



HAL
open science

De la distance entre les visiteurs et les œuvres au sein de l'exposition muséale d'art : une approche communicationnelle des marges péri-opérales

Caroline Buffoni

► To cite this version:

Caroline Buffoni. De la distance entre les visiteurs et les œuvres au sein de l'exposition muséale d'art : une approche communicationnelle des marges péri-opérales. Architecture, aménagement de l'espace. Université d'Avignon, 2017. Français. NNT : 2017AVIG1173 . tel-02144588

HAL Id: tel-02144588

<https://theses.hal.science/tel-02144588>

Submitted on 31 May 2019

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

Caroline BUFFONI

DE LA DISTANCE ENTRE LES VISITEURS ET LES ŒUVRES
AU SEIN DE L'EXPOSITION MUSÉALE D'ART

UNE APPROCHE COMMUNICATIONNELLE DES MARGES PÉRI-OPÉRALES

Sous la direction de Monsieur le Professeur Jean DAVALLON

Thèse de doctorat soutenue le 3 mars 2017 en vue de l'obtention du grade de :
Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication

Jury

- Monsieur le Professeur émérite Jean DAVALLON, Université d'Avignon et des Pays de
Vaucluse, (Directeur)
- Monsieur le Professeur Emmanuël SOUCHIER, CELSA Université Paris Sorbonne
(Rapporteur)
- Monsieur le Professeur Pascal LARDELLIER, Université de Bourgogne (Rapporteur)
- Monsieur le Professeur émérite Daniel JACOBI, Université d'Avignon et des Pays de
Vaucluse
- Madame la Professeure Cécile TARDY, Université Lille 3

Caroline BUFFONI

DE LA DISTANCE ENTRE LES VISITEURS ET LES ŒUVRES
AU SEIN DE L'EXPOSITION MUSÉALE D'ART

UNE APPROCHE COMMUNICATIONNELLE DES MARGES PÉRI-OPÉRALES

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement mon directeur de thèse, Jean Davallon, pour son écoute attentive et ses remarques éclairantes, pour sa compréhension rassurante et sa patience infinie, pour son accompagnement motivant et son soutien indéfectible.

J'adresse mes remerciements aux membres de l'équipe Culture et Communication du Centre Norbert Elias à l'université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et plus particulièrement à Hana Gottesdiener et Marie-Hélène Poggi. Je sais tout particulièrement gré à Daniel Jacobi pour les explications qu'il m'a livrées en matière de linguistique, de graphisme, de signalétique, par exemple, pour l'intérêt qu'il a manifesté à l'égard de ma recherche, pour ses réflexions hautement stimulantes.

Dans le cadre du doctorat, j'ai eu la chance d'échanger à propos de ma recherche avec d'autres enseignants-chercheurs qui m'ont également beaucoup apporté. J'adresse toute ma gratitude à Cécile Tardy, Émilie Flon et Yves Jeanneret pour leurs commentaires clairvoyants, pour leurs prompts encouragements, pour ces bons moments passés en leur compagnie.

J'ai bénéficié au plan administratif de l'aide précieuse d'Aude Mosca, de Pascale Di Domenico et de Sophie Taillan. Je les en remercie.

Je remercie Cheikhouna Beye, Mylène Coste, Bessem el Fellah, Camille Jutant, Gaëlle Lesaffre, Émilie Pamart, Céline Schall, Johanne Tremblay, François Theurel, Hécate Vergopoulos, Anne Watremez-Navarro pour leur accueil lors de mon entrée dans la communauté doctorale ainsi que les doctorants et docteurs avec qui j'ai eu le plaisir d'échanger régulièrement lors de séminaires de recherche et lors de moments moins formels notamment Brigitte Auziol, Mark Blichert, Nathalie Bourges, Marie Cambone, Adeline Divay, Floriane Germain, Svetlana Jevtovic, Pierric Lehmann, Jieun Park. J'adresse un merci tout particulier à Eva Sandri et Paolo Campetella pour leur touchante camaraderie ainsi qu'à Cheikhouna Beye et Anne Watremez-Navarro pour leur présence chaleureuse.

Je ne saurais oublier de remercier vivement Marianne Alex, Stéphane Bellin et Camille Bernetière pour leurs attentions et pour leur belle énergie qu'ils n'ont eu de cesse de me transmettre lorsque j'en manquais. Je ne peux manquer d'exprimer toute ma gratitude aux membres de ce Collège Invisible dont j'ai la chance de faire partie : à Jessica Cendoya-Lafleur-Bihi, Alexandra Georgescu-Paquin, Camille Moulinier, Julie Pasquer-Jeanne, pour leurs lectures toujours très pointues des choses de la science et de la vie en général, pour leur repérage de marges qui jusqu'alors échappaient à mon attention, pour leurs F. I. N. de motivation, pour leurs fous rires en des situations qui ne s'y prêtaient pas, pour leurs conseils en matière de recherche et de mode, pour leurs prévenances continues à mon égard.

Je dois aussi beaucoup à mes autres amis, soit à Estelle et Rachid Kaddour, la *famiglia* Quinty, Philippe et Sophie Chappat, Julien Morel et Nathalie Gay, Aurélie Coupier, Anne-Claire et Sylvain Léauthier, Mélane et Fabiau Aulagne pour leurs encouragements systématiques, pour ne pas m'avoir tenu rigueur de mes absences répétées et pour les moments partagés, véritables sources de respiration.

Enfin, j'ai une tendre pensée pour ma famille : Dadou, Elena, Masha, Sasha, Fred, Jo, Pierrot, Lilix, David, Danilo et Marie-Thé. Chacun d'eux a participé à cette expérience doctorale en m'interpellant avec humour, en me rappelant à la constance, en m'insufflant leur force, en me conseillant avec intelligence, en me soutenant patiemment, en me nourrissant de leur créativité, en m'inspirant et en m'encourageant depuis le début et même avant. Je les remercie (le mot est faible) pour cela, pour bien d'autres choses encore et, par-dessus tout, pour l'amour dont ils m'entourent.

*À David COURTINEL,
À Danilo et Marie-Thérèse BUFFONI,*

Lignes de départ et d'horizon, lignes de fuite et de force

SOMMAIRE

AVERTISSEMENTS.....	8
AVANT-PROPOS	12
INTRODUCTION GÉNÉRALE	16
<i>A) Mise en exposition et mise en pages : quelques cas d'échanges</i>	<i>16</i>
<i>B) La périphérie du texte et de l'œuvre exposés</i>	<i>19</i>
<i>C) Dénaturaliser les distances entre les visiteurs et les œuvres au sein de l'exposition muséale</i>	<i>20</i>
PREMIÈRE PARTIE – DE L'ÉTUDE DE LA RÉGLURE ET DES MARGES DES MÉDIAS DU TEXTE À L'ÉTUDE DE L'ORGANISATION SPATIALE DE L'EXPOSITION MUSÉALE.....	23
CHAPITRE 1 – LA CONSTRUCTION D'UN OUTIL CONCEPTUEL : LA DÉFINITION DES MARGES PÉRI-OPÉRALES DE L'EXPOSITION MUSÉALE..	25
<i>A) Le tracé régulateur : un préalable historique et technique à l'inscription du texte.....</i>	<i>25</i>
<i>B) Les réglures et grilles : des matrices d'expression et de représentation et des schèmes organiseurs.....</i>	<i>44</i>
<i>C) Les marges : des signes-vecteurs d'attention et d'interprétation et des traces matérielles d'énonciation polyphonique.....</i>	<i>59</i>
CHAPITRE 2 – L'OBJECTIF DE LA RECHERCHE : POUR UNE APPROCHE COMMUNICATIONNELLE DES MARGES PÉRI-OPÉRALES DE L'EXPOSITION MUSÉALE D'ART	83
<i>A) La construction de la réglementation de la visite de l'exposition muséale d'art</i>	<i>83</i>
<i>B) La mise en espace de l'exposition muséale d'art.....</i>	<i>100</i>
<i>C) La saisie visuelle des œuvres lors de la visite de l'exposition muséale d'art</i>	<i>118</i>
CHAPITRE 3 – LA DÉMARCHE EMPIRIQUE : TROIS ENQUÊTES POUR L'ÉTUDE DES MARGES PÉRI-OPÉRALES DE L'EXPOSITION MUSÉALE D'ART.....	135
<i>A) Documenter et observer les marges péri-opérales</i>	<i>135</i>
<i>B) L'enquête sur la réglementation de la visite de l'exposition muséale d'art : l'analyse des règlements de visite et des interdits comportementaux.....</i>	<i>151</i>
<i>C) L'enquête sur la mise en espace de l'exposition muséale d'art : l'analyse des outils de mise à distance et des marges expographiques.....</i>	<i>155</i>

<i>D) L'enquête sur la saisie visuelle des œuvres exposées : l'analyse des comportements et alignements des visiteurs</i>	167
SECONDE PARTIE – LES MARGES PÉRI-OPÉRALES DE L'EXPOSITION	
MUSÉALE D'ART : DES PHÉNOMÈNES SOCIO-SÉMIOTIQUES.....	173
CHAPITRE 4 – DES DISPOSITIONS RÉGLEMENTAIRES COMME RÈGLES	
CONSTITUTIVES	175
<i>A) L'obligation réglementaire de mise à distance physique vis-à-vis des objets patrimoniaux exposés</i>	175
<i>B) Des mesures de protection et d'accessibilité</i>	185
<i>C) Des règles constitutives de la visite de l'exposition muséale</i>	193
CHAPITRE 5 – LES MARGES EXPOGRAPHIQUES COMME TRACES	
MATÉRIELLES D'ÉNONCIATION.....	200
<i>A) Les moyens participant à l'inscription des marges expographiques</i>	200
<i>B) Les marges expographiques de l'exposition muséale : des signes-vecteurs d'attention et d'interprétation</i>	233
<i>C) Des traces matérielles d'énonciation dans l'économie expographique régissant l'accès au patrimoine</i>	252
CHAPITRE 6 – LES ALIGNEMENTS DISTANCÉS COMME INDICES	
POSTURAUX DE CO-ÉNONCIATION.....	273
<i>A) Les reculs et les alignements distancés : des actions d'actualisation</i>	273
<i>B) Les alignements distancés : des indices posturaux d'énonciation/co-énonciation</i>	282
<i>C) L'alignement distancé : une figure rituelle</i>	294
CONCLUSION GÉNÉRALE	301
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE.....	305
TABLE DES MATIÈRES.....	323
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	327
DVD D'ANNEXES	328

AVERTISSEMENTS

Ce document constitue le mémoire de thèse et le DVD, inséré en dernière page de ce volume, contient les annexes.

Concernant ce document

Les marges de pied accueillent, le cas échéant, pour alléger le corps du texte, satisfaire aux normes de la citation et de l'identification, et/ou aider à la compréhension :

- Les liens hypertextes des publications en ligne évoquées et la date de leur dernière consultation.
- Les références bibliographiques des ouvrages mentionnés par les auteurs que je cite. S'agissant de livres que je n'ai pas lus, ils n'ont pas été intégrés à la bibliographie.
- Les notes de contenu c'est-à-dire des précisions quant au sens attribué à tel terme employé, des remerciements adressés aux personnes-ressources qui m'ont délivré les informations mentionnées, des exemples ou des explications qui illustrent, étayent et/ou mettent en perspective les propos et parfois des apartés exprimant des intuitions ou des hypothèses non vérifiées relatives à tel phénomène évoqué, notamment.

En outre, l'argumentaire développé dans ces pages est soutenu par des citations issues d'écrits scientifiques, littéraires, institutionnels mais aussi par des verbatims et extraits tirés des documents constitutifs des corpus – retranscriptions d'entretiens, catalogues commerciaux, règlements de visite, fiches professionnelles, etc. Ces citations, verbatims et extraits, fragments d'énoncés produits par autrui, sont référencés et rendus visuellement décelables du fait de distinctions typographiques :

- Les citations sont référencées selon la méthode (auteur, date), encadrées par des guillemets « français » et soit insérées dans le texte et présentées de même lorsqu'elles sont courtes, soit intercalées à la ligne, en retrait, dotées d'un interlignage simple et

revêtant une taille de caractères inférieure lorsqu'elles sont longues – c'est-à-dire se développant sur plus de six lignes. Le cas échéant, lorsque les citations contiennent des citations internes, ces dernières sont alors placées entre des guillemets "anglais".

- Les verbatims, issus des retranscriptions d'entretiens, sont introduits par des mentions de couleur grise rappelant la situation de communication (l'entretien, la conversation), la profession de l'informateur et le code de référencement de la retranscription¹ – les retranscriptions considérées comme annexes sont présentées dans le DVD joint au mémoire. Les verbatims sont placés à la ligne, en retrait, entre les paragraphes du texte dont ils illustrent le propos et caractérisés par un interlignage simple, une taille de caractères inférieure, des barres obliques indiquant leur fin ou celles des différentes phrases qui les composent, des crochets internes apportant des précisions nécessaires à la compréhension ou indiquant une opération d'anonymisation :

Extrait d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E3-museo-2 :

la difficulté souvent c'est un problème de communication entre les différents corps de métiers qui interagissent, ce n'est pas forcément les mêmes mots, le même travail par rapport à l'espace, ce n'est pas les mêmes soucis non plus /

- Les extraits, issus des catalogues commerciaux, des règlements de visite, etc., sont chapeautés par des mentions de couleur grise indiquant l'intitulé du document source – ces documents également considérés comme annexes sont aussi présentés dans le DVD. Les extraits sont graphiquement présentés à l'identique des verbatims :

Extrait du règlement de visite du musée des beaux-arts de Rennes (Rennes, France) :

Il est interdit de s'approcher à moins de 1 mètre des œuvres /

Pour les verbatims comme pour les extraits, le soulignage vise à attirer l'attention du lecteur sur les termes et formules qui représentent précisément les thèmes annoncés et analysés.

¹ Les données susceptibles de révéler l'identité des informateurs ont été occultées des retranscriptions (et donc des verbatims) afin de garantir l'anonymat. Des coupes ont donc été faites et sont indiquées par des crochets encadrant des reformulations d'anonymisation de couleur grise, par exemple : Vous savez je me souviens avoir travaillé avec un scénographe [nom du scénographe] sur un sujet et on avait imaginé [des dispositifs spécifiques].

Le texte contient également quelques abréviations – généralement en petites capitales pour ne pas freiner la lecture : NP pour « non paginé », ND pour « non daté », DM pour « *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* », TLFi pour « *Trésor de la Langue Française informatisé* », CNRTL pour « Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales », BnF pour « Bibliothèque nationale de France », AAS pour « agent(s) d'accueil et de surveillance », Rmn pour « Réunion des musées nationaux », SIC pour « Sciences de l'Information et de la Communication », MOMA pour « Museum of Modern Art New York », GRAV pour « Groupe de Recherche d'Art Visuel », DMF pour « Direction des Musées de France », actuel Service des musées de France.

Des planches d'illustration sont proposées pour rendre compte visuellement des dispositifs évoqués c'est-à-dire pour en compléter la description verbale et favoriser la compréhension des analyses afférentes. Ces planches, numérotées et intitulées, sont réunies à la fin des chapitres concernés et sont listées dans la table des illustrations placée à la fin du mémoire. Certaines d'entre elles ont nécessité d'être tirées à part, au format A3 et en couleurs afin d'en favoriser la lisibilité. Elles sont également présentées à la fin des chapitres auxquels elles se rapportent mais pliées et insérées dans des pochettes en raison de leur format spécifique.

Le chapitre 3 de ce mémoire renvoie le lecteur à différentes annexes présentées dans un document au format PDF intitulé « ANNEXES.pdf » et inscrit sur le DVD placé à la fin de ce volume. Afin de faciliter l'accès à telle ou telle annexe, j'ai précisé dans le texte du mémoire, à chaque appel d'annexe, le numéro de la page de l'annexe au sein du document PDF. Le lecteur peut alors saisir ce numéro dans la zone de recherche de page du document « ANNEXES.pdf » et atteindre ainsi directement l'annexe appelée. Par exemple :

Suite à la pré-analyse scripto-graphique thématifiée des photographies (cf. annexe A-2, p. 5 du document ANNEXES.pdf sur le DVD), j'ai engagé l'analyse des outils de mise à distance et marges expographiques en ayant recours à des méthodes et outils d'analyse de plusieurs sémiotiques.

Le lecteur peut également se servir de la fonction « zoom » du logiciel utilisé pour la lecture du document « ANNEXES.pdf » pour mieux lire les textes en petits caractères et pour mieux voir les images de petites tailles, le cas échéant.

Concernant le DVD joint

Le DVD contient :

- Le document au format PDF, intitulé « ANNEXES.pdf » et présentant les annexes (A à E) c'est-à-dire le guide d'observation élaboré et utilisé pour l'investigation empirique, les listes exhaustives des documents prélevés et des fragments de relevés d'observation composant les trois corpus ainsi que des extraits de documents d'analyse².
- Quatre dossiers réunissant les éléments recueillis (scannés ou téléchargés, enregistrés au format PDF). Les intitulés de ces dossiers spécifient le corpus de rattachement et le type de document : le dossier « Corpus-A-copies-règlements » rassemble les copies des vingt-sept règlements de visite qui composent le corpus A, le dossier « Corpus-B-copies-a-muséofiches » rassemble les copies des sept fiches qui composent en partie le corpus B, etc.

² Les tableaux et planches d'analyse comptent parfois plusieurs dizaines de pages dont la présentation *in extenso* n'est *a priori* pas nécessaire. J'en livre toutefois des extraits de quelques pages afin de rendre compte des différentes méthodes d'analyses – par ailleurs explicitées dans le troisième chapitre du mémoire.

AVANT-PROPOS

Cette recherche doctorale participe à une réflexion sur l'organisation spatiale initiée, entre 1997 et 2001, lors de ma formation artistique en communication visuelle à l'École Régionale des Beaux-Arts de Saint-Étienne³. Les différents travaux photographiques et graphiques alors réalisés questionnaient les schémas d'aménagement des places publiques, le marquage normalisé des terrains sportifs, la structuration graphique des supports publicitaires imprimés, entre autres choses. La réflexion s'est poursuivie grâce aux travaux de recherche menés lors de ma formation universitaire d'abord dans le cadre de la Maîtrise en sciences et techniques en Presse et Communication d'Entreprise (2002-2004), alors proposée par l'université Jean Monnet à Saint-Étienne, ensuite dans le cadre du Master 2 Stratégies du Développement Culturel, mention Études, Recherches et Prospectives, parcours Exposition et Patrimoine⁴ (2007-2008), alors proposé par l'université d'Avignon et Pays de Vaucluse. Les deux études qui ont été menées dans chacun de ces cadres – l'une sur la feuille scolaire à réglure Séyès communément dénommée « feuille à gros carreaux » (Buffoni, 2004) et l'autre sur les outils de mise à distance présents au sein des expositions muséales (Buffoni, 2008) – m'ont donné l'occasion d'adopter une approche communicationnelle de ces objets. Cette dernière s'inspire de celles proposées par Andrea Semprini (1995, 1996, 2007) et Jean Davallon (1999) et se réfère à la socio-sémiotique des médias et des médiations dans le sens où elle consiste à aborder les objets d'étude non seulement « de front » mais aussi « de biais », autrement dit, à les appréhender par l'examen de leurs caractéristiques intrinsèques mais aussi par l'étude des dispositifs médiatiques dans lesquels ils s'inscrivent et des pratiques sociales qui les fondent et les interprètent (Jeanneret & Souchier, 2009). Cette approche a permis de révéler que les dispositifs d'organisation spatiale de la feuille scolaire – soit la réglure Séyès – et de l'exposition muséale – soit les outils de mise à distance – participent également à la communication autrement dit à « une activité sociale de construction d'une situation d'échange » (Davallon, 1999 : 260). La distance entre les visiteurs et les œuvres au sein de l'exposition muséale d'art – objet de la recherche doctorale dont ce mémoire rend compte – a été également appréhendée de cette manière car jugée pertinente pour

³ Aujourd'hui dénommée École Supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne (ESADSE).

⁴ Aujourd'hui intitulé Master Stratégies du Développement Culturel, Médiations de la Culture et des Patrimoines - Expositions, cultures numériques, tourisimes.

comprendre de quelle manière cette distance contribue à l'exposition muséale d'art entendue comme média (Davallon, 1999).

En 2007-2008, je me suis intéressée à l'organisation spatiale de l'exposition muséale en raison de mon inscription, à ce moment-là, au sein du Master 2 dont l'intitulé mentionnait ce dispositif culturel – découvert au cours de mon enfance grâce aux sorties scolaires et familiales régulières, visité une fois tous les trois ans pendant l'adolescence, investi quotidiennement pendant les années d'études artistiques, pratiqué plus occasionnellement mais fréquemment par la suite. Mon intérêt s'est renforcé du fait de la découverte de textes relatifs à la muséologie, de la réalisation de travaux pratiques et de l'étude évoquée mais aussi du fait des enseignements délivrés par les membres de l'Équipe Culture & Communication du Centre Norbert Elias (UMR 8562)⁵ dont les recherches, inscrites en sciences de l'information et de la communication (SIC), portent sur les expositions et leurs publics, les médiations de la culture et du patrimoine, les formes et modèles culturels, par exemple. Cependant, c'est d'abord une expérience fortuite vécue alors que j'entamais ladite formation qui a éveillé ma curiosité à l'égard de l'organisation spatiale de l'exposition muséale. En effet, en octobre 2007, au cours d'une visite, dans un premier temps, je remarquai, lors de mon entrée dans une salle en même temps que deux autres visiteurs⁶, que nous nous étions spontanément dirigés vers les tableaux accrochés au mur qui nous faisait face et positionnés côte à côte pour, ensuite, nous engager tacitement, ensemble et pendant quelques minutes, dans la contemplation de ces œuvres. Dans un deuxième temps, alors que mon regard se portait dans le coin inférieur droit de l'un des tableaux, j'ai constaté que mes pieds comme ceux des deux autres visiteurs affleuraient un ruban adhésif de teinte sombre, collé sur les tommettes orangées du sol et disposé parallèlement à la paroi et à environ 60 centimètres des œuvres. Je pris conscience que ce ruban délimitait du même coup deux zones : une zone que les deux personnes et moi-même occupions physiquement, une autre qu'occupaient tout aussi physiquement les artefacts. Dans un troisième temps, alors que je balayai la salle du regard, je notai que, hormis cette « ligne de démarcation », une vitrine et un socle inscrivait également des périmètres autour des objets patrimoniaux présentés en d'autres endroits de la pièce. Alors que je poursuivais

⁵ Le Master étant adossé à ce laboratoire de recherche.

⁶ Un homme et une femme que je ne connaissais pas et qui *a priori* ne connaissaient pas.

ma visite, je découvrais d'autres socles, d'autres vitrines, mais aussi des barrières, des cordons, etc., qui déterminaient également au sein de chaque salle tantôt des zones dévolues aux visiteurs, tantôt des zones consacrées aux œuvres. Je décidai alors de me consacrer à l'étude de ces outils souvent présents au sein des expositions muséales.

