologique ou moral que l'individu se donne pour s'orienter, se connaître, avait produit une opposition trop binaire entre technique et symbolique, avec le lot de représentations associé à chaque terme[568].

Les études en sciences de l'information et de la communication, ainsi qu'en sociologie des usages, notamment sur les études télévisuelles, mais aussi sur les pratiques culturelles, ont engagé un renouvellement de ce questionnement[569]. Le dispositif gagne en tout cas une épaisseur « techno-sémiotique » pour reprendre l'expression de Philippe Verhaegen qui analyse comment un « dispositif exhibitoire » dans une exposition scientifique engage trois ordres de réalités (objective, expérientielle et symbolique) qui s'interpénètrent dans l'expérience du visiteur et en fonction de ses connaissances. « Le travail d'interprétation, d'un

---

565 *Ibid.*, p.27.

566 *Ibid.*, p.27.

567 Agamben propose ainsi une analyse des modalités d'existence des dispositifs pour une époque plus contemporaine que celle de Foucault ; il en vient à élargir la liste d'exemples donnée par Foucault. « En donnant une généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault, j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes et les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le panoptikon, (…) mais aussi le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et pourquoi pas le langage lui-même, peut être le plus ancien dispositif dans lequel, plusieurs milliers d'années déjà, un primate probablement incapable de se rendre compte des conséquences qui l'attendaient, eut l'inconscience de se faire prendre. » *Ibid.* p.32. Or « ce qui définit les dispositifs auxquels nous avons à faire dans la phase actuelle du capitalisme est qu'ils n'agissent plus par la production d'un sujet, mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de désubjectivation » *Ibid.*, p.44 Un débat serait ici à mener entre les positions de Giorgio Agamben et celle de Josiane Jouët qui pose que la pratique des technologies informatiques engagent, précisément, la mise en œuvre de la subjectivité in Jouët, J., 1993, *op. cit.*

568 Ce que reprend, du point de vue de l'analyse psychanalytique, l'article de Serge Tisseron, qui montre que pour dépasser l'opposition technique/symbolique, on peut penser l'objet en tant que support de l'activité psychique. Tisseron, S., 1999, « Nos objets quotidiens », *Hermès*, 25, pp.57-66.

569 De Certeau, M., 1990 [1980], *L'invention du quotidien*, Volume I, « Arts de faire », Paris, Gallimard. En ce qui concerne la revue Hermès, déjà citée, on peut lire les articles d'André Berten, Emmanuel Belin, Philippe Verhaegen. On pense aussi aux sociologues de l'action située, notamment au numéro 4 de la revue *Raisons pratiques*, 1993, dossier « Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire ».

visiteur, d'un internaute ou de tout usager d'un système interactif, repose sur une constante oscillation entre signe et objet. En manipulant les éléments du dispositif, en éprouvant à travers eux des sensations et des émotions, le visiteur sera inexorablement conduit à les comparer, les analyser, les décrire voire à les juger. »[570]

Le dispositif apparaît ici plutôt comme un espace de jeu, de négociation permanente entre objets, discours, représentations et actions. Ce qui nous intéressera est que la notion de dispositif permet de penser la relation, d'anticiper la pratique comme un espace de communication et c'est pour cela qu'il est une notion fondamentale pour l'analyse de l'ajustement entre le visiteur et un espace comme celui de l'exposition ou du média informatisé.

1.2 Dispositif et réflexivité

On peut relever l'une des remarques des auteurs de la revue Hermès, consacrée à la notion de dispositif, sur le caractère normatif et idéologique que peut véhiculer ce concept qui « propose à l'usager une place à laquelle celui-ci ne peut être indifférent […] qui condamne, en quelque sorte, à la créativité et à la liberté [et qui] participe d'un modèle axiologique »[571]. Et on pensera bien sûr aux discours qui accompagnent la promotion de certaines innovations, déjà cités dans la partie précédente, et qui exploitent, précisément, ce terreau théorique et les figures d'opposition entre liberté et contrainte pour y camper un usager-consommateur autonome et libéré (plus que libre). Or les enquêtes menées pour cette thèse montrent que liberté et contrainte sont autant d'opérateurs discursifs, c'est-à-dire de notions mobilisées par les individus pour caractériser leur expérience, qualifier le dispositif médiatique en tant qu'espace possible d'articulation entre liberté et contrainte. La réflexivité des acteurs est ici très importante.

La question est donc de savoir comment les visiteurs qualifient leur expérience de visite, à partir de l'analyse qu'ils font du dispositif d'exposition. Dans quoi sont-ils alors engagés : une situation ou un dispositif de médiation ?[572] Il semble bien que le visiteur s'attende au moins à

[570] Verhaegen, P., 1999, « Les dispositifs techno-sémiotiques : signes ou objets ? », *Hermès*, 25, p. 116.
[571] Peeters, H., Charlier, P., 1999, « Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès*, 25, p.21.
[572] L'article de Roger Silverstone invite justement à réfléchir à l'exposition en tant que dispositif ou espace de performance, « un espace de participation mutuelle des acteurs, des textes et des objets » Silverstone, R., 1998, « Les espaces de la performance : musée, science et rhétorique de l'objet », *Hermès*, 22, pp.175-188.

trois types de choses lorsqu'il projette une visite : d'abord, en fonction de l'institution qu'il va visiter, il peut s'attendre à une expérience esthétique, une acquisition de savoir, une situation d'échanges avec son groupe, une découverte d'un lieu, en somme la concrétisation d'un projet de visite ; mais, par ailleurs, il peut s'attendre « également à être membre du public impliqué non seulement dans une institution du savoir, mais aussi dans le fonctionnement d'un média au sens commun d'un dispositif lié à la professionnalisation et l'économie de la communication, au sein d'un espace médiatique plus large »[573].

C'est cette dernière dimension, c'est-à-dire l'expérience médiatique particulière qui se joue dans l'exposition qui va faire l'objet des chapitres suivants. L'hypothèse que nous souhaitons défendre dans cette troisième partie est que le visiteur, lorsqu'il visite, est en train de vivre profondément une situation d'interaction médiatisée dont le sens réside dans l'acceptation *de se laisser faire*, c'est-à-dire de s'impliquer et d'accepter de vivre ce qu'on lui présente comme un espace de la réalité et de la relation entre des mondes de savoirs. Cette volonté de *jouer le jeu* se base sur le désir de croire, mais aussi sur la confiance que le visiteur accorde au musée. La notion de confiance a été étudiée par des chercheurs pour qualifier la présomption initiale par le visiteur du respect des règles constitutives de l'exposition[574]. Notre analyse va se diriger vers le fonctionnement de cette confiance au cours de la visite et ce qu'elle permet d'ouvrir comme espace d'ajustement. Car *se laisser faire* ou *jouer le jeu* ne veut certainement pas dire que le visiteur renonce à interpréter activement ce qu'il est en train de vivre. Bien au contraire.

La rencontre entre les théories psychanalytiques, l'analyse médiatique et le travail de conceptualisation de la notion de dispositif ont permis de produire des théories très riches sur la place du sujet et son implication vis-à-vis de ce qui se présente comme un espace de la réalité. Dans le numéro 23 de la revue *Communication*, « Psychanalyse et cinéma », deux auteurs abordent la relation entre le dispositif cinématographique et le sujet-spectateur. Dans l'article de Jean-Louis Baudry, le cinéma engage une forme de relation à la réalité enveloppante, une représentation se donnant comme perception ; et dans celui de Christian Metz le cinéma comme dispositif met le spectateur dans une situation de « sujet-tout-

[573] Le Marec, J., 2007, *op. cit.*, p.141.
[574] *Ibid*.
Voir aussi Davallon, J. 1999, *op. cit.*, p.31-35 ; Cuno, J., (dir.), 2004, *Whose muse ? Art museums and the public trust*, New Jersey, Princeton University Press and Harvard University, Art museum (Dans cet ouvrage, l'analyse est celle de professionnels, directeurs de musées ou conservateurs); Scott, C., 2003, « Museums and impact », *Curator*, 46, (3), pp. 293-310.

percevant ». *L'efficace* du dispositif est bien ici liée à l'opération qui stimule la perception ainsi qu'à l'adhésion au perçu, en d'autres termes, le désir du sujet de croire[575]. Mais attention dans le cas du cinéma, le rapport fixe à l'image est évidemment prégnant. Dans le cas de l'exposition, le texte, la déambulation sont autant d'éléments qui se combinent à l'image (à l'icône) pour produire le dispositif. Aussi, comme les distingue Jean-Pierre Meunier, on ne peut confondre « des machines imaginaires visant l'accomplissement de l'illusion de maîtrise du réel par assimilation du dehors au-dedans […] aux machines symboliques visant l'accomplissement de la même illusion, mais par la voie contraire de l'accentuation de la distance entre la représentation et le réel »[576]. Est-ce que l'exposition n'engagerait, précisément, pas les deux niveaux : ordonnancement, textualisation, coupure sémiotique et mise en ambiance, production d'un monde, adhésion à une réalité fondée sur la présence d'*artefacts*.

Les textes réunis dans la revue Hermès pointent vers une dernière piste concernant le dispositif qui est sa fonction de support, de balise, de guide. Dans nos deux enquêtes, on n'a pas cessé de voir, en effet, que les visiteurs postulent un cadre organisateur de l'action, un guidage. Ce besoin de cadre se manifeste de différentes façons et il renvoie à de nombreuses ambivalences – se faire guider pour se laisser aller –, mais il témoigne toujours du fait que les visiteurs désirent s'ajuster.

[575] Baudry, J. L., 1975, « Le dispositif : approche métapsychologique de l'impression de réalité », *Communication*, 23, pp. 56-72.
Metz, C., 1975 « Le signifiant imaginaire », *Communication*, 23, pp. 3-55.
[576] Meunier, J. P., 1999, « Dispositif et théories de la communication », *Hermès*, 25, p. 86.

2. DISPOSITIF ET CONFIANCE

Dans cette perspective c'est le travail de Donald Winnicott et après lui l'analyse du concept de dispositif par un jeune chercheur, Emmanuel Belin, que nous nous permettrons de qualifier de *communicationnelle* qui apporteront à l'analyse une deuxième balise théorique autour des notions de confiance et de bienveillance. On rappellera les propositions de ces deux auteurs.

2.1 Espaces transitionnels et expérience culturelle

Winnicott, pédiatre et psychanalyste dans le sillage des théories freudiennes, publie en 1951 un article qui va le rendre célèbre « *Transitional objets and transitional phenomena* ». Winnicott s'intéresse à la façon qu'ont les individus de définir la réalité qui leur est extérieure et il s'appuie sur le binôme très spécifique de la mère et de l'enfant, aux premiers mois de leur rapport pour définir un espace particulier qu'il nomme « aire intermédiaire ». Cette aire est un « lieu de repos, pour l'individu engagé dans cette tâche humaine interminable qui consiste à maintenir à la fois séparées et reliées l'une et l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure »[577].

La genèse de cette aire est étudiée à partir de l'utilisation que fait l'enfant des objets qu'il trouve face à lui et le chercheur précise bien qu'il analyse non pas l'objet utilisé chez l'enfant, mais son utilisation[578]. L'objet transitionnel est manipulé, à la différence de l'objet fétiche qui est admiré, mais pas touché. À partir du moment où il est manipulé, l'objet « devient le support d'un travail psychique intense d'assimilation des expériences du monde »[579]. Cette aire hypothétique naît entre le bébé et l'objet (la mère) pendant la période de répudiation de l'objet en tant que « non-moi » c'est-à-dire à la fin de l'état où le bébé est confondu avec l'objet. « Partant de l'état où il est confondu avec la mère, le bébé est à un stade où il sépare la mère du soi et où la mère diminue son degré d'adaptation aux besoins du bébé (à la fois parce qu'elle se dégage d'une intense identification avec son bébé et parce qu'elle perçoit le

---

577 Winnicott, cité par Jean-Pierre Lehmann, 2009, *Comprendre Winnicott*, Paris, Armand Colin, p.133, citant la conférence « Transitional objets and transitional phenomena », du 31 mai 1951. Une autre définition donnée par Winnicott, « l'aire intermédiaire à laquelle je me réfère est une aire allouée à l'enfant, qui se situe entre la créativité primaire et la perception objective basée sur l'épreuve de réalité » Winnicott, D. W., 1975 [1971], *Jeu et réalité – l'espace potentiel*, Paris, Folio essais, p.44.

578 Winnicott étudie comment le nourrisson se comporte dans ses premières utilisations de ses premières possessions « non-moi », de l'objet qu'il met dans sa bouche (son poing par exemple), à son ourson ou sa poupée.

579 Tisseron, S., 1999, *op. cit.*, p. 62.

nouveau besoin de son enfant, celui qu'elle devienne un phénomène séparé). »[580] Cette séparation, qu'on pourrait appeler existentielle, peut advenir sans troubles pour une seule raison : l'enfant a été mis en confiance par la mère au préalable. « On pourrait répondre que dans l'expérience de vie du bébé, en fait, en relation avec la mère, s'institue habituellement une confiance croissante dans la fiabilité de la mère. L'amour de la mère […] ne signifie pas seulement répondre aux besoins de dépendance, mais en vient à vouloir dire autre chose : fournir l'opportunité à ce bébé […] d'aller de la dépendance vers l'autonomie. »[581] Et Winnicott de conclure, « là où se rencontrent confiance et fiabilité, il y a un espace potentiel, espace qui peut devenir une aire infinie de séparation, espace que le bébé, l'enfant, l'adolescent, l'adulte peuvent remplir créativement en jouant, ce qui deviendra ultérieurement l'utilisation heureuse de l'héritage culturel »[582]. Pour résumer, on pourrait schématiser la constitution de l'espace potentiel comme suit : adaptation de la mère aux besoins du bébé, adaptation qui lui confère un certain degré de fiabilité ; l'expérience de cette fiabilité suscite un sentiment de confiance. C'est la confiance dans la fiabilité de la mère et à partir de là dans d'autres personnes qui rend possible le mouvement de séparation entre le moi et le « non-moi ». Dans le même temps on peut dire que la séparation est évitée grâce à l'espace potentiel qui se trouve rempli par le jeu créatif[583], l'utilisation des symboles et par tout ce qui finira par constituer la vie culturelle et qui renvoie l'individu à sa capacité d'agir sur le monde[584].

Car c'est bien de la relation entre jeu et créativité dont il s'agit et qui caractérise une attitude qui se poursuit tout au long de la vie, selon le psychanalyste[585]. « En jouant, l'enfant manipule les phénomènes extérieurs, il les met au service du rêve et il investit les phénomènes

[580] Winnicott, D. W., *op. cit.*, Paris, Gallimard, p.149.
[581] *Ibid*., p.151.
[582] *Ibid*., p.150.
[583] L'emploi que fait un petit-enfant d'un objet transitionnel est le premier usage du symbole et la première expérience de jeu.
[584] L'objet n'est pas transitionnel, il représente la transition du petit enfant qui passe, de l'état d'union avec la mère à l'état où il est en relation avec elle, en tant que quelque chose d'extérieur et de séparé. L'objet est voué peu à peu à un désinvestissement progressif. S'il perd sa signification, c'est que les phénomènes transitionnels deviennent diffus et se répandent dans la zone intermédiaire qui se situe entre la « réalité psychique interne » et « le monde externe tel qui est perçu par deux personnes en commun » ; autrement ils se répandent dans le domaine culturel tout entier. Winnicott, *Ibid*., Paris, Folios essais, p.35.
[585] Le jeu en tant que modalité du rapport au réel a été étudié par des auteurs comme Fink, E., 1966 *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Minuit, et Duvignaud, J., 1980, L*e jeu du jeu*, Paris, Balland. L'exemple connu du garçon de café, analysé par Sartre dans *l'Etre et le Néant* et repris par Goffman dans « La présentation de soi » illustre à un autre niveau la capacité à jouer de son propre rôle. « Il se donne la prestesse et la rapidité impitoyable des choses. Il joue, il s'amuse. Mais à quoi donc joue t-il ? il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte : il joue à être garçon de café. Il n'y a rien là qui puisse nous surprendre : le jeu est une sorte de repérage et d'investigation. L'enfant joue avec son corps pour l'explorer, pour en dresser l'inventaire ; le garçon de café joue avec sa condition pour la réaliser » Sartre, J. P., 1943, *L'Etre et le Néant*, Paris, Gallimard, p.95.

extérieurs choisis en leur conférant la signification et le sentiment du rêve. […] Il existe un développement direct qui va des phénomènes transitionnels au jeu, du jeu au jeu partagé, et de là aux expériences culturelles. […] Jouer implique la confiance et appartient à l'espace potentiel. »[586] Ce que montre Winnicott c'est que le bénéfice du jeu est de pouvoir utiliser le potentiel de distanciation que recèle un dispositif qui se prête à la mise en scène d'une illusion. L'individu s'investit fortement dans le jeu, mais sait qu'il joue.

Un premier point est important à noter : cet espace potentiel se constitue à partir des expériences qui impliquent le corps de l'individu et le rapport esthésique, pour reprendre le terme d'Eric Landowski, entre objet et sujet. La relation aux objets est vécue sur le mode de la contiguïté et non de la continuité. « On verra que si cette aire doit être considérée comme une part de l'organisation du moi, c'est là une part du moi qui n'est pas un moi-corps, qui n'est pas fondée sur le modèle du fonctionnement du corps, mais sur les expériences du corps. »[587]
Par ailleurs, Winnicott donne une définition de la créativité qui est très large et qui repose sur la confiance que l'individu présume vis-à-vis de son environnement. Tout simplement, la créativité caractérise une attitude face à la réalité extérieure qui consiste à prendre plaisir à ce que l'individu fait. « Il s'agit avant tout d'un mode créatif de perception qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue ; ce qui s'oppose à un tel mode de perception, c'est une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure. »[588] Ainsi la créativité renvoie à une expérience physique et à la volonté d'un ajustement ; elle s'exerce dans cet espace potentiel qui ménage une aire entre réalité extérieure et réalité psychique intérieure.

Mais c'est l'expérience culturelle qui attire plus particulièrement l'attention,[589] car le psychanalyste nous donne des pistes pour poursuivre la réflexion sur le type d'expérience qui

[586] Winnicott, D. W., 1975, *op. cit.*, Paris, Folios essais, p.46.
[587] *Ibid*., p.140. A ce titre, Winnicott insiste bien sûr l'importance de la matérialité de l'objet qui permet la transition. « La résistance souple de l'objet transitionnel est à la fois ce qui introduit l'élément de surprise et de réduction de l'omnipotence, la transposition du mouvement spontané, et l'acquisition de l'idée de passivité. C'est parce qu'il n'est pas possible de faire n'importe quoi avec l'objet que celui-ci acquiert une sorte de « personnalité » avec laquelle il faut compter, mais aussi sur laquelle on peut compter. Tel est le sens du mot « transitionnel » ; le principe actif de la relation qui s'établit au morceau de couverture ou à l'ours en peluche n'est plus du côté de l'environnement, mais il n'est pas encore dans l'identité personnelle de l'enfant. (…) l'aptitude de l'objet à remplacer le sein repose sur une double exigence contradictoire » Winnicott, D. W., 1995 [1969], « Comment s'édifie la confiance », in 1995, *Conseils aux parents*, Paris, Payot, p.184.
[588] Winnicott, D. W., 1975, *op. cit.*, Paris, Gallimard, p.91.
[589] Winnicott précise ce qu'il entend par culture, dans un sens anthropologique. Il insiste sur le fait que la culture doit faire l'objet d'une appropriation « un lieu où mettre ce que nous trouvons » pour qu'elle

est en jeu lorsqu'un individu visite un lieu culturel. Winnicott interroge ainsi l'expérience culturelle, donnant des exemples de scènes diverses : « Que faisons-nous lorsque nous écoutons une symphonie de Beethoven, que nous allons en pèlerinage dans une galerie de tableaux, que nous lisons au lit *Troilus et Cressida* ou que nous jouons au tennis ? »[590] La réponse qu'il donne est que nous sommes bien en train d'exercer notre créativité dans un espace potentiel.

2.2 « Logique dispositive »

Dans sa thèse de doctorat en sociologie, Emmanuel Belin reprend les recherches de Winnicott[591] pour analyser les logiques à l'œuvre dans la médiation par le dispositif non pas tant dispositif technique spécifique, mais plutôt espace de relations et de communication ou encore même logique de la disposition. En effet, le sens donné au dispositif dans le texte de Belin renvoie vers « un signifiant générique pour désigner et relier toutes ces manières de faire ordinaires ou, mieux encore, pour qualifier une manière de voir les manières de faire qui sont toujours plus complexes et mélangées. […] "Logique dispositive", pour nous, que ce geste machinal par lequel on "laisse sa carte" à un étranger afin que se tisse, au fil des ans, un réseau de relations au sein duquel les rencontres impromptues pourront se succéder et s'appeler les unes les autres […] "logique dispositive" également que mettent en œuvre le collectionneur contemplant pour la énième fois son trésor, le consommateur eu retour du supermarché, le distrait qui fait un nœud dans un mouchoir, le musicien qui joue ses gammes, le lecteur qui, au moment de se lever, corne le bas d'une page »[592].

Belin estime que les travaux de Winnicott engagent une théorie de la vie quotidienne, de l'expérience ordinaire et c'est en ça que le travail du jeune chercheur paraît précieux pour ce

---

devienne opératoire pour l'individu. « En utilisant le mot de culture, je pense à la tradition dont on hérite. Je pense à quelque chose qui est le lot commun de l'humanité auquel des individus et des groupes peuvent contribuer et d'où chacun de nous pourra tirer quelque chose, si nous avons un lieu où mettre ce que nous trouvons » *Ibid*., Paris, Gallimard, p.137.

590 *Ibid*., p.146.

591 Malgré la spécificité de la relation mère nourrisson sur laquelle travaille Winnicott, Belin retire des éléments théoriques à des fins de compréhension plus générale de la place de l'environnement social dans l'établissement de toute continuité identitaire et surtout de la relation générale qui s'établit entre l'homme et les objets qui l'entourent. « C'est une scène similaire qui se joue, en effet, lorsque nous confions à quelque machine le soin d'établir pour nous les continuités de l'imaginaire (similaire dans la mesure où il s'agit, là aussi, d'une relation entre deux protagonistes qui ne peuvent pas être valablement décrits comme des personnes totales, et d'un mutuel abandon de soi dans la confiance aveugle ou la spécialisation) » Belin, E., 2002, *op. cit.*, p.68.

592 *Ibid*., p.173.

mémoire de thèse. Son travail consiste notamment à étoffer l'hypothèse selon laquelle la plus grande partie de notre vie quotidienne se déroule dans cette aire intermédiaire. Il reprend ainsi l'analyse de l'expérience culturelle et montre qu'elle repose sur le sentiment d'une bienveillance qui permet à l'expérience de se déployer.

La notion de confiance y est longuement abordée et analysée. L'auteur propose une analyse de la confiance en tant que fait social, c'est-à-dire des mécanismes de mise en confiance et non pas de la confiance en tant que fonction, ou sous l'angle de ses effets. « Il n'est pas possible d'"en venir" à faire confiance, au terme d'un cheminement personnel en confrontation avec ce qui nous entoure, mais plutôt […] la confiance est donnée, elle est le résultat de procédures sociales qui la produisent constamment, la rétablissent lorsqu'elle se rompt et l'inscrivent au plus profond de l'identité individuelle. Plus précisément, quoique d'une façon peut-être moins facile à admettre : il n'existe aucune raison définitive de faire confiance, et toute l'activité culturelle peut être comprise comme la création des conditions dans lesquelles, malgré cette absence de fondement, l'hypothèse de la relative bienveillance du monde est rendue vraisemblable ; le lien social reposerait, dans cette optique, sur une relation fondamentale d'illusionnement, une promesse inconsidérée et réitérée de sécurité. »[593]

La place de l'illusion dans la vie quotidienne est donc fondamentale pour le chercheur. « Loin d'être un phénomène secondaire ou exceptionnel, l'illusion est, au contraire, le lieu même où se déroule notre routine sociale. »[594] Belin montre qu'au fur et à mesure que de son expérience de la vie, l'individu ne confond plus réalité intérieure (ou subjective) et réalité extérieure, mais qu'en même temps un nombre croissant d'objets, de lieux et de dispositifs continuent d'entretenir l'illusion d'une puissance de l'individu, d'une « toute-puissance magique du nourrisson […], en dépit de sa naïveté restreinte » [595]. Les modalités de l'exercice de cette illusion évoluent, mais sa nature ne change pas. Ainsi l'interprétation et la transposition de la théorie de Winnicott se poursuivent et Belin propose que « ce que l'on pourrait appeler "la fonction maternelle" [au fondement de l'illusion pour le nouveau-né] est

[593] *Ibid.,* p.14.
[594] *Ibid.,* p.62.
[595] *Ibid.,* p.90.

l'effort collectif d'établissement d'une commensurabilité entre les sollicitations de l'environnement et les compétences d'imagination mobilisables par le sujet »[596].

Le jeune chercheur pose ainsi sa proposition théorique : « Notre confiance n'est pas fondée, toute nécessaire qu'elle soit. […] Ce que l'on appelle "culture" est la mise en scène de cette illusion d'un fondement. »[597] On retrouve le paradoxe de Winnicott concernant l'illusion que procure un signe, un objet à la fois extérieur et totalement opaque pour le sujet et en même temps qui se donnent pour transparents « à l'instar de ces trompe-l'œil qui transforment en immensité un espace clos, mais en immensité sécurisante »[598]. Ainsi la médiation par le signe, l'objet, le mot, etc. repose sur une confiance[599]. Or l'individu gagne à entretenir son « réservoir de médiations » pour rendre cohérentes les situations qu'il traverse, en réalisant d'une part que la médiation a pour corollaire le fait d'accepter que la réalité ne s'éprouve pas de façon immédiate et d'autre part que cette non-immédiateté est acceptable en raison de la confiance que porte l'individu à son environnement.

Belin explique que trois types de médiations se sont toujours organisés et articulés (les médiations symboliques, imaginaires et dispositives)[600]. Or ce qui semble faire la spécificité de notre époque contemporaine est « le renforcement inédit des médiations techniques, que nous appellerons également dispositives ou objectales »[601], ce qui suppose selon l'auteur une analyse du ré-agencement des régimes de médiation symboliques et techniques. C'est pourquoi la thèse aborde le rôle essentiel joué par certains objets techniques dans l'établissement des conditions de possibilité de l'illusion en laquelle prend place l'existence ordinaire. On retrouve ici, bien que l'auteur n'y fasse pas allusion, l'analyse de Louis Quéré sur l'opérativité symbolique des médias.

---

596 *Ibid.*, p.178.
597 *Ibid.* p.14.
598 *Ibid.* p.14.
599 La médiation symbolique d'abord, à commencer par le recours au langage, repose sur une confiance. « Il y a bien dans la médiation symbolique une promesse, qui est que nous ne nous avançons pas dans une impasse, qu'il n'y a pas moyen de se perdre dans le dédale des significations sans espoir de retour, par surcroît de langage et d'explication » Belin, 1999, *op. cit.*, p.248.
600 « La médiation imaginaire, unification spontanée liée à l'épaisseur, à la lenteur, à cet émoussement de nos sens grâce auquel, sans que nous ne fassions rien, certaines sensations s'agrègent et se décantent ; la médiation symbolique, qui consiste à établir des pontages entre le monde familier et le monde étrange, à fabriquer à partir d'être puisés dans la réalité intérieure des ordres qui tiennent et tiennent lieu de phénomènes, et dont il est admis qu'en s'y orientant, on s'oriente aussi dans le monde des choses ; la médiation dispositive, stratégie de l'évitement, de la claustration dans des espaces aménagés qui rendent impossible la rencontre avec l'horrible, de l'organisation d'un monde protégé, indécidable quant à son statut d'existence, qui permette l'oubli, l'insouciance et la négation du réel » Belin, 2002, *op. cit.*, p.16.
601 *Ibid*. p.17.

Pour Belin, l'individu peut expérimenter la bienveillance, il a le sentiment d'être « bien veillé ». « Le sentiment de la bienveillance du monde à notre égard renvoie plutôt à l'autorisation d'une suspension temporaire de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, frontière qui se trouve remplacée par une relation de rappel d'assortiment ou de reconnaissance. »[602] Ainsi la bienveillance n'est plus le résultat d'une conduite ou d'une posture humaine, mais une caractéristique descriptive d'un environnement. La bienveillance du milieu ne consiste pas en une projection dans les objets et les paysages de caractéristiques intrinsèques de la relation humaine, mais, au contraire, elle consiste au point de rencontre et de reconnaissance de l'Autre. L'auteur parle, à ce titre, de « bienveillance dispositive » et prenant comme exemple l'analyse que Gaston Bachelard propose de la maison et de « l'habiter », il rappelle l'interpénétration des réalités objectives et subjectives, les habitudes et gestes qui sont « des traces qui matérialisent la confiance d'une personne envers la bienveillance de son environnement, c'est-à-dire l'élimination d'une infinité d'hypothèses de façon à créer un système d'attentes mesuré »[603].

Le jeune chercheur analyse les ressorts de la croyance qui est au fondement de la confiance. « Croire en une illusion, c'est sans doute pour partie croire qu'elle est vraie d'une manière ou d'une autre. Mais ce qui nous pousse à croire n'est pas seulement le désir de connaître, d'en découdre avec le monde, de s'informer sur le réel, d'accroître ou de sauvegarder quelque maîtrise sur ce qui nous entoure et nous angoisse ; c'est tout aussi bien l'appétit, la soif de jouissance, d'oubli, d'exagération. »[604] C'est un acteur *au travail* que rencontre Belin, c'est-à-dire un acteur qui ne cesse de tenter de maitriser, de transformer, de thématiser le monde environnant de manière à pouvoir se l'approprier.

Cet appétit, ce gout du jeu, de la prise de rôle sont bien ce que nous avons retrouvé dans les deux enquêtes que nous avons menées pour cette thèse. Il convient maintenant de présenter les résultats sur les comportements des visiteurs qui s'ajustent le temps d'une visite et révèlent peut-être une capacité à investir et mobiliser l'exposition comme un « espace potentiel », pour comprendre et vivre, au fur et à mesure de leurs expériences, un rapport à la culture.

---

602 Belin, E., 1999, *op. cit.*, p.256.
603 *Ibid.* « Nous sommes dans notre maison, mais notre maison est également en nous et entre ces deux ordres de réalité, la complémentarité est telle qu'il devient inutile de continuer à les distinguer » *Ibid.* p.257.
604 Belin, E., 2002, *op. cit.*, p.176.

CHAPITRE HUITIÈME

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[605] ? 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[606], 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[607]. 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.

---

[605] Ruby, C., 2007, *L'âge du public et du spectateur*, Paris, La lettre volée.

[606] 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.

[607] 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 déploient 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*[608]. 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[609].

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

[608] 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

[609] 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 relevants 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 »[610]. Paulette Mac Manus a, en effet, montré dès les années 90[611] 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

[610] Poli, M. S., 2002, *op. cit.*, p.38.
[611] 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. »[612]

« 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)
« Voila, comme ils disent, "précieuse et raffinée" et bien voila 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 ».

*« Evangéliaire. 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 voila. 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

[612] 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[613] qu'ont exécutée les producteurs de l'objet. »[614]

> *« 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[615] ;

---

613 Baxandall, M., 1991, *Formes de l'intention*, Jacqueline Chambon, p.84-86.
614 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.
615 Il ne faut surtout pas confondre cette compréhension critique avec une volonté de répondre ou surenchérir 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 MUSETREK, 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 crée et publié des parcours personnels sur le site (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 est 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 clefs (*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 clefs 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. »[616] 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*

[616] 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 »[617]. 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 »[618]. 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

[617] Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p163.
[618] 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. »[619]

Ainsi d'un côté les objets présentés sont bien réels, mais ne sont plus « *dans* le réel »[620], 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. »[621] 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 »[622].

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. »[623] 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.

---

[619] Davallon, J., *op. cit.*, p.166.
[620] *Ibid*., p.167.
[621] *Ibid*., p.167.
[622] *Ibid*., p.169.
[623] *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[624], 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 »[625]. 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 »[626]. 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 »[627]. 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 »[628]. 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

[624] À moins que les recherches scientifiques sur les objets fassent état d'autres découvertes, d'autres liens, d'autres usages
[625] Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.171.
[626] *Ibid.*, p.171.
[627] *Ibid.*, p.172.
[628] *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 efficace, 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 coté 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'« esthésique », 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 »[629] 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

[629] 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[630] ont posé en exploitant la métaphore langagière, à savoir que l'exposition déroule un récit, un scénario, une trame narrative[631]. 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) »[632], 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.

---

630 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.
631 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.
632 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'où ?
-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[633]. « 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. »[634]

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 »[635]. 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[636].

> *« 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 ?*

633 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.
634 Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.167.
635 *Ibid.*, p.145.
636 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 cultuelle 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 efficace 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. » [637]

> *« 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)*

[637] 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'enquêté 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 efficace.

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 lié 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[638]. 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 »[639]. Le musée

[638] 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.
[639] 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 »[640]. 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) »[641]. 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 »[642]. 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. »[643]

> *« 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 sure 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

640 Schiele, B., 2001, *op. cit.*, p.8.
641 *Ibid.* p.8.
642 *Ibid.* p.9.
643 *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[644]. 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)

644 « 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[645], 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[646], 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 »[647] ?

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* ?

[645] Coleridge, S.T.,1985 [1817], *op. cit.*
[646] Odin, R., 1996, « Christian Metz et la fiction », *Semiotica*, 112, (1-2), pp.9-20.
[647] 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 "dépaysé" et je dois me construire un itinéraire. »[648] 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

[648] 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[649], dans le but de profiter de l'expérience qui leur est proposée, la posture du visiteur dépaysé 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. »[650] 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.

649 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

650 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[651] 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. »[652] 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.

651 Pavel, T., 1988 [1986], *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil.
652 Jost, F., 2003 [2001], *La télévision du quotidien, entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck, p.46.

CHAPITRE NEUVIEME

L'analyse d'un fonctionnement médiatique

Introduction

Plusieurs éléments participent ainsi d'une tension entre ce que l'exposition semble proposer et les conditions de réception qu'elle déploie effectivement. Ce chapitre est consacré à l'analyse de *l'analyse* que font les visiteurs du fonctionnement médiatique de l'exposition. Or on se rend compte qu'ils identifient un certain nombre de décalages entre ce qu'ils vivent et ce que la situation devrait les faire vivre. Ce chapitre s'appuie sur l'analyse des entretiens et des récits itinérants dans « Sainte Russie », mais aussi sur l'analyse des entretiens dans le jeu « PLUG ».

On observe une volonté de faire un commentaire d'ordre général sur la situation, dès l'entrée dans la première salle, ou dès le début de la prise en main du jeu. Ce jugement implique une appréhension générale à partir d'un espace nécessairement réduit (la première salle). Les visiteurs ont recours à la conjecture.

> *« Déjà d'entrée on voit que c'est une exposition qui va être assez riche parce qu'on a dès la première pièce une quantité assez impressionnante d'objets différents en fait et c'est pas mal expliqué déjà, donc ça c'est agréable » (Femme, 26 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

Le fait de pouvoir juger assez rapidement de ce à quoi on a affaire n'est pas lié qu'à la situation de l'enquête. L'observation en salle permet de corroborer ce résultat, car nous avons pu distinguer des comportements de prise de hauteur (chercher une vue d'ensemble, ce qui se manifeste par la recherche d'un point dans la salle, qui permettent de voir le plus de choses possible et d'engager un regard circulaire) en contrepoint des comportements de proximité avec les objets (le corps est très rapproché de la vitrine, et les déplacements se font de vitrines, en vitrines).

Deux types de tensions sont analysés ci-après : la première section de ce chapitre explore la tension manifestée par un ensemble de décalages entre ce que les visiteurs identifient comme une promesse et ce qu'ils estiment être la réalité de leur pratique ; et la deuxième section cherche à comprendre la tension liée à deux types d'expérience de l'espace de l'exposition.
Le fait qu'on utilise ici le terme de *promesse* est lié à son caractère double. L'idée de promesse, analysée par François Jost, manifeste la capacité des individus à reconnaître des

genres médiatiques socialement identifiés, mais aussi à interpréter ce qu'ils savent du processus de production médiatique lui-même. Dans l'analyse qu'il fait des genres télévisuels, Jost propose, en effet, ce terme pour qualifier la nature de la relation communicationnelle qu'engagent le document audiovisuel et sa diffusion avec ses récepteurs; Cette promesse est celle « d'une relation à un monde dont le mode ou le degré d'existence conditionne l'adhésion ou la participation du récepteur »[653]. Elle est « un acte unilatéral qui n'oblige que le locuteur » et qui « entraîne chez le spectateur des attentes que la vision du programme met à l'épreuve »[654]. Ces attentes sont composées de croyances, de savoirs associés aux genres audiovisuels existants et de savoirs « propres à la relation de l'image à son objet »[655]. Si la notion est ambigüe dans le sens où elle désigne bien deux choses à la fois : « Le fait que les objets médiatiques sont accompagnés de discours qui en définissent la visée et le fait qu'ils engagent eux-mêmes par leurs formes et leurs contraintes un certain type de communication »[656], elle reste intéressante. Ce qui nous intéresse ici c'est justement le lien entre ces deux aspects là, et surtout le fait que l'individu est capable d'évaluer, de juger le processus de communication en mobilisant une mémoire sociale des formes.

[653] Jost, F., 2007, « Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication », *Semen* [en ligne], 23, mis en ligne le 22 août 2007, consulté le 11 mars 2011,URL : http://semen.revues.org/5091, p.19.
[654] Jost,F.,1997, *op. cit.*, p.7.
[655] *Ibid.,* p. 7.
[656] Jeanneret, Y., 2008, *op. cit.*, p.154.

1. UN ENSEMBLE DE TENSIONS ENTRE PROMESSE ET RÉALITÉ

Une première série de décalages est observée par les visiteurs et les joueurs, qui concernent ce que l'on peut appeler la promesse de communication engagée par l'exposition et le jeu. Les visiteurs et joueurs que nous avons interrogés ne parlent pas de « promesse », mais désignent bien quelque chose qui est de l'ordre de leur propre capacité à avoir reconnu un genre socialement identifié (l'exposition documentaire, le jeu vidéo, etc.) et un certain type de fonctionnement médiatique (règles constitutives, cohérence).

Le propos de l'exposition est un enjeu majeur de l'expérience de visite pour les visiteurs de « Sainte Russie ». Quel que soit le moment de l'enquête, il s'agit de savoir ce que l'exposition voulait dire, ce que les concepteurs ont voulu dire, ce que les visiteurs ont compris, etc. La compréhension du propos général de l'exposition paraît cruciale pour l'appréciation des objets et la construction de la visite. On sait que l'un des facteurs permettant d'augmenter la capacité de l'exposition à communiquer, concerne le degré d'intégration entre éléments de l'exposition et contextes, qui se manifeste sous deux formes, d'une part l'emboîtement des rapports élément/contexte (le cartel par rapport à la vitrine, la vitrine par rapport à l'unité d'exposition, l'unité par rapport à la séquence d'exposition, la séquence par rapport à l'intégralité de l'exposition) et d'autre part l'enchaînement des ensembles selon une trame qui couvre toute l'exposition et qui sert de base au parcours du visiteur. « Tandis que la première intégration fera que tous les éléments contribuent au mieux à la production du sens à l'intérieur des unités, la seconde fera que les unités participent au propos qui se déroule lors du parcours d'exposition. »[657] L'enjeu consiste à penser la figure de visiteur et la cohérence de l'espace d'interprétation qu'on lui offre. « L'enjeu est la manière dont la proposition qui est faite au visiteur par l'auteur anticipe son activité physique de déplacement et sémiotique de production de signification. »[658] Dans l'exemple qui nous intéresse, c'est, précisément, la trame de l'exposition « Sainte Russie » qui est critiquée par les visiteurs. Néanmoins, leurs propositions d'interprétation sont nombreuses. Ainsi que l'observe Poli, les visiteurs font la différence entre « ce qu'ils pensent que les concepteurs ont voulu dire avec ou dans l'exposition et les messages transmis par les écrits informatifs qu'eux-mêmes ont en partie lus et vus durant leur visite »[659]. En effet, on remarque bien que les visiteurs n'ont pas

[657] Davallon, J., 2010, *op. cit.*, p.234.
[658] *Ibid.*, p.234.
[659] Poli, M. S., 2002, *op. cit.*, p.87.

nécessairement lu tous les textes, mais, par ailleurs, sont en mesure de dire ce que les concepteurs de l'exposition voulaient faire avec ces textes.

Dans le cas du jeu « PLUG », on trouve aussi ce phénomène de sur-interprétation qui consiste à imaginer, conjecturer les raisons pour lesquelles les concepteurs ont choisi de réunir tel ou tel élément dans le jeu pour en faire un jeu pédagogique. Car il s'agit bien de la principale tension identifiée par les joueurs : comment le dispositif peut-il assumer deux objectifs qui peuvent paraître incompatibles : divertir et apprendre ?

1.1 Un décalage entre le lu et le vu dans l'exposition

Promesse ambigüe

Dans le cas de l'exposition « Sainte Russie », le décalage observé par les visiteurs concerne le fait que l'exposition propose un regard très large sur l'histoire de la Russie, puisqu'elle balaye plus de neuf siècles, et à la fois propose un regard très ciblé et précis sur l'évolution et la construction de la culture russe au travers des objets liturgiques. L'inscription de l'exposition dans la manifestation de l'année de la Russie, participerait, à ce titre, de la construction d'une représentation d'une exposition *accessible*.

> *« Et je pensais pas que la thématique de l'expo serait aussi étendue, que ça remonte jusqu'au XVIIe ! que ça aille jusqu'au XVIIe ! Finalement, c'est tellement long, il y a tellement de choses à dire. Franchement ils se seraient concentrés sur les trois premiers siècles de l'expo présentés, l'expo se serait arrêtée à la moitié moi, ça m'aurait largement suffi ! » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, entretien)*

Le titre de l'exposition, par exemple, fait l'objet d'une ambiguïté, tant ses trois parties « Sainte Russie », « l'Art russe » et « Des origines à Pierre le Grand » renvoient à des univers différents. La « Sainte Russie » est une expression qui renvoie à un ancrage religieux et aussi à un pays ; on imagine que le lien entre les deux sera interrogé. Cette partie du titre est jugée « grand public ». « L'Art russe » renvoie à un univers artistique et ne laisse pas supposer, quant à lui, qu'il s'agira presque exclusivement d'art religieux. Enfin, « Des origines à Pierre le Grand » renvoie davantage à un récit historique ou chronologique.

> *« Bah, par son titre, « Sainte Russie », c'est grand public ! Ils l'auraient appelée "de Novgorod à Trifouilli !" c'était fini ! Là, la « Sainte Russie »égale grand public ! » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

> *« Elle est assez technique quand même cette expo ! technique, elle est très ciblée, donc je ne suis pas sure que…*
> *-très ciblée c'est-à-dire que… ?*

-elle n'est pas si ciblée que ça en fait… mais comme c'est dense, je ne sais pas si c'est si facile d'accès que ça. C'est ça que je veux dire ! C'est assez généraliste en fait, parce que ça reste la religion pendant la période, Pierre le grand depuis les origines, donc c'est pas une période hyper précise, mais en même temps, heuuuu quand t'as bouquiné ce qu'on a pu bouquiner à l'école sur la Russie, t'es complètement paumé, t'as rien, on a rien ! » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Les termes utilisés dans l'exemple ci-dessus font l'objet d'une négociation au fur et à mesure de la phrase. Le terme « ciblée », par exemple, est remplacé par « dense » et « facile d'accès » qui sont combinés entre eux dans une relation de cause à effet. Le rejet du terme « ciblée » est accentué par le choix d'utiliser le terme antonyme « généraliste », mais le décalage qu'elle observe entre l'exposition est son univers de réception, se trouve investi dans le terme « paumé » qui signifie l'effet du manque de ressources chez le visiteur.

Le contenu des textes, la nature des objets exposés, le titre semblent entrer en conflit et ouvrir un dispositif qui n'est ni clairement « grand public », ni exclusivement « historique », ni encore complètement « artistique », selon les termes des enquêtés.

« Ils jouent beaucoup sur l'ambigüité. Bah, les textes sont historiques et les œuvres sont purement religieuses, à deux cents pour cent religieuse, t'as un peu une schizophrénie tout le long ce qui n'est pas désagréable, mais tu l'apprécies mieux quand c'est assez clair au moins dans la chronologie, mais c'est vrai qu'il y a quand même une schizophrénie, tout le long ! » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Il y a un peu une distorsion entre l'accroche qui est clairement esthétique dans les affiches et le titre et le positionnement avec les écrits de cette exposition, des spécialistes, en Histoire. » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, entretien)

Décalages entre le texte et les objets

Un second décalage concerne très directement le lien entre le contenu des panneaux et cartels et les objets exposés. Le contenu des textes reste difficile à appréhender pour de nombreux visiteurs malgré le fait que la concision des panneaux et des cartels soit appréciée. Il s'agit à la fois d'un problème de vocabulaire, bien qu'il soit moins souvent cité, ainsi que d'un problème du nombre de références historiques. Il semble qu'il y ait trop d'informations diverses avec des noms, des dates, qui ne sont pas associées entre elles par le lecteur. Ce lien n'est pas proposé non plus par les concepteurs de l'expo et l'absence de ce lien semble porter préjudice à l'appréciation des objets.

« Détaillé, de chez détaillé… ils font allusion à des tas de personnages, à des tas d'époques, à des faits extrêmement précis, un historien doit se régaler, mais moi très rapidement j'en ai eu marre, parce que je ne resituais pas… je ne resituais pas la période, je ne resituais pas les personnages… et voila, donc très historique, très détaillé, donc j'ai abandonné très rapidement » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, entretien)

« Il y a énormément d'informations, des informations historiques, des informations géographiques, des informations de constitution de la Russie. Des considérations de liens avec Byzance, des considérations religieuses, des considérations dynastiques… Ça brasse des noms connus, on se dit "tiens, c'est cette époque, je n'aurais pas imaginé" Godounov, Roublev, on les voit apparaître, c'est des noms qu'on connaît, mais sans les associer. Donc c'est une avalanche qui n'est pas maîtrisable finalement, sauf à avoir travaillé auparavant ou à connaître particulièrement ! » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Comme on a pu le mentionner dans le chapitre I, les visiteurs regrettent que les objets ne rendent pas compte de ce qui est dit dans les textes. Le décalage observé consiste ici en la dichotomie entre deux macro-plans de signification : sélection des objets et trame narrative.

« Pour moi la religion, surtout au Moyen âge, tu peux pas enlever ça du pouvoir, pour moi c'est la même chose… c'est pas les mêmes gens, mais c'est la même chose. Alors le lien était écrit, mais on ne l'avait pas assez dans les objets, alors peut-être parce qu'ils n'existent pas… ou ils n'ont pas pu les rassembler, mais on les voyait pas assez dans les objets. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« J'ai l'impression de ne pas avoir été plus intéressée par un objet que par un autre et d'avoir vu une continuité de choses, avec pas suffisamment d'explications pour les comprendre.
-Les textes ne t'ont pas apporté de réponses ?
-Non, je ne les ai pas retenus ; ça se cantonnait à des faits historiques et, finalement, tu voyais les objets et ça n'était pas très éclairant, ni sur l'un ni sur l'autre ! » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Si l'on réduit le prisme d'observation de la trame vers l'unité textuelle (panneau ou cartel), on retrouve le même malaise exprimé chez les visiteurs. Les enquêtés estiment que bien trop souvent le texte des cartels développés ne rend pas compte de l'objet auquel il est associé, il ne l'explique pas. Dans certains cas, il permet d'exciter l'interprétation des visiteurs qui font des hypothèses (notamment sur les éléments qui ne sont pas expliqués), mais le frustre aussitôt en n'accompagnant pas assez cette appropriation. Les visiteurs regrettent que ne soit pas déployé ce que Claude Patriat, appellent l'explicitation, c'est-à-dire un discours qui stimule les interprétations et propose des clefs[660].

« Alors visiblement la vierge à l'enfant est toujours représentée de la même façon avec un petit enfant, là sur l'épaule un peu disproportionné par rapport à la vierge, on ne sait pas pourquoi. Ah, voila : "la vierge appartient au type byzantin de la vierge de tendresse !" qu'on comprend pas pourquoi, mais ?? C'est la Vierge de type byzantin ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant)
« C'est comme je faisais la comparaison avec l'expo « de la lettre à l'émail » qui a lieu à Ecouen, et à chaque fois dans les cartels c'est par petites touches, un peu de style, un peu d'histoire, un peu la technique, c'était un bon dosage. Et là il y avait un émail et on lisait « on utilise les petites hachures pour souligner le modelé, etc. » Bah oui, c'est tout bête, mais c'est bien de le dire, parce que comme ça on remarque que c'est fait comme ça et on allie la technique avec ce qui est représenté. C'est pas « on remarque qu'il y a des petites hachures qui sont utilisées ! » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, entretien)

Ainsi l'exposition donne le sentiment d'être à la fois très disparate et très linéaire. En d'autres termes, l'exposition ne raconte pas « une histoire », mais pour autant la grande homogénéité des objets, des couleurs, des textes, donne le sentiment d'un ensemble trop linéaire, comme en

[660] Patriat, C,. 2001, « L'interprétation comme art de l'explicitation – quand le bon sens fait parler le génie », *Les entretiens Denis Diderot*, 1, Actes des premiers entretiens Denis Diderot, pp. 12-17.

témoignent les commentaires des visiteurs sur le sentiment de lassitude des visiteurs. Malgré la diversité et le foisonnement des objets, souvent cités par les visiteurs, la répétition des manuscrits, des outils liturgiques ou même des icônes produit un fort effet d'homogénéité.

> *« Après c'est tous les objets de culte, les ciboires, etc. Quand on en a vu deux ou trois… On voit, bien juste en passant à côté, ce que c'est, on s'attarde pas forcément à regarder les cartels et à lire les informations… » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« Il y a beaucoup de trucs dorés, beaucoup d'icônes, donc l'œil, finalement, se fatigue et on est attiré par les objets qui ne sont pas dorés finalement… » (Femme, 25 ans, La Garenne Colombes, Sainte Russie, entretien)*
> *« Trop de bouquins ! Avec des pages d'écriture… Je vais voir des bouquins… pour le mec qui est spécialiste, il va peut-être faire la différence entre tel et tel bouquin, moi à la limite, quand j'en ai vu un, je les ai tous vus. » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, entretien)*

Même en ce qui concerne les icônes, les visiteurs expliquent que ce sont toujours les mêmes modèles qui se répètent.

> *« Peut être que à force de voir des icônes, je me suis un peu fatiguée, le fait que ce soit que des objets religieux, heu… tu vois… après c'est une analyse qui se fait dans le détail, mais comme vue globale, moi j'ai l'impression de ne pas avoir été plus intéressée par un objet que par un autre et d'avoir vu une continuité de choses, avec pas suffisamment d'explications pour les comprendre. » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« Et c'est vrai que s'il y avait moins d'objets les icônes seraient plus mises en valeurs, on irait plus à l'essentiel. Parce que toutes ces icônes perdent de leur force finalement. Qu'il y en ait trop les uns à côté des autres… » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Et pourtant, les visiteurs estiment ainsi que le contenu des panneaux ne raconte pas une histoire, ou en tous cas la raconte mal.

> *« Ils sont chiants leurs cartouches ! On oublie toute l'histoire ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« Bah c'est chiant quoi, c'est un livre d'Histoire, mais on ne me raconte pas d'histoire, c'est plutôt ça ! » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, entretien)*
> *« Je ne sais pas si elle raconte vraiment quelque chose, elle fait état de choses plutôt que de le raconter, je n'ai pas eu l'impression d'être embarqué dans une histoire, j'ai eu l'impression d'avoir des témoignages de plusieurs moment historiques de l'histoire de la Russie et de la religion en Russie ». (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Les visiteurs qualifient le rapport qui s'instaure entre ce type de texte et l'absence de bénéfice qu'ils pourraient en retirer ; mais aussi ils qualifient le type d'activité de lecture que ces textes finissent par produire. Dans le deuxième exemple, on voit que le visiteur utilise le terme de *mécanique*, qui renvoie au fait que le processus de lecture se répète, qu'il s'automatise, se désindividualise et que l'acteur perd son pouvoir d'interprétation pour répéter un geste. Le visiteur *désémantise* le geste de lecture.

> *« Il y a une nana qui disait à son mec à côté, "ça fait trois fois que je lis le texte, je ne le retiens pas !" et son mec disait, "t'inquiètes pas moi aussi c'est pareil !". Et en fait c'est un peu l'impression que ça fait ! Tu lis, mais il y a trop d'infos et sans structure, donc du coup t'imprimes pas ! je pense que c'est ça ! » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

« Je trouve qu'on lit un petit peu ces panneaux comme une espèce de mécanique et souvent on oublie. je suis pas très bien installée. Moi il y a beaucoup de mots que je ne comprends pas. » (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, récit itinérant)

Surinterprétation

Face à ces nombreux décalages, les visiteurs s'attachent à proposer des interprétations. On pourrait même parler de *surinterprétations*, tant l'analyse des motifs imaginés qui auraient poussé les concepteurs à organiser l'exposition va parfois loin. L'exemple que nous reportons ici concerne l'analyse du propos de l'exposition. Lorsque nous demandons aux enquêtés de nous raconter l'exposition, plusieurs propositions se succèdent, parfois chez une même personne qui commencent toujours par dire que « le propos n'est pas clair », ce qui rejoint ce que nous avons analysé plus haut. Ces visiteurs tentent de reconstruire un message. Cette volonté témoigne d'un important besoin de schéma narratif. On observe une confusion très structurante entre l'histoire des objets et l'histoire de l'exposition. Lorsque nous demandons ce que les enquêtés entendent par « l'histoire de l'expo », ils nous répondent « c'est quatre pages qui t'expliquent la Russie de l'origine », « un cadre historique », etc.

- **« Sainte Russie » est une exposition historique**

Le propos de l'exposition serait historique. Les visiteurs qui font cette proposition engagent, par ailleurs, un projet de visite qui est compréhensif (les objets ne sont qu'une illustration, il s'agit de comprendre les différentes périodes, comprendre l'histoire des hommes, découvrir une civilisation et d'avoir une vue d'ensemble)

« On comprend qu'on veut nous faire visiter à grands traits l'Histoire, mais ça fait beaucoup à assimiler ! » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Je pense que c'était de resituer la Russie historiquement, de voir qu'il y avait ancienne Russie, nouvelle Russie, de démontrer que la Russie a été très ouverte, la Russie a beaucoup échangé avec les différentes cultures à la fois de manière géo, religieuse, etc. » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, entretien)
« Et bien que nous européens, de l'ouest, nous avions des vitraux pour raconter la vie des saints et faire l'éducation religieuse et les russes bah, ils avaient des icônes, des peintures sur bois. » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

- **« Sainte Russie » est une exposition géographique**

L'autre approche consiste à privilégier un propos autour les grands centres géographiques dont l'expansion permettrait de comprendre l'évolution des enjeux socio-politiques du pays.

« Je pense que c'était les villes ! On parle d'abord de Kiev et après de…j'ai retrouvé des tableaux de périodes anciennes…évidement la puissance des villes ça va avec le temps… il y a bien une évolution du temps, mais j'ai senti que le parcours avait été fait par les grandes villes liées aux grands maitres aux grands arts. » (Femme, 55 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

« La géographie, les villes qui deviennent importantes, il y en a une qui chute alors Kiev, Novgorod, Moscou, Pskov. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, entretien)

- **« Sainte Russie » est une exposition artistique**

L'exposition permettrait de reconnaître les grandes périodes artistiques et insisterait sur l'évolution des styles, les différences de traitement entre différentes cultures artistiques. Ces visiteurs déploient plus volontiers un projet de visite esthétique ; ils font davantage de commentaires sur les formes des objets, les styles et l'organisation des représentations.

« C'est très intéressant cette expo, on attire l'attention sur les innovations, les fonds rocheux, l'horizon, l'architecture. » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)
« Donc non, je dirais que c'est intéressant de voir le passage du Byzantin avec les yeux très en amande à un peinture assez précieuse, différente… » (Femme, 62 ans, Sainte Russie, entretien)
« L'exposition veut nous montrer comme les artistes excellaient dans leur art en fait que ce soit la sculpture, la broderie, les tapisseries, les objets de cultes avec les filigranes, l'or travaillé. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, entretien)

- **« Sainte Russie » est une exposition politique**

L'exposition serait articulée autour de la problématique de la naissance du politique, de la façon dont on produit une communauté. Les visiteurs qui font cette proposition argumentent bien souvent le fait que l'exposition aurait, en réalité, un propos non avoué, tout aussi politique : il s'agirait d'un geste diplomatique de la France envers la Russie.

« J'imagine qu'il y a un peu le truc politique derrière déjà, c'est l'année de la Russie, donc si le Louvre ne fait pas un truc sur la Russie ça ne le fait pas ! Surtout qu'on avait invité Medvedev à faire un tour… Donc le propos est plutôt là. Ouais une volonté politique, peut être une volonté du Louvre de se vendre en Russie, tu sais que le Louvre essaye de vendre un savoir-faire donc… » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« C'est redorer la grandeur de la Russie. […] Et ils montrent quand même l'expansion de la Russie, dans toute cette histoire, et elle a été faite par l'église, c'est ça aussi qui m'a étonné, c'est que les colonisateurs étaient des saints. » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)
« On peut dire que c'est la naissance d'une nation. […] On comprend, mais pas nécessairement en regardant, mais après en y repensant et en reparlant, peut être que ça fait sentir le problème politique central, c'est comment on fait communauté, donc bon… on voit bien de ce point de vue là, on voit une communauté de l'imaginaire, une construction de l'imaginaire » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« J'ai l'impression quand même que là on dit que c'est sur l'histoire de l'art russe ça tourne beaucoup autour de la religiosité bon c'est lié à l'époque aussi je pense que c'est un peu ça. En plus c'est « Sainte Russie », j'ai l'impression que c'est ça qui est mis un peu en valeur dans l'exposition quoi c'est que le politique, que l'historique, enfin, que l'histoire de la Russie énormément construite là-dessus. » (Femme, 25 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

1.2 Visiter et jouer

La partie suivante analyse la façon dont les visiteurs observent des décalages entre deux promesses de l'expérience médiatique : visiter les salles du Musée des Arts et Métiers et jouer en groupe avec son téléphone. On observera d'abord que les visiteurs interrogent la cohérence de l'économie de jeu elle-même puis on analysera la tension repérée et vécue entre les pratiques, par les visiteurs.

Aléas de la promesse dans le jeu

Dans le cas du jeu « PLUG », trois exemples permettent d'illustrer le type de décalages observés par les joueurs entre promesse et réalité, dans le dispositif de jeu.

Le premier exemple concerne à la fois le système d'attentes que l'on peut avoir vis-à-vis d'un jeu, pris au sens large et l'économie sémiotique des écrans dans le jeu. Le mot « indice » dans un jeu signifie au joueur qu'il va peut être obtenir des informations lui permettant de poursuivre sa partie en étant mieux informé ou mieux orienté. L'indice signifie un gain informationnel à coup sûr. Dans le cas du dispositif « PLUG », le joueur pouvait s'il le désirait appuyer sur la touche « indice » lorsqu'il se trouvait en train de *lire* l'étiquette RFID d'une borne. La lecture de l'indice et le gain informationnel qu'elle représente étaient confirmés par le fait que le joueur perdait vingt points s'il décidait de lire cet indice. Ainsi, le joueur évalue s'il a vraiment besoin d'un *coup de pouce* et s'il est prêt à perdre un certain nombre de points. Une représentation de l'écran et de l'option d'indice se trouve sur la planche d'illustrations n° 5, à la page 351.

Or, le contenu des indices est loin d'être intéressant pour les joueurs. Les concepteurs du jeu n'avaient pas anticipé l'exigence des joueurs et de leurs attentes. L'indice donne une information sur la localisation d'une carte prise aléatoirement parmi les seize représentations des objets, ce qui est beaucoup trop *flou* pour les joueurs qui s'attendent à un autre type d'informations.

> *« Je te donne un exemple : j'arrive sur la borne "Statue de la liberté", je passe mon téléphone, je trouve qu'il y a le pendule de Foucault dessus. Voila je demande un indice et là elle me donne la localisation de la carte "pendule de Foucault" et pas sur la statue de la Liberté. Normalement l'indice il devrait être sur la carte qui devrait être sur la borne et en l'occurrence qui manque. » (Homme, 30 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Un autre exemple de décalage est identifié par les joueurs ; il concerne directement ce que nous avons nommé le surenchérissement communicationnel. En effet, en accordant quatre noms de collections aux objets du musée, les concepteurs ont créé des nouveaux liens signifiants entre des objets séparés dans les salles du musée. On prendra l'exemple d'une de la collection « dompteurs d'éléments » qui réunit quatre objets qui rappellent l'eau (le pont de Bordeaux), la terre (le tunnelier de Madrid), le jeu (la lentille de Fresnel) et l'air (l'Avion d'Ader) : « La famille "dompteurs d'éléments" renvoie à la science d'avant 1783, époque où elle se base sur les travaux d'Aristote, vieux de 2000 ans. D'après ce dernier, toute chose sur Terre était composée des éléments eau, terre, feu et/ou air, avant que l'expérience de la synthèse de l'eau réalisée en 1783 par Lavoisier démontre par l'expérience l'invalidité de cette théorie. »[661] Cette explication, rédigée dans un article scientifique, n'était pas donnée aux joueurs, qui ont évidemment regretté que le mystère évoqué par le nom poétique de la collection ne soit pas explicité.

> *« On pouvait s'imaginer qu'avec les collections il y avait, on en retirait quelque chose au bout, qu'il y avait un truc un peu cadeau. Une explication parce que vos commentaires sont plutôt bien. Moi, je m'attendais plus à une chute là-dessus. Tu gagnes des points, mais voila il n'y a rien derrière en soi. La collection elle-même. » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Enfin, concernant les quiz, il est intéressant de montrer qu'ils cristallisent un décalage entre attente, réalité, hypocrisie et expression de la norme. Les joueurs ont estimé qu'il s'agissait du seul dispositif qui tentait de faire du lien avec les objets (à la différence des trois autres façons de gagner des points : l'échange entre joueurs, la constitution de collection et le rangement des cartes sur leur borne). En ça, le quiz implique une définition de la situation de communication qui peut être facilement rapprochée du jeu de rôles connu ou plutôt des représentations associées aux différents acteurs dans le musée. D'une part, c'est le musée qui questionne et le visiteur qui répond ; d'autre part, les réponses peuvent se trouver sur les murs, sur les cartels, dans les objets eux-mêmes, ce qui détourne le regard de l'écran vers le musée. « Énigme et devinette fonctionnent selon le même procédé : elles associent une partie descriptive présente qui fait office d'indice, et un référent absent. Toutes deux fonctionnent sur ce qui est caché. »[662]

[661] Astic, I., Aunis, C., 2009, *op. cit.*, p.10.
[662] Leveneur, L., 2009, *Les travestissements du jeu télévisé. Histoire et analyse d'un genre protéiforme, 1950-2004*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, p.75.

« Les quiz, ça invite à avoir un regard particulier, ça fait un réfléchir sur l'objet. C'est des choses historiques, les frères Lumière, où ils ont fait leur première projection ? » (Femme, 31 ans, Paris, PLUG, entretien)

Malheureusement, ils ont souvent regretté que les cartels ne donnent pas les réponses aux quiz, que les questions soient trop difficiles et surtout que le gain de points soit si faible. Ainsi plusieurs testeurs estiment que toutes les actions qui ont trait aux objets ou à la logique pédagogique se retrouvent le plus souvent disqualifiées.

« Les quiz rapportent peu, c'est une stratégie perdante. En plus ça prend beaucoup de temps. Ça disqualifie le rapport à la culture et au musée. » (Femme, 26 ans, Paris, PLUG, entretien)

Les testeurs exhortent ainsi presque tous à utiliser davantage le quiz. Or il est très intéressant d'observer l'usage de verbes signifiant l'obligation et la contrainte dans les recommandations. Ces injonctions ne servent pas l'objectif de leurs locuteurs : en utilisant ces termes, les joueurs renvoient l'utilisation du quiz à une forme d'épreuve – souffrance et modalité d'accès.

« J'aurais plus vu les quiz comme <u>un passage obligé</u> : on doit répondre à la question pour gagner la carte. » (Homme, 30 ans, Paris, PLUG, entretien)
« On <u>devrait être obligé</u> à récupérer des informations culturelles pour pouvoir jouer, répondre à un quiz pour pouvoir faire un échange. » (Homme, 27 ans, Paris, PLUG, entretien)
« On <u>serait obligé</u> de tester nos connaissances. » (Femme, 24 ans, Paris, PLUG, entretien)

Ainsi les joueurs estiment que les stratégies de jeu qui permettent de gagner le plus de points (c'est-à-dire les trois autres) sont celles qui engagent un décrochement entre le jeu et le musée, à tel point que le jeu devient une activité autonome du musée, dans lequel il prend pourtant place. Le surenchérissement communicationnel, évoqué dans le cinquième chapitre, semble ici laisser la place à une sorte de remplacement ou de décrochement. Un enquêté observe, par exemple, la mise en place d'une logique de substitution entre les deux mondes :

« Le nom de l'objet se substitue à l'objet. Le dispositif se substitue à l'objet. L'image se substitue à l'objet. La forme se substitue au cadre de l'objet. Le jeu se substitue à l'attention. » (Femme, 24 ans, Paris, PLUG, entretien)

Tension entre deux pratiques

Lorsqu'on analyse les entretiens, on observe ainsi un élément récurrent : un malaise exprimé par les visiteurs comme s'ils étaient pris en tenaille entre deux positions contradictoires, deux représentations opposées de l'expérience qu'ils viennent de vivre. En cherchant à comprendre cette tension, on se rend compte que ce que les visiteurs mettent en débat, c'est la question du

ludique au musée, en d'autres termes ils interrogent les représentations associées aux bonnes façons de visiter et les paradigmes communicationnels en jeu (transmettre, initier, familiariser, etc.).

Si de nombreux observateurs reprochent aux musées de devenir des lieux de divertissement et ainsi de renoncer à leur rôle éducatif *traditionnel*, Raymond Montpetit montre que la question est plus complexe qu'une simple opposition entre deux formes ancienne et actuelle de médiation ; d'une part, il n'est pas sûr selon l'auteur que les musées se soient bien toujours acquittés de leur mission éducative dans le passé et d'autre part, il n'est pas évident que les dispositifs actuels dits *ludiques* offrent moins d'occasions d'apprentissage[663]. Mais le débat peut aussi prendre la tournure suivante : l'expérience de visite doit-elle se limiter pas à l'action d'apprendre ? Le nombre d'expériences possibles (quel que soit leur nature) dans l'enceinte du musée engage plutôt à réfléchir dans cette perspective à la complémentarité des activités dans le temps long de la fréquentation d'un équipement culturel (prolonger l'expérience, cumuler des expériences différentes) [664].

Néanmoins, ce que l'on observe dans le discours des enquêtés, c'est que l'identification d'un décalage entre promesse et réalité se trouve vite débordée par une tension plus générale qui oppose deux types de pratiques culturelles : visiter et jouer. Reprenons. Tous les testeurs déclarent bien avoir *joué* pendant les 50 minutes de jeu et aucun n'a abandonné la partie en cours de route. Bien, au contraire, certains joueurs nous ont expliqué que plus le temps passait et plus ils se mettaient dans la peau du joueur, comme si en devenant joueur, ils quittaient leur rôle de visiteur. Un des testeurs déclare :

> *« J'ai commencé le jeu dans l'optique de visiter le musée, de regarder les objets, de prendre mon temps et puis j'ai vite compris que je devais me mettre à jouer comme les autres, sinon, c'était pas possible. » (Femme, 26 ans, Paris, PLUG, entretien)*

À un premier type d'opposition qui sépare nettement la sphère de la visite de celle du jeu, on observe une analyse plus fine du type de tension mise en jeu dès lors que les logiques du ludique et du pédagogique se rencontrent.

---

663 Montpetit, R., 2005, « Expositions, parcs, sites : des lieux d'expériences patrimoniales », *Culture et musées*, 5, p.113.

664 « Que le musée d'aujourd'hui se veuille convivial, interactif et même amusant, qu'il prenne note que ceux qui s'y rendent le font dans leur temps de loisir, n'indique pas, à nos yeux, qu'il offre moins de contenus ni d'occasions de vivre des expériences qui favorisent la réflexion et le développement. Les dimensions ludiques et de participation de certaines muséographiqes sont des composantes parmi d'autres de la visite » *Ibid.,* p.114.

Par exemple, lorsque la question posée à l'enquêté consiste à *définir* ce qu'il entend par jouer ou visiter, les réponses s'ordonnent systématiquement selon une distinction nette entre les deux pratiques.

> *« Jouer c'est avoir un objectif, être en concurrence et se concentrer vraiment sur son objectif, c'est manipuler. Visiter c'est s'imprégner, c'est regarder, prendre le recul. Ce qu'on n'a pas du tout en jouant. On ne recule pas elle est la différence. » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)*
> *« Entre visiter et jouer, il y a des différences d'objectifs. Jouer, c'est chercher la collaboration ou la concurrence, c'est avoir le maximum de points, c'est prendre le parti de ne pas voir grand-chose des objets. Visiter, c'est voir un maximum d'espace du musée, c'est apprendre un maximum de connaissance sur les objets, c'est le rapport à l'espace et aux objets. Les gens dans le musée doivent d'abord être visiteur, et le jeu doit être un plus ! » (Femme, 26 ans, Paris, PLUG, entretien)*
> *« Visiter c'est un peu perdre de son temps, jouer c'est l'inverse en fait. Il faut optimiser tout. Pour l'instant, moi c'est deux choses qui sont complètement antithétiques. En fait visiter c'est un peu perdre son temps, prendre son temps. Errer, revenir en arrière. Voila c'est et jouer surtout c'est un truc compétitif avec des points. » (Homme, 27 ans, Paris, PLUG, entretien)*

La plus grande opposition relevée par les joueurs reste celle entre le temps de jeu et le temps du musée. Comme l'ont analysé plusieurs recherches sur « l'impatience » face au fonctionnement des médias informatisés, la question du temps est souvent omniprésente lorsqu'on analyse les pratiques des dispositifs techniques. « Le discours des lecteurs oppose ainsi le temps de la consultation à un autre temps, réel ou désiré, celui où la lecture pourra(it) vraiment se déployer. Le sentiment d'une pression temporelle est omniprésent chez les lecteurs, pendant la consultation ou lorsqu'ils commentent leurs choix, leur abord du texte, la fabrication des traces. »[665] À cela s'ajoute le temps limité du jeu. Le temps imparti est déclaré être une contrainte tout en étant un des meilleurs ressorts du jeu. Les testeurs analysent que la prise de temps est incompatible avec le gain de points.

> *« Si le jeu est timé sur 50 minutes, c'est un jeu de rapidité. On n'a pas le temps de s'attarder sur les objets. Mais si on a le temps qu'on veut, le jeu n'est plus compétitif, on perd le rapport aux autres. Et s'il n'est pas compétitif, il est ennuyeux. Accumuler des points tout seul dans son coin ça n'a pas d'intérêt. On ne peut pas à la fois être rapide et regarder les collections ce qui implique qu'on prend son temps. » (Homme, 27 ans, Paris, PLUG, entretien)*
> *« Pour tous les jeux il faut une récompense après. Donc je pense qu'il y a un problème avec le temps en fait par rapport aux collections. Il faut être rapide et en même temps il faut regarder la collection. Et regarder des collections ça prend du temps donc c'est vraiment anti-dynamique. Je pense que c'est vraiment un problème. » (Homme, 40 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Les normes en vigueur dans le musée semblent aussi directement mises en cause par le comportement requis dans le jeu. Les joueurs expliquent qu'ils ont enfreint l'ordre. Le comportement du joueur ne correspond pas au comportement du visiteur.

[665] Jeanneret, Y., Béguin, A., Cotte, D., Labelle, S., Perrier, V., Quinton P., Souchier, E., 2003, *op. cit.*, p.123.

« Je regardais les agents de sécurité, j'avais un peu peur de me faire rappeler à l'ordre. On court comme des fous, quand même. C'est un peu contre le musée. On n'a pas le droit au portable, on ne doit pas courir, pas crier… » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)
« Pour un musée, les joueurs sont des éléments perturbateurs d'un lieu de visite et en même temps un élément d'animation. » (Homme, 35 ans, Evry, PLUG, entretien)
« Dans un musée, on court pas, on ne parle pas trop fort, il y a cette ambiance. Si quelqu'un se mettait à chanter tout à coup, tout le monde se dirait « tiens, on casse quelque chose qui est implicite » (Femme, 31 ans, Paris)

Les visiteurs opposent alors l'activité collective et l'activité solitaire. Le jeu « PLUG » incite à considérer les autres, dans le musée. En effet, les joueurs comprennent très vite l'intérêt de la collaboration entre eux et utilisent les différents moyens mis à leur disposition : échange de carte entre téléphones, glissement d'une carte sur une borne pour qu'elle *profite* à un autre joueur, appels téléphoniques pour prendre connaissance des potentiels d'échanges, etc.[666] Un des testeurs explique que si l'on calcule le gain de points obtenus par les échanges entre joueurs uniquement, on obtient mille deux cents points, ce qui assure un nombre de points intéressant. Dans le jeu « PLUG », les communautés des joueurs sont identifiées par l'utilisation très spécifique du terminal et la mobilité peu commune qu'elle engage (aller jusqu'à telle borne pour y échanger une carte, chercher les autres joueurs, etc.). C'est, à ce titre, que les joueurs acceptent de communiquer avec des joueurs qu'ils ne connaissent pas, car ils se reconnaissent : la reconnaissance des gestes à l'œuvre dans le jeu, signale une « identité catégorielle partagée » : ils sont membres du jeu. Comme le fait remarquer l'un des joueurs, le moment des échanges entre les joueurs est un moment où les joueurs peuvent prendre une position réflexive et s'affirmer en tant que membre de la même aventure.

« Ça taquine, ça parle du jeu c'est du méta qui se met en place, mais qui crée du lien parce que du coup on est dans le même dispositif. T'as combien de points ? Tu as essayé d'appeler toi ? » (Homme, 35 ans, Evry, PLUG, entretien)

Ce type de comportement est directement opposé au comportement de visite traditionnel, qui se caractérise par une relative indifférence, en tous cas en apparence, vis-à-vis des visiteurs qu'on ne connaît pas[667]. Certains testeurs déclarent que l'esprit collaboratif est une contradiction avec les logiques pédagogiques propres au musée.

---

[666] Les résultats des observations montrent que trois types d'actions collaboratives se mettent en place au cours du jeu. Voir Gentès, A., Jutant, C., Guyot, A. and Simatic M., 2009, « RFID Technology: Fostering human interactions », *Proceedings of IADIS International Conference Game and Entertainment Technologies 2009*, pp. 67-74.

[667] Les recherches ont montré que les visiteurs prêtent beaucoup d'attention à la manière dont se comportent les autres visiteurs, qu'ils ne connaissent pas, dans le musée. Voir les articles de Hood, M., de Mc. Manus, P et de Niquette, M., dans la revue Publics et musées, 5, dossier « L'interaction sociale au musée », 1994 ; Voir aussi Falk, J. H., 1991, « Analysis of the behavior or family visitors in natural history museums: the national museum of natural history », *Curator*, 34, (1), pp. 44-50.

« Là, le parti-pris, c'était de mettre les gens en contact. C'est drôle, mais c'est peut-être pas forcément adéquat avec le travail de médiation culturelle. » (Homme, 40 ans, Paris, PLUG, entretien)

Ainsi une opposition se dévoile entre logique pédagogique conçue comme une logique *de transmission des savoirs* d'un maître par rapport à un élève et logique ludique définie ici comme l'activité de groupe. Les visiteurs mobilisent verbalement une représentation du rapport au savoir de type linéaire. Ils font état ainsi d'une représentation normative sur le rapport qui doit unir le savoir aux objets.

« Un jeu ne peut pas avoir l'objectif d'apprendre dans le musée. On peut seulement gagner. » (Homme, 27 ans, Paris, PLUG, entretien)
« Pour faire caricatural, le ludique c'est l'exploration de la limite de la règle et l'éducation c'est la confrontation à la règle. » (Homme, 35 ans, Evry, PLUG, entretien)

Ce qui est particulièrement intéressant à relever est que l'on observe, en réalité, un décalage et de nombreux paradoxes entre les figures d'usagers, imaginées, désirées, idéales telles qu'elles sont mobilisées par les visiteurs et les concepteurs et les comportements des usagers réels. Prenons un exemple, les concepteurs avaient prévu un usage plutôt individuel du dispositif, comme en témoigne le fait qu'il y ait des écouteurs et des petits enregistrements audio. Mais l'observation dans les salles a permis de constater que les groupes se formaient autour d'un dispositif et que les logiques collectives étaient privilégiées tout en étant critiquées.

Au cours des entretiens et, notamment lorsqu'il s'agit de ce que les visiteurs ont retiré de leur expérience, on voit que les oppositions sont en fait fragiles et tenues. La tension apparente entre visiter et jouer ne s'est pas soldée par une contradiction entre le jeu et la visite, mais plutôt par une interrogation sur les liens possibles entre objets, institution, espace et technologies

« Moi, je trouve que l'aspect positif c'est que ça modernise l'image du musée, ça, c'est clair. Parce qu'on y rajoute la technologie et qu'on y rajoute aussi l'objet le plus prisé aujourd'hui donc c'est-à-dire le téléphone ou un élément comme celui-ci. L'aspect négatif c'est que c'est classique, c'est qu'on est beaucoup moins concentré sur, finalement, les œuvres du musée. […] Et on dit, mais j'ai envie de le refaire, mais sans machine. Donc l'un n'empêche pas l'autre, mais par contre il ne faut pas s'attendre à ce que les gens viennent au musée uniquement pour cette technologie » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)
« Peut être que c'est complètement utopique ce que je te dis, mais on peut cumuler une expérience ludique et de contenu et pour le coup ça serait peut être au moment où tu reviens chez toi, maintenant que tu as joué dans le musée, que tu apprends ce que tu as vu et ça, ça serait peut être une super piste. » (Femme, 28 ans, PLUG, entretien)
« Regarder cet objet qui est en lien avec cet objet, ce sont vraiment des temps qui sont de l'autre côté de la frontière du jeu, on n'est plus dans le jeu, mais ça été stimulé, émerveillé, "aroused" en anglais. Du coup il y a l'intérêt qui est réveillé, qui est encore à vif. Oui en tout cas deux-temps, quand on joue on joue quand on apprend on apprend. Mais quand on s'émerveille de découvrir, c'est un entre-deux finalement. Je pense que l'objet de la découverte c'est ce qui peut être payé par le jeu, l'envie de découvrir. » (Homme, 35 ans, Evry, PLUG, entretien)

Ainsi le jeu dans le musée invite les testeurs à se demander si la mission du musée est toujours remplie dans ce type d'activités. Deux résultats importants font ici suite aux analyses menées par Joëlle Le Marec et les chercheurs qui travaillent avec elle sur le rapport entre dispositifs de médiation, institution culturelle, et confiance.

D'une part, cette équipe a montré que les visiteurs utilisent les dispositifs de médiation, notamment les dispositifs techniques, mis à leur disposition par le musée, comme des outils permettant de vivre au mieux l'expérience de visite, en tous les cas de comprendre ce que les concepteurs des expositions ont souhaité réaliser[668]. Les visiteurs ont de très fortes attentes en ce qui concerne le type de contenus que peuvent délivrer ces dispositifs et le type de relation de communication qu'ils permettent de déployer. Le rapport savants/ignorants est le plus souvent revendiqué par les visiteurs eux-mêmes, comme on l'a déjà vu dans la partie précédente, comme une représentation sociale structurant des rapports sociaux et des fonctionnements institutionnels et médiatiques. Dans le cadre d'une enquête, menée à l'automne 2010, auprès des publics du site Internet www.monet2010.com consacré à l'exposition temporaire Monet, aux galeries nationales du grand palais, le même résultat apparaît : les visiteurs engagés dans une expérience interactive très innovante, attendent plus que jamais un certain type de contenus savants à propos des œuvres et aussi un certain type de rapport de communication qui passe par l'accompagnement par l'institution de ses visiteurs.

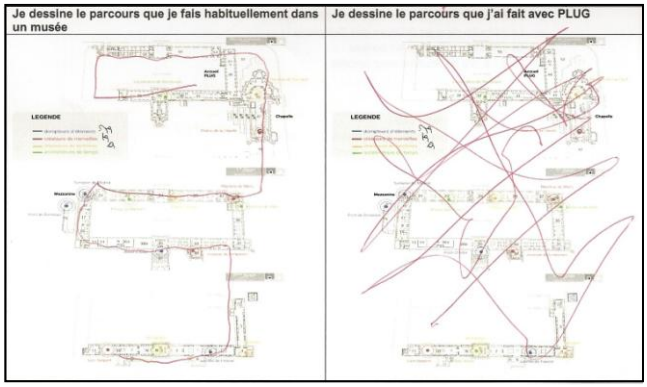
D'autre part, la question de la responsabilité auctoriale semble fondamentale pour les visiteurs qui s'attendent à *entendre* une institution s'exprimer. Dans le cas de « PLUG », il s'agit de savoir, en réalité, dans quelle mesure le musée s'engage dans le jeu et apparaît comme un acteur de la proposition ludique. Il s'agit de savoir, par exemple, comment le musée tisse un lien entre les deux univers de représentations *opposées* que le dispositif de jeu convoque. La promesse qui accompagne un dispositif que les joueurs identifient comme un dispositif de médiation engage non seulement une définition du type de gain en termes d'apprentissage, mais aussi une définition claire du geste éditorial et du partage énonciatif. Si le joueur échange, inscrit, tag, opère avec les autres joueurs, que lui propose l'institution en échange ? Quel est le bénéfice symbolique qui s'ancre dans une situation de communication où le musée a aussi un rôle ?

[668] Le Marec, J., 2005, *op. cit.*, p. 110.

Planche d'illustrations n° 5

Figure n° 1 : écran de l'indice — PLUG

Cet écran est accessible lorsque le joueur « lit » l'étiquette RFID. On voit qu'en plus de l'indice, il a accès à l'option d'échange de la carte virtuelle correspondant à la borne et dont il voit l'image sur la partie haute de l'écran. Il peut aussi avoir accès au quiz sur cette même carte.



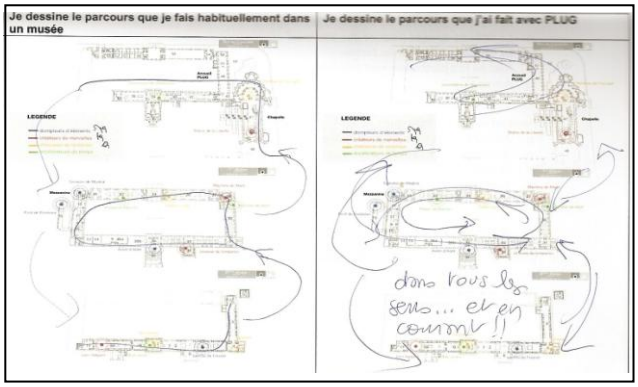


Figure n° 2 et 3 : Dessins des parcours des joueurs.

On voit à gauche le dessin qui correspond à la représentation que se fait le joueur de son parcours « habituel » dans le musée. Ce type de consigne engage le joueur à produire une représentation générique de son comportement au musée. Le fait de placer à côté le dessin qui correspond à la représentation que se fait le joueur de son parcours pour le jeu PLUG place les deux images en contrepoint.

2. OPPOSITION ENTRE SENS ET PARCOURS

Dans cette section on rend compte de la façon dont les visiteurs nous livrent leur représentation de l'espace et la place de cette représentation dans leur discours sur leur expérience. L'intrication de l'espace et de l'exposé fait qu'il est parfois difficile de savoir à quels éléments les visiteurs attribuent du sens et un potentiel effet. On observe néanmoins qu'ils opposent deux dimensions de l'espace : le sens et le parcours, ce qui revient à identifier un décrochement entre fonctionnement sémiotique et fonctionnement médiatique de l'exposition (ce qui reviendrait à dire que l'espace produit du sens, mais matérialise difficilement la relation entre le visiteur et le monde représenté par l'exposition).