L'investigation de terrain menée afin d'étudier ces instruments passait notamment par leur prise de vues photographiques *in situ* et l'observation des clichés renforça un raisonnement par analogie, engagé lors de l'expérience de visite évoquée précédemment et consistant donc à établir « la ressemblance par le jeu de l'imagination entre deux ou plusieurs objets de pensée par nature différents » (Jacobi, 1999 : 87). En effet, je perçus quelques points communs entre ces outils expographiques et les bordures graphiques⁷ des livres, des journaux, des magazines, des sites internet, etc. : ils entretiennent un rapport de contiguïté avec les choses « données à voir », revêtent dans la plupart des cas des formes rectilignes, et se manifestent en plein, en relief et/ou en creux, par exemple. Je discernai également quelques similitudes entre les organisations spatiales des expositions et celles des livres, des journaux, des magazines, des sites internet, etc. : les unes et les autres répondent à des configurations généralement multilinéaires et orthonormées, comprennent souvent différents types de zones, sont constituées de composants ayant soit valeur de choses données à voir soit valeur d'outils de monstration, comptent des intervalles relatifs aux choses montrées et servant à soustraire ces dernières du toucher, par exemple.

Après l'étude de Master 2, j'établis, au début du doctorat, la grille ou réglure comme idéal-type autrement dit comme « tableau de pensée homogène » (Weber, [1904] 1965 : 141) mettant en évidence et en relation de causalité quelques-uns des éléments isolés, diffus, discrets, hétérogènes – les lignes de composition, les zones occupées, les intervalles de soustraction, etc. – de l'organisation spatiale de l'exposition muséale et permettant également l'étude comparée de ces composants d'une époque à l'autre. Cette image conceptuelle constitue donc non pas une description détaillée d'un état de fait mais un outil de recherche :

« Dans la mesure où la limitation volontaire de l'information factuelle mobilisée va de pair avec une accentuation de la logique interne de la configuration étudiée,

⁷ Tels les filets, les bandeaux, les rinceaux, les cadres, etc.

L'idéaltype est tout autre chose qu'une image approximative. C'est la raison pour laquelle il possède une valeur heuristique : en réduisant la complexité du réel, il permet d'isoler les consécutives causales à expliquer ; en forçant l'univocité rationnelle des logiques de l'action, il donne les moyens de cette explication.» (Colliot-Thélène, 2014.)

La réglure comme outil d'intelligibilité a résulté des allers-retours entre l'abstraction et l'empirie et a servi d'abord à repérer l'objet de la recherche – les intervalles de soustraction ou distances entre les visiteurs et les œuvres exposées – puis à guider l'élaboration de la question présentée dans l'introduction générale qui suit.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Des relations très étroites nouent depuis toujours les différents domaines touchant à l'organisation spatiale – graphisme et expographie, notamment. Dans l'histoire, quelques praticiens de renom se sont exercés à ces différents arts de l'espace – déjà ouverts les uns aux autres et souvent enseignés par paires voire ensemble. Ainsi, tout au long du XX^e siècle notamment, certains architectes se sont adonnés à l'exercice de la mise en pages⁸ pendant que certains graphistes se livraient à celui de la mise en exposition.

A) Mise en exposition et mise en pages : quelques cas d'échanges

Dans le domaine muséal, le rapprochement entre mise en exposition et mise en pages s'est concrétisé par exemple au début du siècle précédent sous l'impulsion d'Alexander Dörner, directeur du Musée régional de Hanovre. En effet, ce dernier revendiquait l'idée que le musée se devait d'être une sorte de livre dont chaque salle était l'un des chapitres dédié respectivement à une période précise de l'histoire de l'art occidental et pourvu d'une introduction et d'une conclusion servant à faire lien (Glicenstein, 2009 : 27). Alexandre Dörner fit appel au soviétique Lazar (dit El) Lissitzky pour réaliser une salle en fin de parcours consacrée à l'art de l'époque. Dans cet espace appelé le « Cabinet des abstraits » (1927-1928), Lissitzky propose un accrochage des œuvres sur des panneaux coulissants que le public était invité à faire glisser et sur des cimaises couvertes de lattes verticales bichromes engageant un « dynamisme optique engendré par le déplacement du spectateur » (Lista, 2015 : 4). Ambiance recontextualisante dérivée des salles d'époque – ou *period rooms* –, ordre de lecture calqué sur l'organisation livresque et stimulation sensorielle inspirée des innovations esthétiques de l'époque étaient ici mobilisés de concert à des fins didactiques. Les réalisations de Lissitzky résultent d'une démarche interdisciplinaire qui repose sur une pratique croisée des arts, sciences et techniques relatifs à la mise en espace – aussi bien tridimensionnelle que bidimensionnelle, macrophysique que microphysique. Architecte, peintre, photographe et typographe – « constructeur de livres » selon sa formule –, inspiré par les expériences

⁸ Bien avant le XIX^e siècle, à la Renaissance, les architectes se chargeaient d'ailleurs de concevoir leurs traités (de Puineuf, 2011 : 22).

spatiales de la peinture abstraite – de Kasimir Malévitch notamment –, il repense les rapports entre l’homme et son environnement immédiat en réinterprétant le suprématisme pictural et en « jouant » avec l’espace perceptif du spectateur. Sa réflexion prend corps *via* de nombreuses réalisations touchant aussi bien à l’aménagement des lieux de théâtre et d’exposition – comme le « Cabinet des abstraits » au musée de Hanovre, l’*Espace proun*⁹ à l’occasion de la Grande Exposition de Berlin en 1923 et autres installations dans le cadre d’expositions internationales¹⁰ – qu’à la mise en forme du livre et de l’affiche – comme *Battez les blancs avec le coin rouge* (1919), *Histoire de deux carrés* (1922), *Pour la voix* (1923) – entre autres choses (de Puineuf, 2011 ; Lista, 2015).

Autre exemple : à partir de 1944, le graphiste et typographe français Pierre Faucheux, reconnu par les professionnels de l’édition du fait de la qualité de ses mises en pages de journaux et maquettes de couvertures de livres, s’intéresse à l’architecture puriste de Le Corbusier et s’inspire des principes, méthodes, outils définis par ce dernier (Faucheux, 1986 : 392) dont le fonctionnalisme et les tracés régulateurs¹¹ : « le choix d’un tracé régulateur est un des moments décisifs de l’inspiration, l’une des opérations capitales de l’architecture » (Le Corbusier *in* Boudon & Guillaume, 2015). Dès lors, Pierre Faucheux alterne pratique de mise en pages et pratique d’aménagement des lieux et considère la mise en livre comme un travail architectural et l’architecture comme une écriture (Guiral, Dupeyrat & Domingues, 2013 : quatrième de couverture). Ainsi, l’œuvre de Pierre Faucheux est constituée de grilles et de maquettes de mise en pages – celles de la collection « Livre de poche » (1963) et de l’*Encyclopædia Universalis* (1965), notamment – et d’aménagement intérieur – salons des Arts ménagers en 1948 et 1949, Triennale de Milan en 1965, Musée d’art moderne de la Ville de Paris en 1972, par exemple (Blanchard, 1978 : 126 ; Feuerhahn, 2015 : 1-2).

⁹ Lissitzky attribue à certaines de ses œuvres l’acronyme russe *proun* signifiant « projet pour l’affirmation du nouveau ». L’*Espace-proun* de 1923 est une salle dont les parois sont diversement colorées et ornées de motifs abstraits et géométriques bi- et tri-dimensionnels de sorte à ce que le visiteur qui s’y trouve ressent une sensation de flottement dans l’espace et adopte « une attitude dynamique de déambulation plutôt que de contemplation passive » (Lista, 2015 : 3).

¹⁰ Par exemple, l’Exposition internationale à Dresde en 1926 et l’Exposition de la presse à Cologne en 1928.

¹¹ Il est à noter qu’avant de devenir architecte, Le Corbusier a été, dans sa jeunesse, formé au dessin en vue de devenir dessinateur-graveur. En outre, avant et pendant le développement de sa carrière d’architecte, il s’est adonné également à la sculpture et à la peinture – au travers laquelle il pose les premières bases du Purisme (Ragot, 2015).

Les démarches et réalisations d'El Lissitzky et de Pierre Faucheux sont des exemples, parmi d'autres, des échanges qui animent et nourrissent encore aujourd'hui l'architecture, le graphisme, la scéno- et l'expo-graphie, le design d'environnement, l'aménagement intérieur, etc. D'ailleurs, certains ouvrages de graphisme portant sur les grilles de mise en pages évoquent la possibilité de leur transposition au plan tridimensionnel. Les grilles sont alors présentées en tant que moyen utile à la conception des espaces intérieurs et extérieurs, au design d'environnement (Ambrose & Harris, 2008 : 137). Ainsi, étant donné les relations très étroites qui lient et vivifient les divers arts de l'espace depuis toujours, il est communément admis que les principes, techniques et outils des uns servent aux autres, et réciproquement : à l'échelle de la page, les motifs architecturaux – façades, frontons, colonnes, pilastres, etc. –, les schémas de construction géométrique, le fonctionnalisme architectural et urbanistique ont maintes fois inspiré et inspirent encore le geste de mise en forme des textes ; à l'échelle de l'édifice et de la ville, les unités élémentaires et complexes du graphisme – la ligne et les différentes formes qu'elle compose – mais aussi les tracés régulateurs – grilles et réglures¹² – et croquis de composition, ont quasiment toujours servi et servent encore le geste de mise en forme de nos environnements bâtis (Collectif, 2011) – sans parler de l'utilisation d'outils communs comme la mine, la règle, le compas, en passant par le photomontage jusqu'aux logiciels de dessin assisté par ordinateur, par exemple.

Les liens entre les différentes pratiques d'organisation de l'espace sont historiques et se concrétisent tout en se renforçant au travers d'un enseignement pluridisciplinaire offert par certains organismes de formation – écoles d'art, d'architecture, de design mais aussi lycées et universités proposant des cursus en arts appliqués, par exemple – et au travers d'imports-exports réciproques – de savoirs, de techniques et outils, etc. La consolidation de ces liens s'effectue également par les transpositions et adaptations théoriques et conceptuelles régulièrement proposées par les chercheurs en sciences humaines et sociales.

¹² Dans le chapitre qui suit, je reviendrai sur ces deux termes techniques quasi synonymes. La réglure est l'ancêtre de la grille. Le second terme a supplanté le premier à partir de la seconde moitié du XX^e siècle.

B) *La périphérie du texte et de l'œuvre exposés*

Au plan scientifique, la grande proximité entre urbanisme, architecture, aménagement intérieur, expographie, graphisme, etc. donne lieu à des comparaisons mettant au jour leurs ressemblances et leurs différences en vue de mieux les spécifier, les définir et les comprendre. Par exemple, lorsque Nicole Pignier et Olivier Drouillat traitent des interfaces *web*, ils se réfèrent à l'urbanisme moderniste de Le Corbusier pour expliquer l'ordonnancement modulaire de ces productions info-graphiques : « Le Corbusier pensait l'aménagement de l'espace urbain en zones délimitées, séparées par activités et par types de circulation telle une grille modulaire, finalement. » (Pignier & Drouillat, 2008 : 97). Dans le domaine muséologique, ce sont des parallèles théoriques et conceptuels entre l'organisation de l'exposition et l'organisation du texte qui sont établis sans doute en raison de la dimension heuristique de l'exercice comparatif. Par exemple, pour les besoins de son analyse qui interroge les façons dont l'exposition s'édifie de manière construite à partir d'éléments hétérogènes, Sandra Sunier « transcri[t] sur le plan muséographique la théorie textuelle émise par le linguiste Jean-Michel Adam¹³ » et propose le néologisme « expo-texte » pour rendre compte du fait que l'exposition à l'instar du texte est une disposition formelle qui apporte une structure et une cohérence spécifiques au discours du concepteur (1997 : 196 ; 210).

Dans *L'art : une histoire d'expositions*, Jérôme Glicenstein interroge la relation entre art et exposition et propose, comme alternative à l'histoire de l'art, une histoire de l'exposition – « en forme d'archéologie plus que "généalogie" » (2009 : 251) précise l'auteur. Pour développer son propos ce dernier tire parti, entre autres références, du concept narratologique de relations transtextuelles¹⁴ de Gérard Genette pour présenter l'exposition comme un ensemble de « textes » en relations. Il transpose donc à l'exposition les notions d'intertexte, de métatexte, d'architexte, d'hypertexte et celle de « paratexte éditorial¹⁵ ». Ainsi pour Jérôme Glicenstein, le paratexte de l'exposition est constitué de « tous les "à-côtés" de l'œuvre [qui] servent de fait à inscrire celle-ci dans un contexte spécifique » et qui servent à sa compréhension « optimale » (*idem* : 107,

¹³ J.-M. Adam, *Les Textes : Types et prototypes*, Paris, Nathan-Université, 1992 in Sunier, 1997 : 210.

¹⁴ Jérôme Glicenstein précise : « Ce terme est utilisé par Gérard Genette, au début de *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1981. » (Glicenstein, 2009 : 106.)

¹⁵ G. Genette, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, 1987 in Glicenstein, 2009 : 107-111.

111). Suivant la taxinomie proposée par Gérard Genette, Jérôme Glicenstein évoque les deux formes de paratextes : l'építex-te qui « désigne des “messages” qui se situent à une certaine distance du texte » et le péritex-te qui qualifie « tous les éléments situés à la périphérie directe d'une œuvre et qui en influencent la perception » (*idem* : 109). Il évoque également la notion de « para-opé-ral¹⁶ » développée par le critique et théoricien de l'art Michel Gauthier car elle s'inspire du paratex-te de Gérard Genette et en constitue la transposition au monde des arts plastiques :

« Par para-opé-ral il faut entendre, nous dit-il, tout ce qui, autour, dans les parages de l'œuvre, concourt à la réception de cette dernière – cette zone tampon, [...] entre l'œuvre et la non-œuvre, qui a pour tâche d'assurer, de conditionner la présentation de la première au sein de l'universelle seconde.” C'est-à-dire “au sein des arts plastiques, les composantes du lieu de présentation de l'œuvre (forme, couleur et revêtement des murs, sol et plafond, nature de l'éclairage, [...]), les présentoirs de toutes sortes, le cartel, le titre de l'œuvre, le nom de l'artiste, sa signature, les cartons d'invitation, les photographies de l'œuvre, les affiches et interventions publicitaires, les publications de presse, les entretiens de l'artiste”, mais aussi “les projecteurs de diapositives ou de films, les moniteurs vidéo, les maries-louises, les caissons lumineux, les vitrines, les sous-verre et autres étagères”. Selon Gauthier, le catalogue – comme pour Genette – est une forme qui relève plutôt de l'építex-te (épi-opé-ral), contrairement aux socles, cadres ou cartels, qui relèveraient plus du “péritex-te (péri-opé-ral)”. » (Glicenstein, 2009 : 111.)

La recherche porte très spécifiquement sur des composantes de l'exposition muséale d'art qui entretiennent un rapport de très grande proximité avec les œuvres exposées soit les distances entre ces dernières et les visiteurs.

C) Dénaturaliser les distances entre les visiteurs et les œuvres au sein de l'exposition muséale

Les distances considérées dans cette recherche sont celles qui, tout à la fois, sont :

- contiguës aux œuvres exposées au sein de l'exposition muséale,
- imposées par les règlements et consignes de visite,
- délimitées par des barrières, des cordons, des socles, des rubans adhésifs au sol, entre autres choses,
- maintenues par les visiteurs,

¹⁶ M. Gauthier, « Dérives périphériques », *Cahiers du MNAM*, 56-57, 1996, p. 130-132.

- généralement reconnues comme étant vouées à la protection des biens patrimoniaux présentés et qualifiées de « bonnes distances », de « distances respectueuses », de « limites à ne pas franchir », de « zones de sécurité », par exemple.

Compte tenu du rapport de proximité que ces distances entretiennent avec les œuvres exposées et considérant les notions de « para/péri-texte » et « para/péri-opéral », je postule que ces distances servent non seulement à la protection des œuvres mais aussi à la présentation et à la réception de ces dernières. Cette proposition de départ se renforce dès lors que l'on considère le lieu d'inscription des œuvres et des distances, soit l'exposition muséale d'art, comme un dispositif médiatique du fait de son fonctionnement communicationnel, de son opérativité socio-symbolique (Davallon, 1999). Partant de là, une question se pose : de quelle manière les distances qui s'établissent entre les visiteurs et les œuvres contribuent-elles au média exposition ? Poser cette question induit qu'elles ne sont ni de peu d'intérêt ni secondaires et la thèse développée dans les six chapitres de ce mémoire consiste à soutenir qu'elles participent à ce média du fait des fonctions et rôles d'ordre sémiotique qu'elles remplissent.

Ce constat a pu être établi sur la base des études menées dans le cadre de la recherche et dont les six chapitres suivants rendent compte. Trois chapitres composent la première partie du mémoire, intitulée « de l'étude de la réglure et des marges des médias du texte à l'étude de l'organisation spatiale de l'exposition muséale » et établissant le cadre théorique et méthodologique de la recherche. Le premier chapitre traite de la construction d'un concept utile à la recherche : l'étude théorique des réglures et marges des médias du texte amène à l'élargissement des définitions de ces termes issus du langage courant et technique et soutient l'élaboration du concept « marges péri-opérales » qui permet de qualifier les distances entre les visiteurs et les œuvres exposées au sein de l'exposition muséale d'art et de supposer qu'elles contribuent au média exposition en remplissant des fonctions et rôles d'ordre sémiotique. Ensuite, le deuxième chapitre précise l'objectif de la recherche : l'étude théorique du média exposition identifie trois processus résultant chacun de l'énonciation de l'institution muséale, de celle du collectif producteur et de celle des visiteurs au cours desquels les marges péri-opérales sont construites et dotées de sens et incite à les appréhender depuis ces trois processus énonciatifs en vue de mettre au jour les fonctions et rôles qu'elles endossent alors. Enfin, le troisième chapitre explicite la démarche : elle consiste à

mener des enquêtes respectivement dédiées à la réglementation de la visite de l'exposition, la mise en espace de l'exposition, la saisie visuelle des œuvres exposées par l'analyse d'« objets » inhérents à ces trois processus énonciatifs et qui préfigurent, configurent et actualisent les marges péri-opérales. Ces enquêtes ont pu être menées suite au recueil de données nécessitant le recours à plusieurs techniques d'enquête, la constitution de corpus dédiés, la sélection de méthodes et outils d'analyse idoines.

Trois chapitres constituent la seconde partie de ce mémoire intitulée « les marges péri-opérales de l'exposition muséale d'art : des phénomènes socio-sémiotiques » et livrant l'étude des marges péri-opérales. Le quatrième chapitre est dévolu à la première enquête : la discussion des résultats des analyses portées sur les règlements de visite et les interdits comportementaux montre que, telles qu'elles apparaissent dans la réglementation de la visite de l'exposition muséale, les marges péri-opérales remplissent les fonctions de mesures de protection des biens et des personnes et d'accès aux œuvres dans certaines limites physiques et le rôle de règles constitutives de la visite de l'exposition muséale d'art. Ensuite, le cinquième chapitre est dédié à la deuxième enquête : l'examen des résultats des analyses portées sur les outils de mise à distance et les marges expographiques révèle que, telles qu'elles se concrétisent lors de la mise en espace, les marges péri-opérales endossent les fonctions des signes-vecteurs d'attention et d'interprétation et les rôles de repères signalétiques et de traces matérielles d'énonciation. Enfin, le sixième chapitre est consacré à la troisième enquête : l'interprétation des résultats des analyses portées sur les comportements et alignements des visiteurs mène à considérer que, telles qu'elles se manifestent lors de la saisie visuelle des œuvres exposées, les marges péri-opérales assurent les fonctions des signes d'engagement dans la situation d'interaction et des propriétés situationnelles et les rôles d'indices posturaux de co-énonciation et de figures rituelles.

PREMIÈRE PARTIE – DE L'ÉTUDE DE LA RÉGLURE ET DES MARGES DES MÉDIAS DU TEXTE À L'ÉTUDE DE L'ORGANISATION SPATIALE DE L'EXPOSITION MUSÉALE

Cette première partie présente le cadre théorique et méthodologique de la recherche en trois chapitres. Le premier propose un concept utile à la recherche sur les distances entre les visiteurs et les œuvres exposées au sein de l'exposition muséale d'art soit « les marges péri-opérales ». D'une part, l'élaboration de cet outil conceptuel a pour origine l'intuition selon laquelle les distances entre les visiteurs et les œuvres exposées au sein de l'exposition muséale d'art sont comme des marges de ce média. D'autre part, elle repose en grande partie sur l'étude théorique des tracés régulateurs et des marges des médias du texte qui procède au dépassement des définitions courantes et techniques des réglures, grilles et marges communément entendues comme des résultats de l'opération technique de préparation et d'agencement des supports des livres, journaux, magazines, etc. L'étude permet de comprendre ces composants graphiques comme des formes qui, au cours des pratiques de production et d'appropriation des médias, sont devenues des « matrices d'expression et de représentation » et des « schèmes organisateurs » – en ce qui concerne les réglures et grilles – et des « signes-vecteurs d'attention et d'interprétation » et des « traces matérielles d'énonciation polyphonique » – en ce qui concerne les marges. Enfin, cette réinterprétation permet l'élaboration des « marges péri-opérales », formule conceptuelle qualifiant les distances entre les visiteurs et les œuvres exposées au sein de l'exposition muséale d'art et permettant d'émettre l'hypothèse qu'elles participent au média en remplissant plusieurs fonctions et rôles d'ordre sémiotique.

Le deuxième chapitre conduit à une approche *ad hoc* pour appréhender les marges péri-opérales c'est-à-dire à une approche communicationnelle. D'une part, la construction de cette posture a découlé de l'objectif général de la recherche qui consiste à dénaturer les distances entre visiteurs et œuvres. D'autre part, elle repose essentiellement sur l'étude théorique de l'exposition muséale d'art qui suscite l'adoption d'un point de vue

élargi sur ces distances parfois perçues comme des contraintes spatiales empêchant le rapport physique, sensible et cognitif des visiteurs aux œuvres et prenant part à une organisation disciplinaire mise au point et imposée par l'autorité muséale. En effet, l'étude repère trois processus au cours desquels les sources énonciatives – que sont l'institution muséale, les producteurs d'expositions et les visiteurs – coproduisent les marges péri-opérales et leurs sens. L'identification de « la réglementation de la visite de l'exposition », de « la mise en espace de l'exposition » et de « la saisie visuelle des œuvres exposées » comme processus énonciatifs rend compte de la nature composite des marges péri-opérales. Enfin, la mise au jour de ces processus incite à mener une approche communicationnelle de ces marges consistant à enquêter sur chacun d'entre eux en vue de déceler les fonctions et rôles que ces marges y endossent.

Le troisième chapitre explicite la méthodologie conçue pour fonder la démarche empirique, à savoir une méthodologie recourant aux techniques de l'observation et du recueil documentaire en situation, engageant la constitution de corpus dédiés, mobilisant plusieurs méthodes et outils d'analyses sémiotiques. D'une part, le montage de ce protocole fait suite à la découverte « d'objets » inhérents aux trois processus énonciatifs préalablement identifiés et rendant manifestes les marges péri-opérales – en ce qu'ils les préfigurent, les configurent et les actualisent. D'autre part, il se base sur l'étude théorique des protocoles de collecte d'informations employées par la recherche sur les musées, les expositions, les publics ; une étude qui vérifie l'utilisation souvent combinée des différentes techniques d'enquête et son bien-fondé. Concernant l'observation, la photographie comme mode de relevé se révèle essentielle car capable de représenter en même temps, dans le détail et dans toute leur complexité les observables que sont, d'une part, « les outils de mise à distance et les marges expographiques » et, d'autre part, « les comportements et alignements des visiteurs ». En outre, le recueil documentaire est également entendu comme nécessaire car complémentaire à l'observation et donnant matière pour l'analyse de l'objet « règlements de visite et interdits comportementaux ». Enfin, l'étape de collecte de données conduit à l'étape de constitution de trois corpus respectivement dédiés aux trois observables puis à l'étape de sélection raisonnée des méthodes et outils d'analyses.

CHAPITRE 1 – LA CONSTRUCTION D’UN OUTIL CONCEPTUEL : LA DÉFINITION DES MARGES PÉRI- OPÉRALES DE L’EXPOSITION MUSÉALE

Introduction

Ce chapitre présente l’étude théorique des tracés régulateurs et des marges des médias du texte qui mène à la définition des marges péri-opérales, outil conceptuel permettant de qualifier les distances entre les visiteurs et les œuvres exposées au sein de l’exposition muséale d’art et de formuler l’hypothèse de recherche.

Cette étude traite donc des réglures, des grilles et des marges entendues dans le langage courant et technique comme étant les résultats graphiques de l’opération technique et préalable de préparation des supports des cahiers scolaires, des livres, des journaux et magazines, des affiches, etc. (Partie A). Cependant, les apports de la recherche en SIC sur les médias et les dispositifs graphiques de la communication écrite conduisent à envisager les réglures et grilles comme des « matrices d’expression et de représentation » et des « schèmes organisateurs » (Partie B) et les marges comme des « signes-vecteurs d’attention et d’interprétation » et des « traces matérielles d’énonciation polyphonique » (Partie C).

A) Le tracé régulateur : un préalable historique et technique à l’inscription du texte

Des études en histoire, en littérature et en esthétique, notamment, s’intéressent à la matérialité du livre et autres médias ; une dimension que d’aucuns jugeai(ent) comme trop peu examinée car considérée par beaucoup comme trop triviale pour être prise en considération pour elle-même et inintéressante pour l’analyse de ces objets (Laufer, 1984 : 63). Certaines de ces études se concentrent spécifiquement sur les tracés régulateurs – également dénommés réglures ou grilles.

Cette sous-partie (A) relève les caractéristiques intrinsèques des tracés régulateurs et la diversité de leurs usages dans plusieurs contextes de pratiques et domaines d'activité en développant les points suivants :

- L'élaboration, le développement et la diffusion, par les premiers artisans du livre, des principes graphiques de mise en protection, en forme et en lisibilité du texte caractérisant les réglures.
- La permanence de ces principes lors de la transformation et de la multiplication des schémas de grilles – héritières des réglures – engagées par le collectif éditorial qui s'occupe de la mise en page de contenus¹⁷ divers et variés.
- Les spécificités de la réglure normalisée Séyès et les usages de cette dernière dans le cadre spécifique de l'apprentissage de l'écriture et dans le cadre général de la communication pédagogique.
- L'importation de la réglure Séyès et la création de tracés originaux dans le domaine littéraire, leur emploi par les écrivains dans l'activité d'élaboration des textes et la standardisation des grilles automatiquement générées par les logiciels de traitement et de présentation des textes, de gestion et de publication des contenus.

1) *Les réglures du livre courant...*

Vers 3300 av. J.-C., l'argile est le matériau utilisé par le scribe mésopotamien pour la fabrication de tablettes – dont les dimensions correspondent souvent à celles de sa main. À l'aide d'un calame, il grave – verticalement de droite à gauche puis par la suite horizontalement de gauche à droite – des signes qui constituent son texte – économique, littéraire ou divinatoire par exemple¹⁸. Les lignes de texte ainsi composées couvrent toute la surface du support et forment *in fine* un pavé – ou plusieurs lorsque la largeur du support le permet (Arnaud, 2014). Dans l'Égypte antique, le scribe inscrit d'abord

¹⁷ Dans ce mémoire, le « contenu » et « les contenus » renvoient à la ou les chose(s) concrète(s) intentionnellement donnée(s) à voir à autrui par le producteur du média tels les textes et les images pour ce qui est du livre courant, par exemple.

¹⁸ La forme de la tablette varie en fonction du type de texte : ronde pour le texte économique, carrée pour le texte littéraire, en forme de foie pour une lecture divinatoire (Zali, 1999 : 4).

des cadres sur la surface du *volumen* – soit un ensemble d’une vingtaine de feuilles de papyrus dont la largeur correspond au champ visuel et à l’ouverture des bras du scribe et la hauteur correspond à la longueur de sa cuisse utilisée comme appui lors de la rédaction (Zali, 1999 : 13-14). Il remplit ensuite ceux-ci de signes tracés à l’encre de droite à gauche, de haut en bas, en colonnes puis en lignes¹⁹. Ainsi placé à distance des limites du support et à la différence du texte mésopotamien qui court d’une extrémité à l’autre de la surface, le texte égyptien – administratif, juridique, littéraire, religieux, scientifique – est entouré de marges (Thibault, 2002 ; Vercoutter, 2014). Ensuite, à partir du II^e siècle de notre ère, lorsque le texte passe lentement du papyrus au parchemin et du *volumen* au *codex* – soit un ensemble de cahiers constitués de feuilles découpées et pliées –, les deux principes de mise en forme que sont la justification et le margeage demeurent appliqués (Thibault, 2002). Les textes grecs et latins se développent donc également sous forme de pavés rectangulaires ceints d’un périmètre marginal et seront ainsi dupliqués par les copistes médiévaux.

Au Moyen Âge, préalablement au travail de copie et après constitution des cahiers du *codex*, le copiste inscrit sur chaque feuillet des lignes formant un quadrilatère. Ces cadres – souvent rectangulaires et parfois carrés – sont dits d’empagement car ils délimitent les pages soit les surfaces spécifiquement dédiées à l’inscription du texte²⁰ (Zali, 1999 : 24). Ils sont également appelés cadres de justification car simultanément ils déterminent la longueur des futures lignes d’écriture, l’emplacement précis de leur départ et de leur fin (Muzerelle, [1985] 2002-2003 ; Parisse, 2001 : 294). Ensuite, le copiste trace à l’intérieur des pages des traits horizontaux composant la linéation²¹ – qu’il suivra scrupuleusement au moment de la copie car elle assure le respect du *ductus* des lettres et la rectitude des lignes d’écriture tout comme le confort de lecture. Enfin, il ménage à l’intérieur de la page de petits cartouches vierges qui, une fois le travail de copie terminé, seront remplis par les rubriques – soit les titres, sous-titres et résumés –,

¹⁹ Pour ce qui est de l’écriture hiératique couramment employée par les scribes à partir du II^e siècle av. J. C. du fait de la simplicité de ses caractères – par rapport aux hiéroglyphes utilisés pour l’écriture monumentale – engageant une rédaction plus rapide (Jean, 1998 : 84).

²⁰ Il s’agit là de la définition technique et non de la définition courante du terme « page ».

²¹ L’interligne – soit l’espace compris entre la base d’une ligne d’écriture et le sommet de la suivante (Muzerelle, [1985] 2002-2003) – varie en fonction de la longueur du texte à copier. Par exemple, l’interligne des ouvrages bibliques est souvent serré. La réduction des interlignes et l’écriture ramassée en raison de la *scriptio continua* et de l’absence de découpage des phrases grâce à des signes de ponctuation – qui commencent alors à peine à voir le jour – confèrent au texte l’aspect d’un bloc très dense (Vezin, 1982 ; Berthier & Zali, 2002).

les pieds-de-mouche, les initiales²², les bordures, les miniatures, etc., réalisés parfois par le copiste lui-même et plus communément, à partir de la période gothique, par le rubricateur, l'enlumineur, le miniaturiste (Salles, 1986 : 63 et 70 ; Parisse, 2001 : 294). Ainsi, la réglure médiévale – dont les prémices remontent aux écrits de la plus haute antiquité – dote le support de pages souvent rectangulaires et simultanément de marges encadrantes, impose la rectitude et une longueur aux lignes de texte, uniformise l'écriture par le calibrage des lettres, organise le contenu en signalant et en hiérarchisant ses parties constitutives. En somme, elle est une application ancienne du « principe du casier » :

« Ce principe, que nous pouvons appeler le “principe du casier”, sous-tend toute la syntagmatique du texte écrit. Le texte présuppose une surface, et cette surface se divise, en fonction du texte, en un certain nombre de cases. Le principe du casier est celui des “boîtes chinoises” ; c'est-à-dire que les cases les plus petites se trouvent à l'intérieur des cases plus grandes. Il s'agit d'une hiérarchie fondée sur des inclusions successives. » (Harris, 1993 : 229.)

Dans certains cas, la réglure détermine également la composition des enluminures – et les proportions des figurines humaines peintes – tout comme leur rapport avec la surface écrite en vue d'établir un dialogue subtil entre texte et image et une architecture d'ensemble équilibrée – comme le révèle notamment l'étude de manuscrits iraniens du XIV^e siècle (Porter, 2003 : 67).

Au milieu du XV^e siècle, les premiers imprimeurs adoptent les habitudes médiévales et notamment le principe d'une infrastructure graphique sous-jacente et préalable à la mise en pages des incunables dont les textes denses sont encore fragmentés en colonnes compactes et dont la réalisation des pieds-de-mouche, initiales, etc. est encore laissée à la charge du rubricateur et de l'enlumineur une fois l'impression du texte réalisée (Salles, 1986 : 101 ; Blaselle, 1997 : 66 ; Jean, 1998 : 158). De fait, les incunables ressemblent formellement aux manuscrits médiévaux (Souchier, 1999 : 41). À partir du

²² Avec l'avènement de la minuscule caroline impulsé par Charlemagne, l'initiale du premier mot de la phrase est dès lors écrite en majuscule tandis que les autres lettres du texte sont rédigées en minuscules (Berthier & Zali, 2002). Cette écriture est instituée à partir de 770 afin d'unifier les graphies de l'Empire et de remplacer l'écriture mérovingienne difficile à lire car étroite et resserrée, entièrement composée en lettres majuscules longues à copier, marquée de ligatures. Cette écriture arrondie, régulière et aérée – donc plus lisible et plus facile à reproduire – s'impose dans toute l'Europe occidentale au IX^e siècle avant de céder la place au XII^e siècle à l'écriture gothique – plus anguleuse –, de reparaitre sous forme humanistique au XV^e siècle et d'être réadaptée pour les premiers caractères d'imprimerie (Salles, 1986 : 64-68 ; Blaselle, 1997 : 32-33).

XVI^e siècle, de nombreuses innovations graphiques sont introduites par les imprimeurs dans le but de gagner en visibilité et en lisibilité – abandon de la glose au profit de la note, invention des alinéas et des arguments²³, élaboration de l'écriture humanistique plus épurée que la gothique, perfectionnement de la ponctuation, déploiement du texte sur une colonne unique qui couvre tout l'espace de la page, etc. (Laufer, 1984 : 135-137; Salles, 1986 : 104-105; Blaselle, 1997: 85; Berthier & Zali, 2002). Si elle conduit d'abord à l'aération de la surface imprimée, la recherche graphique engagée dans cette voie est poussée à l'extrême jusqu'au XVIII^e siècle. Par excès de perfectionnisme, elle provoque alors une perte d'information et un certain inconfort à la lecture – remplacement des titres détaillés par des formules courtes et génériques, suppression des arguments, utilisation du Didot notamment dont les caractères filiformes fatiguent plus rapidement l'œil du lecteur par rapport au Garamond précédemment utilisé (Laufer, 1984 : 137).

La mise en pages des livres du XIX^e siècle est quant à elle très dense en raison d'une ornementation excessive et ostentatoire. Néanmoins, comme aux siècles précédents, son organisation générale ressemble encore à celle des manuscrits médiévaux et des premiers imprimés du fait de l'utilisation continue de tracés régulateurs et ce jusqu'au XIX^e siècle : si les diverses innovations des cinq premiers siècles de l'imprimerie conduisent à l'élaboration du livre tel que nous le connaissons encore aujourd'hui, il apparaît également que les principes d'empagement, de justification, de margeage, de linéation et de rubricage demeurent. La réglure sert encore à l'arrangement du texte et à l'aménagement symétrique de la double-page.

En toute fin du XIX^e siècle, en France, Stéphane Mallarmé avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) bouscule la réglure séculaire et propose un modèle de typographie expressive faisant fi des normes de lisibilité traditionnellement établies. Cette conception plus picturale qu'architecturale du texte est en début de XX^e siècle reprise et diversement déclinée notamment par Apollinaire avec ses *Calligrammes* (1918) et d'autres poètes et peintres dadaïstes et futuristes – comme Filippo Tommaso Marinetti, Cendrars et Sonia Delaunay (Renoult, 1986 : 381). Dans les années vingt, en Europe et précisément en Allemagne, sous l'influence des idées et des réalisations du

²³ Il s'agit de résumés placés au début des textes.

Bauhaus, du suprématisme, du constructivisme, du *De Stijl*, une « nouvelle typographie » ou « typographie élémentaire » se fait jour – définie et portée en premier lieu par le praticien et théoricien de la typographie Jan Tschichold. En décalage avec la typographie classique respectueuse des canons ancestraux et plus précisément avec celle du siècle précédent caractérisée par son ornementation ostentatoire, celle-ci se veut fonctionnelle, économique, efficace, intelligible, épurée. De cette visée découlent : la déclinaison de la forme en fonction des différents types de textes ou messages, la maîtrise et l'amélioration des techniques manuelles et mécaniques de composition et d'impression, la plus grande hiérarchisation des informations, la conception et l'utilisation de typographies bien lisibles, mais également l'élaboration et l'application de tracés régulateurs dissymétriques d'une page à l'autre en vue d'apporter un certain dynamisme à la composition. Cette « nouvelle typographie » suscite autant l'adhésion que le rejet²⁴ – les adversaires l'accusant de verser dans la doctrine – mais servira, plus tard, de base à un courant majeur du design graphique (Baudin, 1975 : 44-48). Dans les années trente, l'édition spécifiquement destinée aux enfants est clairement influencée par les propositions offertes par la typographie expressive et la nouvelle typographie. Reflétant graphiquement les idées de l'époque en matière d'éducation et de lecture, les albums²⁵ font la part belle à l'image, aux marges généreuses, à l'écriture cursive, aux caractères de tailles variables, aux couleurs vives inondant la double page de grand format²⁶. Les manuels scolaires vont également évoluer dans le sens de ces innovations en présentant notamment une hiérarchisation du contenu des leçons par l'emploi de couleurs différenciées – pour les différents titres et sous-titres, le questionnaire sur la leçon, les légendes des illustrations – et par une diversification des éléments graphiques – filets, bordures –; en employant le document imagé – cartes, photographies, dessins – à titre de complément à l'enseignement par le texte seul (Renoult, 1986).

²⁴ Tschichold lui-même revient sur ses positions plus tard, lorsqu'en 1938, exclusivement tourné vers la mise en pages du livre, il abandonne la composition asymétrique au profit d'un tracé traditionnel symétrique et critique violemment la nouvelle typographie autrefois prônée qu'il qualifie désormais d'uniformisante et d'autoritaire en référence directe au contexte politique de l'Allemagne d'alors, à l'accession au pouvoir d'Hitler (Baudin, 1975 : 51).

²⁵ Ceux du Père Castor (Flammarion, 1931) et de Babar (Hachette, 1939) par exemple.

²⁶ L'institut allemand de normalisation (DIN) fixe avant 1930 les dimensions des imprimés. Elles sont reprises par l'organisation internationale de normalisation (ISO) et son comité français (l'AFNOR). Les formats définis par la norme ISO 216 se répartissent selon 3 séries : la série principale A, la série additionnelle B et la série additionnelle C. La série principale débute et se termine avec les formats A 10 (26 × 37 cm) et 1A 0 (1682 × 2378 cm) et compte les formats courants A5 (148 × 210 cm), A4 (210 × 297 cm), A3 (297 × 420 cm).

Néanmoins, ces changements graphiques concernent surtout les productions de secteurs bien circonscrits de l'édition – l'édition jeunesse, l'édition scolaire, l'édition publicitaire – et ne révolutionnent pas pour autant l'organisation classique des feuillets du livre courant. La persistance de l'usage de la réglure canonique pour la mise en pages des livres imprimés à l'époque s'explique par les procédés techniques employés, par l'observance des préceptes traditionnels de la part de la profession et par leur enseignement :

« La mécanisation croissante du travail dans les imprimeries au début du XX^e siècle ne s'accompagne pas de bouleversements fondamentaux des traditions de mise en pages. Bien au contraire, la généralisation des composeuses mécaniques apparaît comme un facteur de consolidation des usages. De par leur conception même la Linotype et la Monotype ont été construites pour produire des lignes justifiées. Quant au reste du travail de composition, il demeure dans ses principes et dans sa pratique inchangé. «Selon notre enseignement, les pages d'un livre bien conçu sont en formes de rectangles verticaux, divisés en paragraphes dont les lignes comptent environ dix à douze mots, régulièrement espacés et composés dans un caractère dont les dimensions et le dessin sont à la fois commodes et familiers²⁷...». Ces principes de la typographie que rappelle en 1929 Stanley Morison se sont transmis dans les ateliers mais aussi par le biais des écoles qui se sont multipliées vers 1880, ou encore par l'intermédiaire des manuels de typographie. Ils sont fondés sur l'homogénéité de la composition, le juste équilibre des marges, la discrétion des caractères, l'harmonie de la page et du texte. » (Renoult, 1986 : 377.)

Après la Seconde Guerre mondiale, le mot et la forme sont discutés : au plan lexical, le terme grille²⁸ est préféré à celui de réglure. Inspirée par la programmation télévisuelle et radiophonique qui se présente sous forme de « grille de programmes », la formule « grille éditoriale » émerge alors dans le champ du graphisme au milieu du XX^e siècle (Pignier & Drouillat, 2008 : 95) et supplante le terme originel au cours des décennies suivantes²⁹.

En somme, le tracé régulateur apparaît aux premières heures de l'écriture et ordonne également le champ graphique du *codex* en y instaurant des marges, des pages, des cartouches et des lignes qui participent à la mise en forme et en lisibilité du contenu. Le

²⁷ S. Morison, « Les premiers principes de la typographie », *Stanley Morison et la tradition typographique*, exposition Bibliothèque Albert 1^{er} du 29 janvier au 20 février 1966, p. 66 in Renoult, 1986 : 378.

²⁸ Ou *grid* en anglais, *griglia* en italien, *retículas* en espagnol, *Raster* en allemand.

²⁹ D'ailleurs, en 1988, dans son compte rendu de l'ouvrage de Michèle Dukan traitant de la réglure des manuscrits hébreux au Moyen Âge (1988), Gérard Blanchard prend la précaution de mentionner, entre parenthèses, la synonymie des deux termes pour une meilleure compréhension : « Le CNRS publie donc cette méthode qui analyse la forme de la réglure (on peut dire la "grille" de mise en page) ... » (Blanchard, 1988 : 126.)

schéma monobloc de la réglure disposée symétriquement sur les feuillets s'impose aux incunables puis aux livres jusqu'à sa remise en question qui s'engage à l'orée du XX^e siècle. Dès lors, apparaissent les grilles modulaires organisant un peu différemment les surfaces d'inscription.

2) et les grilles des médias du texte à lire

Influencés par les idées et réalisations urbanistiques et architecturales de Le Corbusier, artistiques de Kasimir Malevitch et Piet Mondrian, typographiques de Jan Tschichold – qui ont tous considéré, en théorie comme en pratique, les tracés régulateurs –, les graphistes, maquettistes, typographes se réclamant du style typographique international ou style suisse³⁰ – comme Emil Ruder, Armin Hofmann et Joseph Müller-Brockmann – conçoivent et utilisent la « grille modulaire » comme base nécessaire à toutes compositions dynamiques, emploient des caractères sans empattements, prônent l'alignement du texte à gauche seulement, les colonnes étroites, les photographies plutôt que les illustrations faites à la main, etc. (Livingston, 1998 : 179). Cette grille modulaire doit son qualificatif aux modules, unités spatiales discrètes qui la composent. Les dimensions de ces modules sont homothétiques avec celles du gabarit d'empagement et se déterminent en subdivision de sa hauteur et de sa largeur. Ces modules servent à contenir ou à regrouper au sein de colonnes ou de zones spatiales horizontales et verticales tel ou tel texte, telle ou telle image, telle ou telle information (Ambrose & Harris, 2008 : 60-63 ; Pignier & Drouillat, 2008 : 95 ; Tondreau, [2010] 2013 : 11). En outre, cette grille modulaire est aussi qualifiée d'asymétrique dans le sens où le positionnement des différents blocs de texte et d'image diffère d'un feuillet à l'autre et les tailles de ces derniers sont hétérogènes (Demarcq, 1999 : 86 ; Ambrose & Harris, 2008 : 166). En France, le typographe français Pierre Faucheux devient également un fervent partisan et créateur prolifique de tracés régulateurs :

« Un tracé régulateur commande généralement l'équilibre des ouvrages que je crée : qu'il s'agisse d'une série de romans, d'une encyclopédie, d'un livre de club ou d'un livre d'art illustré, d'un hebdomadaire ou d'une affiche. Ce tracé est lié au format et à la matière rédactionnelle à mettre en place. J'en ai appris la méthode en 1944, quand un ami m'apporta pour le lire, le livre de Le Corbusier : *Vers une*

³⁰ Le style suisse aura une grande influence sur la création graphique jusqu'à la fin des années soixante-dix. À ce moment-là, ses principes sont appliqués à la communication d'entreprise surtout aux États-Unis (Livingston, 1998 : 179).

architecture. Ce fut le détonateur et dans les jours qui suivirent j'appliquais au livre, à des ouvrages existants ou à mes travaux en cours, la méthode qu'employaient les architectes... depuis des siècles... comme aussi Serlio, Léonard de Vinci ou Dürer, pour ne citer qu'eux, avaient créé de superbes alphabets. » (Faucheux, 1986 : 392.)