On doit rappeler que l'exposition est fondamentalement un dispositif de l'implication, les opérations qui consistent à prélever des objets et à les installer dans l'exposition sont « fondamentalement spatiales, [elles] sont faites "pour" (le regard, la visite, etc.). L'espace est non seulement le lieu des objets ; il requiert aussi, en tant qu'espace scénographique, le corps du visiteur ; et c'est par là même qu'il fait sens »[669]. Aussi, une exposition qui exploite pleinement sa capacité à être un média intègrera fortement l'espace et les expôts. Ainsi l'espace participera des effets produits par l'exposition sur les visiteurs. Des quatre types d'investigation présentés et analysés par Davallon[670] pour analyser le fonctionnement du dispositif spatial de l'exposition, nous retiendrons le quatrième qui prend en considération le rapport entre fonctionnement de l'espace et représentations des connaissances, et qui de ce point de vue prend acte « de ce que la dimension médiatique de l'exposition commande sa dimension sémiotique »[671]. Ce qui signifie toujours selon Davallon que la double relation visiteur-exposition et visiteur-exposé prime sur la production des effets de sens et que l'organisation formelle de l'exposition est, en réalité, la médiatisation (phénomène médiatique) de cette double relation. Elle introduit une médiation (phénomène symbolique) entre le monde du visiteur et celui de l'exposé. « Si l'exposition produit des effets de sens, c'est parce qu'elle est une "représentation" (au sens théâtral du terme) de présentation d'éléments. Elle n'est donc pas construction signifiante à partir d'une sémiotique préalable (et donc, spatialisation de celle-ci) comme peut l'être un livre écrit à partir de la langue ; elle est

669 Davallon, J., 1999, *op. cit.*, p.67.
670 Le premier consiste à relever les effets de sens des composants de l'exposition, à partir de leurs qualités formelles, comme nous l'avons fait dans le premier chapitre de ce mémoire de thèse concernant le texte dans l'exposition. Le second et le troisième reviennent à analyser la relation entre l'organisation du contenu et celle du plan de l'expression, c'est-à-dire la relation sémiotique qui s'établit entre eux.
671 *Ibid.*, p.75.

sémiotisation d'un espace […] l'espace est construit pour devenir signe, comme espace synthétique. »[672]

2.1 Configuration de l'espace et parcours

Longueur et exiguïté

Dans « Sainte Russie », les enquêtés ont le sentiment que l'exposition est longue. On relève, dans les récits itinérants, de nombreux commentaires sur son caractère étendu et sur l'essoufflement qu'elle engage. On voit bien que les visiteurs évaluent au fur et à mesure l'espace qu'ils parcourent. L'espace fait l'objet d'une prise de position, d'un discours. Certains visiteurs qui ont déjà parcouru ce même espace à l'occasion d'expositions précédentes, dans le hall Napoléon, ont le sentiment que l'exposition est plus longue que les autres[673]. Bien que les visiteurs reconnaissent les problèmes de gestion de flux que produirait l'installation de sièges, ils sont très nombreux à regretter de ne pas pouvoir s'asseoir davantage pendant leur visite.

> *« En tous, cas je vois que c'est une très, très, très longue expo ! » (Femme, 25 ans, La Garenne Colombes, Sainte Russie, récit itinérant, à mi parcours)*
> *« Il y a quand même une certaine accélération vers la fin… autant au début on était au taquet, autant là on commence à accélérer. » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« C'est d'une extrême richesse, il y en a largement trop. Il en aurait fait la moitié, ça aurait été largement suffisant, pour moi largement suffisant. C'est même dans cette abondance, on a l'impression qu'il y a quelque chose de gâché… » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)*
> *« Il y a bien une œuvre que tu vois et tu as en vie de t'asseoir pour la regarder et puis pour souffler, te poser et regarder le truc tranquillement, surtout certaines pièces » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Bien que l'exposition soit jugée longue, l'espace quant à lui est considéré comme relativement petit. Ce qui semble résoudre le paradoxe entre ces deux impressions (exposition longue dans un petit espace) est la figure du colimaçon ou encore celle du labyrinthe qui apparaissent nettement dans le discours des visiteurs itinérants.

> *« C'est tortueux en fait ! Tu ne sais pas quand t'arrives au bout ! » (Femme, 25 ans, La Garenne Colombes, Sainte Russie, entretien)*
> *« Là je ne sais pas combien de mètres carrés ils ont, mais ils n'ont rien là en surface, c'est tout petit, c'est un labyrinthe et tu te rends compte en sortant que tu as fait du sur-place en fait, et je trouve ça assez désagréable ! » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« J'ai l'impression d'avoir piétiné par moments… moi j'étais désorientée… […] Et parfois t'as l'impression que qu'au sein des salles, t'as des petites pièces qui ont été rajoutées… au sein des salles. Deux petites pièces avec des colonnes, d'autres cubes à l'intérieur. Donc tu tournes atour… tu as un peu l'impression de*

[672] *Ibid.*, p.76.
[673] Ce qui est bien sûr faux.

faire l'escargot, c'est pas embêtant du tout, mais sauf qu'à la fin, tu ne te rends pas compte que tu as fait une boucle quoi ! » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, entretien)

Parfois les visiteurs ont le sentiment que l'espace de l'exposition ne leur permet pas, à certains endroits, une prise de recul pour regarder les œuvres ou pour lire les panneaux. L'espace est ainsi désigné comme participant d'une contrainte par rapport aux objets.

« C'est dommage qu'on n'ait pas de recul vis-à-vis des œuvres, parce que ça mérite en fait d'être vu de loin et la salle est vraiment pas grande et elle est assez étroite, et en fait on ne voit pas grand-chose ! » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Sens évident contre parcours confus

L'exposition « Sainte Russie » donne un bon exemple d'un phénomène qui peut sembler paradoxal. Le *sens* et les *parcours* de l'exposition semblent donner cours à deux expériences parfaitement autonomes. Le sens de l'exposition est jugé simple, bien qu'il surprenne les primovisiteurs qui ont l'impression de tourner en rond. La majorité des visiteurs estiment que les salles sont organisées de telle sorte qu'elles se font suite. Les visiteurs estiment ainsi que l'exposition, comme un collier, s'enchaine de salle en salle. La découverte du sens se fait dans l'action, comme en témoigne l'utilisation du participe présent, par exemple, dans les commentaires des visiteurs qui expliquent comment ils ont procédé pour visiter l'exposition.

« En avançant quoi. En avançant et les différentes périodes étaient quand même marquées par des panneaux, l'ère de machin, le truc d'Alexandre le grand. Il y avait un sens chronologique dans l'expo. » (Femme, 25 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Je trouve qu'elle s'enfile bien l'expo, c'est pas comme certaines expo où tu te dis : bon je vais à gauche, je vais à droite ? » (Femme, 26 ans, Paris , Sainte Russie, entretien)
« Mais progresser de toute façon il n'y avait pas le choix c'était simple le chemin, le chemin se faisait de lui-même. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, entretien)

L'enchaînement des salles induit un sens de visite et rassure d'une certaine manière. Le fait de ne pas pouvoir faire de choix n'est pas perçu négativement et permet de penser qu'on ne peut pas s'être trompé de direction. À ce moment là de leur discours, les visiteurs parlent de « parcours », alors qu'on va le voir plus loin, ils expliquent, par ailleurs, qu'il n'y a pas de parcours dans cette exposition, ou qu'il n'est pas évident. Cette contradiction peut être analysée ainsi : deux acceptions du terme parcours renvoient à deux représentations du rapport signifiant à l'espace. Lorsqu'ils parlent du parcours (1) en se référant à l'enchaînement des salles, les visiteurs font état d'un programme général de déplacement tel qu'il est anticipé par l'exposition, c'est-à-dire d'un *faire*, et lorsqu'ils parlent du parcours (2),

ils évoquent le rapport entre représentations des connaissances, ordonnancement des objets et programme sémiotique, c'est-à-dire un *comprendre*.

« Moi j'aime bien quand il y a un parcours, parce qu'on ne rate pas, en fait, on ne rate pas les choses » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Il y a un parcours d'architecture… Les salles s'enchaînent, on passe d'une salle a une autre… on ne peut pas rater une salle ! » (Femme, 55 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« On le suit instinctivement, il n'y avait aucun endroit où on avait le choix d'aller à gauche à droite, à part au milieu où on pouvait effectivement passer à un endroit ou à un autre. Mais sinon, voilà, c'est une enfilade de salles, donc le parcours, il est induit. » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Le sentiment de satisfaction devant la simplicité du parcours ne permet pas d'éviter pour autant un sentiment d'angoisse par rapport à l'identification de la structure de l'exposition, en d'autres termes le parcours (2) de l'exposition. Le fait qu'il y ait un sens n'évite pas le sentiment de se sentir « baladé ». En effet, les visiteurs sont nombreux à estimer que le parcours de l'exposition semble chronologique, mais lorsqu'on analyse en détail le parcours qu'ils ont effectué dans les salles, on se rend compte qu'il n'est pas toujours évident à identifier pour, ce qui fait directement écho aux analyses sur les panneaux.

« Ça m'est arrivé deux-trois fois. Tu reviens en arrière tu te dis "là, j'ai dû sauter quelque chose ou pas comprendre quelque chose" et du coup, tu repars et puis voila. C'est titré, mais il n'y a pas un parcours, je ne sais pas si on dit fléché, mais dans le sens moi je ne l'ai pas bien vu en tous cas ! Après tu ne te perds pas parce que les pièces sont rectilignes, ça arrive deux-trois fois. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

En effet, en plus de l'ambiguïté que l'on a identifiée pour l'ordonnancement des panneaux, l'ordre des objets n'est pas clair non plus. La majorité des objets se succèdent en fonction de leur date de création, mais pas toujours. Les visiteurs observent à plusieurs reprises des *discontinuités chronologiques* et font alors état d'un doute. Certains pensent qu'ils se trompent, qu'ils n'ont pas suivi correctement le parcours de l'exposition.

« Mais c'est vrai que comme il n'y a pas vraiment d'ordre, il y a le numéro des cartels, mais il n'y a pas vraiment d'ordre, on ne sait jamais par quoi commencer. » (Femme, 25 ans, La Garenne Colombes, Sainte Russie, entretien)
« Peut être que je ne lis pas assez, mais j'ai du mal à comprendre pourquoi on passe d'une gravure à un bijou à un je ne sais pas si c'est par époque ou… » (Femme, 25 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)
« Ahh je ne comprends pas bien pourquoi on passe du IXe au XIVe siècle, mais c'est super joli ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant)

Ces allers-retours font dire aux visiteurs que le parcours dans son ensemble n'est pas exclusivement chronologique.

« C'est-à-dire au départ, La Rous… j'avais pas du tout capté que c'était la Russie, si tu veux ! Donc je me suis dit, ça va être par thème ? ou par géographie ? c'est chronologique ? donc en fait j'ai abandonné… » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, entretien)

« Il n'y avait manifestement pas un déroulé complètement chronologique donc au bout d'un moment on décroche… donc il faudrait avoir le repère » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien).

2.2 Parcours chaotique contre sens traditionnel

Parcours chaotique contre sens traditionnel

Dans le cas du jeu « PLUG », la question de l'opposition entre sens et parcours se pose avec acuité, dans la mesure où le dispositif de jeu produisait artificiellement une opposition entre sens et parcours (de jeu), entre perception topographique de l'espace et ordre du musée en logiques thématiques. On rappelle que les joueurs débutaient la session dans le hall d'entrée du musée et avaient le choix de se diriger où ils le souhaitaient, de commencer par les salles qu'ils voulaient.

Le trajet parcouru dans « PLUG » est jugé moins *logique* que dans une visite classique. Comme nous avons pu le voir dans le cas de l'exposition « Sainte Russie », les visiteurs s'attendent à un certain type de mobilité, que nous pourrions qualifier de linéaire et surtout à utiliser les différents éléments scriptovisuels mis à leur disposition dans l'espace pour déployer leur visite. Dans le cas du jeu, en dehors des bornes, les éléments scriptovisuels à la disposition du joueur renseignent sur l'économie spatiale du Musée des Arts et Métiers et permettent aux visiteurs de construire une visite des collections, et non pas de construire leur parcours de jeu.

« L'exposition est d'abord un lieu, et comme tout lieu sa pratique met fondamentalement en jeu le corps : d'une certaine manière, l'itinéraire d'un individu dans une exposition matérialise, inscrit au sol, son itinéraire dans l'information et la sensation. Trajets, stationnement, évitements sont autant d'indicateurs physiquement objectivés, donc facilement observables, d'un parcours culturel et d'une progression perceptive. »[674] Que se passe-t-il si l'on propose aux visiteurs de nous livrer leurs trajets, stationnements, évitements sous forme de dessin ? On ne trouve évidemment pas les mêmes éléments que lors de l'observation des trajets effectifs des joueurs, mais en revanche, le dessin produit une caricature, il permet de comprendre de façon encore plus radicale que dans les discours, les représentations que se font les joueurs de leurs trajets. En invitant les joueurs à dessiner les parcours qu'ils effectuent habituellement dans les musées et le parcours qu'ils venaient de réaliser pour le jeu, nous poussions la logique de la caricature encore plus loin.

[674] Barbier-Bouvet, J. F., 1983, *op. cit.*, p.11.

Les deux séries de dessins sont à chaque fois très différentes. Le parcours habituel est un parcours discipliné, qui suit le sens traditionnel de visite. En témoigne le fait que le trait du dessin se loge parfaitement dans les cadres qui représentent l'espace du musée. Le parcours dans « PLUG » est souvent plus *fouilli, gribouillé*[675]. Les testeurs estiment qu'il s'agissait d'un parcours libre, un parcours à inventer, à improviser, à produire. Deux exemples de dessins se trouvent sur la planche d'illustrations n° 5, à la page 351.

> *« Déjà tout de suite on se dit et bien le jeu ça va être de trouver des bornes. Donc déplacements obligatoirement. Et en plus, on ne fait pas de déplacement dans le sens du musée. En général, dans un musée il y a un sens et bien là le sens on l'oublie complètement. On est passé là, la locomotive de je ne sais plus quoi là, locomotive de Stephenson on est passé on n'a pas regardé alors que la borne était là, mais on a tracé tout de suite, on n'a même pas repéré que c'était ce grand escalier où il y avait la locomotive. On ne regarde même plus, finalement, le parcours qu'on a fait. On est dans un truc complètement arbitraire par rapport au trajet classique. Et là l'avantage que ce soit libre effectivement c'est, enfin, on l'a vu. Les gens peuvent se retrouver au premier, au deuxième. C'est très libre, les gens font en désordre. » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Lorsqu'ils comparent leurs parcours, les testeurs évoquent, en effet, les notions de liberté et de contrainte. Or ici encore, on observe une ambigüité entre le fait que les joueurs se sentent libres dans le jeu par rapport à la visite classique, qui est « imposée suivant le sens du parcours » et le fait que la visite classique permet néanmoins de « comprendre assez vite comment et vers où s'orienter »[676]. Par ailleurs, le jeu impose pourtant des contraintes, ne serait-ce que le temps imparti oblige à des déplacements constants.

> *« Il faut trouver les bornes, les déplacements sont obligatoires. » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Pour la visite comme pour le jeu, les individus doivent faire des choix.

> *« Visiter par hasard ou non ? Découvrir ou non ? Seul ou non ? Jouer à plusieurs ou pas ? Utiliser une option du téléphone ou pas ? Aller dans un sens ou dans l'autre ? » (Femme, 24 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Familiarité topographique

Que se passe-t-il pour les visiteurs qui estiment avoir arpenté les salles d'exposition, dans « PLUG » et « Sainte Russie », sans avoir saisi le parcours ou en s'étant joué du parcours ? Un résultat des deux enquêtes consiste à faire état paradoxalement d'un sentiment de familiarité avec le lieu, pris au sens d'une connaissance de son espace topographique, et directement lié au sentiment de bien-être dans le musée. Dans le cas de « PLUG », l'un des principaux

675 Voir aussi Gentès A., Jutant C., Guyot A., Simatic M., 2010, *op. cit.*
676 Il s'agit d'extraits de verbatims, tirés des entretiens.

résultats de l'enquête consiste, précisément, à avoir établi une corrélation entre familiarité avec les lieux et désir de revenir au musée.

Le fait de parcourir tout l'espace du musée est déclaré être une richesse. La traversée physique du lieu en fait prendre la mesure. Les visiteurs qui ne connaissent pas le lieu estiment que trente minutes suffisent pour comprendre la façon dont le bâtiment est organisé.

« On va quand même un peu partout, c'est ça qui est bien » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)
« Ça permet même d'aller dans des endroits où on aurait jamais été. » (Homme, 30 ans, Paris)
« Plug est plus interactif qu'une visite classique ; il permet d'infléchir son parcours. On prend une carte, on va voir un objet. Le parcours n'est pas linéaire. C'est un facteur d'appropriation du musée, on peut passer deux fois au même endroit. » (Femme, 26 ans, Paris, PLUG, entretien)

L'analyse des commentaires concernant la construction du parcours de jeu permet de mettre au jour ce bénéfice spécifique, celui d'avoir appris à se repérer dans le lieu et par conséquent, celui de connaître les lieux, d'un point de vue topographique. Le fait de circuler dans le musée, notamment de repasser plusieurs fois au même endroit, de chercher à gagner du temps et à optimiser ses déplacements engage à retenir la façon dont est organisé le musée.

« Ça permet de fixer certains points du musée. » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)
« Mine de rien, tu retiens comment est configuré le musée. Moi, je me sentais obligé de comprendre comment était ficelé le musée. T'apprends comment est fichu le musée et a fortiori les collections » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)
« J'ai passé mon temps à scanner les salles, pour trouver les bornes. » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)

Or, toujours, lors des entretiens, les testeurs expliquent qu'ils souhaiteraient revenir, pour repasser dans les salles, pour visiter le musée.

« Ça donne envie de revenir. Ça donne le goût du truc, mais t'as pas l'impression de l'avoir vraiment mangé ! » (Femme, 31 ans, Paris, PLUG, entretien)

En somme, le jeu dirige vers une autre pratique qui est celle d'un approfondissement (une visite du musée ou un travail sur les objets) en termes de contenu. L'espace du musée, parcouru à travers le jeu, devient un espace où l'on désire quelque chose d'autre.

« Le fait qu'il y ait une déambulation un peu rapide et forcée où on va être obligé de négliger le lieu ; et bien du coup, ça le réinscrit dans un espace de désir. Au final on voit les choses et si je veux jouer, je n'ai pas le temps de les voir. Mais il y a un moment où il y a des choses qui nous interpellent et on se dit "il faudra qu'on y repasse". Le savoir n'est pas dans le jeu, mais il y a un potentiel associé – tout le monde ne va pas avoir cette envie –, mais il y a cette bascule-là. » (Homme, 35 ans, Evry, PLUG, entretien)
« C'est presque une entrée en matière pour faire venir. Il y a des choses qui attirent l'attention et ça, c'est un moyen de faire revenir sur une autre visite. » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)

« Au moment où tu rentres chez toi, c'est peut-être le moment de se livrer aux contenus ; tu apprends des choses sur le musée, après avoir joué. Ca crée un "après". On invente une suite à ce jeu. » (Femme, 31 ans, Paris, PLUG, entretien)

Le jeu a pour effet d'ouvrir sur le fonctionnement médiatique du musée, il fonctionne, selon les visiteurs, comme une médiation entre visiteur et musée, entre individu et pratique future. Il rend visible un espace, celui du musée, puisqu'il prend place dans les salles du musée. Ensuite, il présente d'une certaine manière le musée en tant qu'espace médiatique singulier. En effet, il renvoie à un autre usage possible du musée, celui de la pratique de visite.

CHAPITRE DIXIEME

Formes de l'ajustement à la situation de communication

Introduction

Ce dernier chapitre a pour objectif de reprendre les différents éléments identifiés dans les pratiques et les discours des visiteurs en montrant à l'aide de trois exemples, comment les visiteurs développent des formes d'ajustement particulières au cours de leurs visites. Ces ajustements révèlent, en effet, des opérations que nous avons vues tout au long des parties précédentes (la production de figure, la reformulation des intentions, la suspension de l'incrédulité et la prise de rôles, la mobilisation de cadres généraux d'interprétation, l'aller-retour entre représentations générales et description de la pratique). Mais dans les trois exemples que nous allons développer, ces opérations seront décrites plus précisément. Trois d'entre elles seront analysées en profondeur : la production/mobilisation de figures de visiteur et de figures de circulation, dans la première section du chapitre ; la performance des visiteurs et leur prise de rôle dans la seconde section ; et, enfin, le jeu d'aller-retour entre des cadres d'interprétation particuliers et généraux dans la troisième section.

En réalité, on ne peut pas distinguer ces opérations, comme si elles faisaient l'objet de moment spécifique ; elles sont toujours articulées ensemble : la prise de rôle requiert la figure, la figure est travaillée par le jeu entre les cadres d'interprétation et ces derniers renseignent sur l'usage que fait le visiteur du rôle et de la figure. Il y a donc une circulation entre ces différentes opérations qui renvoie différemment à l'exposition (reconnaître une figure inscrite dans le dispositif), à la situation d'interaction médiatisée (identifier et résoudre des épreuves), puis à la situation de communication (prendre un rôle et anticiper des figures de visiteurs).

Les résultats des enquêtes montrent que les visiteurs s'ajustent à l'exposition en engageant un travail réflexif sur leur propre posture, vis-à-vis des musées et de la culture en général. Néanmoins une précision doit être posée ici. Les résultats ne sont pas ici mobilisés pour construire une théorie de l'identité. Si la relation entre figures, prises de rôles, mises en généralisation et construction d'un rapport à la culture est, en effet, interrogée, notamment à partir d'auteurs qui parlent bien d'identité, aucune proposition n'est faite sur la façon dont ces opérations renseignent sur la personnalité, voire même la personnalité culturelle de

l'individu[677]. L'objectif de ce travail de comprendre comment une posture culturelle est une condition d'interprétation qui peut être éphémère, une construction réflexive qui permet l'intelligibilité du monde.

Ainsi, ces opérations participent dans les trois cas à produire une représentation de la visite, en tant que pratique communicationnelle. Elles révèlent aussi la réflexivité sur le processus de communication qui est à l'œuvre chez les sujets sociaux et qui ne s'exprime pas seulement au cours des entretiens, mais aussi bien dans le cours de la pratique.

[677] La personnalité chez Linton est définie comme un état non directement observable et une caractéristique de l'individu qui évolue avec le temps mais qui est unique. "Il n'est pas question d'ailleurs de l'observer directement (la personnalité), on ne peut qu'inférer ses propriétés du comportement explicite où elles trouvent leur expression." Linton, R., 1965, *Le fondement culturel de la personnalité*, Paris, Dunod, p.79.

1. MOBILISER DES FIGURES DE LA VISITE

Cette première section analyse l'opération qui consiste à recourir à des figures au cours de la visite. Elle expliquera pourquoi la notion de figure a été mobilisée dans ce mémoire de thèse dans un premier temps. Elle montrera ensuite que les figures sont des objets qui circulent dans les discours sociaux et que la figure de visiteur fait notamment d'un travail d'élaboration et de circulation intense. Enfin, elle proposera deux illustrations de cette mobilisation par les visiteurs de l'exposition « Sainte Russie », les figures de déplacements et les figures de visiteurs. Cette section voudrait mettre en évidence l'opérativité de ces figures dans l'analyse que font les visiteurs de leur propre expérience de visite : elles médiatisent son rapport à l'exposition.

1.1 La notion de figure

Figure et représentation

La notion de figure est efficace ; elle mérite, en introduction, qu'on s'arrête sur son usage. Elle existe depuis longtemps dans des disciplines qui la convoquent au titre d'outil terminologique pour caractériser des ensembles ; il s'agit de la philosophie, de la rhétorique et bien sûr des disciplines artistiques. Elle connaît un grand succès dans les sciences sociales et, notamment dans des textes où il est question de stigmatiser des formes qui ne sont ni exactement de l'ordre de la représentation sociale, ni de l'ordre du concept, de la notion ou du comportement observable. Mais elle est rarement identifiée comme un complexe terminologique problématique. Elle fait l'objet d'une « polychrésie », en ce sens qu'elle fait l'objet de constances réappropriations et qu'elle est prise « dans un large spectre de logiques sociales différentes »[678]. Dans les paragraphes qui suivent, nous avons-nous-mêmes utilisé le terme de figure pour qualifier des objets qui sont caractérisés autrement par les auteurs des textes auxquels nous nous référons, par exemple, dans le paragraphe sur le panorama des figures de visiteurs, nous avons substitué la catégorie de figure à celle de profils. Que signifie ce geste ? Pourquoi requalifier les objets de figures et pourquoi cette intuition que les visiteurs que nous interrogions manipulaient bien des figures ? Ou sommes-nous pris à notre propre jeu, en train de qualifier de figure, ce que les visiteurs nommaient autrement ?

[678] Jeanneret, Y., 2008, *op. cit.*, p.83.

Les figures types chez Hennion « renvoient à des types sociaux. La caricature n'a pas d'importance : réels ou non, ils disent le sens d'une pratique, ils peuvent fonctionner sur un mode romanesque parce qu'ils condensent sur une figure concrète des caractères éminemment collectifs »[679].

Ce qui est intéressant dans la notion de figure, c'est qu'elle marque un assouplissement, comme dirait Le Marec, par rapport aux normes, aux règles, aux caricatures ; elle conserve quelque chose de l'ambition sous-jacente à des notions qui modélisent fortement le fonctionnement social et le personnifie, l'anthropocentrise, mais elle ne se revendique pas comme un modèle.

Il est intéressant de faire ici le point sur la relation qu'entretiennent figure et représentation. Elle permet de comprendre l'intérêt qu'il y a à utiliser la notion de figure. Un auteur comme Louis Marin a montré que la spécificité de la représentation était d'offrir une double présence, effective et indirecte. « "Représenter" signifie d'abord substituer quelque chose de présent à quelque chose d'absent. […]Mais, par ailleurs, représenter signifie montrer, exhiber quelque chose de présent. C'est alors l'acte même de présenter qui construit l'identité de ce qui est représenté, qui l'identifie comme tel. […] En d'autres termes, représenter signifie se présenter représentant quelque chose. »[680] Or la figure est pour Marin la configuration essentielle des marques et marquages de la présentation de la représentation (picturale moderne). Elle est aussi dispositif, qui lui-même se définit comme ce qui permet à la représentation de se « présenter dans sa fonction, son fonctionnement, voire sa fonctionnalité de représentation »[681]. Ainsi la figure participe au fonctionnement de la représentation, en ce ses qu'elle rend compte de son économie de mise en présence de l'objet. Il est intéressant de rapprocher cette définition de celle que donne Serge Moscovici à la figure dans la constitution des représentations sociales. Moscovici explique que la figure, dans la représentation consiste en l'empreinte de l'objet représenté. Plus précisément, la représentation est composée de deux faces « aussi peu dissociables que le sont le recto et le verso d'une feuille de papier : la face figurative et la face symbolique »[682]. L'un des processus de l'élaboration de la représentation est l'objectivation, qui consiste à produire un objet cohérent et appropriable à partir d'une

[679] Hennion, A., Maisonneuve S., Gomart, E., *op. cit.*, p. 40.
[680] Marin, L., 1988, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du Musée National d'art moderne,* n° spécial Art de voir ; art de décrire, II, p.62.
[681] *Ibid*., p.63.
[682] Moscovici, S., 1976, *op. cit.*, p.63. Moscovici formalise sous les termes de processus d'ancrage et processus d'objectivation pour expliquer la genèse des représentations sociales de la science.

décontextualisation progressive du référent originaire. L'individu va stabiliser des notions autour d'un objet concret, autour d'une image. Par exemple, dans la théorie de Freud, le Super Ego, l'Ego et l'Id entretiennent une relation qu'on ne retrouvera pas dans la représentation sociale de l'ego au profit d'une plus grande fixité. À travers cette fixité, une image se produit, la complexité théorique devient une forme concrète. La représentation se caractérise alors par un noyau imageant, dans lequel se cristallise un « schéma figuratif », constitué d'un ou deux mots clefs. À partir d'un cadre abstrait, à force de décontextualisation, on arrive à un épaississement phénoménologique. Par une double opération de sélection et de simplification, la représentation peut « objectiver, [c'est-à-dire] résorber un excès de signification en les matérialisant »[683]. Vient ensuite, la naturalisation ; le schéma figuratif est maintenant complètement détaché de la théorie ; il devient autonome et a le statut d'évidence, à tel point que la représentation se donne pour une perception. « Le modèle figuratif, pénétrant dans le milieu social en tant qu'expression du "réel", est rendu par là même "naturel", utilisé comme s'il se démarquait directement de cette réalité. »[684] On perd l'idée de savoir construit. La représentation se donne comme fait perçu. Il s'agit maintenant de l'expression complète de la réalité, la représentation semble être un reflet direct du phénomène.

Pour conclure ce passage, on peut retenir de la construction théorique de la notion de figure, qu'elle fixe des caractères et devient un véritable opérateur communicationnel. Elle renseigne sur l'opération de sélection de son usager, donc sur le travail d'élaboration de la figure par le sujet, et sur la prise de position du sujet à l'égard de la réalité qu'il nomme.

Utilisation de la figure dans la thèse

L'exemple qui est traité dans cette section analyse une des procédures d'ajustement que nous avons déjà abordée et qui consiste à mobiliser et construire des figures ; deux illustrations : la figure du parcours de visite, c'est-à-dire de circulation et, enfin, la figure du visiteur, qui renvoie à une hypothèse de travail posée en tout début de thèse. En effet, un phénomène récurrent dans les enquêtes qui ont été menées consiste à citer à témoin un visiteur, celui qui visite l'exposition *de la bonne façon*, celui qui *gêne* ou de qui l'on se moque, ou encore celui à qui est censée être adressée l'exposition. Ce visiteur est toujours *autre*. Ainsi, les visiteurs semblent se préoccuper de la bonne *réception* du dispositif par les autres visiteurs ; c'est-à-

683 *Ibid.,* p.108.
684 *Ibid.,* p.124

dire de la compréhension par les autres de la façon dont fonctionne le dispositif et de son utilité, mais aussi de la bonne implication que le dispositif engage. Il est frappant de lire dans de nombreux rapports d'enquête sur l'usage de dispositifs de médiation, des prescriptions d'usages par les visiteurs au cours desquelles, par exemple, les interrogés craignent que les visiteurs en général ne se focalisent sur la reproduction de l'œuvre à l'écran et qu'elle les détourne de la confrontation directe avec l'œuvre, qui reste le véritable intérêt d'une exposition.

On a pu observer notamment qu'il y avait souvent des distorsions entre les figures qui sont mobilisées et les usages réels. Mais ce qui est encore plus intéressant, c'est que les figures mobilisées renseignent sur un certain type d'usage des dispositifs, un certain nombre de normes et de représentations (par exemple, citer les enfants, comme public idéal, dessine en creux les dimensions ludiques et d'initiation d'une exposition ou d'un dispositif).

L'hypothèse prudente de la pudeur, ou de la modestie, chère à Goffman, ne peut être exclue[685]. Aussi, lorsque les visiteurs parlent d'autrui, ils mettent certainement à distance leur propre expérience pour ne pas avoir à s'exprimer directement et engager un travail d'argumentation qui les mettrait à nu[686]. Mais cette hypothèse ne semble pas expliquer pourquoi et comment les visiteurs se livrent à des découpes précises de figures, à des choix, à l'expression d'une culture médiatique et donc d'une capacité d'évaluer et donc de vivre pleinement la situation de communication qu'ils expérimentent. Une autre hypothèse, celle d'un sociologue de l'espace urbain, est intéressante en contrepoint. Il explique qu'au cours des descriptions de parcours que font les enquêtés, les références aux autres ne sont jamais arbitraires ou aléatoires. « La récurrence des modes d'accès à autrui révèle les "offrandes" du site en dévoilant des orientations perceptives partagées, bien que non concertées. »[687] Mais dans l'analyse que fait Jean-Paul Thibaud, le caractère culturel et historique du lieu n'a pas sa

[685] Goffman parle d'ailleurs de figure pour qualifier « tous ces agencements susceptibles d'être animés par une comédienne ou un comédien » Goffman, E., 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, p.514. Dans le chapitre sur les cadres de la conversation, Goffman explique même lorsque les locuteurs utilisent l'auto-référence et l'adresse autobiographique (« à mon sens », « d'après ma propre expérience », « si vous voulez mon avis ») le locuteur met à distance et s'ajuste à la figure de lui-même, à qui sont attribuées les réflexions. « Je pourrais ajouter, entre parenthèses, que ceux qui font l'usage de ces procédés de distanciation donnent l'impression de contourner la règle de modestie de la conversation, comme si l'interdiction faite au locuteur d'occuper le terrain pour s'auto-célébrer ne s'appliquait pas dès lors qu'une figure vient se mettre en avant et se substituer au locuteur » *Ibid.,* p.522.

[686] Par exemple, Antoine Hennion dans les *Figures de l'amateur, op. cit.* insiste sur le fait que l'enquêté procède toujours à un travail d'objectivation de lui-même.

[687] Thibaud, JP., 2001, *op. cit.*, p.86.

place ; aussi, il renonce à penser comment ces références à autrui se formulent peut-être aussi dans par rapport à ce que le lieu renvoie d'autrui imaginaire. Ainsi, cette figure correspond à un tiers que le visiteur interrogé cite directement à partir de l'expérience qu'il fait d'un espace spécifique et l'hypothèse est que cette figure médiatise le rapport entre le visiteur qui parle et l'exposition qu'il visite (l'expérience qu'il en fait). Si la première figure (celle de circulation) renvoie vers la formalisation d'une opinion sur la pratique de visite, la seconde permet clairement d'évaluer la situation de communication.

Cette procédure peut être mise au jour à l'aide d'une analyse de l'énonciation. Dans cette section, c'est donc exclusivement le discours des enquêtés, au cours de leur visite et pendant les entretiens, que nous analyserons. On cherchera ainsi à comprendre le travail de figuration qui est à l'œuvre, qui consiste à la fois à rendre présent un objet qui serait familier aux acteurs en présence, donc un opérateur de la communication entre l'enquêté et l'enquêteur, mais aussi tout simplement un opérateur de la cohérence du discours de l'enquêté.

À propos de l'utilisation des proverbes dans le discours des usagers, Michel De Certeau explique que « comme les outils, les proverbes, ou autres discours, sont marqués par des usages ; ils présentent à l'analyse les empreintes d'actes ou de procès d'énonciation ; ils signifient les opérations dont ils ont été l'objet, opérations relatives à des situations et envisageables comme des modalisations conjoncturelles de l'énoncé ou de la pratique ; plus largement ils indiquent donc une historicité sociale dans laquelle les systèmes de représentations ou les procédés de fabrication n'apparaissent plus seulement comme des cadres normatifs, mais comme des outils manipulés par des utilisateurs »[688]. De Certeau propose de revenir à partir de ces empreintes sur le langage aux « manières de faire des opérateurs » et ensuite de repérer les logiques auxquelles renvoient ces manières de faire. Des trois lieux où l'observateur peut rencontrer ces logiques[689], « les effets, astuces et "figures" de style, les allitérations, inversions et jeux de mots »[690] est le lieu qui nous intéresse.

Dans les analyses qui vont suivre, il ne s'agit pas tant de repérer des figures de style, des formes de langages canoniques, mais plutôt de saisir comment se construit et se fixe une forme qui est structurante dans le récit que font les visiteurs de leur expérience. Cette forme,

[688] De Certeau, M., 1990 [1980], *op. cit.*, p.39-40.
[689] Ces trois lieux sont les contes, les jeux et les arts de dire.
[690] *Ibid.*, p.43.

comme la figure rhétorique, appelle un certain nombre de références qui sont censées être communes aux acteurs de l'échange.

1.2 La circulation des figures

Figures de public et réflexivité

Un nouveau détour par la littérature sur le lien entre téléspectateurs et programme télévisuel, va nous permettre d'introduire, cette fois, le jeu entre la circulation des figures et leur mobilisation/construction par les acteurs. Les études télévisuelles ont été parmi les premières à analyser le rapport entre la réception des programmes et la production du sens[691], notamment par rapport à la figure spécifique de public.

John Hartley critique, à ce titre, le fait que le public ou plutôt les communautés d'interprétation soient une pure invention du chercheur[692]. Il semble, montre-t-il, qu'il n'existe pas de groupe social constitué comme le public *a priori* de tel ou tel programme. Ce constat a été repris et réaffirmé par plusieurs chercheurs qui analysent la nature de l'expérience médiatique et la formation des communautés d'interprétation[693]. Les publics existent réellement comme des représentations opposées à d'autres représentations. Ainsi ces représentations circulent et finissent par intégrer le sens commun. Daniel Dayan parle, à ce titre, de « réflexivité de la notion de public ». Les travaux de Fiske démontrent bien que le fait d'être public est davantage une activité qu'il nomme « audiencing » (le fait de prêter son

691 Hall, E., 1997, [1980], « Codage/décodage », *Sociologie de la communication*, 1, pp. 59-71; Ang, I., 1991, *Watching Dallas*, Londres, Routledge.

692 Hartley, J., 1988, « The Real World of Audiences », *Critical Studies in Mass Communication*, 5, pp. 234-238.

693 « Une sociation qui n'est pas donnée d'avance » Sorlin, P., 1992, « Le mirage du public », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 39, p.93.
Voir aussi Esquenazi, J. P., 2006, « Les médias et leurs publics – le processus de l'interprétation », in Olivesi, S., (dir.), 2006, *Sciences de l'information et de la communication*, Grenoble, PUG, pp.11-26 ; Dayan, D., 1998 [1993], « Le double corps du spectateur », in Proulx, S., (dir.), 1998, *Accusé de réception*, Paris, L'Harmattan, pp. 163-189 ; Fish, S., 2007 [1980], *Quand lire, c'est faire, l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les prairies ordinaires.
La thèse de Michaël Bourgatte sur l'expérience spectatorielle dans les salles de cinéma d'art et essais, analyse ainsi la capacité à faire communauté au cours de la pratique : « Un individu n'est pas un pratiquant une fois pour toutes et tout le temps. Une pratique n'est qu'un trait de l'existence parmi d'autres qui contribue à la formalisation de celle-ci. Être spectateur correspond, par conséquent, à un état auquel un certain nombre d'agissements sont rattachés sans qu'ils le soient à une autre pratique dans un autre lieu, à un autre temps ». Bourgatte, M., 2008, « Ce que fait la pratique au spectateur. Enquêtes dans les salles de cinéma Art et Essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur », thèse en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, Ethis E. (dir.), p.82.

attention, de se constituer en spectateur) qu'un état[694]. Or les recherches qui cherchent à comprendre ce qui détermine l'audienciation expliquent qu'il y a une négociation chez le spectateur entre différentes figures de public (celles proposées par le programme de télé, mais aussi celles proposées par les discours circulants sur la télévision, et, enfin, celles que le spectateur anticipe). C'est exactement ce qu'observent Sonia Livingstone et Peter K. Lunt, en ce qui concerne les émissions de talk-show et le rapport des publics réels aux publics imaginaires considérés comme la cible de ces émissions[695]. « Au lieu d'être posée en acteur de la réception, la notion de "public" serait l'un des contenus lui-même soumis au procès de la réception. »[696] Daniel Dayan pose, en effet, que c'est le spectateur lui-même qui construit son statut de membre du public. À ce titre, le caractère ostentatoire de la constitution en tant que public est fondamental de cette prise de position : « Être un public, c'est se livrer à une performance […]. Le public prend toujours, d'une certaine façon, la pose. Un public se sait, et se veut, regardé. »[697]

On voit que les figures de public, de téléspectateurs ou de visiteurs débordent le cadre du texte ou du dispositif et circulent dans d'autres espaces sociaux. Antoine Hennion et son équipe, par exemple, ont fait l'hypothèse que la vulgarisation d'une certaine forme de sociologie critique déterminait l'accueil fait au sociologue. Ils font, en effet, le constat que les enquêtés « adoptent d'eux-mêmes cette double posture, ils relativisent leur propre goût et le réduisent à ses déterminations avant même qu'on leur ait demandé quoi que ce soit »[698] c'est-à-dire qu'il se range dans les cases qu'il suppose qu'on lui tend. L'une des personnes qui participent à l'enquête pour « Sainte Russie » demande si elle doit baliser son parcours au micro, nous lui répondons que oui. Son commentaire témoigne, ensuite, du fait qu'elle anticipe le regard sociologique que nous pourrions porter sur son comportement :

> *« Vous allez peut-être compter combien de temps je passe dans chaque salle ? Calculer les temps d'arrêt ? » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, entretien début de parcours)*

694 Fiske, J., 1992, « Audiencing : A cultural Studies Approach of Watching Television », Poetics, 21, pp.345-359.
695 Livingstone, S., Lunt, P., 1993, « Un public actif, un téléspectateur critique », *Hermès*, 11-12, pp. 145-157.
696 Dayan, 1998 [1993], *op. cit.*, p.184.
697 Dayan, D., 2000, « Télévision : le presque-public », *Réseaux*, 100, p.431.
698 Hennion, A., Maisonneuve S., Gomart, E., 2000, *op. cit.*, p.68-69.

Circulation des figures et expérience médiatique

On comparera trois textes qui abordent tous la question de la mobilisation et de la construction d'une figure de *récepteur*, qu'il s'agisse du visiteur dans le cas des deux premiers textes ou qu'il s'agisse du téléspectateur dans le cas du dernier texte.

Concernant le champ de l'exposition, plusieurs auteurs ont abordé la question de la confrontation entre le visiteur, l'image du visiteur et la fréquentation des musées. Hana Gottesdiener, Jean-Christophe Vilatte et Pierre Vrignaud ont travaillé sur la représentation sociale du visiteur[699], pour les individus, hors du musée, en partant du principe que la construction de cette représentation est liée à la construction de l'image de soi[700]. « On peut énoncer ainsi le modèle théorique sous-jacent : lorsqu'un individu doit faire le choix d'une situation sociale ou, du moins, lorsqu'il doit exprimer une préférence vis-à-vis de cette situation, son choix résulte d'une stratégie d'appariement entre deux images : d'une part, les images de soi, sélectionnées par lui dans le répertoire d'images possibles de lui-même ; d'autre part, l'image prototypique ou représentative des personnes dans la situation considérée. »[701]

Les auteurs postulent la capacité de l'individu de se penser soi-même ainsi que le caractère multidimensionnel de l'image de soi et font l'hypothèse qu'il existerait bien un soi « culturel » ou artistique en général « qui résulterait des différentes expériences culturelles et artistiques qu'un individu a acquises au cours de sa vie »[702]. Ils montrent qu'il existe chez les enquêtés[703] une représentation du visiteur qui diffère en fonction du type de musées évoqués (Beaux-arts, art contemporain), mais surtout en fonction de la fréquentation des musées par les répondants : ainsi « ceux qui visitent les musées des Beaux-arts perçoivent davantage le

699 On notera bien, à ce titre, que les auteurs ne parlent jamais de figure mais préfèrent les termes de « représentation », « profil », « objet social », « image » et « rôles sociaux ».

700 On ne peut s'empêcher de faire ici une allusion à la création délirante très récente d'une application à laquelle l'internaute doit se connecter à partir de son compte facebook (ce qui constitue en soi une forme de discrimination) et dont le principe consiste à produire une *exposition virtuelle* dont le sujet est l'internaute lui-même, à partir des ses photos et de ses commentaires. L'application fait, en réalité, la promotion d'une marque de processeur électronique. http://www.intel.com/museumofme/r/index.htm

701 Gottesdiener, H., Vilatte, J. C., Vrignaud, P., 2008, « Pratiques culturelles et image de soi : le cas de la fréquentation des musées », rapport d'enquête, Département de la prospective et des statistiques DDAI, Ministère de la culture et de la communication, p.8.

702 *Ibid.*, p.6.

703 Dans les trois enquêtes qui ont été menées par des chercheurs, les échantillons sont exclusivement composés d'étudiants, l'âge médian étant 22 ans pour les deux premières et 19 ans pour la troisième. On doit donc considérer que cette sur-représentation d'un public adolescent interrogé de surcroit dans le cadre de ses pratiques scolaires (à l'université) n'est pas sans incidence sur les résultats. n1 = 170, n2 = 381 et n3 = 110.

visiteur de musées comme un amateur [adjectifs les plus cités : curieux, ouvert et passionné], alors que ceux qui ne les visitent pas sont plus nombreux à le percevoir sur le registre de la culture [adjectifs les plus cités : cultivé, intéressé, attentif, calme et patient] »[704]. En ce qui concerne le lien entre image de soi et image du visiteur, ils démontrent que plus la distance entre les deux représentations, est faible, plus l'objet social est préféré[705]. Ou en d'autres termes, « quelle que soit la pratique muséale étudiée, qu'elle soit passée (fréquentation des musées d'art depuis l'enfance), future (projet de visite) ou virtuelle (visite de site web consacré à l'art) on constate la même tendance : plus cette pratique est importante et plus on s'attribue les adjectifs qui décrivent le visiteur de musée »[706]. Les auteurs n'expliquent pas si le choix ou la préférence des enquêtés résultent d'un besoin de maintien et de renforcement de l'identité personnelle et proposent plutôt la thèse de l'anticipation de la pratique réelle (se sentir différent du *visiteur* de musée, car se sentir incapable d'assumer un certain nombre de compétences au cours de la visite). Mais ces résultats concernent essentiellement un rapport entre les représentations et les anticipations imaginées en dehors de la pratique, et ne traitent pas de la mobilisation des représentations ou des figures au cours de la visite.

C'est dans une optique différente, que Joëlle Le Marec étudie l'efficace des représentations mobilisées dans le cours des communications sociales, notamment dans le cadre de la visite de musée[707]. La représentation n'est pas tant considérée dans son contenu, que dans son expression, dans la situation de communication qu'elle met en jeu. La chercheure exhorte à considérer, par exemple, le jeu des représentations sociales qui sont produites et mobilisées autour des figures de public, au cours des évaluations avec les visiteurs. D'une part elle montre que certaines catégories instituées, comme l'« amateur » ou l'« expert », sont mobilisées par les visiteurs. Il existerait ainsi un « jeu d'aller-retour permanent entre les constructions de représentations savantes à partir des points de vue de représentants de savoirs particuliers, les représentations sociales d'une manière générale et les actualisations qu'en opèrent les uns et les autres »[708]. À ce titre, Joëlle Le Marec et Igor Babou parlent plus

[704] *Ibid.*, p.19. Par ailleurs, la représentation du « visiteur » fait l'objet d'un plus grand consensus chez les enquêtés qui fréquentent les musées que chez ceux qui ont de faibles pratiques.
[705] « Plus on fréquente les musées des Beaux-arts et plus on ressemble à la représentation que l'on se fait de ce visiteur, avec une tendance à considérer, quand on a une pratique plus assidue, que les adjectifs qui décrivent le visiteur de musées permettent de se décrire mieux qu'ils ne décrivent le visiteur des musées des Beaux-arts » *Ibid*., p.28.
[706] *Ibid.*, p.45.
[707] Dans le cadre de sa thèse, Joëlle Le Marec démontre que le concept de représentations sociales permet de s'intéresser *aux usages sociaux* des savoirs. Le Marec, Joëlle, 1996, *op. cit.*
[708] Le Marec, J., 1997, « Évaluation, Marketing et muséologie », *Publics et Musées*, 11/12, pp. 150.

volontiers de figures du public, « telles qu'elles sont mobilisées dans le discours de l'exposition »[709]. Il apparaît que les enquêteurs et les enquêtés se réfèrent souvent, « pour les besoins de la communication sociale particulière qu'est l'enquête, à une représentation culturelle commune de leur propre mise en relation »[710]. « Tout processus de communication met en présence non pas tant un questionneur et un répondeur, que deux interlocuteurs qui vont essayer de tirer parti de façon optimalement pertinente des hypothèses qui seront rendues mutuellement manifestes dans le courant de l'interaction. »[711] Ils activent alors leur propre statut de visiteur comme membre du public ou d'enquêteur comme représentant d'une institution muséale. Ce qu'il faut retenir c'est que le visiteur est en mesure de manipuler les figures de public et les figures de visiteur qui sont associées à la pratique muséale. Une fois de plus, la situation d'observation est spécifique, car elle correspond au moment de l'évaluation – bien que ces moments puissent être très différents comme en témoigne les différentes réactions de la part des visiteurs en relation avec le type de méthodes utilisées par le chercheur dans le cas de l'enquête de préfiguration Janus menée à la cité des sciences et de l'industrie –, c'est-à-dire à la rencontre entre un enquêteur et un visiteur à qui l'on demande expressément de faire retour sur son expérience.

Le troisième auteur qui sera mobilisé ici est Guillaume Soulez et sa réflexion concernant les publics de la télévision. L'article « Nous sommes le public » propose des conclusions qui vont toujours dans le sens d'un lien entre les figures inscrites dans le dispositif[712] et les téléspectateurs réels, et qui permet d'appréhender la construction d'un rapport à la télévision. Guillaume Soulez propose d'étudier, à partir d'un corpus de courriers de lecteurs des hebdomadaires de télévision, en tant qu'espace de discours non sollicité par le chercheur, « un niveau intermédiaire entre le "spectateur modèle" de la sémiologie et le "public" comme communauté d'usage selon la sociologie »[713]. Il nomme ce niveau « auditoire », à partir des

[709] Le Marec, J., Babou, I., 2004, « La génétique au musée : figures et figurants du débat public », *Recherches en Communication*, 20, Pagination non précisée. Il s'agit dans cet article de deux expositions « le train du génome » et « Gène et éthique », dans lesquelles des figures apparaissent très explicitement (la diffusion vidéo de questions supposées comme étant potentiellement celles des visiteurs et celle de scénarios qui mettent en jeu des positionnements éthiques).
[710] Le Marec, J., 2007, *op. cit.*, p.119.
[711] Le Marec, J., 1996, *op. cit.*, p.126.
[712] Guillaume Soulez ne parle pas de figure, mais explique plutôt que la construction du public dans le programme est un « opérateur » du collectif que construisent les téléspectateurs. Soulez, G., 2004, « Nous sommes le public. Apports de la rhétorique à l'analyse des publics », *Réseaux*, 126, p.117.
[713] *Ibid.*, p.115. A ce titre, Soulez explique que le collectif crée par les téléspectateurs dans les conditions de la publicisation de leurs réactions dans un journal, est un collectif *intermédiatique* « il se laisse voir, approcher à l'intersection entre deux médias, parce qu'il se manifeste comme un ricochet d'un média sur un autre » *Ibid*. p.122.

travaux de Perelman, qu'il définit comme « un collectif ponctuel construit par les téléspectateurs en réponse à un collectif visé par un programme donné »[714]. Soulez montre bien qu'il y a de la part des téléspectateurs une forme de réflexivité sur son propre « faire », mais aussi une anticipation de ce que les concepteurs des programmes postulent en guise de figures de récepteurs et par là une affirmation d'un nouveau collectif : « Nous (ne) sommes (pas) ce que vous croyez que nous sommes. »[715] Soulez cherche à comprendre comment les individus « construisent le collectif qui donne sens pour eux au programme »[716] et ainsi à mettre au jour les modes de « réactivité » du public sous la forme de « répertoires » de réception et de représentations[717]. Deux points semblent passionnants pour l'étude que l'on veut mener ici.

D'une part, l'auteur explique bien comment se met en place ce qu'il appelle « une certaine montée argumentée en généralité », ou encore « un processus d'universalisation » qui permet aux téléspectateurs de construire un collectif à partir d'un mouvement qui va de la prise de position en « je » à la constitution d'un « nous » au nom d'une valeur universelle qui permet de rallier les autres.

D'autre part, le choix de la notion de répertoire est justifié par l'auteur, car elle permet notamment « d'échapper à la clôture identitaire des micropublics »[718] de certaines études sociologiques et, par ailleurs, elle met en évidence la plasticité des rôles que peuvent revendiquer les acteurs sociaux lorsqu'ils sont engagés dans une situation médiatique. « En ce sens, les répertoires attestent d'auditoires ponctuels, mais à visée "universaliste", niveau de réception intermédiaire entre les compétences de lecture d'un lecteur-modèle conditionné par le texte, ou le contexte, et l'appartenance à un ou plusieurs groupes dont le poids se fait sentir sur les interprétations. »[719]

[714] *Ibid.,* p.115.
[715] *Ibid.,* p.121.
[716] *Ibid.,* p.115.
[717] Les opérations qui composent ces répertoires sont les suivantes : le passage de l'affect à l'émotion/l'inscription d'un *je* dans un *nous*/la production d'un collectif grâce à une valeur universelle/ une coordination entre téléspectateurs à propos d'un programme.
[718] *Ibid.,* p.139.
[719] *Ibid.,* p.140.

Panoramas des figures de visiteurs

On peur citer de nombreux exemples de figures de visiteurs qui circulent dans les discours sociaux, aujourd'hui. Par exemple, la figure de l'usager actif et « braconnier », en référence aux travaux de Michel de Certeau dans les années quatre-vingt, est un exemple de figure reprise, notamment, dans le courant théorique de la sociologie des usages, jusqu'à être devenue une notion qui cristallise un certain regard sur la créativité et la liberté des individus dans les contextes culturels. Dans les discours d'escorte de *l'avènement du web2.0,* par exemple, cette figure est invoquée sur la base d'un changement de paradigme communicationnel : on est passé d'une communication du haut vers le bas à une communication d'égal à égal au cours de laquelle l'internaute produit du contenu. À ce titre, le questionnement sur le statut de ces *productions* ou *annotations* fait largement débat : pour donner un exemple, l'anonymat comme format proposé aux acteurs qui produisent des contenus sur des plateformes comme Wikipédia ou encore Wikileaks, interroge fortement les circuits de production et d'interprétation des textes, c'est-à-dire, la responsabilité associée à une prise de parole, les ressorts de la légitimité auctoriale, les cadres éditoriaux et les espaces possibles d'interprétation ainsi que la stabilité des propositions[720].

Daniel Jacobi nous parle d'une autre figure, celle du grand public. Analysant la place occupée par les expositions temporaires et donc, l'introduction de la logique communicationnelle dans le monde des musées, le chercheur dresse une série de phénomènes, dont l'invention, notamment par le discours politique de démocratisation, d'un récepteur fictif « le grand public », qui cristallise les débats entre professionnels de la culture sur la conception des programmes culturels[721]. La tension entre deux positions (démocratisation et limitation) soulignée par Daniel Jacobi est analysée par Dominique Poulot, qui oppose une figure de public construite autour de l'idée de la libre jouissance des œuvres garantie par l'accès direct, à une figure du public de la démocratisation harnachée de dispositifs de médiation qui accompagnent sa visite et son interprétation[722]. Le titre de l'ouvrage, dans lequel est publié

[720] Les internautes membres de Wikipédia peuvent par exemple, proposer de supprimer certaines pages. Outre le fait que les argumentations ne sont pas toujours justifiées, les procédures de suppression sont, en réalité, contrôlés par des internautes activement engagés dans le fonctionnement de la plateforme, ce qui d'une certaine manière leur donne un statut différent des autres internautes, non pas que ce statut soit produit par leurs compétences à juger les savoirs, mais plutôt par leur fidélité à la plateforme.

[721] Jacobi, D., 1997, « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », *La lettre de l'Ocim*, 49, pp. 9-14.

[722] Poulot, D., 2003, « Quelle place pour la « question du public » dans le domaine des musées ? », in Donnat, O., Tolila, P., (dir.), 2003, *Le(s) public(s) de la culture, politiques publics et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, pp.103-123.

l'article de Poulot, *Le(s) publics de la culture, etc.*, révèle ainsi ce nouvel enjeu, faut-il parler de *public* ou de *publics* ? Si les recherches scientifiques citées plus haut, ont bien montré, d'une part, l'intérêt qu'il y avait à segmenter et fractionner le bloc faussement homogène du *public* et, d'autre part, qu'il fallait prendre en compte le fait que le public ne préexiste pas, en tant que collectif, à sa constitution, il faut y opposer néanmoins la stabilité de certaines figures, et, notamment de la figure institutionnelle (qu'elle soit en résonnance avec la démocratisation ou la limitation).

Jean-Louis Fabiani analyse ce « lieu théorique » qui permet de penser l'épaisseur d'un public culturel. « Il faut reconnaître une exception à cette instabilité permanente de la notion de public. Encore ne faut-il y voir une définition réaliste du public, mais plutôt un lieu théorique : celui de sa forme institutionnelle : il n'y a que dans les institutions culturelles que peut s'instaurer un collectif (nommé public) qui doit être pensé (et dans une certaine mesure se penser), non pas comme une effectuation collective assignable à une conjoncture, mais comme un moment paradigmatique dans l'opération de construction de la cité. Le lien social est ici l'effet d'un dispositif institutionnel bien plus que d'une émotion partagée par un collectif occasionnel, même si elle trouve à s'y incarner. »[723]

Les enquêtes de publics produisent évidemment aussi des figures, qui diffèrent en fonction des enquêtes, mais qui sont toujours construites à partir du croisement et de la discrimination de données comme les connaissances préalables, les motivations, les bénéfices retirés, le temps passé dans l'exposition, la fréquentation des équipements culturels, etc.

Au cours de nos enquêtes, nous avons eu l'occasion de lire de nombreux rapports d'études de publics et de voir réapparaître des typologies de profils. On ne citera que deux exemples de typologies qui paraissent se distinguer dans la mesure où ils croisent des données cognitives, comportementales et perceptives.

La première typologie est construite en fonction de l'observation des parcours effectués dans une exposition de Beaux-arts[724]. Les cinq types de parcours suivants ont été observés :

[723] Chapitre sur « l'énigme du lien », in Fabiani, JL., 2007, *op. cit.*, p.218.
[724] Il s'agit d'une enquête de publics menée par le service Études et Recherche du Musée du Louvre « Evaluation de la réception de l'exposition « The Louvre dans the Masterpieces » auprès du public (Musée du Louvre/High Museum of Art, Atlanta). Enquête qualitative et quantitative, Service Etudes et Recherche,

« furtif » (correspondant à une visite très courte et très partielle de l'exposition, souvent d'un seul étage), « arpenteur » (incluant beaucoup de déplacements et peu d'arrêts et ne couvrant pas la totalité de l'exposition), « picoreur » (correspondant à des arrêts fréquents, mais pas systématiques, pour une visite plus consistante que précédemment, mais toujours partielle et désordonnée), « consciencieux » (visite linéaire et méthodique, ponctuée de nombreux arrêts, mais ne couvrant pas la totalité de l'espace muséographique), « exhaustif » (correspondant à une visite systématique, ponctuée d'arrêts à chaque œuvre ou dispositif et couvrant la totalité de l'espace muséographique).

Un autre type de série est proposé par Florence Belaën, dans sa thèse de doctorat[725] sur les « scénographies d'immersion » dans les musées scientifiques et techniques. Cette fois, la chercheure établit des « configurations » de visite spécifiques à partir de la relation entre plusieurs dimensions de la visite – cognitive, esthétique, kinesthésique et sociale. Il ne s'agit plus tant de profils, de figure de visiteurs, mais bien plutôt des figures d'action, des postures effectuées, des figures de visite. Elle met au jour quatre positions : la résonance (les visiteurs se sentent en résonance avec l'exposition (dispositif et propos) forte activité onirique), la submersion (les visiteurs se jettent dans le dispositif sans aucune distanciation, émotion grandissante au fil de l'expo), la distanciation critique (les visiteurs ont compris les objectifs de l'exposition, se prêtent au jeu, mais pour en mesurer les effets, leur participation est contrôlée), la banalisation (attentes très fortes, les visiteurs cherchent des réponses à leurs questions, ils sont distants, irrités par le parti-pris), et, enfin, le rejet (les visiteurs n'entrent pas dans le dispositif faute d'en comprendre l'intention et le fonctionnement, ils se saisissent pas le sens de la mise en espace, reste étranger au propos et à la mise en scène).

On peut tout à fait s'interroger avec Bernard Lahire, sur la réalité que représentent ces catégories, types et profils[726]. Ces figures idéaltypiques telles qu'elles sont un opérateur descriptif interrogent la question de la marge et de la tendance. Les rapports à la culture peuvent-ils être décrits en termes de tendance ? Les comportements que l'on considère alors en marges, c'est à dire qui sont « trop atypiques pour être identifiables à l'échelle de la

---

Direction de la politique des publics et d'Education Artistique, Musée du Louvre, 2009. Document confidentiel non publié.

[725] Belaën, F., 2002, « L'expérience de visite dans les expositions scientifiques et techniques à scénographies d'immersion », thèse en sciences de l'information et de la communication, Université de Bourgogne, Raichvarg. D., Le Marec, J., (dir.).

[726] Lahire, B., 2004, *La culture des individus – dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La découverte.

population française »[727], pour reprendre les termes d'Olivier Donnat, font les frais d'une démarche qui produit des figures. Que peut-on faire de toutes ces typologies ? Elles permettent de mieux comprendre que l'expérience de visite est toujours complexe et plurielle. Elles permettent de préciser certaines caractéristiques de visiteurs, d'en dresser le portrait, pour avoir le sentiment d'avoir en face de soi un ou plusieurs personnages, mais que peut-on en faire exactement ? Cette diversité de figures ou de *portraits* est-elle compatible avec l'analyse que fait le concepteur de la figure de l'usage dans le dispositif ? De quoi celui-ci a-t-il besoin pour fabriquer son objet ? La figure ne referme-t-elle pas sur elle toute la complexité de l'usage, du désir et de ce qui fait l'essence du jeu de rôles, à savoir le décalage entre le rôle et le jeu ?

Ces questions en posent d'autres, et, notamment en termes de méthodologie : quelle peut-être l'unité d'observation du chercheur ? Pourquoi n'avons-nous pas construit des *figures de visiteurs mobilisant des figures* ? Une réponse peut être donnée : les caractéristiques qui correspondent, par exemple, dans l'étude de Florence Belaën, aux différents profils de visiteurs, sont, dans nos deux enquêtes, mobilisées parfois par le même visiteur. Elles semblent être les caractéristiques d'une même forme, d'un même rôle et elles sont convoquées par les visiteurs à différents moments pour interpréter et juger la situation de communication qu'ils sont en train de vivre.

1.3 Produire des figures de circulation dans « Sainte Russie »

Le premier exemple, issu de nos enquêtes, s'appuie sur l'analyse croisée des récits itinérants, des observations en salles et des entretiens pour « Sainte Russie ». Elle montre que la façon dont les visiteurs circulent dans l'exposition, décrivent et commentent leur circulation et, enfin, mobilisent des représentations sur la *bonne façon de circuler au musée*, les conduit à produire des figures de parcours et d'établir des liens entre mouvements et pratiques culturelles.

Spatialiser son expérience

Les observations dans les salles montrent que les visiteurs passent plus de temps dans les premières salles. Au cours des récits itinérants, ils déclarent avoir effectivement accéléré dans la deuxième moitié de l'exposition. Tous les visiteurs interrogés ont commencé leur visite par

[727] Donnat, O., 1994, *Les français face à la culture*, Paris, La Documentation française, p.319.

les salles de droite, comme l'indique la mention « entrée de l'exposition », et ont cheminé de salle en salle jusqu'à la dernière salle, à l'exception d'un visiteur qui a choisi de commencer par les dernières salles et d'avancer *à contre-courant* de l'ensemble des visiteurs. Cette personne ne remet pas en cause pour autant l'existence d'un sens de visite ; elle observe, en effet, que l'exposition a un sens, mais qu'elle choisit délibérément d'en prendre le contre-pied.

« Et malgré le sens chronologique, rien n'empêche de la voir à l'envers. » (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)

On remarque que les visiteurs sont très nombreux à citer ce type de circulation en modèle (revenir en arrière).

« Mais en général, quand je finis une exposition, comme là, je refais dans un sens pour revoir quelques petits trucs spécifiques, là j'ai pas fait, mais en général c'est ce que je fais. » (Femme, 70 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Il m'arrive de refaire à toute vitesse en sens inverse pour revoir une ou deux choses que j'ai aimées » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Presque systématiquement je sors par l'entrée, c'est-à-dire je remonte toujours pour me faire une espèce de résumé à la fin une fois que c'est fait voila j'ai vu l'expo, je reviens en me disant voila si je devais retenir ou emporter quatre œuvres, qu'est-ce qui m'a plu, enfin voila. Je le fais quasiment tout le temps. » (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)

Nous parlerons de *figure* pour caractériser ces descriptions de parcours. Elles sont mobilisées pendant les entretiens, elles ne correspondent pas au parcours réellement effectué du visiteur, mais sont plutôt désignées comme le parcours idéal du visiteur, ou celui qu'il déclare faire d'habitude. À ce titre, lorsqu'on compare les verbes qui sont employés au cours des récits itinérants puis au cours des entretiens, on se rend compte que, pendant les entretiens, les visiteurs ont recours à des métaphores, notamment navales, pour qualifier leur mobilité.

« J'essaye de naviguer à contre-courant. » (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)

Alors que lorsqu'on analyse la façon dont les visiteurs qualifient leur action pendant le récit itinérant, on voit qu'ils n'utilisent que des verbes d'actions assez simples dont on a montré qu'ils pouvaient être repartis en quatre types de fonctions[728] : une partie des verbes exprime l'intention du visiteur (l'intention de se diriger, de regarder, de lire, etc.). Un autre groupe de verbe exprime la localisation du sujet, dans la pièce, dans l'exposition, par rapport à l'œuvre. Un autre groupe de verbes permet, enfin, au visiteur de qualifier son action ; soit strictement l'action de son corps, soit l'action générale qu'il déploie ; dans un cas on aura la description

[728] On trouvera le tableau de classement des verbes à partir des quatre fonctions en annexe. Annexes, n°8. Quelques exemples de verbe : je suis devant, je vais aller voir, je change de salle, j'arrive, je dépasse, j'ai rattrapé, ça commence, il faut repartir, je regarde, je continue, je repars, je vais voir, je vois, je rentre, je passe, je reviendrai, je passe, je m'arrête, je suis coincée, je vais essayer. (extraits récits itinérants)

d'une action physique et dans l'autre cas, une action cognitive. Pour finir, un dernier groupe de verbes exprime les conclusions que tire le visiteur à partir de la situation qu'il vit. La différence est importante entre la façon de qualifier sa circulation pendant la visite et la façon de la requalifier pendant l'entretien. Au cours du récit itinérant, les visiteurs ne cachent pas leur désarroi et leur panique.

« Alors par où je vais ? Ah oui, d'accord, il y a une barrière ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant, nœud zone B)
« Ah, mais on n'est pas allé dans le bon sens !!! on n'est pas allé dans le bon sens !!! on a commencé de l'autre coté » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)
« Mais c'est vrai que comme il n'y a pas vraiment d'ordre, il y a le numéro des cartels, mais il n'y a pas vraiment d'ordre, on ne sait jamais par quoi commencer. » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, récit itinérant)
« Je ne sais pas dans quel sens il faut aller ; je pense qu'il faut repartir par là je pense. » (Couple, 70 ans, Gazeran, Sainte Russie, récit itinérant)

Mobiliser le bestiaire

Reprenons l'analyse des figures de circulation : On observe ainsi que la première figure qui est citée consiste à prendre le contre-pied du parcours de l'exposition, c'est-à-dire commencer l'exposition par les dernières salles. Les visiteurs qui citent ce modèle expliquent qu'ils évitent ainsi l'affluence[729] et se donnent des conditions de visite plus agréables.

Quatre autres figures de circulation sont mobilisées par les visiteurs. Elles correspondent assez bien aux quatre figures de stratégies de visite établies après observation en salles par Eliseo Veron et Martine Levasseur[730] : papillon, fourmi, sauterelle et poisson[731]. Rappelons que ces deux chercheurs avaient souhaité mettre au jour des figures posturales et comportementales du corps du visiteur associées à des modalités d'appropriation de l'exposition. « Toute visite pouvait être définie, de ce point de vue, comme une succession de

729 Très peu de visiteurs ont effectué la visite dans des conditions isolées. Même les personnes qui commençaient leur visite, le matin, vers 9h30 ou 10h (le nombre de visiteurs dans les salles étant environ de 50 à 100 visiteurs, selon la jauge de l'entrée) se sont rap*Ibid.*ent retrouvées dans des salles qui comptaient de nombreux visiteurs devant les vitrines.

730 Véron E, Levasseur, M, 1983, *op. cit.* Les deux chercheurs ont analysé les correspondances entre 25 entretiens semi-directifs d'une durée d'une heure environ, et les 25 trajets de ces sujets. Cette recherche met en relief la diversité des lectures de l'objet culturel.

731 « Nous avons décidé de désigner nos types par des noms d'animaux que l'on pouvait intuitivement associer à chaque type de configuration. Nous avons ainsi voulu marquer le fait que la typologie de visites dans cette étape, avait été construite par le moyen de données purement comportementales, bien que ces comportements observés concernaient un objet dont nous connaissions déjà les propriétés signifiantes. (…)si nous avons construit une sorte de bestiaire provisoire, ce n'était pas pour feindre d'avoir fait des observations dépourvues d'hypothèses sur le sens des conduites : il fallait, bien au contraire, « laisser fonctionner » ce niveau primaire, fondamental de la perception du comportements des êtres vivants qui nous les montre comme des êtres intentionnels (…) Niveau qui est la plus simple et la plus radicale réfutation des prétentions behavioristes. » *Ibid*., p.77.

choix effectués dans un certain nombre de nœuds décisionnels, cette succession de choix représentant la stratégie du visiteur et donc la nature de sa "négociation" vis-à-vis du média. »[732] Néanmoins, ce qui compte est bien la stratégie de visite, « les nœuds peuvent être considérés comme une façon d'appréhender certaines propriétés de l'étalement spatial des éléments de l'exposition : leur rôle est de définir un faisceau de choix possibles, mais la configuration des nœuds ne suffit pas à expliquer les comportements des sujets. Pour rendre compte de ces comportements, il faut faire intervenir les stratégies de visite ». Les visiteurs que nous avons interrogés mobilisent bien à leur façon les trois termes qui sont mis en jeu par Véron et Levasseur, c'est-à-dire, la négociation avec l'exposition, stratégies d'appropriation et stratégies de visite.

On notera que ce qui est particulièrement intéressant dans l'analyse des deux chercheurs est qu'elle récuse une stricte analyse des effets de l'exposition sur le comportement des visiteurs et qu'elle postule, au contraire, « que le comportement de visite exprime le décalage entre la production et la reconnaissance, qu'il doit être considéré comme la résultante d'une négociation qui ne peut se comprendre que comme l'articulation (complexe) entre les propriétés du discours proposé et les stratégies d'appropriation du sujet »[733].

La fourmi est bien souvent mise à distance par les visiteurs de notre enquête qui la citent pour caractériser le comportement des *touristes*, de ceux qui *font la queue leuleu*, des *imbéciles dociles*. « La fourmi se situe à une distance réduite (par comparaison aux autres types) des panneaux devant lesquels elle s'arrête. C'est pourquoi nous avons appelé la visite fourmi une visite proximale. »[734] L'attitude de la fourmi consiste suivre méthodiquement le parcours de l'exposition afin d'apprendre le plus possible. La visite comporte un maximum d'arrêts, elle progresse le plus possible le long d'un même mur, et évite les espaces vides. Son projet de visite est pédagogique et didactique.

La figure du papillon et celle de la sauterelle sont citées par les visiteurs pour caractériser leur propre visite. Le papillon « effectue une visite "en zig-zag" avec un mouvement d'alternance : gauche-droite-gauche-droite. C'est pourquoi nous parlons de visite pendulaire : ayant observé

[732] *Ibid.,* p.60.
[733] *Ibid.,* p.38.
[734] *Ibid.,* p.78.

un panneau à sa gauche, le papillon va voir ensuite ce qu'il y a "en face", à sa droite »[735]. La sauterelle « progresse par bonds […], se livre à une appropriation purement personnelle, entièrement subjective, et en même temps beaucoup plus active que celle des poissons […] ayant aperçu au loin quelque chose qui l'intéresse, elle s'y dirige sans hésitation. C'est pourquoi nous avons appelé cette visite, la visite "punctum", la visite dynamisée, à chaque moment par l'attirance d'un élément ponctuel »[736]. Ces deux figures engagent des stratégies de visite qui sont motivées dans le cas du papillon par des intérêts précis, par la recherche d'une organisation spatiale de l'exposition, afin de maîtriser la visite et de pouvoir déployer plaisir et curiosité, et dans le cas de la sauterelle par l'appropriation personnelle de l'exposition et la recherche d'œuvres ponctuelles.

> *« J'ai tout regardé, après moi je suis assez rapide dans les expos, donc je sais pas si c'est bien ou pas, je lis assez rapidement je m'attarde sur les objets qui me plaisent vraiment où je vais passer plusieurs secondes devant à les regarder, mais sinon je regarde tout de manière générale, je ne saute rien, mais je ne passe pas non plus devant chaque objet beaucoup de temps. » (Femme, 26 ans, Paris, Sainte Russie, entretien, figure de la sauterelle)*
> *« Oui, alors voila, moi je n'aime pas avancer quand tout le monde avance les uns derrière les autres, moi j'ai besoin de voir une vue d'ensemble, mais c'est vrai que c'est difficile parce qu'il y avait trop de monde… mais j'ai besoin de voir une vue d'ensemble un peu d'abord… et puis d'aller et de revenir sur des choses… je crois que tout le monde aimerait faire ça ! ». (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien, figure du papillon)*

La figure du poisson permet de coupler deux mouvements : rapidité et pause. Le poisson « le corps qui passe » « se caractérise par une trajectoire "entre deux eaux", s'il a un mur à gauche et un mur à droite, il progressera à peu près au milieu. C'est pourquoi nous avons appelé sa visite de glissement »[737]. Elle renvoie à une recherche d'espace et de modalités de circulation qui soient plus agréables sans nécessairement entrer en négociation avec le sens proposé ou dans un rapport pédagogique à l'exposition.

> *« Par contre je ne fais jamais toutes les œuvres les unes après les autres, je me mets au milieu de la salle et je me dis tiens… » (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien, figure du poisson)*
> *« Comme il y a beaucoup de monde, j'essaye de regarder en levant la tête et d'avoir un regard panoramique et circulaire et pas me pencher uniquement sur les vitrines parce qu'il y a beaucoup de monde. » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, entretien, figure du poisson)*

Ces figures se croisent évidemment lorsqu'on observe les parcours effectués des visiteurs ; sur le temps de l'exposition, les visiteurs commencent d'une certaine façon et changent de comportement.

---

[735] *Ibid.,* p.80.
[736] *Ibid.,* p.84.
[737] *Ibid.,* p.82.

« Au début moi je faisais en sorte de bien, bien suivre puis, finalement, aller voir une pièce ou une autre, tout ça se fait se passe bien. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, entretien)

Lorsqu'elles sont mobilisées par eux, ces figures renseignent sur la façon dont ils souhaitent négocier leur rapport à la proposition de l'exposition. On retrouve fréquemment l'idée d'un rapport entre plusieurs échelles d'appréhension de l'exposition que le visiteur fait se succéder pour mieux contrôler son propre parcours. Ce travail d'ajustement entre deux modes de lecture engage un aller-retour permanent entre deux focales et permet de maîtriser objets, espaces et affluence.

« C'est un truc que j'aime bien faire de toute façon en général, savoir la longueur de l'expo pour après pouvoir me rythmer. » (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)
« Moi j'aime bien dans une exposition, quand c'est possible, mais c'est extrêmement rare, c'est pouvoir faire un parcours très rapide pour voir, pour comprendre comment c'est organisé, quelle est la dimension de l'exposition – mais, enfin, bon compte tenu de la foule souvent, il y a une espèce d'effet de cliquet, quand on a passé à une salle, on passe à la suivante –, mais qui permet de voir à quoi on a affaire, comment il faut calibrer sa visite. » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Les visiteurs justifient bien souvent leur comportement et leur parcours, non pas seulement par rapport à une stratégie ou un projet de visite, mais par rapport à l'affluence dans les lieux.

« Sinon, en fait comment je procède ? En fait je me dirige vers les endroits où il n'y a pas trop de monde, je ne suis pas la petite foules des petits papis mamis, en fait j'essaye de m'isoler, donc je fuis les groupes, je fuis les couples où il y en a un qui explique à l'autre ce qu'il faut voir alors que chacun vit les expos à sa manière et à son rythme. Je suis revenue en arrière pour voir les cartes pour voir où était Psok, pour voir… » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« J'ai fait des choix par rapport au monde, pas par rapport aux objets en fait. […] Les objets qui m'intéressaient vraiment, devant lesquels il y avait du monde, j'attendais que le monde s'en aille et j'ai fait un parcours plutôt linéaire. » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Mais les visiteurs mobilisent de nombreux autres arguments et, notamment leur culture des expositions, qui leur permet de tirer des conclusions générales sur la façon de visiter les expositions.

« Alors étant donné le monde fou qu'il y a dans les expos je préfère… je rentre dans une salle et je vais vers les endroits ou il n'y a personne, directement. C'est-à-dire que... quelques fois je peux rater, je bouge dans la salle d'un pole vide a un autre pole vide j'ai la chance d'être grande maintenant j'ai deux paires de lunettes l'une pour lire de prés et l'une pour voire de loin… Je jongle un peu sur les deux... il faut par moment s'approcher un peu du carré d'explication… par exemple, les broderies de vêtement religieux s'il y a pas quelques chose d'exceptionnel, je passe… je choisis quand même, car je sais par expérience, j'ai quand même vu pas mal d'expositions… il vaut mieux mémoriser quelques tableaux phares et tant pis pour les autres ; cela fait partie d'un grand tout ! » (Femme, 55 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Mais ce problème de circulation est valable pour toutes les expos du Louvre, j'ai citais l'expo Babylone c'était pareil… dés qu'il y a les manuscrits ; quand les objets sont en série sous vitrine, tu fais la queue leuleu et des fois tu fais la queue et tu te dis "Ah, j'ai attendu dix minutes pour voir ça ! Bon bah, finalement, j'aurais pu passer quand même !" Le Louvre c'est toujours pénible ! avec cet enfilement de salle, c'est toujours mal foutu » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, entretien)

L'analyse des récits itinérants permet de mettre au jour un procédé récurrent chez les visiteurs lorsqu'ils commentent leur parcours et justifient leur choix. À partir du témoignage de leur circulation, ils énoncent ce que l'on pourrait appeler des *principes d'action*. Ces principes ont plusieurs fonctions : ils viennent soit confirmer l'action que vient de déployer le visiteur, soit faire figure de posture idéale, soit encore témoigner d'une culture de l'activité de visite. Dans chacun des cas, on observe que les énoncés *principes d'action* se singularisent dans le discours, par l'emploi du temps présent, d'expressions axiologiques ou encore de verbes qui expriment la norme, comme *il faut*. Ce procédé peut être qualifié d'une *mise en généralisation* de l'expérience. Prenons comme exemples les commentaires suivants :

> *« Pour voir mieux, faut prendre du recul » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *(À propos d'un calice) « Quand t'as un objet en vitrine, c'est bien, parce que tu peux tourner autour ! » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« C'est assez symptomatique des expos, où on est très concentré au début et tu passes après plus rapidement. » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, récit itinérant)*

Dans ce dernier exemple, on voit bien, comme le visiteur mobilise à la fois une culture des expositions, une représentation de la contrainte et, enfin, un modèle d'action.

1.4 Produire des figures du visiteur

Un premier verbatim permettra d'introduire notre deuxième exemple. Parmi les premiers commentaires de ce visiteur, on trouve tout de suite une remarque – une sorte de conjecture – sur le public de l'exposition « Sainte Russie ». La figure de visiteur est identifiée en relation avec l'exposition même qui offre des prises (ici le texte) à l'analyse d'un rapport entre l'exposition et ses *destinataires*.

> *« C'est marrant c'est écrit en russe. Français, russe, anglais c'est la première fois que je vois ça. Il y a des Russes derrière moi. Et dans les escaliers il y avait des Russes aussi donc ça veut dire qu'il y a pas mal de Russes qui viennent voir cette expo. » (Femme, 25 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

Les visiteurs de l'exposition parlent des autres visiteurs à de très nombreuses reprises. Deux moments particuliers, néanmoins, peuvent être identifiés : quand il s'agit de décrire l'ambiance, les visiteurs décrivent le public qu'ils rencontrent autour d'eux – ils se font alors observateurs et analysent faits et gestes de ceux qu'ils estiment bien souvent être de *bons* visiteurs ou de *dociles* visiteurs – et quand ils analysent à qui s'adresse l'exposition, on voit qu'ils opèrent une *mise en généralisation* et un travail de figuration – ce ne sont plus les visiteurs qu'ils croisent au cours de l'exposition qui sont décrits, mais bien une figure, un type de visiteurs, dont ils décrivent et qualifient les compétences. En recensant les figures

mobilisées par les visiteurs, on a pu établir une première distinction en fonction de leur caractère *incarné* et *non-incarné*, c'est-à-dire une distinction entre les figures qui sont construites à partir de l'observation des autres visiteurs dans les salles et les figures qui sont construites à partir d'une réflexion sur la situation de visite.

Les figures incarnées

→ Les visiteurs en tant que corps

Le corps mouvant des autres visiteurs qui jalonnent l'exposition est une donnée très importante pour les enquêtés qui décrivent ces mouvements et les effets qu'ils peuvent avoir sur leur propre visite.

> *« Non, c'était agréable, il n'y avait pas de mouvements de foule, de gens qui se bousculaient ou… les gens s'évitaient facilement, pas d'agressivité ! » (Femme, 70 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« Les gens assez courtois si, si, moi je me souviens et c'est ce qu'on disait tout à l'heure au début là quand on est allé souvent dans les expos, il y a des gens qui s'obstinent à rester… Mais là chacun ! Enfin, c'était formidable ça. Je ne sais pas c'est surement une, un concours de hasard, mais les gens soucieux que les autres voient aussi. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, entretien)*

Un deuxième cas consiste à critiquer le comportement des autres ; nous avions déjà vu que la circulation de type « fourmi » était mise à distance par les visiteurs.

> *« Mais tu voyais qu'il y avait des gens qui se collaient aux vitres comme des imbéciles et qui faisaient de la buée sur les trucs. C'est horrible ! Et du coup ils bloquaient… alors du coup tu regardais si il n'y avait pas des groupes qui arrivaient parce que tu peux être sur qu'ils vont s'agglutiner devant… certains font ça, c'est insupportable parce que tu ne vois plus ! » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« Ils sont collés comme des moules à leur rocher ! » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

→ Les visiteurs dont le savoir est mobilisé malgré eux

Les commentaires qui suivent dessinent en creux une pratique qui n'est pas souvent énoncée, mais que l'on peut observer fréquemment dans les expositions, qui consiste à écouter les autres et se nourrir de leurs explications, plus ou moins discrètement.

> *« Oui, alors là, il y a quelqu'un qui dit que toutes ces scènes, c'était des scènes éducatives en fait, on mettait les gens devant le tableau et on leur expliquait, avec les tableaux, l'histoire de la chrétienté » (Femme, 50 ans, Montreuil)*

L'exemple qui suit est intéressant, car le récit que fait l'autre visiteur est rapporté et mobilisé dans le cadre d'un débat que le visiteur opère évidemment seul ou à l'attention de l'enquêteur virtualisé et représenté par le micro.

« Une annonciation de Novgorod. Quelqu'un à côté de moi dit que ça ressemble beaucoup à la peinture italienne de la même époque et moi je ne trouve pas du tout. Je trouve que justement le sujet et oui, bien sûr une annonciation, c'est une annonciation et il y a des codes la traiter, mais c'est complètement différent bon on a peut être toutes les deux raison ou on a peut être toute les deux tord je n'en sais rien. Enfin, moi je trouve ça très différent. Vraiment qu'on mette une annonciation de l'époque de la même époque à côté et on verra tout de suite. C'est pas possible on ne peut pas dire que c'est pareil. Il y a des annonciations, mais du temps de treizième siècle et là cette annonciation-là c'est de seizième, seizième siècle en Italie, grand dieu, c'était pas du tout ça. Non, non, cette dame se trompe. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)

→ L'ambiance

La troisième question qui se trouve dans l'enveloppe remise au visiteur en début de parcours, les engage à expliquer ce dont est fonction l'ambiance de l'exposition. Trois critères se distinguent parmi les réponses : l'ambiance est fonction des objets[738], elle est fonction de la mise en scène des objets[739], et elle est, enfin, fonction des autres visiteurs. C'est cette dernière que l'on citera ici.

Parler des autres visiteurs revient à signifier que l'espace d'exposition est considéré en tant qu'espace social avant tout. Les autres visiteurs sont ainsi décrits soit en fonction de caractéristiques liées à leur identité (âge surtout) dans les deux premiers exemples, soit en fonction de leur comportement (ils sont *studieux*, *sérieux*, *respectueux*) dans les exemples suivants.

« L'ambiance plutôt vieillotte ! On sent que ça n'intéresse pas forcément les jeunes… » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, récit itinérant)
« Classique, calme… Non, il y a un brouhahaha, quand même, beaucoup de vieux, donc c'est chiant… » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)
« C'est une ambiance studieuse, les gens regardent, s'approchent des […] étiquettes pour voir si c'est bien fait. » (Femme, 60 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)
« Studieuse je dirais parce que j'ai vu pas mal de gens qui notaient et ça je l'ai rarement vu dans des expos donc bon en général c'est des personnes âgées, mais elles notaient les dates, enfin, j'ai regardé un petit peu ce qu'elles notaient, c'était marrant, et ça, ça m'arrive très rarement de voir ça dans des expos, donc il y avait un côté assez studieux, comme si on allait à l'école j'ai trouvé. » (Femme, 26 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

738 On trouve des commentaires comme suit : *« L'ambiance était inhérente aux objets qui étaient montrés, c'était quelque chose d'assez recueillie, qui était très porté par cette couleur. (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
« En fait, c'est pas emphatique… ça ne crée pas de la distance, c'est fait exprès, c'est des choses qui sont faites pour attirer le chaland ! Mais cet art religieux, il est fait pour ça ! S'il crée de la distance, il a tout faux ! » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« C'est vrai que quand on regarde les premières icônes, on a plus le côté, je trouve intime, c'est un ressenti, comme si c'était un objet personnel, voila. » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)
739 On peut se référer au huitième chapitre et à la métaphore de l'église

Dans les exemples ci-dessous, les autres visiteurs sont décrits avec des adjectifs qui ont une valeur positive. Ces visiteurs correspondent alors, en réalité, à une figure du bien, du *bon visiter* tel qu'aimerait le déployer le visiteur interrogé.