Néanmoins, à partir de la fin des années soixante, les conventions typographiques sont mises de côté par certains graphistes postmodernistes³¹. Ces derniers défient les principes fondamentaux d'ordre et de discipline propres au Bauhaus et à ses partisans (Livingston, 1998 : 155) et avancent notamment que l'emploi systématique des grilles provoque l'ennui et relève du diktat. Poussant à l'extrême l'initiative de Mallarmé, ils rejettent l'organisation rationnelle en faveur de la composition intuitive et s'emploient à sacrifier la lisibilité au profit de l'expression, à perturber de manière plus ou moins appuyée les automatismes de lecture afin de provoquer un effet émotionnel. Les réalisations des graphistes Neville Brody et David Carson dans les années quatre-vingt-dix sont exemplaires de cette « typographie spectacle » qui ne répond à aucune règle – « *no more rules* » – et qui rompt radicalement avec la traditionnelle typographie rendue transparente au plan perceptif car mise au service du texte (Vandendorpe, 2003 : 16 ; Poynor, 2003). Le découpage excessif des mots, l'envahissement voire la disparition des marges, l'absence de repères stables, etc., sont caractéristiques de cette esthétique visuellement anarchique qui s'épanouit dans les domaines de la publicité, de la presse magazine et affleure le domaine du livre.

Cependant, la mise en pages de style postmoderne concerne surtout le livre d'art, les magazines de la contre-culture, les fanzines de l'*underground* mêlant textes et images et semble se cantonner aux limites physiques de la couverture pour ce qui est du livre courant. En effet, le contenu exclusivement textuel continue à être mis en pages selon la grille à une colonne formellement assez proche finalement de la réglure à colonne unique usitée à partir du XVI^e siècle. Par conséquent, à la fin du XX^e siècle, le texte de l'essai, du roman, de la biographie, etc., se présente sur chaque page toujours sous forme d'un bloc unique dont les lignes sont délimitées à gauche et à droite par le cadre de justification/d'empagement et se trouve cerné par une marge de tête comprenant parfois le titre courant, par une marge de pied incluant le numéro de page, par des marges internes plus petites que les externes :

³¹ Tels Wolfgang Weingart – dont l'approche est appelée *New Wave* – et ses ex-étudiants April Greiman, Daniel Friedman.

« S'il est exact que les couvertures des livres, les pages de titre, le style des caractères typographiques reflètent les modes décoratives successives d'une époque, par contre la mise en page du corps de l'ouvrage dépend moins directement de l'évolution des styles. Sur elle pèsent les contraintes techniques et économiques de l'imprimerie, contraintes auxquelles s'ajoute le poids d'une tradition. Mais avant tout la mise en page dépend des habitudes de lecture de groupes sociaux déterminés, et comme ces habitudes, la mise en page évolue lentement. » (Renoult, 1986 : 377.)

Parallèlement, des graphistes, maquettistes et typographes moins virulents quant aux conventions typographiques et aux principes de lisibilité et de rationalité s'emploient à décliner les différents tracés régulateurs. Ces déclinaisons se partagent en deux grandes catégories : les grilles symétriques et les grilles asymétriques. Les premières assurent l'équilibre statique de la double page – à l'instar de la réglure ancestrale – tandis que les secondes lui confèrent une sorte de rythmique – à l'instar de la grille helvétique.

Aujourd'hui créées et utilisées avec « l'assistance » plus ou moins grande des logiciels – comme Adobe Indesign, QuarkXpress, Scribus –, ces grilles symétriques et asymétriques se développent sous diverses formes : les grilles modulaires, les grilles à colonnes³², les grilles diagonales ou angulaires, les grilles hiérarchiques, les grilles de lignes de base, les grilles rectangulaires, etc. Elles sont principalement constituées de cadres de justification/d'empagement – ou pages –, de sous-unités spatiales et de colonnes – ou modules –, de marges, de linéations – ou lignes de base –, d'axes horizontaux, verticaux ou diagonaux, de repères (Perrousseau, [1996] 2003 : 36-37 ; Ambrose & Harris, 2008 : 161-169 ; Pignier & Drouillat, 2008 : 95-116 ; Tondreau, [2010] 2013 : 11).

Ainsi, au cours du XX^e siècle, inspirés par les propositions urbanistiques, architecturales et artistiques notamment, les typographes et autres metteurs en pages – quand ils ne rejettent pas l'idée même du tracé régulateur et le principe de lisibilité – s'emploient à en démultiplier les schémas. En effet, si les grilles symétriques – déclinaisons de la réglure originelle – ordonnent l'équilibre absolu des doubles pages du livre courant, il s'agit à présent d'être en mesure d'insuffler un tant soit peu de dynamisme à la mise en pages des journaux, magazines, affiches, etc. Les principes ancestraux de la réglure survivent au changement – empagement, justification, margeage, rubricage, linéation –

³² La hauteur et la largeur des colonnes étant identiques ou non.

et la grille alors composée de multiples modules placés de manière *a priori* arbitraire se développe désormais aussi en dissymétrie sur les feuillets du support. En outre, cette démultiplication des schémas de grilles accompagne la diversification des contenus et une stabilisation des formes documentaires. En outre, de nos jours, il est encore et également question de réglure. En effet, celle-ci marque les cahiers et feuilles de l'élève et l'accompagne ainsi pendant de nombreuses années au cours de son cursus et notamment lors des premières années scolaires dédiées à l'apprentissage fondamental de l'écriture.

3) *Les réglures du cahier scolaire...*

Si la réglure marque le livre, support historique du texte à lire, elle se développe également au sein du cahier, support historique du texte à écrire, et sert à l'apprenti scripteur, notamment :

« Réglure : 1. Lignes parallèles, horizontales et verticales, tracées légèrement sur les feuilles de parchemin à l'aide d'un trait de plume ou d'un stylet, pour délimiter les zones d'écritures dans la mise en page des livres manuscrits. 2. Lignes imprimées dans les cahiers d'écoliers, pour aider à l'apprentissage de l'écriture. » (Perrousseaux, [1996] 2003 : 154.)

Dans la Grèce et la Rome antiques, après acquisition de la lecture, l'élève apprend à écrire sur une tablette de bois enduite de cire ou sur des supports de récupération – tessons de poterie, envers de papyrus, etc. – préalablement préparés soit par le maître soit par l'apprenant comme l'évoque Platon et l'explique Quintilien :

« “Les maîtres d'école tracent des lignes avec leur stylet pour les enfants qui ne savent pas encore écrire, puis leur mettent en main les tablettes et les font écrire en suivant ces lignes.” [...] “Lorsque l'enfant commence à tracer des lettres, il sera bon de les faire graver pour son usage, avec beaucoup de soin, sur une tablette, afin que le stylet soit guidé dans des espèces de sillons. Étant ainsi contenu de tous les côtés par des bords, il ne sera pas sujet à s'égarer comme dans la cire, et ne pourra pas sortir des proportions déterminées. Cet exercice affermira les doigts de l'enfant par l'habitude de suivre, rapidement et souvent, des traces certaines.” » (*in* Dancel, 2002)

L'inscription d'une linéation est une tâche séculaire réalisée par le maître et l'élève. Longtemps après, au sein de l'imprimerie du XIX^e siècle, le régleur dote les pages du cahier de cadres marginaux et de lignes d'écriture (de Fontenelle & Poisson, 1828). À la fin de ce même siècle, en France, les feuilles du cahier scolaire vont être imprimées de

lignes colorées formant une réglure spécifique : la réglure Séyès. Le nom propre communément attaché à cette réglure est celui du libraire-papetier Jean-Alexandre Séyès³³ qui s'en attribue la paternité – bien qu'il n'en soit peut-être pas l'inventeur. À ce moment-là, la linéation de la réglure Séyès ne compte pas d'interlignes ; ce terme désignant dans ce cas non pas les espaces vierges et homogènes laissés entre les lignes de base – comme vu plus haut – mais les lignes très fines qui les marquent et qui sont autant de repères aidant l'apprenti scribe à respecter les proportions des différentes lettres. La réglure Séyès de l'époque ne compte pas non plus de lignes verticales – hormis la ligne marginale – contrairement à sa version contemporaine. Il semble donc qu'au fil du temps, la configuration de la zone d'écriture soit passée d'un lignage simple à un quadrillage complété d'un interlignage fin – du fait de l'intégration de lignes horizontales et verticales supplémentaires. Néanmoins, la réglure Séyès d'origine et sa version actuelle ont pour points communs la ligne marginale magenta et les lignes de base gris-bleu³⁴.

La réglure Séyès contemporaine – communément dénommée « à gros carreaux » – se développant sur une feuille de format A4 par exemple est composée de lignes horizontales parallèles entre elles et de lignes verticales également parallèles entre elles. Cet ensemble de lignes forme moins un quadrillage uniforme occupant toute la surface de la feuille – comme le fait la réglure 5/5 dite « à petits carreaux » – qu'une composition graphique comprenant :

- Une zone quadrillée et finement interlignée située au centre du support et servant de cadre d'écriture.
- Une zone horizontalement lignée située dans la partie latérale gauche du support et servant de marge latérale gauche.
- Une zone verticalement lignée située dans la partie haute du support et servant de marge d'en-tête.
- Une zone verticalement lignée située dans la partie basse du support et servant de marge de pied.

³³ L'orthographe de ce nom est variable, il est tantôt écrit Séyès, Séyes, Seyes ou encore Seyiès.

³⁴ Voir la publication en ligne des pages des cahiers de brouillon d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust : <

http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&f_typedoc=manuscrits&q=fonds+m arcel+proust&x=0&y=0 >. Consultée le 12 décembre 2013.

- Deux zones vierges situées dans les coins gauches du support et servant de marges d'encoignures³⁵ (Buffoni, 2004 : 62-63).

La linéation du cadre d'écriture se compose de lignes verticales et de lignes horizontales – dont des lignes de base et des interlignes. Ces dernières, plus fines que toutes les autres, servent à définir la hauteur du corps des lettres minuscules – de la ligne de base jusqu'à la première interligne soit 2 mm –, de leurs éventuels jambages et hampes – de la ligne de base jusqu'à la deuxième interligne³⁶ soit 4 mm – et de la hauteur des capitales – de la ligne de base jusqu'à la troisième interligne soit 6 mm. Ces repères³⁷ servent ainsi au traçage calibré des lettres minuscules et majuscules nécessaire à la lisibilité du texte écrit (*idem* : 62).

Depuis l'école primaire jusqu'au lycée, les supports à réglure Séyès se développant sur les divers formats aujourd'hui standardisés – 17 × 22 cm, 21 × 29,7 cm, 24 × 32 cm – se pratiquent donc toujours quotidiennement au sein de l'institution scolaire française. Ils sont employés dans le cadre de l'enseignement du français, des langues, de l'histoire-géographie, de l'éducation civique, etc. tandis que les supports à réglure 5/5 sont utilisés épisodiquement dans celui de l'enseignement des mathématiques, de la physique-chimie et de la technologie (*idem* : 50-51).

Cependant l'utilisation de la réglure Séyès par l'élève n'est effective qu'après le passage de ce dernier par le cycle des apprentissages fondamentaux (cycle 2) dont l'acquisition de l'écrit est l'objectif prioritaire et requiert pour ce faire des réglures spécifiquement conçues pour l'apprentissage progressif. Graduellement, l'élève apprend à écrire d'abord avec des réglures à lignage simple – dont les lignes sont espacées de 10 mm – puis à lignage double – groupes de deux lignes espacées de 7, 6, 5, 4 puis

³⁵ Pour les besoins du texte, je qualifie ces zones – qui ne semblent pas avoir de nom – par ce terme emprunté à l'architecture et à l'ameublement et désignant un « angle rentrant ou saillant formé par deux murs » et par métonymie un « mobilier de petite taille (armoire, buffet, chaise, commode, étagère, etc.) de forme triangulaire destiné à être placé dans un coin ». Publication en ligne du CNRTL : < <http://www.cnrtl.fr/definition/encoignure/substantif> >. Consultée le 21 mai 2014.

³⁶ Ou à la troisième interligne pour les « boucles ascendantes » des lettres b, f, k et l.

³⁷ La plupart du temps, les interlignes sont gris-bleu clair mais cela provoque parfois une confusion avec les lignes de base de même couleur – mais toutefois d'un ton plus soutenu. Alors on préférera la version « deux couleurs » de la réglure Séyès où les interlignes sont d'un bleu très clair et les lignes de base de couleur violette. [L'appellation commerciale « Séyès deux couleurs » est erronée dans le sens où une troisième couleur s'ajoute au violet et au bleu clair des lignes et interlignes soit le rose de la marge.]

3 mm – et enfin avec la réglure Séyès³⁸ (Le Roux, 2005 : 204). Cette évolution graduelle du support – qui favorise l'apprentissage pas à pas et la miniaturisation progressive de l'écriture – est adaptée au développement tout aussi croissant des capacités motrices, perceptives, intellectuelles et affectives de l'apprenant – ajustement postural, contrôle tonique, habileté manuelle, orientation spatiale, coordination de mouvements d'inscription et de progression, attention et mémorisation, désir d'apprendre à écrire, par exemple (Le Roux, 2003-2004).

Les supports marqués par la réglure Séyès sont utilisés massivement à partir des années du « cycle d'approfondissement » (cycle 3) de l'école primaire tout comme au collège et ce jusqu'à la fin du lycée. Cette présence tout au long du cursus scolaire est due à la polyfonctionnalité des supports à réglure Séyès. En effet, les supports ainsi réglés sont utilisés lors des différentes étapes du processus pédagogique c'est-à-dire par exemple pour la transcription du cours et son apprentissage, pour la réalisation des exercices d'application, pour la restitution des connaissances lors des contrôles surveillés (Buffoni, 2004 : 53-61). Feuille de cours, feuille d'exercice, feuille de composition, la feuille à réglure Séyès permet l'interaction médiatisée entre l'enseignant et l'apprenant. En effet, à l'issue du contrôle surveillé, la feuille est remise au professeur pour que ce dernier corrige et éventuellement commente – dans la marge latérale et à l'encre rouge souvent – le contenu – situé dans le cadre d'écriture et rédigé en bleu – puis la rend à son propriétaire qui prend alors connaissance des annotations professorales qui y sont inscrites – note, commentaires, corrections orthographiques par exemple³⁹ (*idem* : 78-79).

Mais si le support à réglure Séyès participe à la communication pédagogique notamment en fournissant à chaque type d'acteurs des zones d'expression écrite dédiées, en regard l'une de l'autre et investies en des temps successifs du processus

³⁸ Face à la réglure Séyès aux lignes de base et interlignes de couleurs proches (gris-bleu/gris-bleu clair ou violet/bleu clair) les élèves dyspraxiques éprouvent des difficultés, aussi une réglure dont les lignes sont de couleurs bleue, rouge, verte et marron a été spécifiquement conçue pour les aider à mieux se repérer. En outre, dans un document d'accompagnement portant sur les modèles d'écriture émanant de la Direction générale de l'enseignement scolaire et datant de juin 2013, l'utilisation de trois nouvelles réglures d'apprentissage est recommandée. La spécificité principale de ces dernières par rapport à celles actuellement utilisées réside dans l'inclinaison de 10° des lignes verticales. Cette inclinaison vise à provoquer l'écriture penchée jugée plus rapide et plus facile à réaliser que l'écriture droite. S'agissant d'un document institutionnel, il est référencé dans la subdivision « Rapports institutionnels et documents de normalisation » de la bibliographie.

³⁹ L'interaction pouvant se poursuivre ensuite *in praesentia*.

d'enseignement, elle contribue aussi à la socialisation, à l'acculturation de l'enfant :

« Dans le cas d'un support tel qu'une feuille de cahier d'école ou une feuille à réglure Sèyès, il s'agit d'un dispositif institutionnel d'inscription clairement "réglé" qui ajoute au support matériel la norme éducative relative à une culture. Ainsi formatée, la feuille autorise et interdit certains types de pratiques et de normes graphiques, avec ses marges elle définit des hiérarchies, des espaces réservés au maître ou à l'écopier. C'est ainsi que la feuille de l'écopier français est très différente de la feuille de l'écopier japonais en ce qu'elle se réfère à des *espaces graphiques* très différents, ce qui a une incidence très forte sur la conception et la prise en compte de cet espace d'inscription. Au-delà des différences techniques des deux systèmes graphiques, cela renvoie à des manières spécifiques de penser l'espace dans les cultures occidentales et orientales. » (Quinton, 2009 : NP.)

La réglure Sèyès éprouve implicitement la connaissance et l'engagement de l'enseigné quant à ce statut et au rôle associé mais aussi la reconnaissance de ceux de l'enseignant, la compréhension des règles communicationnelles et sociales en vigueur au sein de l'institution scolaire, soit plus généralement l'adaptation au cadrage de cette dernière (Davallon, 1999 : 260-276 ; Buffoni, 2004 : 70-72) et, plus largement, au cadrage du contexte social et culturel.

Aussi, l'utilisation de supports réglés perdure au-delà des nombreuses années d'enseignement primaire et secondaire. En effet, sans que cela soit imposé par l'université et autre institution d'enseignement supérieur, il apparaît qu'une bonne part des étudiants français emploie par habitude ces supports pour la copie des cours. En outre, lors des partiels et examens finaux, l'institution universitaire oblige à l'utilisation d'une copie à la réglure spécifique remise en début d'épreuve. Cette copie est estampillée du logo de l'université, dotée d'un coin cache nom gommé, marquée d'une réglure de couleur noire – dont le cadre d'écriture est rayé de lignes de base – mais pas d'interlignes – et la marge est strictement vierge. Sensiblement identique à celle de la copie remise à tout lycéen lors des épreuves écrites du baccalauréat, cette réglure subdivisant l'espace global du support en différentes zones sert comme la réglure Sèyès à des fins communicationnelles et sociales – la médiatisation de l'interaction et l'adaptation au cadrage institutionnel entre autres choses.

En somme, dans le domaine scolaire français, différentes réglures marquant les cahiers et feuilles volantes sont employées au quotidien par les élèves et professeurs. L'apprenti scripteur est notamment aidé dans l'apprentissage de l'écriture par des réglures spécifiquement adaptées aux différentes étapes de son développement. Finement lignés

et quadrillés, les supports à réglure Sèyès sont utilisés au cours du cycle des approfondissements et encore aux collèges et lycées – voire à l’université. Cette réglure est mobilisée lors des différentes étapes du processus pédagogique et dans la plupart des enseignements car elle permet l’échange entre apprenant et enseignant. En outre, elle participe subtilement c’est-à-dire d’autant plus efficacement à l’adaptation au cadrage institutionnel à l’instar des réglures normalisées des copies d’examen, par exemple. Or, si les supports Sèyès sont massivement employés dans le domaine de l’enseignement, ils en ont dépassé les frontières et ont investi le domaine littéraire notamment.

4) et les grilles des médias du texte à écrire

À partir de la III^e République, certains auteurs emploient les cahiers et feuilles scolaires comme supports à l’ébauche de l’œuvre. Si quelques hommes et femmes de lettres les ont élus comme supports de prédilection à leur dialogue intérieur, c’est peut-être en raison de leur moindre coût et/ou sans doute en raison d’un lien affectif qui s’est établi dans l’enfance lors de l’apprentissage de l’écriture et plus généralement lors de la scolarité (Bustarret, 2001 : 335) comme le raconte Colette dans cet extrait :

« ayant retrouvé chez un papetier et racheté des cahiers semblables à mes cahiers d’école, leurs feuillets vergés, rayés de gris, à barre marginale rouge, leur dos de toile noire, la couverture à médaillon et titre orné LE CALLIGRAPHE me remirent aux doigts une sorte de prurit du *pensum*, la passivité d’accomplir un travail commandé. Un certain filigrane, au travers du papier vergé, me rajeunissait de six ans. Sur un bout de bureau, la fenêtre derrière moi, l’épaule de biais et les genoux tors, j’écrivis avec application et indifférence... » (Colette, [1936] 2004.)

L’écriture « fluide, continue et “propre” » de cette auteure laisse supposer « un effet normatif (ou du moins incitatif) du modèle scolaire », cependant les brouillons d’autres auteurs infirment l’hypothèse (Bustarret, 2001 : 337). En effet, le texte s’y développe de manière non linéaire du fait de rajouts et d’altérations parfois multiples ou encore en raison d’insertions de dessins et croquis – comme en témoigne le *Cahier de Stavelot* (vers 1899) de Guillaume Apollinaire et les brouillons du *Traité des vertus démocratiques* de Raymond Queneau (1937) et de *La Vie mode d’emploi* de Georges Perec⁴⁰ (1967-1978). Affranchis de toute obligation de lisibilité, l’écrivain et le poète

⁴⁰ Voir la publication en ligne des pages de brouillon de *Cahier de Stavelot* de Guillaume Apollinaire : < http://expositions.bnf.fr/brouillons/grand/61_1.htm >. Consultée le 12 février 2014. Voir la publication en ligne du cahier préparatoire du *Traité des vertus démocratiques* de Raymond Queneau, dans la rubrique

disposent donc du feuillet réglé comme ils l'entendent. Ils sont libres de suivre la configuration graphique ou de la transgresser en commençant leurs phrases dès le bord – soit dans la marge latérale gauche –, en déployant leurs textes au-delà du cadre d'écriture – soit jusque dans la marge de pied – en reposant leurs mots tout autant sur les lignes de base que sur les interlignes, etc. (Bustarret, 2001 : 334 ; Zali & Cayol, 2002).

Lorsque le support est vierge de réglure, il arrive qu'ils l'organisent en y traçant eux-mêmes des lignes et en attribuant telle fonction à tel endroit de ce dernier :

« Le plus souvent, la page manuscrite de l'écrivain obéit aux conventions héritées de la longue tradition du *codex*. De la même façon qu'il respecte le cadre de la page, l'auteur crée ses marges, comme pour se donner les limites nécessaires au foisonnement d'une imagination parfois débordante. » (Zali & Cayol, 2002.)

Par exemple, Victor Hugo divisait sa feuille en deux colonnes égales considérant celle de gauche comme une marge réservée aux rajouts et celle de droite comme un cadre d'écriture réservé au corps du texte ; Stendhal traitait le verso de la sienne comme une marge et dédiait le recto au corps du texte (Bustarret, 2001 : 335-336) quand il ne subdivisait pas le recto de sa feuille en de multiples « cantons » – dévolus tantôt au texte narratif lui-même, tantôt aux commentaires de relecture, tantôt aux notes personnelles (Neefs, 1992). Moins traditionnels, Jules Romains privilégiait une organisation éclatée sous forme de bulles accolées les unes aux autres ou isolées (Germain, 1999 : 111) tandis que Francis Ponge glissait des bulles/cadres de rajouts également et aussi des annotations interlinéaires (Rey, 1989 : 21).