« J'ai pas trouvé les gens qui restent au milieu des salles qui jettent un œil et qui défilent ! J'ai trouvé que les gens étaient attentifs. » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, entretien, après demande d'explicitation sur le terme « studieux »)
« Par exemple, il y en a beaucoup qui commentaient les scènes religieuses. Ils n'avaient pas l'air d'être des zappeurs… alors que certaines expos que je vais voir… certainement parce qu'elle est historique, je crois que l'histoire fait que les gens ne zappent pas, il y a quelque chose à comprendre du coup c'est studieux ! et du coup les gens ne zappent pas comme ils pourraient zapper dans une expo d'art contemporain. Donc ça avait l'air studieux ! Les gens cherchaient des informations…. » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)

Les autres visiteurs deviennent un ressort de l'ambiance. À ce titre, ils gagnent en épaisseur et en abstraction comme en témoigne le fait qu'ils font l'objet d'une forme de *culture*, de connaissances :

« Il n'y a pas beaucoup de jeunes ! D'ailleurs c'est un peu systématique dans les expos ! » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)
« Enfin, il y a beaucoup de dames, de toute façon dans les expos. » (Femme, 70 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)
« Et puis le grand classique : l'enfant qui pleure ! » (Homme 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

→ L'affluence

À cette description plutôt qualitative de l'ambiance, s'oppose une description quantitative des corps dans les salles. Au cours des récits itinérants, on observe que les visiteurs décrivent la situation de visite en fonction du nombre de visiteurs qui se trouve devant certains objets. Ces observations témoignent d'une prise de recul de la part du visiteur qui compare l'affluence par rapport aux autres salles/objets et qui est capable d'avoir ce regard un peu en hauteur qui mesure la densité dans un rapport d'échelle large (échelle de la salle et pas de la vitrine).

(Devant l'oklad) « C'est la pièce où il y a le plus de gens qui s'arrêtent. En même temps, on est captivé quand même, c'est impressionnant. Tant de richesse c'est impressionnant. C'est ça oui qui impressionne plus la richesse que le reste. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)
« J'étais devant l'oklad de la trinité de Roublev et c'était très scintillant et il n'y avait que des Femmes qui le regardaient ! » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

Dans les deux exemples qui suivent l'affluence est perçue comme une contrainte, comme une figure contre laquelle il faut être stratège :

« J'aurais préféré qu'il n'y ait pas autant de monde, un peu plus de calme, et je vois en plus un groupe qui arrive… Avec des MST, mocassins serre-tête, et un groupe de vieux, donc ça forcément j'aime mois…. » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)
« En fait il y a quand même beaucoup de monde c'est un petit peu fatiguant. Parce que c'est dans les derniers jours, je pense. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)

Dans cet exemple, l'affluence est, au contraire, une figure rassurante, qui révèle l'intérêt des Français pour les pratiques culturelles. À la fois rassurante et paradoxale, les visiteurs s'étonnent que tant de personnes s'intéressent à une exposition dont le thème leur semble très spécifique en comparaison à d'autres univers artistiques ou à d'autres types d'objets, comme les toiles de maîtres, par exemple.

> *« Je suis toujours étonnée qu'il y ait autant de monde dans les expos, un lundi matin et puis du sérieux, de l'application des gens, je trouve ça formidable. » (Femme, 51 ans, Montreuil, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« Quand c'est des expositions d'un peintre très connu, heu… voila il y souvent beaucoup de monde. Là c'est quand même un sujet très particulier… et j'étais étonnée du monde. C'est fou quoi ? » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« Peut être aussi parce que les gens ne connaissent pas bien les œuvres. Quand tu connais un tableau, que tu l'as déjà vu ou tu… et puis il n'y avait pas de chef d'œuvre. C'est de l'art, mais il n'y avait pas de chef d'œuvre de grand maître. D'ailleurs il n'y a pas de grand maître… Donc en général, j'ai l'impression que les gens s'extasient plus sur des grands maîtres que sur des sculptures, des bouts de… c'est plus anonymes ! » (Homme 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Figures imaginaires

Il semble que lorsque les enquêtés s'expriment sur le public à qui s'adresse cette exposition, ou sur le public qu'ils imaginent en train de visiter cette exposition, ils opèrent une *mise en généralisation*, et ne décrivent plus une figure incarnée de visiteur, mais, au contraire, une figure imaginaire. On observe alors un spectre large de différents types de figures. On en présente ici quatre : *le visiteur modèle*, la figure large de *grand public* et *tout public*, la figure politique du *consommateur mondain* et, enfin, la figure du *visiteur pour qui on plaide*.

Ce qui est important, c'est que cette question engage les visiteurs vers une analyse sémiotique de l'exposition, car ils définissent toujours la figure du visiteur en fonction d'une analyse du dispositif. A ce titre, on observe une différence entre les enquêtés qui se réfèrent aux objets de l'exposition pour construire leur figure de visiteur et ceux qui se réfèrent au thème ou encore aux discours de l'exposition pour la construire.

Le sujet de l'exposition	*« Non je pense que c'est le sujet qui implique un certain recueillement. » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)* *« Évidemment c'est une exposition historique… mais il y a une attention à ce qui est montré, qui est assez impressionnante, et j'ai l'impression que c'est un sujet qui demande une certaine érudition et donc c'est un public qui fait l'effort de cette érudition là ». (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)* *« L'iconographie religieuse avant le XVIIe siècle même s'il y a toutes les dorures du monde, ça reste quand même, c'est assez austère, c'est moins flamboyant et moins attirant que l'expressionnisme au musée d'Orsay. Voila ! » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*
Le discours de l'exposition	*« Enfin, à des gens qui connaissent bien, qui connaissent très bien… je dis ça bien sûr… par rapport aux explications, qui sont esthétiquement et ergonomiquement très bien faites, mais qui sont… au bout de quatre cartouches, incompréhensibles à lier en tous cas… » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant)* *« Je me dis que quelqu'un qui est athée et qui n'a pas eu d'éducation religieuse, est-ce qu'il peut comprendre quelque chose à cette expo. Alors là vraiment j'en doute fortement, donc très parisien, très élitiste, très Louvre, quoi ! ». (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, récit itinérant)*
Les objets de l'exposition	*« Mais c'est sûr que ça ne parle pas forcément à tout le monde les icônes, je ne sais pas. En tout cas on n'a pas besoin d'être chrétien ou pratiquant ou quoi que ce soit pour voir une expo pareille je pense » (Femme, 26 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

→ Description du *visiteur modèle*

Évidemment, la langue des textes est une variable discriminante, dans l'analyse que font les visiteurs de l'interlocuteur idéal imaginé par les concepteurs de l'exposition. Le fait d'avoir réalisé des textes en plusieurs langues est fortement apprécié. Les visiteurs observent que de nombreuses personnes lisent le russe.

> *« Les cartels sont en français, en anglais et en russe, c'est très rare de voir de l'écriture cyrillique. C'est très beau, même si je ne la comprends pas. » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« Ah ! Alors déjà je remarque, j'aime bien sûr l'entrée, les commentaires, 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 » (Femme, 50 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*
> *« D'ailleurs ils n'ont même pas pris le temps de traduire que dalle, c'est pas par hasard, typiquement ils savent déjà les gens qui vont venir » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*

Le visiteur idéal est décrit, par les enquêtés, comme un lecteur modèle. En effet, les compétences qui sont visiblement requises sont : la lecture et les connaissances préalables. On note bien que ce visiteur idéal est souvent très différent du *récepteur* d'origine de ces objets.

> *« Elle s'adresse à des gens qui ont la patience de lire les vingt lignes. […] qui ont une culture religieuse et des gens qui savent lire ; alors que toute cette iconographie religieuse, elle était faite pour des fidèles qui ne savaient pas lire ; c'est quand même amusant. Finalement, on détourne ! » (Femme, 62 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« Alors, le temps des Mongols ! Ahh d'accord !! (temps) c'est super détaillé, mais quand tu connais rien à l'histoire russe, t'es un peu mal, mais pour celui qui est passionné, c'est intéressant ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant)*

« C'est une exposition pour des gens plutôt croyants en tous cas qui ont une certaine religiosité, élitiste d'un milieu assez bourgeois qui connaît ce genre d'objets qui est familiers de ce genre d'objets. […] Un public avec une culture religieuse » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, entretien)
« Et c'est plus difficile d'accès et dans notre culture, c'est moins enthousiasmant, c'est pas ce qu'on met comme summum de l'art. Le sommet de l'art il était pas en Russie, c'est les Italiens, c'est les Pays-Bas, c'est la renaissance puis les peintres hollandais… c'est eux qui sont les stars de l'époque pour nous, publics français. C'est chez eux qu'on va s'enthousiasmer. C'est eux qu'on montre comme exemple à l'école, c'était les plus forts, les plus marchands. Les Russes, c'est écrit dans le texte, "ils rattrapent", c'est donc qu'ils étaient en retard ! » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

L'exemple ci-dessus montre que l'analyse des visiteurs est aussi une analyse des outils de communication proposés par l'exposition et que la construction des figures de visiteurs se fait à partir de ce travail d'anticipation des figures dont les traces ont été laissées par les concepteurs de l'exposition. Ainsi les enquêtés estiment que l'exposition s'adresse à un public bien défini, dont ils peignent un portrait robot : érudit, patient et connaisseur du monde des expositions, c'est-à-dire possédant une culture médiatique.

« Moi je pense que c'est un public adulte, déjà, d'avertis, je pense qu'il faut déjà avoir quelques connaissances… […] je pense que c'est des personnes passionnées d'histoire de l'art, d'histoire, qui viennent, c'est un public averti, aguerri ! c'est un public habitué des expos en général… des expos du Louvre… c'est vrai que pour quelqu'un qui n'a pas l'habitude des expos, ça peut sembler un peu long ! » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)
« En n'ayant aucune connaissance de cette histoire, bah finalement, ça me donnait beaucoup d'informations, mais pas d'explication ! Comme s'il y avait un accord tacite entre le spectateur et le musée et que le musée partait du principe que le spectateur avait juste besoin de réveiller quelques-unes de ses connaissances, mais que, finalement, tout ça était très acquis ! » (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)

Trois autres figures sont mobilisées par les visiteurs au cours de leur visite.

→ *Grand public* et *tout public*

Le *format large* est aussi convoqué par les visiteurs qui estiment que de nombreuses personnes peuvent trouver leur compte dans la visite de cette exposition. On observe une nuance dans la construction de cette figure. Lorsqu'il est fait référence au *grand public*, les visiteurs semblent insister sur le dénominateur commun entre les visiteurs ; c'est à dire sur le caractère homogène de la figure : le grand public, c'est tout le monde avec un intérêt commun.

« Et en même temps, je pense que l'icône doit motiver beaucoup le public. On a envie de voir de belles icônes. […] Le grand public, il en a surement déjà vu ! On voit beaucoup de reproduction ? C'est toujours les mêmes codes… » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun, Sainte Russie, récit itinérant)
« Je pense que c'est une exposition grand public parce qu'elle montre une peinture qu'on pas l'habitude de voir. » (Femme, 55 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)

Face à cette figure, celle du *tout public* présente d'autres caractéristiques. Les visiteurs qui mobilisent cette figure, construisent, en réalité, une figure plurielle. Le *tout public* engagerait

la multiplicité des choix, la diversité des possibilités, le fait que beaucoup de gens différents peuvent y trouver leur compte. Il ne s'agit donc pas d'une figure unifiée, à la différence du *grand public*, mais bien plutôt de la figure des possibles qui dessine en creux une image de l'exposition comme espace d'expériences plurielles.

« Bah en fait à tout le monde, parce qu'en fait en fonction de sa formation intellectuelle, son passé, sa relation à la religion, au spirituel, etc. chacun peut la lire et la voir très différemment. » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)
« J'allais dire à tout le monde. Les gens qui veulent vraiment savoir un peu mieux s'arrêtent, regardent les étiquettes, pour trouver vraiment "c'est où ?" "C'est quand ?" "C'est fait par qui ?" Donc ça, c'est bien et puis il y a des gens qui vont venir en flânant juste pour avoir un aperçu comme ça c'est possible aussi, sans trop se perdre […] il y a toutes les possibilités. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)

Une autre version de cette figure consiste à énumérer et classer les différents profils de visiteurs en fonction de leurs intérêts ou projets de visite. Aussi, c'est une figure *fragmentée* qui est mobilisée dans ces cas là.

« Ça, je dirais que ça pourrait s'adresser à un public russe, déjà ! […] je pense que les amis de la Russie, je ne sais pas comment on peut dire, donc, peut être qu'à l'école ou ceux qui ont visité la Russie, je pense aussi aux gens qui s'intéressent à cette période de l'histoire. Je pense aussi aux gens de confession orthodoxe ! De manière générale, qu'ils soient plutôt Grecs ou Russes. […] Oui dans les publics cibles j'ai oublié les étudiants et les gens qui doivent suivre des cours d'art ou d'histoire dans ce domaine. C'est évident, c'est aussi le cœur de cible. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)
« Oui, c'est ça ! C'est historiens, number one, Russes, ou originaires, ou ayant de la famille russe number two et plaisir des yeux number three » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant)

→ La figure *politique*

Les entretiens, mais aussi les récits itinérants, sont l'occasion pour les visiteurs de s'exprimer sur les pratiques culturelles et ainsi de mobiliser un nouveau type de figure, que l'on nommera volontiers *politique*. En effet, il s'agit de peindre ici un type de *consommation culturelle* et de s'en défendre, ou alors de dénoncer les normes qui régissent les pratiques quotidiennes et les représentations associées à ces pratiques.

« Bah, c'est pas du tout les parisiens bons tons que je trouve dans chaque expo que je vais d'habitude, avec des gens qui se montrent et qui se voient et tu sais très bien qu'ils sont là pas pour regarder ! Il y en a plein des gens comme ça, ça remplit les salles. » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)
« Quelqu'un a une image, il faut qu'il cultive son image, c'est comme les habits, il faut qu'il ait des habits comme ça et il faut qu'il donne l'image de quelqu'un de cultivé, donc il consomme la culture de la même manière qu'il consommerait... Donc ça fait partie de l'image de quelqu'un qui est bien. […] c'est pour qu'il ait l'air bien et qu'il soit en accord avec l'image idéal de quelqu'un qui est cultivé, qui s'habille bien. Mais j'en fais partie, on est tous… c'est au-delà d'une idée personnelle de chacun, c'est devenu un mode, qu'on pratique, on consomme. On va voir deux films par semaine, c'est devenu… quand on rencontre quelqu'un on lui demande "qu'est-ce que tu as vu ?" c'est vraiment une obligation, on ne peut pas échapper à cette question, on ne peut pas dire "oh bah, non cette semaine je n'ai rien vu, je n'ai rien fait de culturel !" c'est pas possible, c'est comme si j'ai pas pris ma douche ! Il y a un côté …une façon de vivre correcte, c'est ça ! » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien)

→ La figure du *visiteur pour qui on plaide*

À plusieurs reprises les visiteurs construisent la figure d'un visiteur qui serait un *plaignant* et au nom duquel les enquêtés *plaideraient*. Le choix de la terminologie juridique n'a ici comme fonction que de souligner le fait que les enquêtés se livrent ainsi à une sorte de procès de l'exposition en tant qu'elle est une expérience publique.

Les visiteurs décrivent la façon dont les autres jugent et comprennent la situation de communication et livrent ainsi des recommandations sur la façon dont ils considèrent que les concepteurs de l'exposition devraient considérer et anticiper la façon dont les autres visiteurs pensent et vivent l'exposition. Ils sont ainsi les témoins les mieux placés pour parler au nom des autres et réajuster la figure du visiteur telle qu'elle a été pensée par le concepteur de l'exposition. En somme, l'argumentation fonctionne comme suit :
***Moi** je sais comment comprendre les choses, mais **les autres visiteurs** ne comprendront pas (pour telles raisons), donc **les concepteurs** devraient réviser les modalités de communication qu'ils utilisent pour construire l'exposition à destination de tel **public**.*

Ce fonctionnement peut être qualifié de « mise en abyme des polyphonies » pour reprendre le terme d'Yves Jeanneret. En effet, les termes de la situation de communication sont anticipés dans un jeu de miroir, c'est-à-dire que le visiteur anticipe à la fois la situation de communication, mais aussi la façon dont les autres partenaires (réels ou désirés) pensent la situation de communication.

Le manque de ressources des autres visiteurs et l'*injustice* qu'ils vivent sont mesurés à l'aune des connaissances du visiteur interrogé. La projection consiste à se mettre à la place de celui qui ne pourrait pas apprécier ce que, précisément, l'acteur peut apprécier et donc mettre en balance plus fortement que s'il n'en avait pas conscience. Cette posture que l'on pourrait aussi appeler du « *Jeopardy* »[740], consiste à anticiper des besoins qui sont d'autant plus artificiels qu'ils ne sont que le négatif des ressources possédées par les visiteurs qui se prêtent à ce travail. On observe que le discours décline les pronoms et les marques pronominales. Lorsque le visiteur se démarque de ceux pour qui il plaide, il oppose le *moi* aux *gens* en général. Lorsqu'au contraire il veut marquer leur statut commun de membres du public ou leur

[740] Jeopardy ! est un jeu télévisé qui a été d'abord diffusé au Etats-unis au milieu des années 70 et en France de 1988 à 1991. Pour résumer, le jeu consiste à faire deviner aux candidats quelle est la question qui correspond aux trois réponses qu'ils ont sous les yeux.

appartenance commune à une communauté d'amateur, il utilise un *on* qui crée une tension dramatique puisque le visiteur qui plaide, prend parti et s'identifie aux autres, comme en témoigne le premier commentaire.

> *« Donc le début, ils commencent sur Kiev, moi je connais l'histoire de la Russie, parce quand j'ai été en Russie j'ai fait l'effort de comprendre, je sais que la Russie commence à Kiev, mais les gens ne le savent pas ! Pour eux la Russie, c'est Moscou, à la limite St Petersburg, ils ne savent pas que toute l'histoire de la Russie commence à Kiev ! Et alors on arrive là, on est dans Kiev, d'accord ! Mais alors pourquoi ? » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
>
> *« Juste une remarque sur les textes, je suis toujours étonné qu'il n'y ait pas d'allemand ou d'espagnol vu le nombre de visiteurs qu'on a, qui parlent ces langues au Louvre ! Même si l'anglais est connu… mais par expérience je sais que les locuteurs hispanisants, ne parlent pas toujours bien l'anglais donc surtout pour une expo sur la Russie, ils doivent être un peu perdus… Et on n'a pas de traduction de l'iconographie représentée, pas à chaque fois en fait, par exemple, là St jean baptiste, n° 157, il est pas du tout traduit, et du coup ça ne parle pas aux gens qui ne sont pas francophones ! » (Homme, 29 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

2. ENTRER EN PERFORMANCE ET PRISE DE RÔLE

La deuxième analyse concerne le jeu « PLUG » et l'analyse des observations des gestes des joueurs ainsi que de la façon dont ces derniers ont qualifié ces gestes. L'utilisation de l'objet technique, en tant qu'innovation, a engagé une re-formulation des actions des joueurs et de leurs projets d'usage. Cet ajustement a pris un sens très particulier, car le dispositif comme la proposition de jeu pervasif ne font aujourd'hui l'objet d'aucun usage établi dans une institution comme le musée. Les joueurs ont investi leur expérience à partir du corps à corps avec le dispositif puis de la comparaison avec d'autres objets culturels et surtout en mobilisant « un corps de pratiques préexistantes »[741] au musée.

Comme l'ont déjà analysé un certain nombre d'auteurs la relation entre un usager et un dispositif peut être étudiée à partir des *poétiques posturales* qui révèlent des façons de s'engager dans la situation[742]. Annie Gentes a proposé le concept de « performance » pour caractériser la situation spécifique d'expérimentation de l'objet technique par l'utilisateur[743]. Elle emprunte le concept aux artistes contextuels qui analysent la façon dont les corps des spectateurs se trouvent engagés dans des expériences et construisent ainsi une forme de savoir à partir de leur participation. La notion de performance, analysée par un anthropologue comme Victor Turner, permet de mettre l'accent sur le fait que l'agir humain est toujours méta-communication[744].

Dans notre cas, l'expérience de performance est évidemment cadrée par l'évaluation, qui devient l'espace privilégié d'un débat sur la technologie et d'un retour réflexif sur l'expérience. Mais ce qui est intéressant, c'est que l'on observe que la réflexion des joueurs s'ancre dans l'utilisation concrète des dispositifs, observée par tous, mais aussi dans le fait que les participants occupent tour à tour différents rôles (testeurs, visiteurs, enquêtés). La reformulation du projet d'usage a donc à voir avec l'anticipation et les représentations associées à ces positions et l'usage de l'objet correspondant à ces rôles : expérimenter un dispositif pour le testeur, utiliser un dispositif de médiation pour le visiteur, explorer et justifier les bons et les mauvais côtés de l'outil pour l'enquêté.

---

741 Davallon, J., Le Marec, 2000, *op. cit.*, p.183.
742 Jeanneret, Y., Béguin, A., Cotte, D., Labelle, S., Perrier, V., Quinton P., et Souchier, E., 2003, *op. cit.*
Roustan, M., (dir.), 2003, *La pratique du jeu vidéo : réalité ou virtualité* ?, Paris, L'Harmattan
743 Gentes, A., Jutant C., 2011, *op. cit.*
744 Turner, V., 1988, *Anthropology of performance*, New York, PAJ Publications.

Cette section présentera d'abord l'analyse des gestes de joueurs, aux prises avec le jeu informatisé et ensuite la qualification de ces gestes par les joueurs eux-mêmes. Dans un deuxième temps, elle analysera comment ces discours sur les gestes sont liés à des prises de rôles qui renseignent directement sur la façon dont le joueur-visiteur construit et ménage des espaces de cohérence pour son activité.

2.1 Gestes exploratoires et gestes autorisés

Ainsi nous avons analysé la façon dont la relation entre le corps et le dispositif s'organisait à la fois à partir d'une implication avec le dispositif, mais aussi à partir d'une prise en compte du contexte dans lequel prend place cette relation, considéré en tant qu'espace de théâtralisation, mais aussi contexte culturel. On a analysé et distingué deux types de gestes : les gestes exploratoires et les gestes autorisés.

Les gestes exploratoires

Les joueurs comprennent qu'il faut toucher les bornes pour prélever et déposer des cartes virtuelles. Les postures physiques se définissent dans l'espace par distribution de l'engagement entre plusieurs objets (bornes, téléphones, salles du musée) et aussi dans le temps (temps du jeu et temps de la machine qui échange les données). Dans tous les cas, les individus cherchent le bon geste : ils tâtonnent. Il s'agit pour eux de trouver les gestes les plus appropriés et pertinents. Un subtil rapport s'établit alors ; la technologie (le RFID, le wifi ad hoc) conditionne les gestes (il faut toucher, se rapprocher), mais elle n'en fournit pas les solutions. Aussi, les testeurs recherchent les distances appropriées, les façons de poser le téléphone sur le tag, ou de réunir les écrans, etc. Ces gestes permettent de bien faire fonctionner la technologie. Les testeurs interprètent l'objet technique par le corps : est-ce qu'on peut continuer à lire une donnée transmise par RFID, une fois qu'on a quitté le tag ? Est-ce qu'on peut être ensemble sur un même tag ? Comment tient-on le téléphone dans sa main, sachant qu'il n'est jamais sollicité pour de l'écoute ?

Les gestes ne sont pas qualifiés comme étant des gestes compliqués, désagréables. Au contraire, les joueurs font état d'une relative facilité à utiliser le dispositif et utilisent bien

souvent la terminologie en vigueur dans les discours qui accompagnent les innovations, comme, par exemple, le qualificatif *intuitif*.

> *« On se rend pas compte, c'est assez intuitif. Tu poses, après voilà ! Tu n'as pas besoin de faire plusieurs actions en disant "tiens, je me connecte, je me déconnecte". Tu poses ton téléphone et tu dis, voila la borne, elle contient ça ! » (Homme, 30 ans, Paris, PLUG, entretien)*

On voit que les joueurs font état d'un premier type de culture gestuelle, liée à leur connaissance d'expériences qu'ils désignent comme similaires alors qu'elles sont assez différentes (bornes de métro, écrans tactiles à la gare, dans les musées, tables tactiles). C'est, en effet, l'univers de gestes du tactile qui est sollicité ici par les joueurs. Par ailleurs, on voit bien qu'un objet comme le téléphone engage un certain type de geste,

> *« Par exemple, moi, premier réflexe, tu as menu, je suis allé sur l'appareil photo, mais ça, c'est le problème du nokia, mais bon… » (Homme, 33 ans, Paris, PLUG, entretien)*

Les gestes autorisés :

Une autre série de gestes a été observée dans les expérimentations ; ils sont directement liés au contexte de l'expérience en tant que lieu de médiation entre l'individu et l'objet. Le corps est, en effet, pris dans un jeu qui engage un certain type de comportement (courir, aller-vite, chercher les éléments du dispositif de jeu), mais pris aussi dans un espace de médiation bien connu, celui du musée. Ce dernier est l'espace concret à interpréter (trouver les objets, les bornes, les tags, mais aussi ne pas déranger les autres visiteurs) et à parcourir. À ce titre, le Musée des Arts et Métiers a un statut hybride : à la fois musée de sciences et techniques et musée patrimonial avec sa collection d'*artefacts*, mis à distance sous vitrines ou sur socles. Cet espace invite à construire un certain type de rapport à ces objets, selon des modalités de médiation qui sont à la fois de l'ordre de la vulgarisation scientifique (manipuler certains dispositifs, assister à des démonstrations faites par des médiateurs dans les salles), et de l'ordre de la contemplation des objets (observer les machines à distance et sous verre). Il engage donc déjà un certain type de pratiques, qui sont liées à une connaissance par les individus des musées. Les gestes qui accompagnent l'utilisation de l'objet technique sémiotisent aussi le rapport à l'environnement tel qu'il est perçu par les joueurs.

Ainsi, par exemple, les normes de comportement associées à la visite dans le musée impliquent que l'utilisation du dispositif s'opère dans un ajustement avec ce que les joueurs estiment être la *bonne figure* du visiteur.

« Je regardais les agents de sécurité, j'avais un peu peur de me faire rappeler à l'ordre. On court comme des fous, quand même. C'est un peu contre le musée. On n'a pas le droit au portable, on ne doit pas courir, pas crier… » (Femme, 28 ans, Paris, PLUG, entretien)

En définitive, les participants engagent des gestes qui contribuent à faire exister l'objet en tant qu'il est un dispositif manipulable, mais aussi en tant qu'il est un dispositif de médiation culturelle.

2.2 La plasticité des prises de rôle

Le comportement et les gestes des testeurs font l'objet d'un discours qui place le rapport entre le corps et l'objet, dans une interdépendance avec le contexte de l'action. Les gestes exploratoires sont eux-mêmes requalifiés en tant que gestes autorisés. À ce titre, en expliquant les codes comportementaux qui existent au musée, les individus font état d'une culture gestuelle qui participe de leur culture médiatique plus générale. On voit que les testeurs opèrent un retour réflexif sur leurs propres gestes. Ils mobilisent ainsi la conscience d'un rôle à jouer qui n'est plus seulement celui de testeur, mais plus largement, par exemple, celui d'un membre d'une communauté, en l'occurrence ici le public des musées.

La situation d'enquête, est évidemment le lieu qui permet cette analyse réflexive de l'expérience ; situation de communication qui permet et engage la négociation et la revendication de points de vue. « Les enquêtes fournissent de nombreux points de vue construits par rapport à la situation sociale d'enquête, et non pas d'autant moins valides, mais, au contraire, d'autant plus valides si l'on se place dans la logique des représentations sociales comme savoirs sociaux s'actualisant dans des communications sociales. »[745]
Cette prise de rôle ancre l'acte interprétatif dans un espace social et ceci a deux conséquences.

La variation des rôles

La première concerne le fait que le rôle que l'enquêté choisit, parmi ceux qui sont à sa disposition (dans notre cas, les enquêtés peuvent jouer les testeurs, les visiteurs, les enquêtés, mais aussi leur propre rôle professionnel *expert* ou encore leur rôle de père/mère de famille, d'amis en quête de sociabilité, etc.), offre un espace de cohérence et d'interprétation éphémère efficace.

[745] Le Marec, J., 2002, *op. cit.*

Jean-Pierre Esquenazi parlerait ici de « cadre d'interprétation », toujours composé de l'identité du destinataire, celle qu'il revendique en tant qu'interprète[746]. Dans une perspective sociologique différente, mais attachée à la pluralité des expériences culturelles, l'ouvrage de Bernard Lahire, déploie une théorie de la dissonance entre les modèles de comportements individuels et montre qu'il existe pour un même individu des variations de goût et de comportement qui renvoient à des socialisations multiples ainsi que vers les conditions sociales des diverses pratiques culturelles[747].

À partir d'un changement d'échelle d'observation concernant les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français, Lahire *scrute* les différences internes à chaque individu dans le temps long de ses pratiques. « En portant ce regard [le tableau des résultats] met en lumière un fait fondamental, à savoir que la frontière entre la légitimité culturelle (la "haute culture") et l'illégitimité culturelle (la "sous-culture", le "simple divertissement") ne sépare pas seulement les classes, mais partage les différentes pratiques et préférences culturelles des mêmes individus, dans toutes les classes de la société. »[748] Et ainsi le sociologue analyse les rapports entre les contextes d'action et les prises de position des individus. « Le caractère hétérogène de la palette individuelle des pratiques et des goûts ne s'explique que si l'on prend acte de la pluralité des logiques contextuelles et dispositionnelles qui guident les comportements culturels. On est donc conduit à émettre l'hypothèse de la spécificité relative de chaque domaine culturel (qui appelle des compétences spécifiques de la part des "consommateurs culturels"), du rôle important que jouent les conditions générales ou les circonstances plus singulières de la "consommation" ou de la pratique (seul, en famille, avec tel ou tel ami, en privé ou en public) et de la place non moins importance de la pluralité des expériences socialisatrices en matière de formation des compétences et des dispositions culturelles. »[749]

Si la théorie de Lahire permet de dire que les acteurs sociaux manipulent bien les valeurs qu'ils associent aux différentes pratiques dites *légitimes* ou *illégitimes*[750], et qu'elle engage à

[746] Le cadre d'interprétation est aussi composé des discours qui accompagnent le dispositif et la présentation de ses producteurs Esquenazi, JP., 2010, *op. cit.*, p.225-283.
[747] Bernard Lahire, 2004, *op. cit.*
[748] *Ibid.*, p.13.
[749] *Ibid.*, p.29.
[750] Lahire explique bien qu'«en tant que moyen de légitimation (collectif ou individuel), la culture cultivée et les catégories culturelles de perception et de hiérarchisation qui l'accompagnent fournissent un cadre qui permet aux individus de donner un sens distinctif à leurs pratiques et à leurs goûts et de se sentir justifiés d'exister comme ils existent, d'avoir le sentiment de mener une vie digne d'être vécue, c'est-à-dire de mener une vie plus digne d'être vécue que d'autres » *Ibid.,* p.30.

penser la spécificité des environnements et contextes de l'action, elle ne pose pas, en revanche, explicitement qu'il existerait une réflexivité des individus sur leurs propres pratiques.

Les analyses de Joëlle Le Marec sur la construction d'un statut de membre d'un public potentiel, au cours de la situation d'enquête, permettent de penser différemment la mobilisation du rôle par le visiteur et de poser un premier jalon pour la question de la réflexivité. C'est à partir d'une réflexion sur la notion de public, amorcée dans sa thèse à partir de l'analyse d'entretiens avec les visiteurs de la cité des sciences et de l'industrie, que Le Marec montre comment « les visiteurs interrogés donnaient sens à la situation d'enquête en adhérant au statut de membre du public supposé être l'interlocuteur "vrai" de l'enquêteur lui-même représentant de l'institution »[751].

Les visiteurs, qui sont dans une situation d'enquête préalable, anticipent alors des façons d'intervenir qui peuvent être différentes en fonction de ce qu'ils jugent pertinent et opportun. Ils anticipent ainsi les intentions de l'institution à l'égard d'un collectif qui devient l'interlocuteur idéal, c'est-à-dire qu'il est peut-être plus pertinent d'anticiper et de réagir en tant que citoyen militant pour un thème écologique ou alors en tant que membre d'un public de tel débat social. Et Le Marec montre que procédant ainsi, « même si ce statut, tel qu'il l'éprouve et l'actualise, lui permet de critiquer ce qui lui est soumis, c'est toujours dans la mesure où cette critique entre dans les attributions qui sont celles du membre du public par rapport à celles de l'institution, dans un rapport de communication et non pas de simple domination ou consommation »[752]. C'est donc la capacité à anticiper une situation de communication (l'exposition future en rapport avec un certain thème), à mobiliser une représentation de la situation d'enquête comme étape dans la production de cette exposition (le projet de l'exposition comme espace de construction) et à construire un statut de membre du public pour rendre signifiant l'échange social que constitue l'enquête que met au jour Joëlle Le Marec. « Ce qui est remarque, c'est la conjonction d'une large gamme de potentialités dans la manière dont peut s'actualiser le statut de membre du public tel qu'il est vécu et anticipé à ce stade de l'enquête préalable, et d'une très grande attention des personnes

[751] Le Marec, J., 2002, *op. cit.*, p.85.
[752] *Ibid.*, p.86.

sollicitées aux cadres supposés par eux comme étant ceux de l'intervention institutionnelle et qui déterminent strictement ces potentialités. »[753]

Rôle et réflexivité

La deuxième conséquence donc, que l'on souhaiterait développer, est que si l'on entend la prise de rôle, dans le sens goffmanien, on doit considérer qu'elle révèle la réflexivité à l'œuvre dans les échanges des *pratiquants*. Prenons comme point de départ, l'analyse sur le paradoxe du comédien, de Diderot[754] : interpréter un rôle revient à prodiguer aux autres, les signes qui établissent l'intelligibilité de son rôle. « Dès qu'on quitte la déontologie linguistique pour accepter l'observation anthropologique avec son ouverture interprétative assumée, il devient patent que l'interaction n'est pas seulement confrontation d'actes, mais réflexivité exhibée et anticipée. »[755]

La prise de rôle dans la visite de l'exposition semble ainsi manifeste comme en témoigne ce type de commentaire :

> *« 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, mais du coup, ce qui m'intéresse autour, c'est "comment c'est présenté !", vraiment c'est ce qui m'intéresse en tant que spectateur, et pas vraiment en tant que historien de l'art ou quoi que ce soit. » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, « Sainte Russie »)*

Pour commencer on peut dire que l'acteur s'engage dans une interaction qu'elle soit en *face-à-face* ou médiatisée en mobilisant le postulat que ce qui fait du sens pour lui, le fait pour les autres acteurs présents ou à distance. « La réalité de la vie quotidienne se présente ultérieurement à moi comme un monde intersubjectif, un monde que je partage avec les autres. […] quoi qu'il en soit, je sais que je vis avec eux dans un monde commun. Plus important encore je sais qu'il existe une correspondance continue entre mes significations et leurs significations dans ce monde, que nous partageons le sens commun de sa réalité. »[756] Pour Peter Berger et Thomas Luckmann, la prise de rôle est fondamentale de l'activité sociale

[753] *Ibid.*, p.86.
[754] Diderot, D., 1967 [posth,1830], *Le paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier-Flammarion.
[755] Jeanneret, Y., 2011, « Le statut des savoirs ordinaires dans l'analyse des pratiques de communication », Colloque *Etendue de la réflexivité*, 25-26 mars 2010, Université de Liège.
[756] Berger, P., Luckmann, T., 1996 [1966] *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, p.37.

et de la construction de la réalité[757]. À partir de l'idée que toute action humaine qui est répétée a tendance à se fondre dans un modèle que l'acteur social mobilise comme tel, les auteurs montrent que les individus produisent des « typifications » d'actions habituelles qu'ils mobilisent au cours des échanges : « Dès le début, A et B prennent en charge la réciprocité de la typification. Au cours de leur interaction, ces typifications seront exprimées par des modèles spécifiques de conduite. C'est-à-dire que A et B commenceront à jouer des rôles l'un par rapport à l'autre. »[758]

La façon de nommer ces comportements, de pouvoir les *dire* participe de la formalisation des rôles et de la possibilité pour les sujets de les mobiliser. « La typification de formes d'action exige que celles-ci aient un sens objectif, qui à son tour exige une objectivation linguistique. C'est-à-dire qu'un vocabulaire se réfèrera à ces formes d'action. […] En principe, alors, une action et son sens peuvent être appréhendés en dehors de son exécution individuelle et des processus subjectifs et variables qui lui sont associés. À la fois moi et l'autre peuvent être appréhendés comme les exécutants d'actions objectives et généralement connues, qui sont récurrentes et peuvent être répétées par n'importe quel acteur du type approprié. »[759] Les deux auteurs expliquent que si l'acteur s'identifie à son rôle, au cours de l'action, il rétablit une distance vis-à-vis de ce dernier « à partir du moment où il réfléchit après coup sur sa conduite »[760]. Ce qui est important dans cette proposition théorique est que ces différents rôles sont des médiateurs « de secteurs spécifiques du stock commun de connaissances » ; c'est-à-dire qu'ils révèlent une connaissance et une maîtrise des normes, des valeurs, des émotions attachées à certains comportements et pratiques.

Erving Goffman théorise plus avant le caractère « dramaturgique » de l'interaction entre les individus[761]. « L'interaction est vue comme une série de feintes et de contre-feintes entre

---

[757] « Les rôles, objectivés linguistiquement, constituent un élément essentiel du monde objectivement disponible de toute société » *Ibid.*, p.104.

[758] *Ibid.*, p.81. Le travail de ces deux chercheurs est inspiré des recherches de Schütz, notamment sur la notion de « type » et l'opération de « typification » menée par les acteurs sociaux eux-mêmes pour saisir des actions et leur donner du sens. Schütz, A., 1972, [1932], *The Phenomenology of the Social World*, Londres, Heinemann Educational Books.

[759] Berger, P., Luckmann, T., op cit., p. 102.

[760] *Ibid.,* p.103.

[761] « Par interaction (c'est-à-dire l'interaction en face-à-face), on entend à peu près l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres (…) par une « représentation » on entend la totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaines façon un des autres participants. Si on prend un acteur déterminé et sa représentation comme référence fondamentale, on peut donner le nom de public, d'observateurs ou de partenaires à ceux qui réalisent les autres représentations. On peut appeler

joueurs professionnels, bluffeurs au n[ième] degré, cryptographes sur le front de la guerre froide. »[762]

Goffman introduit l'importance de la situation dans l'interaction et le jeu de rôles, situation qui en fait une unité d'observation large, dans laquelle les individus sont toujours potentiellement soumis au regard des autres et en état de contrôler les autres à leur tour[763]. « Ma perspective est situationnelle, ce qui signifie que je m'intéresse à ce dont un individu est conscient à un moment donné, que ce moment mobilise souvent d'autres individus et qu'il ne se limite pas nécessairement à l'arène co-pilotée de la rencontre de face-à-face. »[764] La notion de « cadre » est ainsi conçue dans un lien étroit avec les représentations, les attentes et les spécificités des situations – Goffman parle de « prémisses organisationnelles ». Si l'activité prend bien place dans un monde physique extérieur à l'individu, « les points d'ancrage où finit le monde extérieur et où commence le jeu entrent dans le cadre d'interprétation des joueurs et constituent récursivement un élément du cadre. En général, donc, les présupposés qui séparent une activité du monde extérieur indiquent également de quelle façon cette activité y est reliée »[765].

La notion de cadre chez Goffman est, à ce titre, un exemple de mixte qui inclut réalité extérieure et interprétation. « Toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements – du moins ceux qui ont un caractère social – et notre propre engagement subjectif. Le terme de « cadre désigne ces éléments de base. »[766] Les cadres requièrent l'intelligence, la reconnaissance de la part des acteurs. « Un cadre ne se contente pas d'organiser le sens des activités ; il organise également des engagements. L'émergence d'une activité inonde de sens ceux qui y participent et ils s'y trouvent, à des degrés divers, absorbés, saisis, captivés. Tout cadre implique des attentes normatives et pose

« rôle » (part) ou » routine » le modèle d'action pré-établi que l'on développe durant une représentation et que l'on peut présenter ou utiliser en d'autres occasions » Goffman, E., 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, volume 1, « Présentation de soi », Paris, Minuit, p23.

[762] Goffman, E., 1988, *Les moments et leurs hommes*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris, Minuit, p.67.

[763] Article « la situation négligée », traduit aux pages 142-148 de Goffman, E., 1988, *Les moments et leurs hommes*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris, Minuit.

[764] Goffman, E., 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, p.16.

[765] *Ibid.*,p.244.

[766] *Ibid*., p.19.

la question de savoir jusqu'à quel point et avec quelle intensité nous devons prendre part à l'activité cadrée. »[767]

Que propose Goffman à propos du rapport entre le rôle et l'individu ? On retient qu'à plusieurs reprises, il explique que « dans nombre de cas, la représentation sert à exprimer les caractéristiques de la tâche exécutée plutôt que celles de l'acteur »[768]. La notion d'« équipe » va d'ailleurs dans ce sens. Pour donner un exemple, à partir du moment où l'on considère les visiteurs d'une salle d'exposition comme un public, ils peuvent être considérés comme une équipe : « Une équipe peut donc se définir comme un ensemble de personnes dont la coopération très étroite est indispensable au maintien donné de la situation. C'est un groupe qui est en relation, non pas avec une structure sociale ou une organisation sociale, mais plutôt avec une interaction ou une série d'interactions dans laquelle on maintient la définition adéquate de la situation. »[769]

Est-ce à dire que le rôle et sa manipulation ne renseignent pas sur l'individu ? Ils renseignent certainement sur sa capacité réflexive. Le « social role », qui se constitue d'un ou plusieurs rôles, est l'actualisation de droits et de devoirs associés à un statut particulier. L'acteur de Goffman feint de jouer un rôle ; l'auteur cherche à « examiner dans quelle mesure l'acteur lui-même croit en l'impression de réalité qu'il essaie de créer chez ceux qui l'entourent »[770]. L'acteur est « pris à son propre jeu » c'est-à-dire qu'il est sincèrement convaincu que l'impression de réalité qu'il produit est la réalité même. « Mais l'acteur peut aussi ne pas être dupe de son propre jeu »[771] ou être cynique. « Quoi que l'on puisse s'attendre à trouver un mouvement naturel de va-et-vient entre le cynisme et la sincérité, on ne peut ignorer l'existence d'une sorte de point intermédiaire où l'on peut se tenir au prix d'une relative lucidité sur soi. »[772] Ainsi les notions de façade, de décor et de représentation visent à montrer le travail de construction et de mise en scène par l'acteur qui fixe temporairement et exploite des espaces de jeux[773]. L'acteur est engagé dans une double communication (officielle et aussi communication étrangère au rôle – faire comprendre qu'il y a représentation)[774].

---

[767] *Ibid.*, p.338.
[768] *Ibid.*, p.79. souligné par nous
[769] Goffman, E., 1973, *op. cit.*, p.102-103, souligné par nous.
[770] *Ibid.*, p.25.
[771] *Ibid.*, p.25.
[772] *Ibid.*, p.28.
[773] « On appellera désormais « façade », la partie de la représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation qui est proposée aux observateurs. La façade n'est autre que l'appareillage symbolique, utilisé habituellement par l'acteur, à dessein ou non, durant sa représentation ».

Par ailleurs, un des concepts fondamentaux de l'analyse des cadres est le mode qui révèle la capacité de l'individu à faire glisser le cadre et à changer de rôle. « Par mode j'entends un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle, mais que les participants considèrent comme sensiblement différente. On peut appeler modalisation ce processus de transcription. »[775]

Aussi, ce qui est en jeu, dans la prise de rôle est la compréhension du cadre, et la construction/manipulation par l'individu des formes d'identité sociale, mais pas d'une identité personnelle. « Chaque fois qu'un individu participe à une activité, nous distinguons ce qu'on appelle la personne, l'individu, celui qui participe au jeu et le rôle, la qualité ou la fonction qu'il y assume, tout en sachant qu'il existe un lien entre les deux. Bref, il y aurait quelque chose comme une formule personne-rôle. Évidemment le type de cadre est lié au type de formule. Le rapport de l'individu à son rôle n'est ni totalement libre ni totalement contraint. Quel que soit le point où elle se situe sur ce continuum, une formule personne-rôle donnée permettra de comprendre le type d'inscription de l'activité dans le cours des choses. »[776] Donc en somme, il y a un lien entre personnes, rôle et cadre[777] ; mais il s'agit de comprendre comment l'individu engage et s'engage dans l'activité (le type d'inscription de l'activité) plus que d'observer l'activité en elle-même ou la façon dont l'acteur construit son rôle en négociant entre sa personnalité et le cadre. En d'autres termes, l'acteur donne à comprendre par sa prise de rôle, la façon dont il s'ajuste à la situation.

La façade est fournie par le décor « comprend le mobilier, la décoration la disposition des objets et d'autres éléments de second plan constituant la toile de fond et les accessoires des actes humains qui se déroulent à cet endroit », *Ibid.,* p.29.

[774] Goffman, 1991, *op. cit.*, p.168.

[775] *Ibid.* p.53.

[776] *Ibid.*, p.263.

[777] « Il y a une interaction entre la personne (person) et le rôle (role). Mais la relation répond au système interactif – au cadre (frame) – dans lequel le rôle est interprété (performed) et la personnalité (self) de l'interprète (performer) se trouve prise. La personnalité (self) n'est donc pas une entité à moitié masquée derrière les événements, mais une formule adaptable pour se gérer (managing) soi-même pendant qu'ils se déroulent. Au fur et à mesure que la situation en cours prescrit l'apparence officielle derrière laquelle nous allons nous cacher, elle nous fournit une réponse à la question où et comment apparaître, car la culture elle-même nous prescrit quelle sorte d'entité nous devons croire que nous sommes (what sort of entity we must believe ourselves to be) pour avoir quelque chose à montrer de cette façon-là » *Ibid*., p. 574, version originale *Frame analysis*, New York, Harper, traduction d'Yves Jeanneret.

Un exemple peut être donné pour l'exposition « Sainte Russie ». Les visiteurs témoignent ici la confiance qu'ils placent dans l'institution culturelle ; le cadre permet de jouer un certain type de rôle, que nous avons déjà signalé et qui a été étudié par Joëlle Le Marec en profondeur. Les visiteurs se donnent un rôle d'ignorant déclaré. Ils déclarent en connaître très peu sur l'univers de la « Sainte Russie ». Les vingt six visiteurs interrogés ont déclaré ne pas avoir *préparé* la visite, par des lectures, la consultation du site Internet ou encore le visionnage de film. Or comme nous l'avons analysé, la visite leur évoque de nombreux ouvrages, œuvres qu'ils désirent mettre en lien avec cette expérience. Le nombre de liens, de comparaisons, etc. prouve que rien dans la personnalité des visiteurs ne les prédestine à jouer ce type de rôle, mais qu'au contraire, il s'agit d'une fiction assumée.

> *« Non, mais je ne bouquine pas en fait, je ne suis pas énormément là dedans, donc j'y vais-je me balade, je ne m'attends pas à quelque chose de particulier. » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
> *« J'adore les icônes d'ailleurs de façon très amateur, j'y connais rien du tout, mais j'aime les voir, j'ai toujours aimé les voir et pourtant je ne suis pas catholique. Vraiment je suis ignare au possible ! » (Femme, 50 ans, Montreuil, Sainte Russie, entretien début de parcours)*

L'ignorance est même une motivation pour certains visiteurs qui anticipent un bénéfice de la visite qui serait de l'ordre de l'apprentissage.

> *« Ma motivation… C'est mon ignorance totale sur l'art russe, surtout depuis les origines et puis un intérêt ou des interrogations sur les icônes, donc… » (Homme, 63 ans, Paris, Sainte Russie, entretien début de parcours)*

Citons une dernière fois Goffman, dont l'hypothèse est que la situation de communication requiert les rôles, bien plus que les personnes : « Nous ne nous préoccupons jamais vraiment de ce qu'est "réellement" un participant et, même si nous pouvions le savoir, il est probable que nous ne nous intéressions guère. Ce qui nous préoccupe, c'est l'impression qu'il nous donne d'être une certaine personne derrière le rôle qu'il tient. Ce qui nous intéresse, pour reprendre les termes de Gibson, c'est le poète et non celui qui décide d'écrire des sonnets. C'est l'auteur et non l'écrivain. »[778]

Rôle et généralisation

La prise de rôle suppose un travail discursif qui est de l'ordre de la mise en généralisation. On retrouve les énoncés que nous avions appelés *principes d'action*, mais qui ne concerne plus seulement des façons de se déplacer, mais plus largement des façons de faire. Dans le

[778] Goffman, E., 1991, *op. cit.*, p.291.

commentaire ci-dessous on voit comment le visiteur prétend au commentaire général sur la pratique de visite, à partir d'un ancrage sans sa façon d'expérimenter un élément de l'exposition.

> *(À propos du portrait du patriarche Nikon) « Le cartel est bien, il est assez simple, c'est une œuvre marquante, elle détonne par son style donc on s'intéresse au cartel. » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes, Sainte Russie, récit itinérant)*

Un autre type de commentaire concerne l'expression d'une préférence, d'une posture générale de visiteur. Le commentaire concerne toujours la visite de « Sainte Russie »Russie en tant qu'expérience, mais le visiteur construit un principe d'attention générale, un principe moteur.

> *« Moi, j'aime bien avoir un dépliant et un prospectus et je ne l'ai pas, c'est un peu dommage je trouve, parce que ça permet quand même de savoir ce qu'on va voir, moi j'aime bien avoir un aperçu en gros de ce qui va se passer tout au long de l'expo et savoir où j'en suis ! » (Femme, 32 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

La relation entre la figure de visiteur et la définition du rôle est évidemment proche. On observe, à ce titre, un jeu d'aller-retour entre affirmation du rôle et mobilisation d'une figure du visiteur qui repose sur une réflexivité explicite des sujets. Dans l'exemple qui suit, on voit comme l'enquêté met à distance, petit à petit, l'expression de son sentiment puis de son rôle pour produire une figure de l'autre comme en témoigne la succession des modalités d'adresse : « Moi, je » puis « en tant que » puis « pour quelqu'un qui ». En somme, on observe une dialectique qui va de la figure très personnalisée du *je* à la figure de soi en tant qu'autre et à la figure de l'autre.

> *« Bah, moi je suis d'accord parce que en tant que novice en la matière ou pas du tout spécialisé dans ce milieu… bon, c'est pas désagréable, mais c'est vrai que pour quelqu'un qui n'a pas l'habitude des expos, ça peut sembler un peu long ! » (Couple, 28 et 30 ans, Melun, Sainte Russie, entretien)*

Lorsque les visiteurs décrivent le type de public à qui s'adresse cette exposition, ils utilisent en général la référence au *moi* dans le commentaire. On observe que cette référence à son propre rôle peut avoir plusieurs fonctions grammaticales :

Elle sert d'exemple parmi un ensemble de solutions possibles	*« Chacun peut la lire et la voir très différemment. Ça m'étonnerait que vous ayez des réponses homogènes ! enfin, moi c'est toujours le coté artistique qui m'intéresse et voila… » (Femme, 65 ans, Paris, Sainte Russie, entretien)*
Elle sert à décrire une des figures de public citées (métonymie partielle)	*« Mais bien sûr c'est aussi fait pour des gens comme moi, qui veulent tout simplement goûter aux œuvres magnifiques de cette époque ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle, Sainte Russie, récit itinérant)*
Elle sert à décrire le public (métonymie totale)	*« Comme je vous disais au début j'aime beaucoup la peinture italienne, la peinture des pays bas… Moi qui suis jamais allé en Russie évidemment... Les gens qui ne sont jamais allés en Russie c'est quand même intéressant de voir comment eux ils réalisaient, transformaient leurs croyances…. » (Femme, 55 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*
Elle sert comme argument de preuve	*« En tout cas on n'a pas besoin d'être chrétien ou pratiquant ou quoi que ce soit pour voir une expo pareille je pense, moi je suis autant attirée par l'art islamique que par l'art religieux chrétien donc… ça me parle j'ai l'impression que de toute façon c'est général » (Femme, 26 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)* *« Oui, oui ça s'adresse à tout le monde c'est simple en même temps, ordre chronologique, des grands panneaux faciles à lire, ça j'insiste parce que j'ai des problèmes d'yeux. » (Femme, 60 ans, Avignon, Sainte Russie, récit itinérant)*
Elle sert à légitimer un droit au point de vue	*« En tous cas des gens qui ont l'air absolument captivé par ce qu'ils voient et ça, je trouve ça rassurant. (…) moi qui suis une artiste montrée dans le milieu de l'art contemporain et une spectatrice de l'art contemporain aussi, je trouve que là, il y a une attention […] à ce qui est montré, qui est assez impressionnante ». (Femme, 33 ans, Paris, Sainte Russie, récit itinérant)*

3. DIRE ET VIVRE SES ACTIONS

Ce dernier exemple s'appuie sur l'analyse des commentaires que font les visiteurs de « Sainte Russie »au cours de leurs actions dans l'exposition et, notamment, à propos de leurs actions. L'étude concerne des morceaux de discours, extraits des récits itinérants uniquement, se référant à ce que l'on pourrait appeler des *épreuves* circonscrites, vécues par les visiteurs tout au long de la visite[779]. Elle cherche à mettre au jour la façon dont le visiteur se représente son action et construit une représentation de sa pratique de visite à partir d'un ajustement à l'exposition dans le cours de l'expérience.

3.1 Figurations de l'action

C'est le travail de Laurent Thévenot a notamment influencé l'analyse, car son projet est de mettre en avant les opérations interprétatives, cognitives, évaluatives, qu'effectuent les acteurs pour se coordonner et aussi de distinguer ce qu'il appelle les « figurations » de l'action à partir de cette visée de coordination[780]. « Lorsqu'une personne se figure que des événements peuvent être rapportés à un agent humain en termes d'action, qu'il s'agisse d'elle ou d'autrui, elle sélectionne et organise des éléments de la situation selon telle ou telle figuration de l'action et coordonne sa conduite en conséquence. »[781] Laurent Thévenot préfère le terme d'engagement à celui d'ajustement[782], mais il a employé plusieurs expressions, au cours de ses recherches, « mode de coordination », « action qui convient »[783], « régime d'ajustement » qui renvoient toutes vers l'idée que les engagements de l'individu peuvent être pluriels ; qu'ils

[779] Goffman utilise le terme de séquence assez proche de ce nous entendons ici. Néanmoins, le terme ne renvoie pas à la spécification de l'action par l'enquêté, pratique que nous souhaitons mettre au contraire en exergue. « Nous utiliserons le terme de « séquence » (strip) pour désigner une activité en cours, incluant ici des actions réelles ou fictives, envisagées du point de vue de ceux qui y sont subjectivement engagés. Le terme n'entend pas refléter le découpage spontané qu'opèrent les individus enquêtés ou le découpage analytique des enquêteurs, mais désigne simplement un ensemble d'occurrences – quel que soit leur statut de réalité – auquel on souhaite porter attention pour les besoins de l'analyse » Goffman, E., 1991, *op. cit.*, p.19.

[780] Dans le cours de sa vie quotidienne, le sujet de l'action « est confronté à une pluralité de modèles, pas ceux du théoricien social, mais ceux dont se servent communément les gens pour appréhender des évènements en termes d'actions, saisir la conduite des autres ou se ressaisir dans leur propre conduite. Pour le sujet de l'action, la pluralité n'est pas une affaire de classement mais de rapports au monde. De sa capacité à composer avec cette pluralité, dépend l'intégrité de sa personne aussi bien que son intégration dans une communauté. » Thévenot, L., 2006, *L'action au pluriel, Sociologie des régimes d'engagement*, Paris, La Découverte, p.6.

[781] *Ibid.,* p.93.

[782] Le régime d'engagement « désigne autant la dépendance aux personnes qu'aux choses, et qui fait ressortir le gage de cette dépendance ». *Ibid.,* p.13.

[783] Thévenot, L., 1990, « L'action qui convient », *Raisons pratiques*, 1, pp.39-69.

gagnent à être pensés dans le rapport entre l'individu et les objets[784] qui l'entourent ; en somme elles « expriment la dynamique de mise en rapport qui gouverne la conduite de l'action »[785] ainsi qu'à des degrés divers le fait que « l'évaluation est inhérente à la sélection de ce qu'il est pertinent de saisir de l'environnement »[786]. Cette analyse donne toute sa place à la réflexivité des sujets sociaux et fait écho au travail de Louis Quéré sur la compétence communicationnelle de l'individu. Ce dernier mobilise dans l'échange un savoir-faire (« maîtrise de règles d'ordre quasi-technique » linguistiques et pragmatiques, « acquises et intériorisées »[787]) et un sens pratique (« art de la décision pertinente […] acquis dans l'expérience pratique, étayé à la fois sur la mémoire individuelle et collective, sur des nomenclatures intériorisées et sur un ensemble de repères communs auxquels les sujets peuvent simultanément se référer pour distinguer le possible et l'impossible, l'acceptable et l'inacceptable, etc. […] composante herméneutique, correspondant à une capacité d'évaluation, donc d'interprétation, des situations » [788]).

Néanmoins à la différence de l'ethnométhodologie, qui fait néanmoins partie des influences du travail de Thévenot et Boltanski, cette réflexion sur les régimes d'action renvoie la régularité des conduites, qui fonde l'ordre social, à des entités inobservables, des référents extérieurs (dans *De la justification*, il s'agit d'une contrainte d'accord, un impératif de justification de l'action en public).

Dans les exemples qui suivent, on a cherché à comprendre comment opèrent ces compétences communicationnelles et comment elles engagent une formulation de l'action en tant qu'ajustement. Thévenot nous montre, par exemple, que « quel que soit le registre de l'action, la coordination se traduit par deux exigences indissociables : l'arrêt d'un jugement délimitant les contours d'une action et identifiant ce qu'il advient. Si je ne dispose pas de formats de repérage de ce que je fais ou de ce que l'autre fait, il n'y a pas de recherche possible de cohérence, de conséquence […] [puis] la remise en cause de ce jugement pour reconnaître des

[784] « Cette coordination ne pouvait être envisagée directement au niveau de la relation à autrui, de l'interaction [il s'agit ici de l'interaction en face-à-face], sans passer par la coordination plus élémentaire de la personne avec le monde qu'implique la conduite de son activité » Thévenot, L. 2006, *op. cit.*, p.238.
[785] *Ibid.*, p.13
[786] *Ibid.*, p.13
[787] Quéré L, 1982, *op. cit.*, p.36-39.
[788] *Ibid.*, p.36-39.

éléments nouveaux n'épousant plus les délimitations de l'action identifiée. Cette mise à l'épreuve est la condition d'un jugement raisonnable »[789].

C'est à partir d'un recensement de ces exigences d'identification, mais aussi des ressources interprétatives mobilisées et des opérations visant à qualifier les étapes de l'action, dans le cours de l'action, que nous pouvons construire une grille d'analyse des récits itinérants. Nous avons d'abord délimité des épreuves, c'est-à-dire des séquences problématiques. Nous avons eu ici recours à la terminologie de la sémiotique des pratiques, notamment celle d'Eric Landowski[790] ou de Jacques Fontanille[791], qui se défend d'une « textualisation » des pratiques et considère, au contraire, la dynamique d'« accommodation » des pratiques – c'est-à-dire d'ajustement. « Le déroulement processuel est une négociation continue entre plusieurs instances : un objectif assigné à l'action, un horizon de référence et/ou de conséquences, l'éventuelle résistance des substrats et des contre-pratiques, des occasions, des accidents, des formes canoniques (habitudes, normes […]), et des schématisations émergentes de l'usage (apprentissage, ajustements, tactiques, etc.). »[792]

Un des partis-pris de l'analyse a donc été d'identifier les épreuves à partir du repérage d'un défaut de sens qualifié par les enquêtés et de l'évolution de la résolution/négociation qui s'opère (schématisation – régulation – accommodation). Le défaut de sens ne consiste pas nécessairement en un conflit, ou un problème pour l'enquêté, mais plutôt en un moment particulier où l'enquêté saisit une prise du dispositif et qualifie cette interaction médiatisée comme le début d'une somme possible d'actions qui met en jeu son sens pratique et son savoir-faire.

Nous avons donc cherché à identifier la spécification progressive de l'action, la reformulation des intentions, le rapprochement avec des formes connues de l'expérience et la mobilisation de représentations et d'échelles d'interprétation. Thévenot et Boltanski ont montré que la gradation dans la justification de l'action en public, de la « convenance » personnelle à la « convention » assumée par tous, faisait intervenir l'évaluation d'ordres de grandeur[793], c'est-

[789] Thévenot, L., 2006, *op. cit.*, p.98.
[790] Landowksi, E., 2005, *op. cit.*
[791] Fontanille J., 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
[792] *Ibid.*, p.27.
[793] Boltanski, L., Thevenot, L., 1987, *Les économies de la grandeur*, Paris, PUF et Centre d'Etude de l'Emploi. Trois régimes d'action sont mobilisés par Thévenot : le régime de la convenance personnelle ou familière, le régime de l'action normale et le régime de l'action justifiable qui engage chacun des modalités de

à-dire la capacité de l'individu à doter ses actions de valeurs et à se référer à des références supposées partagées. Comme eux, le jeu d'échelles semble fondamental pour les enquêtés qui qualifient ainsi plusieurs niveaux de leur action, qu'elle soit acte, usage, pratique culturelle, etc. L'enjeu est bien sûr, pour les enquêtés, de construire de la cohérence, de produire ici encore une représentation, mais, cette fois, explicitement déclinable, qui médiatise un rapport à la culture.

3.2 Dérouler l'ajustement

Pour présenter les exemples qui suivent, un choix éditorial a été fait qui consiste en une série de tableaux qui mettent face à face la retranscription du visiteur dans la colonne de gauche et la qualification de l'opération discursive, issue de l'analyse sur la colonne de droite. Le choix de *blocs* de discours, c'est-à-dire de longs passages reproduits sans coupe – en dehors de certains cas où les coupes […] sont signifiées – doit permettre au lecteur d'observer comment le travail du visiteur s'établit petit à petit.

Un premier exemple montre comment une action est définie, par le visiteur, par le croisement de la norme, de la culture médiatique et de ce que nous avons appelé une *mise en généralisation* ; le terme n'est pas heureux, mais il renvoie à la fois à la question de l'échelle (particulier – généralité) et au geste, ou plutôt l'opération d'interprétation qui consiste à changer d'échelle.

Verbatims extraits du récit itinérant *(Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes)*	**Analyse**
« Bon les psautiers pas facile de les regarder avec tous les gens qui sont devant, donc on est un peu obligé de faire la queue avec les textes au dessus et on se dit qu'on ne peut pas trop avancer	Expression de la norme
pour aller voir ce qui se passe ailleurs, sinon, on se dit qu'on n'a pas bien suivi ce qui se passe avant !	Mise en généralisation
[…] Souvent le problème dans les salles du Louvre, il y avait eu ce problème là pour l'expo… comment ça s'appelait ? ça va me revenir, l'expo Babylone, il y avait les manuscrits du Moyen âge c'était pas facile à aborder il fallait faire la queue leuleu ! »	Recours à sa culture des expositions

réflexivité différentes (type d'attention à l'environnement, type de format pour appréhender les objets et les sujets sociaux, type de but – Thévenot emploie le terme de « bien » - que cherche à garantir l'engagement avec le monde).

Le recours à la norme a pour effet de privilégier parfois le discours de la prescription

Verbatims extraits du récit itinérant *(Homme, 29 ans, Paris)*	**Analyse**
« Il y a énormément de lectures et d'explications pour rentrer dans le vif du sujet et c'est vrai que je pense que les organisateurs ont prévu qu'il y a des lacunes en fait au niveau historique et que les gens ont et pour rentrer dedans, il faut bien avoir les dates clefs et les moments clefs de l'histoire de la Russie qu'on connaît pas trop, je pense a priori ! sur cette période, du coup, il y a beaucoup, beaucoup à lire pour rentrer dans le cœur du sujet ! et pouvoir se plonger avec un niveau d'érudition correct dans les différentes œuvres.	Identification de l'épreuve : Le visiteur anticipe le volume de lecture à faire – ce qui est lié à la situation de lecture qu'engage la première salle, dans laquelle il y a une concentration de textes visibles depuis l'entrée –, mais il va plus loin et établit un lien entre textes et appréciation de l'exposition.
[…] En revanche, je n'ai pas d'audioguide et c'est vrai que ça m'aurait plu d'avoir sur ces pièces-là, puis sur d'autres, je pense, plus tard dans la visite, des explications plus avancées sur sa forme, sur l'iconographie religieuse, après qui rentre dessus, et c'est vrai que moi sur ça j'ai des lacunes et je ne comprends pas ce qui à l'époque était beaucoup plus simple, c'est-à-dire toutes les figures liturgiques qu'on peut retrouver depuis l'art byzantin sur l'ensemble des facettes de l'anse.	Après une heure de visite, il reformule l'épreuve de la lecture qui ne consiste plus dans le volume de lecture, mais le type de contenus dans les textes. Il exprime un regret sur le contenu des textes et un besoin d'informations : il fait alors valoir un argument de la distance temporelle dans la maîtrise de l'information (ce qui est intéressant, car d'une part, cela implique d'attribuer d'un certain type de statut à l'objet (objet dans le passé qui fonctionne aujourd'hui différemment et qui a fonctionné dans le cadre d'un usage spécifique avant) et d'autre part, il campe l'idée d'une discontinuité dans la circulation des savoirs, et des connaissances associées à ces objets qui n'auraient pas circulé jusqu'à nous. Il révèle aussi une idéalisation du rapport entre l'objet et ses utilisateurs (est-ce que l'objet faisait sens ?).
[…] Je pense qu'ils pourraient mettre plus régulièrement dans les descriptions peut-être des petites "map", une carte où on voit bien… Par exemple, pour bien voir et apprécier l'influence des Mongols, il faut bien voir géographiquement les villes qui sont proches ou éloignées de leur zone d'influence et de l'Asie centrale. *[…] Petite réflexion, je pense que ça manque, et c'est par comparaison, parce que je l'ai vu dans d'autres musées et à l'étranger où les gens ont une facilité pour aller directement dans les musées, c'est que ça manque de multimédias, de vidéos peut être même d'une salle où on met une explication qui soit plus… genre Taddei explique un tableau, en fait ! »*	Cet enquêté ne va pas cesser de prescrire la situation de communication idéale.

Un deuxième exemple va servir à montrer comment les éléments de l'épreuve sont requalifiés au fur et à mesure de l'expérience. On observe que dans le temps de l'action, les épreuves A et B se reformulent et se précisent, avec l'ajout de nouvelles épaisseurs :

Verbatims extraits du récit itinérant *(Femme, 62 ans, Paris)*	**Analyse**
« Beaucoup de monde (B) et beaucoup de choses à lire (A), dans la première salle…	Identification de deux épreuves A = l'affluence et B = la lecture
comme d'habitude !	Annule le défaut de sens
[…] Je reviendrai dans la première salle parce que c'est inaccessible… Ils sont collés comme des moules à leur rocher ! (B')	Utilisation de l'humour, ironie pour caractériser le comportement des autres
[…] Il y a mille choses à lire dans cette expo ! (À')	Précision quantitative : recours à l'hyperbole
[…] Alors, comme d'habitude les textes sont écrits en blanc sur fond marron (A'')! Les gens sont devant et on ne peut pas lire ! (ton exaspéré) on est dans la pénombre (A'''), mais il y a beaucoup à lire… Il y a même une dame avec une lampe électrique, c'est ça qu'il faut faire, elle éclaire les textes, si j'avais un appareil photo ! ça, c'est amusant, c'est la première fois que je vois une vieille dame avec une lampe électrique ! Moi je vais peut-être faire ça un jour !	Elle observe un comportement qui est une forme d'accommodation et le commente
[…] Si il y avait moins de monde on pourrait voir d'un peu plus loin ! sans les reflets des gens ! (B'') Arrête de râler Clauclau, c'est comme ça, il y a plein de gens dans les musées ! »	Normalisation et annule le défaut de sens

Dans ce commentaire, l'enquêté identifie quatre épreuves et les gère en opérant des rapprochements entre elles.

Verbatims extraits du récit itinérant *(Femme, 32 ans, Paris)*	**Analyse**
« Il y a beaucoup, beaucoup de monde A. On a un peu de mal à voir les œuvres qui sont sur la droite B!	Identification de deux épreuves A = l'affluence B = voir les œuvres
[…] C'est un peu tassé, les œuvres, par là, je trouve que tout est un peu mis les uns sur les autres je trouve que c'est un peu difficile d'avoir une vision claire ! »	Reformulation de l'épreuve B avec une mise en généralisation, et une confusion possible « vision claire » concerne la vision des objets strictement ou la vision générale, plus métaphorique de l'exposition
[…] Là j'avoue que c'est assez compliqué, on ne sait pas où aller,	Identification de l'épreuve C = problème d'orientation
il y a énormément de monde encore une fois, il y a des œuvres partout, au milieu à gauche, à droite, en face	Reformulation des épreuves A et B en tant que causes de C
On a envie d'aller en face, mais en fait il y a pas mal de choses et on a peur de passer à côté !	Effet de l'épreuve C = angoisse
Ce qu'on est bien obligé de faire parce qu'il y a trop de monde !	Conséquence de C= tension entre volonté d'une visite exhaustive et sélection à cause du monde ce qui crée de la frustration
[…] On a vraiment du mal à lire, il faudrait mettre les commentaires à hauteur d'yeux parce que c'est vrai que c'est assez bas. Là à gauche, c'est pas évident !	Épreuve D = le problème de la lecture
[…] C'est dommage qu'on n'ait pas de recul vis-à-vis des œuvres, parce que ça mérite 'en fait d'être vu de loin et la salle est vraiment pas grande et elle est assez étroite, et en fait on ne voit pas grand-chose !	Reformulation de B : problème du rapport entre espaces et objets – introduction du corps
[…] (temps long) j'ai pas tout suivi, j'ai pas tout lu, je suis un peu	Rencontre des épreuves D et C

paumée, là. *[…] je crois que je vais continuer, sans trop essayer de comprendre.*	Première résolution avec compromis de D
[…] Il y a moins de monde là, ça va être plus sympa ! »	Deuxième résolution avec négociation de A

Ce troisième exemple montre que l'identification d'une épreuve, qui semble posée comme un élément extérieur à l'individu, évolue parfois vers une prise en charge personnelle de l'épreuve, en d'autres termes une analyse de ce que le sujet pourrait ou aurait pu faire pour éviter la situation.

Verbatims extraits du récit itinérant *(Femme, 33 ans, Paris)*	**Analyse**
« 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.	On voit que le visiteur observe un décalage entre la publicisation des textes (aux murs), la pratique de lecture et le statut des textes (publication à part entière) et la pratique de visite (transporter avec soi), le modèle du livre est mobilisé.
[…] En fait, cette visite, je crois que j'aurais aimé la faire avec un spécialiste qui pourrait me donner tous les détails que je ne peux pas trouver moi-même regardant les vitrines et en lisant les cartels.	Il imagine une solution à un problème qu'il dessine en creux : l'incapacité à faire le lien entre les objets et leur monde de références.
[…] En fait ce que je regrette c'est peut être de ne pas avoir acheté et lu le catalogue avant l'exposition, parce qu'il y a tellement de choses à lire et à découvrir qu'il aurait peut-être fallu le faire en amont et venir voir la réalité des œuvres après. »	Finalement l'enquêté décide que l'exposition permet certainement de faire le lien entre les objets, mais c'est lui qui n'y arrive pas : le problème se trouve dans la temporalité des pratiques (avoir lu avant de visiter). La critique adressée dans les premières phrases se transforme : le nœud du problème revient à soi. La résolution consiste ici à mobiliser le prisme large des pratiques culturelles, ou plutôt, le prisme des pratiques personnelles d'approfondissement, d'apprentissage, d'accompagnement à la pratique culturelle.

Dans ce dernier commentaire, l'enquêté caractérise sa visite dans le rapport qu'il construit aux textes et aux objets. Il identifie d'abord une position et le message qui est proposé 'on nous dit', il émet un avis, fait le constat d'un manque d'informations, formulent des interprétations et hypothèses et exprime son désir d'explicitation pour conclure avec une forme d'accommodation par la comparaison.

Verbatims extraits du récit itinérant *(Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes)*	**Analyse**
« Je suis n° 22 recueil de Silvestre,	Marque sa position
donc on nous dit 'vie des saints Boris et Gleb'	Identification d'une situation de communication
manuscrit sur parchemin XIV, je trouve que les manuscrits, c'est toujours délicat à exposer, c'est assez statique, en plus là, c'est une langue qu'on ne comprend pas, on s'intéresse forcément à l'image	Propose un avis
et l'image n'est pas expliquée, l'iconographie n'est pas expliquée.	Constat du manque d'informations
On comprend bien qu'il doit y avoir une histoire de martyrs, il y a des soldats, on imagine l'histoire, mais moi j'aurais bien aimé savoir quelle est l'histoire de ces saints ou en tous cas quel est l'épisode qui est raconté ici.	Identification de l'épreuve
Souvent c'est le cas, donc je vais retourner voir le manuscrit d'avant pour voir de quoi ça parle.	Proposition de solution
[…] Bon bah, là c'est clair, le baptême du prince Vladimir, bon bah, le baptême on voit le baptême, on comprend, il y a le texte à côté on comprend bien de quoi il s'agit ! »	Accommodation et justification par le constat d'une configuration texte/objet différente

Plus tard au cours de la visite, cet enquêté reformule son rapport à la lecture sur le mode du conflit entre lire et ne pas lire. Mais ce qu'on doit observer est qu'en réalité, elle lit effectivement la majorité des textes. La prise de décision déclarée, de ne pas lire, est un argument qu'elle met en balance avec une négociation silencieuse entre lire/ne pas lire.

Verbatims extraits du récit itinérant *(Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes)*	**Analyse**
« Voila je commence un peu à être énervée en fait, comme souvent dans les expos.	Mise en généralisation
Je suis frustrée donc ça m'énerve, donc je ne lis plus beaucoup et comme je culpabilise de ne plus lire beaucoup, je reviens en arrière. C'est un tiraillement ces expositions, vraiment un tiraillement.	Comportement nouveau – frustration et culpabilité
[…] Encore un texte que je ne lis pas, là vraiment j'en peux plus. Et je sais que je ne suis qu'à mi-parcours.	Identification de l'épreuve
[…] Donc à partir de maintenant, je ne lis quasiment plus les textes à part des choses qui m'intéressent.	Prise de décision
[…] Bon bah le texte du temps des troubles, je commence et puis à la moitié je m'ennuie… […] (à propos de l'œuvre le mariage par procuration du faux Dimitri) je suis vraiment déçue que le cartel ne soit pas développé » 'je ne lis quasiment plus les grands textes parce qu'ils m'ennuient donc je regarde les œuvres… »	

Conclusion de la partie : expérience médiatique et ajustement

Les trois formes d'ajustement qui ont été décrites, dans ce dernier chapitre, semblent bien renseigner sur la nature de l'expérience de visite, en tant qu'elle est une expérience de communication. On a dit plus haut que ces trois opérations n'étaient pas indépendantes les unes des autres, mais que pour les besoins de l'analyse, elles avaient été présentées séparément. Elles correspondent, en effet, chacune, à un certain nombre de caractéristiques, mais renvoient toujours vers la réflexivité qui se joue au cours de la visite :

La mobilisation des figures de circulation et de figures de visiteurs témoigne du travail de formalisation de la pratique de visite.
La prise de rôle témoigne du travail d'interprétation et d'évaluation du cadre de pertinence à convoquer pour la situation de communication.
Enfin, la mobilisation de cadres d'interprétation différents au cours de l'action, et la mise en généralisation de l'expérience vécue, témoignent de la capacité à mobiliser et construire une culture médiatique ainsi qu'à comparer des expériences communicationnelles.

Pour terminer cette partie, on avancera que ces formes d'ajustement au dispositif participent à élaborer une représentation de la pratique, par le visiteur. Or, ce que leur analyse permet de mettre en évidence, c'est l'articulation permanente qui se joue entre trois niveaux de la relation entre le visiteur et le dispositif : expérientiel, individuel et méta-individuel.

La conclusion va reprendre les différentes analyses développées dans les dix chapitres du mémoire de thèse, en insistant sur la façon dont ils contribuent à comprendre le rapport entre expérience spécifique de la culture et construction d'un rapport général à la culture ; ce rapport qui forme le questionnement initial de la thèse.

La première partie du mémoire de thèse a cherché à construire un cadre méthodologique et théorique pour l'analyse du rapport entre visiteur et dispositif de médiation à la culture. Elle a permis d'insister sur la prise en compte de la spécificité de ces dispositifs en tant qu'ils engagent des situations de communication, au cours desquelles, les individus élaborent la réalité sociale dans une attention très forte aux conditions de cohérence de la communication. Elle a aussi permis de souligner l'apport de l'approche communicationnelle des représentations sociales ainsi que celui des réflexions sur l'interaction médiatisée. En somme, elle a permis de préparer le regard qui serait porté sur les pratiques de visite, observées dans le cadre de nos enquêtes, et de construire une première hypothèse : Les individus mobilisent des représentations de la situation de communication qu'ils sont en train de vivre, pour lui donner sens et, enfin, manipulent ce qui, dans le dispositif, correspond à *l'anticipation* de cette situation. Le premier chapitre de cette partie a voulu mettre en évidence l'apport croisé de trois ensembles de textes théoriques, qui, bien que différents, en ce sens que certains se fondent sur l'interaction en face-à-face et que d'autres analysent la spécificité de l'interaction médiatisée, ont permis de mettre en évidence les grandes balises d'une réflexion sur l'ajustement des visiteurs à des situations culturelles : la réflexivité dans la pratique de l'acteur, le jeu d'aller-retour entre définition de l'expérience locale et définition de la situation générale de communication, l'opérativité des représentations sociales et l'anticipation de la communication dans l'échange social et médiatisé.

Le deuxième chapitre a présenté deux situations spécifiques de rencontre entre des objets culturels et des acteurs sociaux; une exposition dans les salles du Musée du Louvre et un jeu pédagogique informatisé déployé dans les salles du Musée des Arts et Métiers. Ces deux objets, décrits comme les deux terrains de la thèse, se présentent, en *positif* et en *négatif*, comme une situation de visite. Le premier est investi, sans surprise, comme une visite d'exposition. Le second bouleverse les représentations associées à la visite de salles de musée. C'est donc en analysant, tout d'abord, ces deux dispositifs, puis, en suivant les visiteurs dans chacun des cas, en leur demandant de raconter ce qu'ils étaient en train de faire, puis en les interrogeant longuement après leur visite, méthodes qui sont décrites dans le troisième

chapitre, que l'on a pu mettre en lumière la spécificité de leur expérience en tant que processus d'ajustement. En somme, on a pu saisir comment ils s'engageaient dans des lieux qui leur proposaient un certain *type* d'activité (la visite culturelle) et un certain *nombre* d'activités (la lecture, l'écriture, la déambulation, etc.), et, comment ils interprétaient cette expérience en tant que pratique de visite.

Le premier apport de la thèse a donc été de construire ce cadre d'interprétation général qui consiste à analyser la description que font les acteurs-sociaux de leurs propres pratiques, comme une interprétation des valeurs associées à une activité donnée ainsi qu'une interprétation de leur propre rôle de participant à l'activité.

La deuxième partie de la thèse a, en effet, montré comment le texte, en tant qu'unité d'observation parmi d'autres à l'intérieur du dispositif plus général qu'est l'exposition ou le média informatisé, postule et anticipe la pratique comme étant liée à un exercice de médiation, et comment les visiteurs se saisissent de ce questionnement. Le texte de médiation est bien cet objet, au sens fort de *configuration matérielle*, qui se présente comme devant être lu, qui désigne les objets et la façon de les regarder, qui qualifie le propos de l'exposition et qui engage le parcours de la visite. En cela, la relation que le texte engage avec ses lecteurs-visiteurs n'est pas seulement un travail de lecture, mais de qualification de son activité en tant qu'activité culturelle. Par ailleurs, on a montré que la diversité des textes et, la diversité des rapports entre texte et contexte, engageaient des régimes de l'attention tout à fait différents qui complexifiaient la compréhension de l'exercice de visite. Les textes sollicitent les visiteurs, mais superposent aussi des projets possibles. Le quatrième chapitre a permis de poser le cadre de cette analyse en mobilisant une théorie intégrationnelle de l'écriture, qui postule l'importance du *faire* dans le texte, en l'occurrence du *faire sens* attaché à la relation entre le texte, son contexte et le point de vue de son lecteur.

Or les résultats de l'analyse, présentés dans les cinquième et sixième chapitres, montrent que l'ajustement des visiteurs au texte consiste à *prendre acte*, au sens fort, du texte dans son contexte, à qualifier les usages et les valeurs qu'il engage et à déployer un projet de lecture et un projet de visite changeants. L'apport de cette deuxième partie est de mettre au jour cette articulation entre le *faire interprétatif* et le *faire de la visite*. Le deuxième apport est de montrer que la superposition, dans le texte, des usages anticipés et des « prédilections sémiotiques » associées à des représentations très différentes de l'écrit dans l'exposition,

entraîne l'ajustement dans un constant aller-retour entre solutions de lecture locales et enjeux culturels plus larges. En somme, face à ces formes diverses d'anticipation et de préfiguration, porteuses de valeurs sur la pratique vis-à-vis des objets culturels, les visiteurs mobilisent et interprètent ces valeurs et reformulent leur projet de lecture ainsi que leur projet d'activité plus général. Le travail de changement d'échelles est constant et observable.

C'est pour cela, que la notion d'ajustement semble mettre en tension la notion de programme. Les visiteurs n'ont pas de programme, ils connaissent des scripts possibles d'activités repérées et portent des projets potentiels mais dans l'implication avec le dispositif, ils remobilisent, désirent, confrontent ces différents univers possibles de pratiques.

L'analyse du rapport entre texte et visiteurs permet surtout de comprendre que l'activité de création de l'univers de la visite, en tant que situation générale, se fait de plus en plus essentielle. C'est l'objectif de la troisième partie que d'analyser l'ajustement des visiteurs à la situation générale de l'exposition à partir d'un jeu de réflexivité au carré. En d'autres termes, l'expérience de visite se caractérise par un jeu entre le dispositif qui se présente (ceci est une exposition), tout en présentant autre chose (ceci est un objet patrimonial), et en préfigurant les usages dont il peut faire l'objet (le lecteur peut regarder les objets à la suite les uns des autres, par exemple), et les reformulations de ces propositions par les visiteurs. Ainsi les quatre chapitres de cette troisième partie ont cherché à explorer précisément comment l'opérativité symbolique qui caractérise l'exposition, selon les théoriciens en muséologie, fait sens pour les visiteurs, à partir d'un ultime ancrage théorique autour des notions de dispositifs et de confiance, présentées dans le septième chapitre. Le terme d'opérativité symbolique a été choisi car il permet de rendre compte de ce qui, au cœur de l'expérience possible du dispositif, est déjà un jeu d'aller-retour entre des représentations et des objectivations de ces représentations.

L'apport de cette troisième partie peut se résumer en trois propositions.

D'une part, les analyses, présentées dans le huitième et le neuvième chapitre, ont mis en évidence que les visiteurs analysaient la spécificité du média, exposition ou jeu, en mobilisant un « sens commun sémiotique » et une « culture médiatique ». On observe qu'ils vivent la situation de visite comme une situation de communication qui engage des instances d'énonciation diverses. La construction d'un rapport au locuteur, absent, est structurant de la

visite. Cette situation est, en fait, résolument vécue comme une situation *médiatisée*. Ce que le neuvième chapitre démontre, c'est l'importance de l'analyse, par les visiteurs, des décalages qu'ils observent entre la *promesse* qui accompagne l'expérience de médiation qu'ils sont en train de vivre, les caractéristiques sémiotiques du dispositif – *l'ostension* d'une proposition de communication – et enfin la réalité de leurs efforts d'interprétation et de compréhension.

D'autre part, le second intérêt de cette analyse est de montrer, qu'en réalité, en même temps qu'ils commentent et identifient un *geste expographique* à l'œuvre, c'est-à-dire un exercice de mise en scène, les visiteurs procèdent à une forme de « suspension de l'incrédulité » qui consiste à vivre l'expérience de visite comme une sorte de « voyage », consciemment considérée comme une opportunité. En témoigne la mobilisation de la métaphore de l'église. Elle révèle à la fois l'attribution par les visiteurs d'une forme d'intention de la part des concepteurs de l'exposition (vouloir recréer l'ambiance d'une église), mais aussi la convocation d'une « forme de vie » spécifique, liée à la disposition des objets dans les salles et liée à la mémoire de leur force cultuelle et non pas seulement culturelle. Elle révèle toute l'ambigüité d'une expérience de visite qui peut, à la fois, consister au repérage les logiques ingénieriques à l'œuvre dans le dispositif et en même temps au déploiement d'une expérience de l'ordre de la sacralité. C'est dire à quel point les régimes de croyances différents se superposent, sans créer de contradiction, dans l'expérience que peuvent faire les visiteurs. Cette métaphore fonctionne comme un interprétant de la situation de communication qui devient dès lors non plus seulement l'exercice d'une visite, mais aussi l'exercice d'un questionnement sur le rapport au culturel, au cultuel, au patrimonial, en somme la construction d'un rapport problématique à la culture.

Enfin le troisième apport de cette partie est de proposer trois formes spécifiques d'ajustement entre les visiteurs et le dispositif, présentées dans le dixième chapitre.
La première consiste en la mobilisation et la construction de figures de parcours et de figures de visiteurs. Ce travail semble permettre aux visiteurs de formaliser la pratique de visite par le recours à cette instance cruciale de la situation de communication : l'autrui, rattaché au soi, qu'il soit corps en mouvement ou type de visiteur. Ces figures leur permettent ainsi de juger la situation de communication qu'ils sont en train de vivre. Elles révèlent aussi la création d'un « en-commun », opératoire dans l'échange entre l'enquêteur et l'enquêté, mais aussi la création d'une référence à une communauté de pratiques qui médiatise le rapport des acteurs à leur propre pratique.

La seconde forme d'ajustement consiste en une prise de rôle assumée, de la part des visiteurs, qui témoigne du travail d'interprétation et d'évaluation du cadre de pertinence à convoquer pour la situation de communication. Les visiteurs font varier le sens qu'ils donnent à leur activité en fonction du rôle qu'ils empruntent. Ils engagent alors un projet, une posture et des valeurs, différents. La plasticité des rôles qu'ils convoquent dans les situations que nous avons observées est certainement liée à la situation spécifique de l'enquête, qui instituait au moins deux rôles, celui du visiteur et celui de l'enquêté, mais nous faisons l'hypothèse qu'elle est mobilisée plus généralement, tant le rôle même de visiteur a fait l'objet de prises de positions différentes pour un même acteur (l'expert, l'ignorant, le prescripteur, etc.).

Enfin, le jeu entre description de l'activité et la mobilisation de cadres plus généraux d'interprétation permet aux visiteurs de dérouler l'ajustement dans le temps long de la visite par rapport à un ensemble d'épreuves. Il leur permet de fabriquer des rapprochements entre des situations vécues ou imaginées et témoigne, ainsi, du souci de commensurabilité entre leurs expériences. La mise en généralisation de l'expérience de visite vécue, révèle la capacité des visiteurs à mobiliser et à construire une culture médiatique ainsi qu'à *accomplir*, au sens que donne Harold Garfinkel à ce terme, son rapport à la culture.

Il y a une circulation entre ces trois opérations qui renvoient différemment à l'espace de communication qui est en jeu dans l'expérience des visiteurs : ils peuvent être en train de parler du dispositif de l'exposition, ou alors être en train de qualifier l'exposition en tant que situation d'interaction médiatisée, ou alors encore être en train d'appréhender la situation de communication qui se joue entre une institution de la culture et un acteur social.

L'exposition et le média, en tant que dispositif de communication, correspond au plan de la figure ; c'est vers eux que renvoie le fait de reconnaître ou de désigner une figure inscrite dans le dispositif.

La situation d'interaction médiatisée est le plan des changements d'échelles; c'est vers elle que renvoie le fait d'identifier et résoudre des épreuves en mobilisant sa propre culture médiatique et des cadres d'interprétation différents.

La situation de communication, enfin, est le plan de la prise de rôles : c'est vers elle que renvoie le fait de choisir un rôle, ou un autre, et de se donner un statut pour rendre cohérent l'échange social.

Pour conclure, on dira que trois pistes générales se dégagent de ce travail.

La thèse contribue, dans la suite des études muséologiques en sciences de l'information et de la communication, à analyser la spécificité de la forme exposition en tant que mise en exposition des objets et dispositif de médiation. Elle a cherché à reconsidérer cet espace où circulent les objets culturels, toujours accompagnés d'une mise en discours et d'une mise en forme. Le résultat qu'elle apporte est que l'exposition est le lieu d'une superposition des anticipations et des préfigurations de l'activité de visite. Il resterait, maintenant, à tenter des analyses similaires à celle que nous avons menée pour le registre du texte, afin de confirmer que l'idée de double dimension (spécifique et hétérocentrique) caractérise tous les registres et que l'articulation des formes d'anticipations de l'activité renvoie les visiteurs vers des logiques, des valeurs, et des représentations différentes.

La seconde piste consiste dans la réflexion sur l'activité effective de visite, en tant qu'elle se confronte à des formes variées de préfiguration de l'acte culturel. Le résultat qu'elle apporte est que la visite est le lieu d'une intense reconfiguration des propositions et d'une reformulation constante d'un projet de visite, ce qui suppose que ces propositions ont été interprétées activement. Un prolongement de ce résultat consisterait à observer l'expérience médiatique de téléspectateurs, de spectateurs ou encore d'utilisateur de sites internet, c'est-à-dire des expériences communicationnelles qui anticipent des formes de pratiques et les associent à des valeurs. En somme, dans quelle mesure les caractéristiques que nous avons observées (prise de rôles, jeu et confiance, analyse de l'ingénierie de la situation, construction de figures et aller-retour des cadres d'interprétation) sont-elles liées à l'expérience communicationnelle que constitue la visite, ou sont-elles liées aux à la spécificité culturelle de l'exposition ?

L'enjeu est important car, en poursuivant cette analyse, on sera en mesure de confirmer le fait que la thèse contribue à l'analyse de l'interaction médiatisée. En d'autres termes, qu'elle a permis de rendre lisible la circulation particulière entre l'ajustement à la forme « exposition » et les formes de l'expérience médiatique plus générales.

Ici, cependant, il faut préciser que cette recherche ne cherche pas à démontrer des lois généralisables sur la teneur du rapport à la culture des sujets, mais elle postule un aller-retour entre l'ici et maintenant de l'expérience culturelle médiatisée et la construction d'un rapport général à la culture parce que précisément le dispositif de médiation met en jeu une mémoire sociale qui déborde le strict usage du dispositif et qu'il est investit de représentations qui mettent en cohérence l'activité de l'acteur social en tant que pratique élaborée dans le temps long de sa vie.

Aussi cette thèse défend une approche de l'ajustement, en ce sens que l'expérience des visiteurs n'est pas une expérience totalement abstraite et subjective, mais bien l'exercice d'un rapport sensible à des objets. Le rapport à un dispositif culturel tel qu'une exposition, ou un parcours ludique informatisé, engage des représentations de soi et son identité culturelle, mais aussi des représentations de sa capacité d'agir, ses façons d'éprouver le monde en rapport avec ses interventions. La thèse a cherché à défendre l'existence d'une solidarité entre représentations de la situation de communication, représentations de soi-même comme sujet agissant et interprétant et représentations de ses propres actions. Or l'enjeu ne consiste pas uniquement à juger de son action, mais aussi de son engagement. L'ajustement met en tension l'expérience de l'individu, dans le *hic et nunc*, sa pratique en tant que capacité à incarner un rôle associé à une mémoire sociale des comportements et son rapport à l'objet culturel, qui consiste à attribuer une certaine valeur à son engagement vis-à-vis de cet objet.

Agamben, G., 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Rivages poches.

Akrich, M., 1987, « Comment décrire les objets techniques ? », *Techniques et culture*, 9, pp.49-64

Akrich, M., 1990, « De la sociologie des techniques à une sociologie des usages - l'impossible intégration du magnétoscope dans les réseaux de câbles de premières générations », *Techniques et culture*, 16, pp. 83-110.

Akrich, M., 1993, « Les objets techniques et leurs utilisateurs. De la conception à l'action, *Raisons pratiques*, 4, pp. 35-57.

Akrich, M., 1993, « Les formes de la médiation technique », *Réseaux*, 60, pp. 87-98.

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.

Amossy, R., 2010, *La présentation de soi : éthos et identité verbale*, Paris, PUF.

Ang, I., 1991, *Watching Dallas*, Londres, Routledge.

Astic, I., Aunis, C., 2009, « PLUG : les secrets du musée – Recherche d'une médiation entre virtualité et réalité », *La lettre de l'Ocim*, 125, pp. 5-11.

Augoyard, J. F., 1979, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil.

Augoyard, J. F., 2001, « La conduite de récit », in Grosjean M., Thibaud, J. P., (dir.), 2001, *L'espace urbain en méthodes*, Paris, Eupalinos, Parenthèses, pp. 173-196.

Austin, J. L., 1970, *Quand dire c'est faire*, Paris, Le Seuil.

Bachelard, G., 1993 [1934], *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Vrin.

Barbier-Bouvet, J. F., 1983, « Introduction », in Veron, E., Levasseur, M., (dir.), 1983, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, BPI - Centre Pompidou.

Bardini, T., 1996, « Changement et réseaux socio-techniques : de l'inscription à l'affordance », *Réseaux*, 76, pp. 125-155.

Barthélémy, M, Quéré, L., 2007, « Introduction », in Garfinkel, H., 2007 [1967], *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF, pp. 9-34.

Barthes, R., 1964, « Rhétorique de l'image », *Communication*, 4, pp. 40-51.

Barthes, R., 2002 [1973], *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil.

Barthes, R., 1984, *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil.

Baudrillard, J., 1968, *Le système des objets*, Paris, Gallimard.

Baudry, J. L., 1975, « Le dispositif : approche métapsychologique de l'impression de réalité », *Communication*, 23, pp. 56-72.

Baxandall, M., 1991, *Formes de l'intention*, Paris, Jacqueline Chambon

Béguin, A., 2007, « Introduction. Entre information et communication, les nouveaux espaces du document », *Études de communication*, 30, pp. 7-12.

Belaën, F., 2002, « L'expérience de visite dans les expositions scientifiques et techniques à scénographies d'immersion », thèse en sciences de l'information et de la communication, Université de Bourgogne, Raichvarg. D., Le Marec, J., (dir.).

Belaën, F., 2005, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction », *Culture et musées*, 5, pp. 91-110.

Belin, E., 1999, « De la bienveillance dispositive », *Hermès*, 25, pp. 243-259.

Belin, E., 2002, *Une sociologie des espaces potentiels – logique dispositive et expérience ordinaire*, Bruxelles, De Boeck.

Benford, S., Magerkurth, M., Ljungstrand, P., 2005, « Bridging the physical and digital in pervasive gaming », *Communications of the ACM*, 48, (3), pp. 54-57.
Benford, S., Crabtree, A., Flintham, M., Drozd, A., Anastasi, R., Paxton, M., Tandavanitj, N., Adams, M., Row-Farr, J., 2006, « Can you see me now? », *ACM Transactions on Computer-Human Interaction*, 13, 1, pp.100-133.
Benford, S., Crabtree, A., Reeves, S., Flintham, M., Drozd, A., Sheridan, J., Dix, A., 2006, « The Frame of the Game: Blurring the Boundary between Fiction and Reality in Mobile Experiences », *Proceedings of the SIGCHI conference on Human Factors in computing systems*, pp. 427-236.
Benveniste, E., 1974, *Problèmes de linguistique générale*, volume 2, Paris, Gallimard.
Berger, P., Luckmann, T., 1996 [1966] *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin.
Berthelot, J. M., 1992, « Du corps comme opérateur discursif ou les apories d'une sociologie du corps », *Sociologie et sociétés*, 24, (1), pp. 11-18.
Bessy, C., Chateauraynaud C., 1993, « Les ressorts de l'expertise – épreuves d'authenticité et engagement des corps », *Raisons pratiques*, 4, pp. 141-164.
Bessy, C., Chateauraynaud, C., 1995, *Experts et Faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié.
Björk, S., Falk, J., Hansson, R., Ljungstrand, P., 2001, « Pirates! Using the physical world as a game board », *Human Computer Interaction, INTERACT 01*, pp. 423-429.
Blanchet, A., (dir.), 1985, L*'entretien dans les sciences sociales*, Paris, Dunod.
Blanchet, A., Gotman, A., 1992, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris, Nathan.
Boltanski, L., Thevenot, L., 1987, *Les économies de la grandeur*, Paris, PUF et Centre d'Etude de l'Emploi.
Bolter, D., 1994, « Topographic writing : hypertext and the electronic writing space », in Delany, P., Landow G., (dir.), 1994, *Hypermedia and literary studies*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, pp. 105-118.
Borries, F., Waalz, S., Böttger, M., 2007, *Space, Time, Play. Computer Games, Architecture and Urbanism: the Next Level*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser.
Borun, M., Miller, M., 1980, *What's in a name ? A study of the effectiveness of explanatory labels in a science museum*, Philadelphia, Washington, Franklin Institute Science Museum and Planetarium.
Boullier, D., 2002, « Objets communicants, avez-vous donc une âme ? », *Les Cahiers du numérique*, 4, vol. 3, pp. 45-60.
Bourdieu, P., Passeron, J. C., Chamboredon, J. C., 1968, *Le métier de sociologue*, Paris, Mouton Bordas.
Bourdieu, P., Darbel, A., 1966, *L'amour de l'art – les musées européens et leur public*, Paris, Minuit.
Bourdieu, P., 2000 [1972], *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Le Seuil.
Bourdieu, P., (dir.), 2007, [1993], *La misère du monde*, Paris, Le Seuil.
Bourgatte, M., 2008, « Ce que fait la pratique au spectateur. Enquêtes dans les salles de cinéma Art et Essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur », thèse en sciences de l'Information et de la Communication, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, Ethis E. (dir.).
Burton, J., 2007, « Le monde à portée de main », *Musée*, 26.
Button, G., Dourish P., 1996, « Technomethodology: paradoxes and possibilities », *Proceedings of the 1996 CHI Conference on Human Factors and Computing*, pp. 19-26.
Caillet, E., 1995, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, avec la collaboration d'Evelyne Lehalle, Lyon, PUL.

Cameron, D., 1992 [1968], « Un point de vue : le musée considéré… », in Desvallées, A., (dir.), 1992, *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Paris, PUL, pp.259-270.
Cefaï, D., 2003, *L'Enquête de terrain*, Paris, La Découverte.
Chalvon-Demersay, S., 1999, « La confusion des conditions », *Réseaux*, 95, pp. 225-283.
Chanial, P., 2001, « L'ethnométhodologie comme anticonstructivisme », in de Fornel, M., Ogien, A., Quéré, L., (dir.), 2001, *L'ethnométhodologie – une sociologie radicale*, La Découverte, pp. 297-314.
Charaudeau, P., 1992, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette éducation.
Charaudeau, P., Maingueneau, D., 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil.
Chartier, R., 2003, « Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité électronique », in Origgi, G., Arikha N., (dir.), 2003, *Text-e. Le texte à l'heure de l'Internet*, Paris, BPI - Centre Georges Pompidou, pp. 17-30.
Clair, J., 2011, *L'hiver de la culture*, Paris, Flammarion.
Coleridge, S. T., 1985 [1817], *Biographia Literaria*, Princeton, Princeton University Press.
Cotte, D., 2007, « Espace de travail et logique documentaire », *Études de communication*, 30, pp. 25-38.
Crabtree, A., 2004, a) « Design in the absence of Practice: breaching experiments », *Proceedings of 2004 ACM Symposium on Designing Interactive Systems*, pp. 59-68.
Crabtree, A., 2004, b) « Technomethodology », *Proceedings of the 6th International Conference on Social Science Methodology*, pagination non précisée.
Cuno, J., (dir.), 2004, *Whose muse ? Art museums and the public trust*, New Jersey, Princeton University Press and Harvard University, Art museum.
Davallon, J. (dir.), 1986, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : La mise en exposition*, Paris, CCI Centre Georges-Pompidou.
Davallon, J., Gottesdiener, H., Le Marec, J., 1997, « Approche de la construction des usages de CD-ROM culturels liés aux musées », Rapport d'étude Paris, ministère de la culture (DMF et RMN) Saint Etienne – CEREM-Université Jean Monnet
Davallon, J., 1999, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.
Davallon, J., Le Marec, J., 2000, « L'usage en son contexte. Sur les usages des interactifs et des cédéroms des musées », *Réseaux*, 101, pp. 173-196.
Davallon, J., Noël-Cadet, N., Brochu, D., 2003, « L'usage dans le texte : les « traces d'usage » du site Gallica », in Souchier E., Jeanneret, Y., Le Marec J., (dir.), 2003, *Lire, écrire, récrire – objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, BPI – Centre Geroges Pompidou, pp. 45-90.
Davallon, J., Jeanneret, Y., 2006, « Le lien discontinu de la communication », XIXth Congress International Association of Empirical Aesthetics Culture and communication, Avignon, IAEA, pp. 9-16
Davallon, J., 2010, « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », *Culture et Musées*, 16, pp. 229-238.
Dayan, D., 1998 [1993], « Le double corps du spectateur », in Proulx, S., (dir.), 1998, *Accusé de réception*, Paris, L'Harmattan, pp. 163-189.
Dayan, D., 2000, « Télévision : le presque-public », *Réseaux*, 100, pp. 427-456.
De Bary, M. O., Tobelem, J. M., 1998, *Manuel de muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Séguier.
De Certeau, M., 1990 [1980], *L'invention du quotidien*, Volume I, « Arts de faire », Paris, Gallimard.
Deguchi, A., Mizoguchi, H., Inagaki, S., Kusunoki F., 2007, "A Next-Generation Audio-Guide System for Museums 'SoundSpot': An Experimental Study", *Lecture Notes in Computer Science*.

Deluermoz, Q., 2010, « "L'attention qui se concentre et se disperse". La question de la réception en sciences sociales : enjeux et perspectives », in Goetschel, P., Jost, F., Tsikounas, M., (dir.), 2010, *Lire, voir, entendre, la réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, p.9-17.

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

Desjardins, J., Jacobi, D., 1992, « Les étiquettes dans les musées et expositions scientifiques : revue de littérature et repérage linguistiques », *Publics et Musées*, 1, pp. 13-31.

Despres-Lonnet, M., 2004, « Écrits d'écran : le fatras sémiotique », *Communication et langages*, 142, pp. 43-52.

Desvallées, A., 1998, « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », in Bary, M. O. de, Tobelem, J. M., (dir.), 1998, *Manuel de muséographie, Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Séguier.

Detienne, M., Vernant, J. P., 1974, *Les ruses de l'intelligence : la métis chez les Grecs*, Paris, Flammarion

Diderot, D., 1967 [posth,1830], *Le paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier-Flammarion.

Dodier, N., 2001, « Une éthique radicale de l'indexicalité », in de Fornel, M., Ogien, A., Quéré, L., (dir.), 2001, *L'ethnométhodologie – une sociologie radicale*, Paris, La découverte, pp. 315-330.

Doering, Z., 1999, « Introduction to volume 42, 2 », *Curator*, 42, (2), pp. 70-73.

Doering, Z., Bickford, A., Karns, D. A., Kindlon, A. E., 1999, « Communication and persuasion in a didactic exhibition the power of maps study », *Curator*, 42, (2), pp. 88-106.

Donnat, O., 1974, *Pratiques culturelles des Français en 1974*, Paris, La Documentation française.

Donnat, O., 1982, *Pratiques culturelles des Français, Évolution 1973-1981*, Paris, Dalloz.

Donnat, O., 1990, *Nouvelle enquête sur les pratiques culturelles des Français en 1989*, Paris, La Documentation française.

Donnat, O., 1994, *Les français face à la culture*, Paris, La Documentation française.

Donnat, O., 1998, *Les Pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, Paris, La Documentation française.

Dufresne-Tassé, C., Lepage, Y., Lamy, L., Sauvé, M., 2002, « A quoi pensent les visiteurs adultes de type grand public en parcourant seuls des salles d'exposition ? » in *L'évaluation, recherche appliquée aux multi-usages*, Montréal, Multimondes, pp..

Duvignaud, J., 1980, L*e jeu du jeu*, Paris, Balland.

Eco, U., 1972, *La structure absente*, Paris, Mercure.

Eco, U., 1985, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.

Edson, G., Dean, D., 1994 [1989], *The Handbook for Museums*, Londres & New York, Routledge.

Eidelman, J., Cordier, J. P., Letrait M., 2003, « Catégories muséales et identités de visiteurs », in Donnat, O., (dir.), 2003, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La documentation française, pp. 189-205.

Eidelman, J., Roustan, M., Golstein, B., (dir.), 2008, *La place des publics – de l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La documentation française.

Esquenazi, J. P., 2006, « Les médias et leurs publics – le processus de l'interprétation », in Olivesi, S., (dir.), 2006, *Sciences de l'information et de la communication*, Grenoble, PUG, pp.11-26.

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*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 337-346.

Ezrati J. J., 2002, *Théorie, technologie et technique de l'éclairage muséographique*, Nantes, Ed. AS.
Ezrati, J. J., 2010, « L'éclairage comme élément de la scénographie », *Culture et musées*, 16, pp.252-256.
Ezrati, J. J., Merleau-Ponty, C., 2010, *Exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan.
Fabiani, J. L., 2001, « L'expérimentation improbable – remarques sur la sociologie française dans ses rapports avec l'ethnométhodologie », in de Fornel, M., Ogien, A., Quéré, L., (dir.), 2001, *L'ethnométhodologie – une sociologie radicale*, La découverte, pp. 277-295.
Fabiani, J. L., 2007, *Après la culture légitime, objets, publics, autorités*, Paris, L'Harmattan.
Falk, J. H., 1991, « Analysis of the behavior or family visitors in natural history museums: the national museum of natural history », *Curator*, 34, (1), pp. 44-50.
Fink, E., 1966 *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Minuit.
Fish, S., 2007 [1980], *Quand lire, c'est faire, l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les prairies ordinaires.
Fiske, J., 1992, « Audiencing : A cultural Studies Approach of Watching Television », Poetics, 21, pp.345-359.
Flichy, P., 1991, « L'historien et le sociologue face à la technique, le cas des machines sonores », *Réseaux*, 46-47, pp. 47-58.
Flintham, M., Anastasi, R., Benford, S., Drozd, A., Mathrick, J., Rowland, D., Oldroyd, A., Sutton, J., Tandavanitj, N., Adams, M., Row-Farr, J., 2003, « Uncle Roy all around you: Mixing games and theatre on the city streets », *Proceedings of the Level Up Conference*, Utrecht, pp.168-177.
Fontanille, J., 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
Foucault, M., 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
Foucault, M., 1994, *Dits et Écrits, 1954-1988*, volume 3, 1976-1979, Paris, Gallimard.
Foucault, M., 1994, [1984], Histoire de la sexualité, tome II *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
Garfinkel, H., 2007 [1967], *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF.
Garfinkel, H., Sacks, H., 1970, "On Formal structures of practical actions", in Mc Kinney J., Tiryakian, E., (dir.), 1970, *Theoretical sociology. Perspectives and developments*, New York, Appleton-Century-Crofts, pp.337-366.
Gauzins, E., Le Marec, J., 2003, « Réactions des visiteurs face au badge « Visite + » : premier bilan », ENS-LSH, Association Ad Hoc, CSI.
Gentès, A., 2008, « Médiation créative : scénarios et scénarisations dans les projets d'ingénierie des TIC », *Hermès*, 50, pp.83-89.
Gentès, A., 2009, « Poétiques de l'hétérogène – de la traduction au design », Synthèse d'HDR, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, Jeanneret, Y., (dir.).
Gentès, A., Jutant, C., Guyot, A. and Simatic M., 2009, « RFID Technology: Fostering human interactions », *Proceedings of IADIS International Conference Game and Entertainment Technologies 2009*, pp. 67-74.
Gentès, A., Jutant, C., Guyot, A., Simatic, M., 2010, « Designing Mobility: Pervasiveness as the Enchanting Tool of Mobility », in Ystad, S., (dir.), 2010, *MobiCASE 2009*, LNICST 35, Springer Verlag, pp. 401-409.
Gentès A., Jutant, C., 2011, « De la convergence à la performance : le cheminement dans l'invention d'un média », *Culture et musées*, [en cours de révision].
Gentès, A., Jutant C., 2011, « The Game Mechanics of Pervasive Applications : Visiting the Uncanny », *New review of Hypermedia and Multimedia*, [sous presse].
Gentès, A., Jutant, C., 2011, « Expérimentation technique et création : l'implication des utilisateurs dans l'invention des médias », *Communication et langages*, 168, pp. 97-111.

Ghitalla, F., Boullier, D., Gkouskou-Giannakou, P., Le Douarin, L., Neau, A., 2003, *L'outre-lecture, Manipuler, (s')approprier, interpréter le web*, Paris, BPI – Centre Georges Pompidou.

Gibson, J. J., 1977, « The Theory of Affordances », in Shaw, R. E., Bransford, J., (dir.), 1977, *Perceiving, Acting, and Knowing*, Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, pp. 67-82.

Giddens, A., 1987 [1984], *La constitution de la société – Eléments de la théorie de la structuration*, Paris, PUF.

Gilman, B. I., 1916, « Museum Fatigue », *The Scientific Monthly*, 12, pp. 62-74.

Gob, A., Drouguet, N., 2010, *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin.

Gob, A., Montpetit, R., 2010, « Introduction », *Culture et musées*, 16, pp. 13-19.

Goffman, E., 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, volume 1, « Présentation de soi », Paris, Minuit.

Goffman, E., 1988, *Les moments et leurs hommes*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris, Minuit.

Goffman, E., 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.

Gottesdiener, H., 1979, « Analyse de l'influence de l'organisation spatiale d'une exposition sur le comportement des visiteurs », Compte rendu, Nanterre, Laboratoire de Psychologie.

Gottesdiener, H., 1987, *Evaluer l'exposition*, Expo Média, Paris, La documentation française.

Gottesdiener, H., 1992, « La lecture de textes dans les musées d'art », *Publics et Musées*, 1, pp. 75-89.

Gottesdiener, H., Vilatte, J. C., Vrignaud, P., 2008, « Pratiques culturelles et image de soi : le cas de la fréquentation des musées », rapport d'enquête, Département de la prospective et des statistiques DDAI, Ministère de la culture et de la communication.

Greimas, A., Courtes, J., 1979, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

Greimas, A., 1987, *De l'imperfection*, Paris, Pierre Fanlac.

Grosjean, M., Thibaud, J. P., 2001, « Introduction » in Grosjean M., Thibaud, J. P., (dir.), 2001, *L'espace urbain en méthodes*, Paris, Eupalinos, Parenthèses, pp. 5-10.

Hall, E., 1997, [1980], « Codage/décodage », *Sociologie de la communication*, 1, pp. 59-71.

Harris, R., 1993, *Sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS.

Hartley, J., 1988, « The Real World of Audiences », *Critical Studies in Mass Communication*, 5, pp. 234-238.

Hein, G., 1999, *Learning in the museum*, Londres, Routledge.

Hennion, A., Maisonneuve S., Gomart, E., 2000, *Figures de l'amateur – formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La documentation française.

Henriot, J., 1969, *Le jeu*, Paris, PUF.

Herzlich, C., 1972, « La représentation sociale », in Moscovici, S., (dir), 1972, *Introduction à la psychologie sociale*, Tome I, Paris, Larousse, pp. 303-325.

Heumer, G., Gommlich, F., Jung, B., Müller, A., 2007, « Via Mineralia - a pervasive museum exploration game », *Proceedings of Pergames 2007*

Higgins, H., 1884, « Museums of natural history », *Transactions of the Literary and Philosophical Society of Liverpool*, pp. 183-221 cité par Hein, G., 1998, *Learning in the museum*, Londres, Routledge.

Hsi, S., 2002, « The electronic guidebook, A study of user experience mediated by Nomadic web content in a museum setting », *International Journal of computer assisted learning*, 19, (3), pp. 308-319.

Iser, W., 1985 [1976], *L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga.

Jacobi, D, 1989, « Les formes du savoir dans les panneaux des expositions scientifiques », in Schiele B., (dir.), 1989, *Faire voir, faire savoir : la muséologie scientifique au présent*, Québec, Musée de la civilisation, pp. 129-144.
Jacobi, D., 1997, « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », *La lettre de l'Ocim*, 49, pp. 9-14.
Jacobi, D., 2005, « Les faces cachées du point de vue », *La lettre de l'Ocim*, 100, pp. 44-53.
Jacobi, D., Jeanneret, Y., (dir.), 2007, « Textes et lectures dans les collections du Musée du Louvre », Rapport de recherche pour le Service Etudes et Recherche du Musée du Louvre, (rapport non publié).
Jacquinot-Delaunay, G., Monnoyer, L., 1999, Avant-propos du dossier « Le dispositif – entre usage et concept », *Hermès*, 25, pp. 9-14.
Jakobson, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
Jambon, F., Mandran, N., Perrot, C., 2007, « Le RFID au service de l'analyse du parcours muséal des visiteurs », *La lettre de l'OCIM*, 113.
Jeanneret, Y., 1994, *Ecrire la science, Formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, PUF.
Jeanneret, Y., Béguin, A., Cotte, D., Labelle, S., Perrier, V., Quinton P., Souchier, E., 2003, « Formes observables, représentations et appropriation du texte de réseau », in Souchier, E., Jeanneret, Y., Le Marec, J., (dir.,), 2003, *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, BPI - Centre George Pompidou, pp. 91-158.
Jeanneret, Y., Souchier, E., 2005, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication et langages*, 145, pp.3-15.
Jeanneret, Y., 2006, « Désigner, entre sémiotique et logistique », in Kovacs, S., Timimi, I., (dir.), 2006, *Indice, Index, Indexation*, Paris, ADBS.
Jeanneret, Y., 2007 [2000], *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion.
Jeanneret, Y., 2008, *Penser la trivialité, la vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès - Lavoisier.
Jeanneret, Y., 2009, « L'insaisissable opérativité des médias informatisés : ingénierie médiatique, prétention sémiotique et industrie de la trivialité » in Pignier, N., (dir), 2009, *De l'expérience multimédia – usages et pratiques culturelles*, Paris, Hermès – Lavoisier, pp.47-60.
Jeanneret, Y., 2010, « Le statut des savoirs ordinaires dans l'analyse des pratiques de communication », Colloque *Etendue de la réflexivité*, 25-26 mars 2010, Université de Liège.
Joas, H., 1999 [1992], *La créativité de l'agir*, Paris, Editions du Cerf.
Jodelet, D., 1989, « Représentations sociales : un domaine en expansion », in Jodelet, D. (dir.), 1989, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, pp. 31-61.
Jost, F., 1997, « La promesse des genres », *Réseaux*, 81, pp. 11-31.
Jost, F., 2003 [2001], *La télévision du quotidien, entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck.
Jost, F., 2007, « Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication », *Semen* [en ligne], 23, mis en ligne le 22 août 2007, consulté le 11 mars 2011,URL : http://semen.revues.org/5091.
Jostmann, N., Lakens, D., Schubert, T., 2009, « Weight as an Embodiment of Importance », *Psychological Science*, 20, (9), pp. 1169-1174.
Jouët, J., 2000, « Retour critique sur la sociologie des usages », *Réseaux*, 100, pp. 487-521.
Jouët, J., 1993, « Pratiques de communication et figures de la médiation », *Réseaux*, 60, pp.101-120.
Jovchelovitch, S., 2005, « La fonction symbolique et la construction des représentations : la dynamique communicationnelle ego/alter/objet », *Hermès*, 41, pp.51-58.

Julien, M. P., Rosselin, C., 2009, *Le sujet contre les objets… tout contre – Ethnographies de cultures matérielles*, Paris, CTHS.

Jutant, C., 2005, « Le musée à l'épreuve de l'Autre – le cas *Contrepoint* : une mise en exposition de l'art contemporain au musée du Louvre », Master Recherche, CELSA, Paris IV Sorbonne, Jeanneret, Y. (dir.).

Jutant, C., 2008, « Les entretiens auprès des visiteurs », in Bergeron Y., Montpetit R., (dir.), 2008, *Intrus/intruders. Musée national des Beaux-Arts de Québec, Analyse d'une expérience*, ed., Québec, Musée national des Beaux Arts de Québec.

Jutant, C., Guyot, A., Gentès, A., 2009, Rapport d'enquête remis à l'ANR, édition 2007-2009 du programme RIAM, « Play Ubiquitous Game and Play more », L5.03 – Bilan de l'expérimentation de « PLUG – les secrets du musée », rapport non publié.

Kerbrat-Orecchioni, C., 1999, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin.

Lahire, B., 2004, *La culture des individus – dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La découverte.

Landowski, E., 2005, *Les interactions risquées*, Nouveaux Actes Sémiotiques, Limoges, PULIM.

Lantz, F., 2007, « The Big Urban Game – A playful connection of the "Twin cities" », in Borries, F., Waalz, S. and Böttger, M., (dir.), 2007, *Space, Time, Play. Computer Games, Architecture and Urbanism: the Next Level*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, pp.390-391.

Lantz, F., 2009, « Pac Manhattan », in Montola, M., Stenros, J., Waern, A., (dir.), 2009, *Pervasive games, Theory and Design – Experiences on the boundary between life and play*, San Francisco, Morgan Kaufmann.

Le Breton, D., 2001 [1998], *Les passions ordinaires – anthropologie des émotions*, Paris, Armand Colin.

Le Marec, J., 1996, « Le visiteur en représentations : l'enjeu des évaluations préalables en muséologie », thèse en sciences de l'information et de la communication, Saint-Etienne, Université Jean Monnet, Davallon, J. (dir.).

Le Marec, J., 1997, « Évaluation, Marketing et muséologie », *Publics et Musées*, 11/12, pp. 165-191.

Le Marec, J., 2001, « L'usage et ses modèles : quelques réflexions méthodologiques », *Spirale*, 28, pp.105-122.

Le Marec, J., 2001, « Le public : définitions et représentations », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 46, (2), pp. 50-55.

Le Marec, J., 2002, « Ce que le terrain fait au concept », Synthèse d'habilitation à diriger les recherches, Université de Paris VII – Denis Diderot, Jurdant, B. (dir.).

Le Marec, J. Topalian R., 2003, « Le rôle des technologies dans les relations entre institutions et les publics : peut-on (vraiment) innover en matière de communication ? » ICHIM03, *Digital Culture & Heritage*, École du Louvre.

Le Marec, J., Babou, I., 2003, « De l'étude des usages à une théorie des « composites » : objets, relations et normes en bibliothèque », in Souchier, E., Jeanneret, Y., Le Marec, J., (dir.), 2003, *Lire, écrire, récrire – objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, BPI - Centre Pompidou, pp. 233-299.

Le Marec, J., Babou, I., 2004, « La génétique au musée : figures et figurants du débat public », *Recherches en Communication*, 20, Pagination non précisée.

Le Marec, J., 2004, « La relation entre l'institution muséale et les publics : confrontation de modèles », in *Changer : les musées dans nos sociétés en mutation*, XVII^{ème} entretiens du Centre Jacques Chartier – Colloque en Muséologie, Montréal.

Le Marec, J., 2005, « La relation entre l'institution muséale et les publics : confrontation de modèles », in *Musées, connaissance et développement des publics*, Journée d'études 6 avril 2004, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, pp. 103- 121.

Le Marec, J., 2007, *Publics et musées : la confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan.
Le Marec, J., 2009, Séminaire Muséologie, Muséographie et nouvelles formes d'adresse au public de l'Institut de recherche et d'innovation - *Les objets communicants : un lien entre l'espace du musée et les espaces numériques,* 21 janvier 2009 - http://www.iri.centrepompidou.fr/
Le Marec, J., Chaumier, S., 2009, « Évaluation muséale : Hermès ou les contraintes de la richesse », *La lettre de l'Ocim*, 126, pp. 7-14.
Leblanc, G., 1999, « Du déplacement des modalités de contrôle, contrôle des représentations et maîtrise du public », *Hermès*, 25, pp. 233-242.
Lehmann, J. P., 2009, *Comprendre Winnicott*, Paris, Armand Colin.
Leveneur, L., 2009, *Les travestissements du jeu télévisé. Histoire et analyse d'un genre protéiforme, 1950-2004*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.
Leveratto, J. M., 2006, « Lire Mauss, l'authentification des « techniques du corps » et ses enjeux épistémologiques », *Le Portique* [en ligne], 17/2006, mis en ligne le 15 décembre 2008, consulté le 07 mai 2011, URL : http://leportique.revues.org/index778.html.
Licoppe, C., Inada Y., 2005, « Les usages émergents d'un jeu multijoueur sur terminaux mobiles géolocalisés. Mobilités équipées dans un Japon "augmenté" et "rencontres d'écran" », *Réseaux*, 133, pp.135-164.
Lindt I., Ohlenburg J, Pankoke-Babatz U., Ghellal S, 2007, « A report on the crossmedia game Epidemic Menace », *Proceedings Computers in Entertainment,* 5, (1), pagination non precise.
Linton, R., 1999, [1965], *Le fondement culturel de la personnalité*, Paris, Dunod.
Livingstone, S., Lunt, P., 1993, « Un public actif, un téléspectateur critique », *Hermès*, 11-12, pp. 145-157.
Livingstone, S., 1990, *Making sense of television*, Londres, Routledge.
Livnat, P., 2006 « Rhétorique de l'objectivité », *Questions de communication*, 9, pp. 95-121.
Maingueneau, D., 1998, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod.
Mariani-Rousset, S., 1992, « Les parcours d'exposition : une situation de communication. Du comportement à la construction du sens », Thèse en sciences de l'information et de la communication, Université de Lyon 2, Jacques Cosnier (dir.).
Marin, L., 1978, « Représentation et simulacre », *Critique*, 373-374, pp.534-544.
Marin, L., 1988, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du Musée National d'art moderne,* n° spécial Art de voir ; art de décrire, II, pp.62-81.
Marin, L. 1993, *Des pouvoirs de l'image, gloses*, Paris, le Seuil.
Martin, Y. A., 2007, « Le numérique au musée des Confluences », Musées, 26.
Markova, I., 2005, « Le dialogisme en psychologie sociale », *Hermès*, 41, pp.25-32.
Martin-Juchat, F., 2008, *Le corps et les médias : la chair éprouvée par les médias et les espaces sociaux*, Bruxelles, De Boeck.
Mc. Gonigal, J., 2003, « A real little game: the performance of belief in Pervasive Play », in Copier, M., Raessens, J., (dir.), 2003, Level Up. *Digital Games Research conference proceedings*, Utrecht, University of Utrecht, pagination non précisée.
Mc. Gonigal, J., 2003, « This Is Not a Game: Immersive Aesthetics and Collective Play », *Proceedings of Melbourne DAC 2003 Streamingworlds Conference*, pp.11-25.
Mc. Gonigal, J., 2006, *This Might Be a Game: Ubiquitous Play and Performance at the Turn of the Twenty-First Century*, Ph.D. Dissertation, Philosophy in Performances Studies, University of California, Berkeley.
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.

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.
Meadel, C., (dir.), 2009, « La réception », Les essentiels d'Hermès, Paris, CNRS.
Melton, A., 1935, « Problems of Installation in Museums of Art », *New Series*, 14, *American Association of Museums Monograph*.
Melton, A. W., Goldberg, N., Mason, C. W., 1936, « Experimental Studies of the Education of Children in a Museum of Science », *New Series*, 15, *American Association of Museums Monograph*.
Melton, A. W., « Effets des variations du nombre de tableaux exposés dans une salle de musée », Publics et musées, 8, pp. 21-42.
Metz, C., 1968, *Essais sur la signification du cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck.
Metz, C., 1975 « Le signifiant imaginaire », *Communication*, 23, pp. 3-55.
Meunier, J. P., 1999, « Dispositif et théories de la communication », *Hermès*, 25, pp. 83-91.
Miles, L., Nind, L., Macrae N., 2010, « Moving Through Time », *Psychological Science*, 21, 2, pp. 222-223.
Miller, C. R., 2003, « The Presumptions of Expertise: The Role of Ethos in Risk Analysis », *Configurations*, 11, (2), pp. 163-202.
Mitropoulou, E., 2007, « Média, multimédia et interactivité – Jeux de rôles et enjeux sémiotiques », Synthèse d'habilitation à diriger les recherches, Université de Limoges, Fontanille, J., (dir.).
Montola, M., 2005, « Exploring the Edge of the Magic Circle: Defining Pervasive Games », *Proceedings of the Level Up DiGRA Conference*, pagination non précisée.
Montola, M., Stenros, J., Waern, A., 2009, *Pervasive games, Theory and Design – Experiences on the boundary between life and play*, San Francisco, Morgan Kaufmann.
Montpetit, R., 2005, « Expositions, parcs, sites : des lieux d'expériences patrimoniales », *Culture et musées*, 5, pp.111-133.
Moscovici, S., 1976, *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, PUF.
Moscovici, S., 1989, « Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire », in Jodelet, D., (dir.), 1989, *Les représentations sociales*, Paris, PUF.
Müller, J., 2010, « Les lieux communs de la réception », in Goetschel, P., Jost, F., Tsikounas, M., (dir.), 2010, *Lire, voir et entendre la réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp.31-40.
Nieuwdorp, E., 2007, « The pervasive Discourse: An analysis », *ACM Computers in Entertainment*, 5, (2).
Niquette, M., 1994, « Eléments critiques pour l'analyse de la réception et du partage social des connaissances », *Publics et Musées*, 5, pp. 79-97.
Norman, D. A., 1990, *The Design of Everyday Things*, New York, Doubleday.
Norman, D. A., 1999, « Affordances, Conventions and Design », *Interactions*, VI, (3), pp. 38-42.
Octobre, S., 2009, « Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission, un choc de cultures? » Transmission et légitimation, Culture Prospective, Ministère de la culture et de la communication, pp.1-8. [en ligne]. Disponible sur :
<http://www.adbdp.asso.fr/spip.php?article513>. [Consulté le 8 mars 2008].
Odin, R., 1996, « Christian Metz et la fiction », *Semiotica*, 112, (1-2), pp.9-20.
Parr, A. E., 1961, « Mass Medium of Individualism », *Curator*, 4, (1), pp.39-48.
Passeron, J. C., Pedler, E., 1999, « Le temps donné au regard, enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, 27, (2), pp. 93-116.
Passeron, J. C., 2006, *Le raisonnement sociologique : un espace non popperien de l'argumentation*, Paris, Albon Michel.

Patriat, C,. 2001, « L'interprétation comme art de l'explicitation – quand le bon sens fait parler le génie », *Les entretiens Denis Diderot*, 1, Actes des premiers entretiens Denis Diderot, pp. 12-17.
Patrin-Leclère, V., Jeanneret, Y., 2004 « La métaphore du contrat », *Hermès*, 38, p. 133-140.
Pavel, T., 1988 [1986], *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil.
Peeters, H., Charlier, P., 1999, « Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès*, 25, pp. 15-23.
Peirce, C. S., 1978 [1931-1935], *Écrits sur le signe* [1931-1935], Paris, Le Seuil.
Perriault, J., 2008 [1989], *La logique de l'usage – essai sur les machines à communiquer*, Paris, L'Harmattan.
Pignier, N., 2002, « Le parcours visuo-moteur de l'internaute : de la perception à la signification », in Barrier, G., Pignier, N., (dir.), 2002, *Sémiotiques non verbales et modèles de spatialité*, Limoges, PULIM.
Poli, M. S., 1992, « Le parti pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique », *Publics et Musées*, 1, pp. 91-102.
Poli, M. S., 2002, *Le texte au musée, une approche sémiotique*, Paris, L'Harmattan.
Poulot, D., 2003, « Quelle place pour la « question du public » dans le domaine des musées ? », in Donnat, O., Tolila, P., (dir.), 2003, *Le(s) public(s) de la culture, politiques publics et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, pp.103-123.
Proctor, N., 2005, « Off base or on target ? Pros and cons of wireless and location-aware applications in the museum", *ICHIM05, Digital Culture & Heritage*, BNF
Proulx, S. 1998, *Accusé de réception*, col. Champs visuels, L'harmattan.
Quéré, L., 1982, *Miroirs équivoques, aux origines de la communication moderne*, Paris, Aubier Montaigne.
Quéré, L., 1997, « La situation toujours négligée », *Réseaux*, 85, pp. 163-192.
Ravelli, L. J., 2006, *Museum texts, Communication frameworks*, Londres, Routledge.
Rivière, G. H., 1989, « La muséologie selon George Henri Rivière », Paris, Dunod.
Robinson, E. S., 1928, « The Behavior of the Museum Visitor », *American Association of Museums Monograph, New Series*, 5.
Roqueplo, P., 1974, *Le partage du savoir - Science, culture, vulgarisation*, Paris, Le Seuil.
Roustan, M., (dir.), 2003, *La pratique du jeu vidéo : réalité ou virtualité* ?, Paris, L'Harmattan.
Ruby, C., 2007, *L'âge du public et du spectateur*, Paris, La lettre volée.
Samson, D., 1992, « L'évaluation formative et la genèse du texte », *Publics et Musées*, 1, pp. 57-73.
Samson, D., 1995, « Nous sommes tous des poissons – Stratégies de lecture des visiteurs d'exposition », thèse en communication, Université du Québec à Montréal, Schiele B. (dir.).
Sartre, J. P., 1943, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard.
Schiele, B., 1989, (dir), *Faire voir, faire savoir: la muséologie scientifique au présent*, Actes du colloque international, Montréal, Québec, Musée de la Civilisation.
Schiele, B., 1992, « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », *Publics et Musées*, 2, pp. 71-98.
Schiele, B., 2001, *Le musée des sciences – Montée du modèle de communicationnel et recomposition du champ muséal*, Paris, L'Harmattan.
Schneider, J., Kortuem, G. 2001, « How to host a pervasive game. Supporting face-to-face interactions in live-actions role playing », *Position paper at the Designing Ubiquitous Computing Games Workshop at UbiComp*, pp.1-6.

Schollmeier, R., 2001, « A Definition of Peer-to-Peer Networking for the Classification of Peer-to-Peer Architectures and Applications », *Proceedings of the IEEE 2001 International Conference on Peer-to-Peer Computing (P2P2001)*, pp.1-2
Schütz, A., 1972, [1932], *The Phenomenology of the Social World*, Londres, Heinemann Educational Books.
Scott, C., 2003, « Museums and impact », *Curator*, 46, (3), pp. 293-310.
Screven, C. G., 1986, « Exhibitions and Information Centers Some Principles and Approaches », *Curator*, 29, (2), pp. 109-137.
Screven, C. G., 1976, « Exhibit Evaluation A Goal-Referenced Approach », *Curator*, 19, (4), pp. 271-290.
Screven, C. G., 1992, « Comment motiver les Visiteurs à la lecture des étiquettes? », *Publics et Musées*, 1, pp. 33-53.
Scriven, M., 1967, « The Methodology of Evaluation », in Tyler, R., W., Gagné, R., M., Scriven, M., (dir.), 1967, *Perpectives of Curriculum Evaluation*, Chicago, Rand McNally, pp.39-83.
Searle, J., 1998 [1995], *La construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard.
Sense, X., 2007, « De l'espace du document numérique à l'espace d'internet », *Études de communication*, 30, pp. 99-114.
Shettel, H., 1973, « Exhibits ; Art Form or Educational Medium? », *Museum News*, 52 (1), pp. 32-41.
Silverstone, R., 1998, « Les espaces de la performance : musée, science et rhétorique de l'objet », *Hermès*, 22, pp.175-188.
Simatic, M., 2009, « RFID-based replicated distributed memory for mobile applications », *Proceedings of the 1st International Conference on Mobile Computing, Applications, and Services Mobicase 2009*, pp.1-18.
Simondon, G., 1958, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier.
Snow, C. P., 1993 [1960], *The two cultures*, Cambridge, University Press
Sorlin, P., 1992, « Le mirage du public », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 39, pp. 86-102.
Souchier, E., 1996, « L'écrit d'écran : pratiques d'écriture et informatique », *Communication et langages*, 107, pp. 105-119.
Souchier, E., Jeanneret, Y., Le Marec, J., (dir.), 2003, *Lire, écrire, récrire – objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, BPI - Centre Pompidou.
Soulez, G., 2004, « Nous sommes le public. Apports de la rhétorique à l'analyse des publics », *Réseaux*, 126, pp. 113-141.
Stake, R., Easley, J., 1978, *Case studies in science education*, Urbana, Illinois: Center for instructional Research and Evaluation.
Sunier, S., 1997, « Le scénario d'une exposition », *Publics et Musées*, 11-12, pp. 195-211.
Tardy, C., Jeanneret, Y, 2007, *L'écriture des médias informatisés, Espaces de pratiques*, Paris, Hermès Lavoisier.
Thévenot, L., 1990, « L'action qui convient », *Raisons pratiques*, 1, pp.39-69.
Thévenot, L., 2006, *L'action au pluriel, Sociologie des régimes d'engagement*, Paris, La Découverte.
Thibaud, J. P., 2001, « La méthode des parcours commentés », in Grosjean, M., Thibaud, J. P., (dir.), 2001, *L'espace urbain en méthodes*, Paris, Eupalinos, Parenthèses, pp. 79-100.
Thomas, F., 1999, « Dispositifs narratif et argumentatif », *Hermès*, 25, pp. 219-232.
Tisseron, S., 1999, « Nos objets quotidiens », *Hermès*, 25, pp. 57-66.
Turner, V., 1988, *Anthropology of performance*, New York, PAJ Publications.

Vareille, E., 2001, « L'entretien comme méthode et situation d'enquête : le cas de l'évaluation muséale », thèse en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, Jacobi D. (dir.).
Verhaegen, P., 1999, « Les dispositifs techno-sémiotiques : signes ou objets ? », *Hermès*, 25, pp. 111-122.
Véron, E., 1983, « Quand lire c'est faire : l'énonciation dans le discours de la presse écrite », in Veron, E. (dir.), 1983, *Sémiotique II*, Paris, IREP, pp.33-56.
Véron, E., Levasseur, M., 1983, *Ethnographie d'une exposition – L'espace, le corps et le sens*, BPI - Centre Georges Pompidou.
Vidal, G., 2006, *Contribution à l'étude de l'interactivité : les usages du multimédia de musée*, Pessac, PUB.
Virilio, P., 1996, *Cybermonde, la politique du pire*, Paris, Textuel.
Walther, B. K., 2005, « Atomic Actions – Molecular Experience, Theory of pervasive gaming », *ACM computers in Entertainment*, 3, (2), pp.1-13.
Walther, B. K., 2005, « Notes on the methodology of pervasive gaming », *Proceedings of the ICEC 2005 Conference*, pp. 488-495.
Walz, S. P., Ballagas, R., 2006, « Cell Spell-Casting, Designing a Locative and Gesture Recognition Multiplayer Smartphone Game for Tourists », *Pergames2006 – 3rd International Workshop on Pervasive Gaming Applications.*
Watremez, A., 2008, « L'entretien itinérant : pour une construction d'un dispositif méthodologique de narration des habitants dans la ville patrimoniale », *Études de communication* [en ligne], 31/2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 17 août 2011, URL : http://edc.revues.org/index747.html.
Weber, M., 1965 [1904-1917], *Essais sur la théorie de la science (1904-1917).* Recueil d'articles publiés entre 1904 et 1917, Paris, Plon.
Weissberg, J. L., 1999, *Présence à distance*, Paris, L'Harmattan.
Weiser, M., 1991, « The computer for the 21th century », in *Scientific American*, Special Issue on Communications, Computers, and Networks, pp.94-90.
Winnicott, D. W., 1975 [1971], *Jeu et réalité – l'espace potentiel*, Paris, Folio essais.
Winnicott, D. W., 1995 [1969], « Comment s'édifie la confiance », in 1995, *Conseils aux parents*, Paris, Payot, pp.171-186.
Wittlin, A., 1949, *The museum : its history and its tasks in education*, Londres, Routledge.
Wolf, R. 1980, « A Naturalistic View of Evaluation », *Museum News*, 58, (6), pp. 39-45.
Wolf, R., 1986, « The Missing link: a look at the role of orientation in enriching the museum experience », *Journal of Museum Education: Roundtable Reports*, 11, (1), pp.17-21.
« Évaluation de la réception de l'exposition « The Louvre dans the Masterpieces » auprès du public (Musée du Louvre/High Museum of Art, Atlanta). Enquête qualitative et quantitative, Service Études et Recherche, Direction de la politique des publics et d'Éducation Artistique, Musée du Louvre, 2009. Document confidentiel non publié.

Sites consultés sur Internet

http://museumlab.fr/exhibition/05/tech.html
http://www.erasme.org/
http://www.idate.org/en/News/Near-Field-Communications_541.html
http://www.idate.org/fr/Actualites/World-Video-Game-Market_682.html
http://www.intel.com/museumofme/r/index.htm
http://www.mediametrie.fr/comportements/communiques/reference-des-equipements-multimedias-plus-de-la-moitie-des-equipements-numeriques-sont-des-ecrans.php?id=458
http://www.mediametrie.fr/internet/communiques/internet-pratique-ou-ludique-portraits-croises-des-de-25-ans-et-des-de-50-ans.php?id=449

http://www.musee-europemediterranee.org/fr/Musee-Le-projet/Reseaux-partenaires/Le-projet-Anthroponet
http://www.pervasive-gaming.org/index_swf.html
http://www.scienceshumaines.com/la-fievre-de-l-evaluation_fr_24277.html
http://www-01.ibm.com/software/globalization/terminology/p.html

Sommaire des annexes

Annexe n° 1 – Illustrations de l'exposition « Sainte Russie », Musée du Louvre... 445
Annexes n° 2 – Illustrations Projet PLUG – Musée des arts et métiers..... 455
Annexe n° 3 – Analyse des usages du terme « pervasif » et illustrations de projets et de jeux pervasifs 461
Annexe n° 4 – Outils méthodologiques – grilles d'entretien et d'observation..... 468
Annexe n° 5 – Modalités d'engagement des visiteurs dans l'enquête..... 475
Annexe n° 6 – Textes et contexte..... 479
Annexe n°7 – Analyse des panneaux dans l'exposition Sainte Russie..... 495
Annexe n °8 – Outils d'analyse pour le corpus de récits itinérants et d'entretiens menés dans l'exposition « Sainte Russie »..... 500
Annexe n°9 – Exemples d'entretiens menés pour l'exposition Sainte Russie et pour le jeu « Plug — les secrets du musée »..... 551

Annexe n° 1 – Illustrations de l'exposition « Sainte Russie », Musée du Louvre

Cette section présente quelques photographies des espaces d'exposition « Sainte Russie », dans le hall Napoléon du Musée du Louvre. Elles visent à montrer les différents types d'objets exposés, les formes des vitrines et la place du mobilier dans l'espace, ainsi que la couleur des différents éléments de l'exposition. Les commentaires des photos se réfèrent aux grandes zones identifiées pendant l'analyse de l'espace général d'exposition. La deuxième partie de cette section présente le plan général de l'espace ainsi que le découpage en grandes zones.

1. EXEMPLES COMMENTÉS DES ESPACES D'EXPOSITION ET DES VITRINES CONTENANT LES OBJETS

Figure n° 1 : hall d'entrée de l'exposition. Le titre est inscrit deux fois, en lettres d'or. La maquette du monastère de la Résurrection de Smolny à Saint Petersburg est le premier objet que rencontrent les visiteurs.

Copyright photo : © 2010 Musée du Louvre/Angèle Dequier

Figure n° 2 : vue générale de la zone 1. On observe les quatre types de vitrines : les vitrines sur pied autour desquelles le visiteur peut tourner ; les vitrines horizontales, dans lesquelles sont exposés des objets de petite taille ; les vitrines-caissons n° 1 au mur, assez profondes ; et les vitrines caissons n° 2, peu profondes, qui exposent des objets de grandes tailles.

Copyright photo : © 2010 Musée

Figure n° 3 : vue de la zone 1. On peut voir les vitrines-caissons n° 2 qui sont très éclairées en contraste avec la couleur foncée des murs.

Copyright photo : © 2010 Musée du Louvre/Angèle Dequier

Figure n° 4 : vue générale de la salle de l'iconostase de Saint Cyrille, où les visiteurs sont invités à ouvrir l'enveloppe qui leur est remise à l'entrée de l'exposition. On y trouve les rares bancs de l'exposition qui permettent de s'asseoir.

Copyright photo : © 2010 Musée du Louvre/Angèle Dequier

Figure n° 5 : vue générale de la zone y. Cette petite salle a été comparée à la « chapelle » ou « crypte » par les visiteurs qui analysent le geste expographique de l'exposition. Vitrine-caisson n° 1 à droite, et vitrine-caisson n° 2 à gauche.

Copyright photo : © 2010 Musée du Louvre/Angèle Dequier

Figure n° 6 : vue générale de la zone 2. Le grand couloir compte plusieurs vitrines-caissons et des vitrines basses sur pied autour desquelles le visiteur peut circuler.

Copyright photo : © 2010 Musée du Louvre/Angèle Dequier

Figure n° 7 : Sur cette photographie de la zone 2, on peut voir le contraste entre les pièces en or, très éclairées et les espaces vides de l'exposition plus sombres.

Copyright photo : © 2010 Musée du Louvre/Angèle Dequier

Figure n° 8 : vue générale de la zone C. Deux œuvres sont ici présentées sans vitre de protection.

Copyright photo : © 2010 Musée du Louvre/Angèle Dequier

Figure n° 9 : détail d'une vitrine-caisson n° 2 de la zone D. On peut voir la présence de cartels, apposés horizontalement dans la vitrine à côté des objets.

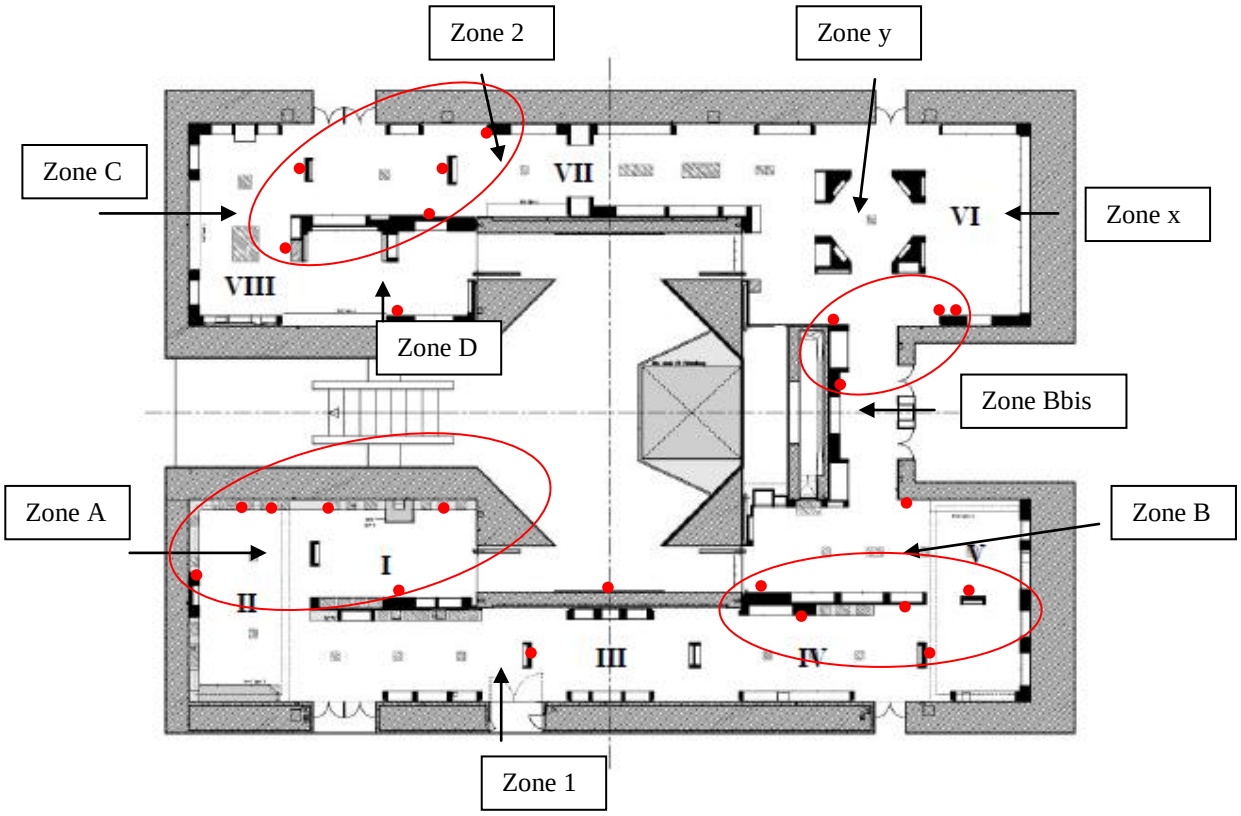
Copyright photo : © 2010 Musée du Louvre/Angèle Dequier

Figure n° 10 : vue générale de la zone D. Sur cette photo, on distingue le grand panneau, au mur à côté de la vitrine caisson. Son éclairage est plus faible que celui des objets. Néanmoins, sa taille est presque aussi importante que la taille de la vitrine.

Copyright photo : © 2010 Musée du Louvre/Angèle Dequier

2. PLAN DE L'EXPOSITION, SEGMENTÉ EN NEUF ZONES

La division des espaces (en grandes zones) a été opérée suite à l'analyse qui a été faite des salles d'exposition. Elle ne correspond pas à la segmentation thématique des espaces, faite par les commissaires de l'exposition et dont on peut voir la manifestation, sur le plan ci-dessous, dans la numérotation des espaces (I, II, III, etc.). Cette segmentation thématique n'apparaît pas dans les salles, ni par le biais de grands titres de section, ni par un marquage au sol. Elle n'existe que sur cet exemplaire du plan de l'exposition, extrait du dossier de presse.



La division des zones s'explique de la manière suivante. L'exposition compte deux grands couloirs qui constituent les zones 1 et 2. Entre ces deux espaces, quatre espaces homogènes peuvent être repérés ; il s'agit des zones A, B, C et D. Ils forment des espaces rectangulaires moins longs que les deux couloirs. Trois espaces spécifiques correspondent à la zone Bbis, qui constitue un prolongement de la zone B ; et les zones x et y qui forment deux salles de petite taille, relativement isolées des autres espaces. Les points rouges correspondent à l'emplacement des grands panneaux aux murs. Les quatre regroupements de textes sont entourés.

Légendes de la division en espaces thématiques par les commissaires de l'exposition
I. La conversion
II. Le premier âge d'or
III. Le temps des Mongols
IV. Les grands centres : Novgorod, Pskov, Tver…
V. L'émergence de Moscou
VI. Le « siècle d'Ivan le Terrible » (1505-1598) : Moscou « Troisième Rome »
VII. Le « temps des troubles » : 1598-1613
VIII. De Michel I^{er} à Pierre le Grand

Annexes n° 2 – Illustrations Projet PLUG – Musée des arts et métiers

1. MATÉRIEL POUR LE JEU

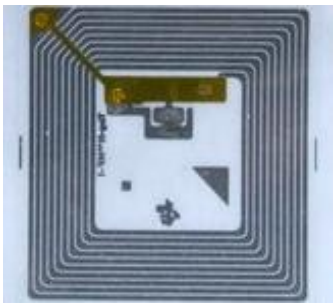


Figure n° 1 : Étiquette RFID
Un tag RFID « passif » est :
— un élément d'identification et un conteneur d'informations (texte, audio, etc.)
— un élément reprogrammable par échange radio (quelques millimètres)

Figure n° 2 : Équipement des joueurs : un téléphone portable, avec des écouteurs. Un mode d'emploi recto verso. photos PLUG Aude Guyot

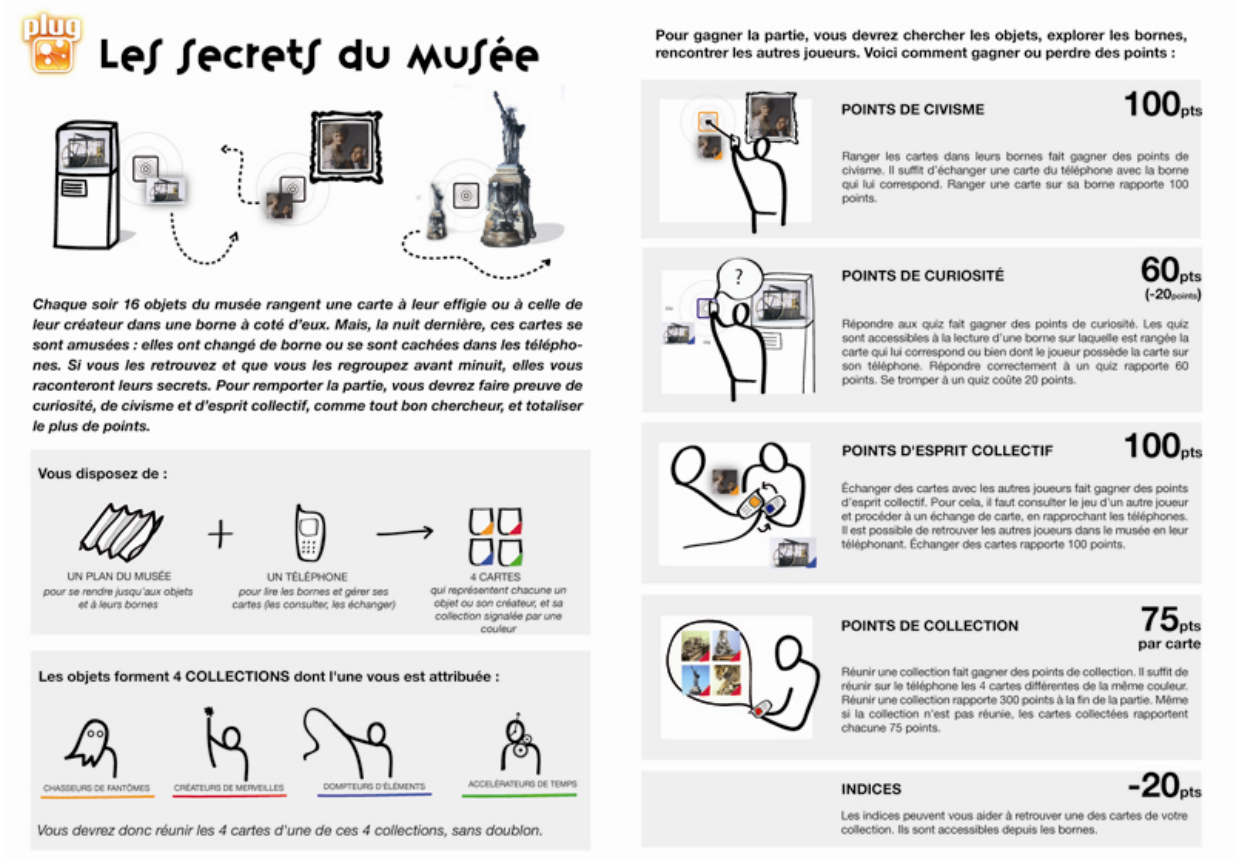


Figure n° 3 : Exemplaire du mode d'emploi remis au joueur. Réalisation Aude Guyot

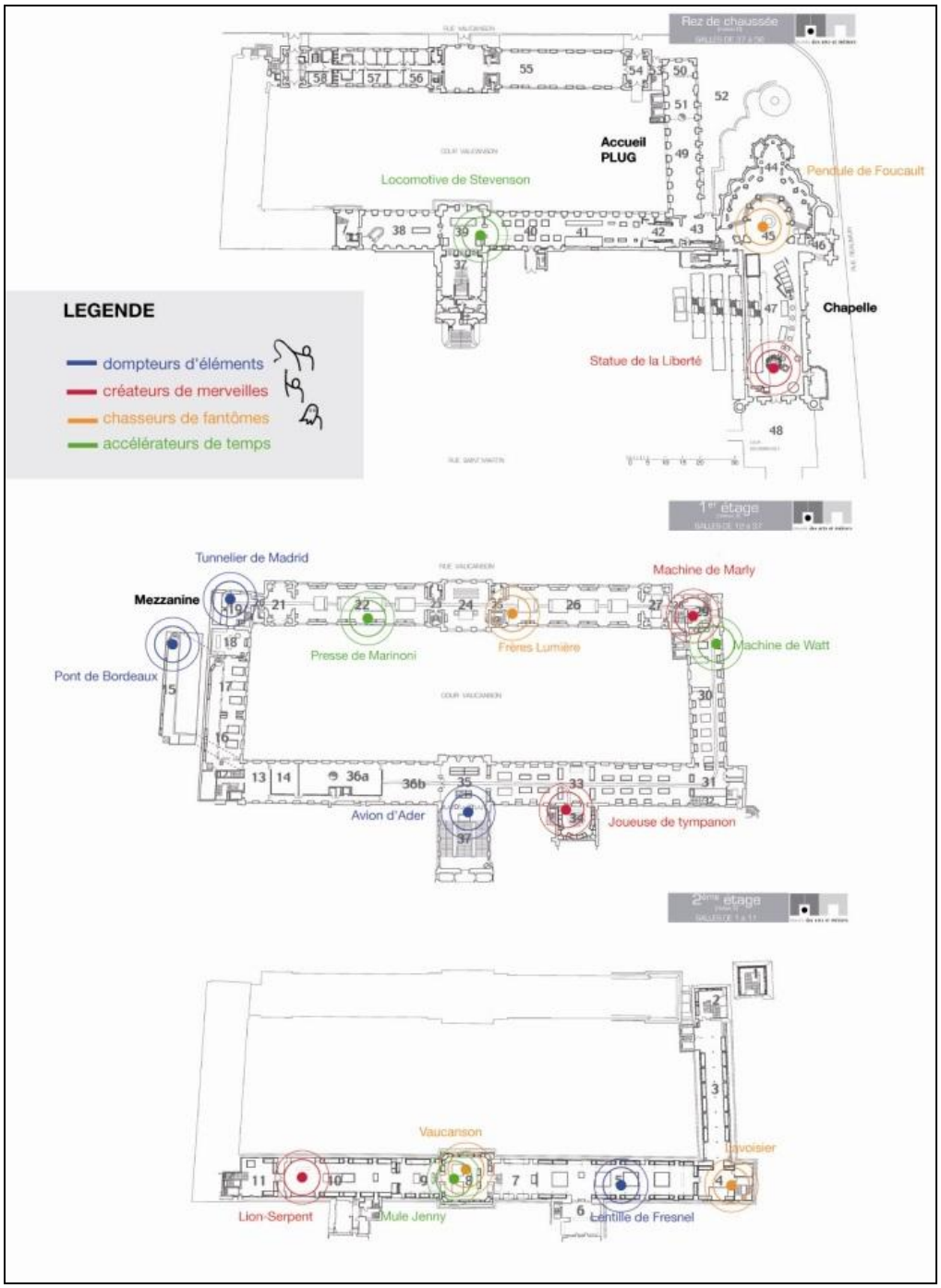


Figure n° 4 : plan remis au joueur, au verso du mode d'emploi. On voit sur ce plan, les cercles de couleurs qui signifient l'emplacement des seize objets faisant partie du jeu, à côté desquels se trouve une borne munie d'une étiquette RFID.

2. EXEMPLES COMMENTÉS DES ESPACES D'EXPOSITION DU MUSÉE DES ARTS ET MÉTIERS

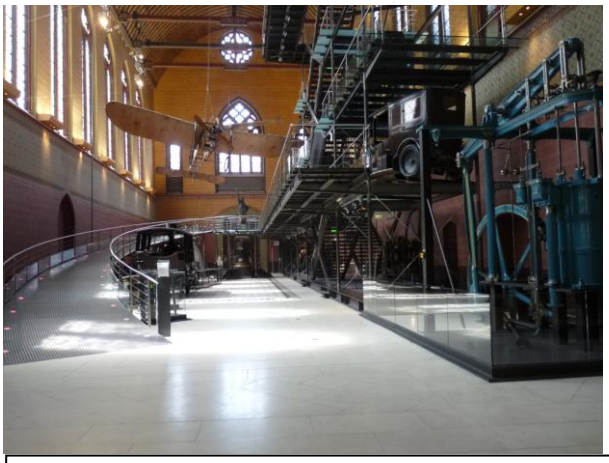


Figure n° 5 et 6 : vues générales de la chapelle à droite (on distingue la statue de la Liberté au fond de la salle) et du département « Mécanique ». On voit que les objets sont exposés sous vitrines. Musée des arts et métiers, Photo C. Jutant

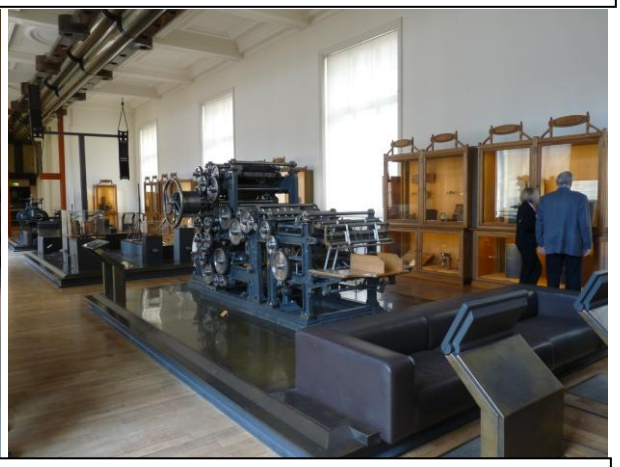


Figure n° 7 et 8 : vues générales de la chapelle à droite (le pendule de Foucault) et du département « Communication ». On voit que les objets sont exposés sur des socles et marchepieds ou qu'ils sont protégés par des barrières. Musée des arts et métiers, photo C. Jutant

Figure n° 9 et 10 : vues générales de la reconstitution du laboratoire de Lavoisier et du département « Matériau ». Ici encore, on observe les barrières de mise à distance des visiteurs. Musée des arts et métiers, photo C. Jutant

Annexe n° 3 – Analyse des usages du terme « pervasif » et illustrations de projets et de jeux pervasifs

1. LA TECHNOLOGIE PERVASIVE

1.1 Une notion pour une grande variété d'objets

Un point de vue spécifique est porté sur les différentes définitions qui vont être citées ici et sur l'histoire des termes : il ne s'agit pas de juger de la meilleure définition, ni de faire la synthèse de toutes les approches qui concernent les technologies pervasives, mais plutôt de rappeler comment l'histoire des termes et leur utilisation n'est pas dissociable d'un certain nombre de représentations sur la relation symbolique entre l'homme et la machine. Ces représentations transparaissent dans l'usage qui est fait des termes aujourd'hui et fondent même le fonctionnement sémiotique des dispositifs.

Les jeux pervasifs font l'objet d'une multitude de définitions, qu'elles soient proposées par les acteurs scientifiques ou industriels, les acteurs de la conception des jeux ou ceux qui conçoivent les systèmes techniques.

La principale caractéristique de la technologie pervasive est précisément de ne pas se limiter à désigner un objet, mais bien plutôt un type de fonctionnement et un type d'usage. Les jeux pervasifs sont en effet à la fois des jeux qui utilisent des architectures techniques dites « pervasives », mais aussi des jeux qui ont lieu dans un lieu physique spécifique[794], des jeux qui brouillent les frontières entre réalité et fiction[795], des jeux qui se servent de l'environnement du joueur comme terrain de jeu[796], des jeux qui engagent les participants à interagir physiquement et à travers leurs avatars[797]. Avant de poursuivre dans la définition, on peut donner quelques exemples de jeux pervasifs[798]. La majorité d'entre eux sont en réalité des projets de recherche et peu de jeux ont été commercialisés jusqu'à présent, néanmoins l'intérêt pour ces formes de jeu en mobilité semble croissant. En témoigne le projet européen IPerG démarré en 2005 et présenté comme un projet de recherche international sur les jeux

---

794 Walther, B. K., 2005, « Atomic Actions – Molecular Experience, Theory of pervasive gaming », *ACM computers in Entertainment*, 3, (2), pp.1-13. Et aussi Walther, B. K., 2005, « Notes on the methodology of pervasive gaming », *Proceedings of the ICEC 2005 Conference*, pp. 488-495.

795 Benford, S., Crabtree, A., Reeves, S., Flintham, M., Drozd, A., Sheridan, J., Dix, A., 2006, « The Frame of the Game: Blurring the Boundary between Fiction and Reality in Mobile Experiences », *Proceedings of the SIGCHI conference on Human Factors in computing systems*, pp. 427-236.
Flintham, M., Anastasi, R., Benford, S., Drozd, A., Mathrick, J., Rowland, D., Oldroyd, A., Sutton, J., Tandavanitj, N., Adams, M., Row-Farr, J., 2003, « Uncle Roy all around you: Mixing games and theatre on the city streets », *Proceedings of the Level Up Conference*, Utrecht, pp.168-177.

796 Lantz, F., 2007, « The Big Urban Game – A playful connection of the "Twin cities" », in Borries, F., Waalz, S. and Böttger, M., (dir.), 2007, *Space, Time, Play. Computer Games, Architecture and Urbanism: the Next Level*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, pp.390-391.

797 Benford, S., Magerkurth, M., Ljungstrand, P., 2005, « Bridging the physical and digital in pervasive gaming », *Communications of the ACM*, 48, 3, pp. 54-57.
Licoppe, C., Inada Y., 2005, « Les usages émergents d'un jeu multi-joueurs sur terminaux mobiles géolocalisés. Mobilités équipées dans un Japon "augmenté" et "rencontres d'écran" », *Réseaux*, 133, pp.135-164.

798 Deux ouvrages clefs sur les jeux pervasifs, dans la mesure où ils recensent les jeux et les analysent sont: Borries F., Waalz S., Böttger M., 2007, *Space, Time, Play. Computer Games, Architecture and Urbanism: the Next Level*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser.
et Montola, M., Stenros, J., Waern, A., 2009, *Pervasive games, Theory and Design – Experiences on the boundary between life and play*, San Francisco, Morgan Kaufmann.

pervasifs. Doté d'un financement de 10 millions d'euros, il regroupe 10 partenaires de la communauté européenne, mais aucune équipe française[799].

Présenté en 2001, « Pirates ! » est considéré comme l'un des précurseurs des jeux pervasifs : les lieux virtuels du jeu (les différentes îles d'un archipel) sont mis en correspondance avec des localisations physiques ; ainsi, les mouvements des joueurs (équipés de PDAs) et leurs positions relatives entre eux déterminent les événements qui arrivent à leurs avatars dans le jeu[800]. Annie Gentès propose de dire que le véritable pionnier des jeux pervasifs est « Barcode Battler », développé en 1991, qui proposait au joueur de lire grâce à un lecteur optique inséré dans une console de jeu, n'importe quels codes-barres des produits qui se trouvaient chez eux. Les produits délivraient dès lors certains types de points d'attaque, défense, magie, etc., dans le cadre d'un jeu de rôles entre les joueurs. Dans les deux cas, on voit comme le fonctionnement narratif du jeu repose sur des relations qui peuvent s'établir entre un objet quotidien, une représentation symbolique, le joueur et le dispositif de jeu.

Les jeux « Pac Manhattan »[801], « Can you see me now »[802], « Epidemic Menace »[803] ou encore « the big Urban Game » exploitent précisément le fait que l'environnement urbain et quotidien des individus peut devenir un terrain de jeu. Plus connu, car commercialisé par un opérateur de télécommunications mobiles japonais en 2003, le jeu MOGI réunit des joueurs qui ne se connaissent pas et qui se sont abonnés sur le site internet du jeu[804]. Le principe du jeu est de collectionner des objets virtuels avec son propre téléphone mobile. Ces objets se situent à des endroits précis dans la ville et la collecte ne peut se faire que lorsque le joueur se rapproche du dit endroit. L'écran propose une carte virtuelle où figurent les objets et la représentation des autres joueurs. En s'approchant de ces joueurs ou en cliquant sur le signe leur correspondant, une messagerie textuelle s'affiche aussi pour échanger avec les joueurs.

Dès lors, les jeux pervasifs sont définis comme des jeux spécifiques : « Pervasive game is a game that has one or more salient features that expand the contractual magic circle of play socially, spatially or temporally [805]" ; « Pervasive gaming implies the construction and enacting of augmented and/or embedded game worlds that reside on the threshold between tangible and immaterial space, which may further include adaptronics, wearable, mobile, or embedded software/hardware in order to facilitate a 'natural' environment for gameplay that ensures the explicitness of computational procedures in a post-screen setting »[806]. Ces deux définitions sont intéressantes, car elles renvoient précisément à deux dimensions du jeu pervasif : l'aspect symbolique du pervasif qui fait exploser le cercle magique traditionnel et la spécificité technologique du pervasif.

---

799 http://www.pervasive-gaming.org/index_swf.html.

800 Björk, S., Falk, J., Hansson, R., Ljungstrand, P., 2001, « Pirates! Using the physical world as a game board », *Human Computer Interaction, INTERACT 01*, pp. 423-429.

801 Lantz, F., 2009, « Pac Manhattan », in Montola, M., Stenros, J., Waern, A., (dir.), 2009, *Pervasive games, Theory and Design – Experiences on the boundary between life and play*, San Francisco, Morgan Kaufmann.

802 Mc. Gonigal, J., 2006, *This Might Be a Game: Ubiquitous Play and Performance at the Turn of the Twenty-First Century*, Ph.D. Dissertation, Philosophy in Performances Studies, University of California, Berkeley.

803 Lindt I., Ohlenburg J, Pankoke-Babatz U., Ghellal S, 2007, « A report on the crossmedia game Epidemic Menace », *Proceedings Computers in Entertainment, Interactive entertainment*, 5, (1), pagination non précisée.

804 En juillet 2004, au moment où Christian Licoppe et Yoriko Inada mènent l'enquête sur l'usage du jeu par les joueurs, on compte environ un millier d'utilisateur dans tout le Japon. Licoppe, C. Inada, Y., 2005, op. cit.

805 Montola, M., 2005, « Exploring the Edge of the Magic Circle: Defining Pervasive Games », *Proceedings of the Level Up DiGRA Conference*, pagination non précisée.

806 Walther, B.K., 2005, op. cit.

1.2 Définitions « pervasive computing » et « pervasive gaming »

Comme le fait remarquer Éva Nieuwdorp, les différentes approches qui abordent les jeux pervasifs se laissent classer selon deux grands points de vue : soit on considère que c'est le type de technologies ou de système technique utilisé qui rend le jeu pervasif, soit on considère que c'est la relation entre le jeu et son environnement qui qualifie le jeu de pervasif[807]. Elle poursuit son analyse en montrant que quel que soit le domaine dans lequel est abordée la définition du pervasif, ces deux perspectives se croisent toujours, culturelle et technologique, c'est-à-dire une perspective sur la technologie en tant qu'outils et une perspective sur les usages possibles de cette technologie. Cette articulation a une histoire et tient du fait que l'origine des termes provient des centres de recherche en informatique[808], mais porte les marques d'un projet utopique qui concerne le rapport entre les hommes et les machines.

Le terme pervasif qui a été traduit en français par « ubiquitaire » ou « ambiant » ne renvoie pourtant pas exactement aux mêmes choses que ces deux termes. Le mot latin pervadere signifie « passer au travers ». Le dictionnaire anglais Robert & Collins propose les acceptions suivantes : pénétrant, envahissant, se répandre dans, s'insinuer dans pénétrer, envahir. Le terme d'« ambiant » a une signification très similaire, être répandu, présent partout, mais le terme « pervasif » décrit une opération, une inscription sur ou dans quelque chose. Le suffixe « per » marque l'accomplissement.

Ces termes sont empruntés à l'anglais « ubiquitous » et « pervasive ». Le terme « ubiquitous » vient à l'origine du domaine de la recherche en informatique ; il semble qu'il ait été introduit vers 1988, par Mark Weiser qui dirigeait le « computer science lab » du Xerox Parc. Les définitions qu'il donne de l'ubiquitous computing, dans les différents articles publiés dans les années 90, ressemblent à des professions de foi qui ancrent le souhait de voir se renouveler le rapport entre l'individu et son matériel informatique. Il s'agit de concevoir « a new way of thinking about computers in the world, one that takes into account the natural human environment and allows the computers themselves to vanish into the background »[809]. En d'autres termes, les dispositifs informatiques pourraient être introduits dans les objets quotidiens et formeraient un système qui s'adapterait aux utilisateurs, aux lieux et aux situations d'usage, d'où le succès des termes comme « context aware » ou « intelligence des objets ». La vision d'un environnement constitué d'ordinateurs de formats différents, logés dans l'environnement de l'individu, invisibles et reliés d'une manière ou d'une autre entre eux, a engendré deux systèmes de représentation : la technologie intuitive et l'immédiateté de l'accès à l'information. C'est autour du second fantasme que naît le terme de « pervasive computing », à la fin des années 90, chez les chercheurs du groupe industriel IBM[810]. Le

---

[807] Nieuwdorp, E., 2007, « The pervasive Discourse: An analysis », *ACM Computers in Entertainment*, 5, (2), p.13. Dans cet article qui fait le point sur les différentes définitions des termes "ubiquitous" et "pervasive", l'auteure conclut de manière très intéressante sur le fait que la dimension pervasive des jeux serait un ressort ludique parmi d'autres. "We can approach pervasiveness as a characteristic that can be applied to different levels and perspectives of pervasiveness, which then becomes a concept that can be applied across different genres, particular games and even play." Ibid. p.15.