Inspiré d'un modèle ou bien complètement original, simple ou plus complexe, le tracé régulateur conçu et dessiné par l'auteur même du texte constitue un préalable à sa composition, une phase de sa génétique :

« Sur la page l'écrivain élabore un rapport spécifique avec la visibilité du texte, sa plénitude, son unité, d'une part ; avec la possibilité de la reprise, de la correction, de l'ajout, du commentaire, d'autre part. La page offre un dispositif qui est aussitôt un rapport actif avec la dimension génétique de l'écriture, avec la liberté de modifier les relations entre les groupes d'énoncés, avec une mise en place plus ou moins

« feuilleter » :< <http://classes.bnf.fr/queneau/explo/index.htm> >. Consultée le 12 décembre 2013. Voir la publication en ligne des pages de brouillon de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec :< <http://expositions.bnf.fr/brouillons/grand/58.htm> >. Consultée le 12 décembre 2013.

Aujourd'hui, même si l'ordinateur est devenu l'outil privilégié des écrivains et poètes, certains d'entre eux se servent encore de supports physiques réglés pour recueillir des notes et composer leurs textes – comme Pierre Michon⁴¹, par exemple. En outre, ces derniers recourent à l'écriture manuscrite pour la correction des épreuves comme Michel de Montaigne et Honoré de Balzac l'ont fait en leurs temps notamment dans les marges des premiers exemplaires imprimés des *Essais* pour le premier – comme sur l'exemplaire dit de Bordeaux, 1588 – et de *La Comédie humaine* pour le second – comme sur l'édition dite du Furne corrigé, 1845 (Neefs, 1989 : 62-74).

En dehors des réglures et grilles précédemment évoquées et de celles qui sont élaborées plus ou moins consciemment à main levée par tout un chacun dans la vie quotidienne – lorsque par exemple la feuille de papier vierge se trouve d'abord marquée d'une ligne marginale, avant d'être couverte par les notes ou l'ébauche du texte –, le scripteur en rencontre d'autres au cours de sa vie : celles des nombreux formulaires, agendas et autres organisateurs, répertoires téléphoniques, blocs-notes, chéquiers, cartes postales, mots croisés, etc. Et même si l'utilisation massive de l'ordinateur, de la tablette numérique, du téléphone mobile conduit à une raréfaction de la pratique de l'écriture à la main – jusqu'à soulever chez certains le désir d'un abandon de l'enseignement de l'écriture manuscrite à l'école au profit d'un apprentissage de l'écriture informatisée seulement – et peut-être à une disparition progressive de ces supports physiques réglés, paradoxalement, l'informatique et internet permettent aussi la fabrication « artisanale » de ces derniers. À titre d'exemple, des sites en ligne proposent aux internautes de générer facilement des réglures ou grilles plus ou moins personnalisées et de les imprimer⁴². En outre, les logiciels de traitement de texte – comme Microsoft Word, OpenOffice Writer – et systèmes de gestion de contenu (SGC ou CMS en anglais) –

⁴¹ Voir la publication en ligne des feuilles de brouillon de *La Grande Beune* de Pierre Michon : < <http://expositions.bnf.fr/brouillons/grand/121.htm> >. Consultée le 24 mai 2014.

⁴² Par exemple, Jérôme Desmoulins propose sur son site Internet des générateurs de feuilles à réglures quadrillées, lignées, à lignage double, à lignage coloré (avec ou sans marge), « à gros carreaux » de type Séyès (avec ou sans lignes verticales). Il est possible aussi de créer du papier à musique (partition et tablature), du papier à lettres ligné, du papier « liste de courses », du papier à points ou encore des calendriers, des grilles de Sudoku et de labyrinthes, etc. Ces générateurs permettent à leurs utilisateurs de créer des réglures et grilles standards mais aussi totalement personnalisées – choix des couleurs, de la taille des espaces interlinéaires et des carreaux, de l'épaisseur des traits, etc. Publication en ligne : < <http://www.desmoulins.fr/index.php?pg=scripts> >. Consultée le 5 avril 2014. Voir aussi par exemple : < <http://www.cartablefantastique.fr/Outils/GreenLignesPour%C9crire> >. Consultée le 5 avril 2014.

comme WordPress, Textpattern, Spip, Joomla!, Drupal, par exemple – employés pour la production textuelle informatisée et l'édition en ligne – aussi bien professionnelles que personnelles – sont de grands pourvoyeurs de grilles⁴³. Celles-ci sont toujours constituées selon les vieux principes de justification, margeage, rubricage, linéation étant donné leur capacité à rendre lisible le document et constituent, au plan logiciel, des paramètres de configuration par défaut⁴⁴.

La plupart de ces logiciels répondent à la logique *what you see is what you get* (WYSIWYG) – ce que vous voyez est ce que vous obtenez, en français – ; tandis que certains autres suivent parfois la logique *what you see is what you mean* (WYSIWYM) – ce que vous voyez est ce que vous voulez dire – ou, plus communément, combinent ces deux logiques. Les outils appartenant à la première catégorie – comme Microsoft Word, OpenOffice Writer, Adobe Indesign, QuarkXpress, Scribus, Adobe Dreamweaver, ... – possèdent une interface utilisateur qui permet à ce dernier au cours de la rédaction de visualiser le texte tel qu'il apparaîtra au final sur le papier ou sur l'écran et, si besoin, d'en modifier – plus ou moins facilement – la configuration dans le même temps – *via* les divers outils, les feuilles de style, les modèles de mise en pages correspondant aux différents types documentaires, notamment. Ces outils se distinguent en cela de ceux répondant à la seconde logique ou combinant les deux – comme TextMaker, Scenari, LyX... En ce qui les concerne, il y a possibilité d'une dissociation du fond et de la forme ; l'un et l'autre de ces deux aspects étant dès lors créés et modifiés lors de phases dissociées. Au moment de la rédaction, l'utilisateur rédacteur visualise uniquement le texte brut, autrement dit, sa plasticité est alors presque totalement évacuée. Celle-ci est générée automatiquement après compilation – c'est-à-dire en différé de la rédaction – d'après les feuilles de styles et gabarits de mise en pages associés à divers genres documentaires (ou *templates* en anglais) proposés par le logiciel – et plus ou moins modifiables par l'utilisateur en amont ou en aval du travail.

Enfin, l'emboîtement de cadres qui permet au texte informatisé d'exister – soit le(s)

⁴³ Tout comme les logiciels de présentation assistée par ordinateur – Microsoft PowerPoint, Beamer, Prezi, etc. –, les logiciels et services de messagerie électronique – Outlook.com de Microsoft, Gmail de Google, Mozilla Thunderbird, etc.

⁴⁴ Paramètres de configuration qui peuvent être modifiés dans une certaine mesure et qui déterminent fortement – voire totalement – la forme du texte.

cadre(s) document(s)⁴⁵ ceint(s) par le cadre logiciel, compris dans le cadre système, lui-même délimité par le cadre matériel qu'est l'écran (Souhier, 1999 : 47) – constitue une mise en abîme de grilles qui ne manque pas d'évoquer l'enchâssement multiple de tracés régulateurs caractéristique de certaines Bibles hébraïques de l'époque médiévale dont les marges de tête et de pied contiennent des réglures servant à organiser spécifiquement les notes qui constituent la *massora magna* (Dukan, 1988 : 14).

En conclusion, les tracés régulateurs sont également employés dans le domaine littéraire par les écrivains. Scrupuleusement respectées, reconfigurées ou encore créées sur mesure, les réglures aident à la création du texte. En outre, les grilles se rencontrent également dans la vie courante. Certaines se présentent dans différents objets, supports et dispositifs médiatiques, matérialisés et dématérialisés alors que d'autres, plus sommaires, sont élaborées par la main du lambda. Enfin, les différents logiciels de composition, de gestion, de présentation, de publication de contenus, utilisés par beaucoup, procèdent à l'application « par défaut » de tracés régulateurs prédéfinis, plus ou moins personnalisables et visibles par les usagers. Aussi, outre leurs caractéristiques plastiques, formelles et techniques, il apparaît que les tracés régulateurs mènent des opérations sémiotiques et provoquent des effets au plan communicationnel.

B) Les réglures et grilles : des matrices d'expression et de représentation et des schèmes organisateurs⁴⁶

La recherche en SIC portant sur les médias et les médiations considère avec attention les dimensions matérielle et technique des dispositifs médiatiques du fait qu'elles constituent un substrat aux dimensions sémiotiques et sociales de ces objets (Tardy & Jeanneret, 2007 : 24). Certaines études sont précisément dédiées aux éléments graphiques de la communication écrite – cadres, maquettes, bordures, etc.

Cette sous partie (B) renseigne sur les dimensions sémiotique et communicationnel des tracés régulateurs en s'intéressant :

⁴⁵ Cadres documents pouvant être présentés sous forme de chevauchements de type « jeux de cartes », en mosaïque, en regard à la manière des pages du *codex*, etc. (Souhier, 1999 : 47).

⁴⁶ La formule « matrice d'expression et de représentation » est d'Yves Jeanneret (2008) et la formule « schème organisateur » est d'Émilie Flon et Yves Jeanneret (2010).

- Au collectif producteur des tracés c'est-à-dire à leurs créateurs historiques et contemporains, dissimulés ou déclarés.
- Aux principaux facteurs pris en compte par ces acteurs de l'édition lors de l'élaboration des réglures et grilles.
- À l'instauration récurrente de modèles de réglures et grilles au cours du temps et à leur circulation intermédiatique et transculturelle.
- Aux opérations sémiotiques des tracés régulateurs et à leurs effets au plan communicationnel.

1) Une auctorialité tantôt affichée, tantôt dissimulée

Si aujourd'hui les réglures et grilles sont tracées par tout un chacun dans le courant de la vie quotidienne⁴⁷, elles sont aussi des construits socio-historiques initialement élaborés par les premiers artisans de la mise en pages dont le travail consistait moins à élaborer le contenu du document qu'à donner forme à ce dernier. Elles ont été initiées par les scribes et calligraphes antiques, développées par les copistes médiévaux, observées par les typographes et imprimeurs renaissants et modernes puis reproduites par les multiples acteurs contemporains de l'édition – maquettistes, directeurs artistiques, *webdesigners*, etc.

Au cours des siècles passés et encore de nos jours, l'auctorialité du geste de mise en pages et précisément du geste de création et d'imposition des tracés régulateurs est tantôt affichée au sein même du dispositif médiatique et au même titre que celle(s)

⁴⁷ Comme évoqué précédemment, les tracés régulateurs peuvent être le fait de tout un chacun lorsque la feuille de papier vierge se trouve d'abord marquée d'une ligne marginale avant de recevoir les notes, d'une linéation provisoire tracée au crayon mine et à la règle assurant une certaine rectitude aux lignes du courrier manuscrit, par exemple. Dans le domaine scolaire français, les réglures sont aussi le fait des professeurs lorsque ces derniers demandent à leurs élèves de tracer une deuxième marge à une distance de deux carreaux vis-à-vis de la première car considérant que celle définie par la réglure Séyès n'est pas suffisamment étendue pour recevoir leurs commentaires correctifs développés. En outre, d'autres spécialistes de l'apprentissage de la lecture/écriture – comme les chercheurs en sciences de l'éducation – mais aussi les tutelles institutionnelles – la direction générale de l'enseignement scolaire, par exemple – participent à l'élaboration et à l'imposition de nouvelles réglures aux travers de leurs études et recommandations.

inhérente(s) au(x) contenu(s), tantôt passée sous silence. Dans les colophons des manuscrits antiques, il n'est pas rare de voir mentionné le nom du scribe, du copiste, notamment. Au ^{xx} siècle et encore maintenant, parfois l'identité du metteur en pages est indiquée à l'instar de celles de l'auteur du texte, de l'auteur des illustrations et de l'imprimeur pour ce qui est de l'édition de prestige et de spécialité⁴⁸. Dans les ours des magazines et journaux d'hier et d'aujourd'hui, les noms des maquettistes sont mentionnés – avec ceux des directeurs de la publication, des rédacteurs et des directeurs artistiques.

Cependant, l'affichage de l'identité auctoriale du geste de mise en pages et d'imposition des tracés régulateurs n'est pas systématique ; sa dissimulation étant, pour beaucoup de typographes, graphistes, maquettistes, un principe, évoqué en ces termes par Jan Tschichold : « Dans le livre même, l'oubli de soi est le devoir suprême du maquettiste responsable. Il n'est pas le maître du texte, mais son serviteur. » ([1994] 2011 : 15.) Alors les tracés régulateurs du livre courant, du catalogue commercial, du site internet, par exemple, apparaissent comme autant d'éléments relevant du plan formel, d'objets secondaires – par rapport à ceux du contenu –, de dispositifs sans auteurs déclarés.

Signés ou non, les tracés sont produits par les différents acteurs de la mise en pages – typographes, graphistes, maquettistes, etc. – tirillés entre le souci du respect des principes traditionnels de lisibilité transmis par leurs ancêtres, l'élan créatif et le désir d'innovation et la prise en compte de contraintes économiques et techniques notamment. Ainsi, les réglures et grilles sont les fruits du travail collectif mené sur le temps long par les différentes générations de metteurs en pages qui tantôt revendiquent leur participation à la production des médias et la paternité des tracés à travers l'affichage de leurs identités tantôt refusent cette identification auctoriale en conservant leur anonymat au motif d'une subordination de la forme par rapport au fond et de leur statut par rapport à celui de l'auteur ou des auteurs des contenus. Quoi qu'il en soit, anonymes ou identifiés, les producteurs de tracés élaborent ceux-ci en prenant en compte de multiples facteurs d'ordres économique, pratique, technique, esthétique, etc.

⁴⁸ D'ailleurs, certains typographes et graphistes ont également produit le texte même de l'ouvrage en verbalisant leurs idées en matière de design graphique et l'ont mis en page selon les principes par eux défendus comme Ellen Lupton et J. Abott Miller et d'autres avant eux (Vandendorpe, 2003 : 17 ; Poynor, 2003 : 118-147).

2) Les différents facteurs pris en compte lors de l'élaboration des tracés

Les metteurs en pages de l'Antiquité jusqu'à nos jours ont considéré et considèrent encore plusieurs variables lors de l'élaboration et/ou la sélection des tracés régulateurs :

« Bien avant l'invention de l'imprimerie et des outils modernes d'édition, les scribes de l'Antiquité et du Moyen Âge furent confrontés à une série de problèmes qui sont indépendants de l'époque, du milieu culturel, du champ linguistique et du sens de l'écriture : comment favoriser la consultation des textes ? Comment rendre aisément perceptibles leur structure, la hiérarchie des éléments qui les constituent, leurs articulations ? Comment mettre en valeur des passages particulièrement remarquables, maintenir une certaine proximité entre le texte et son/ses commentaire(s), disposer les illustrations, signaler erreurs, interpolations, omissions ou emprunts, introduire diverses corrections ? L'acuité de ces questions s'est accentuée à mesure que la lecture, dans un premier temps réservée à une élite et pratiquée le plus souvent à haute voix, devenait une activité silencieuse et plus largement répandue. Les solutions mises en œuvre dans les différentes traditions manuscrites obéissent à des considérations pratiques et esthétiques. Leur confrontation met en évidence certaines spécificités, mais aussi des similitudes qui rendent très vraisemblables, en ce domaine comme ailleurs, emprunts et influences. » (Bobichon, 2008 : 3.)

Les recherches codicologiques ont démontré que l'extrême foisonnement des schémas de réglures qui apparaissent et coexistent à l'époque médiévale est dû à plusieurs variables : a) le genre du texte copié, b) les contraintes économiques, c) les outils et techniques utilisés, d) le souci de lisibilité, e) la conception esthétique (Dukan, 1988 : 13 ; Demarcq, 1999 : 87). Par exemple, à l'époque médiévale :

a) Pour les manuscrits hébreux et notamment les Bibles, le nombre de colonnes est déterminé en fonction des Livres. Si le Pentateuque se développe sur six colonnes – trois colonnes par page – alors Job, les Proverbes et les Psaumes sont copiés sur quatre colonnes – deux colonnes par page – tandis que certains passages se présentent sous la forme de longues lignes ; si le Pentateuque se développe sur quatre colonnes – deux colonnes par page – alors Job, les Proverbes, les Psaumes et les passages spécifiques sont copiés sur de longues lignes (*idem* : 14).

b) Lorsqu'il reste encore beaucoup de texte à copier et que le stock des feuillets coûteux commence à s'épuiser, le copiste fait dépasser ses lignes d'écriture du cadre de justification préalablement tracé et élargit « en cours de route » l'aire justifiée modifiant ainsi d'un feuillet à l'autre la taille des pages. Pour les livres de valeur, le copiste moins soumis à l'économie de ses moyens peut dès lors composer avec de larges

marges (*idem* : 14).

c) L'inscription de la réglure sur les feuillets se fait à l'aide de différents instruments, selon diverses méthodes⁴⁹ et en fonction du support – parchemin ou papier. En ce qui concerne les outils, le copiste emploie par exemple la pointe sèche, la mine de plomb, la plume à encre noire ou rosette⁵⁰, la réglette, le râteau⁵¹, le compas, la règle. En ce qui concerne les méthodes, le copiste peut tracer une réglure dite primaire (ou maîtresse) sur chacun des feuillets par contact direct avec l'outil, ou tracer une réglure dite secondaire sur l'ensemble des feuillets par pressage – donc sans contact direct – ou encore tracer une réglure dite mixte grâce à plusieurs procédés – empreinte du cadre de justification sur l'ensemble des feuillets par pressage et inscription de la linéation par traçage à l'encre sur chacun des feuillets par exemple (Muzerelle, [1985] 2002-2003). Or, lorsque la réglure est tracée feuillet par feuillet, les lignes rectrices s'étendent dans les limites du cadre de justification mais lorsque le tracé est réalisé d'un coup sur plusieurs feuillets alors elles se poursuivent dans les marges internes et externes (Dukan, 1988 : 15) – ce qui ne veut pas dire que lors de la copie le scripteur étendra ses phrases d'un bord à l'autre du support dépassant ainsi les limites du cadre d'empagement, de la justification. Dans les deux cas, le schéma de réglure est différent.

d) La réglure élaborée à l'époque médiévale compte des cartouches en réserve destinés à être remplis, suite à la copie, par des éléments graphiques colorés rendant visibles les articulations du texte et permettant ainsi au lecteur un repérage rapide de l'organisation de son contenu. Du fait de leur écriture à l'encre de couleur et de taille supérieure à celle du corps de texte rédigé à l'encre noire, les titres, sous-titres et résumés – en rouge⁵² – et les pieds de mouche – en bleu et en rouge – s'en détachent visuellement et en indiquent respectivement les parties, les sous-parties, les paragraphes (Salles, 1986 :

⁴⁹ Étant différents d'une époque à une autre, d'un pays à un autre, d'un *scriptorium* à un autre, les outils et méthodes employés pour tracer les réglures permettent aux codicologues de dater et de localiser la réalisation des manuscrits.

⁵⁰ Qualificatif donné à une encre de couleur rose claire ou violet clair (Muzerelle, 2002-2003).

⁵¹ La réglette et le râteau sont utilisés au Moyen Âge en Occident pour tracer plusieurs lignes à la fois : la réglette est un cadre en carton ou en bois dans lequel sont creusées des lignes et le râteau est un instrument muni de plusieurs pointes traçantes. En Orient, c'est la *mastara* qui est employée : il s'agit d'un cadre dans lequel sont tendues des cordelettes sur lesquelles on appuie fortement pour tracer les lignes guides (Porter, 2003 ; Bobichon, 2008).

⁵² Bien avant l'époque médiévale, dans l'antiquité égyptienne, les scribes écrivaient déjà à l'encre rouge les titres des textes réunis dans les *volumen* (Thibault, 2002). En outre, au plan étymologique, le terme « rubrique » provient du latin *ruber* qui signifie rouge.

59 ; Vezin, 1982 ; Blaselle, 1997 : 37-38 ; Berthier & Zali, 2002). De grande taille et étoffée de nombreuses couleurs (rose, bleu, vert, jaune, rouge, or et argent), de motifs géométriques, floraux, végétaux, de figures humaines et animalières, l'initiale peinte situe quant à elle le commencement du texte. Le début des chapitres est marqué par l'initiale à l'encre formellement moins complexe que l'initiale peinte – mais parfois agrémentée de filigranes ou d'entrelacs de pleins et déliés et toujours de taille supérieure à celle des lettres courantes du texte⁵³ (Lorblanchet & Vial, ND). Constituée par exemple de motifs géométriques, floraux, végétaux – feuillages et rosaces – ou encore de figurines – humaines, animalières, grotesques –, la bordure sert à mettre en valeur une partie spécifique du texte tandis que les miniatures, représentant des petites scènes de la vie quotidienne ou des visions symboliques du monde, sont destinées à illustrer les descriptions écrites ou les temps forts du récit (Blaselle, 1997 : 37-38 ; Salles, 1986 : 76). Pensés en amont du travail de copie, localisés préalablement à leur réalisation, ces éléments, une fois exécutés, rompent l'uniformité des blocs textuels du fait de leurs couleurs vives et de leurs corpulences et, outre cette fonction décorative, servent à indiquer la structure interne du texte et à hiérarchiser ses différentes sections.

e) Par le passé, les goûts esthétiques en vigueur ont également influencé le rendu du tracé régulateur. Dans les manuscrits grecs et latins, les réglures comportent des verticales subsidiaires accolées aux colonnes de texte afin de délimiter la place des initiales. Or, on retrouve ces verticales secondaires dans les manuscrits hébreux bien que leurs textes ne comptent pas d'initiales à proprement parler – les premiers mots sont en caractères plus grands et sont inclus dans le texte. Cette présence témoigne de l'adoption par les scribes hébreux de l'esthétique caractéristique du livre latin :

« Nous avons ici une façon de concevoir le “beau” qui a été adopté par les juifs dans une région géographique précise (l'Italie), à une époque (XIV^e-XV^e siècles) particulièrement propice aux rapports étroits entre les communautés chrétienne et juive. » (Dukan, 1988 : 20.)

Au Moyen Âge, la réglure est, selon la visée esthétique adoptée, soit laissée apparente en tout ou partie, soit totalement effacée – dans ce cas elle est tracée à la mine de plomb

⁵³ À partir de la seconde moitié du XII^e siècle, les initiales se distinguent en deux catégories dont la première est considérée comme plus noble que la seconde : les initiales peintes et les initiales à l'encre. Ces deux ensembles se composent de plusieurs sous-catégories. Pour une présentation détaillée, voir cette publication en ligne : < http://manuscrits.biu-montpellier.fr/expo_initiales/peintureetencre/hierarchie.html >. Consultée le 1^{er} avril 2014.

ou avec une encre effaçable une fois sèche (*idem* : 15). À la fin du XIV^e siècle, la réglure devient parfois ostentatoire : certains manuscrits soignés sont réglés avec de l'encre rose ou violette (Vezin, 1982) nettement plus prégnante que l'encre noire ou la mine de plomb généralement utilisées jusque alors. Au XVI^e siècle, certains imprimés – sur vélin destinés à un lectorat de princes et de bibliophiles – sont marqués d'une réglure peinte qui sert alors à souligner le caractère luxueux et rare de ces ouvrages (Barbier, [2000] 2012 : 104).