[808] Les auteurs qui ont introduit les termes de « pervasive » et d' « ubiquitous gaming » revendiquent d'ailleurs la filiation entre ces termes et la terminologie informatique. Schneider, J., Kortuem, G. 2001, « How to host a pervasive game. Supporting face-to-face interactions in live-actions role playing », *Position paper at the Designing Ubiquitous Computing Games Workshop at UbiComp*, pp.1-6. Les deux auteurs y présentent un des premiers jeux persvasifs "Pervasive Clue".

[809] Weiser, M., 1991, « The computer for the 21th century », in *Scientific American,* Special Issue on Communications, Computers, and Networks, pp.94-90.

[810] Définitions sur http://www-01.ibm.com/software/globalization/terminology/p.html.

modèle qui accompagne la promotion des produits consiste en l'égalité de l'accès pour les utilisateurs à une information disponible partout et n'importe quand.

Aussi pour conclure cette analyse on peut dire que les technologies pervasives, de type RFID, engagent ce qu'on pourrait appeler un « lestage informationnel » des objets, c'est-à-dire qu'elles attachent à ces objets des étiquettes électroniques qui stockent des informations pouvant être déchiffrées par un dispositif de lecture muni d'un écran. Dès lors, la mobilité des utilisateurs devient une donne importante puisqu'il faut se déplacer jusqu'à l'objet pour obtenir l'information. Cette caractéristique permet de dire que ce type de jeu est en rupture avec les jeux vidéo traditionnels. Par ailleurs, la relation entre l'information contenue et l'objet qui devient le support de l'interaction entre l'utilisateur et le contenu peut être exploitée sur le plan narratif, tant la miniaturisation des équipements peut engager l'illusion d'une relation directe entre l'objet et l'utilisateur.

2. EXEMPLES DE DISPOSITIFS PERVASIFS UTILISÉS DANS LE DOMAINE MUSÉAL

On laissera de côté l'utilisation des étiquettes RFID ou des étiquettes numériques dans le champ de la conservation pour ne s'intéresser qu'à l'utilisation de ces dispositifs dans les salles d'exposition. Néanmoins, il faut souligner que le domaine de l'archivage et du classement est un des terrains de prédilection de ces outils techniques[811].

Les systèmes dits « pervasifs » sont utilisés par les institutions culturelles, notamment dans les expositions, dans quatre types de situations[812] : laisser le choix au visiteur de faire apparaître des informations en lui laissant manier un appareil de lecture ; suivre les mouvements du visiteur et lui délivrer des informations en fonction de ses déplacements ; prélever certains commentaires ou questions au cours de la visite et les envoyer vers un site internet consultable après la visite ; proposer une activité ludique.

Une première série de dispositifs a donc pour caractéristique de proposer au visiteur de télécharger sur son propre téléphone portable, ou sur un appareil prêté pour l'occasion, des contenus auprès des bornes situées dans les salles ou directement près des objets[813]. C'est le cas du MOCA à Lyon[814], pour l'exposition Keith Haring, en 2008, du palais de Tokyo[815] pour les expositions Spy Numbers en 2009 et Chasing Napoleon en 2011, du musée de Cluny, qui utilisent la technologie numérique Bluetooth, ou encore du musée de la Poste de Paris, et le musée d'art contemporain de Lille qui utilisent des QR codes et enfin le projet SmartmUse du centre Pompidou qui a choisi le RFID. Ces dispositifs permettent aux visiteurs de faire le

811 A strict titre d'exemple, on peut citer cette entreprise qui propose des services d'archivage et d'organisation des collections à partir d'un équipement RFID pour toutes les pièces conservées. http://smarttrackrfid.com/.

812 Dans la section qui suit, seulement quelques exemples seront cités. On trouvera une liste plus exhaustive de ce type de dispositifs en annexe. A ce titre, on trouvera un travail de compilation très intéressant dans Proctor, N., 2005, « Off base or on target ? Pros and cons of wireless and location-aware applications in the museum", ICHIM05, Digital Culture & Heritage, BNF.

813 on met de côté ici encore la liste très longue des applications pour téléphones intelligents, dits « smartphones » qui ont vu le jour depuis cinq ans et qui proposent des services de géolocalisation, de commentaires et enfin de réalité augmentée.

814 http://www.audiovisit.fr/.

815 http://www.fabernovel.com/#fr/prototype/tv/myartcell-0.

choix des objets ou des espaces qu'ils souhaitent se voir commenter. Par ailleurs ils sont le plus généralement entièrement gratuits[816].

Une deuxième série de dispositifs peut être citée, dont la caractéristique est de délivrer des informations sur les objets au moment où le visiteur entre dans un espace spécifique ; le Museum of Nature and Human Activities à Hyogo au Japon a proposé le système « Soundspot » qui reconnait la position du visiteur muni d'étiquette RFID et lui transmet des informations audio concernant les artefacts qui l'entourent[817]. Le Musée du Louvre expérimente aussi ce type de système d'audioguide qui propose des commentaires en fonction des déplacements du visiteur, dans le cadre du centre d'expérimentation de dispositifs techniques de médiation, le « MuseumLab »[818], crée en 2006. Le plus souvent, les commentaires délivrés le sont à l'oral, car ils doivent attirer l'attention du visiteur, qui n'a pas nécessairement fait le choix de consulter une information à ce moment-là.

Une troisième série d'exemples concerne le cas où l'étiquette RFID est, par exemple, insérée dans le ticket d'entrée qui est remis au visiteur. Ce dernier peut alors faire sa visite, introduire son billet dans les dispositifs qu'il souhaite, au cours de son parcours. Bien souvent, cette pratique a comme objectif de compiler des informations qui seront délivrées sur le site internet du musée, dans la session personnelle du visiteur, comme dans le cas du dispositif développé par la cité des Sciences et de l'Industrie, « Visite + »[819], ou des dispositifs testés par le MuseoLab du centre ERASME[820] — on pense aux expositions *Ni Vu, Ni Connu* et *Objets en transit*, qui ont été l'occasion pour les chercheurs et les responsables du musée des Confluences de Lyon de réfléchir aux nouveaux modes d'interaction avec le visiteur et d'étudier les représentations associées à la technologie RFID. Comme le note Yves-Armel Martin, « d'une manière un peu paradoxale, le dispositif RFID apparaît d'autant plus acceptable au musée qu'il ne l'est pas ailleurs notamment avec les risques d'atteinte à la vie privée qu'il comporte dans les espaces publics et commerciaux »[821]. On peut encore citer le cas du Tech Museum à San Jose qui est un des premiers musées à utiliser ce système pour créer un « après-visite », de l'exploratorium de San Francisco qui a aussi expérimenté ce type de dispositif, avec le projet « *eXspot* » et celui du musée de sciences norvégien de Vilvite[822] qui a systématisé l'utilisation des étiquettes RFID. À ce titre, Sherry Hsi montre bien que le

---

816 La question du coût consenti pour des contenus sur des objets de patrimoine a été notamment étudiée dans un projet de recherche EECOOT, qui expérimentait un service de visite guidée dans le centre historique de Lyon qui utilisait le téléchargement sur téléphone portable. L'équipe s'est rendu compte que les visiteurs étaient prêts à payer le coût du commentaire si celui-ci était désigné comme ayant été conçu par des institutions culturelles et non pas par l'opérateur téléphonique. Le Marec, J., 2009, Séminaire Muséologie, Muséographie et nouvelles formes d'adresse au public de l'Institut de recherche et d'innovation - *Les objets communicants : un lien entre l'espace du musée et les espaces numériques,* 21 janvier 2009 - http://www.iri.centrepompidou.fr/
Voire aussi l'enquête sur les circuits téléphoniques dans le musée londonien Tate. Burton, J., 2007, « Le monde à portée de main », *Musée,* 26, p.59.

817 Deguchi, A., Mizoguchi, H., Inagaki, S., Kusunoki F., 2007, "A Next-Generation Audio-Guide System for Museums 'SoundSpot': An Experimental Study", *Lecture Notes in Computer Science*.

818 http://www.museumlab.fr/exhibition/02/contents.html.

819 Le Marec, J. Topalian R., 2003, « Le rôle des technologies dans les relations entre institutions et les publics : peut-on (vraiment) innover en matière de communication ? » ICHIM03,.
http://www.cite-sciences.fr/francais/ala_cite/cite_pra/visite+/global_fs.htm

820 Sermet C., Mandran N. & Candito N. 2007, http://www.erasme.org/Ni-Vu-Ni-Connu-Experimentation
Jambon, F., Mandran, N., Perrot, C., 2007, « Le RFID au service de l'analyse du parcours muséal des visiteurs », *La lettre de l'OCIM*, 113.
http://www.erasme.org/spip.php?page=sommaire.

821 Martin, Y. A., 2007, « Le numérique au musée des Confluences », Musées, 26, p.39.

822 http://www.vilvite.no/english/index.php?action=static&id=115.

bénéfice de ce type de dispositifs ne consiste pas seulement dans la création d'un temps d'après-visite, au cours duquel le visiteur acquiert de nouvelles connaissances sur les objets. En réalité, le simple fait d'avoir à manipuler et notamment d'avoir à « tagger » certains éléments dans le musée a une valeur : « the value is not in the keepsake but rather in the act of making it (…). The act of bookmarking can be useful whether the visitors go back to it »[823].

Enfin, une troisième série de dispositifs peut être citée. Moins nombreux, les jeux pervasifs sont souvent qualifiés de « jeux vidéos pédagogiques » ou de « serious game »[824]. L'un des premiers jeux français de ce type a été commercialisé en 2005. « Via Temporis » est l'occasion pour le joueur d'un rallye « ludique et éducatif » à travers Paris sur les traces de Coligny, un des chefs protestants assassinés dans la nuit de la Saint Barthélémy. Ce jeu ne s'appuie que sur une technologie d'échanges de SMS (accompagnée d'un support DVD), ce qui garantit la disponibilité du jeu sur n'importe quel mobile, mais réduit fortement ses capacités pervasives et ubiquitaires[825]. Aujourd'hui, les applications ludiques, téléchargeables sur téléphone portable sont nombreuses ce qui témoigne de l'existence d'une réflexion et d'un secteur économique sur la rencontre entre le patrimoine et le ludique[826]. On n'en sélectionnera trois, qui ont été commercialisées en France et en Angleterre : My museum le Louvre[827], qui propose de visiter le Musée du Louvre à partir d'un jeu de piste et sur le principe de l'interview des œuvres qui se mettent à raconter leur histoire ; Paris Comic Street, pour l'exposition organisée par la cité de l'Architecture et du Patrimoine « Archi & BD », mais qui se joue dans les rues de Paris et Tate Trumps qui propose au visiteur de rechercher les œuvres dans le musée qui correspondent à des ambiances thématiques à la façon du « portrait chinois » (et si les œuvres étaient des combattants ? Et si les œuvres avaient des sentiments ? et si je devais choisir des œuvres pour mon salon ?)[828]. La cité des sciences a organisé quant à elle un jeu de piste, avec la technologie Bluetooth, pour l'exposition « Ma terre première » qui permet au joueur de partir à la recherche des réponses que peut donner l'exposition à des questions qui lui sont posées dans des vidéos qu'il vient de télécharger[829].

Mais les deux jeux les plus proches de « PLUG – les secrets du musée » sont deux jeux étrangers : REXplorer[830] et Via Mineralia[831].

---

[823] Hsi, S., 2002, "The electronic guidebook, A study of user experience mediated by Nomadic web content in a museum setting", *International Journal of computer assisted learning*, 19, (3), pp. 308-319.

[824] Les serious game sont des jeux à vocation éducative, ils sont utilisés au départ dans des situations de formation professionnelle. On n'oubliera pas cependant, que le genre ludo-culturel existe depuis plus longtemps et a remporté notamment un grand succès dans les années 90. On pense aux CR-roms édités par la RMN, dont le jeu « Versailles » qui apparaît comme une figure de proue. Vidal, G., 2006, *Contribution à l'étude de l'interactivité : les usages du multimédia de musée*, Pessac, PUB

[825] http://www.viatemporis.com/

[826] A ce titre, les questions que posent bon nombre d'acteurs culturels sur le phénomène de « gamification de la culture » engagent des mises en tension entre différentes logiques : divertissement, culture, apprentissage informel, etc.

[827] http://www.loeilpop.com/my-museum.html

[828] http://www.tate.org.uk/modern/information/tatetrumps.shtm

[829]http://www.cite-sciences.fr/francais/ala_cite/expositions/ma-terre-premiere/mobilexpo/bluetooth.phpv

[830] Walz, S. P., Ballagas, R., 2006, « Cell Spell-Casting, Designing a Locative and Gesture Recognition Multiplayer Smartphone Game for Tourists », *Pergames2006 – 3rd International Workshop on Pervasive Gaming Applications.*

[831] Heumer, G., Gommlich, F., Jung, B., Müller, A., 2007, "Via Mineralia - a pervasive museum exploration game", *Proceedings of Pergames 2007*.

Considéré par ses auteurs comme un « serious pervasive game », Rexplorer offre un mode de visite ludique de la ville médiévale de Regensburg, classé au patrimoine de l'UNESCO. Les joueurs équipés d'un téléphone et d'un appareil GPS, dissimulés dans une longue boite noire censée « jeter des sorts », doivent aider un certain professeur Rex à comprendre la spécificité et les mystères de la ville, notamment la signification des symboles qui sont gravés sur une tombe qui serait liée aux esprits de la ville. Grâce à leur baguette magique, les joueurs peuvent accéder à des informations sur les lieux et les monuments de la ville. Ils doivent reproduire le symbole dans les airs et entendent alors un commentaire audio.

Dans le strict cadre du musée, c'est le jeu Via Mineralia qui se rapproche le plus du jeu « Plug-les secrets du musée ». Via Mineralia se présente comme une chasse au trésor. Les joueurs sont équipés d'un petit ordinateur muni d'un lecteur d'étiquette RFID, qui délivre des indices sur la place ou l'histoire de certains objets du musée. Si le joueur pense avoir trouvé le bon objet, il « lit » l'étiquette RFID qui se trouve à côté de lui ; si le joueur ne s'est pas trompé, il voit s'afficher quatre questions concernant l'objet et auxquelles il peut répondre en lisant les textes ou panneaux qui se trouvent à côté de l'objet. Il gagne alors des points en répondant correctement et se voit assigner une nouvelle quête, vers un nouvel objet.

Annexe n° 4 – Outils méthodologiques – grilles d'entretien et d'observation

1. GRILLE D'ENTRETIEN POUR LES VISITEURS DE « SAINTE RUSSIE », MUSÉE DU LOUVRE

Éléments à renseigner	**Indicateurs**
Projet de visite Sainte Russie	**Motivations** – comment avez-vous eu connaissance de l'expo ? – Qu'est-ce qui vous avez donné envie de la visiter ? (ex. Hasard/intérêt pour la période/pour une œuvre, etc.) – Avez-vous préparé votre visite ? (lectures, conférences, consultation du site) **Attentes** - Pour vous la sainte Russie, ça vous évoque quoi ? (Imaginaire associé à la période, l'artiste, etc.) Quel intérêt pour le thème ? - Selon vous, qu'est-ce qu'il y a dans cette expo ? - Et personnellement, qu'est-ce que vous attendez de cette expo ?
AMORCE	**Par rapport aux attentes, êtes-vous satisfait ?**
Connaître le sentiment vis-à-vis de l'exposition visitée	Appréciation des **œuvres** - Choix des œuvres exposées (diversité des modes d'expressions artistiques, rareté, provenance…) - Les plus regardées - Les moins regardées
Conditions de visite **description**	Raconter sa visite - Temps passé dans l'exposition - Visite complète ou sélection de certains objets - Est-ce qu'il y avait un parcours proposé ? - Parcours linéaire ou aller-retour (vers quelles œuvres) ***DESCRIPTION*** *_DESSIN* - Circulation et mouvements dans l'espace d'exposition Satisfaction par rapport aux **conditions de visite** - Accueil - Affluence et bruit - Espaces de repos pendant la visite - Présentation des œuvres (différents supports de présentation, **éclairage**, espace…) - signalétique Utilisation et appréciation des aides à la visite (cartels, panneaux, audioguides)
Propos de l'expo	- Selon vous, est-ce que l'exposition raconte quelque chose ? - Pourriez-vous m'expliquer le propos de l'exposition ? - Pourquoi, à votre avis, a-t-on réalisé cette exposition ? - Si vous ne deviez retenir qu'un seul élément de l'exposition lequel serait-il ?

<table>
<tr><td>Projection — idéal</td><td>Pour que la visite soit idéale, il aurait fallu que :
- Par rapport à la signalétique
- Par rapport à l'espace d'exposition
- Par rapport à la médiation (+ ou – d'infos disponibles)
- Par rapport aux œuvres

<u>Quel serait le musée idéal selon vous ?</u></td></tr>
<tr><td>Ressenti

sensations</td><td><u>Ambiance — décrire</u>

- Comment vous sentez-vous dans cette exposition ? Vous êtes-vous sentis à l'aise ?
- Sentiments ressentis ?

- Comment décririez-vous votre attitude ?
- Comment vous la qualifieriez ?

- Comment vous vous y prenez d'habitude pour visiter des expositions ?</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Définir le visiteur en général
Choisir entre 4 valeurs associées aux adjectifs
« ne le décrit pas du tout »
« le décrit un peu »
« le décrit assez »
« le décrit tout à fait »</td><td>Produire 5 mots pour définir ce que veut dire « visiter »
c'est quoi visiter une exposition ?</td></tr>
<tr><td>Décrire <u>le visiteur de musée des Beaux-arts</u> (Louvre, Orsay…) :</td></tr>
<tr><td>Artiste --- Passionné
Attentif --- Rêveur
Cultivé --- Tolérant
Imaginatif --- Patient</td><td>Actif --- Gai
Direct --- Généreux
Efficace --- Persévérant
Précis --- Rationnel</td></tr>
<tr><td>Représentations de sa pratique de visiteur</td><td>- Quel genre de visiteur êtes-vous ?</td></tr>
<tr><td>Identifier la figure de visiteur</td><td>- Est-ce que vous allez conseiller cette exposition ?
- Cette exposition intéresse quel type de public ?
- Avez-vous l'impression que cette exposition s'adressait à un type de visiteur en particulier ?
a. Si oui, lequel ?
b. Par quels moyens ?</td></tr>
<tr><td>Le Louvre</td><td>Fréquentation du Louvre
- Fréquence de visite ?
- Type de visite (collections permanentes/expositions temporaires)</td></tr>
<tr><td>Représentations associées au musée en général</td><td>Est-ce qu'il y a d'autres musées que vous fréquentez ?
- Lesquels ? Fréquence de visite ?

Appréciation des musées
- Quels sont vos musées préférés ? Pourquoi ?</td></tr>
<tr><td>Mesurer la culture médiatique</td><td>Fréquentation des expositions
- Fréquences de visite (habitude ?)
- Quelles expositions vous ont le plus marqué ?
- Qu'est-ce que vous aimez dans les expositions ?
- Habituellement, préparez-vous les expositions que vous visitez ?

Pratiques d'autres activités dans les musées (Conférences, ateliers, concerts)</td></tr>
<tr><td>PROFILS</td><td>(Si groupe de visiteurs, s'identifier les uns par rapport aux autres : famille, amis, couple…)
— Âge
— Sexe
— Profession — Lieu d'habitation — Niveau d'études</td></tr>
</table>

2. GUIDE DE L'OBSERVATEUR ET GRILLE D'ENTRETIEN POUR LES JOUEURS DE « PLUG – LES SECRETS DU MUSÉE », MUSÉE DES ARTS ET MÉTIERS

2.1Guide de l'observateur

Objectif de l'enquête :
Cette étude qualitative vise à accompagner l'évolution du jeu, mais aussi à analyser la place de ce type de dispositifs dans les musées.
En d'autres termes, il ne s'agit pas de faire une analyse d'usage d'un produit finalisé et distribué, mais bien d'observer quelles manipulations sont effectuées sur cet objet « en évolution » en tant qu'il est une innovation.
Cette enquête vise à comprendre comment les joueurs « utilisent » le dispositif de jeu et à quoi les joueurs ont recours pour jouer (compétences sollicitées, systèmes de représentation associés au jeu et/ou au musée, mais aussi autres dispositifs dans le musée).
Nous cherchons à comprendre quels sont le ou les liens que le visiteur va tisser entre le musée, le jeu et son rôle de visiteur/joueur, au cours de cette expérience.

Les points à traiter :
□ Le jeu
□ Utilisation et appréciation de l'interface de jeu
□ Le lien entre le jeu et le musée
□ Histoire des Sciences et des Techniques
□ Appréciation du musée (contenu, mise en exposition des objets et aides à la visite)
□ Bénéfices retirés
□ Profil des visiteurs

Organisation de l'enquête :
— rendez-vous et horaires, sur la fiche envoyée par mail.
— Chaque joueur se verra confier un téléphone pour jouer, un manuel de jeu et un plan du musée.
— Chaque joueur sera suivi d'un observateur-enquêteur, qui sera muni d'un cahier pour prendre des notes (ou d'une caméra ou encore d'un enregistreur numérique), ainsi que son manuel d'accompagnateur (qui comporte la grille d'entretien). Pendant le jeu, l'accompagnateur pourra s'assurer du fonctionnement du dispositif. On ne sait pas si l'objet va fonctionner. L'observateur peut aider le joueur en cas de panne. Cependant, il n'est pas un co-joueur.

Grille d'observation
La consigne générale est de rendre compte, le plus possible de l'expérience du joueur.
L'observateur notera en priorité trois types d'éléments :
□ Les questions ou commentaires du joueur pendant le jeu (ces commentaires s'adressent-ils à l'observateur ? Ou aux autres joueurs ? Aux agents de sécurité ? À soi-même ?)
□ Le parcours emprunté par le joueur (comment procède-t-il pour organiser son parcours ? Sur quels éléments s'appuie-t-il pour le faire ? Les bornes ? Le mode d'emploi ? Les agents du musée ? Les textes dans le musée ? Est-ce que le visiteur court ? Est-ce qu'il prend le temps de faire autre chose ? Est-ce qu'il observe les objets dans le musée ? Est-ce qu'il lit les panneaux ?)
□ Les gestes et les mouvements du joueur vis-à-vis du dispositif de jeu. (Comment s'y prend-il pour lire une étiquette RFID ? Comment manipule-t-il le téléphone ? Comment approche-t-il son téléphone de celui des autres joueurs ?)

2.2Grille d'entretien

Dans cette grille d'entretien, les annotations qui introduisent chaque groupe de questions sont à l'attention des observateurs et enquêteurs. Les questions fournissent de nombreux exemples de relance afin que les enquêteurs aient la possibilité de s'y référer.

Pour commencer, des questions autour de la familiarité aux jeux et aux musées (avant que la session de jeu ne commence)

→ ***Avez-vous déjà joué à des jeux*** *ayant pour thème l'Histoire ou l'Histoire des techniques et des Sciences ? (Trivial Poursuit ou jeux vidéo sur ces thématiques…)*

→ ***Avez-vous déjà participé à des jeux****…*

	Oui, plusieurs fois	Oui, une fois	Non, jamais
1. de rôle			
2. de piste			
3. en réseau			
4. en mobilité (sur téléphone portable, PC, consoles)			
5. dans un musée (parcours ludique)			
6. autre (s), précisez :			

→ ***Êtes-vous déjà venu au musée des Arts et Métiers ?***
□ Si oui, combien de fois au cours des 12 derniers mois ?
□ Avez-vous pratiqué les activités du musée (conférences, démonstration, ateliers… ?)

→ ***Quel type de musée fréquentez-vous ?***
□ Histoire, Art, Sciences et Techniques, Ethnologie ?
□ Fréquence de visite ? (= Combien de fois au cours des 12 derniers mois ?)
□ type de visite (expositions temporaires/collections permanentes)

→ ***Allez-vous au musée seul ? En couple ? En famille ? Avec des amis ?***
→ Qu'est-ce que vous **aimez** dans les musées ?
→ Quel **genre de visiteur** êtes-vous ?

(Après la session de jeu, l'enquêté et son observateur se retrouvent)
Questions autour de l'expérience de jeu et pistes de réflexion sur l'introduction de ce type de dispositif dans le musée

- *UNIVERS DU JEU*
  Objectif **: appréciation du jeu PLUG**

1. Qu'est-ce qui vous a le plus <u>plu</u> dans PLUG ? (Découverte, enrichissement, stimulation, agrément, rencontre, nouvelles technologies…)
2. Qu'est-ce qui vous a le plus <u>embêté</u> ?
3. <u>À quoi vous a fait penser</u> ce jeu ?

□ Avez-vous déjà joué avec une PSP, une GameBoy, une Nintendo DS ou une console de jeux portable équivalente ?
□ Est-ce que vous aviez imaginé quelque chose de particulier avant de venir ? Qu'en attendiez ?
□ Pour qui est fait ce type de jeu ?

4. <u>Précisions</u> : Avez-vous rencontré des difficultés lors de cette expérience ?

□ Avec le téléphone ?

□ Avec les difficultés techniques pendant le jeu (échanger cartes, ranger cartes, perte de batterie, autre…) ?
□ Avec les règles du jeu ?
□ Par rapport au musée : Affluence, distance, éclairage ?
□ Avec la difficulté du sujet (Histoire des Sciences) ?
□ Pour trouver les bornes ?

5. Quelles stratégies de jeu avez-vous adoptées ?
6. De quoi vous êtes-vous aidé durant votre quête ? Avez-vous utilisé le manuel de jeu ? les informations disponibles dans le musée ? Avez-vous sollicité votre observateur ? Pour quelles raisons ? En êtes-vous satisfaits ?

7. Pour que le jeu soit idéal, il aurait fallu que :
□ Par rapport à la mobilité ?
□ Par rapport à l'espace du musée ?
□ Par rapport aux collections du musée ?
□ Par rapport aux dispositifs d'aide à la visite, dans le musée ?
□ Autres…

8. Quel sujet de jeu serait pertinent pour un musée ? *ou demander* : Qu'est-ce qui pourrait être tiré de notre rapport au musée pour faire un autre jeu ?

- *DISPOSITIF DE JEU ET MUSÉE*
  Objectif : connaître l'opinion du jouer sur l'introduction de dispositifs multimédia dans le musée

1. Comment avez-vous perçu les tags RFID ? leur utilité dans le jeu, par rapport au musée et pour le device ?
2. Avez-vous déjà utilisé du multimédia dans le musée ? Comparez avec audioguide, bornes multimédias, pod-casts…
3. À votre avis comment ce type de dispositif technique (RFID, supports mobiles…) peut-il modifier le rapport au musée ? Est-ce que vous pensez à d'autres types de dispositif multimédia pour le musée (son,vidéo…)
4. À quoi compareriez-vous le geste d'échange de cartes entre votre téléphone et les bornes dans le musée ? A quoi, ça vous a fait penser ? Est-ce que vous avez l'impression que cela vous a rendu plus actif ? Est-ce que vous parleriez d'*écriture* ?

- *DISPOSITIF DE JEU, MUSÉE ET MOBILITÉ*
  Objectif : connaître l'opinion du joueur sur la mobilité dans le jeu et le rapport qu'il tisse avec la mobilité au musée

1. Le fait de parcourir le musée vous paraît-il une contrainte ou un enrichissement pour le jeu PLUG ?

□ Avez-vous trouvé facilement les bornes ?
□ Vous êtes-vous aidé du plan ? D'autres choses dans le musée pour vous déplacer ?
→ S'agit-il d'un parcours différent des parcours que vous faites habituellement dans les musées ? Pourquoi ? Qu'est-ce qui change ? Comment ?
POUR RÉPONDRE À CETTE QUESTION, ON PROPOSERA AU JOUEUR DE **DESSINER** LE PARCOURS QU'IL FAIT HABITUELLEMENT AU MUSÉE ET LE PARCOURS QU'IL A FAIT POUR PLUG (Plans du musée imprimés en annexe)

- *LES JEUX ET LE MUSÉE (échelle plus institutionnelle que la pratique de visite)*
  ***Objectif :* on cherche à voir quels liens sont perçus entre le musée et le jeu. Attention à la tension entre l'absorption dans le jeu et l'absorption dans l'environnement du musée !**

1. (**pour les joueurs qui sont déjà venus**) De manière générale, avez-vous l'impression d'avoir visité le musée différemment ? :

□ Comparez à votre précédente visite ?
□ Le jeu vous a-t-il permis de découvrir des choses que vous ne connaissiez pas ?
□ Le jeu a-t-il créé des liens entre les objets du musée ?

2. **(pour les joueurs qui ne sont jamais venus)** De manière générale, quelle est votre impression du Musée des Arts et Métiers ?
3. Qu'avez-vous le plus regardé durant votre jeu ? (l'interface, les objets réels, le plan, le manuel, les salles, les autres visiteurs, la signalétique, les panneaux…)
4. Habituellement dans un musée, qu'est ce que vous regardez le plus ?
5. Le jeu est-il une forme de visite particulière ou est-il trop spécifique pour être considéré comme un type de visite ?

- *RELATIONS ENTRE JOUEURS*

Objectif : **essayer de voir si PLUG a contribué à la création d'interactions et si le recours aux autres est fondamental dans l'activité de jeu.**

1. Avez-vous échangé beaucoup de cartes avec les autres joueurs ? Avez-vous rencontré des difficultés lors des échanges de cartes avec les autres joueurs ?
2. Avez-vous utilisé l'option INDICE dans l'interface ? Que vous a-t-elle apporté ?
3. Auriez-vous aimé voir les autres joueurs à l'écran ?
4. Avez-vous senti une solidarité avec les autres joueurs ? Ou une concurrence avec les joueurs ? À quels moments ?
5. Avez-vous fait participer d'autres personnes au jeu ?

- *CONFRONTATION DES RÉCITS*

Objectif : **savoir si les récits portés par le musée et ceux portés par le jeu sont complémentaires. Antagonistes ? Incomplets?....**

1. Avez-vous lu les écrans focus sur les objets, dans l'interface ? Et les panneaux explicatifs et les cartels dans le musée ?
2. Lesquels avez-vous préférés ? Pourquoi ? (les faire s'exprimer sur leur rapport : différence, ressemblance, complémentarité)
3. Auriez-vous souhaité que l'on vous raconte plus d'histoires sur ces objets, sur le musée ? À qui revient-il de raconter cela ?

- *PRATIQUES CULTURELLES ET REPRÉSENTATION DE SOI*

Objectif : **connaître le degré de familiarité du joueur avec les musées et la représentation qu'il se fait de son rôle dans PLUG.**

1. Pendant cette expérimentation, vous vous êtes considéré comme un visiteur ou un joueur ?
2. Quelles différences faites-vous entre visiter et jouer ? Pour vous qu'est-ce qu'un visiteur ?

□ Avez-vous l'impression que cette exposition s'adressait à un type de visiteur-joueur en particulier ?
□ Si oui, lequel ?
□ Par quels moyens ?
□ Avez-vous eu l'impression que ce type de visiteur-joueur vous ressemblait ?

- *POUR CONCLURE :*

1. Après la visite :

□ Envie de rejouer ?
□ Envie de revenir au musée ?
□ Envie de retrouver les autres joueurs ?

2. Que pensez-vous de votre « collection », souhaiteriez-vous la garder ou garder autre chose, en faire quelque chose ?

- PROFIL

□ ***Âge***
□ ***Sexe***
□ ***Origine géographique (Paris, Ile de France, Province, Étranger)***
□ ***Profession :***
□ ***Quel est (a été) votre domaine d'études ?***

Annexe n° 5 – Modalités d'engagement des visiteurs dans l'enquête

Ce document veut montrer comment le regard doit être d'abord porté sur la situation de communication et d'engagement que constitue l'enquête, car elle constitue la première analyse que l'on peut faire de la situation de communication qui est au cœur de ce travail. Nous prendrons l'exemple de Sainte Russie et de la façon dont les enquêtés se sont engagés dans le récit itinérant, car les données à ce titre, ont été recueillies systématiquement.

1. DISPOSITIONS VIS-À-VIS DE L'ENQUÊTE ET FONCTIONNEMENT DU DISPOSITIF

La première caractéristique de la situation d'enquête réside dans le fait que tous les enquêtés sont relativement impatients de connaître les modalités de l'enquête et de savoir ce qu'ils sont censés faire. Par ailleurs, une bonne volonté est toujours affichée en ce qui concerne la compréhension du fonctionnement du dispositif. Certains visiteurs se réjouissent du fait que le « protocole soit simple ». On peut émettre l'hypothèse qu'ayant été prévenus à l'avance qu'ils participeraient à une enquête et ayant formulé le souhait d'y participer, ces visiteurs sont disposés favorablement et attendent de découvrir en quoi consiste cette aventure. Ils estiment souvent que l'expérience est très « drôle ».

« Ça me rajeunit », « ça m'intéresse », « il faut faire des choses comme ça ».

Les enquêtés acceptent tous de porter le micro et aucun ne refuse de parler au cours de leur visite[832]. En revanche, ils insistent pour faire des « essais » au micro devant moi, avant de partir et s'inquiètent de savoir s'ils ont la bonne tessiture, si je vais pouvoir entendre ce qu'ils disent, commentaires qui seront parfois renouvelés au cours de la visite.

« Tu es sure que ça enregistre… je ne voudrais pas parler pendant des heures et que ça ne serve à rien ! » (Homme, 29 ans, Paris)
Le visiteur commence sa visite puis « … je m'exerce à parler parce que ce n'est pas facile. Alors je ne sais pas si ça marche ou si ça ne marche pas, j'aurais aimé retrouver la personne de l'enquête… (elle me retrouve et me demande si ça marche, on vérifie ensemble que ça marche !) » (Femme, 50 ans, Montreuil)

Le temps d'appropriation du dispositif est une donnée importante. Tous les visiteurs sans exception expriment une forme de réserve vis-à-vis du fait que l'on allume le dictaphone dès les premières minutes de la rencontre. Tant que la visite n'a pas commencé, il semble que l'enquête n'a pas commencé[833].

« On l'allumera (le dictaphone) quand je serai prêt à entrer dans l'exposition. » (Homme, 29 ans, Paris)

2. L'ENVELOPPE CRÉE UN SUSPENS

Parmi les éléments de l'enquête qui attirent l'attention des visiteurs, l'enveloppe qui leur est remise introduit, dans le cours de leur visite, une attente, une sorte de suspens qui les amuse toujours. On observe un enthousiasme qui n'est pas feint.

[832] Un seul d'entre eux oubliera l'enveloppe dans sa poche et n'y répondra pas.
[833] Par ailleurs, on ne peut exclure le fait que le dictaphone ait un effet sur la situation de communication. Loin de brider le discours, il instaure en revanche une sorte de situation officielle. Dès que le dictaphone est arrêté à la fin des entretiens, et bien que nous ayons parlé pendant plusieurs heures, parfois, les enquêtés reprennent presque tous la parole dans une sorte de reflexe de confidence. Tout ce qui a été dit, après avoir éteint le dictaphone, n'était souvent que des commentaires déjà énoncés.

« C'est une drôle d'expérience » « c'est comme un jeu en fait », « c'est une surprise ! »
« Je vais ouvrir mon enveloppe, je dois avouer que je suis un peu impatiente d'ouvrir mon enveloppe. » (Femme, 51 ans, Montreuil)
« Je me demande ce qu'il y a dans cette enveloppe comme questions ! » (Femme, 50 ans, Montreuil)

Certains visiteurs profitent de l'occasion pour faire de l'humour.

« F : [s'adresse à moi] Nous allons ouvrir l'enveloppe, si nous sommes amenés à disparaître, j'ai tout laissé sur ma boite mail !
H : AHHH non pas lui !!!
F : l'oscar du meilleur acteur…
H : Yvanov Drobonov !» (Couple, 28 et 30 ans, Melun)

La prise de parole qu'engage la situation de l'enveloppe est aussi le seul moment du récit itinérant au cours duquel les visiteurs s'adressent plus particulièrement à celle qu'il estime être leur interlocutrice ; en témoigne le tutoiement ou vouvoiement dans les réponses. Ce phénomène montre que la prise de parole au micro est toujours une prise de parole vis-à-vis de quelqu'un, bien que l'enquêteur ne soit pas à côté de l'enquêté.

Mais ce que l'on observe c'est que l'enquête en tant que situation de communication est investie différemment et ce, au cours d'un même récit itinérant. Les visiteurs construisent parfois un interlocuteur complice, un compagnon devant qui il témoigne des choses étonnantes qu'ils rencontrent, comme dans les moments où ils emploient le « tu » ou le « vous » pour me désigner. Mais, elle peut aussi par exemple servir de tribune :

« Donc ça c'est vraiment quelque chose à dire haut et fort, c'est quand même dommage qu'il n'y ait pas au moins une traduction anglaise. » (Groupe d'amies, 52 et 30 ans, Paris)
« si on avait pu avoir un petit truc comme ça [elle se réfère au dictaphone] dans l'expo Soulages, on aurait pas arrêté de dire que c'était génial ». (Femme, 70 ans, Paris)

3. GÊNE ET ADAPTATION

Le fait de devoir prendre la parole en public est une situation étonnante pour les visiteurs. Ils ne s'en cachent pas et confient même leur malaise pendant et après les récits itinérants.

« Bon il y a déjà des gens qui me regardent bizarrement parce que je parle seule dans un micro mais ça ce n'est pas grave (rire). » (Femme, 26 ans, Paris, récit itinérant)
« Oui, comme les gens vous regardent, on se sent un peu idiot de parler tout seul, je ne suis pas habituée (rires) » (Femme, 70 ans, Paris)
« mais il est bien ton truc, le micro-cravate ; c'est quand même un peu gênant de parler devant les gens, mais bon… mais le fait que tu oublies et que tu n'aies pas un truc à prendre, c'est bien, tu l'oublies assez facilement ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle)
« mais il y avait du monde, donc, c'est vrai que ça fait bizarre de parler tout seul ! mais c'est pas grave. » (Femme, 65 ans, Paris)
« En tous cas c'était une expérience intéressante de parler, mais ça surprend un peu les autres quand même. Il y a une dame qui s'est retournée et qui m'a dit "je trouvais que votre mari était un peu loin !" (rires) je lui ai expliqué !
— ça vous a gêné ?
— oui un petit peu quand même ! Bah, on n'aime pas faire le dingue (rires), mais c'est pas grave, c'était rigolo quand même. » (Femme, 50 ans Montreuil)

Et ce que l'on observe au cours des visites de ces enquêtés est passionnant. Ils procèdent à des formes d'adaptation tout à fait personnelles du dispositif. On retrouve ce que Goffman appelle

l'expression corporelle d'orientation ; « un individu en présence des autres se sent souvent obligé de se livrer à quelque activité reconnaissable et ouvertement motivée par les objectifs dits officiels du moment et du lieu. Si son activité réelle suscite des expressions qui jettent le doute sur son engagement dans la situation en cours, il peut chercher à transmettre théâtralement des indications plus conformes »[834].

En effet, pour les enquêtés de Sainte Russie, il s'agit certes de trouver ses marques, de choisir un maniement agréable du dictaphone, de porter le micro comme on veut, mais aussi de trouver un moyen de se faire discret ou de manifester que l'on participe à une enquête. Certains visiteurs préfèrent tenir le dictaphone dans leurs mains plutôt que d'avoir à parler « tout seul » au micro. Ils mettent ainsi en évidence aux yeux des autres qu'ils s'adressent à un appareil. Un autre enquêté m'explique qu'il fait un mouvement de tête sur le côté de façon subtile pour qu'on ne le voie pas. L'un d'entre eux, aussi, parle beaucoup au micro, pendant la visite et j'observe qu'il dissimule sa bouche et le micro avec l'enveloppe de façon à parler sans être vu. Pour une autre enquêtée, je vois qu'elle remonte son col et parle au micro en penchant la tête. Lorsqu'ils sont deux, ils passent un petit moment à décider comment gérer la prise de parole à deux. Dans le cas d'un jeune couple, c'est elle, finalement qui décide de prendre le dictaphone entre les mains, mais elle retire le micro pour que les prises de parole de son ami soient plus faciles.

Lorsque nous faisons un bilan de la situation d'enquête, les visiteurs déclarent être contents ; ils concluent presque toujours nos échanges en estimant qu'ils ont passé un moment original et intéressant.

« En tous cas, c'était une expérience vraiment super, de parler… je me suis dit que j'allais en ramener un la prochaine fois ! (…) Oui, oui, c'est vraiment intéressant de parler comme ça ! » (Femme, 50 Montreuil)
« — Et justement, le dispositif n'a pas été trop gênant, pour la circulation ?
— Non, c'est très agréable au contraire, ça autorise à parler tout seul, moi je trouve que c'est plutôt pas mal, de toute façon on se dit des choses dans la tête donc là voila… je parle à mon petit micro. Et c'est extrêmement discret c'est joli. » (Femme, 51 ans, Montreuil)
« Du coup ça fait un peu tu sais mettre des mots sur ce qu'on ressent et voila. » (Femme, 25 ans, Paris)

4. LA TENEUR DE LA PRISE DE PAROLE

Un premier exemple devrait montrer la spécificité de la situation de prise de parole du récit itinérant. Dans le corpus des récits itinérants, pour Sainte Russie, lorsqu'on analyse les phrases nominatives, et notamment celles où le sujet décrit son action, on se rend compte qu'il n'y a jamais de gérondif. Les visiteurs n'utilisent pas la forme « je suis en train de… ». À une exception près : un seul visiteur utilise cette forme verbale pour décrire sa pratique.

« Je suis en train de regarder le calice à deux anses ». (Homme, 29 ans, Paris)

Or, cet enquêté est le seul qui a décidé au cours de la visite de modifier la consigne de l'enquête. Au lieu de laisser le dictaphone enregistrer, tout le temps de la visite, ce visiteur décide d'éteindre l'appareil lorsqu'il ne parle pas et de rallumer le dictaphone à chaque fois qu'il souhaite parler. Ce visiteur se donne les conditions de prise de parole qu'il souhaite. Or on observe que cette façon de prendre la parole est très différente de celle que vivent les autres visiteurs. Le tout petit décalage qu'instaure la mise en marche du micro engage deux

[834] Goffman, E., 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, volume 2, « Les relations en public », Paris, Minuit, p.132.

situations bien distinctes : la visite et la prise de parole. Par exemple, cet enquêté répète à chaque prise de parole « petite réflexion », son discours est beaucoup plus construit, il procède à de longs monologues d'une traite, sans hésitations, ni formes de doute, qui caractérisent les autres discours. En faisant ainsi, le visiteur procède déjà à une forme de mise à distance de sa pratique de visite.

Mais d'autres exemples montrent que la prise de parole engage la construction par le visiteur d'une diversité de points de vue. L'alternance entre l'utilisation du « je » et du « on » est un nouvel indice de la capacité du visiteur de jongler avec les positions qu'il se donne dans son discours. Elle permet de poser deux systèmes d'appréhension qu'on soit « public » ou qu'on soit « un individu » par rapport auquel l'objet est décrit.

« Donc là je suis devant l'icône de, de l'affiche. (…)
Je ne fais pas du tout dans l'ordre (…)
C'est marrant parce qu'on passe de bijoux à une icône (…)
Donc là je suis devant les portes d'or (…)
Donc là on arrive au clinquant »
« C'est vrai qu'on voit l'occidentalisation… »

La prise de parole spécifique du récit itinérant est d'ailleurs elle-même commentée par les visiteurs qui justifient le fait d'avoir dit telle ou telle chose, dès que l'on se retrouve pour l'entretien.

« Alors tu verras, j'ai vraiment verbalisé mes ressentis, donc tout ce que j'avais en tête, que je garde pour moi d'habitude, bah, là je l'ai retranscris ! tout, hein ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle)
« C'est vrai que d'habitude c'est vraiment un dialogue intérieur et là c'est vrai que tu as tout ! (rires) » (Femme, 25 ans, Paris)

Avant de commencer l'enquête, certains badinent en disant qu'ils vont certainement dire des grosses bêtises et qu'il faudra les enlever. D'une certaine façon, sans savoir précisément, si leur parole sera publicisée, ni dans quel cadre elle sera utilisée, ce type de remarque montre qu'ils anticipent qu'un certain statut sera donné à leur discours et révèlent certaines représentations sur la dimension « sérieuse » du travail scientifique.

Annexe n° 6 – Textes et contexte

1. PLACE ET FORMES DU TEXTE DANS L'EXPOSITION SAINTE RUSSIE

1.1 La différence comme opérateur de la distinction des registres de l'attention

Les exemples qui suivent illustrent le traitement différent des cartels et des panneaux.
Les panneaux, dont la trame de fond est de couleur unie gris clair, se détachent du mur de l'exposition, dont la couleur est taupe foncée. En revanche les cartels apposés près des objets, sur les socles, parfois à l'intérieur des vitrines sont dans un rapport de discrétion par rapport à leur contexte. La trame de fond des cartels est la même que celle de la couleur des murs et du mobilier. Pour les deux types de dispositifs, panneaux et cartels, on observe deux régimes d'attention différents : le premier attire l'attention, il semble qu'il doit être vu ; le second s'efface par rapport à son environnement immédiat, il semble qu'il doit être retrouvé.

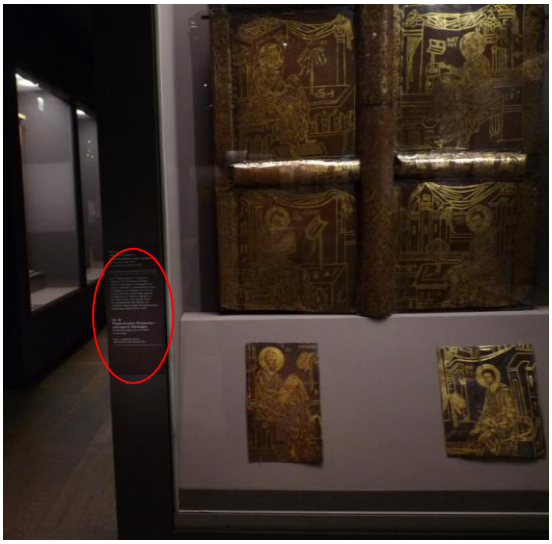


Figure n° 1 : exemple de cartel long pour un groupe d'objets, Musée du Louvre, Paris, photo C. Jutant

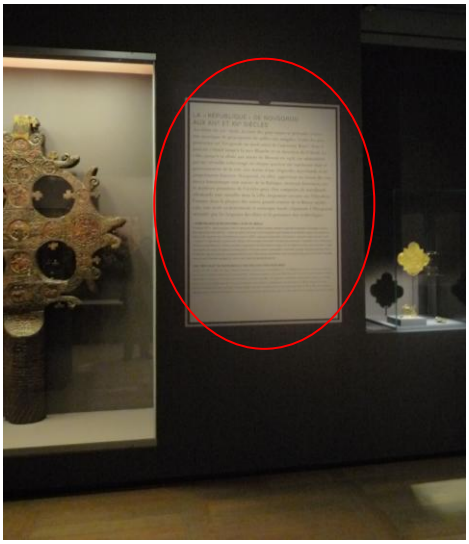


Figure n° 2 : exemple d'un grand panneau au mur Musée du Louvre, Paris, photo C. Jutant

Figure n° 3 : Exemple de cartes entre deux vitrines. Musée du Louvre, Paris, photo C. Jutant

Figure n° 4 : différence entre cartel long (au milieu et à droite) et cartel court (à gauche). Musée du Louvre, photo C. Jutant

Figures n° 4 et n° 5 : Exemples de cartels disposés sur les parois du mobilier de mise en exposition. Ces cartels sont visibles, mais ils n'attirent pas l'attention. Musée du Louvre, Paris, photo C. Jutant

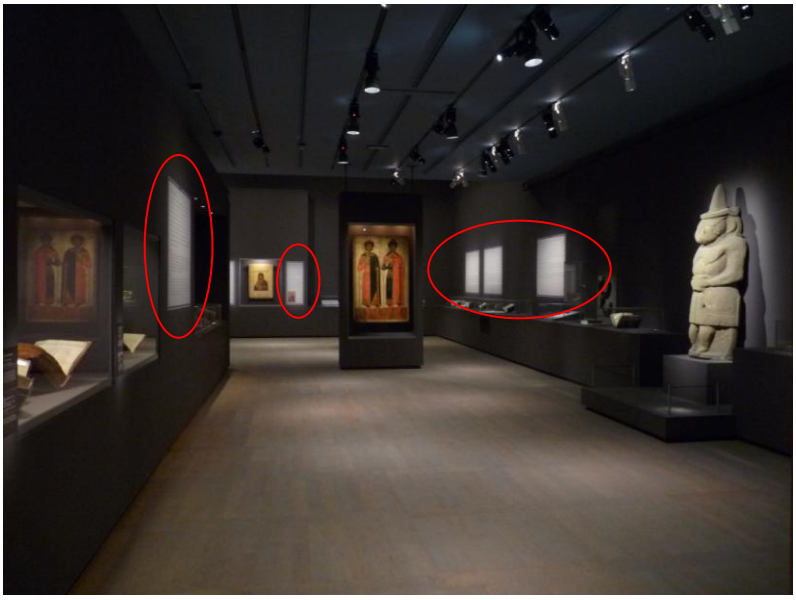


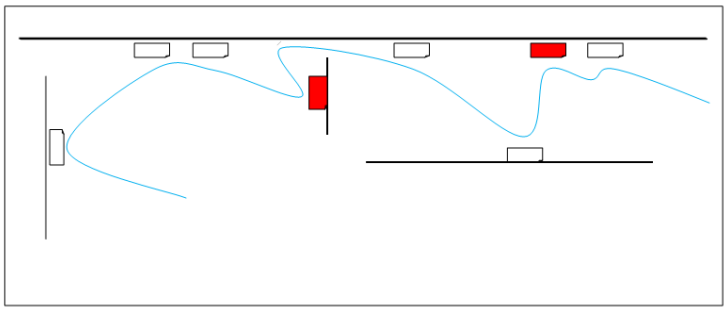
Figure n° 6 : exemple de panneaux qui se détachent sur le mur de l'exposition. Cet exemple permet de voir que 7 documents scriptovisuels sont apparents dès l'entrée de la salle (deux documents sont directement dur la droite, le cadre de la photo ne les englobe pas) – Musée du Louvre Paris, photo C. Jutant

1.2 Concentration des textes dans les espaces d'exposition

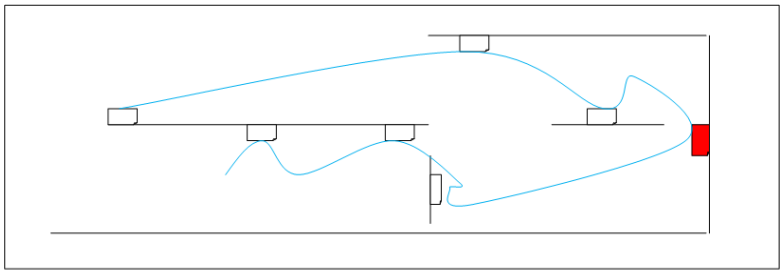
L'annexe n° 1 présente un plan de l'exposition avec la répartition des textes dans l'espace général.
On compte quatre groupes de textes, c'est-à-dire quatre espaces dans lesquels les textes sont davantage rapprochés les uns des autres que dans les autres espaces de l'exposition.
La légende fonctionne comme suit :

- Rectangle blanc : grand panneau au mur
- Rectangle noir : carte géographique au mur
- Ligne : paroi de l'exposition
- Ensemble noir : éléments fonctionnels : mobiliers, cimaises
- Ensemble gris : éléments support pour une/plusieurs œuvres (vitrines, socles, etc.)
- Tracé continu : parcours de lecture « idéal », dans la mesure où il correspond à la lecture des textes de façon ordonnée dans l'espace
- Tracé pointillés: parcours de lecture alternatif en fonction de la direction prise dans la salle.

PREMIER GROUPE DE TEXTES. Il se situe au niveau de la zone A. On compte 6 textes et 2 cartes géographiques. 5 éléments scriptovisuels se situent sur une même paroi.



DEUXIÈME GROUPE DE TEXTES. Il se situe à l'extrémité de la zone 1 et au commencement de la zone B. On compte 7 textes et une carte géographique.



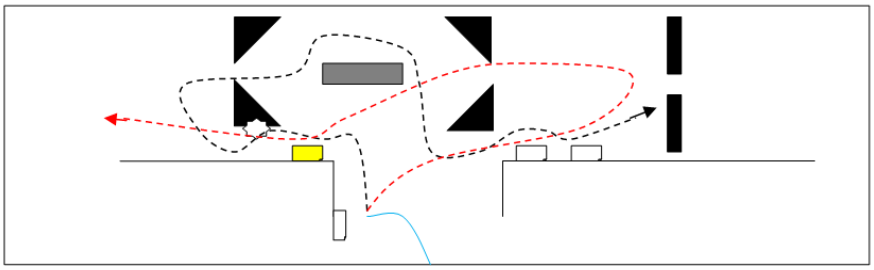
TROISIÈME GROUPE DE TEXTES. Il se situe au croisement de la zone Bbis et des zones x et y. Ce lieu est un endroit « nœud de décision ». L'ordre des textes est complexe.

Deux éléments peuvent être analysés.
D'une part, l'un des panneaux (en jaune) se trouve juste en face d'une œuvre, l'icône funéraire de Basile III (étoile). Pour le lire, c'est-à-dire en observant la distance avec le texte qui permet la lecture, les visiteurs sont obligés de se situer devant une icône placée de l'autre côté du mur.

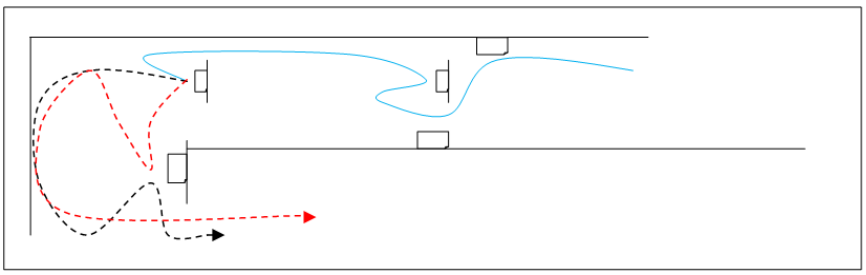
D'autre part, en ce qui concerne le rapport entre la salle de l'iconostase et la lecture des deux panneaux à l'entrée de la salle, on identifie ce qu'on pourrait appeler un problème de « promesse pragmatique », car les deux panneaux qui introduisent physiquement (ils se situent à l'entrée) à la salle de l'iconostase ne concernent pas tous les deux l'iconostase. Le premier texte se réfère aux objets qui sont dans l'espace général (salle + petite salle adjacente). Le deuxième texte concerne l'iconostase. J'observe les comportements suivants :

(Premier groupe)
Identification des 2 textes sur le mur
1. Lecture du 1er puis soit
A. On se retourne et on regarde la vitrine du passage adjacent
B. On s'avance vers la salle et on se met à lire le 2e texte
2. Lecture du 2e texte et coup d'œil rapide au texte 1, puis entrée dans la salle. La sortie se fera par le milieu de la salle, l'accès au texte 1 ne se fera pas.

(Deuxième groupe)
1. Arrivent par le couloir et foncent directement sur la vitrine d'Ivan le Terrible, puis se retournent et se mettent à lire les deux panneaux.
2. Coup d'œil vitrine et texte et salles. Ils avancent, identification boulimique, embrasser l'espace du regard puis se diriger.



QUATRIÈME GROUPE DE TEXTES. Il se situe à l'extrémité de la zone 2. On compte cinq textes. Ici aussi, la lecture du dernier texte dépend du choix de circulation dans la salle.



1.3 Concentration des textes en fonction de leur volume de mots

PREMIER GROUPE DE TEXTES
2. 174 MOTS
3. 162 MOTS
4. 113 MOTS
6.182 MOTS deux textes longs qui se suivent
7.184 MOTS
5.102 MOTS texte plus court et format différent en colonne (vierge de Vladimir)
8.186 MOTS

DEUXIÈME GROUPE DE TEXTES
9.150 MOTS
10.110 MOTS
11. 152 mots
12.135 MOTS (ou 13 et 12)
13.191 MOTS texte Roublev – personnage dont on fait l'hypothèse qu'il est attendu
14. 260 MOTS texte très long (est assez isolé du groupe)

TROISIÈME GROUPE DE TEXTES
15.203 MOTS Paquet de textes dense. On se situe juste au début de la seconde moitié de l'exposition
18. 191 MOTS
17.191 MOTS
16. 284 mots Texte le plus long = il s'agit précisément d'un panneau qui pose problème, qui est situé de telle sorte que sa lecture gêne celle de l'icône qui est sur le mur opposé

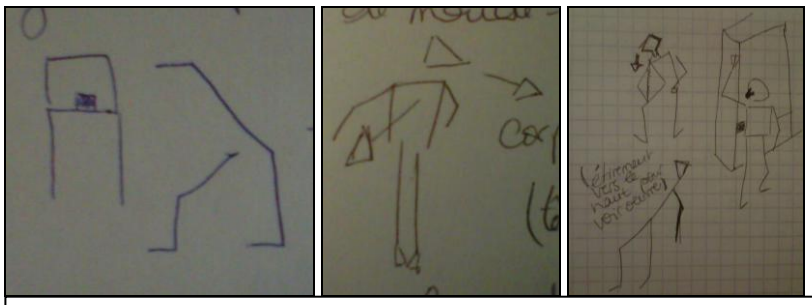
QUATRIÈME GROUPE DE TEXTES
19.178 MOTS Fin de parcours : textes comportent moins de mots
20. 87 MOTS
21.188 MOTS
22.102 MOTS
23.117 MOTS
24.193 MOTS

1.4 Positions des visiteurs en situation de lecture

Lorsqu'il y a peu d'autres visiteurs devant l'objet, le visiteur s'approche, se penche pour lire le texte, puis se recule lorsqu'il souhaite regarder l'œuvre. Si on analyse la phase d'approche près de l'objet, on remarque souvent la même séquence : piétinement puis ralentissement du pas, puis petits pas sur place pour trouver une position puis adoption de la position statique. Une fois la position observée, le haut du corps est le seul à poursuivre le mouvement. On observe trois positions de corps : corps penché, corps droit de face et tête penchée en avant et enfin corps droit de côté et tête penchée et tournée de côté. Le moment de la lecture est un moment où le corps bouge très peu, voire pas du tout. Pour de nombreux visiteurs, les bras se croisent à ce moment. Et on ne peut éviter de penser qu'il s'agit là d'un gain de place. Le corps est très souvent orienté vers l'œuvre et le regard est tourné vers le cartel (tête tournée). L'ajustement corporel consiste ici à adapter sa position et ses mouvements à l'espace souvent exigu et sombre. Un exemple permettra de voir ce dont il s'agit :
J'observe le balancement récurrent, on se rapproche d'une vitrine, pied d'appui avant PUIS prise de recul pour regarder l'œuvre ou lire le texte jambe d'appui arrière. À la lecture des textes, changement de pied d'appui. (carnet de notes, observations en salle).

Figures 7 : croquis des différentes positions de lecture (extrait du cahier d'observation).

Corps penché. Corps droit + tête baissée. Corps de côté. Position accroupie. Corps penché à 45 degrés. Corps en flexion + mains sur les genoux, Corps penché+ mains dans le dos



Corps penché en avant avec jambe fléchie en avant. Torsion corps (vers l'objet) et tête (vers le texte). Corps près du texte basculant en arrière pour regarder l'objet. Corps en repos avec main contre la vitrine

2. PLACE ET FORMES DU TEXTE DANS LE JEU « PLUG – LES SECRETS DU MUSÉE »

2.1 Illustrations d'écrans et exemple de bornes dans le musée

Figure n° 1 : écran associé à la lecture du texte zoom. L'image apparaît et le texte est inscrit en dessous, dans un espace réduit. Le joueur doit faire défiler le texte pour pouvoir le lire entièrement

Figure n° 2 : écran associé à la lecture du quiz, lorsque le téléphone est sur la borne. Trois modalités de réponse sont proposées.

Figure n° 3 : écran associé à l'échange d'une carte. Le joueur vient de sélectionner la carte qu'il veut « déposer » sur la borne, en échange de celle qui s'y trouve. **L'échange est sémiotisé par le glissement de la carte vers le côté gauche du téléphone**, comme si elle se déplaçait effectivement.

Figure n° 4 : le joueur rapproche son téléphone de la borne. Les flèches permettent de savoir où poser l'appareil. Photo PLUG, Aude Guyot

Figure n° 5 : exemple de joueur devant la borne de l'avion Clément Ader. . Photo PLUG, Aude Guyot

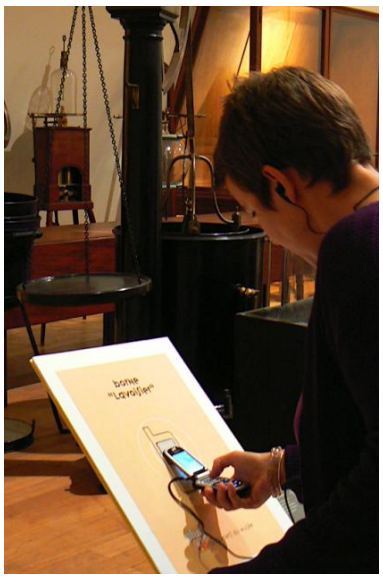


Figure n° 6 : exemple de joueur qui lit l'étiquette RFID placée sur la borne. Photo, PLUG, Aude Guyot

2.3 Représentation schématique de l'ordonnancement des écrans

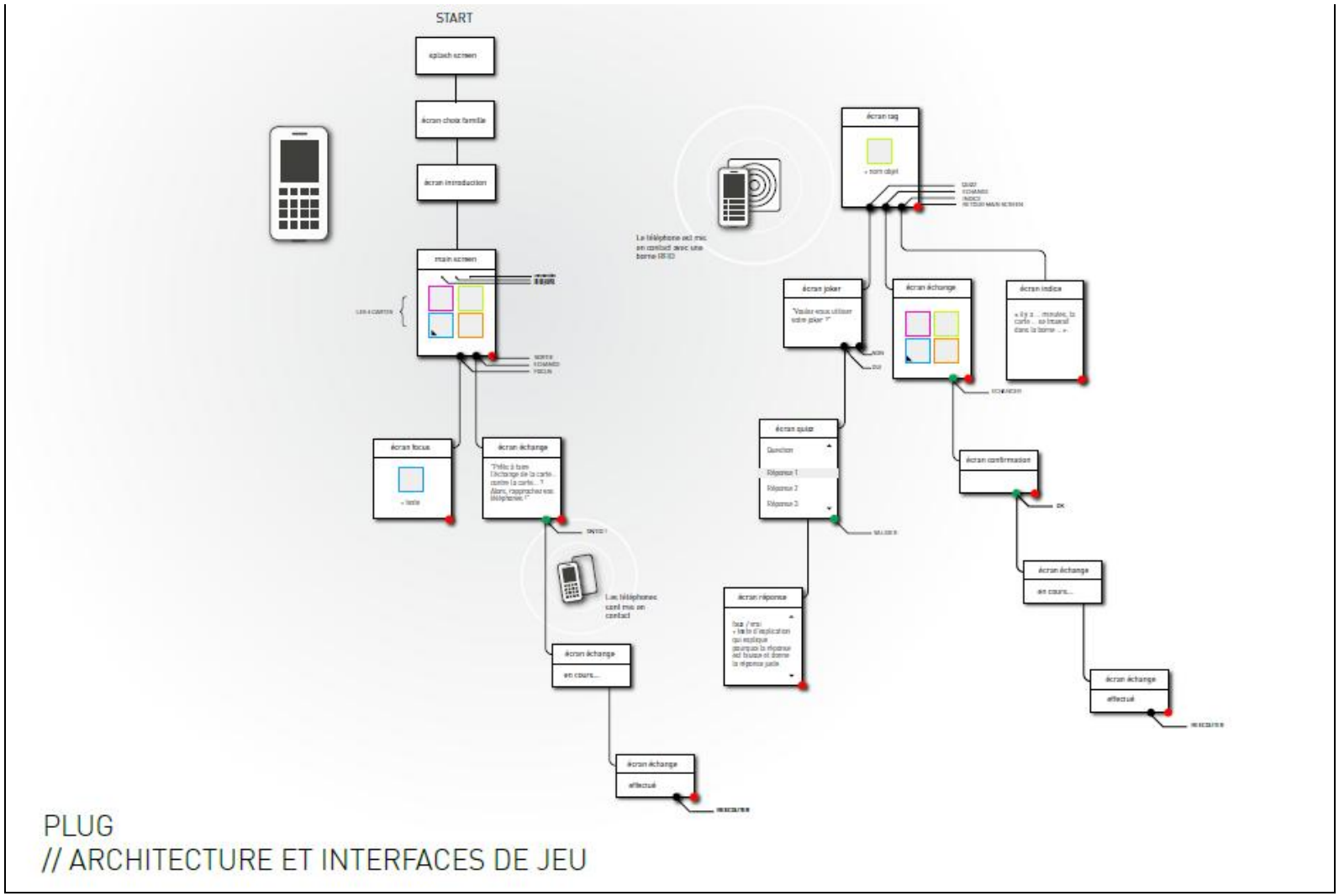


Figure n° 7 : Architecture du jeu. Réalisation Aude Guyot

2.4 Quatre catégories de documents scripto-visuels au musée des Arts et métiers

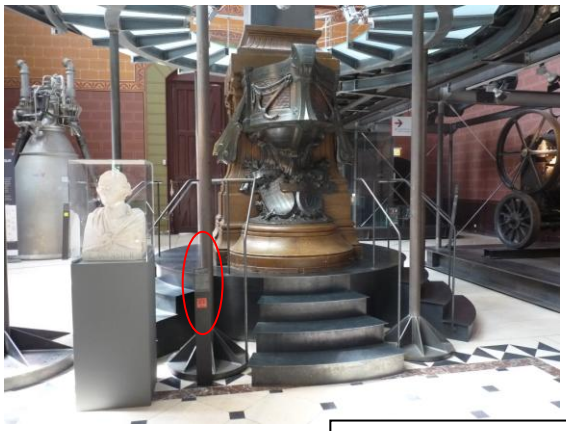


Figure n° 8 : Catégorie n° 1 et 2 cartels permanents — musée des arts et métiers, Paris, Camille Jutant

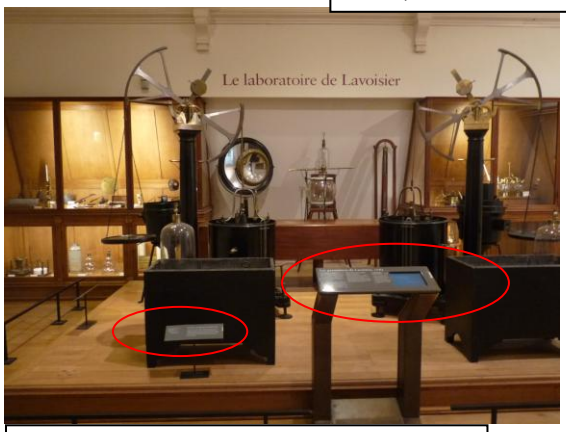


Figure n° 8 : Catégorie n° 1 et n° 2 cartels permanents — musée des arts et métiers, Paris Camille Jutant

Figure n° 9 : Catégorie n° 3 : grand panneau bilingue permanent — musée des arts et métiers, Paris Camille Jutant

Figure n° 10 : Catégorie n° 4 : grand panneau thématique permanent — musée des arts et métiers, Paris

Figure n° 11 : visiteurs en groupe qui consultent les cartels et « lisent » l'étiquette RFID sur la borne — musée des arts et métiers, Paris, photo Aude Guyot

Figure n° 12 : visiteurs en groupe qui s'apprêtent à faire un échange et commentent les écrans des téléphones. musée des arts et métiers, Paris, photo Aude Guyot

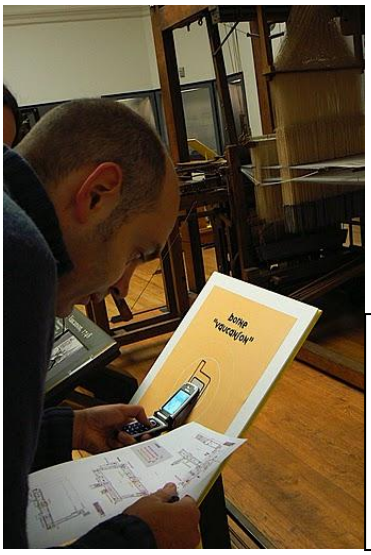


Figure n° 13 : visiteur consultant le plan du jeu, tout en maintenant le téléphone en situation de lecture. musée des arts et métiers, Paris, photo Aude Guyot

Figure n° 14, 15 et 16 : différents exemples de geste de rapprochement des téléphones afin de procéder à l'échange. Dans le premier cas seulement les deux joueurs sont côté à côte. Dans les deux cas suivants, ils sont en face à face. musée des arts et métiers, Paris, photo Aude Guyot

Figure n° 17 : instructions données aux joueurs et explication du mode d'emploi avant le jeu. Une représentation des écrans, de grande taille, est utilisée pour montrer les différents signes passeurs sur le téléphone. musée des arts et métiers, Paris, photo Aude Guyot

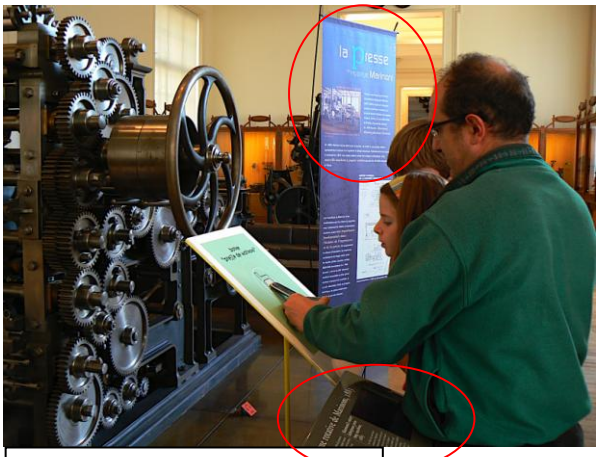


Figure n° 18 : famille en situation de jeu. On observe bien sur cette photographie que la borne est placée entre deux dispositifs scripto-visuels (borne à gauche et grand panneau à droite, entourés en rouge). musée des arts et métiers, Paris, photo Aude Guyot

Annexe n°7 – Analyse des panneaux dans l'exposition Sainte Russie

1. L'ÉCONOMIE DU DISCOURS DANS LES GRANDS PANNEAUX DE « SAINTE RUSSIE »

Tous les panneaux fonctionnent de la même manière. Ils portent un titre, puis proposent un texte en français. Deux paragraphes en russe d'abord puis en anglais sont inscrits à la suite du texte français.

Le questionnement de départ pour l'analyse de ces textes est le suivant : comment tout dire ? On imagine que le contenu associé à tant de siècles est un contenu lourd. Quelle est l'économie de ce discours dont on fait l'hypothèse qu'il doit aussi porter sur l'exposition, ou sur les objets présentés ? En somme quel est le lien qui est tissé entre les informations contenues dans les textes et le contenu de l'exposition, sa forme et son parcours ? Une deuxième question se pose alors : quelle place est réservée au lecteur-visiteur de ces textes ? Comment l'économie de ce discours anticipe-t-elle la lecture ?

L'examen des différents textes montre qu'il y a un certain nombre de conventions sur lesquelles l'énonciateur s'appuie pour produire son discours et qu'il estime être connues de son lecteur. Plusieurs exemples :
— les dates des règnes entre parenthèses
– la mise en exergue par l'italique/les guillemets
– l'utilisation de mots en langue étrangère (russe ou grec)
– la mobilisation de termes non explicités (mots communs, noms propres, lieux)

Focus sur les dates
Les dates se suivent en partant des premières dates 839 aux dernières dates 1725 (fin règle Pierre). Il y a un ordre clairement chronologique, mais on observe des incursions par moments avec des retours en arrière et des périodes plus longues couvertes sur un seul panneau. On compte 137 mentions de dates en tout. Ce qui donne une moyenne de 6 dates par panneau.
Hypothèse : Foisonnement. Il y a beaucoup de dates à retenir. Sous forme romaine et numérique. Plus souvent sous forme numérique. La liste ci-dessous correspond au relevé des dates (sous formes numérique et romaine) par panneau.

1. INTRO
2. 839 860 X VIII
3. 944 946 957 988
4. 1015
5. XII 1130 1155 1395 1408 XV
6. 1019 1054 XI XII 1051 1040 1045 1056 1057 XI
7. 1051 1080 l'an mille XII XIII
8. 1223 1237 1240 1242 1299
9. (dans titre XIV et XV) XIV 1478
10. 1413
11. 1348 XIII 1271 1485 XV (recul en arrière)
12. 1147 XIII 1328 XIV 1408-1431
13. 1360 1405 1408 1408 1420 1551
14. 1322-1392 1427 1426 1435 1478 1360 XVI
15. 1425-1462 1462-1505 1474 1478 1485 1480 1485 1498 1472 1497
16. 1505-1533 1453 1533-1584 1547 1547 1552 1589 1564-1572
17. IX X XII XV 1397 1337-1427 1497 (recul en arrière)
18. 1462-1505 1533-1584 XV XVI
19. 1598 1598-1605 1591 1604 1605 1606 1612 1613
20. 1613-1645 1619-1633 1628
21. XVI 1650-1680 XVI XVII
22. 1645-1676 1676-1682 1647 1652-1658
23. 1652-1658 1666 1676
24. 1697 1698 1682-1725 XVII 1700 1721 1703 1712

Focus sur le phénomène d'ellipse
À plusieurs reprises, les textes citent des mots qui ne sont pas explicités.
Soit, leur forme graphique est différente d'un texte à l'autre, sans explications. C'est le cas du terme « Rous ». Dans la première phrase du texte « Les *Rous* », on lit plus bas *Rhôs.* Dans le texte suivant, on va lire « la Rous' ». Il y a des occurrences différentes graphiquement d'un mot similaire, qui n'est pas explicité. Si on compte le nombre d'occurrences du terme Rous dans les 24 panneaux, on voit qu'il apparaît 20 fois, en tant que Rous', l'italique n'apparaît plus jamais.
Soit, les termes techniques sont proposés sans explicitation. C'est le cas de termes en cyrillique, écrit en alphabet latin (*Eléoussa),* panneau 5, ou alors de termes comme « monachisme » panneau 6, « échevinage », « hanséatique » panneau 9, « l'époque Paléologue », panneau 11, « khagan » en italique, panneau 2, « varègues », panneau 2, « patène », panneau 3.

Par ailleurs, les textes sont très souvent références à des lieux qui ne sont pas explicités, ni par référence aux cartes géographiques qui jalonnent l'expo (et sur lesquelles ne figurent pas systématiquement les mentions de lieux dans les textes), ni par référence écrite à d'autres lieux.

Enfin, un dernier élément attire l'attention. On trouve de très nombreuses constructions de phrases qui postulent entre elles une relation grammaticale de cause à effet. Or cette relation n'est pas suivie dans le contenu des phrases. Par exemple, dans la deuxième phrase du texte du panneau 14, on peut lire « Rompant avec la tradition des monastères urbains ou proches des villes, il établit son abbaye au milieu des forêts, inaugurant un vaste mouvement de colonisation monastique ». La proposition subordonnée relative introduite par un participe présent, pourrait vouloir signifier « qui a pour conséquence que » alors que ce n'est pas si clair ? Ce phénomène est une ellipse dans la mesure où le locuteur cherche à « dire plus » en produisant des liens non explicités entre les propositions.
On trouve de nombreux signes de surface, par exemple l'emploi d'adjectifs emphatiques, « insigne », « virulente », « véritable », « surprenante » qui permettent au locuteur de ne pas expliciter la réalité du phénomène tout en produisant un effet rhétorique, ou encore de verbes comme « s'épanouir », « s'abaisser », « renouveler » qui permettent de décrire un phénomène parce qu'ils sont chargés de valeur, mais ne permet pas de connaître les modalités de ce phénomène.

2. Analyse de l'accomplissement de l'Histoire, grands panneaux, Sainte Russie

Il convient maintenant de comprendre quel est le statut qui est donné aux savoirs dans ces différents textes. Une fois de plus, nous prendrons les panneaux comme support de l'analyse. L'ensemble des panneaux traite, comme on peut s'y attendre, de la Russie entre le Xe siècle et le XVIIe siècle. Des dates, des personnages historiques, des événements politiques et religieux, ainsi que des lieux, des objets et des termes artistiques se mélangent dans les textes ce qui rend difficile l'établissement d'un registre clair. On observe néanmoins une première distinction entre les panneaux qui traitent d'une seule œuvre, ou d'un seul personnage et les panneaux qui abordent différents événements, personnages et objets. Dans le premier cas, les textes dont la focale thématique est plus resserrée présentent les événements, les objets ou les personnages comme appartenant au passé, appartenant à l'histoire. L'œuvre présente dans l'exposition, ou le mythe ont pour effet de cristalliser le commentaire que l'on peut en faire et

d'appeler un récit historique où l'utilisation du passé renvoie à un temps révolu, éloigné du temps de l'énonciateur.

Dans le deuxième cas, le traitement est complètement différent et on voit au contraire que l'énonciateur semble vouloir rendre une « actualité ».

L'utilisation du temps présent est significative à ce titre. Si par endroits, on reconnait un présent de vérité générale, ou encore appelé « présent de définition », l'utilisation du présent est le plus souvent liée au récit des événements. On se rend bien compte que l'utilisation du présent ne renseigne pas sur la contemporanéité de l'instance du discours avec les événements présentés. « Chaque fois qu'un locuteur emploi la forme grammaticale de "présent", il situe l'événement comme contemporain de l'instance de discours, qui le mentionne »[835]. Ce présent d'hier n'est pas un présent qui a été présent pour l'énonciateur et qui ne l'est plus au moment de la lecture du texte par l'énonciataire. Bien au contraire, au moment où il produit ce texte, l'énonciateur utilise délibérément un temps présent pour parler d'événements qui se situent dans une antériorité vis-à-vis de l'instance du discours.

> *« Le règne de Iaroslav le Sage (1019-1054), fils de Vladimir, inaugure l'âge d'or de la Rous' kiévienne. La Rous' a reçu le baptême de Byzance et devient aux xie et xiie siècles une aire d'expansion de la civilisation byzantine. L'Église est grecque par ses usages, sa liturgie, ses structures, et par les modèles du monachisme initié dès 1051, au monastère des Grottes, près de Kiev ». Extrait du panneau 6*

> *« Dès le temps de la conversion, la Rous' est aussi ouverte sur l'Occident. Iaroslav le Sage épouse la fille du roi de Suède et noue des alliances matrimoniales avec la Hongrie, la Pologne, la Saxe et même la France, lorsque sa fille Anne est unie au roi Henri Ier en 1051. Le psautier d'Egbert de Trèves est enrichi de nouvelles images vers 1080 à Kiev dans un style qui n'est pas celui de Constantinople et montre les signes d'une véritable autonomie ». Extrait du panneau 7*

> *« En 1223, les armées de Gengis Khan déferlent sur la Rous'. Les princes russes sont défaits à la bataille de la Kalka, le 31 mai 1223. Les Mongols reviennent à nouveau en 1237. Les capitales de la Rous' tombent les unes après les autres et deviennent vassales des Mongols qui s'installent sur les bords de la Volga où ils fondent leur point de ralliement : la Horde d'Or. Seul le nord, avec Novgorod, leur échappe, mais est menacé par les Suédois et les ordres militaires allemands. Alexandre Nevski, prince de Novgorod, consolide son pouvoir en s'alliant aux Mongols de la Horde d'Or et parvient à vaincre les Suédois à la bataille sur la Néva en 1240 puis, en 1242, les chevaliers teutoniques sur les glaces du lac Peïpous ». Extrait du panneau 8*

Ce qui rend intelligible cette situation discursive est bien la correspondance explicite que l'énonciateur introduit dans le texte avec une division du temps chronique (les dates par exemple, renseignent sur le temps chronique mobilisé). Ainsi l'énonciateur réussit le tour de force de mobiliser le plan d'énonciation du discours pour aborder des objets qui devraient fonctionner en réalité dans un plan d'énonciation historique, pour reprendre la distinction établie par Benveniste.
Pourtant le lecteur ne doute pas du fait que ces événements se sont bel et bien produits.
Or si l'on en croit Benveniste « Pour qu'ils puissent être enregistrés comme s'étant produits, ces faits doivent appartenir au passé. (…) dès lors qu'ils sont enregistrés et énoncés dans une expression temporelle historique, ils se trouvent caractérisés comme passés »[836]. À quel type d'expression temporelle historique nous avons affaire ?

D'une part, le texte semble, en apparence seulement, proscrire les marqueurs de subjectivité. « Il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits

[835] Benveniste, E., 1974, *Problèmes de linguistique générale*, volume 2, Paris, Gallimard, p.73.
[836] Benveniste, E., 1974, *Problèmes de linguistique générale*, volume 2, Paris, Gallimard, p.239.

à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes »[837]. Ce comportement délocutif n'est qu'une apparence comme nous l'avons vu dans le chapitre V du mémoire de thèse.

D'autre part, les formes temporelles, placées dans un contexte particulier, sont susceptibles de produire des effets de sens, qui résultent de leur combinaison avec d'autres marques de ce contexte, certaines des caractéristiques de la situation de communication dans laquelle se trouve le sujet parlant. Du fait de sa valeur fondamentale d'actualité, l'emploi du présent produit un effet d'actualisation. Cet effet peut signaler l'actualisation du passé. Par exemple, les événements du passé sont racontés au présent (présent historique) pour les rendre plus proches du lecteur (ex. des ouvrages d'histoire)[838]. Mais il ne s'agit pas seulement de rendre compte d'un certain nombre d'événements, il s'agit aussi de rendre un mouvement, une relation entre les événements. Or cette relation n'est pas de l'ordre du « pourquoi, ceci s'est-il passé ? », mais de l'ordre de « comment ceci s'est-il passé » ? Il s'agit d'un accomplissement.

L'expression de l'accomplissement se fait au moyen de nombreux adverbes et de locutions adverbiales qui signifient la continuité (« encore », « pendant »), mais aussi le rythme de l'accomplissement (« rapidement »), mais aussi de verbes tels que « devenir », « supplanter », « atteindre », « s'étendre », « être en train de + infinitif ». Enfin on observe que le processus est considéré dans le texte du point de vue qui lui est nécessaire pour le réaliser : une vision durative, qui prend en charge les bornes temporelles et les déplace de texte en texte. Le point de départ de l'action est toujours exprimé dans le texte par rapport aux événements qui se déroulent dans la suite du texte (« dès le XVe siècle », « dès la fin du XIIIe siècle », « jusqu'en octobre 1612 ») ; et ainsi, change dès que le panneau concerne une autre unité de temps.

Par ailleurs, ce système de l'accomplissement de l'histoire est porté par cinq types de discours, que l'on pourrait appeler registres de discours :

Un discours historique	*« En 1472, Ivan III épouse la nièce du dernier empereur byzantin, Zoé-Sophie Paléologue »*
Un discours stylistique	*« Sa peinture renouvelle à son tour la tradition au xve siècle avec une grande fidélité aux canons de l'art byzantin dans une interprétation volontiers narrative, avec une palette harmonieuse où se déclinent plusieurs tons au sein d'une même couleur privilégiée. »* *« iconographie recherchée, voire complexe, et d'un style élégant, parfois maniériste »* *« Le luxueux calice à deux anses » (calice pas d'explication) « est l'un des plus éloquents témoins du rayonnement séculaire de l'art byzantin dans toute la Rous'. »*
Un discours narratif	*« En octobre 1604, un personnage énigmatique venu de Pologne prétend être Dimitri et rallie à sa cause les mécontents. Il entre dans Moscou en juin 1605. Sa religion est suspecte. Mieux même, il épouse le 8 mai 1606 la fille de son principal protecteur, Marina Mniszech, demeurée secrètement catholique. »* *« Cependant, ces ouvertures ne diluent pas, bien au contraire, l'identité orthodoxe de la Russie ».*
un discours étymologique	*l'église de la « Dîme » (Desiatinnaïa)* *« la vierge de tendresse »(Eléoussa)*

[837] Benveniste, E., 1974, *Problèmes de linguistique générale*, volume 2, Paris, Gallimard, p.241.
[838] Charaudeau, P., 1992, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette éducation, pp. 452-467.

un discours anecdotique	*« L'abbaye de Solovki, sur une île de la mer Blanche, est fondée en deux temps. Une première fois Germain et Sabbatios († v. 1435) débarquent sur l'îlot et y vivent quelque temps en solitaires. Quelques décennies plus tard, Germain conduit Zosime († 1478) à cet endroit. Zosime est le véritable fondateur de la communauté et obtient de Novgorod la cession de l'île et de ses droits de pêche. » Panneau 14* *« Boris Godounov, son beau-frère lui succède (1598-1605). Un doute subsiste toutefois sur sa légitimité, amplifié par une conjoncture difficile et les intrigues, qu'un éclatant mécénat tente d'effacer. Le bruit court également que Boris avait fait assassiner, en 1591, le jeune prince Dimitri, frère cadet de Feodor. En octobre 1604, un personnage énigmatique venu de Pologne prétend être Dimitri et rallie à sa cause les mécontents. »* On voit par exemple dans ce passage que l'énonciateur introduit un élément sous le registre de la légende. Il utilise l'expression « le bruit court » qui implique l'absence de source d'information connue. Mais surtout l'utilisation de l'imparfait a comme effet d'exprimer le stade accompli du processus qui se trouve dans un présent inactuel

3. ANALYSE DES TITRES DANS LES PANNEAUX DE « SAINTE RUSSIE »

Les trois premiers titres, vont ensemble – ils forment système signifiant qui est celui de « l'introduction », dans la mesure où on observe des marqueurs de classement (« avant », engage une distribution entre les panneaux ; « premiers » engage un ordre dans ce qui est présenté, bien qu'il s'agisse en réalité des premiers dans l'histoire de la Russie. Le terme appartient à deux discours : méta discours de l'exposition et discours expographique).
Plusieurs systèmes signifiants organisent les titres : chronologique, thématique, éponyme
Voici les légendes du repérage thématique des titres pour les 14 premiers panneaux.

1. Avant la conversion (événement + mention du religieux)
2. La conversion (événement + mention du religieux)
3. Boris et Gleb, les premiers saints martyrs (mention du religieux + personnages historiques)
4. La vierge de Vladimir (art)
5. La rous' de Kiev : l'héritage grec (comparaison)
6. La rous' de Kiev et l'occident (mention géographique)
7. Le temps des Mongols (époque hisstorique)
8. La « république » de Novgorod aux XIVe et XVe siècles (événement + époque historique)
9. Sans titre
10. Les grands centres de la Russie médiévale (mention géographique et époque historique)
11. L'émergence de Moscou (mention géographique +événement)
12. André Roublev : les dimensions d'un mythe(personnage historique +art)
13. Saint Serge de Radonège et le renouveau monastique (personnage historique +mention du religieux
14. L'essor de la Moscovie sous Ivan III le Grand (association cadre temporel/souverain + personnage historique)

Annexe n °8 – Outils d'analyse pour le corpus de récits itinérants et d'entretiens menés dans l'exposition « Sainte Russie »

Trois documents sont présentés dans cette section.

Le premier document présente les résultats tirés de l'analyse du rapport entre visiteurs et textes, au cours de la visite et pendant les entretiens.
Le deuxième document est une grille qui présente l'analyse thématique des réponses aux questions inscrites sur l'enveloppe, que le visiteur devait ouvrir à une certaine étape de son parcours.
Enfin la troisième grille rend compte de l'analyse opérée à partir des récits itinérants. Elle présente par ailleurs deux micro-analyses extraites de la grille générale : les modalités de désignation des objets par les visiteurs au cours de leur visite de l'exposition et la façon de qualifier son action par le visiteur.

1. ANALYSE DU RAPPORT ENTRE VISITEURS ET TEXTES, DANS L'EXPOSITION SAINTE RUSSIE

L'analyse du rapport au texte dans les récits itinérants et dans les entretiens a consisté à relever systématiquement toutes les allusions aux textes, panneaux, cartels, etc., dans le discours des visiteurs. À partir d'un corpus de centaines de commentaires sur les textes, on peut distinguer quatre problématiques qui fondent le travail de lecture des visiteurs. La première, « appréhension et représentations du texte dans l'exposition », répond à la question de savoir quelles sont les attentes des visiteurs vis-à-vis des textes et comment il procède dans leur lecture des textes. La seconde, « Textes et corps – le rapport ergonomique », répond à la question de savoir comment la lecture des textes mobilise des postures physiques et comment les visiteurs se négocient leur place de lecture dans l'exposition. La troisième, « textes et visite – le rapport éditorial » répond à la question de savoir comment l'articulation des textes entre eux engage les visiteurs à construire leur parcours de visite. Et enfin, la quatrième, « textes et objets – le rapport pédagogique », répond à la question de savoir comment les textes renvoient aux objets et au propos de l'exposition. Une sélection des verbatims les plus pertinents est ici présentée en fonction des quatre entrées thématiques.

(1) Appréhension et représentations du texte dans l'exposition

Un premier niveau d'analyse concerne la façon dont les visiteurs appréhendent les textes dans les salles de l'exposition. À quoi s'attendent-ils ? Quelles sont les représentations associées à ce type de texte et surtout, comment procèdent-ils pour lire ?
Quatre résultats apparaissent : l'élaboration par le visiteur des enjeux portés par le texte ; l'enthousiasme et la bonne volonté à lire ce qui leur est proposé ; l'affirmation d'un ordre de lecture (commencer par le texte ou commencer par l'objet) ; et la métaphore du dialogue utilisée pour décrire la relation qui se joue entre le texte et le visiteur.

Enjeux du texte dans l'expo

Les visiteurs reconnaissent que le locuteur ne peut pas tout dire, c'est impossible pour lui. Mais en revanche, il y a un certain nombre de choses qu'il doit dire ou en tous ne pas passer sous silence, ce qui constitue un système d'attentes (la traduction des termes et l'explicitation des termes techniques).

« Quelle est l'astuce ? Parce qu'il ne faut pas qu'il y ait trop de choses sur les étiquettes sinon on ne lit plus. On se lasse. » (Femme, 60 ans, Avignon)

« c'était des trucs de puissance, de messages religieux, de marketing à l'époque, d'aller contre les cultes païens des Mongols, et ça il faut le rendre parce que tu ne peux pas imaginer au XXe siècle ce que le mec il pensait au XVe, t'as beau faire 36.000 études ! » (Homme, 29 ans, Paris)

Enthousiasme et bonne volonté à la lecture

Les visiteurs s'engagent manifestement dans la lecture avec enthousiasme. Le premier panneau qui présente l'exposition, à l'entrée, est très apprécié. Le fait d'avoir traduit les grands panneaux en deux langues (russes et anglais) est aussi souvent apprécié.

« Alors, déjà l'explication est très sympa, j'apprends déjà plein de choses parce qu'il y a la Russie d'avant Pierre le Grand et d'après Pierre le Grand et que la filiation à Byzance est pas la seule… ça, c'est bien ! Alors ce qui est très sympa c'est que c'est aussi écrit en… russe, je suppose et ça donne un caractère exotique à l'exposition ! C'est superbe ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle)
« Bon alors l'introduction c'est bien, c'est lisible parce que souvent dans les musées ce n'est pas lisible du tout et là c'est parfait. On voit très bien. » (Femme, 60 ans, Avignon, récit itinérant, commentaire sorte de confusion intéressante entre voir l'expo et comprendre le texte)

« Je viens de m'apercevoir que les légendes des grands panneaux sont en russe. C'est bien… ça c'est sympathique je trouve… car en dehors de l'anglais point de salut généralement ! » (Femme, 55 ans, Paris, récit itinérant)
« Voila donc je lis le texte en russe parce que j'ai appris le russe à l'école et j'en ai toujours une petite nostalgie donc voila je suis contente de pouvoir lire ce texte. » (Femme, 51 ans, Montreuil, récit itinérant)
« — c'est déjà une étape progressive parce qu'avant il n'y avait rien du tout en anglais dans le Louvre.
— ah oui ! ah bon ?!
— oui j'ai des amis qui viennent et qui sont très déçus, ils viennent des États-Unis. Et qui disent que c'est dommage qu'au Louvre il n'y ait pas ça parce que pour eux c'est un héritage mondial, c'est pas juste français, tu vois ? C'est une richesse de culture mondiale à partager… » (Groupe d'amies, 52 et 30 ans, Paris, récit itinérant)

Ordre de lecture

« Bah, tu rentres dans une pièce et il y a toujours, immédiatement deux-trois œuvres qui retiennent ton attention. D'abord je vais tout de suite au texte, peu importe la pièce, je vais tout de suite au texte, mais il y a toujours des œuvres qui attirent ton attention et après tu regardes le reste » (Homme, 29 ans, Paris)
« Au départ le grand panneau en arrivant dans la salle et puis après je regardais l'explication avec l'œuvre ! » (Femme, 70 ans, Paris)
« Moi j'aimais bien lire les panneaux d'explication d'abord, parce que ça donnait la thématique générale ! et puis après on regardait en priorité les icônes et après les vitrines les moins importantes, les petits objets. » (Groupes d'amies, 51 et 50 ans, Melun)
« Généralement je regarde l'œuvre d'abord et si je me pose une question sur une œuvre qui me plait ou j'aime l'intrigue, et cetera je vais regarder le cartel, ça marche dans ce sens-là. » (Femme, 51 ans, Montreuil)
« Je le lis quand l'objet m'interpelle sinon je lis souvent la date, je regarde juste de quelle date ça correspond, mais je regarde d'abord l'objet, c'est très rare que je lise le texte avant. Après souvent quand j'ai le texte en main, je reviens sur le texte après avoir vu la salle, mais là je l'ai pas fait parce qu'il y avait beaucoup de monde et je me suis dit je ne vais pas revenir en arrière, mais c'est vrai que j'aime bien lire après avoir vu. » (Femme, 26 ans, Paris)

Métaphore du dialogue

Lorsqu'on analyse le discours des visiteurs en situation de lecture, on observe qu'ils répètent souvent ce qu'ils lisent, à ceci près qu'ils reformulent parfois le propos sur un mode conclusif ou qu'ils utilisent les marqueurs du dialogue, même s'il s'agit d'un dialogue rapporté (utilisation des pronoms personnels « ils », adverbe de conclusion et de reprise « effectivement », « donc », « d'accord »).

(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, récit itinérant)

« La vierge et l'enfant et bah ça c'est amusant de voir les deux ensembles, vierge... au douzième siècle. D'accord. » (Femme, 60 ans, Avignon, récit itinérant)

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

« Oh le travail de finesse c'est beau. Le jaune et bleu j'adore ça. Presque plus fin que la que le gros truc là. Et le gros truc c'est une croix. Non, c'est un éventail liturgique. Pour écarter les insectes du pain et du vin. C'est beau. » (Femme, 60 ans, Avignon, récit itinérant)

« voila comme ils disent "précieuse et raffinée" et bien voila c'est exactement ça. On sent un grand changement quand même. » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes)

« Le temps des troubles et bien je ne savais pas que Boris Godounov était le beau-frère d'Ivan le Terrible voila. 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. Bon, je vais aller voir ce que c'est ça. » (Femme, 60 ans, Avignon, récit itinérant)

« 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, 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, récit itinérant)

(2) Texte et corps – le rapport ergonomique

Deux rapports au texte sont revendiqués par les visiteurs interrogés. Il s'agit de stratégies de lecture qui, bien souvent, engagent des rapports différents à l'exposition. Certains déclarent regarder d'abord les objets et lisent ensuite le contenu des textes. Ces visiteurs sont ceux qui revendiquent une posture esthétique, un rapport non savant aux œuvres et qui déclarent déployer un projet de visite sensible et affectif.

« Généralement je regarde l'œuvre d'abord et si je me pose une question sur une œuvre qui me plait ou j'aime l'intrigue, et cetera je vais regarder le cartel, ça marche dans ce sens-là. » (Femme, 51 ans, Montreuil)

L'autre groupe de visiteurs déclare lire les textes de médiation d'abord et regarde les objets après. Ces visiteurs revendiquent une posture plus érudite, plus encyclopédique et estiment que la visite d'une exposition permet d'apprendre des choses avant tout.

« D'abord je vais tout de suite au texte, peu importe la pièce, je vais tout de suite au texte. » (Homme, 29 ans, Paris)

On se rend compte que si les visiteurs ont tendance à les opposer, dans leurs discours, elles sont bien souvent également déployées et croisées, dans une même visite.

Deux résultats apparaissent lorsqu'on analyse la façon dont le visiteur considère le texte en tant qu'objet matériel avec sa disposition, dans l'exposition, et sa disposition auprès des objets : l'affluence constitue un obstacle à la lecture, et l'emplacement des textes semble compliquer la lecture.

L'affluence empêche la lecture

« Oui j'ai lu les textes de manière générale j'aime bien avoir un petit booklet pour l'avoir parce que des fois tu lis le truc et il y a quelqu'un à côté de toi qui t'empêche de vraiment lire, non c'était bien, il y avait assez d'explications.

- *Tu les as trouvés compliqués ?*

- *Je pense que c'est un public d'avertis, le type qui n'a aucune idée de rien du tout et qui arrive, c'est peut-être un peu trop spécifique comme explications, ça manque de grands points qui permettent de visualiser un peu plus facilement et j'aime bien quand avoir le petit livret explicatif dans ma main, ça il y avait pas dans l'expo.*
- *C'est ça c'était dommage de pas l'avoir.*
- *Ouais parce que des fois t'as envie de t'attarder sur un point puis il y a trop de monde, mais sinon elle est super complète, je la trouvais assez grande, enfin arrivé à la salle Saint Cyrille, je me suis dit magnifique, je pensais que c'était la fin, mais en fait non, ça fait vraiment large, panorama… » (Femme, 26 ans, Paris)*

« - Oui, parce que les textes on ne peut pas les lire, parce que les gens sont collés sur les toiles.
- vous avez eu du mal à lire les textes ?
- Oui, certaines fois, enfin – que dans d'autres musées. Je ne comprends pas pourquoi c'est toujours posé en bas, puisqu'il y a un mur, ça pourrait être posé à hauteur de vue !
- si on les lit – moins bien, c'est qu'ils sont en bas ?
- Oui, bien sûr ! alors que si c'était à hauteur de vue on pourrait lire derrière les épaules, c'est bizarre que personne ne pense à ça ? Enfin bon le pire du pire c'est le Quai Branly, et puis les trucs écrits en blanc sur fond gris clair, c'est illisible, c'est frustrant parce que… j'y suis allé avec mes petits élèves de l'alphabétisation, on est allé visiter le musée la semaine dernière… alors déjà leur traduire, comprendre, expliquer les choses, il y a trop de textes au Quai B.
- Vous leur traduisiez ?
- en français, en français compréhensible, c'est-à-dire avec des mots plus simples. Parce que c'est ça quand même le problème des musées, finalement ça s'adresse quand même à des gens qui ont une culture… » (Femme, 62 ans, Paris)

« Alors, comme d'habitude les textes sont écrits en blanc sur fond marron ! Les gens sont devant et on ne peut pas lire ! (ton exaspéré) on est dans la pénombre, mais il y a beaucoup à lire… Il y a même une dame avec une lampe électrique, c'est ça qui faut faire, elle éclaire les textes, si j'avais un appareil photo ! ça, c'est amusant, c'est la première fois que je vois une vieille dame avec une lampe électrique ! Moi je vais peut être faire ça un jour ! » (Femme, 62 ans, Paris)

L'emplacement des textes ne facilite pas la lecture

« Mais c'est vrai que devant les grandes portes… là c'est de l'aplat, toute l'explication est à plat devant vos pieds et c'est vrai que ce n'est pas pratique, pour pouvoir voir, même s'ils ont mis un de chaque côté pour regarder on a de la place, mais c'est vrai que s'ils avaient mis en biais avec des petits picto, ce serait plus facile. » (Femme, 70 ans, Paris)

« - Moi je n'aime pas quand ils mettent les petits cartels à l'intérieur de la vitrine ; on est obligé de se pencher très près pour pouvoir les lire.
- Et même là, je pense qu'il faut aussi qu'ils mettent ça un peu plus haut. Parce que quand t'as 10 personnes devant la vitrine, au moins toi derrière, tu peux lire, là c'est trop bas, tu vois il fait se rapprocher beaucoup de la vitrine pour lire ! » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun)

« Les cartels parfois ils n'étaient pas très accessibles, quand ils sont à plat et qu'il y a du monde devant la vitrine, on ne peut pas les voir alors que si ils étaient a hauteur des yeux, on arriverait peut être a les voir. Certaines vitrines, il y avait 6 à 10 personnes devant, donc on regarde et on essaie de jouer les coudes ! Quand on a le temps, c'est intéressant d'avoir les informations, mais ça demande une petite motivation supplémentaire. » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun)

« Il y a vraiment des vitrines et il est difficile surtout de voir les commentaires. Ils sont pas toujours bien positionnés, surtout quand ils sont à plat, ils ne sont pas à hauteur de vue et on est obligé de se tordre le cou pour voir ! » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun)

« Bon il y a des fois où il fallait se pencher un peu, mais ce n'est jamais à la hauteur que nous les, le public je trouve, souvent c'est un peu bas, c'est curieux ça. Cette mode où cette habitude de mettre les choses un peu basses.
- C'est une mode ?
- Une habitude.
- Oui.
- Parce que ça ne gênerait pas si c'était un petit peu plus haut, il y en a un petit peu plus haut. Il y en a qui étaient quand même.
- Ils ne sont pas tous au même ?
- Non ils ne sont pas tous au même niveau. » (Femme, 70 ans, Paris)

« 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. (temps long) » (Femme, 33 ans, Paris)

(3) Texte et visite — Le rapport éditorial

Les visiteurs estiment que les différents textes ne permettent pas de reconnaître le propos délivré par l'exposition et le sens de visite conseillé. Ils regrettent ainsi d'avoir eu à rebrousser chemin ou à circuler dans la salle à la recherche de la bonne explication correspondant à la disposition des objets.

> *« Tu te dis que ça ne doit pas être le premier en fait. Parce que tu sais que dans la période il te parle d'un truc… Par exemple on est au XIVe siècle, et le texte te parle de 1460, alors tu te dis "ah non là, il doit y avoir un truc avant" et t'arrives à l'autre bout de la pièce et tu dis "ah bah, voilà, c'est là !" » (Homme, 29 ans, Paris)*

L'ordonnancement des panneaux a des conséquences sur la compréhension de l'exposition et sur la visite

> *« Il y en a pas mal [des panneaux]. Ce que j'aurais trouvé pas mal c'est que à partir du moment où t'as une grande pièce avec 1, 2, 3 panneaux, ça aurait été bien qu'ils les numérotent ! on voit ça partout sauf ici. Il faut numéroter et il faut donner des thèmes. Je comprends pas pourquoi ils ne l'ont pas fait parce que c'est vraiment le truc à faire ! parce qu'à un moment t'avais le texte sur les alliances, les mariages, un autre plus l'histoire militaire, un autre c'était plus l'art. il faut mettre les thèmes, parce que les titres suffisent pas, parce que tu comprends pas… les titres sont pas toujours en relation avec ce que tu lis en dessous.*
> *- D'accord, t'as pas eu l'impression que c'était systématique en fait ?*
> *- comme des slides quand tu bosses, moi j'aurais été client, j'aurais dit, « mais tu veux aller où là ? qu'est-ce que tu me racontes, tu veux montrer quoi », ça manque de ça, je pense !*
> *- Est-ce que tu as eu l'impression que ça avait des conséquences sur la visite aussi ?*
> *- Oui, parce que par moments tu rebrousses chemin. Tu te dis que ça ne doit pas être le premier en fait. Parce que tu sais que dans la période il te parle d'un truc… Par exemple on est au XIVe siècle, et le texte te parle de 1460, alors tu te dis « ah non là, il doit y avoir un truc avant » et t'arrives à l'autre bout de la pièce et tu dis « ah bah, voilà, c'est là ! » (Homme, 29 ans, Paris)*
> *« Tu ne lis pas systématiquement, mais au début, t'es beaucoup plus attentif, tu lis le premier, le deuxième le truc introductif, moi je pensais que les grands panneaux c'était introductif, mais qu'il y en aurait 5 6 maxis ! Voilà donc il y a un moment ! Et je pensais pas que la thématique de l'expo serait aussi étendue, que ça remonte jusqu'au XVIIe ! que ça aille jusqu'au XVIIe ! Finalement c'est tellement long, il y a tellement de choses à dire. Franchement ils se seraient concentrés sur les 3 premiers siècles de l'expo présentés, l'expo se serait arrêté à la moitié moi, ça m'aurait largement suffi ! Mais avec des messages clairs ! » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes)*

En ce qui concerne le rapport entre les cartes géographiques et les textes, la pertinence de la juxtaposition entre ces deux éléments est souvent évaluée. On remarque que la présence des cartes, c'est-à-dire de représentations géographiques, est très appréciée. Ces cartes semblent être un élément clef dans la compréhension du propos de l'exposition et dans le travail interprétatif auprès des objets.

> *« Heureusement qu'il y a quelques cartes qui nous donnent des explications sur l'évolution des royaumes, les lieux et les personnages ! » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Paris)*
> *« Je suis revenue en arrière pour voir les cartes pour voir où était Psok, pour voir… parce que j'ai vu différents endroits, je suis allée souvent en Russie pour le travail aussi. (Femme, 62 ans, Paris)*

Néanmoins, elles ne sont pas toujours bien placées et obligent les visiteurs à modifier leur déplacement pour les trouver. Par ailleurs, les relations entre textes et cartes ne sont jamais évidentes. De très nombreuses références géographiques dans les textes ne sont pas toujours reprises sur les cartes[839]. L'intérêt de la carte est de permettre de situer, de voir le lieu en tant qu'il est une coordonnée géographique, et qu'il peut être apprécié par rapport à d'autres lieux, ou à d'autres époques. Le bénéfice de la carte est de pouvoir offrir des points de repère ou

[839] On trouvera en annexe la liste des mentions géographiques, dans les textes, qui ne sont pas reprises dans les cartes.

encore un cadre de références. Elle est un ressort important d'une économie de l'apprentissage.

« Les cartes ce qui aurait été bien ça aurait été de représenter l'Europe occidentale… il y a quelques cartes où on est vraiment très ciblé sur la Moscovie ou le royaume de "Kiev", est-ce que les gens situent vraiment… On n'a pas forcément un repère. » (Groupe d'amies, 51et 50 ans, Paris)
« En revanche il manque des cartes et elles ne sont pas mises à côté des textes et ça ne va pas du tout ça ! Parce que je ne connais personne à part les russes qui avant de voir l'expo est capable de placer toutes ces villes qui sont d'ailleurs tombées en décadence depuis… Elles sont au mauvais endroit ; si t'as pas la carte à côté de ce que t'apprends, ça ne sert à rien en fait ! C'est plus facile d'avoir un visuel en localisation, sinon, ça ne sert à rien. » (Homme, 29 ans, Paris)
« Et pourquoi selon vous plus de cartes, ça aurait aidé ?
- On aurait vu comment s'est construite la Russie, et elle s'est étendue vers le nord ! En s'étendant vers le nord, elle rencontre d'autres influences quand même !
- donc une visualisation ?
- oui, parce que de Kiev à Novgorod, c'est pas pareil. À un moment Novogorod se retrouve en lice avec une autre ville, mais on ne sait pas pourquoi Novgorod a pris son essor comme ça. On le sait tard ! parce qu'elle était vraiment au carrefour ! du commerce. » (Femme, 65 ans, Paris)

(4) Texte et objets – le rapport pédagogique

Le recours au texte est crucial en tant qu'il donne des explications sur les objets peu familiers.

« Je comprends que c'est compliqué d'expliquer la vie de tous les saints. Mais pourquoi pas parce qu'en même temps, sinon c'est juste une image ! » (Femme, 25 ans, La Garenne Colombes)
« Alors là, il n'y a pas les numéros, pas les textes, donc on ne sait pas trop ce qu'on regarde !! » (Couple, 28 et 30 ans, Melun)
« Là, l'échelle spirituelle de Saint Jean de Climaque sincèrement, ça m'aurait plus qu'intéressée de savoir ce qu'était cette échelle spirituelle, en deux mots ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle)

Mais le texte permet plus généralement de comprendre le propos de l'exposition.

« Alors justement par rapport aux textes ? Est-ce que tu les lisais systématiquement ?
- oui, moi je les lis systématiquement parce que sinon je ne comprends pas.
- c'est quelque chose que tu fais d'habitude ?
-Pour moi, plus l'expo est difficile à rentrer dedans parce qu'il faut connaître le contexte, plus je vais mettre du temps à lire les textes parce que je veux lire tous les textes parce que je veux absolument comprendre parce que sinon ça ne sert à rien, je vais me retrouver devant tout bêtement et je ne vois que le côté artistique et puis je ne comprends pas. Moi j'ai l'impression de louper une partie de l'exposition. » (Homme, 29 ans, Paris)
« C'est intéressant de voir qu'on commence l'expo par la mention des juifs et des arabes en Russie, les Rous… » (Femme, 62 ans, Paris, récit itinérant)
« "Avant la conversion", alors là il faut lire l'histoire, sans ça, on y comprend rien. (temps) D'accord. Si on ne lit pas la notice, on ne comprend pas le sens des objets. » (Femme, 65 ans, Paris, récit itinérant)
« En fait, là je vais mettre sur pause et remettre, réenclencher à chaque fois que j'ai quelque chose à dire parce qu'il y a énormément de lectures et d'explications pour rentrer dans le vif du sujet et c'est vrai que je pense que les organisateurs ont prévu qu'il y a des lacunes en fait au niveau historique et que les gens ont et pour rentrer dedans, il faut bien avoir les dates clefs et les moments clefs de l'histoire de la Russie qu'on connaît pas trop, je pense à priori ! sur cette période, du coup, il y a beaucoup, beaucoup à lire pour rentrer dans le cœur du sujet ! et pouvoir se plonger avec un niveau d'érudition correct dans les différentes œuvres. » (Homme, 29 ans, Paris, récit itinérant)

Les analyses des verbatims qui concernent le rapport entre textes, objets et expositions montrent que : (a) les textes offrent un foisonnement d'informations, bien souvent qualifié d'avalanche. (b) Par ailleurs, des informations semblent manquer à la compréhension des textes eux-mêmes et les visiteurs font état du fait que de très nombreux mots ne sont pas explicités. (c) Aussi les visiteurs regrettent que les textes ne suivent pas un principe d'organisation clair, qu'il s'agisse d'un déroulé chronologique ou d'un récit. (d) Les objets et

les textes ne semblent pas renvoyer les uns aux autres, les visiteurs font état d'un manque de lien entre textes et contenu de l'exposition. (e) Le regret de ne pas savoir quelles sont les intentions des concepteurs de l'exposition et de ne pas avoir de cadres de références pour lire les textes est évoqué plusieurs fois. (f) Enfin les conséquences des différents points mentionnés jusqu'ici se déclinent de l'abandon de la lecture à la volonté de remettre à plus tard la lecture de textes sur le sujet de l'exposition.

(a) Avalanche d'informations

Les visiteurs font état d'une avalanche préjudiciable d'informations.

« (Concernant les panneaux au mur) on se lasse à la fin et on mesure son ignorance, donc ça devient de plus en plus cruel !
- qu'est-ce que vous avez pensé de ces textes ? Vous parlez d'ignorance ? Pourquoi cette sensation d'être renvoyé à une ignorance ?
- il y a énormément d'informations, des informations historiques, des informations géographiques, des informations de constitution de la Russie. Des considérations de liens avec Byzance, des considérations religieuses, des considérations dynastiques… Ça brasse des noms connus, on se dit "tiens, c'est cette époque, je n'aurais pas imaginé" Godounov, Roublev, on les voit apparaître, c'est des noms qu'on connaît, mais sans les associer. Donc c'est une avalanche qui n'est pas maîtrisable finalement, sauf à avoir travaillé auparavant ou à connaître particulièrement ! » (Homme, 63 ans, Paris)

« Mais c'est même pas au niveau du contenu… les termes sont pas difficiles, c'est du français assez classique, je trouve. Mais ils parlent des conquêtes mongoles, tu te dis "attends les conquêtes mongoles ??? Je ne sais même plus où j'en suis". T'es un peu paumée, en fait, en fait et tu accumules très vite des lacunes et très vite t'es perdue, donc tu te dis "je vais y aller comme ça", je te le dis à un moment sur le truc, je te dis "je suis un peu paumé, je vais y aller comme ça !" et à la limite tu prends plus de plaisir comme ça ! que d'essayer de te raccrocher absolument, parce que finalement si tu n'as pas compris au début, soit tu t'assieds et tu lis le prospectus et tu te dis "attends, j'ai zappé un truc je vais essayer de reprendre… mais quand t'as décroché, t'as décroché, quoi !". Il y a une nana qui disait à son mec à côté, "ça fait trois fois que je lis le texte, je ne le retiens pas !" et son mec disais, "t'inquiètes pas moi aussi c'est pareil !". Et en fait c'est un peu l'impression que ça fait ! tu lis, mais il y a trop d'infos et sans structure, donc du coup t'imprimes pas ! je pense que c'est ça ! » (Femme, 32 ans, Paris)
« Le parti pris est un parti-pris historique ! j'ai trouvé deux choses : c'était absolument technique, et détaillé, de chez détaillé… J'ai fait quelques commentaires, ils font allusion à des tas de personnages, à des tas d'époques, à des faits extrêmement précis, un historien doit se régaler, mais moi très rapidement j'en ai eu marre, parce que je ne resituais pas… je ne resituais pas la période, je ne resituais pas les personnages… » (Femme, 46 ans, La Rochelle)

(b) Informations faisant défaut

Malgré l'avalanche d'informations, les visiteurs insistent sur le fait que de nombreuses informations manquent dans les textes afin de pouvoir comprendre le contenu général.

*« Ce que **je** veux dire aussi, ces écoles qu'en fait on a probablement… On en a pas de traces, mais on a peu d'information sur ses icônes de peintures et les grands ecclésiastes qui les commandaient… Ces écoles de peinture, est-ce qu'ils étaient regroupés ? Est-ce qu'ils avaient un chef ? **Je** suppose que c'étaient des empereurs et des grands ecclésiastes qui les commandaient. On a peu sur chaque tableau, on a une description de l'ambiance religieuse… ça manque un peu… il y a eu un grand panneau tout à l'heure et **je** n'ai rien vu… » (Femme, 55 ans, Paris, récit itinérant)*

« Et justement Sainte Russie, j'ai l'impression que ce qui caractérise bien l'art russe religieux, c'est justement ces différences d'iconographique, enfin de ces saints qu'on ne connaît pas, avec des attributs qu'on ne connait pas, ne serait-ce que j'y ai pensé après, l'hiératisme des figures, bon bah, moi je sais ce que ça représente, un autre espace, un autre temps, des gens qui sont hors du temps, qui sont représentés comme ça ! Je ne l'ai lu nulle part.
- C'est fondamental pour comprendre ?

- Fondamental, parce qui caractérise les icônes russes, c'est quand même ce caractère sans humanité très dans le vague, très géométrique ! La géométrie, justement, le chiffre le cercle, tout ça, bon ça fait partie d'un ensemble. Et ça c'est expliqué nulle part et c'est ce qu'on voit en premier. » (Femme, 25 ans, Paris)
« (lire les cartels) Ça dépendait en fait quand c'était une œuvre vraiment qui m'attirait, j'essayais de regarder, mais pareil s'il y avait quelqu'un devant je ne pouvais pas ou voilà et je les trouvais bien, mais plusieurs fois je crois que j'ai du mal lire au début, mais moi ce qui m'intéressait de savoir par exemple pour les icônes c'est sur quoi c'était fait, sur quoi c'était peint et tout et ça, ça n'était pas toujours indiqué. Sur certains c'étaient indiqués, mais pas tous. » (Femme, 25 ans, Paris)

Foisonnement des informations et termes pas traduits

« Il y a pleins d'infos quand même qui faut digérer, il y a un truc que j'ai dit aussi, il y a des, dans l'iconographie qui vient de Byzance, il y a des termes, on reprend des termes grecs. Quelques fois on peut être un peu perdu. » (Femme, 60 ans, Avignon)

Problème des termes techniques.

« Bah par exemple sur ce panneau-là l'iconostase, bon pour moi je m'étais dit que ça voulait dire : il y a écrit sur un petit cartel iconostase machin, ça veut dire quoi iconostase donc là j'ai compris en voyant là ce que c'était une iconostase.
- Vous avez compris en voyant la pièce ?
- J'ai compris en lisant ce panneau-là qu'effectivement, mais enfin il faut quand même le relire à quatre fois parce qu'ils utilisent les mots je ne sais pas quoi, le muret de voilà, le chancel et après c'est quoi… ? Alors là encore le chancel ils expliquent, mais après il y a un autre mot là ils n'expliquent pas, c'est pas « péristyle » parce que, mais… quelque chose comme ça, je ne sais pas ce que c'est… J'ai finalement compris que c'était une toison et donc après au troisième où je ne comprends pas ce que ça veut dire. » (Femme, 51 ans, Montreuil)

« Il y a des termes pas explicités même bah sur le muret du chancel est-ce que c'était bien la peine de parler du chancel ? Enfin voilà peut-être expliquer d'abord juste simplement de quoi il s'agit.
— Avec d'autres mots ?
— Et puis après une fois qu'on sait où on est, de quoi on parle peut-être qu'on peut… C'est très bien d'apprendre des mots nouveaux je ne suis pas contre, mais si c'est un obstacle à la lecture. » (Femme, 51 ans, Montreuil)
« C'est pareil très riches, mais il y a des choses qui me sont resté certaines un peu alors je n'ai pas noté, j'aurais dû prendre un stylo, ça m'est resté un peu énigmatique. C'est une Vierge qui était dénommée d'une certaine façon en mot grec. Ça vient de Byzance. Qu'est-ce qui a eu d'autre ? J'aurais aimé savoir ce que c'était peut-être des mots russes, je ne sais plus très bien. Qui était évoqué. C'était en italique, il y avait des choses en italiques, c'est bien de dire, mais tout le monde ne sait pas » (Femme, 60 ans, Avignon)
« Bon je le prononce à la française, "Khagan", je ne sais pas ce que c'est ? Les Varègues, je suppose que c'est une culture, mais je ne sais pas ce que c'est. On parle de textes, les annales de St Bertin, Bon… beaucoup de choses dont on ne connaît pas forcément l'origine. » (Femme, 25 ans, La Garenne Colombes)

« Ce qui serait bien c'est qu'on nous dise quand même ce que veut dire Hodighitira tout à l'heure j'ai vu une autre expression ça, ça vient du de l'art byzantin. Ils avaient un nom pour chaque position ou attitude de la Vierge avec l'enfant, je sais. Mais pour le commun des mortels on ne le sait pas donc ça serait peut-être bien de mettre un petit astérisque, là c'est la mère qui tient l'enfant de telle façon, moi je ne sais plus ça, je l'ai su, mais je ne sais plus. » (Femme, 60 ans, Avignon)
« L'higoumène, l'higoumène Daniel on ne sait pas qui c'est, on ne sait pas ce que c'est un higoumène. » (Femme, 60 ans, Avignon)
« "L'ère de coltices", on ne sait pas ce que sait les coltices, j'oserais dire que ça ressemble à des boucles d'oreilles. Alors pourquoi coltices ? » (Femme, 55 ans, Paris)
*« Ah, **je** ne comprends pas bien qui est ou ce qu'est "la Rous" ? On comprend que ce n'est qu'une histoire de conversion et de religion… » (Femme, 46 ans, La Rochelle)*
*« Pourquoi on l'appelle la Russie... La "Rous" **j'**aimerais bien savoir…. La on apprend que les peuples s'appelaient les "Rous" pourquoi ?… **Je** ne vois pas d'explications, d'où ça vient ce nom-là ! » (Femme, 55 ans, Paris)*

(c) À la recherche du principe d'organisation des textes

Ainsi les textes donnent des informations extrêmement précises, mais ne donnent pas d'explications. On remarque la récurrence du fait que les textes n'observent pas un déroulé chronologique et qu'ils ne racontent pas d'histoires. C'est le principe d'organisation des textes entre eux qui est ici questionné.

« Bon, les informations de dates… sont toujours intéressantes, mais il n'y avait manifestement pas un déroulé complètement chronologique donc au bout d'un moment on décroche… donc il faudrait avoir le repère. Et le texte proprement dit est intéressant, car on sait à qui appartient, qui est le personnage… Oui, oui, je les ai lus, ils sont relativement lisibles, mais il faut pouvoir s'approcher de… » (Homme, 63 ans, Paris)
[réponse à la question est-ce que c'est une exposition d'art ou d'histoire] « ils jouent beaucoup sur l'ambiguïté. Bah, les textes sont historiques et les œuvres sont purement religieuses, à 200% religieuse, t'as un peu une schizophrénie tout le long ce qui n'est pas désagréable, mais tu l'apprécies mieux quand si assez clair au moins dans la chronologie, mais c'est vrai qu'il y a quand même une schizophrénie, tout le long ! Non, mais c'est vrai que les textes c'est que de l'histoire ! tu as raison, je me rends compte de ça maintenant ! T'as les conquêtes, Yvan le terrible, etc., etc. » (Femme, 32 ans, Paris)

« On ne me raconte pas d'histoire, ça ne m'évoque pas grand-chose pour l'instant » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes).
« Ils sont chiants leurs cartouches ! on oublie toute l'histoire, et en plus, il n'y a même pas une carte pour te situer, pour faire Novgorod Moscou, c'est chiant ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle)

« C'est long, c'est chiant, à un moment je ne lis plus les textes.
- tu t'es arrêté de les lire à quel moment ?
- Heu, je ne sais plus, je te le dis à un moment.
- Parce que c'était trop redondant ?
- Bah c'est chiant quoi, c'est un livre d'histoire, mais on ne me raconte pas d'histoire, c'est plutôt ça ! Alors tu dis Sainte Russie, alors moi je m'attends à ce qu'on m'explique un peu les différences entre… sur la même base du livre de la Bible, eux, ils en ont fait quelque chose de complètement original ! on voit bien qu'il y a plein de saints que nous on n'a pas. Il y a d'autres d'objets, d'autres intérêts, j'aurais voulu qu'on mette ça en avant, en fait rentrer dans la tête des gens à cette époque ! » (Femme, 25 ans, Paris)

(d) Regret en ce qui concerne l'explication dans les textes

Les enquêtés estiment que bien trop souvent le texte des cartels développés ne rend pas compte de l'objet auquel il est associé, il ne l'explique pas.

« Le texte est descriptif avec des termes un peu complexes, mais pas nécessairement explicatifs ! » (Femme, 33 ans, Paris)
« -En termes de médiation écrite, j'ai trouvé que tous leurs grands textes sont nuls. Il y a quelques cartels où j'ai trouvé que c'était pas mal dit. Donc tu les retrouveras ! » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes)
« Je trouve que les manuscrits, c'est toujours délicat à exposer, c'est assez statique, en plus là, c'est une langue qu'on ne comprend pas, on s'intéresse forcément à l'image et l'image n'est pas expliquée, l'iconographie n'est pas expliquée. On comprend bien qu'il doit y avoir une histoire de martyrs, il y a des soldats, on imagine l'histoire, mais moi j'aurais bien aimé savoir quelle est l'histoire de ces saints ou en tous cas quel est l'épisode qui est raconté ici. » (Femme, 25 ans, La Garenne Colombes)
« Alors visiblement la vierge à l'enfant est toujours représentée de la même façon avec un petit enfant, là sur l'épaule un peu disproportionnée par rapport à la vierge, on ne sait pas pourquoi. Ah, voilà : la vierge appartient au type byzantin de la vierge de tendresse ! qu'on comprend pas pourquoi, mais ?? C'est la Vierge de type byzantin ! » (Femme, 46 ans, La Rochelle)
« Les textes se cantonnent à des faits historiques et finalement tu vois les objets et ça n'est pas très éclairant, ni sur l'un ni sur l'autre ! » (Femme, 33 ans, Paris)
« (Les cartels) là encore le seul problème, c'est que ça resitue bien l'œuvre, mais sans explication. Il y a un truc, moi j'étais très intéressée ! par exemple il y a un truc c'est l'échelle spirituelle, bon ok d'accord, je ne sais pas ce que c'est… alors il y a quelques cartouches, cartels qui ont cette explication. À un moment donné, je ne me souviens plus… il y a une petite… il est fait de deux parties, il resitue l'œuvre dans son contexte bien sûr et ensuite il y a une petite explication et là il t'explique que c'était porté pendant les fêtes religieuses, etc. Alors là, tu comprends… » (Femme, 46 ans, La Rochelle)

(à propos des panneaux) « Il y en a qui sont très compliqués. D'autres m'ont moyennement intéressée, mais c'est pas le sujet. Il y en a qui donnent des successions de choses, alors gnagnagna, il envahit le truc, son fils fait ci, fait ça… et résultat, l'empire s'étend, ou je ne sais pas quoi… Mais je ne pense pas que les gens ont mémorisé quelque chose et ont pu vraiment faire le lien entre ce qui est présenté et les cartels. En même temps c'est une bonne idée de mettre des cartels ! mais je pense que c'est pas complètement réussi… je ne sais pas ce que vous en pensez ? » (Femme, 65 ans, Paris)

« J'ai trouvé que c'était compréhensible, mais en même temps, ça donnait des explications extrêmement précises, comme si elles étaient acquises pour le spectateur… Tu vois, que bon les choses étaient de façon assez simple, mais qu'en n'ayant aucune connaissance de cette histoire, bah finalement, ça me donnait beaucoup d'informations, mais pas d'explication ! Comme s'il y avait un accord tacite entre le spectateur et le musée et que le musée partait du principe que le spectateur avait juste besoin de réveiller quelques-unes de ses connaissances, mais que finalement tout ça était très acquis ! » (Femme, 33 ans, Paris)

Les objets n'illustrent pas assez le propos, à l'inverse.

« Pour moi la religion, surtout au Moyen âge, tu peux pas enlever ça du pouvoir, pour moi c'est la même chose… c'est pas les mêmes gens, mais c'est la même chose. Alors le lien était écrit, mais on ne l'avait pas assez dans les objets, alors peut-être parce qu'ils n'existent pas… ou ils n'ont pas pu les rassembler, mais on les voyait pas assez dans les objets. » (Homme, 29 ans, Paris)
« j'ai l'impression de ne pas avoir été plus intéressée par un objet que par un autre et d'avoir vu une continuité de choses, avec pas suffisamment d'explications pour les comprendre.
- les textes ne t'ont pas apporté de réponses ?
- non, je ne les ai pas retenus ; ça se cantonnait à des faits historiques et finalement tu voyais les objets et ça n'était pas très éclairant, ni sur l'un ni sur l'autre ! » (Femme, 33 ans, Paris)

(e) Expliciter l'intention – proposer un cadre de lecture

Les visiteurs expliquent qu'ils souhaiteraient avoir une sorte de cadre de références, qui leur permettrait de savoir comment aborder les objets et les textes. Ils évaluent ce cadre à l'aune des informations qu'ils ne comprennent pas. Ils insistent aussi sur le fait que les concepteurs de l'exposition pourraient expliciter davantage le message qu'ils souhaitent faire passer par l'exposition.

« Bon le texte d'entrée est… met bien en perspective, mais comme souvent des mots assez compliqués quand même dès le départ. Bon je le prononce à la française, "Khagan", je ne sais pas ce que c'est ? Les Varègues, je suppose que c'est une culture, mais je ne sais pas ce que c'est. On parle de textes, les annales de St Bertin, bon… beaucoup de choses dont on ne connaît pas forcément l'origine. Je suis obligée de le relire plusieurs fois, pour bien comprendre » (Femme, 25 ans, Paris)
« À la limite un film ou un diaporama présente ou résume ou constitue une forme de conférence préparatoire pour dire « bon bah, voilà, on va survoler x siècles de telle histoire, les principaux repères sont les suivants… et dans l'exposition, il y a effectivement un certain nombre de pièces qui sont particulièrement signalées parce qu'elles sont célébrissimes pour telles et telles raisons, elles sont uniques dans leur genre, elles sont significatives de telle période, elles marquent une inflexion ». (Homme, 63 ans, Paris)
« Je pense que c'est un public d'avertis, le type qui n'a aucune idée de rien du tout et qui arrive, c'est peut-être un peu trop spécifique comme explications, ça manque de grands points qui permettent de visualiser un peu plus facilement » (Femme, 26 ans, Paris)

« 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. Et souvent ils mettent juste un cartel ! moi j'aimerais savoir pourquoi ils ont mis cet objet-là ; qu'est-ce qui est intéressant ? Qu'est-ce qu'il faut regarder ? En dehors du fait qu'il s'agit d'un beau manuscrit.
- Connaître le motif du choix, qu'est-ce que ça t'apporterait en réalité ?
- Je comprends le point de vue, je comprends ce qui était important de démontrer. 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)
« Arrêtons de prendre les gens pour des imbéciles et expliquons comment on fait les expos ! Comment c'est fabriqué ? Qu'est-ce qu'on a voulu dire ? Voilà moi j'ai fait le lien entre le recueillement, le machin, voila. Pourquoi pas une phrase au début en disant, "nous avons choisi une ambiance calme, de recueillement, pour faire ressortir !" Juste le dire ! » (Femme, 25 ans, La Garenne-Colombes)
« 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)

(f) Évolution de l'activité de lecture.

Le manque d'informations fait que les visiteurs déclarent vouloir poursuivre leur recherche après la visite.

« La seule chose c'est que "tempera" je ne vais pas partir avant de savoir ce que c'est ! donc je vais chercher ! Bon c'est pas grave, bon à la limite c'est aussi une démarche personnelle, je peux regarder ça en arrivant chez moi. Mais c'était très détaillé… donc tu vois j'ai quand même cette frustration de ne pas pouvoir même retracer tu vois la chrono un peu… je suis incapable de le faire. Et là c'est une petite frustration et je ne sais pas comment je vais faire. Je vais peut-être acheter le catalogue, mais je ne vais peut-être pas l'acheter non plus parce que je sais que j'ai fait des tas d'expos et j'ai acheté des tas de catalogues, mais le temps manque, car le travail est là et je ne vais pas lire tous les catalogues d'exposition. » (Femme, 46 ans, La Rochelle)
Il est aussi mentionné la question du travail préalable, comme un regret *: « Après, j'ai trouvé que c'est extrêmement dense au niveau historique et j'ai l'impression qu'il y a peut-être 70% de l'expo qui m'ont échappé parce que je n'avais pas fait tout ce travail en amont et donc… peut être avoir étudié le catalogue, j'aurais peut-être dû potasser le catalogue avant l'expo pour avoir l'impression de maîtriser le sujet historiquement et d'aller voir les choses en vrai après. » (Femme, 33 ans, Paris)*
« Quand on va voir une exposition, où il y a des tableaux, vous aimez une période, vous n'aimez pas. Si vraiment vous avez envie d'approfondir, vous ressortez vos bouquins, mais c'est vrai que là, il vaudrait mieux le faire avant. Et quand les gens vont me demander, je vais leur dire de faire une petite démarche différente pour aborder le sujet » (Femme, 70 ans, Paris)
« Je me suis dit "bon bah maintenant t'auras plus qu'à trouver un petit truc pour faire l'assemblage !" » (Femme, 70 ans, Paris)
« Bah quand même pas mal de questions sur les personnages, l'histoire de la Russie des personnages dont je connais le nom Yvan le Terrible, Pierre le Grand, Catherine de Russie j'ai envie de mettre tout ça un peu dans le bon ordre. (…) Savoir qui c'est exactement, donc je me dis ah je note et quand je serais chez moi je regarderais sur internet. » (Femme, 50 ans, Montreuil)

On observe par exemple que si tous les visiteurs font état d'une bonne volonté de lecture dans les premières salles, le texte est toujours délaissé au bout d'un moment.

« Je trouve qu'on lit un petit peu ces panneaux comme une espèce de mécanique et souvent on oublie. Je suis pas très bien installée. Moi il y a beaucoup de mots que je ne comprends pas. » (Femme, 51 ans, Montreuil)
« Les choses écrites quand il y a beaucoup de choses à voir, quand il y a beaucoup de monde, bah, on zappe…. » (Couple, 28 et 30 ans, Melun)
« Peut être au bout d'un moment la fatigue je ne sais pas. J'allais moins regarder, il y avait beaucoup de monde enfin tu verras je le disais. C'est un peu relou de s'arrêter tu vois t'as pas vraiment le temps de lire et la possibilité parce que sinon faut que tu attendes dix minutes que les gens partent. » (Femme, 25 ans, Paris)
« Et voila, donc très historique, très détaillé, donc j'ai abandonné très rapidement, donc j'aime bien apprendre entre guillemets, donc j'ai essayé <u>d'être bonne élève</u>, comme je le fais toujours, mais j'en ai eu rapidement marre de lire les panneaux. » (Femme, 46 ans, La Rochelle)
« J'avais du mal à la fin ! » (Femme, 60 ans, Avignon)
« Mais c'est vrai que même les panneaux d'explication, au milieu de l'exposition, on décroche un peu… Parce qu'il y a trop d'informations historiques…
-Et du coup ?
- disons qu'on perd un petit peu le fil » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun)
« Les cartels parfois ils n'étaient pas très accessibles, quand ils sont à plat et qu'il y a du monde devant la vitrine, on ne peut pas les voir alors que s'ils étaient a hauteur des yeux, on arriverait peut être a les voir.

Certaines vitrines, il y avait 6 à 10 personnes devant, donc on regarde et on essaie de jouer les coudes ! Quand on a le temps, c'est intéressant d'avoir les informations, mais ça demande une petite motivation supplémentaire… je pense que pour cette expo il faut être motivé sinon on décroche rapidement. » (Groupe d'amies, 51 et 50 ans, Melun)

2. GRILLE D'ANALYSE DES RÉPONSES AUX QUESTIONS DE L'ENVELOPPE REMISE AU VISITEUR EN DÉBUT DE VISITE.

Cette grille d'analyse a été constituée suite à deux découpages. D'une part, les réponses aux questions enregistrées par le dictaphone ont été reclassées en cinq groupes de réponses, en fonction de la question posée, regroupant ainsi les commentaires des différents enquêtés.
Puis un second découpage a consisté à catégoriser les réponses obtenues en fonction des items caractéristiques de la situation d'énonciation. Pour ces items, un nouveau découpage a souvent été opéré, en listant les différentes modalités de réponses.

Prenons l'exemple de la description (décrivez-moi ce que vous voyez autour de vous ?) : L'analyse des réponses à cette question, a permis de re-catégoriser les verbatims de chaque visiteur selon cinq items problématiques :
– Voir vs être : les réponses renseignent sur le fait que les visiteurs sollicitent parfois la vue pour décrire ce qui est autour d'eux « je vois des œuvres, etc. », « je distingue des couleurs » ou alors la présence physique de leurs corps ou des objets « je suis devant tel objet », « les gardiens sont là ».
– La description de soi, en tant que point de repère. La question porte donc plus généralement sur le choix du point de repère à partir duquel la description peut s'opérer.
– Un troisième item consiste en l'échelle d'observation privilégiée par les visiteurs. Les visiteurs parlent soit des objets, soit de la salle, soit de l'exposition.
– À la lecture, un autre item concerne le geste de reproduction/de conception dans l'exposition. En d'autres termes, dès cette question, on voit que les visiteurs qualifient ce qu'ils voient en le comparant, en l'évaluant, en le désignant comme étant une opération expositionnelle.
– Enfin le quatrième item consiste en la modalité de désignation des éléments, choisie par le visiteur. On observe que quatre modalités sont par exemple en jeu : l'identification, la nomination, la description, la qualification.

Voici la liste des découpages opérés pour toutes les questions.

Questions inscrites sur l'enveloppe	**Liste des items qui re-catégorisent les verbatims**
Décrivez-moi ce que vous voyez autour de vous ?	- Choix des termes employés pour caractériser la prise de vue. - description de soi, en tant que point de repère - choix de l'échelle d'appréhension (salle, objets, exposition) - qualification du geste d'exposition - modalités de la désignation (qualification, description, nomination, identification)
Qu'est-ce qui retient votre attention ?	- choix de l'élément signifiant (objets, groupes d'objets, disposition, espace, autres visiteurs, etc.) - qualification du travail interprétatif
Pour le moment, que vous apporte cette exposition ?	- choix de l'élément signifiant qui concoure au bénéfice (objets, savoirs, ambiance, exposition) - distinction entre le rôle actoriel du visiteur ou de l'exposition - nature du rajout ou du gain (compléter, apporter, illustrer, avoir, voir, connaître, remettre en place, retrouver, ramener)
Comment vous sentez-vous ?	- expression d'un sentiment qui caractérise le lien entre le visiteur et les objets ou l'espace, ou le discours de l'exposition

	- description du travail interprétatif requis de la part des visiteurs (comprendre, préparer,
Décrivez l'ambiance de cette exposition ?	- choix de l'élément dont est fonction l'ambiance (autres visiteurs, éléments formels de l'exposition, objets) - recours à la culture médiatique de l'individu - qualification du geste d'exposition
À votre avis, cette exposition s'adresse à qui ?	- choix de l'élément discriminant de référence dans la définition du public idéal (le thème de l'exposition, les objets, le musée du Louvre) - distinction entre la référence au public dans les salles ou la référence au public sans lien avec ce que voit le visiteur autour de lui - figure utilisée pour décrire le public - description du visiteur idéal - modalités des références à soi

Dans la section suivante, deux exemples de grille sont donnés pour les questions, « Décrivez-moi ce que vous voyez autour de vous ? Et « À votre avis, cette exposition s'adresse à qui ? ». Une sélection des verbatims les plus représentatifs a été extraite des grilles originales.
Dans le cas de la deuxième question, les verbatims extraits des récits itinérants ont été croisés avec les commentaires extraits des entretiens qui concernent la désignation des autres visiteurs dans l'exposition ou la construction du visiteur idéal.

Décrivez-moi ce que vous voyez autour de vous ?	**Verbatims extraits des récits itinérants**	**Commentaires pour l'analyse**
Voir ou ne pas voir	***« je** vois comme la reproduction d'une église »* ***« Je** suis devant l'iconostase »* *« Alors **je** vois des panneaux, des icônes avec des saints »* *« Alors en face : Saint Dimitri de… **je** ne vois pas bien. Les scènes de sa vie. En fait **je** tourne le dos à la face, **je** vais me changer de côté. Donc là en face, **je** regarde une partie de l'iconostase, j'essaie de reconstituer l'église. »* ***« Je** suis dans une salle »* *« Autour de nous, on a effectivement des icônes »*	
description de soi, en tant que point de repère	***« Je** suis devant l'iconostase de la dormition, c'est vraiment exceptionnel »* ***« je** pense, début XV, un peu au-delà de 1500. »* *« Ce que **je** vois autour de moi, c'est un ensemble de peintures qui reproduisent probablement une iconostase réelle ».* *« Ah, il faut peut-être que **je** regarde avant alors ! si **je** dois décrire ce que **je** vois autour de moi… (temps) Alors, bon ! ah, j'ai plus de place… (temps) (se rassoit) heu, « décrivez-moi… » alors là **je** suis devant… »* *« — **Je** vois des icônes, des icônes et toi Myriam, que vois-tu ?* *— Bon bah, des icônes dans tous les sens »* *« Beaucoup d'icônes, énormément d'icônes »*	>>Se positionne et nomme >>Point de vue – se situe elle par rapport aux objets qu'elle date >> Point de vue – se situe elle par rapport aux objets >>Se situe en 1er par rapport à l'objet
l'échelle (objet/salle/)	*« La salle est fermée. Au centre, outils, câlice, en face l'iconostase. »* ***« je** vois comme la reproduction d'une église »* *« Voilà **je** suis entourée de ces peintures du XVI, oui, par là »* *« Et là **je** pense que c'est la salle que **je** considère comme la mieux éclairée et la plus sympathique, en tous cas, pour le visiteur. Déjà c'est la plus haute de plafond ! Celle où on se sent mieux, c'est plus aéré et on voit que, **je** ne préfigure pas de la suite, mais j'ai l'impression que c'est quand même le clou de l'exposition »*	>>Description de **l'espace** - Relation des éléments entre eux >>Echelle de la salle : éclairage, plafond, aéré

	*« **Je** suis <u>dans une salle</u> où il y a cette fameuse iconostase… »* *« Donc si c'est bien la bonne pièce, il y a pleins d'icônes en face de moi, avec au centre une icône qui représente Jésus et à côté ça représente je pense des apôtres ou des serviteurs, bon voila je m'assois. »*	>>Se situe en 1er dans une salle – met à distance l'immédiateté du rapport avec l'iconostase, la salle est un médiateur >> échelle de la salle >>Situe les objets par rapport à elle
Geste de reproduction/de conception	*« c'est vraiment exceptionnel, surtout d'avoir pu tous les montrer… non pas tous ! Puisqu'ils montrent ici que c'est une reconstitution partielle. »*	Qualifie et justifie par le geste qui est proposé de réunion des objets (exhaustivité) + rectification « partielle », mais on garde l'idée de geste « reconstitution »
	*« **Je** vois comme la <u>reproduction</u> d'une église en fait »* *« c'est un ensemble de peintures qui <u>reproduisent</u> probablement une iconostase réelle. Ou la reconstitution d'une iconostase à partir de plusieurs éléments… **je** n'ai pas encore lu le cartel ? Heu… donc des visages, un Christ toujours au milieu, des saints… S-a-i-n-t-s… et de l'or, du rouge des couleurs, beaucoup de couleurs »*	>>le geste de l'exposition « reproduction » - métaphore « comme » >>Geste de reproduction
	*« Alors écoute c'est toute la <u>reconstitution</u> de St Cyrille en fait, parce que **je** viens de <u>lire</u> avant l'explication 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. Heuuuu donc là **je** vois l'ensemble des tableaux, enfin, l'iconostase qui est affichée sur toute la largeur de la salle »*	lecture panneau puis réponses volonté de faire des liens avec les éléments de médiation >>Geste de reconstitution Appuyé par l'utilisation du schéma
	*« Alors en face : Saint Dimitri de… **je** ne vois pas bien. Les scènes de sa vie. En fait **je** tourne le dos à la face, **je** vais me changer de côté. Donc là en face, **je** regarde une partie de l'iconostase, j'essaie de reconstituer l'église. »*	
	« Beaucoup d'icônes, énormément d'icônes, on a l'impression que c'est la reconstitution d'une église. »	>> « Une partie de » souligne la fragmentation Prise en charge de la reconstitution
	*« Donc **je** pense que <u>c'est présenté</u> <u>comme ça l'était à l'époque</u> c'est-à-dire qu'il a des scènes de la vie de Jésus à droite il y a la dormition de Marie, Jésus et là vient chercher l'âme de sa mère. »*	>>Identifie les objets > effet d'accumulation => Geste de reconstitution

identification/nomination/qualification	*« Alors **je** vois des panneaux, des icônes avec des saints et leur vie tout autour sur des petits panonceaux, qui racontent leur vie. »* *« Une partie centrale, plus basse… voila, dans laquelle il y le trésor et à l'extérieur (2) des icônes beaucoup plus dépouillées, mais plus grandes très riches quand même et une salle avec 2 bancs, occupés par des visiteurs fatigués(4). Prédominance du vert (3) par rapport à…. Du vert dans les tableaux **je** trouve spécialement, évidemment dans le tableau à l'entrée »*	>>identifie objets du générique au + précis « panneaux – icônes >>description formelle de l'espace en mobilisant binôme intérieur/extérieur métaphore = le trésor église définie en rapport à l'espace vs « dépouillées » — relation des éléments entre eux
	« Donc des visages, un Christ toujours au milieu, des saints… S-a-i-n-t-s… et de l'or, du rouge des couleurs, beaucoup de couleurs… »	>>décrit formel visages, identifie Christ, saints Décrit couleurs
	*« Alors on voit l'iconostase de saint Cyrille du Lac Blanc, en haut c'est ce qu'ils ont expliqué, Jésus en dessous Majesté entouré de, une dame qui parle à côté de MOI **je** vais aller un peu plus loin. » « Bon l'iconostase, c'est ce qu'il y avait sur l'iconostase de saint Cyrille. Alors, il y avait quatre registres, en haut il y avait les prophètes, en bas tout en bas les saints locaux ou le Christ, la Vierge, c'était saint patron. Donc **je** pense que c'est présenté comme ça l'était à l'époque c'est-à-dire qu'il a des scènes de la vie de Jésus à droite il y a la dormition de Marie, Jésus et là vient chercher l'âme de sa mère. Saint Thomas ça c'est curieux qu'il y ait un saint Thomas qui est en train de toucher les pieds du Christ et là il y a un… la nativité donc »*	>> nommer « ce qu'il y avait » — distance du temps >>Décrire les objets avec précision érudit (pantocrator) et formel– les identifier
	*« Alors là **je** suis devant… c'est quoi d'ailleurs ? L'iconostase, les iconostases… peut-être Saint Cyrille, donc **je** vois ça ! »*	>>nommer l'objet
	« Cette cloison qui sépare le sanctuaire de la nef. Apparemment, les iconostases on n'en a pas dans les églises. Des tableaux, ces objets avec différents personnages dessus. » *« Haha ! Bah, une série de panneaux en bois, représentant une série de personnages religieux sur des fonds dorés. Heuuu présenté 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 »*	>>Description érudite de l'objet >>Description formelle des objets Identifie avec description formelle à nouveau (fonds dorés)
	*« Alors **je** vois 6 magnifiques panneaux qui représentent les apôtres, dans le milieu il y a le Christ qui est en pleine gloire avec à sa gauche la Sainte Vierge et sur les côtés, il y a aussi la nativité, de ce côté-là, St Thomas, qui n'avait pas voulu croire. Avant la Sainte Vierge. »*	>>Identification objets avec qualification Description érudite

À votre avis, cette exposition s'adresse à qui ?	**Verbatims extraits des récits itinérants**	**Commentaires pour l'analyse**	**Verbatims extraits des entretiens**	**Commentaires pour l'analyse**
choix de l'élément discriminant de référence dans la définition du public idéal (le thème de l'exposition, les objets, le Musée du Louvre)	*« Évidemment c'est une exposition historique… mais il y a une attention à ce qui est montré, qui est assez impressionnante, et j'ai l'impression que c'est un sujet qui demande une certaine érudition et donc c'est un public qui fait l'effort de cette érudition là. »* *« Ensuite, en règle générale, après ça, c'est plus fermé, c'est-à-dire il n'y a pas eu une très, très grande exposition médiatique sur cette exposition, et l'iconographie religieuse avant le XVIIe siècle même s'il y a toutes les dorures du monde, ça reste quand même, c'est assez austère, c'est moins flamboyant et moins attirant que l'expressionnisme au musée d'Orsay. Voilà ! »* *« Mais bien sûr c'est aussi fait pour des gens comme moi, qui veulent tout simplement goûter aux œuvres magnifiques de cette époque ! »* *« Vu qu'il y a des sous-textes en gaélique, **je** pense qu'il doit y avoir une forte communauté russe qui vient ici. »* *« Je pense que les enfants, ils sont, ils peuvent justement être attirés, le regard peut être attiré par le coté brillant de certaines œuvres, certains bijoux ou de*	>>Non grand public car pas de relais de communication – >>remise en cause du thème et non de l'expo >> remise en cause de l'expo >>les enfants >> le thème de l'exposition	*« Sinon non, j'ai trouvé les gens assez concentrés, attentifs !* *(…)Non je pense que c'est le sujet qui implique un certain recueillement. »* *« Ils n'avaient pas l'air d'être des zappeurs… alors que certaines expos que je vais voir… certainement parce qu'elle est historique, je crois que l'histoire fait que les gens ne zappent pas, il y a quelque chose à comprendre du coup c'est studieux ! et du coup les gens ne zappent pas comme ils pourraient zapper dans une expo d'art contemporain. Donc ça avait l'air studieux ! les gens cherchaient des informations… »* *« Je ne sais pas, pas ce n'est pas un public qui irait voir de l'art contemporain par exemple tu vois ? Un public assez familial. En raison du thème peut être, du lieu, du thème de enfin c'est quand même un art je pense qu'il n'attire pas tout le monde, justement le coté très religieux, très… »* *« Mais c'est une exposition lourde quand même je trouve, ce n'est pas forcément facile, moi je sais que ça m'a interpellée ça m'a plu, mais je ne sais pas si ça plait à tout le monde et si ça parle à tout le monde. »*	>>Thème engage recueillement >> Effet du registre (l'histoire) >thème et objets spécifiques

	certaines, des coupes, des bibles enfin de certaines icônes. Je pense que ça s'adresse un peu à un public large. » *« Ce que **je** trouve souvent dans les expos c'est qu'il y a peu d'explications faciles à <u>lire</u> qui permettent de rentrer dans le sujet, le côté un petit peu simplet enfin des cartels qu'on peut voir aux États-Unis pas mal, fin dans d'autres musées en tout cas on parle, on décrit les personnages, **je** trouve que finalement ça a le mérite de pouvoir rentrer dans une œuvre voila, on parle des gens qui les ont faites, des gens qui sont présentés, on donne un peu de vie aux œuvres, **je** trouve que c'est bien, après il y a aussi la question de l'espace, on est un peu les uns sur les autres, on ne peut pas s'asseoir dans un coin pour pouvoir regarder tranquillement une œuvre. »* *Mais c'est sûr que ça ne parle pas forcément à tout le monde les icônes, **je** ne sais pas* *« **Je** trouve que pour répondre à la question « à qui s'adresse cette exposition ? », quand on ne connaît pas très bien l'histoire de la Russie, et bah c'est pas évident ! parce que **je** trouve que c'est assez finalement détaillé pour une première approche, mais c'est aussi parce que **je** n'y connais rien, mais du coup **je** ne trouve pas ça évident à suivre. Donc **je** pense qu'il faut s'y connaître un petit peu avant de venir pour comprendre l'intégralité de l'exposition et l'articulation surtout des pièces, des œuvres… »*	>>remise en cause de l'expo texte et espace >>Remise en cause des objets >> remise en cause du propos de l'exposition >> remise en cause	*« Tu vois, elle est assez technique quand même cette expo ! technique, elle est très ciblée, donc je ne suis pas sure que…* *— très ciblée c'est-à-dire que… ?* *-Elle n'est pas si ciblée que ça en fait… mais comme c'est dense, je ne sais pas si c'est si facile d'accès que ça. C'est ça que je veux dire ! C'est assez généraliste en fait, parce que ça reste la religion pendant la période, Pierre le grand depuis les origines, donc c'est pas une période hyper précise, mais en même temps, heuuuu quand t'as bouquiné ce qu'on a pu bouquiner à l'école sur la Russie, t'es complètement paumé, t'as rien, on n'a rien ! Même si tu as lu deux, trois auteurs russes, tu n'y comprends rien ! »*	>exposition « technique », « ciblée » Revient sur « ciblée » change pour « dense » « pas facile d'accès » « généraliste »

	*« Enfin à des gens qui connaissent bien, qui connaissent très bien… **je** dis ça bien sûr… par rapport aux explications, qui sont esthétiquement et ergonomiquement très bien faites, mais qui sont… au bout de 4 cartouches, incompréhensibles à lier en tous cas… »*	relation entre les objets >> remise en cause du discours de l'exposition		
distinction entre la référence au public dans les salles ou la référence au public sans lien avec ce que voit le visiteur autour de lui	*« Cette exposition s'adresse… **je** ne sais pas vraiment à qui elle s'adresse puisque ce que **je** vois autour de MOI c'est un public extrêmement varié, heu, tous âges, peut être pas tous milieux sociaux non plus, mais en tous cas des gens qui ont l'air absolument captivé par ce qu'ils voient et ça »* ***« Je** parlais tout à l'heure à qui s'adressait cette exposition, alors c'est très, très drôle parce que contrairement à beaucoup d'expositions, **je** ne vois personne qui est là pour se montrer ou pour essayer de faire semblant de… **je** ne vois que des gens qui ont l'air d'y aller en connaissances de causes, y compris les touristes. Les groupes, les personnes âgées. À paris, c'est assez rare, sur ce type d'exposition type Louvre ou Orsay ou grand Palais. »* *« J'ai vu pas mal de personnes âgées aussi (sous-public). Après des touristes, pas mal de Russes comme j'ai dit au début. Peut être plus que dans d'autres expos au Louvre ou d'autres expos à Paris en général parce que c'est quand même sur la Russie. Je pense un peu le public traditionnel qui va au Louvre. »*	Caractérise le public autour d'elle puis comportement de ce public (captivé – régime de l'attention soutenue) >>Public qui fait un effort d'érudition >>Opposition 2 types de public Mise en généralisation vers figure mondaine >> public traditionnel du Louvre. Mise en comparaison avec d'autres publics	*« J'ai trouvé que c'était très studieux, très attentif.* *— qu'est-ce que vous entendez par là ?* *— il y avait pas mal de gens qui prenaient le temps de lire les textes. Les textes historiques, sur fond blanc et les textes au bas de chaque icône, j'ai pas trouvé… comme d'hab, il n'y avait pas de jeunes… J'ai pas trouvé les gens qui restent au milieu des salles qui jettent un œil et qui défilent ! j'ai trouvé que les gens étaient attentifs ? »* *« Oui j'ai trouvé, mais c'est vrai pour toutes les expos, les retraités !* *(…)-[Réponse à la question de l'ambiance] Non pas agacée, je n'irai pas jusque-là, je pense que ces personnes qui sont venues là, elles étaient vraiment intéressées… c'est pas des passants, peut être parce que c'est des sujets qui les concerne plus ou peut être qu'ils ont plus d'attaches ! ou ils savent, ils connaissent cette histoire. Ou bien ils sont plus dans la religion. Parce que, par ex. il y en a beaucoup qui commentaient les scènes religieuses. »*	>comportement public en salle – lecture Identité Parcours de visite >>identité des autres visiteurs >>comportement des autres visiteurs - comportement de visite >> mise en généralisation, la figure devient plus abstraite « les passants » Motifs évoqués : Attaches, connaissances, religieux

	« À qui s'adresse cette exposition ? Et si on croit la moyenne d'âge dans la salle, dans les salles ***je*** *ne sais pas à qui ça s'adresse. »*		*« C'est un peu spécial ! là il y a beaucoup de gens vieux ! Moi je ne suis pas très jeune, mais il y a beaucoup de gens vieux ! parce qu'évidemment ils ont plus le temps dans la journée, mais c'est vrai que ce n'est pas un public auquel je suis habituée même si c'est les vacances. Donc ça devrait être encore plus mélangé que d'habitude je suppose ! Voilà, mais les gens avaient l'air assez accroché, ils regardaient vraiment ! Ils parlaient beaucoup ensemble ! »* *« Et j'ai trouvé que le public était très, très concentré par contre.* *— Ah oui ? Bruyant, mais concentré ?* *— oui j'ai trouvé que les gens <u>lisaient</u> vraiment tous les cartels avec attention, <u>regardaient</u> les objets et j'ai été vraiment intriguée parce que c'est un sujet extrêmement spécifique qu'ils soient aussi attentifs, et je me disais qui sont ces gens ? il y avait toutes tranches d'âge, des gens très jeunes, des moins jeunes ?? c'était assez étonnant ;* *— donc une diversité de public quand même ?* *— oui et quand c'est des expositions d'un peintre très connu, heu… voila il y a souvent beaucoup de monde. Là c'est quand même un sujet très particulier… et j'étais étonnée du monde. C'est fou quoi ? »*	>>Identité des autres visiteurs >>Comportement des autres visiteurs >>comportement des autres visiteurs – concentré — lecture Regarder les objets >identité
figure utilisée pour décrire le public	*« Bah en fait <u>à tout le monde</u>, parce qu'en*	>>Tout le monde	*« Bah, par son titre, Sainte Russie,*	analyse de la promesse

	fait en fonction de sa formation intellectuelle, son passé, sa relation à la religion, au spirituel, etc. chacun peut la <u>lire</u> et la voir très différemment. » *« Ca, **je** dirais que ça pourrait s'adresser à un public russe, déjà, mais j'en vois un peu, peut être parce que c'est un circuit de gens qui n'est pas là, ou c'est pas la bonne journée. Mais déjà **je** pense eux ! **je** pense qu'elle est très bien faite, parce que ça doit être une des premières fois qu'ils doivent avoir un <u>rassemblement</u> d'autant de sources de musées sur cette période, de manière aussi <u>accessible</u> en fait. »* *« **Je** pense que les amis de la Russie, **je** ne sais pas comment on peut dire, donc, peut être qu'à l'école ou ceux qui ont visité la Russie, **je** pense aussi aux gens qui s'intéressent à cette période de l'histoire. **Je** pense aussi aux gens de confession orthodoxe ! de manière générale, qu'ils soient plutôt grecs ou russes. »* *« J'allais dire à tout le monde. Les gens qui veulent vraiment savoir un peu mieux s'arrêtent, regardent les étiquettes, pour trouver vraiment c'est où ? C'est quand ? C'est fait par qui ? Donc ça, c'est bien et puis il y a des gens qui vont venir en flânant ou donner, juste avoir un aperçu comme ça c'est possible aussi, sans trop se perdre, sans trop, oui ça s'adresse à tout le monde. »* *« Et bien cette exposition s'adresse à tout le monde, on prend ce qu'on veut, si on n'a pas le temps, si on n'a pas envie et bien voilà, on va assez vite parce que c'est quand même très joli à regarder enfin joli,*	Possibilité de faire des lectures différentes >> Public russe Public avec un intérêt pour la Russie Public orthodoxe Tout public Car deux pratiques de visites possibles (le détail, la flânerie) « tout le monde » se décline en « toutes les possibilités : figure fragmentée	*c'est grand public ! Ils l'auraient appelée « de Novgorod de Trifouilli ! » c'était fini ! Là, la Sainte Russie = grand public ! »* *« Oui, bah, la question que tu posais sur à « qui s'adresse cette exposition ? » Bah, c'est pas du tout les Parisiens bons tons que je trouve dans chaque expo que je vais d'habitude, avec des gens qui se montrent et qui se voient et tu sais très bien qu'ils sont là pas pour regarder ! Il y en a plein des gens comme ça, ça remplit les salles. Dans les files du grand palais, il y a des queues de 2 heures, mais tu sais très bien que dans les deux heures, la moitié c'est des rencards »* *« - C'est pour tous les publics ?* *- Oui, oui celle-là particulièrement. Celle-là particulièrement parce qu'on prend ce qu'on veut et comme les objets sont <u>inhabituels</u> parce qu'on ne voit pas ça dans nos églises, on ne voit pas ça. C'est quand même en dehors de notre imagerie et <u>en même temps on peut les comprendre</u> parce que c'est quand même le christianisme. »* *« Bah, heu. Il y a un peu une distorsion entre l'accroche qui est clairement esthétique dans les affiches où il y a une très belle, où est-elle l'affiche ? ah voilà, c'est l'imaginaire autour de la Russie, etc. — le titre aussi ?*	de communication du titre >> Figure de public mondain >>figure politique Associée à lieu (grand palais) Tous les publics >familiarité/étrangeté des objets Dénominateur commun — le « nous », le « on » >analyse de l'ambiguïté de la promesse communicationnelle = titre + affiche =pratique esthétique, plaisir

	très beau, séduisant, et si on s'y intéresse moyennement on s'arrête enfin c'est il y a toutes les possibilités. Toutes les possibilités voilà. » ***« Je** pense que c'est une exposition grand public parce qu'elle montre une peinture qu'on pas l'habitude de voir. »* *« En majorité si, **je** vois bien les icono, **je** vois bien ce que ça raconte, mais **je** me dis que quelqu'un qui est athée et qui n'a pas eu d'éducation religieuse, est ce qu'il peut comprendre quelque chose à cette expo. Alors là vraiment j'en doute fortement, donc très parisien, très élitiste, très Louvre, quoi ! Très le conservateur s'est éclaté, et il a fait l'expo qui lui plaisait sans doute avec des belles recherches, sans doute il s'est amusé, mais… MOI **je** m'ennuie un peu quoi ! »* *« Elle s'adresse à qui ? <u>À tous ceux qui veulent</u>… Il y a ceux qui veulent approfondir leur connaissance sur la religion, il y a ceux qui trouvent que les peintures sont belles, c'est bien d'avoir quelqu'un pour avoir les explications. »*	Grand public (différent de tous publics) est plus homogène >>public pour qui on plaide >> tous publics – figure fragmentée	*Oui bien sûr ! c'est Sainte Russie ! tu disais quel type de visiteur ? Bah, c'était plutôt moi qui était visée, genre je ne suis pas historienne, je n'ai pas préparé l'expo. Mais ça répond bien à ça quand même parce que j'ai eu ce grand plaisir… mais le positionnement, quand on y regarde bien, est un petit peu différent, dans le fond du fond, c'est quand même, dans les écrits de cette exposition, des spécialistes, en Histoire* *— et histoire de l'art ?* *— Oui, et on peut regretter. Le vrai regret, c'est qu'il n'y ait même pas sur l'histoire religieuse, tu vois mes fameuses échelles spirituelles, j'aurais bien aimé plus d'informations. Alors ils te disent un peu, il y en a, ils étaient chrétiens, ensuite orthodoxes, il y a eu des schismes, ensuite il y a eu des conversions, etc., <u>mais j'ai tout oublié ! c'est trop compliqué !</u> Donc ça s'adresse finalement à tout public, même si toi t'en ressors et que tu as besoin d'acheter le catalogue de l'expo ! »* *« J'aurais tendance à penser, mais peut-être c'est faux, que <u>quelqu'un qui ne connaît pas du tout va trouver que tout est pareil</u>. Parce que c'est… cette uniformité quand même du style… byzantin, la… encore un saint avec tous ses machins autour !! »* *« Je ne suis pas sure que ce soit pour visiteur lambda ! »*	>> public pour qui on plaide >> figure du visiteur lambda >>visiteur pour qui on plaide

			« Donc le début, ils commencent sur Kiev, moi je connais l'histoire de la Russie, parce quand j'ai été en Russie j'ai fait l'effort de comprendre, je sais que la Russie commence à Kiev, mais les gens ne le savent pas ! Pour eux la Russie, c'est Moscou, à la limite St Petersbourg, ils ne savent pas que toute l'histoire de la Russie commence à Kiev ! Et alors on arrive là, on est dans Kiev, d'accord ! Mais alors pourquoi ? » *« Il y a beaucoup de monde, beaucoup de gens qui font rien, qui sont à la retraite ou… oui et puis en règle générale, cette consommation de culture, pour moi, c'est quand même un questionnement, hein ? »*	>>Figure politique
Description du visiteur idéal	*« À des historiens, à des géographes ! non, **je** rigole. Enfin à des gens qui connaissent bien, qui connaissent très bien… **je** dis ça bien sûr… par rapport aux explications, qui sont esthétiquement et ergonomiquement très bien faites, mais qui sont… au bout de 4 cartouches, incompréhensibles à lier en tous cas… »* *« Moi, **je** pense que c'est un public adulte, déjà, d'avertis, **je** pense qu'il faut déjà avoir quelques connaissances… »* *« **Je** pense c'est personnes passionnés d'histoire de l'art, d'histoire qui viennent, c'est un public averti, aguerri ! c'est un public habitué des expos en général… des expos du Louvre… »*	Deux publics >public érudit >public russe >public esthétique (mais qui ne partage pas l'expérience du public 1) >>public adulte averti habitué des expos Pas de remise en cause de l'exposition, mais du thème	*« Elle s'adresse à des gens qui ont la patience de lire les 20 lignes.* *— et ces gens-là ?* *— et ces gens-là, c'est pas tous les gens qui visitent les expositions ! Pierre le Grand on n'a pas dit qu'il avait fondé St Petersbourg ! c'est bête ! »* *« C'est intéressant, tout à l'heure, on parlait de Sainte Russie et on se disait que c'était difficile pour des gens qui n'ont pas un bagage de rentrer dans cette expo… mais quelqu'un de curieux qui n'aurait pas ce bagage ?? Oui, il peut le faire quand même… mais ça demande un effort. Il va se dire… il peut le faire.*	Visiteur idéal : lecteur Et connaisseur >> Visiteur idéal, doit avoir connaissances, familiarité >>Fig visiteur idéal – suite se poser des questions

	« Maintenant il faut, ***je*** *trouve quand même, que pour comprendre cette expo il faut avoir quelqu'un qui lise pour avoir quelques connaissances en histoire religieuse. »* ***« Je*** *dirais à des gens qui ont envie de se plonger un petit peu dans la Russie religieuse, mais pas forcément, enfin c'est aussi une manière de voyager. Mais c'est sûr que ça ne parle pas forcément à tout le monde les icônes,* ***je*** *ne sais pas. <u>En tout cas on n'a pas besoin d'être chrétien ou pratiquant ou quoi que ce soit pour voir une expo pareille</u>* ***<u>je</u>*** *<u>pense »</u>* *« Bon bah, ça* ***je*** *crois que j'ai assez développé, c'est une expo vraiment très élitiste, très clairement pour des catholiques, relativement pratiquants, en tous cas qui ont eu des cours de catéchisme »* *« Mais l'exposition s'adresse a un public sensible a l'art religieux en premier et heu et puis découvrir cet horizon de la Russie du Xe, XIIe et XVIIe siècles ! »*	>>public érudit, culture religieuse Remise en cause de l'exposition >> public catholique pratiquants culture religieuse >>public avec un intérêt pour la peinture religieuse et pour la Russie	*Il va se dire… heuuu que faisaient-ils à cette époque-là ? Qu'est-ce qu'il y a là-bas ? Etc. il va se poser des questions qui vont l'amener à regarder davantage… parce que tout le monde sait qu'ils sont orthodoxes, parce qu'ils sont sortis du byzantinisme… alors il va se demander en quoi c'est orthodoxe, en quoi ça ne l'est pas ? Qu'est-ce que ça lui évoque ? »* *« J'ai trouvé que c'était compréhensible, mais en même temps, ça donnait des <u>explications extrêmement précises</u>, comme si elles étaient acquises pour le spectateur… Tu vois, que bon les choses étaient de façon assez simple, mais qu'en n'ayant aucune connaissance de cette histoire, bah finalement, ça me donnait beaucoup d'informations, mais pas d'explication ! <u>Comme s'il y avait un accord tacite entre le spectateur et le musée</u> et que le musée partait du principe que le spectateur avait juste besoin de <u>réveiller</u> quelques-unes de ses connaissances, mais que finalement tout ça était très acquis ! »* *<u>« D'ailleurs ils n'ont même pas pris le temps de traduire que dalle, c'est pas par hasard, typiquement ils savent déjà les gens qui vont venir</u> ; donc ils se bornent un peu, je ne comprends pas pourquoi on ne traduit pas les trucs en anglais ! Moi en Chine, j'ai trouvé des choses*	Visiteur idéal qui a des connaissances, l'exposition vient illustrer. Analyse du dispositif de l'exposition — figure du visiteur

			traduites en français. » *« Et c'est plus d'accès et dans notre culture, c'est moins enthousiasmant, ce n'est pas ce qu'on met comme summum de l'art. Le sommet de l'art il était pas en Russie, c'est les Italiens, c'est les Pays-Bas, c'est la renaissance puis les peintres hollandais… c'est eux qui sont les stars de l'époque pour nous, publics français. C'est chez eux qu'on va s'enthousiasmer. C'est eux qu'on montre comme exemple à l'école, c'était les plus forts, les plus marchands. Les russes, c'est écrit dans le texte, « ils rattrapent », c'est donc qu'ils étaient en retard ! »*	Analyse de la culture de réception analyse sémantique de la situation de communication (pour qui ça fait du sens que le terme soit « rattrapent)
Modalités des références à soi	*« Ça m'étonnerait que vous ayez des réponses homogènes ! enfin, moi c'est toujours le côté artistique qui m'intéresse et voila… »* *« Je trouve ça rassurant. C'est que finalement ce qui est offert, MOI qui suis une artiste montrée dans le milieu de l'art contemporain et une spectatrice de l'art contemporain aussi, je trouve que là, il y a une attention… »* *« Je trouve qu'il y a un véritable travail fait pour récupérer des sources de manière homogène sur chaque période, je trouve qu'il y a quand même à chaque fois, tapisserie, livre, objets religieux, maquettes, je trouve que c'est assez bien fait »*	>>référence à elle (figure de l'exemplification) >>Référence à elle (comparaison des régimes d'attention) >>référence légère à lui (qualification du travail des commissaires + projection de la valeur accordée par ce public à ce travail)	*« Oui bien sûr ! c'est Sainte Russie ! tu disais quel type de visiteur ? Bah, c'était plutôt moi qui était visée, genre je ne suis pas historienne, je n'ai pas préparé l'expo. Mais ça répond bien à ça quand même parce que j'ai eu ce grand plaisir… mais le positionnement, quand on y regarde bien, est un petit peu différent, dans le fond du fond, c'est quand même, dans les écrits de cette exposition, des spécialistes, en Histoire* *— et HIAR ?* *— Oui, et on peut regretter. Le vrai regret, c'est qu'il n'y ait même pas sur l'histoire religieuse, tu vois mes fameuses échelles spirituelles, j'aurais bien aimé plus d'informations. Alors ils te disent un peu, il y en a, ils étaient chrétiens,*	>> référence à elle Métonymie partielle puis totale

	« Des grands panneaux faciles à lire ça j'insiste parce que j'ai des problèmes d'yeux. Une ambiance calme. » *« C'est historiens, number 1, russes, ou originaires, ou ayant de la famille russe number 2 et plaisir des yeux number 3 ! C'est pas exclusif d'ailleurs, mais… c'est vrai que pour l'instant j'ai toujours rien compris à l'histoire de la Russie, alors que ça semblait être central dans le cheminement de cette exposition… »* *« Comme je vous disais au début j'aime beaucoup la peinture italienne, la peinture des pays bas… MOI qui suis jamais allé en Russie évidemment... Les gens qui ne sont jamais allés en Russie c'est quand même intéressant de voir comment eux ils réalisaient, transformaient leurs croyances… »* *« Donc forcément, quand il y a du monde qu'il y a beaucoup de choses à voir, les choses écrites quand il y a beaucoup de choses, bah, on zappe… Donc on va peut-être avoir la visite enregistrée en même temps… donc, du coup, on zappe, on regarde vite fait où on en est en, on lit en diagonal et du coup, on lâche vite l'affaire donc on regarde et voila… »* *« Moi je suis autant attirée par l'art islamique que par l'art religieux chrétien donc… (preuve par soi) ça me parle j'ai l'impression que de toute façon c'est général parce que… Qu'on en ait eu chez soi ou pas, les icônes, ça reste des tableaux donc c'est toujours intéressant du*	référence légère à elle – argument de preuve >>référence à elle – métonymie partielle (fait partie d'un des publics) >> référence à elle métonymie totale >> références à eux puis description eux, preuve de l'argument de leur comportement et justification de ce qu'ils appellent une visite zapping qui semble associée à une mauvaise visite >> référence à elle – argument de la preuve	*ensuite orthodoxes, il y a eu des schismes, ensuite il y a eu des conversions, etc., mais j'ai tout oublié ! c'est trop compliqué ! Donc ça s'adresse finalement à tout public, même si toi t'en ressors et que tu as besoin d'acheter le catalogue de l'expo ! »* *« Bah, moi je prends mon cas, je suis pas du tout quelqu'un qui bosse dans l'art, dans ce milieu là : je vais être quelqu'un qui va essayer de m'intéresser, donc je vais y aller. Mais déjà je pense qu'on peut vite se lasser… on a fait 1 h de visite, je pense que déjà c'est bien ! faut pas que ça aille plus loin, parce que c'est ce que je te disais tout à l'heure, le coup des livres… à part le mec qui est vraiment ciblé, qui en a besoin, il fait des recherches ou c'est pour son boulot personnel… mais sinon ça lasse ! et même après à force au niveau des icônes, des peintures sur bois, comme c'est toujours des saints qui sont représentés, c'est relativement répétitif ! à force ça lasse ! C'est bien parce que de temps en temps, t'as différentes techniques, différents styles de dessins, heureusement ça change un peu… mais à force ça peut lasser un tout petit peu, j'ai vu le saint untel ! »* *« Enfin dans l'esprit des organisateurs de l'exposition je ne pense pas [que ça s'adressait à un public en particulier], je ne sais pas,*	>>référence à soi, illustre propos en creux – se définit comme anti-visiteur idéal >>Pas de visiteur idéal en conception

	point de vue artistique et puis ce travail avec l'or et l'argent, j'aime vraiment beaucoup » *« Moi j'en ai pas fait, mais j'ai eu des cours d'iconographie chrétienne et encore tout ne me parle pas encore »* *« Je trouve que c'est assez finalement détaillé pour une première approche, mais c'est aussi parce que je n'y connais rien, mais du coup je ne trouve pas ça évident à suivre. »*	>> référence à elle preuve par soi >> référence à elle métonymie totale	*parce que, c'est mis à part la religion qu'on a ou pas, moi tout ce qui est art islamique ça m'intéresse énormément, donc je ne pense pas que ce soit particulièrement pour un type de personne, ce serait bête »* *« Pour dire la vérité, je n'ai jamais visité une exposition le jeudi après-midi, d'habitude, c'est soit le soir, soit le week-end, ou alors en vacances, mais ce n'est pas à Paris ! Donc, je n'ai pas trop l'habitude de ces publics… »*	>> légitime un point de vue, non fiable

3. GRILLE D'ANALYSE SUR LA CONSTRUCTION DU DISCOURS SUR LE PARCOURS DE VISITE

Cette dernière grille s'appuie essentiellement sur les récits itinérants et sur les passages dans les entretiens, au cours desquels, les visiteurs ont décrit leur parcours de visite, leur façon de procéder au cours de la visite. La section présente d'abord la grille générale, puis propose deux micro-analyses extraites de la grille générale qui concernent :
— les quatre fonctions assignées, dans l'analyse, aux verbes utilisés par les visiteurs pour décrire leurs actions au fur et à mesure de la visite.
— les modalités de la désignation des objets par les visiteurs, dont on a vu qu'elles se laissent classer en six types d'opérations (l'évocation personnelle, la comparaison, la qualification, la description, la formulation d'hypothèses d'interprétation et enfin la qualification de l'objet dans son rapport à l'exposition).