Encore aujourd'hui, la sélection et l'application de tel ou tel schéma se fait en fonction a) des divers genres textuels, b) de l'économie de moyens, c) des outils et techniques de production, d) des impératifs de lisibilité et e) des penchants esthétiques du moment. Par exemple :

a) Il y a moins de trente ans, le typographe Pierre Faucheux expliquait que les tracés régulateurs sont toujours liés « à la matière rédactionnelle à mettre en place » (Faucheux, 1986 : 392). La grille à colonne unique est alors et encore dédiée au texte abondant et continu des romans et autres ouvrages courants tandis que la grille modulaire est employée pour la mise en page des journaux et magazines imprimés dont le contenu est également dense mais hétérogène car composé de différents types de textes plus ou moins longs – éditorial, article, brève, interview, etc. – et de différents types de visuels plus ou moins grands – illustrations, photographies, graphiques, publicités, etc.

b) Au XIX^e siècle, la dimension des marges devient véritablement un trait distinctif – avec d'autres – entre d'une part les ouvrages luxueux bénéficiant de réglures aux marges importantes et d'autre part les ouvrages courants dont les réglures comportent des marges considérablement réduites au motif d'une rentabilisation de l'espace graphique (Demarcq, 1999 : 94) et de fait d'une réduction des coûts de fabrication. De nos jours encore, les marges de grandes tailles sont encore caractéristiques du beau livre, de la belle édition tandis que les marges de petites tailles deviennent emblématiques des livres de poche à bas prix, de l'édition standard et de gros tirages (Bessard-Banquy, 2007).

c) De nos jours, la réglure et la grille peuvent être également tracées manuellement sur

le support papier simplement grâce à un stylo ou tout autre instrument d'inscription de ce type et éventuellement avec l'aide d'une règle, d'une équerre, etc. De manière moins artisanale, les logiciels informatiques aident à leur conception et proposent voire imposent à l'utilisateur des modèles de grilles paramétrés par défaut au travers des *templates* – dont la personnalisation est plus ou moins permise et facile – qui se dupliquent sur autant de « pages » que souhaitées.

d) Encore aujourd'hui, afin d'assurer une lisibilité maximale, le metteur en pages détermine également les moyens graphiques nécessaires à la mise en valeur de la titraille et autres éléments du contenu – couleurs, polices de caractères, tailles, graisses, filets, encadrés, bandeaux, puces, etc. Il détermine également l'emplacement des différents éléments du texte et de sa mise en forme au sein de la grille selon la tendance qu'à l'œil humain de parcourir le champ graphique : selon le schéma de lecture dit en Z pour l'affiche imprimée, selon le schéma de lecture dit en F pour le site internet, par exemple. Ou bien, il peut inciter à une lecture suivant une trajectoire plus originale en les localisant en d'autres secteurs moins attendus (Ambrose & Harris, 2008 : 14-21). Cette pré-localisation des éléments à tel ou tel endroit du support – proche de celle effectuée par le copiste médiéval – est aujourd'hui appelée « zonage » – ou « zoning » en anglais – et conduit une fois validée à la réalisation d'une maquette plus détaillée (Pignier & Drouillat, 2004 : 207) voire directement à la mise en pages effective.

e) À l'heure actuelle, la grille s'inscrit parfois en plein lorsque ses traits – graphiquement discrets – sont laissés visibles et plus souvent en creux lorsque ceux-ci sont masqués une fois la mise en pages réalisée. Il arrive aussi en quelques occasions qu'elle s'inscrive « en relief » lorsque ses lignes sont traitées graphiquement de manière saillante et considérées comme éléments à part entière de la mise en pages finale ; la grille étant alors entendue comme un motif esthétique (Ambrose & Harris, 2008 : 118-121).

En somme, d'hier à aujourd'hui, les réglures et grilles sont élaborées en fonction de diverses variables : le genre du texte donne lieu à un tracé spécifique et, de là, à une forme documentaire propre ; la plus ou moins grande économie de moyens influence aussi la composition du tracé ; les types d'outils employés induisent un tracé tantôt original et unique tantôt standard et duplicable à l'infini ; le souci de lisibilité conduit à

un tracé permettant l'intégration d'éléments graphiques nécessaires au repérage rapide du contenu ; le goût esthétique du moment mène à un tracé en tout ou partie visible, transparent ou ostentatoire, par exemple. Aussi, certains tracés régulateurs élaborés depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours se sont imposés comme des canons ou tout au moins comme des modèles et des normes et circulent dans l'espace-temps médiatique comme dans l'espace-temps social et culturel.

3) *Les réglures et grilles : des gabarits institués et circulants*

À l'époque médiévale de nombreuses réglures ont été conçues selon un « canon d'or ». Ce canon aux proportions rationnelles établies en rapport avec le format du support se calcule comme suit :

« La proportion de la feuille [du feuillet] est $2/3$; la hauteur du rectangle d'empagement est égale à la largeur de la feuille [du feuillet] ; la surface de la feuille [du feuillet] et celle du rectangle d'empagement sont homothétiques. Le rapport des marges est de 2, 3, 4, 6 [soit] la marge int[erne] = $1/9$ de la largeur du papier, la marge de tête = $1/9$ de la hauteur du papier, la marge ext[erne] = $2/9$ de la largeur du papier, la marge de pied = $2/9$ de la hauteur du papier. » (Perrousseau, [1996] 2003 : 42.)

S'il se détermine mathématiquement, ce canon est également établi *via* des méthodes de triangulation ou schémas de construction géométrique dont celui mis au point par l'architecte Villard de Honnecourt au XIII^e siècle. Celui-ci est alors utilisé non seulement par les bâtisseurs de l'époque pour établir les voûtes d'ogives des cathédrales mais également par les copistes pour constituer la réglure de leurs feuillets – comme le feront plus tard les copistes laïcs et les premiers imprimeurs (Tschichold, [1994] 2011 : 41-66 ; Demarcq, 1999 : 86). Ce « canon d'or »⁵⁴ est, dans sa conception comme dans son application, sous-tendu principalement par la raison pratique ; il permet au lecteur de lire le *codex* sans que ses doigts n'occultent le texte principal et lui permet aussi d'inscrire ses notes de lecture en marge, notamment. Mais il est, semble-t-il, également motivé par un prétexte d'ordre perceptif :

« Une intention esthétique, au sens étymologique de ce qui agit sur la perception, semble aussi avoir présidé à cette structuration de la double-page. Même si on ne lit qu'une page à la fois, le recentrage horizontal des deux blocs d'écriture invite le

⁵⁴ Mis à jour au XX^e siècle par le typographe Jan Tschichold grâce aux travaux de J. A. van de Graaf, Raül M. Rosarivo, Hans Kayser, notamment.

regard à se plonger dans la lecture. Simultanément, le décentrement vers le haut donne au texte de l'aplomb, l'air de dominer son sujet. » (Demarcq, 1999 : 87.)

Le centrage horizontal et le décentrage vertical vers le haut des deux blocs d'écriture préétablis par la réglure invitent donc, au plan perceptif, à une focalisation sur le texte⁵⁵.

Outre ce canon d'or, au XV^e siècle, en raison de l'industrialisation du livre manuscrit et de l'émergence de l'imprimerie, il semble que des patrons de réglures simples aient été fabriqués et utilisés – en France, en Italie, en Espagne et au Portugal notamment – pour une préparation plus rapide des feuillets – à l'instar des patrons créés et employés pour l'enluminure dès le début du Moyen Âge (Dukan, 1988 : 16). À l'ère de l'imprimé, le typographe, qui planifie le travail de l'atelier, a également pour tâche de définir avec précision la réglure – le cadre d'empagement, les marges mais aussi l'espacement interlinéaire, la répartition des visuels, des titres et autres éléments graphiques – en se basant sur des indications sommaires parfois transmises par l'éditeur sous forme de croquis mais surtout en se basant sur le « canon des ateliers » c'est-à-dire selon la règle des 4/10, 5/10, 6/10, et 7/10 (Renoult, 1986 : 378) autrement formulée ainsi :

« (pour les ouvrages dits de qualité) La justification du texte est arbitrairement établie sur les 2/3 de la largeur de la page [du feuillet]. Ce qui donne pour un format de 210 × 297 mm, à la française : justification du texte = $210 \times 2 \div 3 = 140$ mm.

On calcule la dimension du blanc à répartir à droite et à gauche de la largeur de la justification du texte : largeur de la page [du feuillet] – justification du texte = 10/10 du blanc, soit $210 \text{ mm} - 140 \text{ mm} = 70 \text{ mm} = 10/10$ du blanc à répartir, donc : 1/10 du blanc à répartir = $70 \text{ mm} \div 10 = 7$ mm.

Ce qui donne :

Marge int[erne] (4/10) : $4 \times 7 \text{ mm} = 28 \text{ mm}$;

Marge de tête (5/10) : $5 \times 7 \text{ mm} = 35 \text{ mm}$;

Marge ext[erne] (6/10) : $6 \times 7 \text{ mm} = 42 \text{ mm}$;

Marge de pied (7/10) : $7 \times 7 \text{ mm} = 49 \text{ mm}$.

(pour les ouvrages dits courants) La justification du texte est arbitrairement établie sur les 3/4 de la largeur de la page [du feuillet]. Ce qui donne pour un format de 210 × 300 mm, à la française : justification du texte = $210 \times 3 \div 4 = 157,5$ mm.

On calcule la dimension du blanc à répartir à droite et à gauche de la largeur de la justification du texte : largeur de la page [du feuillet] – justification du texte = 10/10 du blanc, soit $210 \text{ mm} - 157,5 \text{ mm} = 52,5 \text{ mm} = 10/10$ du blanc à répartir, donc : 1/10 du blanc à répartir = $52,5 \text{ mm} \div 10 = 5,25$ mm.

Ce qui donne⁵⁶ :

Marge int[erne] (4/10) : $4 \times 5,3 \text{ mm} = 21,2 \text{ mm}$;

⁵⁵ Ces deux effets de composition sont repris également par les peintres aux siècles suivants pour les perspectives architecturales comme celle de la *Città ideale* d'Urbino (env. 1460) où l'on trouve « une grande place déserte qui s'offre au visiteur au pied des bâtiments, et une faible marge de ciel au-dessus » (Demarcq, 1999 : 87).

⁵⁶ « Sur le plan pratique, on arrondit les dimensions au millimètre supérieur. » (Perrousseau, [1996] 2003 : 41.)

Marge de tête (5/10) : $5 \times 5,3 \text{ mm} = 26,5 \text{ mm}$;
Marge ext[erne] (6/10) : $6 \times 5,3 \text{ mm} = 31,8 \text{ mm}$;
Marge de pied (7/10) : $7 \times 5,3 \text{ mm} = 37,1 \text{ mm}$. » (Perrousseau, [1996] 2003 : 40-41.)

Comme pour le canon médiéval, le canon des ateliers définit une réglure qui assure au lecteur de lire l'ouvrage sans que ses doigts ne masquent le contenu, qui lui permet aussi de laisser ses annotations en marge et qui guide son regard vers le centre visuel du feuillet – légèrement plus haut que son centre réel, mathématique (Bessard-Banquy, 2007).

Au XX^e siècle, les grilles symétriques remplissent les mêmes fonctions tandis que les grilles dissymétriques avec leurs marges internes dissemblables orientent l'attention du lecteur vers la droite de la double-page de sorte à l'inciter implicitement à poursuivre la lecture en tournant le feuillet (Ambrose & Harris, 2008 : 60-63 ; Tondreau, [2010] 2013).

Outre les canons, les tracés régulateurs s'érigent parfois en norme nationale comme la réglure Séyès dont le modèle est déposé par son concepteur le 16 août 1892 au tribunal de Pontoise et est imposé par Jules Ferry au sein de l'école de la III^e république :

« En fait, on raconte que ce libraire aurait volé l'idée à deux instituteurs marseillais. Quoi qu'il en soit, c'est lui qui est entré dans l'histoire et surtout dans le quotidien des élèves français, car dès la fin du XIX^e siècle, une note de l'Éducation nationale généralise la réglure Séyès pour tous les cahiers français. » (Desto, 2014.)

À l'époque, voué en partie à la copie de textes aux accents moralisateurs et patriotiques et à l'apprentissage du français, le cahier à réglure Séyès évoque implicitement – et peut-être de manière non intentionnelle – la combinaison tricolore du drapeau national étant donné le magenta de la marge, le bleu-gris du quadrillage associées à la blancheur du papier – ce qui n'était pas le cas avec la réglure précédemment employée uniquement composée d'un lignage bleu-gris. Avec la colonisation et l'impérialisme linguistique, la réglure Séyès traverse les mers et pénètre les écoles de différents pays comme le Maroc et le Sénégal où elle est utilisée même après l'indépendance retrouvée – et encore maintenant – pour les enseignements en langue française selon l'usage originellement défini et pour les enseignements en langue arabe selon un usage d'appropriation – c'est-à-dire avec la marge considérée non plus comme une limite à

l'étendue des phrases, non plus comme un périmètre infranchissable. Aujourd'hui, en France, elle est homologuée par la norme NF Q31-009 Mai 1984 relative à la papeterie scolaire⁵⁷ :

« La présente norme a pour objet de fixer les caractéristiques de dimensions, nombre de pages, qualités, réglures, façonnage et paquetage des articles scolaires (cahiers, carnets, etc.) jugées suffisantes pour répondre aux besoins courants des élèves des divers cycles d'enseignement. » (AFNOR, Norme NF Q31-009 Mai 1984)

À l'échelle internationale, ce sont les grilles « par défaut » des principaux logiciels de traitement de texte, de mise en pages, de présentation, de gestion de contenu, de messagerie, notamment, qui se constituent implicitement en normes en raison de l'utilisation généralisée de ces programmes.

Parmi les innombrables réglures et grilles produites au cours du temps, certaines d'entre elles sont donc devenues des canons et des normes du fait de leur désignation en tant que telles par des instances de légitimation – corporations, institutions de normalisation, etc. –, du fait de leur duplication – *via* des patrons, des gabarits – mais aussi du fait de leur diffusion, de leur circulation d'un régime médiatique à l'autre. Cette circulation intermédiatique est permise par leur plasticité modulable. Les réglures et grilles sont non seulement dédiées aux supports respectifs de leur création mais sont copiées, adaptées et intégrées à d'autres médias. Par exemple, la grille modulaire s'applique aussi bien à l'affiche, au journal et à la revue imprimés qu'aux sites internet (Pignier & Drouillat, 2008 : 97). Structures graphiques ajustables, elles charrient avec elles des formes documentaires qu'elles composent de leurs lignes. Par exemple, la forme tabulaire du *codex* et du livre courant induite par la réglure et ses cadres d'engagement ou la forme mosaïque du journal induite par la grille et ses cadres modulaires (Vandendorpe, 1999 : 52-61). Les réglures et grilles comme les formes documentaires qu'elles produisent sont indépendantes du processus et des supports de leur création (Jeanneret, 2008 : 78). Inscrites au sein de dispositifs techniques et médiatiques anciens, elles sont reprises dans les régimes médiatiques du contemporain (Jeanneret, 2014 : 13). Par exemple, les grilles modulaires et leur forme mosaïque utilisées pour les médias imprimés nés aux siècles passés et toujours d'actualité – comme l'affiche, la revue, le

⁵⁷ Publication en ligne : < <http://www.boutique.afnor.org/norme/nf-q31-009/cahiers-scolaires-et-articles-assimiles/article/627749/fa030986> >. Consultée le 10 juin 2014.

journal, par exemple – sont remployées pour les médias informatisés plus récents – les sites internet, les *blogs*, les systèmes de gestion de contenu, etc.

En outre, les réglures et grilles s'instituent en normes du fait de leur transmission d'une génération à l'autre et de leur exportation-importation d'un domaine d'activité à l'autre au sein d'une même société. Par exemple, en France, depuis la fin du XIX^e siècle et encore de nos jours, la réglure Séyès a été et est employée par les générations successives de maîtres d'école et d'élèves dans le cadre de l'apprentissage de l'écrit au cycle primaire et est également utilisée par les professeurs, les collégiens, les lycéens engagés dans le cursus secondaire – puis par les étudiants du supérieur. Quotidiennement employée dans le domaine de l'enseignement, elle est aussi, à l'occasion, employée dans le domaine littéraire et ce, depuis la III^e République.

Aussi, les réglures et grilles dépassent le contexte culturel de leur origine. Élaborées par une communauté donnée, elles se propagent par importation-exportation, imposition, appropriation dans d'autres milieux et s'érigent ainsi en invariant transculturel. Par exemple, les grilles « par défaut » proposées par les principaux logiciels de traitement de texte, de présentation, de publication, de gestion des contenus, développés par des compagnies nord-américaines et aujourd'hui utilisés aux quatre coins du monde, se diffusent à l'international et s'imposent aux scripteurs/lecteurs de tous horizons.

Du fait de cette incessante circulation, les réglures et grilles disparaissent « derrière la banalité quotidienne », relèvent dès lors « de “l'évidence” (Brecht), du “non-événement” (Cyrułnik) ou de “l'infra-ordinaire” (Perec) », sont absorbées « par ce que Montaigne ou Pascal – sur les pas de Cicéron – appelaient la “coutume”⁵⁸ » (Souchier : 1998 : 141).

Ainsi, les réglures et grilles sont des objets qui circulent d'un média à l'autre, d'une époque à l'autre, d'une génération à l'autre, d'un domaine d'activité à l'autre, d'une culture à l'autre. En raison de cette propagation, les tracés régulateurs se posent en

⁵⁸ B. Brecht, *L'achat du cuivre, Écrits sur le théâtre*, Paris, éd. L'Arche, 1967 ; B. Cyrułnik, *Sous le signe du lien*, Paris, Hachette, 1989 ; G. Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, éd. du Seuil, 1989 ; Montaigne, *Essais*, II, chapitre 30 ; Pascal, *Pensées*, II, chapitre 3 in Souchier, 1998 : 141.

objets familiers, en objets coutumiers, en objets infra-ordinaires. Sous couvert de l'épaisseur de l'histoire, de l'anonymat, de la technique et de l'infra-ordinaire, les tracés régulateurs œuvrent discrètement mais sûrement aux plans sémiotique, communicationnel et métacommunicationnel.

4) Les tracés régulateurs : des matrices et des schèmes

Les tracés régulateurs sont des protocoles anticipés d'écriture et de lecture, déposés dans les dispositifs médiatiques, visant à instaurer les meilleures conditions possible à l'exposition et à la compréhension des contenus et engageant à cette fin différentes opérations sémiotiques (Jeanneret, 2008 : 66). Ils fondent les champs graphiques et leurs différentes zones constitutives – pages, marges, rubriques – ; ils déterminent la disposition réciproque de ces diverses unités spatio-graphiques ; ils performant l'ordre des contenus et de leurs relations ; ils induisent la rotation des pages, la manipulation des médias. Signes organisateurs, ils guident les usagers dans leurs pratiques de lecture et d'écriture (Beguin-Verbrugge, 2006).

Ce faisant, ils révèlent l'intention informative et l'intention communicative des producteurs des dispositifs médiatiques – vouloir mener les destinataires à la découverte des contenus livrés, à la connaissance des informations données et montrer cette intention informative – et engagent le déclenchement de l'activité interprétative. Signes ostensifs, ils guident alors les utilisateurs dans leurs activités de production de signification et d'interprétation par inférences quant au jeu relationnel complexe proposé : entre les différents acteurs, entre ces derniers et les dispositifs médiatiques dont ils partagent l'expérience, entre les différents contenus, entre ceux-ci et les médias qui les accueillent, entre les différents producteurs, entre les divers usagers (Beguin-Verbrugge, 2006 : 37-38 ; Jeanneret & Souchier, 2005 : 8 ; Jeanneret, 2008 : 167 ; Quinton, 2009 : NP).

Signes organisateurs et signes ostensifs, les réglures et grilles s'érigent en « systèmes spécifiques d'énonciation et de représentation » (Laufer, 1984 : 63), en « matrice(s) d'expression et de représentation » (Jeanneret, 2008 : 67) – à l'instar du « texte livresque » mis à jour par Ivan Illich (1991) : d'une part, parce qu'elles sont l'expression d'« ordre(s) de la pensée et du savoir » (Jeanneret, 2008 : 67) et des

intentions des producteurs (Beguin-Verbrugge, 2006 : 37-38) ; d'autre part, parce qu'elles représentent les *ethos* des énonciateurs – des « représentation[s] morale[s], non moralisante[s], imaginaire[s] » qu'ils donnent d'eux – mais également les types de rapports proposés par ces derniers aux énonciataires, quant à eux, quant aux contenus, quant aux médias (Pignier & Drouillat, 2008 : 42-52, 96).

En outre, appréhendées « à travers le corps, sans recours nécessaire à la verbalisation » (Beguin-Verbrugge, 2006 : 131-132), pratiquées au cours des activités quotidiennes et répétées d'écriture et de lecture, les réglures et grilles sont implicitement mémorisées. Elles intègrent le répertoire graphique et sémiotique de l'individu (*idem* : 131) et, une fois consignées, sont actualisées lors des expériences successives d'écriture/lecture en tant qu'éléments d'interprétation.

Objets d'intellection, ces matrices relèvent de la « discipline du lisible » (Beguin-Verbrugge, 2004 : 94) qui engage dans l'usage en réception toute la compétence communicationnelle de l'acteur social, toute son aptitude sémiotique. Elles donnent appui à l'anticipation des rôles communicationnels, à l'identification des formes médiatiques par la reconnaissance des textes, par la qualification documentaire et par l'interprétation des discours (Jeanneret, 2008 : 165), à l'élaboration d'actions appartenant au large spectre des comportements d'appropriation du média : allant de l'adhésion la plus stricte en passant par la critique plus ou moins perspicace jusqu'au plus grand détournement (Jeanneret & Souchier, 2005 : 13). Ainsi, les réglures et grilles sont des infrastructures médiatisantes dans le sens où elles permettent l'instauration d'une situation d'interaction – entre les différents acteurs, entre eux et les contenus, entre eux et les médias.