3.1 Grille d'analyse générale

La grille générale a été constituée à partir d'une réflexion sur le discours sur l'action. Trois niveaux de questionnement fondent la construction de la grille. Ils interrogent les modalités du discours sur la pratique de visite, c'est-à-dire la façon dont le visiteur choisit de parler de sa visite et de décrire le cours de son action.
— De quoi parle le visiteur au cours de sa visite ? Sur quoi s'arrête son attention ? Comment en parle-t-il ?
— Comment procède le visiteur par rapport à la proposition qui est faite par l'exposition (de parcours, de sens, d'attention, de mouvements, de compréhension) ? Comment interprète-t-il les éléments de l'exposition qui porte cette proposition ?
— Que mobilise le visiteur pour effectuer sa visite ? convoque t'-il des univers de représentations ? Comment opèrent-ils dans le cadre de la visite ?

Le cadre méthodologique a été construit à partir des quatre indicateurs principaux :

- l'identification du parcours de l'exposition par les visiteurs (relevé systématique des occurrences sur les trajets, les mouvements, la direction, le sens, la signalétique, le déroulement)
- l'identification du propos de l'exposition par les visiteurs (relevé systématique des commentaires sur les thèmes abordés par l'exposition, sur l'organisation conceptuelle de l'exposition)
- la mobilisation par le visiteur de connaissances et représentations sur les objets ou sur la période abordée par l'exposition (relevé systématique des connaissances non présentes dans les textes)
- la spécification de l'action (relevé systématique des verbes d'action et de la désignation par le visiteur de l'objet de son commentaire dans l'exposition)

À partir de ces quatre entrées, un second découpage a été opéré. Tout d'abord, une différence a été établie entre la désignation des objets et la désignation des textes, qui ont fait l'objet de deux analyses indépendantes (la première a été croisée avec les commentaires des visiteurs sur les textes pendant les entretiens et correspond au premier document de cette annexe n° 7. La seconde analyse se trouve à la fin de cette section), mais aussi la désignation des autres visiteurs (ces commentaires alimentent l'analyse sur les figures de visiteurs). Deuxièmement, cette différence a été annulée pour saisir le discours général du visiteur sur le rapport de ces objets, textes et visiteurs au parcours, au propos, etc. dans l'exposition. Un groupe spécifique

de commentaires a donc été constitué qui permet de comprendre comment l'exposition est considérée par les visiteurs comme un ensemble médiatique singulier.
Ensuite, concernant la spécification de l'action par le visiteur et l'identification de son parcours de visite, quatre items ont été choisis pour classer les commentaires. Ils permettent de comprendre comment le visiteur circonscrit son action et intègre les éléments qu'il rencontre ; et ils permettent de voir en fonction de quoi le visiteur s'ajuste et comment cet ajustement évolue et résonne avec la pratique de visite (par exemple le couple projet de visite/posture de visite). En ce qui concerne l'évolution de l'ajustement à l'exposition, un groupe spécifique de commentaires a été constitué qui correspond à des « épreuves » identifiées par les visiteurs et leur résolution dans la visite.

1. identifier les étapes de la visite
2. énoncer son projet de visite
3. identifier une posture de visite et les principes de son action
4. qualifier son action

Une sélection des verbatims a été opérée, en raison de la longueur des grilles. Quelques commentaires, pour l'analyse, font suite aux verbatims, ils sont inscrits en caractère droit, ce qui les différencie des verbatims qui sont en italique.

Identifier le parcours de l'exposition	**Étonnement par rapport au choix du premier objet** *« C'est intéressant de voir qu'on commence l'expo par la mention des Juifs et des Arabes en Russie, les Rous… »* *« C'est amusant… de rencontrer en 1er une lettre de la communauté juive de Kiev au Caire, c'est assez amusant de commencer l'expo par ça »* *« Alors on commence par une maquette assez impressionnante d'un monastère de St Petersbourg »* marque l'idée de parcours – début et fin + utilisation du « on » qui généralise la situation de communication. La maquette est un élément introductif pour d'autres visiteurs que lui. Il est part entière des récepteurs de l'expo – le public **Sentiment du parcours** *« dans ce livre je remarque un détail d'un objet que j'ai vu dans l'exposition je ne l'avais jamais vu avant, une espèce de corne avec des pointes… »* *« Ah bah dis donc, quand je m'aperçois qu'il y a encore toutes ces salles à voir, ça me paraît incroyable ! quelle richesse ! »* *« Voilà donc là évidemment on en a déjà assez marre et on passe vite… devant les statues un peu à la manière étrusque. »* *« Plus on avance il me semble, plus on est stupéfait par la richesse des choses. Une débauche d'or, de pierres précieuses »* *« Par contre, ça commence aussi avec les annales de St Bertin et on ne sait pas forcément ce que c'est… D'abord, je ne sais pas ce que sont les annales… ce n'est pas les annales du bas, et le cartouche ne m'aide pas beaucoup… »* *« Ahh je ne comprends pas bien pourquoi on passe du IX au XIVe siècle, mais c'est super joli ! »* *« il y a quand même une certaine accélération vers la fin… autant au début on était au taquet, autant là on commence à accélérer. »* *« F : là en fait on termine là non ?* *H : Ah bah oui, voilà !! Ah tiens ! (surprise)* *F : on a fait tout le tour, on est tout autour ; en fait, c'est ça, hein ! »* la surprise du colimaçon *« C'est marrant parce que je ne fais pas du tout dans l'ordre parce qu'il y a du monde et en passant d'un objet à un autre c'est vrai qu'il y en a qui font très occidentaux et d'autres très orientaux je trouve. »* rapport entre l'ordre et l'appréciation des objets *« C'est marrant parce qu'on passe de bijoux à une icône à une représentation d'église, des vieilles pierres. Enfin des fragments de d'églises aussi je crois oui. D'édifices. »* *« 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. »* attente de contenus plus loin dans l'exposition. Anticipe le fait qu'on peut lui donner ce genre d'informations. *« C'est assez terrible parce qu'on se dit que… l'entrée est si chère, donc, on va le faire jusqu'au bout, donc ça permet aussi de voir des beaux objets, etc., mais finalement une exposition qui s'arrêterait là, moi ça m'irait hein ? Plus petit et plus concentré, sur une thématique ! On va aller jusqu'où ? Franchement, on va aller jusqu'où, moi ça me fait très peur. »* Entretiens *« — ça m'est arrivé 2-3 fois. Tu reviens en arrière tu te dis "là, j'ai dû sauter quelque chose ou pas comprendre quelque chose" et du coup, tu repars et puis voila.* *— Donc cette succession, elle existe, mais le fait que ça ne soit pas titré ou numéroté ?* *— Elles sont titrées, mais il n'y a pas un parcours, je ne sais pas si on dit fléché, mais dans le sens moi je ne l'ai pas bien vu en tous cas ! Après tu ne te perds pas parce que les pièces sont rectilignes, ça arrive deux-trois fois. »*

« 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 ».
« — C'est au moins avec les périodes données. Déjà. Les dates, je vais dire que je ne suis pas une très, très forte en histoire, donc les grandes périodes que l'histoire russe, c'est plus la littérature que je connais, que les tsars, ils n'étaient pas très tendres. Il n'y a pas beaucoup de périodes à cette époque où les gens étaient très, très sympas ! mais autrement pour des gens qui connaissent bien l'histoire, moi ça m'a semblé en ordre chronologique »
« Il n'y a pas vraiment de parcours. À part ces unités par thèmes ou par sous-thèmes, et les grands cartels qui s'y rapportent. Mais sinon pas particulièrement. Et dans la 1re 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 fait 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. »
« — Tu avais l'impression qu'il y avait un sens ?
— Pas vraiment, ensuite, j'ai réalisé que pas vraiment ; après j'ai compris que c'était organisé chronologiquement, mais j'ai eu du mal à comprendre… »
« Je pense qu'il y a un sens dans toutes les expositions finalement qui est induit quoi… là d'autant plus que c'est une expo chrono. Oui, on le suit instinctivement, il n'y avait aucun endroit où on avait le choix d'aller à gauche à droite, à part au milieu où on pouvait effectivement passer à un endroit ou à un autre. Mais sinon, voilà, c'est une enfilade de salles »
« Heu, je pense qu'on a aucun choix en fait… on n'a pas vraiment le choix… on tourne, on fait le tour. Alors, il y a 1 ou 2 moments où… là où il y a la rotonde, on peut prendre heu…. Moi j'aime bien quand il y a un parcours, parce qu'on ne rate pas, en fait, on ne rate pas les choses. Il y a des expos, mais ça dépend de la configuration des bâtiments, où on rate très facilement une partie des choses »

Immersion

« Et là on arrive à de la soie avec des fils d'or, c'est somptueux. »
figure de style encore une fois pour signifier le rapport entre espace, objet et pratique
« Là on arrive aux tissus qui sont tous rebrodés avec de la soie et des fils d'or et de l'argent. »
« Là, on est dans la renaissance » « on est dans » utilisation d'une figure de style qui caractérise le rapport qui se construit à l'exposition.
« On est toujours au XIIe siècle. » sorte de rapprochement opéré entre l'espace et le temps
« On est au XVe siècle… »
« Michel Ier, nous sommes au XVII siècle… »
« Ahhh, ça devient plus intéressant, je pense »
« On est toujours dans Novgorod ! »
« Qui c'est celui-là ? Saint Pierre métropolite, Novgorod, mais au XVIe cette fois-ci ! Alors je crois que j'ai changé de salle, en fait. … » l'identification du parcours se fait à postériori.
« Bon là on est en train d'avancer dans le temps même si la peinture ne change pas… on est au XVe. »
« Bon, là on quitte le Byzantin pour y retomber d'ailleurs assez vite. »

« Donc là en fait on arrive au temps des Mongols »
« Ça y est en fait, là on arrive à la fin du XVIe siècle. »
« On est en 1590 – 1605 »
« Et bien ça y est, ça commence. » (juste après avoir lu le texte d'introduction panneau au mur)
« <u>On arrive</u> aux iconostases portatives »
« je suis à l'époque mongole. »

Orientation, désorientation

« Alors par où je vais ? Ah oui, d'accord, il y a une barrière ! » (nœud zone B ou C)
« Ah, mais on n'est pas allé dans le bon sens !!! on est pas allé dans le bon sens !!! on a commencé de l'autre côté »
« 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. »
corrélation entre avancer dans l'espace et avancer dans le temps
*« Et malgré le sens chronologique, rien n'empêche de la voir à l'envers. Bon **je** vais effectivement la regarder à l'envers. »*
« Mais c'est vrai que comme il n'y a pas vraiment d'ordre, il y a le numéro des cartels, mais il n'y a pas vraiment d'ordre, on ne sait jamais par quoi commencer. (…) puis après lecture du panneau "boris et gleb"
*Du coup, **je** me dis qu'il faudrait que **je** reparte en arrière, ce que **je** ne fais pas parce que **je** n'ai pas vraiment le temps et que **je** sais que l'expo sera longue. Mais c'est vrai qu'il y a souvent ce problème de **texte**s et d'œuvres qui ne sont pas vraiment côte à côte. »* changement d'echelle
***« je** ne sais pas dans quel sens il faut aller ; **je** pense qu'il faut repartir, par là **je** pense. »*

Extraits des entretiens
« j'ai l'impression d'avoir piétiné par moments… plus que d'autres ; il y a des moments où c'était plus fluide, donc plus agréable, beaucoup de piétinements au départ, mais par contre moi j'étais désorientée… j'avais pas l'impression que je tournais en rond en fait ! il y avait des vues, on pensait qu'on pouvait y aller, or c'était barré, mais tu le vois que quand t'arrives dessus. Du coup tu fais demi-tour et quand t'arrives sur la maquette, je ne pensais pas du tout sortir là, et ouais en fait on a tourné autour !
Enquêteur : désorientée par le parcours, donc ?
F : oui en fait, tu ne fais plus attention où tu es, aux salles. Autant il y a des salles selon les expos, il y a des grands espaces, des grandes salles, par exemple au grand Palais, tu sais où tu es, quoi. Mais là du coup, j'ai été un peu…
H : et parfois t'as l'impression que t'as qu'au sein des salles, t'as des petites pièces qui ont été rajoutées au sein des salles. Deux petites pièces avec des colonnes, d'autres cubes à l'intérieur. Donc tu tournes autour… tu as un peu l'impression de faire l'escargot, c'est pas embêtant du tout, mais sauf qu'à la fin, tu ne te rends pas compte que tu as fait une boucle quoi ! On démarre, on arrive face à la maquette qui est sympa à regarder, on peut vraiment regarder par les petites portes et tout, on part d'un côté, en fait, comme par rapport à l'aile droite et puis en fait on fait le tour et on arrive sur l'aile gauche… ouais c'était marrant… »
« Et le fait que ça soit très tortueux, et c'est vrai que finalement, tu te cognes très souvent t'as un panneau, t'as une vitrine, t'as les gens… un peu moins que certaines expos. Un peu – que Babylone, Babylone j'avais l'impression qu'on se cognait tout le temps aux gens et que c'était très sombre et qu'on ne voyait rien ! »

Identifier le propos de l'expo	**Interprétation de l'intention des commissaires** *« C'est très intéressant cette expo, on attire l'attention sur les innovations, les fonds rocheux, l'horizon, l'architecture. »* *« Petit à petit on comprend finalement que sont traités les rapports entre Novgorod et puis Byzance… en fait. »* *« 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. »* Après lecture du texte, il propose d'expliquer le propos du texte « ils expliquent en fait » pour faire le lien avec ses attentes et représentations. *« 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 ! »* On retrouve ce travail – reprise du texte, en proposant une reformulation ou une synthèse personnelle, utilisation du « donc » : *« Donc Vladimir c'est le premier converti. Famille impériale de Constantinople. Ouais parce que les Byzantins étaient donc chrétiens. »* *« Alors les grands centres de la Russie médiévale (elle lit) hummm c'est un développement artistique assez important puisqu'ils avaient chacun leur propre école ! »* synthèse après lecture *« Par exemple pour bien voir et apprécier l'influence des Mongols, il faut bien voir géographiquement les villes qui sont proches ou éloignées de leur zone d'influence et de l'Asie centrale. »* Nécessité de croiser les dispositifs de médiation et d'offrir d'autres contenus *« Ça y est en fait, là on arrive à la fin du XVIe siècle. Où on voit l'établissement de la place de Moscou alors évidement au niveau de l'Eglise, mais aussi de manière politique nettement plus forte dans l'Europe, parce que je pense qu'on va bientôt avoir Pierre le Grand et l'arrivée de… c'est plus la Sainte Russie, c'est la grande Russie. »* *« Donc évolution dans la peinture on se détache. On se détache de quoi ? Mais plus de couleurs plus de liberté dans les couleurs. C'est vrai qu'on voit un grand changement par rapport à Novgorod. »* *« Ça laisse pensif quand même une telle richesse dans les églises, ça laisse pensif. Mais ce n'est pas le sujet de non l'exposition veut nous montrer comme les artistes excellaient dans leur art en fait, que ce soit la sculpture, la broderie, les tapisseries, les objets de cultes avec les filigranes, l'or travaillé. »* *« Et bien on en a plein les yeux. Et la tête. Histoire, la politique, la religion »* *« Ah, je ne comprends pas bien qui est ou ce qu'est 'la Rous' ? On comprend que ce n'est qu'une histoire de conversion et de religion… »* *« Mais quelle ouverture, la Russie depuis le début ! »* « *On sent* (comme 'on voit') *qu'il y avait un attachement à la dorure et à l'éclat, quelque chose qui montre qu'on a de l'or. Et en même temps il y a des choses beaucoup plus sobres. C'est assez intéressant je trouve. Certains bijoux sont sobres et d'autres sont très, très bling-bling. Bling-bling, mais beaux. Pareil pour les icônes »* *« Alors en fait je viens de m'apercevoir que c'était des origines jusqu'à Pierre le Grand, que ça s'arrêtait à Pierre le Grand et je viens de m'apercevoir du titre, à la sortie ce qui est quand même pas mal ! Alors en fait ce que j'aurais bien aimé lire au début et que je trouve à la fin c'est le guide de l'exposition avec une introduction et qui permet de balayer en 2 pages l'histoire de la Russie et ça facilite le parcours parce que ça donne quand même un cadre. Et en fait j'avais vu, mais il n'y a que deux guides qui sont mis, un à l'entrée, un à la sortie, et quand je suis rentré il y avait déjà quelqu'un qui le consultait et je n'ai pas pu le consulter et j'aurais du le lire avant ! ça aurait été mieux ! »* la nécessité d'un cadre – d'une introduction historique, ça fonctionne aussi avec l'expo en tant que média (le fait de comprendre à postériori) *« Ah d'accord, donc l'exposition traite de la Russie jusqu'à Pierre le Grand, donc je pense qu'on ne verra pas l'art qui s'est plus occidentalisé, donc on verra davantage l'héritage byzantin dans cette exposition. »* interprétation sur le propos de l'exposition *« C'est-à-dire que ça montre les échanges, c'est ce qu'ils disent, parce que la Russie était… c'est-à-dire que Kiev était un lieu d'échanges entre le nord, les Varègues et les Suédois et le sud c'est-à-dire Constantinople ! »*

État de connaissances	*« André Roublev… c'est celui qui a fait toutes les icônes… il y a un roman russe sur Roublev... qui raconte son histoire. »* *« Saint Serge ! c'est la même époque que Saint Benoit qui lui aussi a construit des monastères dans les forêts. »* *« Oui alors j'ai lu récemment dans… Goubrich, je ne sais jamais comment il faut dire, Gombrich ? Que les icônes c'était très populaire, tout le monde en avait dans sa maison ! »* *« On commence à juste titre à Kiev, mais je crois que les ¾ des gens ne savent pas que la Russie a commencé à Kiev ! donc il manque des éléments d'histoire dans les cartels ! »* fait état de son savoir sur la Russie par rapport aux textes. *« c'est amusant, on donne le nom du copiste, ça je l'avais encore jamais vu ! »* *« Alexandre Nevski avec une tonsure un peu chinoise… c'est curieux ! Alexandre Nevski comme ça, j'aurais pas imaginé ! »* Ici la découverte passe par l'affirmation d'un état de connaissance solide. L'étonnement est proportionnel à l'originalité avérée de l'objet pour quelqu'un qui en a vu beaucoup d'autres. *« j'en ai rarement vue des icônes sur soie comme ça avec des petites perles cousues, c'est assez original, j'en ai rarement vue en fait. »* *« Là c'est intéressant parce que c'est la première iconographie que je vois en fait, où l'usage du bœuf est totalement absent ! Alors que c'est pas du tout dans la tradition byzantine, dans cet usage iconographique, je pensais que c'était beaucoup plus latin ! »* il estime que c'est intéressant, car il fait le lien avec ses savoirs. *« Et alors là sur le portrait de Pierre le Grand on voit tout de suite l'écart avec les autres œuvres, mais non seulement la volonté de s'occidentaliser, mais aussi énormément de messages politiques, enfin pour l'époque, parce qu'en fait ce qu'on voit derrière c'est l'armée et pas une armée de terre, mais la flotte c'est-à-dire que la Russie avec une vocation de puissance mondiale, généralement c'est toujours la marine, avec les vaisseaux de guerre qui imprime ce message. »* *« Moi je pensais que les Mongols auraient tout fait disparaître, bah, non visiblement ! 350 églises, ouf ! »* *« F : oui c'est vrai ! ça se faisait… au moyen âge, tu sais, les icônes elles étaient sur bois surtout en fait… »* *« je vois pas vraiment en quoi ça exalte particulièrement sa fonction à part recueillir le pain. Ça va peut-être me revenir ! Ça ne se fait pas automatiquement. »* intéressant, car elle manifeste le fait que les opérations cognitives ne sont pas toujours immédiates, importance de la mémoire, de l'assimilation, de l'élucidation progressive. *W :(lit) C'est étrange, dans les régions chrétiennes on enterrait aussi avec les objets, un peu comme à la civilisation égyptienne »* bénéfices en termes de compréhension, pouvoir faire des rapprochements avec d'autres périodes. Comparaison générale *« cette histoire de voile, en Russie on le retrouve tout le temps. Il y a même dans le kremlin, une église qui s'appelle l'église de la déposition du voile de la bienheureuse vierge Marie, c'est toujours le thème du voile protecteur.* *— Où ça ?* *— C'est le voile au-dessus de la Vierge, c'est toujours l'idée que la vierge est protectrice ! Dans le film André Roublev, ils disent que la neige protège la Russie, comme le voile protège ! »* Exemple de mobilisation de ses connaissances dans un dialogue qui concerne l'appréhension des objets *« ça c'est la Deisis, c'est ce qu'il y a dans toutes les iconostases, c'est-à-dire la vierge, le Christ et St Jean-Baptiste, mais c'est rare que ce soit sur le même panneau, en général ils sont chacun sur des panneaux différents. »* *« ah voila la Deisis encore, le Christ la Vierge et Jean Baptiste et de chaque coté il y les anges, Michel et Gabriel et après en général, c'est St pierre, en général c'est comme ça là-haut, et en bas, c'est les habitants »*

Identifier l'exposition en tant que média	**Mise en dialogue** *« En fait, ce sont des amulettes. Alors, il y a effectivement ce qu'il appelle des coltices et puis il y a les amulettes. »* démarche de confirmation, de vérification *« Apparemment il y a des stucs ! c'est très curieux ! »* *« Effectivement c'est assez curieux, ils disent que l'usage des cloches jusqu'au XIIe siècle est complètement fait. »* *« 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. »* l'utilisation de l'adverbe permet de mettre à distance le discours, en tous cas de signifier sa place et le fait qu'on y a recours, qu'on le cite. *« effectivement c'est assez l'influence de Byzance »* dialogisme, répond au texte du panneau n° 1 (intro) *« Alors je n'arrive pas à comprendre si ce sont des martyrs… Ah d'accord ils s'appellent Boris et Gleb ».* *« Maintenant on parle de Saint Serge et de Radonège. Du fond d'un monastère. Au milieu des forêts. »* registre du discours qui est mobilisé *« 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, la même composition. »* ici définitivement on voit 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. Mais dans le cas de ce visiteur, la fatigue (conditions de visite) engage un type de réception particulier : l'adhésion au message, sans la controverse, la critique ou la comparaison. Intéressant, car on observe bien qu'il compare en permanence. La comparaison serait (si l'on réfléchit à partir de cet exemple) au plan de la réception la prise en charge d'un énoncé affirmé, mais ouvert (non justifié — péremptoire) et son évaluation, sa confirmation – être challengé, sollicité cf confiance **Responsabilité de l'exposition** *« les fragments de la fresque de l'église de Vladimir, **je** ne vois pas trop l'intérêt… on nous raconte même pas à la base ce qu'est ce dessin, **j'**ai l'impression que c'était + quelque chose de symétrique que quelque chose de végétal, mais bon… On me raconte pas d'histoire, ça m'évoque pas grand-chose pour l'instant. »* insiste sur la fonction du lien entre textes et objets = doit raconter une histoire, pouvoir de l'évocation *« Les images des objets parlent pas toutes seules, ils ont besoin d'une interprétation. »* *« 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. »* efficacité du dispositif *« très, très beaux manuscrits, mais moi **je** me demande toujours pourquoi en fait la page qui est montrée a été choisie ! peut-être qu'il manque souvent dans ce genre d'expo, c'est pourquoi on a choisi tel ou tel objet, pourquoi on a fait ce choix ? Qu'est-ce qui est intéressant à regarder ? »* à nouveau forme de plaidoyer pour l'explicitation du geste des commissaires d'exposition *« voila le **texte** sur les portes royales n° 114 très clair, ils font le lien avec les portes qu'on a vues avant. Rien à redire ! »* il s'agit du texte – d'un texte satisfaisant, car il engage un rapport à différents objets dans l'exposition, les désigne et établit des liens entre eux, dans l'espace *« Bah ça ils nous disent pas ce que c'est ! ils ne disent rien ! ressource 1* *—, mais qu'est-ce que c'est ça ?* *— Bah **j'**en sais rien, il me semble que c'est à Saint Petersburg, la cathédrale, st Pierre, st Paul. Là il n'y a pas de numéro !ressource 2 **je** crois que c'est la cathédrale St Pierre, St Paul, il me semble bien ! Bon. »*

Signifiants formels

« 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 à priori »

« 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… »

« 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. »

« Bon, donc la première salle… L'atmosphère est assez sombre. Je comprends bien pourquoi, mais c'est quand même assez sombre »

« Des fois les vitrines, elles font un peu vides quand même…..

F : Là c'est clair

H : C'est épuré…

F : C'est minimaliste… » commentaire sur le mobilier

Événement

*« La question que **je** me pose c'est si une exposition de cette envergure a déjà eu lieu en Russie ? et pour des Russes vivants en Europe de l'Ouest depuis longtemps qu'est-ce que ça produit comme effet de voir une partie de leur patrimoine réunie au Louvre ? »* analyse de la réception — évoque le problème de l'auctorialité appartenance du patrimoine

« Tu as vu ses commentaires en Russes et puis en anglais ! Ah oui, mais c'est l'année de la Russie !

— C'est pour cette occasion qu'ils ont organisé cette exposition au Louvre, pour l'année de la Russie. »

Relations entre objets et exposition

« Déjà d'entrée on voit que c'est une exposition qui va être assez riche parce qu'on a dès la première pièce une quantité assez impressionnante d'objets différents en fait et c'est pas mal expliqué déjà, donc ça, c'est agréable »

« je suis devant l'iconostase de la dormition, c'est vraiment exceptionnel, surtout d'avoir pu tous les montrer… non pas tous ! Puisqu'ils montrent ici que c'est une reconstitution partielle »

« Enfin, ce n'est pas tellement des œuvres d'ailleurs, c'est pas considéré comme tel, mais en fait ça le devient à cause du contexte muséal. »

« donc je suis dans la première salle, donc à priori, on trouve les livres clefs de l'exposition avec tout de suite un style assez marqué » culture des expositions (à priori) – geste de sélection des objets « les livres clefs de l'exposition » — interprétation de sa part des choix du commissaire

« Petite réflexion en fait sur la circulation dans l'exposition, le fait de mettre les meilleures pièces dans des endroits plus resserrés, parce qu'il y a des zones vitrées avec d'autres œuvres sur les côtés, ça fait bloquer la circulation dès qu'il y a un groupe ! donc ça, c'est pas très agréable en fait ! »

« C'est magnifique, on a de la chance que ce soit tout réunit 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. En France ou ailleurs, ça vient de musées différents, je pense. » geste de sélection et caractère d'événements de la réunion des objets

Métaphores du voyage et de l'église

	« 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 ! de ce point de vue, je trouve que cette expo est très, très riche ! » l'objet en tant que tel associé au format exposition produisent un autre monde, qui est reposant et engage à « pénétrer », « rentrer », « plonger » dans un voyage *(elle entre dans 1re salle) « Ah, ouais, c'est sympa… filtré, lumière tamisée… on entre dans un univers ! »* *« 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 ! »* *« Là je suis dans le sanctuaire, l'intérieur, où il y a des choses très riches, St Jean-Baptiste ! »* sanctuaire vs exposition *« Alors tu vois par contre, je suis venue souvent voir des expositions ici et souvent je trouvais que le lieu n'était pas adapté alors que là pour les icônes quand on rentre ici on a l'impression de rentrer dans un lieu sacré quelque part, de par l'atmosphère déjà et puis le peu de lumière… »* culture de cet espace d'exposition, compare les différentes expositions *« S'il y avait pas tout ce monde, je me serais crue dans une église là, à contempler les icônes. On a une église comme ça en Syrie, de chaque côté, tout le long du mur, il y a des icônes comme ça ! »* comparaison avec une église **Culture médiatique** *« 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 ou alors 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. »* évocation d'autres expositions visitées *« 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. »* *« Le même espace que pour l'exposition Titien Tintoret. »* *« je pense que le commentaire est chaque fois à gauche. »* *« Ah bah je croyais qu'on ne pouvait pas photographier, ça photographie dur. Normalement c'est interdit oui ! »* Commentaire lancé par un des enquêtés sur le mauvais éclairage qui ne lui permet pas de bien lire le prospectus ou guide. Commentaire partagé avec une tierce personne qui dit : *«ah, mais dans toutes les expos c'est comme ça. Mais c'est pour préserver les œuvres. »* Entretiens *« Il y a des objets, instinctivement je sens qu'ils sont moins importants que le reste… (…)Et généralement, ces œuvres c'est assez facile, parce que c'est aussi celle-là où tu as le petit symbole des écouteurs. Je pense que tout le monde voit les mêmes que moi ! Je n'y vais pas au symbole, mais je les retrouve à chaque fois ! »* *« Dès qu'il y a les manuscrits ; quand les objets sont en série sous vitrine, tu fais la queue leuleu et des fois tu fais la queue et tu te dis 'Ah, j'ai attendu 10 minutes pour voir ça ! Bon bah finalement j'aurais pu passer quand même !' Le Louvre c'est toujours pénible ! avec cet enfilement de salle, c'est toujours mal foutu »*

Énoncer son projet de visite	*« Ahh ces couleurs, c'est somptueux, c'est exactement ce que je voulais voir. »* *« je crois que je ne suis pas faite pour visiter les expos parce que les textes ne me satisfont jamais, je trouve que c'est chiant, on me raconte où ça a été retrouvé, les différentes passations de pouvoir, tout ça, mais moi c'est pas vraiment ça que j'attends en visitant cette expo ! je m'attendais à*

	découvrir une certaine spiritualité, une variante russe de ce que peut être la Bible, une adaptation des textes et comment ça se traduit dans les iconographies, les styles, etc. » retour sur ses attentes, utilisation du passé, conclusion à postériori, sous la forme d'une réflexion générale, changement d'echelle, sur une posture de visite/attentes *« Comme il y a beaucoup de monde, j'essaye de regarder en levant la tête et d'avoir un regard panoramique et circulaire et pas me pencher uniquement sur les vitrines parce qu'il y a beaucoup de monde et du coup j'ai l'impression de piétiner pour pouvoir profiter des objets qui sont à l'intérieur »* *« C'est-à-dire qu'il faut lire les panneaux si on veut comprendre quelque chose parce qu'on n'a pas le cadre. Et du coup c'est vrai que les deux premières salles on a pris beaucoup de temps et puis après on s'est dit il faut avancer un peu plus vite ! »* Ce n'est pas vraiment un projet de visite, mais plutôt la reformulation de ce qu'il faut faire, aspect normatif – la bonne attitude à adopter
Identifier une posture de visite (il y a un changement d'échelle, une mise en généralisation)	**Posture générale** *« (à propos du portrait du patriarche Nikon) le cartel est bien, il est assez simple, c'est une œuvre marquante, elle détonne par son style donc on s'intéresse au cartel. »* utilisation du présent comme une sorte de rapport inéluctable entre œuvre marquante/style/lecture du texte *« En fait j'aime bien arriver dans des endroits où je ne connais pas grand-chose et où je découvre, j'aime toujours cette façon de découvrir les choses qu'on ne connaît pas… »* arriver, ne pas connaître, découvrir *« ça j'aime bien aussi, voir dans les livres ou dans les tableaux, des objets que j'ai vus, qui appartenaient aux siècles en questions. »* *« Alors là il y a beaucoup de bleu, un bleu que je n'ai pas vu avant. [puis changement d'échelle] C'est ça aussi que j'aime bien quand on voit qu'il y a des couleurs nouvelles qui s'introduisent. »* *« Alors, là on aborde un truc qui m'intéresse bien parce que je ne le connais pas ! Pskoff, je ne connais pas, peu. j'ai des bouquins, mais j'ai jamais vraiment lu. »* *« Bon alors il y a un truc auquel je tiens énormément quand je visite une exposition c'est la visibilité des étiquettes, des informations qu'on veut nous transmettre et là c'est très, très bien. Je vois clair, c'est bien, c'est bien exposé à la bonne hauteur. La grosseur de la police donc ça c'est bien. »* dès les premières phrases du récit itinérant – on retrouve la petite confusion par l'utilisation de la terminologie de l'exposition des objets et la facilité à lire les textes (ergonomie) *« Ah ça me plait bien comme je disais tout à l'heure j'ai vu le film d'Ivan le Terrible, ça me plait bien ça d'avoir des objets qui étaient à la même époque, l'espèce de cohérence de choses qui se mettent en place, de puzzle voila c'est ça l'histoire de la Russie. C'est de mettre des choses en place. Comment une chose en amène une autre ? Il y en a une qui découle d'une précédente ou par héritage ou par affrontement ça c'est très amusant l'histoire de l'art pour ça. Et puis qu'est-ce qu'on faisait à un endroit alors à la même époque ailleurs ce qu'on faisait c'était de toute façon différent, il y avait aussi des points communs ça c'est passionnant ça. »* changement d'échelle – constitution et organisation des connaissances. Elle décrit un parcours pédagogique (didactique) => peut être plus à mettre dans principe d'action *« Moi ce que j'adore, c'est les échelles au moyen âge, les bonhommes qui sont plus grands que les bâtiments, il n'y a pas la perspective, tu vois…. »* *« Alors attends oui, j'ai toujours un carnet, donc voilà effectivement je sors mon carnet hum… voilà parce que maintenant je visite toujours les expos avec un carnet pour pouvoir me souvenir des choses que j'apprends des choses qui m'ont plu, des choses que je découvre (utilisation du présent – posture) éventuellement qui sait écrire quelque chose. »* *« Donc je prends aussi souvent un carnet pour pouvoir dessiner, c'est une habitude que j'ai prise avec mes enfants pour visiter les expositions, on*

prenait toujours carnet, couleurs, pour pouvoir regarder plus activement les œuvres, les objets (récit).»
« j'aime bien comme ça picorer de-ci de-là le commentaire d'une conférencière, il faut dire que moi, ma culture religieuse est assez médiocre et donc voilà, ce qu'elle vient de raconter sur le 'Voile de Véronique' et visage du Christ imprimé sur un linge, ça permet effectivement de mieux regarder les choses. Voilà j'ai lu le panneau sur le Chiisme et la résistance des vieux croyants, c'est un terme que je connais, je suis contente, j'en ai surement entendu parler en cours de russe et puis dans Tolstoï, la littérature russe, voilà, j'ai oublié ce que c'était, je suis contente qu'on me le rappelle. »
le commentaire fait suite à une question qu'elle se pose (qu'est-ce que c'est la tempéra ?) présent = j'aime bien puis désigne le commentaire qu'elle vient d'entendre (écoute volée) « ce qu'elle vient de raconter » puis on passe à un nouveau niveau « j'ai lu le panneau », elle précise l'effet que produit la lecture du texte. En produisant un changement d'échelle

« En fait ce qui m'énerve c'est qu'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, mais du coup, ce qui m'intéresse autour, c'est comment c'est présenté, vraiment c'est ce qui m'intéresse en tant que spectateur, et pas vraiment en tant que historien de l'art ou quoi que ce soit. »
mobilise les représentations associées au Louvre + affirmation d'une prise de rôle
« Moi j'aime bien avoir un dépliant et un prospectus et je ne l'ai pas, c'est un peu dommage je trouve, parce que ça permet quand même de savoir ce qu'on va voir, moi j'aime bien avoir un aperçu en gros de ce qui va se passer tout au long de l'expo et savoir où j'en suis ! » posture générale définie en opposition à ce dont elle dispose dans cette exposition précise – nécessité du support de médiation à l'exposition

Le discours sur le parcours effectué – entretiens

« J'ai tout regardé, après moi je suis assez rapide dans les expos, donc je sais pas si c'est bien ou pas, je lis assez rapidement je m'attarde sur les objets qui me plaisent vraiment où je vais passer plusieurs secondes devant à les regarder, mais sinon je regarde tout de manière générale, je ne saute rien, mais je ne passe pas non plus devant chaque objet beaucoup de temps. »

« Alors étant donné le monde fou qu'il y a dans les expos je préfère… je rentre dans une salle et je vais vers les endroits ou il n'y a personne, directement. C'est-à-dire que... quelques fois je peux rater je bouge dans la salle d'un pôle vide a un autre pôle vide j'ai la chance d'être grande maintenant j'ai deux paires de lunettes l'une pour lire de prés et l'une pour voir de loin. Je jongle un peu sur les deux... il faut par moment s'approcher un peu du carré d'explication… par exemple les broderies de vêtement religieux s'il n'y a pas quelque chose d'exceptionnel, je passe… je choisis quand même, car je sais par expérience j'ai quand même vu pas mal d'expositions… il vaut mieux mémoriser quelques tableaux phares et tant pis les autres cela fait partie d'un grand tout ! »
« Oui, alors voilà, moi je n'aime pas avancer quand tout le monde avance les uns derrières les autres, moi j'ai besoin de voir une vue d'ensemble, mais c'est vrai que c'est difficile parce qu'il y avait trop de monde… mais j'ai besoin de voir une vue d'ensemble un peu d'abord… et puis d'aller et de revenir sur des choses… je crois que tout le monde aimerait faire ça ! »
« Sinon, en fait comment je procède ? en fait je me dirige vers les endroits où il n'y a pas trop de monde, je ne suis pas la petite foule des petits papis mamis, en fait j'essaye de m'isoler, donc je fuis les groupes, je fuis les couples où il y en a un qui explique à l'autre ce qu'il faut voir alors que chacun vit les expos à sa manière et à son rythme. Je suis revenue en arrière pour voir les cartes pour voir où était Psok, pour voir… »

« Mais de toute façon moi le jour où j'ai commencé avec mes gosses, à dessiner, à venir aux musées avec un carnet et prendre le temps d'apprivoiser l'espace et s'installer tranquillement je trouve que ça change complètement les choses que de traverser comme dans un couloir de

	métro, c'est pas très facile dans les musées en France parce qu'il n'y a pas beaucoup d'espaces. Là particulièrement, mais ça change complètement, même si on ne voit pas tout, comme dans le jeu-là, on voit certaines choses, mais on les voit bien, pas dans cette espèce d'engourdissement » *« C'est un truc que j'aime bien faire de toute façon en général, savoir la longueur de l'expo pour après pouvoir me rythmer ».* *« Parce que finalement une expo où on voit le bout, c'est quand même… ça permet aussi de se centrer sur ce qui t'intéresse vraiment »* *« Presque systématiquement je sors par l'entrée, c'est-à-dire je remonte toujours pour me faire une espèce de résumé à la fin une fois que c'est fait voilà j'ai vu l'expo, je reviens en me disant voilà si je devais retenir ou emporter quatre œuvres, qu'est-ce qui m'a plu, enfin voilà. Je le fais quasiment tout le temps. Par contre je ne fais jamais toutes les œuvres les unes après les autres, je me mets au milieu de la salle et je me dis tiens j'essaye de naviguer à contre-courant »* *« Plutôt j'avance dans l'expo, j'avançais dans l'expo et je m'arrêtais là où soit mon regard était attiré, soit les grands panneaux essayer de lire un peu même si je crois que je n'ai pas retenu grand-chose de l'histoire, de voilà. »* *« Comment je faisais ? J'entrais dans une pièce et je regardais d'abord s'il fallait aller à droite ou à gauche parce que chrono… Parce que je trouve que la meilleure façon de faire c'est la chronologie, d'abord c'est ce qui était respecté là. Donc autant la suivre. »* *« — j'ai fait des choix par rapport au monde, pas par rapport aux objets en fait. Et effectivement cette salle des bancs je l'ai contournée, parce qu'il y avait tellement de monde quand je suis arrivée que je suis passée par la partie attenante donc du coup j'ai pas du tout… je ne l'ai pas vue à ce moment-là. »* *« Mais en général, quand je finis une exposition, comme là, je refais dans un sens pour revoir quelques petits trucs spécifiques, là j'ai pas fait, mais en général c'est ce que je fais. »*

Constater vis-à-vis des autres visiteurs	**État d'une connaissance sur les expositions** *« Ce que je constate c'est qu'il y a beaucoup de vieux, dont je fais partie ! il n'y a pas beaucoup de jeunes ! D'ailleurs c'est un peu systématique dans les expos ! »* *« Enfin, il y a beaucoup de dames, de toute façon dans les expos. »* *« Alors je ne sais pas si c'est le jour qui fait ça, mais c'est la première fois que je vois autant de personnes âgées, enfin c'est la première fois que je vais un samedi matin au musée, mais… c'est la première fois que je vois autant de personnes au musée en proportion par rapport aux expos où on va le dimanche après-midi et on retrouve l'ensemble de la bourgeoisie parisienne. »* *« (on entend un enfant qui pleure !)* *Et puis le grand classique : l'enfant qui pleure ! »* **Description des autres visiteurs** *« Donc les gens en fait attendent les uns derrière les autres pour voir, devant chaque vitrine. »* *« c'est rigolo parce qu'on entend parler russe. Enfin bon il y a donc un public russe. »* *« On entend parler russe. Il y a quand même pas mal de russe. »* *« C'est la pièce où il y a le plus de gens qui s'arrêtent. En même temps, on est captivé quand même, c'est impressionnant. Tant de richesse c'est impressionnant. C'est ça oui qui impressionne plus la richesse que le reste. »* prise de recul. Elle compare l'affluence par rapport aux autres salles/objets. Implique d'être capable d'avoir ce regard un peu en hauteur qui mesure la densité dans un rapport d'échelle large (échelle de la salle

	et pas de la vitrine) – elle produit un rapport dorure/affluence *« Bah, ça fait plaisir de voir des gamins visiter avec autant de joie l'exposition. La beauté fait plaisir à tout le monde hein ? »* *« C'est marrant c'est écrit en russe. Français, Russe, Anglais c'est la première fois que je vois ça. Il y a des Russes derrière moi. Et dans les escaliers il y avait des Russes aussi donc ça veut dire qu'il y a pas mal de Russes qui viennent voir cette expo. »* Corrélation entre les textes et ce qu'elle observe des visiteurs autour d'elle *« Un père vient de crier sur son fils parce que de environ douze ans parce qu'il ne savait pas quel est le grand tsar de la Russie. C'est assez marrant. Moi je ne connais rien et lui il a douze ans le pauvre et il doit savoir c'est marrant. »* *« je suis toujours étonnée qu'il y ait autant de monde dans les expos, un lundi matin et puis du sérieux, de l'application des gens, je trouve ça formidable. »* *« Une forte odeur dans l'exposition de pieds et de sueur, mais je crois que c'est dû au temps (rire) »* *« C'est bien il y a des personnes handicapées, en chaise roulante dans l'exposition c'est bien qu'elles puissent y avoir accès, ce n'est pas toujours le cas à Paris. »* *« Là il y a une sonnette qui sonne dans l'expo, je ne sais pas, quelqu'un a dû essayer de toucher quelque chose. »* *« C'est marrant parce qu'il y a beaucoup de gens qui prennent des notes et je vois rarement ça dans les expos, ils prennent tout en note, les dates par étapes c'est assez marrant. »* **Visiteurs dont le discours est commenté malgré eux** *« Oui, alors là, il y a quelqu'un qui dit que toutes ces scènes, c'était des scènes éducatives en fait, on mettait les gens devant le tableau et on leur expliquait, avec les tableaux, l'histoire de la chrétienté. »* *« Une annonciation de Novgorod. Quelqu'un à côté de moi dit que ça ressemble beaucoup à la peinture italienne de la même époque et moi je ne trouve pas du tout. Je trouve que justement le sujet et oui, bien sûr une annonciation, c'est une annonciation et il y a des codes la traiter, mais c'est complètement différent bon on a peut-être toutes les deux raison ou on a peut-être toute les deux tord je n'en sais rien. Enfin moi je trouve ça très différent. Vraiment qu'on mette une annonciation de l'époque de la même époque à côté et on verra tout de suite. C'est pas possible on ne peut pas dire que c'est pareil. Il y a des annonciations, mais du temps de treizième siècle et là cette annonciation là c'est de seizième, seizième siècle en Italie, grand dieu, c'était pas du tout ça. Non, non, cette dame se trompe. »* récit d'un propos reporté et désaccord sur le fond
Identifier la figure de visiteur	*« Triptyque et calice. Epitaphios. C'est bien de mettre les noms grecs, moi je trouve qu'on devrait mettre la, le mot français quoi. On n'est pas toujours obligé de savoir ce que c'était. »* *« Alors, le temps des Mongols ! Ahh d'accord !! (temps) c'est super détaillé, mais quand tu connais rien à l'histoire russe, t'es un peu mal, mais pour celui qui est passionné, c'est intéressant ! »* *« Saint Théodore, Strate, Elatte et Sainte Irène (temps) oui, c'est vraiment dirigé aux spécialistes, c'est dommage… là, l'échelle spirituelle de Saint jean de Climaque sincèrement, ça m'aurait plus qu'intéressée de savoir ce qu'était cette échelle spirituelle, en deux mots ! »* *« Donc là la maquette de l'église de l'intercession, donc pareil on nous montre une maquette, même si pour avoir fait de l'histoire de l'art, je sais ce qui marque par rapport à une église d'Occident, quelles sont les différences, etc., mais ce n'est pas du tout mis en valeur. Les images des objets ne parlent pas toutes seules, ils ont besoin d'une interprétation. Qu'est-ce que je regarde dans cette maquette ? Je ne sais pas. Les décors sont*

	différents, la structure est différente, mais j'aimerais qu'on m'explique pourquoi, d'où ça vient ? Pourquoi cette forme ? » plaidoyer pour davantage d'explications. Elle fait partie de mes enquêtés les plus savants. Elle anticipe une ignorance vis-à-vis des autres visiteurs. (phénomène récurrent) *« Bon bah, là je m'arrête sur la Vierge de Tolga, les textes me parlent des différentes influences, bon pour moi c'est évident que c'est gothique, roman, etc., est-ce que ça l'est pour des gens qui n'ont pas de connaissances en Histoire de l'art. »* *« Je confirme mon impression première que c'est quand même une exposition très élitiste, les termes employés montrent qu'il faut avoir une connaissance de tout ce qui est liturgie chrétienne, des termes, des objets utilisés, par exemple la patène, mais il y en a d'autres et puis toujours centré sur les styles, la forme, toujours la forme et ça, ça commence à me gonfler ! »* *« C'est de l'icono expliquée quand même à des gens qui connaissent quand même très, très bien. L'âme représentée sous la forme d'un enfant, c'est clair pour moi, mais est-ce qu'en lisant le texte c'est clair ? On finit peut-être par le comprendre. C'est pas une expo pour tout le monde. »* *« Mais je trouve que c'est quand même bien expliqué ! Il y a une bonne introduction. Pour les néophytes, je trouve que c'est bien expliqué, hein ? tu ne trouves pas toi ? »*
Épreuves	**Exemple emblématique d'une action qui est définie par le croisement de la norme, de la culture médiatique et du changement d'échelle** *« bon les psautiers pas facile de les regarder avec tous les gens qui sont devant, donc on est un peu obligé de faire la queue avec les textes au-dessus et on se dit qu'on ne peut pas trop avancer pour aller voir ce qui se passe ailleurs, sinon, on se dit qu'on n'a pas bien suivi ce qui se passe avant ! Souvent le problème dans les salles du Louvre, il y avait eu ce pb là pour l'expo… comment ça s'appelait ? Ça va me revenir, l'expo Babylone, il y avait les manuscrits du Moyen âge c'était pas facile à aborder il fallait faire la queue leuleu ! »* présence de la norme + changement d'échelle, comparaison — mention de l'exposition Babylone **Requalification de certains éléments** On observe comment la visite devient une épreuve et comment des éléments sont requalifiés au fur et à mesure de l'expérience. On observe d'abord dans un temps rapproché, la corrélation entre deux anticipations d'épreuves : *« — Il y a tellement de choses, que je ne sais pas comment je vais faire pour faire ça en peu de temps, ça demanderait des heures. »* Puis *« Alors ce qui est un peu gênant c'est cette histoire de faire la queue pour voir des choses-là. »* La profusion des objets et le nombre de salles ne font pas encore l'objet d'un sentiment négatif, mais plutôt d'un étonnement qualifié positivement. *« Ah bah dis donc, quand je m'aperçois qu'il y a encore toutes ces salles à voir, ça me paraît incroyable ! Quelle richesse ! »* L'épreuve peut commencer au bout d'un moment de la visite : *« Alors j'avoue que je suis déjà un peu fatiguée de l'expo, c'est trop, j'en ai vu trop. » (On se situe juste après la salle de l'iconostase) (…) « Voilà donc là évidemment on en a déjà assez marre et on passe vite… devant les statues un peu à la manière étrusque. »* *On se cogne un peu aux gens tellement il y en a ! »* Il n'y a pas de résolution de l'épreuve pour cet enquêté mais une conséquence en est donnée : se cogner aux gens comme si le parcours ou la trajectoire n'était plus maîtrisable.

On observe comment avec le temps de l'action, l'épreuve se reformule et se précise, avec l'ajout de nouvelles épaisseurs :
« beaucoup de monde (B) et beaucoup de choses à lire (A), dans la première salle… comme d'habitude [annule le défaut de sens] (…) je reviendrai dans la première salle parce que c'est inaccessible… Ils sont collés comme des moules à leur rocher ! (B') » utilisation de l'humour, ironie pour caractériser le comportement des autres
« il y a mille choses à lire dans cette expo ! » (À') précision quantitative
Alors, comme d'habitude les textes sont écrits en blanc sur fond marron (A'') ! Les gens sont devant et on ne peut pas lire ! (ton exaspéré) on est dans la pénombre (A'''), mais il y a beaucoup à lire… Il y a même une dame avec une lampe électrique, c'est ça qu'il faut faire, elle éclaire les textes, si j'avais un appareil photo ! ça, c'est amusant, c'est la première fois que je vois une vieille dame avec une lampe électrique ! Moi je vais peut-être faire ça un jour ! » observe un comportement qui est une forme d'accommodation et le commente
S'il y avait moins de monde on pourrait voir d'un peu plus loin ! sans les reflets des gens ! (B'') Arrête de râler Clauclau, c'est comme ça, il y a plein de gens dans les musées ! normalisation et annule le défaut de sens

Exemple de l'évolution d'un problème extérieur qui devient un problème personnel

L'identification de l'épreuve évolue parfois vers une prise en charge personnelle de l'épreuve, en d'autres termes une analyse de ce que le sujet pourrait ou aurait pu faire pour éviter la situation.
« 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. »
Première phase – note un décalage entre la publicisation des textes (aux murs), la pratique de lecture et le statut des textes (publication à part entière) et la pratique de visite (transporter avec soi) – conditionnel — le modèle du livre est mobilisé
« En fait, cette visite, je crois que j'aurais aimé la faire avec un spécialiste qui pourrait me donner tous les détails que je ne peux pas trouver moi-même regardant les vitrines et en lisant les cartels. » (…)
imagine une solution à un problème qu'elle dessine en creux = incapacité à faire le lien entre les objets et leur monde de références, l'exposition ne le donne pas à faire. Conditionnel parfait
« en fait ce que je regrette c'est peut-être de ne pas avoir acheté et lu le catalogue avant l'exposition, parce qu'il y a tellement de choses à lire et à découvrir qu'il aurait peut-être fallu le faire en amont et venir voir la réalité des œuvres après. »
L'exposition donne davantage à faire le lien, mais le problème se trouve dans la temporalité des pratiques (avoir lu avant de visiter). Plus de décharge de responsabilité — Le nœud du problème revient à soi

Mobilisation de la prescription

Identification de l'épreuve
« Il y a énormément de lectures et d'explications pour rentrer dans le vif du sujet et c'est vrai que je pense que les organisateurs ont prévu qu'il y a des lacunes en fait au niveau historique et que les gens ont et pour rentrer dedans, il faut bien avoir les dates clefs et les moments clefs de l'histoire de la Russie qu'on connaît pas trop, je pense à priori ! sur cette période, du coup, il y a beaucoup, beaucoup à lire pour rentrer dans le cœur du sujet ! et pouvoir se plonger avec un niveau d'érudition correct dans les différentes œuvres. »
anticipation du volume de lecture à faire – lié à la situation qu'engage la première salle, dans laquelle il y a une concentration de textes visibles depuis l'entrée –, mais il va plus loin et établit un lien entre textes et appréciation de l'exposition

Reformulation de l'épreuve, ce n'est pas le volume de lecture, mais le type de contenus dans les textes

« En revanche, je n'ai pas d'audioguide et c'est vrai que ça m'aurait plu d'avoir sur ces pièces-là, puis sur d'autres, je pense, plus tard dans la visite, des explications plus avancées sur sa forme, sur l'iconographie religieuse, après qui rentre dessus, et c'est vrai que moi sur ça j'ai des lacunes et je ne comprends pas ce qui à l'époque était beaucoup plus simple, c'est-à-dire toutes les figures liturgiques qu'on peut retrouver depuis l'art byzantin sur l'ensemble des facettes de l'anse. » Regret sur le contenu des textes besoin d'informations et il fait valoir un argument de la distance temporelle dans la maîtrise de l'information (ce qui est intéressant, car d'une part, il renvoie vers l'attribution d'un certain type de statut à l'objet (objet dans le passé qui fonctionne aujourd'hui différemment et qui a fonctionné dans le cadre d'un usage spécifique avant) et d'autre part, la discontinuité dans la circulation des savoirs, les connaissances associées à ces objets n'ont pas circulé jusqu'à nous + par ailleurs idéalisation du rapport entre l'objet et ses utilisateurs (est-ce que l'objet faisait sens ?) – prescription (on retrouve ça lorsqu'il parle des cartes qui ne comportent pas le nom des grandes villes

je pense qu'ils pourraient mettre plus régulièrement dans les descriptions peut être des petites « map », une carte où on voit bien… Par exemple pour bien voir et apprécier l'influence des Mongols, il faut bien voir géographiquement les villes qui sont proches ou éloignées de leur zone d'influence et de l'Asie centrale. »)

« Petite réflexion, je pense que ça manque, et c'est par comparaison, parce que je l'ai vu dans d'autres musées et à l'étranger où les gens ont une facilité pour aller directement dans les musées, c'est que ça manque de multimédias, de vidéos peut être même d'une salle où on met une explication qui soit plus… genre Taddei explique un tableau, en fait ! »

culture médiatique, sur le rapport au texte et le rapport à l'objet par le texte, par la médiation

Exemples pour l'identification d'une épreuve

L'épreuve consiste ici à comprendre pourquoi les objets sont si hétérogènes. Cette affirmation est d'ailleurs posée par elle, et ne fait pas partie des problématiques exposées dans les textes de l'exposition.

« C'est marrant parce que je ne fais pas du tout dans l'ordre parce qu'il y a du monde et en passant d'un objet à un autre c'est vrai qu'il y en a qui font très occidentaux et d'autres très orientaux je trouve. Notamment les bijoux. C'est marrant parce qu'on passe de bijoux à une icône à une représentation d'église, des vieilles pierres. »

le parcours est ici lié à l'ordonnancement des objets – elle précise qu'elle ne suit pas le parcours et justifie ainsi l'hétérogénéité des objets qu'elle rencontre

« Collier de Barmes de Riazan. C'est, on sent qu'il y avait un attachement à la dorure et à l'éclat, quelque chose qui montre qu'on a de l'or. Et en même temps il y a des choses beaucoup plus sobres. C'est assez intéressant je trouve. » autre point de vue sur la différence entre les objets

« Peut-être que je ne lis pas assez, mais j'ai du mal à comprendre le pourquoi on passe d'une gravure à un bijou à un je ne sais pas si c'est par époque ou… » incompréhension face à l'hétérogénéité

(…)« Saint Démétrios c'est vrai que ça c'est fou quand même ce, cette alliance entre la peinture très méticuleuse et les grosses dorures. Enfin pas dorures parce que là c'est plutôt argenté, je crois. Des pierres précieuses, c'est vraiment des œuvres d'art ça représente des personnes et en même temps c'est… on voit que c'est enfin à mon sens des signes extérieurs enfin où on montre qu'on a de l'argent enfin qu'on a de l'or. » Phase d'interprétation sur le rapport entre ces objets

« 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. » sorte de phrase conclusive qui permet de porter un regard général sur l'exposition. Elle a reconstitué un propos à postériori à partir du défaut de sens.

L'épreuve suivante montre comment la résolution de l'épreuve, en l'occurrence comprendre l'œuvre, passe par l'anticipation de la présence de

dispositifs de médiation

« je suis n° 22 recueil de Silvestre, donc on nous dit "vie des saints Boris et Gleb" manuscrit sur parchemin XIV, je trouve que les manuscrits, c'est toujours délicat à exposer, c'est assez statique, en plus là, c'est une langue qu'on ne comprend pas, on s'intéresse forcément à l'image et l'image n'est pas expliquée, l'iconographie n'est pas expliquée. On comprend bien qu'il doit y avoir une histoire de martyrs, il y a des soldats, on imagine l'histoire, mais moi j'aurais bien aimé savoir quelle est l'histoire de ces saints ou en tous cas quel est l'épisode qui est raconté ici. (Identification de l'épreuve) Souvent, c'est le cas, donc je vais retourner voir le manuscrit d'avant pour voir de quoi ça parle. (proposition de solution) (toux) Bon bah, là c'est clair, le baptême du prince Vladimir, bon bah, le baptême on voit le baptême, on comprend, il y a le texte à côté on comprend bien de quoi il s'agit ! » accommodation et justification par le constat d'une configuration texte/objet différente

L'épreuve suivante montre comment le visiteur négocie une tension entre lire/ne pas lire et comment il le justifie

*« Voila je commence un peu à être énervée en fait, <u>comme souvent dans les expos</u> (*mise en généralisation*), je suis frustrée donc ça m'énerve, donc je ne lis plus beaucoup et comme je culpabilise de ne plus lire beaucoup, je reviens en arrière. C'est un tiraillement ces expositions, vraiment un tiraillement. »* Comportement nouveau – frustration et culpabilité

« Encore un texte que je ne lis pas, là vraiment j'en peux plus. Et je sais que je ne suis qu'à mi-parcours. »

« Donc à partir de maintenant, je ne lis quasiment plus les textes à part des choses qui m'intéressent. » Prise de décision

« Bon bah le texte du temps des troubles, je commence et puis à la moitié je m'ennuie… »

« (à propos de l'œuvre le mariage par procuration du faux Dimitri) je suis vraiment déçue que le cartel ne soit pas développé »

« Je ne lis quasiment plus les grands textes parce qu'ils m'ennuient donc je regarde les œuvres… »

Pourtant il continue à lire, comme en témoigne le commentaire qu'il fait du cartel pour le portrait du patriarche Nikon.

Exemples pour l'identification de plusieurs épreuves

« Il y a beaucoup, beaucoup de monde A. On a un peu de mal à voir les œuvres qui sont sur la droite B ! »

identification de deux épreuves A = le monde B = voir les œuvres

« C'est un peu tassé, les œuvres, par là, je trouve que tout est un peu mis les uns sur les autres je trouve que c'est un peu difficile d'avoir une vision claire ! » reformulation de l'épreuve B avec une mise en généralisation, et une confusion possible « vision claire » concerne la vision des objets strictement ou la vision générale, plus métaphorique de l'exposition (?)

*« Là j'avoue que c'est assez compliqué, on ne sait pas où aller (*identification de l'épreuve C = problème d'orientation*), il y a énormément de monde encore une fois, il y a des œuvres partout, au milieu à gauche, à droite, en face (*reformulation des épreuves A et B en tant que causes de C*). On a envie d'aller en face, mais en fait il y a pas mal de choses et on a peur de passer à côté (*effet de l'épreuve C = angoisse*) ! ce qu'on est bien obligé de faire parce qu'il y a trop de monde ! (*conséquence de C= tension entre volonté d'une visite exhaustive et sélection à cause du monde ce qui crée de la frustration) (temps)

*On a vraiment du mal à lire, il faudrait mettre les commentaires à hauteur d'yeux parce que c'est vrai que c'est assez bas. Là à gauche, c'est pas évident ! (*épreuve D = le problème de la lecture*) (temps) C'est dommage qu'on n'ait pas <u>de recul</u> vis-à-vis des œuvres, parce que ça mérite 'en fait <u>d'être vu de loin</u> et la salle n'est vraiment pas grande et elle est assez étroite, et en fait on ne voit pas grand-chose ! (*reformulation de B : problème du rapport entre espaces et objets – introduction du corps*) (temps long) j'ai pas tout suivi, j'ai pas tout lu, je suis un peu paumée, là. (*rencontre des épreuves D et C*) je crois que je vais continuer, sans trop essayer de comprendre (*première résolution avec compromis de *D*). Il y a moins de monde là, ça va être plus sympa ! (*deuxième résolution avec négociation de A) *(temps)* »*

	Tension entre deux amies : ajustement entre projets de visite à deux/dispositif d'exposition/contraintes personnelles *« — Il faut avancer un peu sinon on en a pour 3 heures ! »* *Plus tard « Tu vois là c'est pareil, c'est toujours le problème c'est qu'il y a plein de monde, tu ne peux jamais accéder aux vitrines ! (...)* *W-C'est pourquoi c'est pénible quand tu fais les expos ! »* *« — C'est vrai que toutes les vitrines comme ça à plat… ce n'est pas terrible.* *— C'est pas terrible, ça devrait être mural !Oui, car les gens pourraient mieux voir, même de loin parce que c'est des petites pièces et t'es obligé de te pencher si les gens restent là à regarder pendant 15 minutes, t'es obligé d'attendre ! et rester là des heures. »* sorte de changement d'echelle (expo = média) conséquence de l'affluence et de la disposition des objets = l'attente et l'immobilisation *« Tu as vu la foule un peu ! »* *« Alors, là on a 6 personnes devant la vitrine !!! »* *« Elle est grande l'expo quand même, je commence déjà à fatiguer !!! (rires) »* *« Il y a 30 personnes autour de cette vitrine, tu te rends compte, il faut avoir la journée pour voire cette expo ! »* *« quand il y a tant de monde j'ai plus envie de rester ! »* *« Bon on passe les objets reliquaires… Maintenant on va s'arrêter que devant les icônes (rires) »* *« — Ça y est, je commence à fatiguer !* *— Mais non !* *— (temps) non tu fatigues pas ? Moi je commence à fatiguer ! »* *« -Tu vois là, il y a une alarme qui s'est déclenchée c'est pénible !* *— C'est nous les martyrs là !* *— C'est chiant cette sonnerie, c'est pénible ! enfin ça s'est arrêté !* *— Toi qui ne viens pas tout le temps aux expos tu ne trouves pas qu'il ya beaucoup de monde ? Hein ? C'est fatiguant là ! un petit banc dans cette salle, ça aurait été bien pour se reposer un petit peu ! »* *« Ohh je décroche, je suis fatiguée, moi ! »* *« — Oui je te dis, ça manque de banc, ça nous permet de nous reposer, de souffler, de reprendre notre souffle et de continuer. Moi je commence à avoir mal aux pattes pas toi ? »* changement d'échelle sur les bénéfices du banc *« — Ohh, je suis fatiguée.* *— Il y a encore plusieurs salles ? (on se croise)* *-La c'est les 2/3 en fait.* *-Ça fait 2 heures qu'on y est !* *- Enfin, on a fait 1 h 30 à peine !* *-En fait il faut faire une partie le matin et l'autre l'après-midi. »*

3.2 Focus sur la qualification de son action par le visiteur

Cette première analyse consiste en un classement des verbes employés par les visiteurs pour décrire leurs actions en train de se faire au cours de la visite. Les verbatims sont donc extraits des récits itinérants. On a pu repérer quatre grandes fonctions : les verbes peuvent exprimer l'intention du visiteur (l'intention de se diriger, de regarder, de lire, etc.) ; la localisation du sujet, dans la pièce ou par rapport à l'œuvre ; la qualification de son action ; soit strictement l'action de son corps, soit l'action générale qu'il déploie ; ou enfin les conclusions que tire le visiteur à partir de la situation qu'il vit (cela peut correspondre à une conclusion sur la visite ou tout simplement sur l'action produite à l'instant, comme en témoigne l'expression « je suis en train de regarder », qui manifeste la prise de position distanciée par rapport à la tournure « je regarde »).

1. Localisation Fixe	2. Intention	3. Qualifier l'action de son corps	3. Qualifier son action en général	4. Conclure
— je vais regarder rapidement je vais dépasser le groupe — regarde là ! regarde toutes les couleurs, c'est chouette là ! regarde -Donc là je suis devant l'icône de, de l'affiche. — je vois des objets	— je vais regarder un petit peu les évangéliaires — je vais aller voir les… — je vais essayer d'aller voir je vais — je reviendrais après — je vais voir — je vais regarder, — je vais commencer — C'est dommage on ne peut ne pas toucher, j'aimerais bien toucher. — C'est fini, je regarde là et puis je m'arrête. — je crois que je vais continuer	— alors je rentre dans la 3e salle — voilà, je passe dans la salle suivante, le temps des Mongols -là je me suis arrêtée — je retourne voir le nom… — j'essaye de regarder en levant la tête — Là il faut vraiment se pencher pour voir les triptyques. — je suis coincée je ne peux pas sortir — j'avance — j'arrive dans — j'arrive dans le hall — je prends mon élan — je change de salle — je retourne en arrière	— je regarde un livre — je continue l'expo — je <u>cherche</u> — je vois des tours — j'entre dans l'expo — j'ai bloqué sur sa barbe — je regarde — j'ai rattrapé — je trouve — je la connais, — je remarque — je passe, je passe, je passe. » — j'ai pas tout suivi — Et j'arrive à la fin !	-je suis en train de regarder le calice à deux anses -je trouve — je ne la comprends pas — j'ai l'impression de piétiner — je pense qu'on aurait pu — je trouve que c'est bien — je viens de voir » <u>— il faut que je retienne</u> je me rends compte — je remarque — je n'arrive pas lire parce qu'il y a plein de monde devant. — ça me surprend — je préfère celui de gauche — je ne fais pas du tout dans l'ordre — Voila j'apprends des choses — j'en peux plus — je ne retiens rien — je ne lis plus vraiment les cartels — j'ai pas tout lu — Je suis un peu paumée — j'aurais bien aimé — je commence à m'ennuyer — j'apprends plein de choses
— je suis devant l'idole — là je suis devant un diadème — je suis devant l'icône de Maxime le grec — Donc là je suis devant les portes d'or (…) — je suis devant le manuscrit — je suis n° 22 -alors ça je ne sais pas ce que je vois donc je vais aller regarder.				

3.3 Focus sur une des analyses : La place des objets dans la visite

La seconde analyse présentée ici, concerne la façon dont les visiteurs parlent des objets qu'ils rencontrent et les désignent. Par *objets*, on entend ici les œuvres, et objets culturels mis en exposition.

Cette analyse permet de montrer que lorsque les visiteurs se trouvent face aux objets dans l'exposition, leur relation à ces objets déborde toujours le strict cadre visiteur/objet. La façon dont ils prennent en charge la nomination de l'objet renseigne sur le caractère fondamentalement médiatique de l'expérience que vivent les visiteurs. Cette analyse veut témoigner du fait que les objets comme les textes, dont on a choisi l'exemple dans la deuxième partie du mémoire de thèse, sont appréhendés par les visiteurs dans un jeu entre représentations associées aux objets et aux savoirs sur ces objets, interprétation de la mise en exposition, lecture du texte et anticipation de la place de l'objet dans le cadre médiatique de l'exposition.

Reprenons donc l'étude des discours des visiteurs. On observe que les visiteurs passent beaucoup de temps à nommer les objets qu'ils sont en train de voir et qu'ils les associent à des réflexions personnelles. On retrouve ici les résultats des analyses de Colette Dufrèsne-Tassé sur le regard porté par le visiteur sur l'objet muséal[840]. Son enquête consiste à faire parler les visiteurs au cours de leurs visites de 3 musées, en disant tout ce qui leur passe par la tête. Elle met au jour 4 dimensions de l'expérience du visiteur grand public : (1) les actes mentaux réalisé par le visiteur (répertoire d'opérations – constater, identifier, situer, associer, comparer, clarifier, etc.) (2) l'orientation du fonctionnement psychologique (cognitive, affective imaginaire) dont les proportions varient (3) la certitude éprouvée par le visiteur (affirmation, négation, interrogation, hypothèse, doute, scepticisme (4) les éléments considérés par le visiteur, quand il s'arrête devant un objet [l'objet (42%); l'auteur (3%); le discours écrit (10,5%); le visiteur lui-même (23,5%); la situation muséale (5%), une abstraction ou entité évoquée (12,6%)]. Elle montre ainsi que l'imaginaire est convoqué dans les visites et occupe environ un quart du discours des visiteurs. L'imaginaire est sensible dans le discours des visiteurs lorsqu'ils évoquent des choses qui ne sont pas présentes devant eux au musée et lorsqu'ils élaborent des scénarios d'explications, construisent une réalité potentielle.

Tout d'abord, on observe bien, dans les récits itinérants que les visiteurs nomment les objets. « Le scripteur, en dressant ses étiquettes, morcelle l'univers en même temps qu'ils nomment les objets. Ces derniers, ainsi tirés de l'anonymat de l'indéfini, se transforment en expôts insérés dans un discours d'exposition. En nommant, le scripteur décrit. En nommant, le scripteur désigne. En nommant, le scripteur incite le visiteur à s'approprier les objets en prenant à son compte les dénominations »[841].

Le fait de pouvoir désigner, qualifier, nommer et identifier ces objets semble être une activité très importante pour les visiteurs qui insistent de cette façon sur le caractère communicationnel de l'exposition et questionnent sa responsabilité à engager la signification.

---

[840] Dufresne-Tassé, C., Lepage, Y., Lamy, L. Sauvé, M., 2002, « A quoi pensent les visiteurs adultes de type grand public en parcourant seuls des salles d'exposition ? » in *L'évaluation, recherche appliquée aux multi-usages*, Montréal, Multimondes, p.132.

[841] Poli, M. S., 2002, *op. cit.*, p.58.

« À un moment il y a un objet je ne sais pas ce que c'est. Des objets de culte, dont tu ne connais pas le nom si tu n'as pas une éducation religieuse ? Si tu ne connais pas le nom, tu ne sais pas ce que c'est ? (…) C'est bien mignon cet objet, mais tout seul il ne veut rien dire… » (Femme, 25 ans, Paris)

« ça aide, à connaître le nom des arbres pour les regarder, on se dit "tiens ce chêne, il est beau !" ce n'est pas juste un arbre. » (Femme, 50 ans, Montreuil)

Il est important de donner un nom aux objets, de les qualifier, mais, avant cela, même les choses singulières et inouïes, sont rattachées au non inouï par la médiation du souvenir ou de la comparaison. On observe 6 opérations qui accompagnent la désignation des objets : l'évocation personnelle, la comparaison, la qualification, la description, la formulation d'hypothèses d'interprétation et enfin la qualification de l'objet dans son rapport à l'exposition. Dans les paragraphes ci-dessous, on a listé des exemples de verbatims qui illustrent chacune de ces opérations. Une sélection des verbatims les plus représentatifs a été extraite de la grille originale.

L'évocation personnelle	*« Smolny… et bah j'y suis allé en juin 2008, très belle photo avec des nuages, du bleu des murs… exceptionnel, parce que c'est tellement envahi de voitures qu'on ne le voit pas comme ça. Puisque les voitures sont garées à l'intérieur (appuie) ! »* *« C'est comme les livres d'enfants qu'on avait. »* *« Il y a une paire de plats de reliure, ils mettent que ça vient de Limoges et quand on est allé en Croatie, il y avait un musée Zagreb il y avait beaucoup de choses de cette époque-là qui venait de Limoges. Donc à mon avis, à l'époque, Limoges fabriquait des choses intéressantes. Et oui. C'est quand même rigolo ça de voir Limoges ici. »* *« Apparition des paysages dans les icônes, les montagnes... (temps) Ligne rouge… c'est extraordinaire, les saints du mois de janvier ! (temps) Basile le bienheureux, vol/folle ? En Christ moscovite. On imagine bien l'éducation du peuple, les icônes étant le support d'explication, pour ceux qui ne savaient pas lire. »*
La comparaison	*« Alors là, je suis devant l'idole ou ancêtre de pierre. Avec un visage très… C'est curieux, c'est comme les statues africaines, le fait que le torse soit rattaché d'une façon schématique au corps ! »* *« Là je viens de voir l'iconographie de St George que je trouve extrêmement finalement contemporaine, car le dessin en noir, un peu comme des shadygmes, ce qu'on fait maintenant, avec les petits détails de la scription quasiment en bulles, ça donne un petit air quasiment de BD en fait »* *« Ca j'aime bien les visages.* *H : Maitre Yoda !* *F : rires, c'est vrai que ça fait un peu ça là ! »* *« Là tu vois, ça me surprend les couleurs de ce tableau ! ça fait vachement pastel, vachement clair, par rapport à d'autres tableaux qui sont plus rouges, beaucoup plus flashys ! Ca fait les couleurs, un peu fin XIX, début XX, avec le pointillisme »* *« H : Tu vois le délire, ça a un côté asiatique… tu vois quand ils déroulent, là ! c'est marrant »*
La qualification	*« J'aime beaucoup l'icône de Novgorod avec les aplats rouges, très, très modernes, en particulier le Pancréator avec la main qui nous bénit. »* *« Donc là je suis devant une pièce en bois assez étonnante, faite d'un seul morceau, on dirait un tronc… non faite de deux morceaux sculptés dans le bois… c'est assez étonnant ça ! »* *« Alors les icônes avec l'argent doré, l'émail et les pierres précieuses, c'est quand même quelque chose de magnifique. »* *« Des pierres précieuses, c'est vraiment des œuvres d'art ça représente des personnes et en même temps c'est on voit que c'est enfin à mon sens des signes extérieurs enfin où on montre qu'on a de l'argent enfin qu'on a de l'or. Enfin je pense. »*
La description	*« C'est amusant ce tableau des trois saints, il y en a un vraiment qui prend possession du tableau et les deux autres plus petits à côté c'est amusant… le peintre considérait plus important celui du milieu par rapport aux autres… »* *« c'est ce qu'il y avait sur l'iconostase de saint Cyrille. Alors, il y avait quatre registres, en haut il y avait les prophètes, en bas tout en bas les saints locaux ou le Christ, la Vierge, c'était saint patron. Donc je pense que c'est présenté comme ça l'était à l'époque*

	c'est-à-dire qu'il a des scènes de la vie de Jésus à droite il y a la dormition de Marie, Jésus et là vient chercher l'âme de sa mère. » *« - évangéliaire de St George, c'est ce que tu aimes toi !* *-l'illustration est très abîmée ! ça, j'aime bien les décors… et tu vois il ya une petite annotation qui est bien postérieure… 1855. Ce sont les bibliothécaires qui faisaient leurs annotations (rires) »*
La formulation d'hypothèses d'interprétation	*« Cette porte elle est assez étonnante, parce que cette fabrication…. Cette fabrication, on a l'impression très artisanale. On se demande comment elle a été sauvegardée comme ça, je ne sais pas… La révolution russe !? »* *« Alors est-ce que ces dessins étaient comme ça, en brun or ou est-ce qu'ils étaient colorés ? »* *« Couvercle de la châsse de st Jean de Novgorod ! toujours le bois, le bois, le bois ? Pourquoi ils peignaient sur bois ? Parce qu'ils en avaient beaucoup déjà (rires) contrairement aux Égyptiens… ? »* *« Cette mosaïque on ne sait pas en quoi elle est, on dirait des morceaux d'os. Non c'est ça non ? Icône, reliquaire de mosaïque. (discute avec d'autres visiteurs). On dirait qu'il y a des trucs, ça, on dirait un os. »*
La qualification dans l'exposition	*« Là encore les couleurs, elles sont super chouettes ! Tu vois là, il ya plus de rouge, c'est pour ça que je te disais que les couleurs avant elles faisaient plus pastel !! »* *« Les évangiles, les actes des apôtres, il y en a beaucoup un peu trop ! »* *« Je suis en train de regarder le calice à deux anses qui est une pièce qui est superbe, d'ailleurs, qui est bien inscrite dans l'exposition, parce qu'on la voit assez rapidement, et puis elle est très, très belle avec l'éclairage. »* *« Une très jolie maquette pour bien montrer que c'est la Sainte Russie donc c'est une église je suppose, une maquette, c'est magnifique. Je ne sais si le monastère existe, mais c'est vraiment très beau. Superbe. C'est bien pour entrer. »* *« Devant moi une porte, mais les légendes sont toujours par terre s'il y a des gens devant on ne les voit pas… »* *« Donc bah, voila, là je suis devant l'icône de St Boris et St Gleb donc par rapport à ce que j'ai dit tout à l'heure, là on a un début d'explication de leur histoire, donc, tout de suite, c'est plus intéressant, ça donne envie de retourner voir le manuscrit. En tous cas on le comprend mieux. »*

Annexe n°9 – Exemples d'entretiens menés pour l'exposition Sainte Russie et pour le jeu « Plug — les secrets du musée »

1. EXEMPLE D'ENTRETIEN POUR L'EXPOSITION « SAINTE RUSSIE »

Visite n° 11
Date : 06-05-2010
Visite matin : 9 h 30
Nombre de visiteurs dans les salles lorsqu'elle rentre : 230
Durée de l'enregistrement : 3 h 14
Durée du récit itinérant : 02 : 03

Durée de l'entretien postvisite : 01 : 11
Profil :
Femme
50 ans.
Sculpteur (ancienne informaticienne)
Montreuil
Billet d'entrée : Invitation Louvre

Préambule
Elle est une amie d'un des enquêtés venus une semaine auparavant.
Elle est très amusée par le fait de faire cette enquête (on verra à la fin de l'entretien qu'elle estime que la prise de parole dans l'exposition est une expérience formidable). Elle me dit « mais c'est un jeu en fait ! ».
Elle exprime une angoisse vis-à-vis du fait que le dictaphone ne fonctionne pas. Juste après être entrée dans l'exposition, elle me cherche et revient me voir. Elle a peur que le dictaphone ne marche pas. Il fonctionne très bien.

Introduction. Explication du fonctionnement du micro et de l'ouverture de l'enveloppe dans la salle de l'iconostase de Saint Cyrille.

(rires) j'espère que ça va marcher, que je vais avoir des choses à dire ! C'est un jeu en fait. J'espère juste que j'aurais des choses à dire parce que c'est pas du tout une habitude que j'ai de me parler comme ça.
-Bien sûr. Mais parfois lorsqu'on est deux, on se parle au cours d'une visite ?
-Oui et encore moi, dans les expos, je parle pas trop. C'est pour ça aussi !
-faites comme vous avez l'habitude, ne vous sentez pas mal à l'aise. C'est évidemment mieux si vous parlez au micro, mais si c'est trop désagréable, vous me retrouvez.
-d'accord.
-Alors juste avant de commencer, comment vous avez eu connaissance de l'exposition Sainte Russie ?
-de l'expo elle-même ? Oui, j'avais l'intention parce que j'adore les icônes d'ailleurs de façon très amateur, j'y connais rien du tout, mais j'aime les voir, j'ai toujours aimé les voir et pourtant je ne suis pas catholique et j'ai su… par les affiches.
-et qu'est-ce qui vous a donné envie de voir ? Les objets ? C'est le thème ? La Sainte Russie ?
-Ah non, mais je ne connais rien du tout, je ne sais même pas ce que c'est ! voilà. Sainte Russie je ne connais rien du tout, voilà.
-Mais ça évoque les icônes ?
-Ah, non, mais les icônes russes je connais, mais je ne sais pas ce qu'englobe cette… je n'ai pas eu le temps de regarder, vous voyez, sauf que j'adore les icônes, j'ai toujours adoré à chaque fois dans les églises ou dans les expos, l'hôtel de Sully, il y a plein de fois où je vais

voir ; quand je tombe sur une… j'en ai dessiné quelques-unes. Et puis ma belle-mère fait des icônes.
-elle en fait, elle-même ?
-Enfin, elle en fait de façon un peu plus moderne, mais voilà elle est orthodoxe.
-Est-ce que vous vous attendez à quelque chose de particulier ?
-Non, j'ai pas réfléchi à ça. Des icônes russes volées… (rires) Il y a toujours eu des trafics d'icônes. Vraiment je suis ignare au possible ! Je me disais c'est peut-être pas ce que vous recherchez, parce que s'il faut dire des choses sur les icônes, je les dirai, mais d'une façon très… comment dire, comme un enfant, quoi !
-Mais au contraire, cela m'intéresse beaucoup, ça va être très précieux. Vous savez les icônes c'est davantage un prétexte pour faire cette recherche, ce qui m'intéresse c'est la façon dont on se sent dans une exposition, ce qu'on y fait, donc vous voyez !
-ah oui, d'accord. Bon à tout à l'heure
-A tout à l'heure, on se retrouve à la sortie !