Compte tenu de tout cela, il semble que les réglures et grilles constituent, des schèmes organisateurs :

« Mettant à contribution l'histoire des formes de la représentation et de l'écriture, ces schèmes engagent la corporéité, la matérialité et la dimension mémorielle des cultures sémiotiques sans se substituer à la production sociale du sens qu'elles supportent et sollicitent. Ils correspondent à un espace investi par la créativité communicationnelle et médiatique, dans son histoire propre, permettant l'innovation dans les formes et les dispositifs – y compris son industrialisation – sur la base d'attentes et de ressources interprétatives socialisées. » (Flon & Jeanneret, 2010 : 28).

Les tracés régulateurs paraissent être des schèmes organisateurs étant donné leurs opérations de réglage quant à l'élaboration et à l'exposition des contenus, quant à la production de l'interprétation, quant à la mise en relation entre les contenus, les différents acteurs et les médias.

En conclusion, les tracés sont des matrices d'expression et de représentation en ce qu'ils renseignent l'énonciataire sur les intentions informatives et communicatives de l'énonciateur, sur l'*ethos* de celui-ci, sur le type de rapport au(x) contenu(s) et au média que ce dernier lui propose. La mémorisation implicite de ces outils d'interprétation – du fait des pratiques répétées d'écriture et de lecture – dans le répertoire sémiotique de tous et de chacun leur garantit un rôle de schèmes organisateurs c'est-à-dire de ressources mobilisables par les acteurs sociaux à toutes fins utiles. Il se trouve que les tracés régulateurs intrinsèques aux médias historiques et contemporains doivent une large part de leur performance sémiotique et communicationnelle aux marges, éléments constitutifs de ces réglures et autres grilles.

C) Les marges : des signes-vecteurs d'attention et d'interprétation⁵⁹ et des traces matérielles d'énonciation polyphonique⁶⁰

Aujourd'hui, la définition usuelle de la marge renvoie plutôt à son sens technique – espace vierge vierge laissé entre le pourtour de ce qui est imprimé (texte, gravure) et le bord de la page (CNRTL-TLFI, 2015) – apparu à la fin du XIII^e siècle dans la langue française qu'à son sens originel – bord, frontière, bordure – qu'elle revêt dans la langue latine du I^{er} siècle avant J.-C.⁶¹ (Josserand & Le Jeune, 2013 : 9-11). Objet concret et technique, la marge est devenue un objet scientifique (Davallon, 2004) travaillé actuellement par la recherche en histoire, en arts graphiques, en littérature, en sciences de l'information et de la communication, notamment.

Cette sous-partie (C) discerne les propriétés principales des marges en se consacrant :

⁵⁹ La formule est d'Annette Beguin-Verbrugge (2006)

⁶⁰ La formule est d'Emmanuel Souchier (1998).

⁶¹ En latin, *margo, inis*, substantif féminin et masculin d'usage peu fréquent, exprime le bord, la frontière mais également la bordure. Le verbe qui en dérive, *marginare*, signifie entourer d'une bordure, border ou munir d'accotements tandis que la formule *tabulae marginatae* – dans laquelle le verbe se décline en proposition participiale – évoque les cadres de bois.

- À leurs formes.
- Aux fonctions de protection et de présentation qu'elles remplissent.
- Aux différentes fonctions sémiotiques, propres à certains types de signes, qu'elles endossent également.
- À la capacité des marges à jouer un rôle au plan de la communication.

1) Des formes

Dans l'Égypte antique, la surface du *volumen* est déjà marquée de marges se développant aux bords du support, des illustrations et du texte mais également entre les différentes colonnes de ce dernier (Thibault, 2002 ; Vercoutter, 2014). Au commencement de notre ère, les zones marginales occupent également les feuillets des *codices* (Thibault, 2002) tout comme, plus tard, ceux des premiers livres imprimés. À l'heure actuelle, les marges logent au sein de la plupart des médias imprimés et informatisés – livres, magazines, journaux, dépliants, affiches, *flyers*, *blogs*, sites internet, etc. Plurielles, elles se distinguent les unes des autres principalement du fait de leur emplacement : les marges de tête, de pied, interne et externe se situent aux quatre points cardinaux de l'espace graphique – haut, bas, gauche, droite – tandis que les entrecolonnes ou gouttières se situent en son centre – dans la zone paginale. Les premières sont dites encadrantes car elles délimitent les cadres d'empagement ; les secondes sont appelées marges médianes car elles scindent la page en deux ou plusieurs colonnes.

Les marges – et les pages – revêtent une forme rectangulaire normalisée et normalisante :

« Il existe heureusement une donnée inévitable : la surface, la page ou plutôt le feuillet. Qu'il soit presque toujours rectangulaire est essentiel. Qu'on imagine une culture où le papier soit présenté en forme circulaire ou triangulaire : l'écriture s'y disposerait sans doute autrement. La page manuscrite est donc une surface régulatrice, et son identité de forme avec le support imprimé conduit l'esprit et la main vers une norme. Celle-ci dicte : des lignes d'écriture droites, horizontales et,

comme on dit en imprimerie, “justifiées”, soit des deux côtés (prose), soit à gauche (poésie versifiée). » (Rey, 1989 : 44.)

Disposée à l’horizontale ou à la verticale, la surface graphique rectangulaire s’établit selon les lignes axiales fondamentales de l’aplomb/de la gravitation et du plan/du déplacement : « La surface rectangulaire où s’inscrivent les signes est le lieu du “corps projeté”, produit de la verticalité de notre corps érigé et de l’horizontalité du sol sur lequel nous marchons⁶². » (Beguin-Verbrugge, 2004 : 95.) Forme orthonormée, le rectangle – du support, du champ graphique, des pages, des marges – exprime la rectitude, la stabilité, l’ordre, la raison (Beguin-Verbrugge, 2006 : 50-55).

En termes de dimension, dans le domaine de l’édition du livre et selon le « canon des ateliers » relatif aux livres imprimés (*cf. supra* B-3), les tailles des rectangles marginaux – et des rectangles d’empagement – sont définies en corrélation avec le format du support. Elles respectent un ordre de grandeur précis : marge interne < marge de tête < marge externe < marge de pied (Demarcq, 1999 : 65). Ainsi, selon ce canon, pour un livre imprimé de format A4 à la française, la marge de pied est supérieure en taille à toutes les autres⁶³ :

« Le petit fond [la marge interne] est plus faible que le grand fond [la marge externe] dans la mesure où il s’additionne à son *alter ego* sur la double page ; quant au blanc de tête, il est moins important que le blanc de pied dans la mesure où il est admis que le centre visuel de la page est plus haut que le centre réel, mathématique, de ladite page. » (Bessard-Banquy, 2007.)

Au cours de l’histoire, la dimension des marges est devenue un paramètre de distinction qualitative entre les différents ouvrages. Par exemple, le canon des ateliers précise qu’au bel ouvrage correspond un format et, proportionnellement, des marges aux grandes dimensions par rapport au format et aux marges des ouvrages ordinaires revêtant des dimensions moindres (*cf. supra* B-2).

Cependant, l’ordre de grandeur des marges traditionnellement appliqué aux ouvrages de qualité et aux ouvrages courants tend de nos jours à être appliqué seulement par une frange de l’édition encore soucieuse de respecter ce principe canonique. Aujourd’hui,

⁶² M. Merleau-Ponty, « Le monde perçu - L’espace », p. 289, in *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 1992, in Beguin-Verbrugge, 2004 : 95.

⁶³ Elle mesure 210 × 49 mm.

pour les livres ordinaires, un rapport d'équivalence est souvent préféré au rapport hiérarchique. Aussi, dans le domaine informatique, ce même principe d'équivalence est appliqué aux marges des documents. En effet, qu'il soit écrit ou lu, le document composé *via* un logiciel de traitement de texte – comme OpenOffice Writer et Microsoft Word – ou de mise en pages – Adobe Indesign, par exemple – et présenté sur un format A4 portrait est souvent doté par défaut de marges « normales », autrement dit standard. Alors les marges de pied et de tête ont des dimensions semblables⁶⁴ à l'instar des marges externe et interne⁶⁵ – mais différentes d'un logiciel à l'autre – Word étant celui dont les marges par défaut sont les plus grandes et donc le rectangle d'empagement le plus petit ; Indesign étant celui dont les marges par défaut sont les plus petites et donc le rectangle d'empagement le plus grand. Si le paramétrage n'est pas modifié par l'utilisateur, les marges – par paires – revêtent des dimensions identiques, sensiblement différentes d'un logiciel à un autre, calculées principalement en fonction des marges d'impression des imprimantes dont les dimensions varient d'un modèle à un autre⁶⁶. Il se joue ici une standardisation de l'homogénéité marginale différente de la normalisation historique qui établissait des marges de tailles distinctes et hiérarchisées. Dans le champ scolaire français, la norme NF Q31-009 Mai 1984 relative aux supports à écrire de l'institution (*cf. supra* B-3) arrête les dimensions des différentes marges de la réglure Séyès – qui à la différence de la réglure du livre imprimé ne compte pas de marge interne. Les marges du tracé Séyès sont homothétiques d'un format à l'autre et répondent au rapport de taille suivant : marge de pied < marge de tête < marge externe. Ainsi, la marge de pied de la réglure Séyès se développant au format A4 est inférieure en taille à toutes les autres⁶⁷ – contrairement à celle du livre de même format réglé selon le canon des ateliers.

Concernant leurs délimitations, certains côtés des marges encadrantes sont constitués par tout ou partie des extrémités du support⁶⁸. Les autres côtés situés au sein de l'espace graphique et formant du même coup les rectangles d'empagement se révèlent en plein,

⁶⁴ Soit 210 × 12,7 mm pour Indesign, 210 × 20 mm pour Writer, 210 × 25 mm pour Word.

⁶⁵ Soit 297 × 12,7 mm pour Indesign, 297 × 20 mm pour Writer, 297 × 25 mm pour Word.

⁶⁶ Ces marges « normales » sont prédéfinies par rapport à la zone imprimable au-delà de laquelle l'imprimante est physiquement incapable d'imprimer – fin de course de la tête d'impression, rouleau d'entraînement du papier, etc. Cette zone imprimable varie d'une imprimante à l'autre et d'un format à l'autre. C'est donc pour éviter des défauts d'impression que ces marges standards sont automatiquement engendrées.

⁶⁷ Elle mesure 210 × 19 mm.

⁶⁸ Deux côtés des marges de tête et de pied et trois côtés des marges externes et internes.

en relief et/ou en creux à l'instar, de fait, des tracés régulateurs et pour les mêmes raisons⁶⁹. En plein, les marges sont marquées par un ou plusieurs filets d'épaisseur, de longueur et de couleur variables : par exemple, dans l'Égypte antique, des filets tracés à l'encre noire participent à délimiter les zones marginales et circonscrivent ainsi les zones du corps de texte (Zali, 1999 : 24), tout comme le filet vertical rose de la règle Sèvres – ou de couleur bleue ou noire pour les règles scolaires d'autres pays –, le demi-filet horizontal noir qui sépare par défaut les notes du texte principal de la page Word ou Writer, etc. Les marges ainsi marquées sont des « signes faibles » :

« Une ligne ou un filet ont une faible teneur sémantique. Ainsi que le précise Umberto Eco ([1988] 1992 : 87), “ce sont des signes à l'état minimal, des stimuli préparatoires” dont l'emploi est justifié par leurs caractéristiques de signes indicateurs. » (Beguin-Verbrugge, 2006 : 200-201.)

Les bordures marginales se présentent également en relief c'est-à-dire sous forme d'ornements ouvragés. Ainsi, les feuillets des *codices* sont porteurs de rinceaux, de cadres parfois ornés d'éléments géométriques, végétaux et de figures diverses ; ceux des imprimés renaissants témoignent de bordures architecturées « à l'antique » ou composées d'éléments architecturaux dessinés tels le frontispice, les colonnes, par exemple (Blaselle, 1997 : 37-38 ; Salles, 1986 : 76 ; Demarcq, 1999 : 95 ; Deloignon, 2011 : 52-57). Au XIX^e siècle, ces bordures étoffées enserrent les encarts publicitaires des journaux et périodiques et, si elles sont moins utilisées aujourd'hui, elles font toutefois partie des options proposées par les différents logiciels. Les marges ainsi marquées revêtent une teneur sémantique forte car redoublée :

« Dans les manuscrits du Moyen Âge, on trouve le même phénomène de cadre décoratif entre le texte et le bord de la page [...] il me semble dans ce cas qu'on ne peut plus parler de figure de cadre dans l'économie du message : le cadre joue son rôle habituel de cadre [autrement dit de signe indicateur] ET fonctionne également comme espace graphique [autrement dit comme espace de sens] autonome. » (Beguin-Verbrugge, 2006 : 201).

Autre possibilité : les marges se matérialisent aussi en creux. Le contenu est alors seulement cerné par la couleur du support située dans un nuancier allant du blanc jusqu'au beige et au-delà. Au cours de l'histoire, les textes et autres éléments du

⁶⁹ En fonction des aspirations esthétiques nécessairement variables d'une époque à une autre, des multiples genres textuels qui se sont développés, des diverses prérogatives de lisibilité et d'ergonomie, des possibilités et contraintes techniques, matérielles et économiques, notamment (*cf. supra* B-2).

contenu du livre, du magazine, de l'affiche, notamment, ont souvent été délimités par telle ou telle nuance claire de la fibre naturelle – c'est d'ailleurs pour cette raison que les formules « blanc de tête » et « blanc de pied » désignent les marges horizontales :

« Même un vide peut, par l'effet de la bordure, recevoir un statut sémiotique. »
(Groupe μ , 1992 : 464)

« La bordure est en effet capable d'instaurer le blanc comme signe. » (Beguin-Verbrugge, 2006 : 123.)

Alors les rectangles gris des pages textuellement investies sont environnés de bandeaux nivéens : « La page cernée de blanc – que le blanc donne à lire. » (Souchier, 1999 : 23.) Aussi, parfois, une couleur de fond dûment choisie fonde à elle seule le cadre marginal – comme l'illustrent les sites internet et autres moyens de publication en ligne, par exemple.

Les bordures marquées en plein et en relief sont, pour la plupart, socialement entendues ainsi – la marge rouge de la feuille Séyès par exemple –, ce qui est moins évident pour celles qui se formalisent en creux – l'intervalle blanc par exemple. En outre, la valeur de bordure peut varier dans le temps : tel signe va être systématiquement ou fréquemment utilisé en tant que limite pendant un temps puis va progressivement être remplacé par un autre pour éventuellement reparaître quelque temps plus tard dans sa configuration historique ou actualisée – par exemple, les rinceaux et autres arabesques étaient très employés à l'époque médiévale alors qu'aujourd'hui ils sont utilisés de manière très occasionnelle et parfois stylisée. Enfin, ces signes apparaissent ou disparaissent en fonction des circonstances – les traits marginaux de la réglure tracée à la mine de plomb par le copiste médiéval sont tantôt laissés tel quel pour les ouvrages de moindre qualité, tantôt effacés une fois le travail terminé ou inversement figiolés, retravaillés à l'encre, agrémentés de motifs floraux, pour les ouvrages de qualité destinés au Prince, par exemple. Si certains éléments – les filets, les rinceaux, par exemple – sont institués socialement en tant que marqueurs marginaux, la marge revêt toutefois en quelques occasions une plastique nettement moins conventionnelle. En effet, celle-ci reste modifiable dans sa forme, sa couleur, son orientation, sa texture et peut tout aussi bien devenir un signe iconique constituant un énoncé autonome (Groupe μ , 1992 : 390-393). Enfin, les marges sont parfois sujettes à des phénomènes d'exacerbation et de transgression. Il y a exacerbation lorsque la marge étouffe le texte par l'amplification

inopinée de son étendue ou encore lorsque la délimitation marginale est exagérément redondante, par exemple. Il y a transgression, notamment, lorsque le contenu déborde dans la marge ou encore lorsque la délimitation marginale est incomplète (Groupe μ , 1992 : 385-390 ; Beguin-Verbrugge, 2006 : 187-252) :

« *A priori*, l'acte de délimitation d'une surface introduit un clivage. Deux zones sont désormais séparées : le *dedans* où devrait se concentrer l'activité signifiante et le *dehors* qui en est exclu. Mais l'esprit humain est ainsi fait que l'existence des frontières le pousse à la transgression. Le caractère visible de la ligne de séparation ne garantit pas l'imperméabilité des zones. À sa proximité, le dehors et le dedans s'affrontent et se complètent. Le dedans ne se laisse pas si facilement assigner des limites. Quant au dehors, même invisible, il affirme son emprise. » (Beguin-Verbrugge, 2006 : 11.)

En quelques occasions, au cours de l'histoire et encore aujourd'hui, les marges ont mis ou mettent en péril le corps du texte. Du Moyen Âge au XVII^e siècle, le commentaire du copiste doublé de celui du savant inonde parfois le feuillet au point d'inclure le texte sacré ou classique réduit à quelques phrases ou mentions de référence (Neefs, 1989 : 58 ; Crémoux, 2009 : 27-29). Aujourd'hui, l'encart publicitaire du type *pop-in* surgit intempestivement lors de la lecture du site internet et en masque le contenu pendant un temps donné : « De subordonnée, l'unité publicitaire tend à devenir principale, par un coup de force graphique, au détriment de la partie éditoriale des sites. » (Beguin-Verbrugge, 2006 : 110.) Du fait de la latitude qu'elles offrent, les marges sont moins des espaces vides que des zones de dialogues (Neefs, 1989 : 61), de transactions (Genette, 1987 : 8), autrement dit, des espaces de pouvoir (Souchier, 1998 : 142 *in* Jeanneret, 2008 : 77) quant au(x) contenu(s) – dont le statut peut passer de principal à mineur.

Ainsi, les marges se présentent sous une forme rectangulaire en adéquation avec celle du support du champ graphique et en écho à notre schéma corporel. Leurs dimensions sont définies proportionnellement au format général et selon un ordre de grandeur précis – lorsqu'elles ne sont pas de tailles équivalentes. En outre, des éléments graphiques, qui ont valeur de bordure, servent à les marquer. Si les marges sont ainsi rendues apparentes ou ostentatoires, elles peuvent également se présenter de manière quasi transparente. Enfin, les marges empiètent parfois sur le(s) contenu(s) du fait de l'amplification de leur étendue, de l'exacerbation de leur marquage, par exemple. Outre le fait que les marges sont des formes, elles sont aussi des zones qui protègent le contenu de risques inhérents

à la fabrication et à l'usage du média tout en l'exposant.

2) Des intervalles de protection et d'exposition du contenu

Les marges encadrantes visent à protéger l'intégrité physique du corps de texte. Dans l'Antiquité égyptienne, elles sont rendues nécessaires par la fragilité du papyrus sur ses bords. Au Moyen Âge, elles permettent au lecteur de lire sans mettre les doigts sur le texte – ce qui provoquerait aussi son effacement en cas de lectures répétées de l'ouvrage⁷⁰. De nos jours, le texte imprimé est encore serti de ces espaces en réserve qui le protègent aussi d'une découpe destructrice lors du massicotage et d'une couture ou d'un collage tout aussi dommageables lors de la reliure (Zali, 1999 : 35 ; Crémoux, 2009 : 26). Pour les mêmes raisons et au motif de l'impression par imprimante, les logiciels attribuent automatiquement des marges minimales aux documents informatisés.

En outre, les marges situées dans « l'œil de la page » soit au centre du champ graphique visent à assurer un minimum de confort de lecture en segmentant les lignes de texte dont la lecture serait éprouvante si elles s'étendaient sans interruption du bord gauche au bord droit d'un support de grande taille. Les lignes textuelles de longueur réduite qui composent les colonnes de texte séparées par la ou les marges médianes sont de lecture plus rapide et confortable (Barbier, [2000] 2012 : 61 ; Tondreau, [2010] 2013 : 11-12) – c'est d'ailleurs pour cela que les textes des journaux, par exemple, sont ainsi disposés.

Une fois la mise en pages réalisée, les marges encadrantes restent vides, en règle générale. Elles se distinguent alors nettement des cadres d'empagement typographiquement remplis. Mais parfois il arrive aussi qu'elles accueillent différentes « choses » laissées là par l'auteur mais également par l'éditeur et le lecteur :

⁷⁰ Souvent à l'époque, en fin d'ouvrage, le copiste alerte le lecteur à ce sujet... et l'informe des maux physiques de l'écriture endurés : « Ami lecteur, dit un religieux de Corbie en terminant la transcription d'un traité de Pascase Radbert, retiens tes doigts, prends garde d'altérer l'écriture de ces pages ; car l'homme qui n'exerce pas la calligraphie ne soupçonne pas le mal que nous nous donnons. » Ou encore comme l'exprime un copiste de l'abbaye de Saint-Aignan d'Orléans : « Faites attention à vos doigts ! Ne les posez pas sur mon écriture ! Vous ne savez pas ce que c'est que d'écrire. C'est une corvée écrasante : elle vous courbe le dos, vous obscurcit les yeux, vous brise l'estomac et les côtes. » (Lecoy de la Marche, 1884 : 102-103.)

« La marge est dans son sens commun un lieu neutre, une réserve ménagée au texte écrit, dont l'appel se fait cependant sentir dès les premières expériences avec le papier et le crayon : elle serait là avant tout pour être transgressée : "Espace interdit, la marge, vierge, est le lieu d'une attente"⁷¹. » (Rougerie, 2007 : 4.)

Les marges peuvent contenir en leur sein des corrections. Dans l'Égypte antique, le scribe dépose dans la périphérie immédiate du texte copié ses révisions (Zali, 1999 : 35). L'auteur et notamment l'écrivain – comme Montaigne et Balzac évoqués précédemment – corrige aussi son texte en marge de ses brouillons et des premières épreuves imprimées de son œuvre (Neefs, 1989 ; 1999). Le lecteur-correcteur de la maison d'édition investit également les marges des premiers tirages qu'il remplit de signes conventionnels signifiant les coquilles et erreurs logées au cœur du texte. De même, l'élève indique dans la marge latérale de sa feuille Séyès le mot manquant dans sa phrase ou la version corrigée du terme mal orthographié dans son texte. C'est dans cette même marge latérale que le professeur lors de l'évaluation de la copie inscrit ses corrections plus ou moins développées. Aussi, les logiciels de traitement de texte offrent à leurs utilisateurs la possibilité d'afficher dans des cartouches marginaux les révisions successives portées au texte.

Outre les corrections, la zone marginale se remplit parfois d'un texte annexe visant à compléter le premier présenté dans la zone paginale. Par exemple, les manuscrits du XII^e siècle sont dotés d'apostilles, de notes et de gloses qui constituent l'exégèse. L'apostille indique le nom de l'auteur cité dans le corps de texte et se trouve rédigée – souvent à l'encre rouge – dans la marge au même niveau que l'extrait cité dans la page (Crémoux, 2009 : 26-27). La note très brève apporte ponctuellement des informations sur l'auteur, sur l'œuvre et des explications concises sur certains termes et expressions présents dans le texte⁷². La glose est un commentaire relatif au texte commençant par le(s) premier(s) terme(s) du passage – appelé lemmes – sujet à digression et inscrit voire souligné en rouge (Bellon, 1999 : 68 ; Demarcq, 1999 : 71). Cette glose est également

⁷¹ F. Marotin (sous la dir. de), « Préface », in *La marge : Actes du colloque de Clermont-Ferrand* (janvier 1986), Clermont-Ferrand, éd. Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1988, p. V in Rougerie, 2007 : 4.