Début du récit itinérant
Alors je dois dire que je suis déjà contente de ne pas avoir fait la queue ! Ça, c'est pas mal ouais ! Là, je me retrouve devant une maquette… je m'exerce à parler parce que ce n'est pas facile. Alors je ne sais pas si ça marche ou si ça ne marche, j'aurais aimé retrouver… (Elle me retrouve et me demande si ça marche, on vérifie ensemble que ça marche !)
Donc en bref, je ne sais pas si j'ai bien dit les premières choses, donc en fait je suis contente qu'il n'y ait pas de monde, qu'il n'y ait pas de queue ! En fait j'aime bien arriver dans des endroits où je ne connais pas grand-chose et où je découvre, j'aime toujours cette façon de découvrir les choses qu'on ne connaît pas… l'Histoire. (temps)

Donc voilà moi j'imagine la porte de l'Orient ! *(elle est devant le 1er texte-panneau)* déjà à chaque fois que je rentre dans une expo (quelqu'un l'interrompt) Je parle à mon micro (rires) Alors là, c'est un problème, ça inquiète les gens. Chaque fois que je rentre, je me dis toujours que j'y retournerais parce qu'évidemment il y a tellement de choses qu'on n'arrive pas à… et celle-là évidemment c'est le cas. (temps)

Alors là, je suis devant l'idole ou ancêtre de pierre. Avec un visage très… C'est curieux, c'est comme les statues africaines, le fait que le torse soit rattaché d'une façon schématique au corps ! (temps)

Les livres sont très, très jolis, très beaux, cette écriture, c'est magnifique ! (temps)

Alors déjà j'ai du mal à comprendre ce que c'est que la Rous. Alors là je regarde un livre, la vie des saints Boris et Gleb. Je trouve que les dessins de ce livre sont vraiment très, très touchants. C'est un peu comme des dessins d'enfants, qui racontent des choses (temps)

Donc la Rous c'est une région qui était païenne et qui se christianise… à travers la famille royale. Là je suis devant l'affiche... enfin l'icône de l'affiche. Alors je n'arrive pas à comprendre si ce sont des martyrs… Ah d'accord ils s'appellent Boris et Gleb. (temps)

Alors ça j'aime bien… (elle croise à nouveau la dame du début qui l'avait interrompue) Je suis encore avec vous excusez-moi (rires)
-non je pensais que vous parliez au monsieur derrière vous !
-non, non je participe à une enquête.

-non, non, mais j'ai compris, maintenant je sais que ce n'est pas votre mari derrière. Il y a constamment un monsieur derrière vous !
-ah oui ! Alors je reprends, là je suis devant l'icône de Boris et Gleb, Saint Boris et Gleb et voilà en fait, ce que je trouve c'est que la matière… je ne sais pas n tout est… la couleur, la matière, ce que j'aime dans les icônes, c'est l'avant… c'est ce côté avant le christianisme, c'est encore emprunt d'autres choses. Il y a tellement de choses, que je ne sais pas comment je vais faire pour faire ça en peu de temps, ça demanderait des heures. (temps)

Alors ce qui est un peu gênant c'est cette histoire de faire la queue pour voir des choses-là. (temps)

Ce qui est marrant, c'est qu'il y a un côté très formel et puis c'est… il y a des morceaux soulignés comme on ferait sur n'importe quel document, ou rapport d'entreprise (temps). Ce que je constate c'est qu'il y a beaucoup de vieux, dont je fais partie ! il n'y a pas beaucoup de jeunes ! D'ailleurs c'est un peu systématique dans les expos ! (temps)

Donc là je regarde les motifs sculptés dans la pierre, les colonnes, on voit bien le côté orient, quand même ! Orient, grec, c'est marrant ! (temps)

Alors cette porte elle est assez étonnante, parce que cette fabrication…. Cette fabrication, on a l'impression très artisanale. On se demande comment elle a été sauvegardée comme ça, je ne sais pas… La révolution russe ! Alors est-ce que ces dessins étaient comme ça, en brun or ou est-ce qu'ils étaient colorés. C'est difficile de décrypter les scènes parce que je ne les connais pas ! j'aime beaucoup le coté… justement graphique, le coté graphique, avec tous les traits qui font les robes, par ex... (temps)

Je me dis que j'aimerais bien essayer de dessiner comme ça de façon simple, je veux dire les traits ne sont pas compliqués… c'est un peu comme si c'était gravé ! (temps)

Je me demande ce qu'il y a dans cette enveloppe comme questions ! (temps)

Lettre sur écorce de bouleau. « Sans m'avoir demandé pourquoi, tu t'es mis en colère »… je ne comprends pas cette phrase ! « Pourquoi t'es-tu mis en colère, je suis toujours pourtant auprès de toi, je suis couvert de honte par les mauvaises paroles que tu m'as dite ! ». Voilà, on a, comment dire, un moment d'intimité, qui date, du 2e ¼ du XIIe siècle, mon Dieu ! Là je suis devant quelque chose d'assez incroyable, un dragon qui est en train d'avaler par ses flammes alors qu'au début je pensais que c'était les pieds de quelqu'un… Alors je n'aime pas trop ces objets moi, mais comme ils sont là je les regarde, des fois on découvre des choses… (temps)

Quant au prix, Dieu (inaudible) où nous nous… c'est drôle hein ? (temps)

Donc les gens en fait attendent les uns derrières les autres pour voir, devant chaque vitrine. (temps)

Donc là je suis devant les icônes de trois personnages… j'aime beaucoup, beaucoup : ils ont l'air un peu boudeur, mais très direct ! ils regardent… le passant que nous sommes. (temps long)

Alors là, c'est la bataille des Novgorodiens contre les souzdaliens, c'est magnifique les tuniques blanches avec les motifs noirs… et le rôle du blanc dans cette icône ! Donc en bas, c'est la guerre, au milieu c'est la guerre, mais en même temps c'est les délégations qui essayent de se rencontrer. Et en haut, c'est la paix ? non on dirait qu'il y a des soumis quand même, il y a une soumission… Donc là c'est quand même étonnant que Novgorod ait préféré de s'allier avec les Mongols plutôt que d'être envahis par les Suédois ! (temps)

Les gens sont quand même étonnés que je parle… ce qui est un peu gênant évidemment ! 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 ! de ce point de vue, je trouve que cette expo est très, très riche ! (temps)

Là encore, c'est un livre où pour nous, ça aurait été sacré, c'est un parchemin et pourtant c'est souligné, à la main libre… la main levée. (temps)

Là je suis devant un livre, encore, ils sont quand même magnifiques ces livres, et donc… il y a une description d'une bataille, laquelle je ne sais pas ? Yvan le terrible… C'est comme les livres d'enfants qu'on avait. (temps)

Évidemment les enfants sont toujours mal dessinés, mais il y a quand même un rapport très chaleureux entre la mère et l'enfant. Vraiment très beau ! (temps)

J'essaye de voir s'il y a un changement ou une évolution avec l'introduction des Mongols. Ça ne doit pas être encore le moment ! ça m'a l'air de plus en plus occidental… remarque il y a des trucs perses là ! les chevaux, les chevaux, c'est vraiment comme dans la peinture perse. Alors moi j'ai un ami qui fait des peintures, des toiles, qui travaillent aussi avec des métaux à poinçonner, il mélange avec la peinture, donc en fait quand on regarde ça, on se dit que c'est très, très moderne. Le goût du détail. Le dégradé de couleurs… très visibles dans le cheval… je ne sais pas si on a gagné dans l'histoire du dégradé de couleur. (temps)

Alors un dessin avec des tortures. Malgré tout, il a toujours la même expression. (temps)

Donc là je suis devant une pièce en bois assez étonnante, faite d'un seul morceau, on dirait un tronc… non faite de deux morceaux sculptés dans le bois… c'est assez étonnant ça ! le tronc d'un arbre…. J'espère qu'on m'entend ! (temps)

L'écriture est partie, mais le dessin est resté… je suis dans un livre, donc on voit là l'entrelacement très oriental de la décoration… (temps)

Dans ce livre je remarque un détail d'un objet que j'ai vu dans l'exposition je ne l'avais jamais vu avant, une espèce de corne avec des pointes… ça, j'aime bien aussi, voir dans les livres ou dans les tableaux, des objets que j'ai vus, qui appartenaient aux siècles en questions. Je suis devant une icône où on voit des personnages très, très longs, longiformes, voilà, qui rappellent un peu comme ça, dans cette forme-là longue, les peintures de El Greco, car elles ont l'air non terrestre. C'est toujours les deisis, les novgorodiens en prière (temps)

Voilà « les effets de couleurs franches »…, ça, c'est pas mal, les effets de couleurs franches. (temps long)

Ah bah dis donc, quand je m'aperçois qu'il y a encore toutes ces salles à voir, ça me paraît incroyable ! quelle richesse ! Et il y en a une, ici magnifique avec des roses et des bleus ! Même il y a un début de paysage avec des rochers… qui ne sont pas très réussis, dans le sens de la réalité, mais qui donne un coté étrange à cette peinture ! voilà moi j'aime beaucoup cette juxtaposition de couleurs franches et puis en même temps, cette Marie de tête marron, c'est drôle, qui sort de la ville, ça a un côté un peu grotesque ! (temps)

Évidemment chaque fois, on s'aperçoit de l'immensité de son ignorance, quand même ça, mine de rien, c'est formidable. (temps)

Oui alors j'ai lu récemment dans… Goubrich, je ne sais jamais comment il faut dire, Gombrich ? Que les icônes c'était très populaire, tout le monde en avait dans sa maison ! Donc là je vois qu'il y en avait certaines qu'on pouvait même transporter en voyage… biface, très pratique, donc ! On voit que les dessins qui accompagnent les livres sont plus des dessins d'ornement, parce que déjà ils sont à la marge, même s'ils décrivent des choses, on sent qu'il y a un côté recherché ! (temps)

C'est fabuleux, ces livres qui ont survécu. (temps)

Il y a une icône très étrange qui est… toute petite, toute miniaturisée, et très, très fine, absolument pas dans la lignée des icônes… déjà elle décrit plutôt une architecture, schématique pour décrire sans doute un lieu ! (temps)

La vierge et l'enfant avec St Serge de Radonège. (temps)

Bello Zero, des saints qui deviennent des colonisateurs, en montant de plus en plus vers des contrées éloignées… (temps)

Même en broderie ils arrivent à mettre des expressions différentes pour chacun des personnages. La poitrine plissée de Jésus. C'est marrant, il y a une icône qui ressemble beaucoup à une icône d'un siècle précédent, c'est comme s'il y avait une copie… motifs semblables. (temps)

(on entend des gens parler) ; pardon ! il y a des gens qui savent beaucoup de choses, donc là, il expliquait que le tissu rouge dans l'icône expliquait que la scène se passait à l'intérieur. C'est marrant, il y a 3 tissus rouges, il y en a un carrément suspendu dans les airs, il y en a un tenu dans les bras, comme un corps. (temps)

Ah la, la, c'est incroyable de beauté ! Ah oui ! ah lala, incroyable, une salle avec une immense icône, en vert, avec un bleu-vert eau (temps)

(elle lit) « la Russie reproduit alors en 1549 parfaitement la symphonie byzantine entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel avec un tsar et un patriarche. » (temps)

Là je suis devant une gravure coloriée, c'est marrant ! (temps)

Là on dirait une tête de mort brodée avec des perles… incroyables ! Celle de… zut, je ne me rappelle plus de son nom, un moderne, un contemporain ! (temps)

Ahhh, mais je crois que c'est dément ! C'est dément toute la richesse de cette expo ! Il y en a trop ! (temps)

On voit bien qu'on a retiré tout le métal, qui faisait partie de l'ouvrage… les tours dans le bois… la rapacerie des gens ! Ou bien est-ce l'église qui a interdit… ce serait quand même curieux… ce déploiement de richesses. C'est de petites scènes qui entourent… D'ailleurs j'étais en Inde, il y a un côté très… qui ressemble beaucoup à cette manière de se présenter comme ça. Le Boudha, le Krishna (temps)

Bah chaque petit tableau qui orne le tableau principal est vraiment incroyable, c'est vraiment beau, avec ses motifs, et la couleur, qui donne le rythme. Il n'y a pas que la couleur évidemment, il y a aussi les formes qui donnent le rythme, le noir des portes… des ouvertures, le noir des ouvertures. (temps)

Donc là je vois les deux bancs, donc je vais ouvrir l'enveloppe même si je n'ai pas tout lu ! Alors « décrire », je vois comme la reproduction d'une église en fait, avec une partie centrale, plus basse… voilà, dans laquelle il y le trésor et à l'extérieur des icônes beaucoup plus dépouillées, mais plus grandes très riches quand même et une salle avec 2 bancs, occupés par des visiteurs fatigués. Prédominance du vert, par rapport à…. Du vert dans les tableaux je trouve spécialement évidemment dans le tableau à l'entrée.

Qu'est-ce qui retient votre attention ? Qu'est-ce qui retient mon attention ? Qu'est-ce qui retient mon attention ? 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. Qu'est-ce qui retient donc mon attention ? La hauteur du plafond oui, c'est ça ! la reproduction du coté cathédrale. Donc c'est sombre, volontairement sans doute… Très, très peuplé quand même il y a beaucoup de gens. L'ambiance plutôt vieillotte ! on sent que ça n'intéresse pas forcément les jeunes… C'est peut-être pas la bonne journée non plus… en plein jour !

Qu'est-ce que m'apporte cette exposition ? Bah, déjà, l'expérience, j'avoue de parler, en même temps que regarder. C'est déjà une expérience. Après évidemment, comment dire, me dire qu'il y a toute une partie de l'histoire que je connais pas évidemment donc, peut être que je m'y plongerai bien à la sortie de l'expo, à un moment ou à un autre, pour comprendre un peu. Et après au niveau… alors moi je regarde spécialement les icônes quand même. Enfin les livres aussi, parce qu'il y a des dessins dedans, mais je trouve… j'espère que j'arriverai à garder dans ma tête toutes ces images, évidemment je n'y arriverai pas, mais… voilà je trouve qu'elles sont beaucoup plus belles que les peintures chrétiennes de la renaissance, enfin de certaines ou de… j'aime bien le côté, le caractère, enfin j'aime bien les icônes, les couleurs chaudes.

Cette expo s'adresse à qui ? Je ne sais pas ? Une volonté de Poutine d'impressionner l'Occident, oui, c'est ça, on a envie de reblaser… non (rires) de redorer le blason de la Russie en Occident. Voilà, le grand Poutine ! (referme l'enveloppe)

Alors j'avoue que je suis déjà un peu fatiguée de l'expo, c'est trop, j'en ai vu trop. C'est vrai que c'est sûr, il faudrait venir une deuxième fois, une troisième fois, tellement de choses, toutes éblouissantes. Alors là, c'est carrément dément ! Un reliquaire, mais d'une finesse c'est très, très beau. Là je suis dans le sanctuaire, l'intérieur, où il y a des choses très riches, St jean Baptiste ! (temps)

Alors voilà là on tombe dans des livres qui sont bien moins touchants, on sent déjà une industrie, même s'ils sont très beaux, on sent déjà une industrie. Alors ça y est, il y a déjà là une icône avec un paysage dans lequel sont insérés encore d'une façon séparée les, mais ils sont dans le paysage… les personnages sont situés de façon séparée, mais ils sont dans le paysage et pas juxtaposés, ils sont vraiment dans le paysage. (temps)

Wahouuuu, la charte du synode de Constantinople confirmant la fondation du patriarcat de Moscou ! Quelles belles lettres ! C'est une vraie calligraphie. Wahouuu. Ce sont peut-être une multitude de signatures. (temps)

En tous cas on ne signe plus comme ça de nos jours, quel dommage. Oui, c'est un peu arabisant, ou indien ! (temps)

Donc là on est dans la partie — oui c'est dommage – dans la partie frontale de l'église. Voilà donc là évidemment on en a déjà assez marre et on passe vite… devant les statues un peu à la manière étrusque. C'est quand même beau, le jeu des doigts. La vierge et les saints Zosime, monastère des îles… ah oui, c'est celui qui est allé coloniser et qui a eu en échange le droit de pêche ! une île entière et le droit de pêche ! (temps)

Oui, alors là, il y a quelqu'un qui dit que toutes ces scènes, c'était des scènes éducatives en fait, on mettait les gens devant le tableau et on leur expliquait, avec les tableaux, l'histoire de la chrétienté. Voilà c'est incroyable comme les livres ont perdu déjà leur coté direct. C'est vrai, ce qui m'intéresse c'est qu'aujourd'hui on essaye de retrouver ce caractère… se dépouiller des écoles justement. Essayer de trouver une écriture qui soit comment dire, sans critères de beauté, alors évidemment on retombe dans l'inverse aussi forcément, parce que par défaut, c'est un critère de beauté que de ne pas avoir de critère de beauté. (temps)

Alors là il y a beaucoup de bleu, un bleu que je n'ai pas vu avant. C'est ça aussi que j'aime bien quand on voit que il y a des couleurs nouvelles qui s'introduisent. Ce qu'il y a aussi, c'est que par rapport aux peintures chrétiennes ultérieures, c'est que le Christ est habillé hein ? il n'est jamais nu, alors qu'après, on commence à découvrir le corps, et même par moments, ça en devient un peu… limite pervers. Pervers entre la sexualité et la torture infligées aux saints. Donc il n'y a pas de côté… Ah bah, tiens, justement en parlant, il y en a un qui est tout nu ! Alors là, c'est incroyable. Il est tout nu et maigre. St jean Climaque ! en tous cas il n'a pas le côté un peu érotique du Christ sur sa croix. (temps)

Voilà un tableau, en fait, je suis devant un tableau, c'est vraiment très drôle, un peu type espagnol. J'ai pas encore regardé ce que c'est. « Le mariage par procuration à Cracovie, du faux Dimitri avec Marina Mi… Minich, Pologne 1re moitié du XVIIe siècle. » Huile sur toile, c'est déjà une toile. C'est marrant, parce que là ils ont des têtes d'Espagnols, je trouve. Ça semble être une histoire à scandales, c'est marrant ! Whaouuu l'or. C'est marrant, parce qu'elles bougent les pierres à l'intérieur, elles sont belles, ces pierres. Or argent doré, filigrane, niel, émail, perles, diamants, émeraudes, rubis, saphir, rubellite, grenat, saphir… Ah oui, l'émail, l'émeraude, magnifique émail. (temps)

Je me demande si ce n'est pas l'inverse qu'on a pas d'abord fait les peintures en ensuite rajouté le métal. Parce qu'il y a des écritures sous le métal. Donc voilà, là, c'est… voilà des noms dont on a jamais entendu parler. Prokopv, Chirine, la renaissance russe… Nazarine, c'est quand même plus vieux que la renaissance. (temps)

Un triptyque ! (temps)

Ça me fait penser, là ce que je vois, à un petit tableau qui était à la fin de l'expo le Titien, Véronèse, le Tintoret, je pense que ça appartenait au Tintoret ou au Titien, enfin j'en sais rien, ça rappelait un peu comme ça, la façon des icônes, que j'ai adorée, c'était très, très beau, un tout petit tableau un peu long. Voilà ça y est on arrive à la fin j'espère ! (temps)

Encore une lettre… une lettre de refus des nouveaux livres imprimés par les moines de Svolvsky. (temps)

Alors voilà les subtilités de l'église, changement de la position des mains pour prier, la grande réforme… Alors je ne vois pas ce que c'est avant ou après, est-ce que c'est à gauche ou à droite. À droite, « les usages réformés », à droite c'est les usages réformés… d'accord, alors voilà, on voit déjà le Christ, c'est bien ce que je disais. Le Christ suspendu à sa croix… Ben là, on peut comparer cette pièce brodée, à celle du Christ, à mon avis c'est une copie, c'est une copie de celle qu'on a vue dans la salle précédente et on peut remarquer que les expressions sont quasi-identiques, des personnages ce qui n'était pas le cas, avant à part quelques exceptions. En tous cas, c'est clair pour moi que c'est moins intéressant. Oui, c'est ça, on dirait qu'ils ont la même expression, mais des coupes de cheveux différentes. Très drôles, les peintures paraissent tellement grotesques. On a du mal à penser qu'ils ne l'ont pas vu ! Je parle du portrait du patriarche Nikon. Dans celui d'à côté, on retrouve un peu les airs d'une icône. Alors les indictions de la réforme ont été bien comprises, le Christ est suspendu à sa croix et son linge descend au-delà de son aine. (temps)

Alors là je regarde une icône avec des guerriers dans une position de débâcle, mais il n'y en a que 4 et ils sont très bien, ils sont joliment juxtaposés les uns aux autres dans des positions étonnantes… dans l'espace en tous cas. Saint Onuffre à la grande barbe. Alors j'ai pas trop décrit, c'est vrai, l'ambiance… quelle ambiance ? Qu'est-ce qu'on peut dire sur l'ambiance ? Je vois quand même quelques jeunes… pardon excusez-moi ! un peu une ambiance studieuse, voilà, c'est ça, une ambiance studieuse, chacun est penché pour lire de quoi il s'agit, on n'est pas tant que ça dans l'observation, on n'est pas comme dans une galerie, ou évidemment il n'y a rien à comprendre à part regarder le tableau. On n'est pas… Oui, studieuse, une atmosphère studieuse, les gens ont envie d'apprendre des trucs, je ne sais pas si ils ont envie d'être imprégnés ou apprendre… Il y des choses vraiment merveilleuses. Ce serait peut-être effectivement utile de venir avec un guide pour comprendre davantage. Oui c'est un truc à faire, c'est ce qu'on se dit chaque fois qu'on va dans une expo, on se dit « ce serait bien d'aller avec un guide ! » Alors là il y en a une qui est vraiment étonnante, c'est vraiment une galerie de portrait, avec des ressemblances quand même. Évidemment des ressemblances qui ne ressemblent pas du tout à ceux qui sont faits… pas les mêmes visages que la peinture grotesque que j'ai vu tout à l'heure. Loin, ils sont plutôt, c'est plus grec, c'est marrant d'ailleurs.

-(guide s'exclame) vous êtes ici devant le portrait de Pierre Le Grand !
-Ah on va avoir une explication ! (temps)

c'est incroyable en fait, quand on pense que c'était concomitant avec les peintures de Véronèse, cette icône, puisqu'elle a été recopiée de Véronèse. C'est étonnant, qu'il y ait eu encore cette diversité ! On se cogne un peu aux gens tellement il y en a ! Oui bah, c'est bien ça, de l'occident à l'orient avec l'ouverture du port de St Petersbourg. (temps)

(On entend la guide qui termine son explication et qui dit « Au revoir mesdames »)
Voilà, elle a dit « au revoir mesdames » parce qu'il n'y a quand même, que des dames, il y a 20 dames. Enfin, il y a beaucoup de dames de toute façon dans les expos.

Début de l'entretien
(on se retrouve) (02 : 02)
-Voilà ! je ne sais pas si c'était bien, je ne sais pas si je parle fort ou pas.

-Je suis sure que c'était bien, le micro capte très bien. Alors comment ça va ?

-Non, mais c'est incroyable cette expo ! C'est d'une extrême richesse, il y en a largement trop. IL en aurait fait la moitié, ça aurait été largement suffisant, pour moi largement suffisant. C'est même dans cette abondance, on a l'impression qu'il y a quelque chose de gâché… enfin une espèce de démonstration ! voilà !

-Quelque part le trop tue un peu la qualité de l'exposition ?

-Pour moi, oui, surtout la deuxième partie, évidemment, on l'a fait beaucoup plus vite.

-Vous alliez plus vite ?

-Oui pour moi je trouve que c'est moins intéressant, la dernière partie, bien que ça aurait pu l'être si ça avait été une expo séparée. Oui, pour moi oui, mais les gens ont toujours envie d'en avoir beaucoup, je ne sais pas pourquoi.

-Vous pensez que c'est les gens ou les conservateurs ?

-Non les gens, souvent ils disent « on est allé voir une expo, et on n'en a pas eu pour notre argent, en quelque sorte ! », mais moi je trouve que c'est fou !

-On va prendre un café ?

-C'est oui très bien !

-Il y a énormément de monde aujourd'hui au Louvre !

-Oui, pour voir les tableaux ! En tous cas c'était une expérience intéressante de parler, mais ça surprend un peu les autres quand même. Il y a une dame qui s'est retournée et qui m'a dit « je trouvais que votre mari était un peu loin ! » (rires) je lui ai expliqué !

-Ça vous a gêné ?

-Oui un petit peu quand même ! Bah, on n'aime pas faire le dingue (rires), mais c'est pas grave, c'était rigolo quand même. Et vous travaillez sur quoi, en fait ?

-Bah, je travaille sur les visites, sur la façon dont les gens se sentent dans les musées.

-Bah, c'est super intéressant de se pencher sur ces questions-là.

-Et vous êtes une amie de X (un enquêté venu la veille)

-X est amie avec mes beaux-parents.

-D'accord !

-Et je voulais venir voir cette exposition, mais là je ne me m'étais pas préparée pour y aller, je ne me suis pas renseignée ni rien, donc c'est tombé un peu comme ça rapidement.

-Quand vous faites des expos, vous préparez ?

-Ca dépend… généralement j'aime bien découvrir, hein ? j'aime bien découvrir, mais souvent je sais déjà, enfin parce que c'est des tableaux… par exemple Véronèse et le Titien, bah, je connaissais pas mal de tableaux ! donc là c'est un peu pour revoir et pour avoir la comparaison, justement parce que la juxtaposition des trois…

-Vous êtes spécialiste sur un type d'art ou une période ?

-Moi ? je ne suis spécialiste de rien du tout ! Je suis une ignorante professionnelle ! (rires)

-Est-ce qu'il y a une période, une époque qui vous plaît plus ?

-Non, non, j'aime bien des choses de-ci, de-là… Par exemple, j'aime bien la période des icônes et pas celle d'après. Et d'ailleurs, je l'ai dit, dans l'expo Véronèse, il y avait justement un petit tableau qui était un long et qui rappelait un peu le mode icône, et voilà, j'aime bien aussi quand on arrive à retrouver… et qui n'ont rien à voir forcément. Bien qu'il y a un des tableaux, là à la fin, dans une des dernières icônes, ils avaient dit qu'ils avaient recopié un décor de Véronèse, donc c'est marrant…

-Oui, c'est étonnant !

-Donc voilà, comme quoi, ces liens comme ça que moi je fais vagues, parce que quelque part, je ne veux pas connaître vraiment les trucs. J'aime bien aussi quand on arrive à retrouver des choses à soi, à faire des liens peut être vagues, mais qui nous ancre nous dans l'exposition. Donc, pour moi ça reste un peu vague, mais c'est bien comme ça ! mais chacun. Mais en même temps, des fois on se dit, quand il y a quelqu'un qui s'arrête devant un tableau et qui explique ça, ça veut dire ça et ça, on se dit que c'est manquant, mais d'un autre côté, l'approche peut pas être pareille si on connaît rien et si on connaît. Mais c'est un peu un jeu entre les deux.

-Oui et il ne faut pas se dire qu'il n'y a pas d'autres approches possibles. Parfois on est peut-être disponible par rapport à des choses plus sensibles quand on ne connaît pas bien les objets ?

-Oui, c'est un peu ce que dit Gombrich, mais d'un autre côté, c'est un peu difficile, c'est un peu comme la musique, si on n'entend pas certaines choses, je veux dire quand on est habitué à écouter de la musique classique ou qu'on ne connaît pas vraiment les codes, il y a des choses qu'on ne comprend pas. C'est un peu un mélange des deux quand même, d'être aussi savant et connaisseur et aussi garder toujours l'œil frais. C'est un peu difficile.

-Oui, il y a des gens qui défendent l'idée que cet œil frais, on peut l'avoir en connaissant… je ne sais pas ?

-Je ne sais pas, mais c'est vrai qu'on est intéressé de savoir davantage quand on est devant un tableau, on se dit, bon… qui c'est qui a fait le tableau ? Une personne, plusieurs personnes, on peut ressentir que c'est la même patte partout ou pas, mais voilà, mais il y a des choses, dans quel état d'esprit il était, quelle était la commande ? il y a des choses qui ne sont pas inintéressantes à comprendre pour l'état d'esprit a été fait la peinture.

-Mais est-ce que c'est l'expo qui permet de faire surgir ces questions ? et après soit l'expo y répond soit on va chercher ailleurs ?

-Alors là, j'avoue qu'elle m'a surpassé, à un moment donné, j'essayais plus de comprendre de qui il s'agissait parce qu'il faudrait avoir un bouquin, je ne connais pas suffisamment l'histoire ni de la chrétienté ni de la Russie pour….

-Par rapport à ces questions que vous vous posiez peut-être ? Est-ce que vous avez eu la sensation d'avoir des réponses dans l'exposition ?

-Bah, d'ailleurs ce n'est pas signalé, hein ? Ce n'est jamais marqué ! évidemment, ils ne sont pas connus, on connaît les écoles… j'imagine et encore… mais je me demandais ? Je pense que l'icône c'était quelque chose d'assez populaire, on en avait une chez soi un peu comme un autel, comme les indiens, chacun avait sa petite icône, donc je pense que ça, on ne le comprend pas…

-Le contexte n'est pas présent?

-On ne comprend pas le rôle de l'icône, je ne sais pas comment dire ?

-Son usage ?

-Oui, exactement, c'est ça son usage ! d'ailleurs c'est étonnant qu'il en reste autant, il y en a qui sont magnifiques, magnifiques, peut être que vous, vous n'aimez pas tellement ça ?

-Si, si, c'est très beau. Lesquelles vous ont marqué !

-Ah ! voila, ça, c'est un truc qui m'est difficile de dire, parce que tout se mélange un peu… Bah, vous voyez, je ne pourrais pas vous répondre. Tout se mélange un peu…

-Oui, c'est normal, s'il y en a une qui vous revient, peut-être au début, vous me le dites…

-Oui, je crois j'ai déjà oublié le début ! C'est ça aussi le truc, c'est tellement long.

-Vous l'avez trouvée longue ?

-Oui, ah, oui. Par ex. Véronèse, c'est une expo courte, très courte, je trouve, c'était clair, il y avait 1, 2, 3 enfin là aussi d'ailleurs. C'est la densité qui faisait que c'était confus, c'est pas le fait que c'était confus, je pense que ce n'était pas confus, je veux dire s'il y avait pas de monde, si j'avais été toute seule, je pouvais avancer comme, et que j'aurais mieux vu, mais la densité du monde et la densité des objets…

-a fait que c'était plus difficile de voir s'il y avait un parcours…

-Oui, mais peut être que c'est voulu, je pense que c'est voulu quand même… je me suis fait une idée, en me disant que c'était peut-être une volonté de Poutine de montrer la grandeur de la Russie, donc il fallait en mettre plein ! plein la vue (rires) en fait je ne connais pas l'origine ? Qui a prêté toutes ces ? Comment elle a été constituée cette expo ?

-En fait, c'est beaucoup de musées russes et fondations qui ont prêté les objets.
(on s'assoit)

-Ahhh, par contre c'est fatigant ! C'est vrai que 2 bancs pour l'expo c'est pas beaucoup et la moyenne d'âge !!

-Alors justement parlons-en.

-Oui j'ai trouvé, mais c'est vrai pour toutes les expos, les retraités ! il y a beaucoup de monde, beaucoup de gens qui font rien, qui sont à la retraite ou… oui et puis en règle générale, cette consommation de culture, pour moi, c'est quand même un questionnement, hein ?

-Ca m'intéresse ?

-Pour moi, c'est bizarre que la culture soit devenue un bien de consommation comme des nike, comme des… voilà il y a un peu ce côté ! À l'époque, quand j'étais à paris, j'étais toute seule au Louvre, donc c'est vrai qu'il y a eu une volonté de populariser, mais au-delà de ça c'est devenu un bien de consommation, je trouve ça assez horrible, c'est comme si on avait perverti la chose qui n'était pas destinée à être consommée.

-Est-ce que c'est le monde qui caractérise cette consommation ? Ou d'autres choses qui ont fait que c'est devenu de la consommation ? Comme la gratuité ?

-Non c'est l'engouement, c'est pas la gratuité parce que ce n'est pas gratuit. Non c'est l'image… quelqu'un a une image, il faut qu'il cultive son image, c'est comme les habits, il faut qu'il ait des habits comme ça et il faut qu'il donne l'image de quelqu'un de cultivé, donc il consomme la culture de la même manière qu'il consommerait... Donc ça fait partie de l'image de quelqu'un qui est bien. C'est plus du tout un besoin, c'est un besoin, mais c'est pas vraiment c'est pour qu'il ait l'air bien et qu'il soit en accord avec l'image idéale de quelqu'un qui est cultivé, qui s'habille bien.

-Du coup, ça c'est les motivations pour venir ?

-Je pense que c'est global !

-Mais est-ce que ?

-Mais j'en fais partie, on est tous… c'est au-delà d'une idée personnelle de chacun, c'est devenu une mode, qu'on pratique, on consomme. On va voir deux films par semaine, c'est devenu… quand on rencontre quelqu'un on lui demande « qu'est-ce que tu as vu ? » c'est vraiment une obligation, on ne peut pas échapper à cette question, on ne peut pas dire « oh

bah, non cette semaine je n'ai rien vu, je n'ai rien fait de culturel ! » c'est pas possible, c'est comme si j'ai pas pris ma douche ! Il y a un côté …une façon de vivre correcte, c'est ça !

-Une norme ?

-Oui, c'est ça, une norme, une norme ! Comment la culture peut devenir une norme ? C'est ça qui est pervers, vraiment une perversion de la culture. C'est pour ça que la mise en valeur du patrimoine, je me méfie… parfois je me dis qu'il vaudrait mieux laisser les choses crever. Par ex. on se balade dans le Périgord, on trouve ça très beau, mais en même temps on trouve ça un peu… artificiel, et puis on sent bien qu'il y a l'argent derrière, enfin le coté caisse, enfin l'industrie, on sent bien qu'il y a l'industrie.

-Je comprends bien ce que vous dites parce que j'habite à Avignon et il y a beaucoup de villages-musées, les Beaux de Provence, le Lubéron, etc.

-Oui, alors en même temps on est content que le patrimoine se garde, c'est vrai que quand on voit dans d'autres pays… bon moi j'aime bien le côté dégradé, en fait justement, mais on comprend bien que ça ne peut pas durer non plus le côté dégradé, parce qu'un jour il n'y en a plus quoi ! le coté très dégradé de Naples… enfin à l'époque, je me rappelle j'avais visité Rome, le colisée, il y avait des gens qui vivaient encore dedans !

-Ah oui ?

-Il y avait du linge pendu aux fenêtres. Et c'est vrai que maintenant quand on voit le Colisée, on se dit « c'est quand même étrange ! », on ne peut pas ressentir la même chose.

-Est-ce que vous pensez que l'offre culturelle a changé ? et a été dans le sens d'une grande consommation ?

-oui, mais je dirais que même au niveau des écoles… moi j'aime l'art, je pratique, bon… mais je trouve que c'est très exagéré la machine qui a été mise en route dans les écoles pour les gaver de culture plastique, même si certains disent l'inverse, moi je ne trouve pas. De culture plastique, qui n'est pas pratiquée… il aurait mieux fallu qu'ils pratiquent et pas leur expliquer ce qu'est l'art conceptuel, à l'âge de… voilà. Alors qu'ils ne font plus… pour moi c'est vraiment de la perversion. Au lieu de pratiquer…, on en fait des consommateurs. On préfabrique des consommateurs au lieu de fabriquer des gens qui font… Mais vraiment, je ne sais pas qui pense tout ça, mais je pense que c'est un peu mal… ça va dans le mauvais sens !

-Est-ce que vous pensez que le comportement a changé aussi, dans les expositions, dans les musées, dans les visites de sites historiques ?

-Je ne sais pas ? bah par définition, quand on laisse… Quand on passe devant la Monalisa, je ne sais plus combien de secondes on a pour regarder?… Par définition, c'est impossible de regarder moi la Monalisa, je la voyais comme n'importe quel tableau. Voilà !!! Comment ça se fait qu'on en est arrivé à regarder une MonaLisa, à travers, je ne sais pas combien de, elle a maintenant… comme le pape avec la vitrine en verre, comment c'est possible ? Pourquoi quelqu'un ne s'est pas posé la question de savoir que c'est pas possible de regarder la Monalisa ! Ce n'est pas ça, je ne sais pas. Ou bien… Oui le mode a changé parce qu'il y a beaucoup plus de gens qui vont dans les musées. J'imagine qu'il y a eu des études du nombre de visiteurs. C'est une vraie industrie, ce n'était pas une industrie, c'est devenu une industrie.

Quand on pense que l'exposition Picasso, « Picasso et ses maîtres », ils l'ont ouverte la nuit pour que les gens aillent voir !

-Pourquoi cet engouement ?

-Non à mon avis, c'est vraiment une image de l'homme ! ON ne vend plus des biens, on vend l'image des biens ! On vend ce que… l'image qu'on a de soi-même. On achète l'image de soi, voilà, c'est vraiment ça… pour moi, vraiment ! À part ça je ne vois pas très bien… Ma capacité à engranger des choses elle est vraiment limitée, je ne pourrais pas voir deux expositions la journée ! ce n'est vraiment pas possible ! Voilà, Bah, il y a des gens qui peuvent voir 6 films la journée, je ne sais pas si les gens arrivent à réfléchir sur ce qu'ils voient… d'ailleurs c'est ça encore, c'est encore pire, parce que ça les rend consommateurs, jusqu'au bout en fait ! C'est une aliénation, c'est un autre type d'aliénation… Quand même. Comment on peut voir deux expos dans la journée ? Je parle de grandes expos, je ne parle pas quand on va dans des galeries, ça c'est différent, quand on voit des choses, je ne sais pas, peut-être on peut, mais je ne sais pas…

-Alors on va revenir un peu sur l'exposition. Ça arrive un peu tard, mais d'habitude j'aime bien demander, comme ça, à chaud, quel premier sentiment vous avez en sortant de l'exposition ?

-Bah le sentiment qu'il faut retourner pour voir mieux, c'est déjà le sentiment. Que évidemment, j'ai loupé des choses qu'il faudrait que j'y retourne pour voir ! Mais ça aussi c'est un truc de consommateur voilà ! Pourquoi il faudrait que je voie plus de choses ?

-C'est intéressant, parce que peut être qu'on se dit à un moment que si c'est là c'est que ça peut être intéressant, donc voir tout ce qu'ils ont proposé, c'est aussi faire confiance aux concepteurs ?

-Oui on se dit toujours que c'est une occasion qui ne se renouvellera pas. Mais confiance, confiance, non ! je ne fais pas confiance, je pense que les choix… J'ai l'impression que soit on essaye de devancer une tendance… dans le choix des thèmes d'expositions et j'essaye toujours de comprendre, où est la manœuvre ? Parce qu'il y a une manœuvre forcément ! Parce que par exemple, il y a une expo sur les vanités, en ce moment, alors, je me dis, pourquoi il y a une expo sur les vanités ? Alors il faudrait être plus curieux et voir quel genre d'autres expos, il y a… faire des liens. Avant les vanités, il y a quelques années il y a avait eu la mélancolie, à Orsay. Je pense que les choses n'arrivent pas par hasard, je ne sais pas si on essaye de nous amener quelque part ou si forcément, ça vient du bas ? Je ne sais comment le choix est fait ? Et je n'ai pas d'idée là-dessus, je ne sais pas pourquoi ils ont choisi les vanités. Mais l'expo de Chirico aussi m'a questionné je me suis dit « mais pourquoi, on nous ramène des futuristes ? ». Une autre expo à Beaubourg ! qui était celle des… il y avait aussi quelque chose de religieux. Je ne me rappelle plus comment ça s'appelait.

-Les traces du sacré ?

-Non ! je ne sais plus… La manière mystique… parfois je me demande, si il n'y a pas un lien, et puis, aujourd'hui les vanités, je ne sais pas où ça va nous amener demain ! (rires)

-Il y a l'année de la Russie, en ce moment ! Est-ce que vous en aviez entendu parler ?

-Non pas du tout ! j'avais entendu parler l'année de la Chine, l'année de… mais pas celle-là.

-Vous n'êtes pas la seule à me le dire. C'est peut-être un élément d'explication… À propos des objets, est-ce qu'il y en a qui vous ont moins plu ou au contraire qui ont plus attiré votre attention ?

-Moi j'aime beaucoup les livres, c'est d'ailleurs dommage qu'on puisse en voir qu'une seule feuille et les objets, là… qu'est-ce qu'il y avait comme objets ? Les reliquaires, là ?

-Oui.

-C'est pas mal ceux-là, ils sont très… en soi, je n'aime pas l'idée, mais ça sert à quoi, à mettre des reliques ? (rires)

-Oui, c'est ça.

-Que à ça ? Bah, en soi, l'idée n'est pas géniale, mais j'aime bien… ça a un côté intime. On dirait des objets personnels, on avait l'impression que certains étaient les objets personnels. Ça, c'est formidable... on se dit ça servait à quelque chose, voilà c'était pas que… on en avait besoin pour les regarder, pour se réconforter, pour faire sa prière sans quoi on ne pouvait pas la faire… un peu comme… Cette année, j'ai été en Inde et l'Inde est très religieuse, ce qu'on a perdu ici, ce qui doit maintenir son ordre social aussi (rires), mais il y a — comment dire — des temples partout, partout, les gens peuvent y aller à n'importe quel moment. C'est vraiment une religion sous le coude… Alors qu'ici les églises… on n'a plus les chapelles.

-Pour revenir à cette question de l'usage de ces objets, ça apparaissait dans les textes ?

-Non, non, je ne pense pas, mais j'ai pas tout lu, hein ? Je crois que ça expliquait…, il y avait à la fin une femme guide qui expliquait, à la fin, que l'icône à la fin, un Jésus sur un trône, ça ne sert plus à glorifier la religion, mais l'état. Je ne sais pas si c'est vrai ou pas, mais c'est vrai que quand on regarde les premières icônes, on a plus le côté, je trouve intime, c'est un ressenti, comme si c'était un objet personnel, voilà.

-La présentation des œuvres ? La façon dont elles étaient mises en avant ?

-Moi ça me plaisait assez ? Plutôt classique, enfin je ne sais pas ?

-L'éclairage ?

-Oui bien, il y a des fois où on fait ressortir trop les couleurs donc là c'était pas le cas… J'ai vu des expos bien pire, où il n'y avait pas assez de lumière, je crois que c'était une exposition de Léonardo de Vinci, où on ne voyait rien du tout, c'était horrible ! (rires) et puis d'autres où on met trop de lumière… Non là je trouvais qu'elles étaient même mieux mises en lumière que si elles étaient dans une église.

-Ah oui ?

-Oui parce que dans une église c'est toujours trop sombre. Oui, non, je n'ai pas grand-chose à dire…

-Par rapport à votre parcours ? Comment vous avez procédé pour faire cette visite… Vous avez fait des allers-retours, vous avez au contraire été petit à petit ?

-Oui, alors voilà, moi je n'aime pas avancer quand tout le monde avance les uns derrières les autres, moi j'ai besoin de voir une vue d'ensemble, mais c'est vrai que c'est difficile parce qu'il y avait trop de monde… mais j'ai besoin de voir une vue d'ensemble un peu d'abord… et puis d'aller et de revenir sur des choses… je crois que tout le monde aimerait faire ça ! mais c'est pas…

-Circuler vite, d'abord, et puis ensuite revenir au début ?

-Non, j'aime bien aller comme ça dans la salle !

-Ah oui, c'est dans la salle, c'est pas forcément une vue d'ensemble de toute l'expo ?

-Non, non, ça c'est trop… Bien que, des fois, quand j'avais une carte du Louvre, je faisais une salle à grands pas et puis je revenais, j'aime bien le côté « comme si c'était chez moi ! ». Mais ça c'est difficile, c'est pour ça que j'avais ma carte avant, je venais ici, je passais une ½ heure, 1 h, comme si j'étais chez moi, voilà ! ça j'aime bien.

-C'est vrai que là, ça vous fait beaucoup d'invités chez vous qui se sont invités ! (rires) comment ça se passe quand vous rentrez dans une salle ? Qu'est-ce que vous faites en premier ?

-Bah, là d'abord, j'allais un peu regarder les textes parce que déjà je ne comprenais pas, j'étais surprise. J'étais surprise, parce que je me disais c'est qui les Roules ?

-Les Rous ?

-Ah oui ça s'appelait les Rous, ah bah d'accord, les Russes… Mais non, c'est la Rou, la Rou, ça s'appelait la Rou… la région c'était la Rou, et je me disais que je n'avais jamais entendu parler de cette région, mais c'est vrai que je n'avais pas fait le lien ! (rires)

-Ohh, moi non plus pendant ma première visite, j'ai fait le lien super tard ! (rires)

-Donc déjà je me suis dit je ne comprends pas ce que c'est et puis c'est moins l'histoire de la chrétienté que la rencontre entre l'orient et l'occident juste à ce lieu… Donc j'ai lu un peu, mais après j'ai regardé… J'ai la première affiche, mais souvent je ne le fais pas !

-Vous ne lisez pas ?

-Non ! Souvent je ne lis pas et je cultive mon ignorance, c'est pas bien, mais (rires) Non c'est pas bien, non plus ; mais souvent je trouve qu'on n'explique pas… quand on regarde une peinture ou des fois dans des bouquins que je lis, ça ne nous permet pas de comprendre…heu… l'essence. Par ex. Cézanne, lui il explique ce qu'il cherche à faire dans la peinture, il explique ce qu'il cherche ! et en général quand on regarde une peinture, les gens ils disent des choses qui sont un peu extérieures à la chose !

-Extérieur au discours de l'artiste ?

-Oui, extérieur au discours de l'artiste, voilà. Pour moi ce serait l'information…

-Vous avez été surprise par quoi en fait ? Vous m'avez dit avoir été surprise ?

-Non je ne m'attendais pas à une expo d'objet en faits…je ne m'attendais pas à une expo sur la Russie, je m'attendais à une expo sur les icônes… et puis c'est tout, voilà.

-Et le fait que ce soit un thème historico ??

-Et voilà le fait que ce soit un thème historico !!! Et d'ailleurs je l'ai dit (rires) que l'expo avait l'air bien studieuse, chacun est penché pour lire, voilà, je pense que ça doit être difficile pour certaines personnes… Moi je suis obligé d'avoir des lunettes. Ces modifications des expositions, c'est pas très, très vieux, parce que ces grandes affiches dans lesquelles ils expliquent en grand là, ça permet aux gens de ne pas se pencher sur les petits cartels…

-Ca les petits cartels, vous en avez regardé certains ?

-Oui, j'en ai regardé certains, mais c'est vrai que ça aurait été bien… je pense que les gens qui ont des trucs audio, c'est mieux pour eux ! et en même temps, quand on a quelque chose d'audio on n'est pas maître de sa visite, non ?

-Je ne sais pas ?

-Bah, je veux dire je peux me pencher ou non. Alors que si on l'a, je crois qu'il y a des bornes qui détecte et qui vous mette directement sur… donc si vous avez l'explication avant même de regarder c'est un peu…

-Pour finir avec les textes, les grands panneaux, qu'est-ce que vous avez pensé du contenu ?

-Je trouve qu'il manquait des dates par exemple. Heuuu, je ne sais pas quoi dire, comme je ne connais pas très bien le sujet, je ne saurais pas dire si c'était bien ou pas bien… voilà

-Pour la circulation, j'avais encore une question…

-La grande pièce ?

-Heuu oui, qu'est-ce que vous avez pensé de la grande pièce ?

-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'où ?

-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…

-Du coup, ça me permet de vous poser à nouveau une question qui était sur le petit papier. Après avoir visité toute l'expo, comment vous qualifieriez l'ambiance et comment vous vous êtes sentis au fur et à mesure de la visite ? agacée par le monde au début (rires)

-Non pas agacée, je n'irai pas jusque-là, je pense que ces personnes qui sont venues là, elles étaient vraiment intéressées… c'est pas des passants, peut-être parce que c'est des sujets qui les concerne plus ou peut être qu'ils ont plus d'attaches ! ou ils savent, ils connaissent cette histoire. Ou bien ils sont plus dans la religion. Parce que, par ex. il y en a beaucoup qui commentaient les scènes religieuses. Ils n'avaient pas l'air d'être des zappeurs… alors que certaines expos que je vais voir… certainement parce qu'elle est historique, je crois que l'histoire fait que les gens ne zappent pas, il y a quelque chose à comprendre du coup c'est studieux ! et du coup les gens ne zappent pas comme ils pourraient zapper dans une expo d'art contemporain. Donc ça avait l'air studieux ! les gens cherchaient des informations….

-Et vous, vous êtes sentie studieuse ?

-Non (rires) je suis très mauvaise élève. Horriblement une mauvaise élève.

-Les quelques fois que je vous ai croisée, vous étiez très studieuse !

-Oui, j'essayais de comprendre, mais je crois que je suis très, très… je n'arrive pas à piger ce qui était, voilà. J'ai essayé voilà, de suivre un peu… mais je regardais plus les tableaux, j'aime bien regarder les détails. Parce que je suis intéressée quand même dans l'exécution, ça m'intéresse plus de regarder le côté graphique, les difficultés qu'ils sont eues (rires), les couleurs, on voit bien l'évolution des couleurs, à un moment donné il y a un bleu qui est introduit qui n'existait pas avant, il me semble… mais peut-être je me trompe. Mais on voit que le bleu vert, avant il n'existait pas… à un moment donné il est introduit, il y avait des rouges, des marrons, de l'or et je ne voyais pas de couleur froide, elles sont introduites à un moment donné et c'est merveilleux. Il y a un tableau avec bleu, très, très beau, un bleu aquatique avec un rose, il y en a un rose et bleu, et ça, c'est attendrissant… de voir qu'à ce moment-là ça s'est passé comme ça. Et puis le fait aussi que je mélangeais un peu les périodes et on a toujours l'impression qu'ils étaient avant et en fait, c'est concomitant à la Renaissance et ça, c'est intéressant parce que c'est tellement éloigné de cette présentation de la Renaissance… que voilà, pour moi, c'est étonnant, voilà. Quand on voit des bouquins, on

nous les présente toujours avant, il y a quand même cette idée… Dans la réalité c'était concomitant et sur les icônes, ils reproduisaient des choses de la renaissance, donc c'est extraordinaire, c'est ça qui est intéressant.

-Physiquement, vous vous sentez comment ?

-Là ça va, c'était pas… mais souvent au Louvre, c'est difficile, je trouve que le Louvre c'est difficile c'est pour ça que j'avais pris ma carte pour aller voir un truc parce que sinon, c'est trop long, les couloirs, je ne sais pas comment les résistent ! les enfants… Moi j'ai des enfants, c'est un truc qui les agace, sans doute qu'ils seraient venus plus facilement voir des expos, mais c'est vraiment la marche, à faire, le piétinement est fatigant.

-Qu'auriez-vous fait, pour que l'expo soit idéale ? auriez-vous changé modifié, enlevé ?

-La moitié de l'expo !

-La 2e moitié ?

-Oui je crois que je me serais arrêté avant la salle… et encore il y avait des belles icônes… pour moi j'aurais peut être introduit une vidéo, un lieu dans lequel les gens auraient eu un récapitulatif… par exemple ça aurait été vachement bien. Une leçon d'histoire, pourquoi pas ? Que les gens ils ressortent avec un condensé de ce qu'ils ont vu pour repartir avec… pourquoi pas une vidéo explicative.

-Selon vous, quel était le propos de cette exposition ?

-En fait c'est ça, c'est ce que je vous ai dit sur Poutine, c'est redorer la grandeur de la Russie. Qu'est-ce que ça aurait pu être d'autre, redorer la religion… et il y a aussi… moi par exemple je trouve que au niveau du dessin, on revient sur le dessin narratif… il me semble, je ne suis pas du tout une experte, dans les icônes il y a quand même le coté narratif et je crois qu'on revient un peu… peut être que c'est ça, on veut montrer le lien avec le graphisme. Je ne sais pas très bien, que malgré l'ère bolchévique il reste encore des choses… ça je suis quand même assez étonnée, d'ailleurs c'était peut-être une volonté de montrer qu'il ne reste plus rien du communisme, genre revenons à nos valeurs ! Et ils montrent quand même l'expansion de la Russie, dans toute cette histoire, et elle a été faite par l'église, c'est ça aussi qui m'a étonné, c'est que les colonisateurs étaient des saints. Et la richesse de l'église a été faite sur cette colonisation… c'est pas inintéressant quand même. Donc oui, c'est ça, la Grande Russie, c'est une volonté politique de la Russie de redorer son blason en Europe, d'ailleurs, la fin c'était l'ouverture vers l'Europe, St Petersburg, c'était l'ouverture vers l'Europe. heuuu, il y a peut-être des raisons politiques mine de rien !

-5 mots pour définir ce que « visiter une exposition » veut dire pour vous ?

-Pour moi c'est toujours me rendre compte de quelque chose soit que je savais mais que je ne savais pas pu dire ou bien de voir quelque chose que je n'ai pas pu imaginer, voilà. Par exemple, quelque chose comme ça : « bah tiens ça, je n'aurais jamais pensé que c'était comme ça » ! Un peu comme des fenêtres… pour moi, c'est toujours ça ! Voilà, c'est ça ! cette expo, pour moi, c'était comme rentrer dans un univers, on est comme sur le pas… et puis on rentre dans un univers qu'on imaginait pas, 3 secondes avant, je n'imaginais pas que j'allais rentré dans… je trouve ça formidable, c'est un vrai voyage ! on voyage quelque part à

travers des images, c'est vraiment Marry Poppins ! (rires) Marry Poppins elle mettait des images par terre et elle sautait dans les images. Donc voilà, je trouve que c'est ça qui est formidable… quand on arrive à oublier l'extérieur et on arrive à rentrer quelque part, souvent on pense, on a des idées préconçues, par ex. cette histoire des icônes avant et la Renaissance après et on se rend compte que c'est concomitant. Je veux dire, c'est une idée préconçue qui est balayée, donc c'est chouette quoi !

-Maintenant, vous aller imaginer dans votre imagination, un musée et un visiteur en train de visiter ce musée. On va dire que c'est le visiteur typique, celui que vous dessineriez, si vous aviez à faire une bande dessinée.
Je vais vous donner une série d'adjectifs et vous allez me dire si ce visiteur correspond à ces adjectifs, en allant de 1, c'est-à-dire pas du tout, à 4 c'est-à-dire complètement.
D'accord ?

-Ok.

Artiste	1	Actif	4
Passionné	1	Gai	3
Attentif	2	Direct	1
Rêveur	4	Généreux	1
Cultivé	1	Efficace	1
Tolérant	4	Persévérant	1
Imaginatif	2	Précis	1
Patient	1	Rationnel	1

-(elle commente les termes qui sont utilisés) Attentif, vous voulez que je vous explique par rapport à actif ?

-Oui.

-Parce qu'on peut très bien recevoir des choses, sans être attentif en fait. Alors que actif ça veut dire qu'on est présent en fait. Voila.

-Quel genre de visiteur êtes-vous ?

-Peut être trop patiente des fois… par exemple, je vois mon fils qui a 16 ans et qui est quand même intéressé dans l'art, il peut faire une expo en 20 minutes et c'est bon ! peut-être que je suis trop patiente, peut être que je devrais être moins rationnelle, c'est pas parce que je suis venue que je vais devoir rester jusqu'au bout !

-Se dire qu'il n'y a pas cette fameuse norme, en fait ?

-Oui, de prendre, de piquer ce qu'on a à piquer et puis le reste… de toute façon on n'a pas besoin de tout. Mon fils qui a 16 ans qui ne s'embarrasse pas de ce genre de trucs, il est capable de partir et de dire c'est bon, j'ai pris, ça y est, ça suffit !

-Le musée idéal ?

-Dans lequel on peut avoir un ticket qui ne soit pas pour la journée, mais qui soit pour l'expo, qu'on puisse venir et revenir ! ça, on devrait instaurer ça ! on a payé une expo, on devrait la voir autant de fois qu'on veut. D'ailleurs, c'est comme… tout le monde ne viendra pas une

deuxième fois… donc ça n'accroitra pas le prix… ou bien faire un autre ticket peut être un peu plus cher, mais qui permette de revenir. Et pas payer une deuxième. C'est même comme une certaine fidélité, et comme ça on se sent chez soi. On revient à l'expo, c'est comme ça, ça aurait été bien.

-Je trouve qu'on s'approprie, une expo. Parce que c'est forcément des œuvres qu'on n'aura pas, chez soi ! Mais qu'on aime, donc qu'on s'approprie, qu'on regarde, qu'on a plaisir à regarder et qu'on aimerait bien re-regarder ! voilà !

-Quelque part, c'est important ce moment, on a envie que ça dure, de reproduire ce moment ?

-Mais même au-delà de ça, là, j'ai vu une expo, et je me dis bah, tiens, après une semaine, bah tiens ce tableau il ressort, j'aimerais bien le revoir, il y a quelque chose que je n'ai pas compris ! Que je voudrais revoir… et bien ça c'est dommage, parce qu'on ne va pas re-payer 9 euros pour aller le revoir ! Et puis après c'est pareil, on ne peut pas se payer forcément… ?

-La carte des amis du Louvre ?

-Non pas ça ! Ceci dit, elle est hyper chère… pour la rentabiliser… le truc de l'expo !!! le catalogue de l'expo et puis même que ça ne sera pas pareil parce que il y a des tableaux qu'il faut voir ! Voilà donc ça c'est dommage, je trouve que ça, ça aurait été un luxe ! Je ne sais pas !

-Dernière petite question, à propos du Louvre justement, à quelle fréquence, vous venez ?

-Bah, il y a trop de monde, je ne viens rarement, il y a trop de monde. Il y a eu des périodes où je venais beaucoup plus souvent, quand j'avais ma carte, je l'ai eu plusieurs années de suite. Et puis depuis un moment je trouve ça… Et puis cet engouement pour ce lieu, je le trouve repoussant !

-Des musées à Paris, à l'étranger que vous aimez ?

-Beaubourg, j'aime beaucoup, j'ai ma carte, c'est un lieu facile, il n'est pas très grand !c'est pas pompeux ! Là c'est pompeux quand même ! Et puis il y a des choses toujours très intéressantes, ce n'est pas toujours d'une grande qualité, mais c'est toujours varié !et c'est plus contemporain ! Bien que je regrette qu'ils ne soient pas plus novateurs… parce que je trouve qu'ils sont quand même dans les…

-D'autres lieux contemporains ?

-Tout ce qui possible de visiter… à l'étranger ou à Paris, oui, les galeries, la maison rouge, la Fondation cartier, le plateau… je ne suis pas une grande, grande connaisseuse, mais j'aime bien aller dans ces lieux de temps en temps. Je n'y vais pas régulièrement, mais la Plateau, ça fait 3 ans que je n'y suis pas allé, donc c'est pour dire, la Maison Rouge, pareil, mais quand il y a un truc je vais y aller. Par ex. la fondation cartier j'ai été deux fois cette année… enfin bon voilà.

-Une exposition ou un morceau de musée, qui vous a particulièrement plu ?

-Je ne marche pas comme ça en fait. Parce que dans chacune… en fait, je n'arrive pas dire les choses comme ça !

-Vous piochez une chose.

-Je peux dire ce que je n'ai pas aimé en fait ! Je n'ai pas aimé l'expo du Tintoret par exemple ! bien que j'ai trouvé des choses intéressantes, mais dans l'ensemble je n'ai pas aimé, mais je ne peux pas dire pourquoi encore aujourd'hui ! Mais je n'ai pas aimé ! Mais je ne trouve pas un coup de cœur, je n'arrive pas !

-Puis-je me permettre de vous demander votre âge ?

-50 ans

-Paris ?

-Montreuil ?

-profession ?

-Avant j'étais informaticienne, maintenant je suis sculpteur.

-Merci beaucoup d'être venue!

-Merci à vous. Mais vous faites ça à chaque fois ?

-Oui.

-Mon Dieu ! Mais non, en tous cas, c'était une expérience vraiment super, de parler… je me suis dit que j'allais en ramener un la prochaine fois ! (rires). Oui, oui, c'est vraiment intéressant de parler comme ça !

-Merci

2. EXEMPLE D'ENTRETIEN POUR LE JEU INFORMATISE « PLUG »

Profil :
Femme
31 ans.
Chargée de production multimédia
Paris

Visite n° 8
Date : 22 novembre 2008
Visite matin
Durée de l'enregistrement : 57 : 00

Préambule
Un court entretien avant le début du jeu est initié alors que nous prenons le matériel et que nous essayons le téléphone.
-J'ai quelques petites questions à te poser, avant qu'on ne commence à jouer. Tous les joueurs font la même chose, on partira tous en même temps. Quel est ton domaine d'études ?

-J'ai une formation en multimédia et un master en production audiovisuelle.

-Est-ce que tu avais déjà joué à des jeux qui ont pour thème l'Histoire ou l'Histoire des sciences et techniques ?

-Franchement, non jamais !

-Et est-ce que tu a déjà participé par exemple à des jeux de rôle ?

-Non, jamais.

-De piste ?

-Oui, une fois, je ne me souviens plus exactement, mais j'en ai fait un, une sorte de parcours, où il fallait trouver des trucs, c'était avec l'école.

-En réseau ?

-Oui plusieurs fois.

-En mobilité, sur téléphone portable, ou sur PC, ou consoles ?

-Non.

-Et dans un musée ?

-Non plus.

-Est-ce que tu es déjà venue au musée des arts et métiers ?

-Oui, une fois, c'était il y a pas mal de temps… je dirais quatre ans environ.

-Tu pratiques de temps en temps les activités que les musées proposent, de type conférence, démonstrations, ateliers… ?

-Non, jamais.

-Quel type de musée te plaît le plus ? arts, sciences ? histoire ?

-Plutôt les musées d'art.

-Tu saurais me dire combien de fois tu t'es rendu dans un musée d'art cette dernière année ?

-Ahhhh ! Franchement, c'est variable, ça dépend tellement. Je vais voir des expos surtout, en sortant du boulot parfois. Je te dirais que j'y vais quand même une fois tous les deux mois. Au moins.

-Et tu y vas donc plutôt seule ?

-Oui, mais je préfère y aller en couple, c'est plus sympa, il y a de l'interaction.

-Ok on va pouvoir y aller je crois. Tu es prête à jouer ?

-Oui, je suis curieuse de voir ce que ça va donner !!

(session de jeu – 55 minutes)

[Phase d'introduction, présentation de l'entretien, commande de cafés]

-Qu'est-ce qui t'a le plus plu dans ce jeu ? (Découverte, enrichissement, stimulation, agrément, rencontre, nouvelles technologies…)

-Le lieu, c'est un beau lieu et le côté ludique, plus que le côté apprentissage. Le coté jeu et se déplacer en jouant dans un espace et pour interagir avec les autres, sans gêne, sans règles de politesse, sans s'embarrasser, on est tous dans ce jeu et on peut aller vers n'importe qui pour récupérer ses cartes, si on allait plus loin on pourrait imaginer des équipes, des jeux en équipe. J'ai jamais eu cette expérience, de me déplacer en jouant dans un espace en interagissant dans un espace. Dans un espace que je redécouvre, parce que j'étais venu il y longtemps, et du coup, je me souviens que j'avais adoré certaines œuvres…

-Et à l'inverse qu'est-ce qui t'a le plus embêté ?

-Avec le recul, oui, c'est vrai qu'on passe peu de temps devant l'œuvre, pouf, on passe, on ne s'arrête pas, on lit les cartels en diagonal pour regarder l'info, tout ce qui concerne pas l'info du quiz on la zappe. Donc, c'est pas mal pour se repérer dans le musée. J'aurais bien vu les choses en deux parties, une visite et un jeu : une visite du musée où je m'intéresse aux œuvres et un jeu et comme ça je me base de ma visite précédente et je me dis tiens, est-ce que je me souviens de où était cette œuvre dans le musée, ça pourrait faire travailler ma mémoire, c'est plus spatial, c'est de l'orientation, savoir où est… plus de l'orientation que de la connaissance. On pourrait faire quelque chose avec les noms aussi… comme ça j'identifie la photo, je sais à quoi ça correspond, donc quelque part, j'ai appris. Ça pourrait plus encourager à lire les cartels. C'est vrai que j'ai pas fait les quiz au début, en même temps.

-Tu considères que les quiz, ça invite à lire les cartels ?

-Les quiz ça invite à avoir un regard particulier, ça fait un réfléchir sur l'objet. C'est des choses historiques, les frères Lumière, où ils ont fait leur première projection ?

-Et est-ce que tu considères que dans les autres options du jeu, il y a moins ce rapport à l'objet ?

-Je pense qu'il y a deux obstacles… mais ça dépend du but, en même temps… Le fait que c'est en temps limité, ça met une pression et le fait qu'on gagne des points, ça met une pression, et le musée, c'est justement un lieu, on est assez détendu, c'est un lieu qu'on respecte, les œuvres sont sous vitrine…on court pas, on ne parle pas trop fort, il y a cette ambiance. Si quelqu'un se mettait à chanter tout à coup, tout le monde se dirait « tiens, on casse quelque chose qui est implicite ». Mais il y a quand même une grande notion de respect, c'est un peu comme un temple, les objets sont sacrés quand même. Moi, quand je vais dans un musée, c'est pour être tranquille, et le côté découverte, moi, je ne vais pas dans un musée pour faire une course… Et là, ce serait bien du coup, de faire une visite en plus, à côté. Car c'est vrai que c'était quand même super marrant, on a bien rigolé, on a ce côté ludique, c'est vraiment un bon moment de jeu, et puis il y a la complicité comme entre nous. Et puis, le coté suspens, on va demander à machin, il est à côté de cette borne…. Donc, oui, c'est vrai que c'est quand même axé jeu… mais tout dépend du but qu'on se fixe… si ce n'est qu'un jeu, alors c'est réussi, parce qu'on a le suspens, c'est en temps limité, on a une pression…

-À quoi t'a fait penser ce jeu ?

-Je rapproche ça de l'audioguide [le guide multimédia du musée du Louvre], parce que je connais ça. Et quand je voyais les enfants qui jouaient dans notre petit audio guide. IL y a un phénomène kangourou, tu vois. Nous on allait de borne en borne en fait.

-Et le fait de ne pas savoir où sont les bornes, ça n'obligerait pas à regarder les salles et le lieu ?

-Oui, c'est vrai, mais on cherche la borne. Si elle est entre deux trucs, j'ai pas regardé les trucs… On a vraiment l'impression d'être dans un tunnel, d'avoir des œillères. Est-ce que ce serait possible d'introduire à ce moment-là à la sortie d'une salle, un quiz, qui demanderait si on a repéré ceci, ceci et ceci ou pas ?… Si on sait qu'il a y ce type de quiz, on ferait attention, on va regarder autour de soi, on va repérer des formes, des noms, des œuvres majeures…

-Est-ce que tu avais imaginé quelque chose de particulier avant de venir ? Qu'est-ce que tu en attendais suite au mail d'invitation que tu avais reçu ?

-J'avais imaginé avec un téléphone, oui, en interaction entre les joueurs aussi. Après j'étais agréablement surprise de voir que les échanges entre les téléphones, ça marche assez bien, avec les bornes. Technologiquement, je me suis dit, c'est sympa. Je m'attendais à ce qu'on compare des choses et qu'on se le dise à l'oral… je m'attendais pas à autant de techno

-À ton avis, pour qui est fait ce type de jeu ?

-Pas pour des seniors, c'est trop compliqué au niveau technologique. Plutôt ados, ils sont des téléphones portables. Moi ça me va, j'ai 31 ans.

-Plutôt pour un public familier des nouvelles technologies, des musées… ??

-En tous cas, un public familier des nouvelles technologies, parce qu'au début il y beaucoup d'informations, je me suis dit, c'est compliqué votre truc. Wahou, c'est pas simple… Au début… après j'étais avec toi, donc, je ne sais pas si tu m'as apporté beaucoup d'aide ou pas. Je pense que seule, j'aurais juste pris un peu plus de temps. 30 minutes, c'est beaucoup… l'apprentissage notion, 30 minutes pour prendre en main un objet, c'est énorme… les Nintendo, les premières fois, comment ça s'est passé ? Il y a toujours un copain qui aide… Les enfants, oui, c'est eux qui montrent aux parents, c'est marrant, ça c'est bien. Les seniors, le problème, c'est qu'ils ne connaissent pas bien la technologie, nous si ça bug, ça ne nous fait pas peur, eux, ils peuvent paniquer… Ce serait pas mal, si les touches étaient plus grosses. Et ce serait super s'il y avait une petite aide, au fur et à mesure, du genre, n'oubliez pas que vous pouvez faire les quiz…. Des petites bulles qui rappellent des choses…

-Est-ce que tu as rencontré des difficultés lors de cette expérience ?

-Dans le quiz, je n'ai pas vu qu'on pouvait descendre plus bas pour voir les réponses… donc, j'ai pas été plus bas, je n'arrivais pas à sélectionner de réponses du coup… (temps) Il y a deux bugs, (transmission avec quelqu'un et une fois avec la borne). J'ai cliqué sur ok, une fois, pour réveiller le téléphone qui était en veille et j'ai appuyé sur indice, sans le voir et j'ai perdu 20 points… Du coup, après j'ai sélectionné la flèche en haut, qui est neutre. Je pense que si il y a avait eu beaucoup de monde avec les téléphones, peut-être qu'il y aurait des attroupements…mais pas mal non plus… il y aurait plus de roulement sur les bornes. En fait, là c'est vrai que c'est agréable, il n'y a pas trop de monde, pas de difficulté pour échanger aux bornes… Par rapport au musée, moi, j'adore, je trouve les objets très, très beaux. C'est le fruit d'une réflexion, d'une inventivité, il y a un côté magique, c'est super…

-Tu as adopté des stratégies de jeu ?

-Oui, je me suis dit dès que je croise quelqu'un, je lui demande quelles cartes il a. c'est un parti pris de départ, en fait. Je ne suis pas timide. J'ai demandé sans gêne particulière. Après faire ma collection, parce que c'était mon objectif de base, c'est ce que j'avais compris en plus. Ça me rappelait des collections d'enfance, des collections de cartes…
On est plusieurs à avoir zappé les quiz. Le quiz est squeezé. C'est quand même ce qui fait lire les cartels

-De quoi tu t'es aidé pendant le jeu ? Tu as utilisé le manuel de jeu ? les informations disponibles dans le musée ?

-J'ai pas du tout regardé le plan, peut-être parce que tu étais là aussi. Je ne l'ai pas regardé. Je ne sais pas si je l'aurais regardé. J'aurais plutôt cherché par moi-même d'abord. J'attends souvent d'être embêtée avant d'utiliser une aide, un plan. Quand j'utilise un logiciel, je vais essayer de me dépatouiller, puis, je vais demander à quelqu'un et après enfin, je vais chercher l'aide.

-C'est marrant, parce qu'à la fin, alors qu'il nous restait que 11 minutes, tu as demandé ton chemin à un gardien, tu ne l'avais pas fait jusque-là.

-Oui ! si tu n'avais pas été là, je pense que j'écouterais plus au début, sur la prise en main de l'outil aurait été plus lente, ou alors, il aurait fallu que je sois plus attentive, plus proche de l'écran du type qui montre... savoir qu'il y a des quiz.

-Pour que le jeu soit idéal, il aurait fallu que… ?

-Rappeler qu'il y a des quiz pendant le jeu. D'autres pistes carrément. Faire en sorte qu'il y ait plus d'interaction entre les personnes. On pourrait imaginer le jeu sans bornes, mais uniquement entre les personnes pour favoriser les échanges. Comment motiver les gens à se balader dans le musée ?? Par les quiz, lire les cartels… Et si on fait ça on peut donner des rôles, toi, t'es sympa, toi, t'es méchant… toi t'es avare. Et ça change pendant le jeu… on pourrait faire des équipes. Moi j'ai donné une carte, je savais que le joueur allait gagner des points s'il continuait sur la prochaine borne, mais j'ai rien dit parce que je ne voulais pas qu'il gagne des points. Alors que si c'était un allié, je lui aurais tout dit… Un binôme ce serait sympa aussi… Et on s'est pas appelé… Alors que j'aurais pu appeler Fabrice mon copain… et ben non… on était trop absorbé dans le fait de gagner des points.

-Mais tu peux gagner des points en téléphonant ?

-Mais j'avais pas bien vu comment on faisait pour appeler… Et je lui avais dit tiens on s'appellera… mais je ne savais pas quel était son numéro… donc, c'est vrai qu'on aurait pu faire le binôme… mais on ne l'a pas joué à fond la coopération. Alors que c'est vrai que j'avais un appui dans le musée, à chaque fois que je le croise, on ne se rate pas, on s'aide… donc, tu choisis tes options en fonction de ce que l'éventuel allié peut avoir !

-Comment tu as perçu les tags RFID ? Leur utilité dans le jeu, par rapport au musée et pour le device ?

-Moi, j'ai trouvé ça vraiment bien. Surtout que ça fonctionnait ! à part une fois ou deux ! c'est super riche. On peut penser qu'il peut y avoir une multitude de langues aussi.

-Ça peut ouvrir les options ?

-Oui, parce que ça permet d'interagir entre personnes, donc du coup, si t'es en couple, mais que tu fais un audioguide… le coté j'arrive et je mets mes écouteurs… on passe deux heures sans se parler (audio guide), isolé de l'autre. Alors que là, il y a ce côté interaction, on peut rigoler ensemble !!! Il peut y avoir un côté un peu compétition, mais comme il y a la possibilité de faire des échanges, complicité, je te donne ça, tu me donnes ça. Il y a la notion de communication, d'échanges entre personne…

-Et tu l'associes à cette technique-là ?

-Ben oui, parce que les échanges, entre audio guides, tu ne peux pas. Et en plus je transmets quelque chose à la borne, d'habitude, c'est plutôt autre chose, dans l'autre sens. On nous dit « allez dans tel endroit, vous écouterez ce commentaire ! » Ça part du musée pour aller vers moi en fait, alors que là, c'est moi, je peux donner quelque chose à tel endroit du chemin, du parcours. Ça, c'est unique. Nous dans l'audioguide, c'est plutôt, « si t'es au bon endroit, tu reçois l'info, tu déclenches ton truc », les trucs Bluetooth, c'est pareil, quand t'es dans le champ. Mais c'est pas toi qui apportes l'info.

-À quoi tu comparerais ce geste ?

-J'apporte ma pierre au dispositif, je complète, au bon endroit, c'est ludique, mais c'est comme si il y avait plein de cartes et il y a un trou, il en manque une et hop, moi, j'apporte, je complète le lego et hop j'arrive à faire un ensemble comme une construction, il y a un côté participatif, il y a un choix, il faut faire un choix déjà, il faut choisir la carte, la retrouver, l'identifier, on fait nos petits trafics dans le musée, on s'approprie le musée quelque part, on sait qu'on a laissé nos traces un petit peu. Exemple au Pompidou, d'un guide multimédia avec un écran sur lequel tu peux dessiner, où tu peux dessiner, parler, commenter, il y a un dictaphone, et après on retrouve ça sur internet, sur un espace perso. Moi, j'avais déliré, j'avais enregistré des voix, du théâtre. On peut faire un montage. Si tu combines avec ton système, on pourrait faire un dessin, le laisser sur la borne et quelqu'un d'autre récupère le dessin à tel endroit du chemin. Et après tu peux faire défiler tous les dessins de tout le monde. Après c'était pas super niveau qualité. Mais tu vois, quelqu'un qui chante pourrait chanter, quelqu'un qui saurait dessiner pourrait laisser un dessin, peut-être pas tout le monde ferait ça, mais des artistes qui passent par-là, par exemple qui viendraient et qui laisseraient des choses… ça pourrait être sympa. Ou un mathématicien, qui laisse une équation, comme un wikipédia, où tout le monde laisse sa trace !

-Est-ce que ça change quelque chose par rapport à la visite ? et au musée ?

-Moi, ce genre de truc, ça me plait beaucoup, ça dépend des gens. C'est personnel. Moi avec une collègue, on a chanté, je délire, je fais mes trucs, je chante, j'adore. J'ai mémorisé les œuvres par ce que je sais, j'ai écrit quelqu'un chose dessus. Je dessine quelque chose que je vois, le fait d'avoir dessiné ça grave dans ma mémoire. Et là c'est pareil, ça s'est gravé dans ma mémoire, parce que j'ai interagi avec les œuvres dans ce sens-là, j'ai chanté, j'ai laissé, j'ai fait quelque chose dessus, ça a été important dans cette exposition, ça a changé l'approche que j'avais de cette exposition. Mais pour ma collègue, elle, ça lui apporte rien. Elle n'était pas dans le participatif. En tant que visite, ça dépend des personnes. Les enfants, sont plus dans le participatif, ils adorent faire des choix
Pour les musées, un parti pris d'expo. Tiens je mets une œuvre, quelles sont les réactions des gens ? Mettre en visibilité les réactions des gens après. Leur site internet, pour Pompidou, c'est pareil, tu peux donner accès à ton espace perso, ça le met en visibilité. Les autres peuvent le voir. Pour un musée, comme celui-là, il faut peut-être rester à l'étape du jeu.
Mais le risque là, c'est peut-être l'apprentissage…. D'être frustré, nous on va repartir, on va se dire : on a un peu couru dans le musée, en fait, là, j'ai envie de revenir et de passer du temps au calme dans le musée. Ça donne envie de revenir. Ça donne le gout du truc, mais t'as pas l'impression de l'avoir vraiment mangé ! J'ai pas eu l'impression de profiter vraiment, en fait. Mais par contre, je me suis amusée. Il y a un côté ludique et moins apprentissage. Il faut peut-être pousser les quiz.

-Ça te manque ?

-Oui, le ludique ne me satisfait pas totalement, parce que j'ai un naturel et une habitude de visite où j'aime bien en fait être devant une œuvre, prendre mon temps, tourner autour, regarder, respirer, écouter ce qui se passe et ensuite passer au truc suivant. Il y a cette démarche-là, que j'apprécie…

-Le fait de parcourir le musée t'a paru une contrainte ou un enrichissement pour le jeu ?

-C'est un enrichissement, j'aurais été dans une seule salle, il y aurait eu une dimension en moins, dans une expo, par exemple. Là, j'ai vraiment l'impression d'avoir exploré tout l'espace. Notion d'exploration, de profiter aussi, parce que il y a tout le musée qui est là, donc, autant en profiter plutôt que de rester dans une espace restreint. Et puis j'avais pas fait le deuxième étage et on était à 11 minutes de la fin et je voulais absolument le faire, c'est peut-être mon habitude de vouloir explorer tout l'espace, ne rien rater… mais moi, ça me plaisait bien que ça soit étalé dans tout le musée, on a l'impression que c'est plus riche ! On cherche plus aussi, on sait que c'est un peu partout, il y en a qui sont un peu cachés, c'est plus riche, ça donne un peu de piment, en fait !

[dessine le parcours : « on en a fait des trucs… si je devais comparer, en bref, j'ai fait les choses très rapidement. Moi, j'aurais été plus tôt au deuxième étage. J'aurais exploré plus vite tout l'espace et puis je serais revenu ensuite aux différents étages. C'est quand même ça pour moi, la différence, la vitesse. J'ai quand même pas mal l'impression qu'on était dans un tunnel et dans un système kangourou, en fait. On n'appréhende pas l'espace de la même façon que si j'avais pas eu le truc, ni au même rythme, c'est que quand je travaille que je vais vérifier un truc dans le musée à l'autre bout du musée et que je trace dans les salles, je ne regarde pas, je fonce. Sinon, dans un musée que je ne connais pas, ça ne m'arrive pas. En fait, ça induit un comportement qu'on n'aurait pas naturellement, une marche rapide, prendre l'ascenseur alors que c'est samedi, on pourrait prendre les escaliers, ne pas regarder les œuvres qui sont autour, foncer sur la borne : on regarde la borne, on met les téléphones, et après on regarde l'œuvre qui était concernée.

-Qu'est-ce que tu as le plus regardé ? Qu'est-ce que tu as d'abord regardé ?

-Peut être d'abord l'architecture du musée, la grandeur de la salle, les boiseries, tout ça. Mon impression sur la salle. Puis je cherchais la borne et ensuite je regardais quel objet était associé et si il y avait un gros objet pas loin, je regardais. Mais très peu, il fallait que ce soit exceptionnel, là je me disais tien !!! mais sinon, c'était de borne en borne. Mais tu vois même les objets du jeu… tu vois le Lion, je sais qu'il y avait une abeille sur la patte parce que mes yeux se sont arrêtés dessus, mais parce que c'était atypique. Mais je ne pourrais pas te dire…je ne suis pas resté longtemps devant. Le temps que j'ai passé, c'était devant le cartel pour savoir s'il y avait la réponse au quiz, je cherchais les infos. Mais je m'en fiche de savoir s'il a eu un prix, en général…

-Tu as eu l'impression d'être rivée à ton écran ?

-Oui je l'ai beaucoup regardé l'écran et la borne, je me souviens très bien des images que je devais collectionner. Mais, c'est très dur ! Mais pas en marchant. Je ne regardais pas l'écran en marchant. Que sur les temps d'arrêt.

-Est-ce que tu as l'impression que le jeu est une forme de visite particulière ou est-ce que c'est trop spécifique pour être considéré comme un type de visite?

-Peut être un complément de visite, ça peut attirer des publics qui ne sont pas familiers des musées, des enfants, un centre aéré, des publics en difficulté, des milieux défavorisés, mais comme il y a un jeu, ça peut être une accroche un prétexte pour les faire venir, ils ne seraient pas venus spontanément, ça peut leur donner le goût, et du coup, ça permet dans un deuxième

temps de visiter. Ou alors, le contraire, on fait visiter, et ensuite, on fait le jeu en deuxième, en leur expliquant qu'il y aura un jeu, avec des points en temps limité, et donc, tout ce qu'ils retiennent, voient dans le musée peut leur servir dans le jeu. Donc, mémorisez bien les choses. Et les gamins, vont s'approprier l'espace, les objets ;
Ou alors couper le truc en trois : leur donner le stress du jeu au départ, les faire jouer un peu. Faire une pause, on fait une visite tranquillement, on regarde et ensuite rejouer.

-Est-ce que tu as échangé beaucoup de cartes avec les autres joueurs ? Avez-vous rencontré des difficultés lors des échanges de cartes avec les autres joueurs ?

-Oui

-T'aurais aimé voir les autres joueurs à l'écran ?

-Ca m'aurait beaucoup plu. On verrait le déplacement ? Ce serait très drôle et que la personne te voit aussi. Ca n'aurait peut-être pas apporté forcément, mais on aurait rigolé trois minutes, et puis ça aurait plutôt dérangé, ça déconcentre… mais comme il y a un objectif et un temps limité, je pense qu'on aurait arrêté. On reste dans le truc pratique, ça, ça ne sert pas à gagner des points. T'as un côté, où on est tellement habitué à ces nouvelles technologies que t'as une priorité, tu vas pas commencer à regarder les gens, c'est rigolo, du fun, ludique.

-Tu penses que ça n'apparait pas comme une priorité dans le jeu ?

-Sauf si ils peuvent me montrer quelque chose dans le musée ! un objet qui m'intéresse. Mais ça tu peux le faire à l'audio. Je voyais plus quelque chose comme un plan ? Oui, ça, ça pourrait être intéressant. Comme ça tu sais où sont tes amis, et tiens tu couples avec l'audio, tu lui demandes si il a du rouge.

-Est-ce que tu as lu les écrans focus sur les objets, dans l'interface ? et les panneaux explicatifs et les cartels dans le musée ?

-Non, à part les textes du quiz, j'ai oublié les options zoom. Ça donnait un texte qui donnait des infos sur l'œuvre ? Parce que je me disais bien qu'il devait y avoir les réponses des quiz quelque part ! Parce que c'était pas dans les cartels. Comme j'ai pas vu dans la démo, où il cliquait, j'ai zappé, c'est un peu frustrant du coup !
Les cartels, je les ai lu pour trouver l'info, donc, je les lisais très, très vite et je cherchais diagonalement le mot, l'info… du coup je ne peux pas dire la qualité des textes, l'angle d'attaque ! Et il y en a pas assez. La femme qui jouait, la joueuse de T, il n'y avait aucune info. On ne pouvait pas déclencher le mécanisme et puis il y avait pas l'info !

-Est-ce que tu as été un joueur ou un visiteur ?

-Plus un joueur ! J'étais pas dans la même catégorie des autres personnes que je pouvais croiser. J'avais un objectif, j'étais un peu speed ! Différence de rythme c'est clair, j'étais décalée dans le rythme.

-Quelles différences tu fais entre visiter et jouer ?

-De rythme de visite et d'objectif et le fait de ne pas s'approprier les choses de la même façon. Ben en fait, je suis quand même frustrée, on n'a pas pu discuter des œuvres tous les deux

(avec son ami avec qui elle est venue). J'ai pas l'impression d'avoir profité, en fait. Donc, j'ai rigolé, mais j'ai pas profité en fait du musée. On va revenir c'est clair ! Mais du coup, on sait que si on a une heure une après-midi, on reviendra ici.

-Pour conclure, après la visite, t'as plutôt envie de quoi ? Envie de rejouer ?

-Oui

-Envie de revenir au musée ?

-Oui

-Envie de retrouver les autres joueurs ?

-Non, je ne pense pas. Et sans l'enquête non plus.

-Et ta «collection», tu aimerais la garder ou garder autre chose, en faire quelque chose ?

-Tel qu'il est actuellement, je n'aurais pas gardé quelque chose du jeu.

-Dans cette optique, qu'est-ce que tu garderais ?

-Ça pourrait être des belles photos, d'objets exposés ici que je puisse mettre en fond d'écran. Je sélectionne mes trois objets préférés et hop, je me les envoie par mail ou sur le site. Ou en carte postale à quelqu'un. Ça peut faire venir des visiteurs après, parce que ça te sert de cartes postales électroniques. Mais mon nombre de points, non ! Demain on aura oublié le nombre de points qu'on a faits aujourd'hui !

-Merci