⁷² Ces notes sur la langue sont présentes notamment dans les livres fondamentaux des religions monothéistes car nécessaires à la compréhension des termes traduits : « ... l'Ancien Testament [...] parvenu aux chrétiens d'Orient dans la version grecque dite de Septante, réalisée par des juifs d'Alexandrie au III^e-II^e siècles avant J.-C., et à ceux d'Occident, dans la traduction latine de Jérôme, vers 400, plus tard appelée Vulgate ; ce grec et ce latin étaient déjà anciens ; quant au Coran, la conquête musulmane l'a diffusé à des peuples qui n'étaient pas à l'origine arabophones, d'où l'importance des traités de grammaire. » (Demarcq, 1999 : 66.)

rédigée en caractères plus petits et selon un interlignage plus réduit que ceux du texte principal afin de renforcer graphiquement la distinction entre la glose et ce dernier (Veziin, 1982 ; Blaselle, 1997 : 30.). Ce qui se révèle particulièrement nécessaire lorsque la glose s'étire sur une ou plusieurs colonnes marginales parallèles à celle(s) du texte principal (Barbier, [2000] 2012).

À l'époque médiévale, un texte auxiliaire se développe donc dans les marges des textes servant à l'enseignement universitaire – textes classiques, sacrés, juridiques, savants, scientifiques. Placés en vis-à-vis, les deux textes se distinguent parfois difficilement l'un de l'autre malgré les précautions graphiques prises en vue de renforcer la distinction :

« La marge et la possibilité qu'elle offre de déposer des notations "marginales" est directement liée à la tradition médiévale du commentaire. L'enseignement qui repose sur la *lectio* a pour corollaire une disposition de la page qui intègre, dans la surface immédiatement visible, la glose. Cela était le fait, déjà, mais de manière moins méthodique, des éditions et commentaires des auteurs classiques. Les textes sont tissés entre eux, du commentaire à son objet, du texte objet à ses commentaires [...] au point de rendre flottante la subordination de l'un à l'autre. » (Neefs, 1989 : 58.)

En outre, il arrive également que le texte complémentaire surpasse le premier texte au plan de l'occupation spatiale et se déploie en de multiples couches. Ce sont alors plusieurs niveaux de discours qui s'imbriquent les uns aux autres donnant lieu à des mise en pages des plus complexes. Une page du Livre de l'Apocalypse extraite d'une Bible latine du XIII^e siècle (BnF, Manuscrits, latin 15236, f^o. 138) illustre ce type d'intrication⁷³ : le texte sacré est d'abord lié à une première strate de commentaire que le copiste dépose entre les lignes du texte même – la glose interlinéaire⁷⁴ – et dans une colonne marginale à droite de celui-ci – la glose marginale⁷⁵. Ensuite, c'est le commentaire savant du professeur qui constitue la deuxième strate de commentaire – la glose encadrante : elle occupe les grandes marges entourantes qui cernent la colonne du texte sacré et la colonne de la première exégèse. Enfin, en troisième lieu, le lecteur – peut-être étudiant – a apposé de courtes notes dans les parties demeurées vierges des

⁷³ Publication en ligne : < <http://expositions.bnf.fr/parole/grand/086.htm> >. Consultée le 3 septembre 2014.

⁷⁴ Le copiste dépose en dessous des termes complexes du texte des synonymes mieux connus du lecteur. Parfois, il s'agit d'une explication grammaticale ou étymologique très brève de tel ou tel mot du texte.

⁷⁵ Le copiste inscrit dans la marge le lemme puis délivre la note explicative quant à tel ou tel terme ou telle ou telle formule ou tel ou tel paragraphe du texte.

marges latérales (Berthier, Zali, *et al.*, 2006).

Aussi, certaines gloses rédigées par d'illustres professeurs et savants – dont Guillaume de Conches, Accurse, Nicolas de Lyre – ont gagné leur autonomie matérielle par rapport aux textes qu'elles commentent. En effet, elles sont alors présentées en tant que traités c'est-à-dire comme textes à part entière et continus dans lesquels sont intercalés des passages des textes commentés ainsi fractionnés par les digressions – ainsi exposée, la glose est alors dite « intercalaire » (Bellon, 1999 : 68 ; Caiazza, 2003 : 45-84). Dans ces cas extrêmes, la glose occupe largement l'espace graphique et quitte même les bords de ce dernier pour se loger au centre de celui-ci, au sein même des pages s'octroyant ainsi l'ancienne place du texte principal alors morcelé et situé en zone périphérique – si ce n'est absent⁷⁶ (Crémoux, 2009 : 28-29).

Dans certains cas, loin d'être anecdotiques, la glose se développe dans des formes géométriques – des losanges, des carrés, etc. –, objectales – des vases, des lampes par exemple – ou encore animalières – poissons, oiseaux, ... – inscrites dans les marges. Par exemple, dans un Abrégé du Talmud d'Isaac Alfasi (vers 1380-1400, BnF, Manuscrits orientaux, hébreu 311, f° 167 r°), le texte principal dont ce dernier est l'auteur est associé au commentaire de Rashi de Troyes situé dans les marges latérales et prenant la forme de trois poissons et d'un héron, notamment⁷⁷. Ces dessins marginaux comprenant en leur sein le texte du commentaire évoquent le sujet abordé par le texte principal – soit la législation rabbinique concernant les voyages en mer pour cet exemple précis (Demarcq, 1999 : 76) – alors que dans d'autres cas, les formes choisies n'ont aucun rapport avec le contenu.

À la Renaissance, le texte principal prime de nouveau et s'adresse directement au libre-arbitre du lecteur. De fait, la glose s'allège considérablement jusqu'à disparaître. Du milieu du XVI^e siècle jusqu'au milieu du XVII^e siècle, les notes sont disposées en « hache », elles couvrent alors l'une des marges latérales et la marge de tête ou de pied – enserrant ainsi le texte à moitié, « en couronne incomplète » (Demarcq, 1999 : 87).

⁷⁶ Au motif que le lecteur est censé connaître le texte biblique par cœur ou tout au moins censé disposer d'une Bible à laquelle il peut se référer pour retrouver *in extenso* le passage commenté (Souchier, 2009 : 43).

⁷⁷ Publication en ligne : < <http://classes.bnf.fr/ecritures/grand/p030.htm> >. Consultée le 3 septembre 2014.

Ainsi, les marges laissées partiellement vierges par l'auteur et l'éditeur laissent la possibilité au lecteur d'y déposer ces annotations. Au XVI^e siècle, les étudiants inscrivent leurs notes de cours à même leur livre d'étude présentant le texte en grec ou en latin de l'auteur à étudier⁷⁸ (Chartier, 2003 : 83-84).

À l'heure actuelle, c'est moins l'espace marginal du manuel scolaire que la marge latérale de la copie de cours qui est le réceptacle des observations personnelles de l'étudiant et de l'élève : « Pour le cours, prévoir une marge pouvant accueillir des remarques personnelles, des observations, des points de repère, des compléments aidera l'élève à donner du sens à ce qu'il apprend et à personnaliser son cahier. » (Roux & Olivier, 2001 : 12.)⁷⁹ Et c'est dans la marge de tête de la copie d'évaluation des connaissances que le professeur dépose son commentaire général quant à la qualité de la rédaction, du travail fourni, quant aux efforts réalisés ou à faire dans l'avenir, etc.

Dans le secteur de l'édition, depuis le XVII^e siècle, les marges sont habitées par des références bibliographiques et des notes – plus succinctes qu'auparavant – délivrées par l'auteur et l'éditeur et placées en marges latérales – elles sont alors dites « en manchettes » – et/ou en marges de pied – quand elles ne sont pas renvoyées en fin de chapitre, de document, d'ouvrage (Genette, 1987 : 294 ; Demarcq, 1999 : 87) :

« Les éditions modernes ont pris l'habitude de porter les “notes” dans la marge du bas de page, “notes au pied” comme l'on dit en anglais. C'est un mode de hiérarchisation sans doute plus clair. Mais les notes en marges verticales sont également utilisées, comme voie parallèle. Et l'on sait les variations possibles de ces dispositifs “paratextuels” : fin de chapitre (quelques pages sont alors la “marge” du chapitre), ou fin de livre, etc... Nous rencontrons dans ces bords l'ensemble des configurations qui touchent au “paratexte”. » (Neefs, 1989 : 58.)

Aussi, l'annotation du lecteur dans les marges de son livre semble relever de l'habitude de lecture :

« Une trace active, vivante, de cette pratique se retrouve dans l'habitude de l'annotation marginale. Sur la surface de la page, au bord du texte, les annotations de la marge ouvrent un dialogue à travers le temps, une sorte de réponse (ou d'ordre donné) à l'incitation muette de l'écrit. La marge est comme la place laissée pour le

⁷⁸ A. Grafton, « Teacher, text and pupil in the Renaissance class-room : a case study from a Parisian College », *History of Universities*, 1, 1981, in Chartier, 2003 : 83-84.

⁷⁹ S'agissant d'un rapport de l'inspection générale de mathématiques, ce dernier est référencé dans la subdivision « Rapports institutionnels et documents de normalisation » de la bibliographie.

destinataire, pour ses humeurs, ses attentions, ses réactions. Un dialogue passe, par-dessus la frontière qui sépare la lecture de l'écriture. [...] Cette dimension du dialogue marginal peut être particulièrement intéressante dans la mesure où c'est la limite même du texte qui est aussitôt, ponctuellement, sollicitée pour se défaire un instant dans un geste d'attention. Une pensée rapide se pose, à la lecture, en place. Le lecteur quitte son essentiel anonyme par la réponse qu'il propose sur-le-champ, il pulvérise l'indéfinie virtualité de la lecture en déposant la marque d'une réaction singulière. Cette pratique est de fait le commun de la lecture. » (Neefs, 1989 : 61.)

Et parfois les ouvrages annotés par d'éminents critiques et écrivains au cours de leur lecture se trouvent republiés avec les remarques manuscrites laissées par ces prestigieux lecteurs – engageant ainsi un nouveau cycle de commentaire – tel le fac-similé de l'exemplaire de *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce de l'écrivain allemand Arno Schmidt, « copieusement annoté de sa main, que ses propres lecteurs vont pouvoir annoter à loisir, en un processus d'expansion illimité de chaque paragraphe... » (Ferrer & Rabate, 1989 : 114), « Ponge annoté par Heidegger (on sait seulement qu'un tel exemplaire existe), le Desportes annoté par Malherbe, le *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1755) annoté par Voltaire, les livres sur lesquels travaillaient Nabokov pour ses cours (voir ses *Notes on Literature*), etc. » (Neefs, 1989 : 61.)

Aujourd'hui, des applications de lecture sur tablette informatique – comme ReadMill, SubText, Open Margin – incitent le lecteur à déposer ses annotations relatives au texte et à les partager avec la communauté d'utilisateurs de la même application. Aussi, dans le cadre d'opérations événementielles plus ou moins ponctuelles, l'auteur du texte intègre cette communauté et répond par l'entremise de l'application partagée – comme Copia – aux questions posées par ses lecteurs (Jahjah, 2013 : 27). Alors :

« si la marge est intériorisée depuis l'enfance comme le lieu de la parole autorisée où le possesseur d'un savoir (le maître) sanctionne le texte produit par un autre (l'élève⁸⁰), elle apparaît dans ce contexte comme l'espace potentiel d'un affranchissement postulé et orchestré (l'application Margin souhaite ainsi “ libérer ” les marges) par ces acteurs [les éditeurs de ces applications] qui passe par une négation des médiations et par un accès privilégié à la figure de l'auteur, auquel toutes les questions pourront enfin être posées sans filtre. » (*Idem* : 27.)

En outre, certaines applications proposent la lecture de livres numériques dont les textes sont déjà annotés par les auteurs eux-mêmes (*idem* : 25).

⁸⁰ F. Marotin (sous la dir. de), *La marge. Actes du colloque de Clermont-Ferrand* (janvier 1986), Clermont-Ferrand, éd. Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1988 in Jahjah, 2013 : 27.

Hormis les marques de correction, les références et les commentaires – de toutes formes – évoqués jusque-là, les marges sont également parfois envahies en tout ou partie par des éléments visuels. Au Moyen Âge, des enluminures, des miniatures mais aussi des dessins – en lien plus ou moins direct avec le texte – occupent l'espace périphérique :

« Soulignons que la fin du Moyen Âge connut l'épiphanie d'un art original, dans la marge des livres, mais aussi des œuvres d'art, l'exécution de dessins fantaisistes, parfois obscènes, parfois drôles, correspondant aux marges sociales et idéologiques du temps, du XIII^e au XV^e siècles. Ainsi, la marge dans les manuscrits enluminés du XIII^e au début du XIV^e siècles devient un espace truffé de personnages héroïques (le roi Salomon), de créatures monstrueuses (dragons, homme-poisson) et grotesques (anges simiesques, babouins titubants) ou animalières (chats, souris, loutres, papillons). » (Galliano, 2007 : 4.)

Aussi, au moment de la conception de l'œuvre littéraire, les marges du brouillon sont parfois remplies de croquis d'un lieu véritable ou imaginaire évoqué verbalement dans le texte ou investies de dessins servant au délassement de l'esprit (Hay, 1989 : 25-27 ; Gaudon, 1989). La marge Séyès recueille elle aussi à l'occasion les griffonnages récréatifs de l'élève ou plus sérieusement tel petit calcul nécessaire à un raisonnement, tel schéma illustrant un phénomène complexe (Roux & Olivier, 2001 : 25)⁸¹. Tantôt, les marges des textes imprimés et *on line* sont également occupées en tout ou partie par des dessins, des photographies, des aplats colorés, ...

Les marges accueillent également différents éléments graphiques de repérage. Dans les manuscrits médiévaux, on trouve par exemple des accolades, des manicules, des lettres et des mots servant à la foliotation. L'accolade permet de mieux repérer le passage du texte auquel correspond le commentaire placé en vis-à-vis. Également placée en marge, la manicule – soit un dessin de petite taille représentant une main fermée dont l'index est tendu vers le texte situé en regard – sert à attirer l'attention du lecteur sur un passage précis du texte et à en souligner l'intérêt (Barre, 2007 : 4). De plus, les marges des manuscrits médiévaux comprennent également les repères de foliotation qui permettent au lecteur de se situer dans l'ouvrage.

Encore présentes au cours des derniers siècles, l'accolade et la manicule ont progressivement quitté l'espace marginal pour intégrer la page. Ancrées de plain-pied

⁸¹ S'agissant d'un rapport de l'inspection générale de mathématiques, ce dernier est référencé dans la subdivision « Rapports institutionnels et documents de normalisation » de la bibliographie.

dans le texte, l'accolade sert à réunir en un ensemble plusieurs lignes de ce dernier – et ne sert plus spécifiquement à mettre en relation texte et glose – tandis que la manicule conserve sa fonction d'index comme dans les documents hypertextuels où elle apparaît lors du survol de la souris sur un hyperlien – son doigt est alors dressé vers le haut plutôt que vers la droite :

« Ce signe, présent depuis longtemps dans le manuscrit, trouvera dès la fin du XV^e siècle un équivalent typographique. Il remplit parfois une fonction de séquentialisation (plus généralement réservée au pied de mouche), mais surtout et plus communément une fonction de signalisation. C'est le signe que nous retrouvons aujourd'hui dans de nombreux progiciels et dans les navigateurs Internet, et qui sert à l'activation des liens hypertexte. La manicule donc, avec son doigt pointé, invitait à porter attention à une portion du texte manuscrit et imprimé ; elle signale aujourd'hui qu'il y a de l'information "derrière" ou "au-delà" du texte électronique souligné. » (Sordet, 1997.)

Au cours de la lecture, d'autres symboles graphiques cousins de l'accolade et de la manicule comme le trait vertical, la croix, le point peuvent être inscrits en marge. Apposées par le lecteur, ces marques marginales signalent les passages du texte qui ont attiré son attention et qu'il envisage de relire ultérieurement. Ainsi, des applications d'annotations de documents numériques – comme GoodeReader, PDF Expert – offrent la possibilité aux lecteurs-scripteurs d'apposer ce type de signes graphiques en regard du texte (Jahjah, 2013 : 26).

Enfin, les repères de pagination des documents imprimés et en ligne – qui succèdent aux repères de foliotation – occupent également les lieux marginaux – que ce soit à proximité du bord droit de la marge de tête ou de pied, ou au centre de celle-ci ou encore au centre des marges latérales. Sur la copie scolaire, les numéros de pages sont inscrits par l'élève généralement vers le bord droit des marges de tête ou de pied.

Depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui, les rectangles marginaux sont autant de sites du péri-texte qui entoure le texte primaire pour mieux le présenter aux lecteurs :

« Et, dans le manuscrit comme dans l'imprimé, cet espace de blanc, cet espace de la borne et du hors-texte, cet espace marginal de l'autour du texte peut aussi devenir celui d'un autre texte, voire d'un méta-texte aussi important que le texte premier, car l'éclairant. » (Crémoux, 2009 : 26.)

Les marges constituent ainsi l'espace du « seuil », du « vestibule qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin », de la « zone indécise ou

intermédiaire⁸² », de la « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture⁸³ » :

« Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. » (Genette, 1987 : 8.)

Une frange également investie par le lecteur lorsqu'il y dépose son commentaire ; un lecteur qui parfois jouit d'une telle autorité que son commentaire marginal engage la suppression du texte. En effet, les marges ont été et sont toujours aussi des lieux d'expression de la censure. Par exemple, les marges des manuscrits médiévaux réceptionnent également au XVI^e siècle les mentions portées par la censure royale et/ou religieuse qui le retranchent de peu ou de beaucoup. Suite au Concile de Trente et à la première publication en 1564 de la liste des ouvrages dont la lecture est interdite par l'Église catholique – *Index librorum prohibitorum cum regulis confectis par Patres a Tridentina synodo delectos* –, les marges se remplissent de formules impératives destructrices – par exemple, « ne pas lire cela », « non approuvé » – ayant pour effet immédiat la rature, le grattage, ..., soit l'occultation effective du texte à un moment précis et pour l'éternité :

« La marge, dans le même temps prescriptrice et actrice, ordonne et fait ce qu'elle dit, et ce qu'elle fait, c'est annuler le texte premier, le rendre silencieux à jamais. Il s'agit d'une disparition totale et pour tous les temps, au passé, au présent et au futur : le texte sort des *codex* manuscrits qui en furent les premiers réceptacles, il disparaît par conséquent des usages contemporains – lectures à hautes voix, prêches, sermons – et il n'apparaîtra plus jamais dans les futurs recueils manuscrits, ni surtout dans les anthologies imprimées que le monastère publie à partir de 1597, et jusqu'au XVIII^e siècle. [Il s'agit du monastère espagnol de Nuestra Señora de Guadalupe dont les moines recueillent les récits de miracles transmis par les pèlerins et fidèles et en contrôlent l'authenticité tout comme la diffusion.] [...] C'est toute l'articulation manuscrit/imprimé qui se voit alors remise en jeu et modifiée par le pouvoir destructeur de la marge. » (Crémoux, 2009 : 34.)

Employées à titre d'espaces d'expression de la censure, les marges se font zones de domination et de destruction (Crémoux, 2009 : 30-34).

⁸² C. Duchet, « Pour une socio-critique », *Littérature*, I, février 1971, p. 6 ; A. Compagnon, *La seconde main*, Paris, éd. Seuil, 1979, p. 328 in Genette, 1987 : 8.

⁸³ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. Seuil, 1975, p. 45 in Genette, 1987 : 8.

En conclusion, les marges encadrantes composent des périmètres de protection et d'exposition du texte et autres types de contenu. D'une part, elles les protègent de la découpe, de la couture, du collage inhérents à la reliure et de l'imposition des doigts au cours de la lecture, par exemple. D'autre part, elles recueillent en périphérie immédiate du contenu les compléments d'ordre correctif, bibliographique, interprétatif, signalétique, illustratif, critique, etc., disposés là par l'auteur, l'éditeur, le lecteur. Vides ou pleines, elles fondent le cadre de présentation du contenu et donnent lieu à son complément. Mais, les marges endossent d'autres fonctions et rôles et ce, de manière bien plus discrète. En effet, elles sont aussi des signes polyfonctionnels.

3) *Des signes*

Lorsque les marges sont vides de contenu, elles sont souvent perçues comme inertes et uniquement présentes pour des raisons pratiques et esthétiques. Elles sont alors considérées comme actives seulement à partir du moment où des éléments y sont inscrits :

« Cette conception se ressent jusque dans la classification de Klee entre surfaces actives, médiales et passives ; on pourrait s'en inspirer pour définir la marge comme une surface habituellement passive qui deviendrait active en vertu des inscriptions qu'elle accueille, et qui n'a donc rien du lieu neutre défini en introduction. »
(Rougerie, 2007 : 22.)

Pourtant, même vides, leur simple présence témoigne de leur activité et de leur caractère polyfonctionnel. D'abord, en tant que limites, elles définissent des zones au sein du champ graphique – la zone du texte principal, la zone de notes, l'en-tête, le pied de page, la zone d'illustration, entre autres. En outre, elles posent en creux, en plein, en relief, les bordures de ces différentes zones. En termes sémiotiques, elles sont des signes appartenant à la famille des index (Groupe μ , 1992 : 377-378) ainsi définis :

« L'index est un signe ayant pour fonction d'attirer l'attention sur un objet déterminé, ou de donner un certain statut à cet objet. Ce type de signe ne fonctionne qu'en présence de l'objet désigné. Exemple canonique : le doigt pointé – l'index, d'ailleurs ; plus rarement le pouce ou le majeur – vers un objet. Ce signifiant a pour signifié : "ordre pour le récepteur de diriger son attention dans une portion d'espace située dans le prolongement de l'axe du doigt afin de l'y fixer sur un objet qui s'y trouve". L'index ne fonctionnant qu'en présence de l'objet, sa définition mobilise donc l'idée de contiguïté. [...] Parfois, mais ce n'est pas une règle, l'index a pour effet de donner le statut de signe à l'objet désigné. » (Klinkenberg, 1996 : 210-211.)

Le pouvoir d'attraction du cadre et de la bordure – et par extension de la marge – consiste à capter le regard et à l'orienter précisément vers le centre des espaces qu'ils délimitent – et non sur eux-mêmes –, vers l'intérieur plutôt que vers l'extérieur⁸⁴. Cette capacité à entraîner la focalisation de l'attention vers l'intérieur est admise et largement exploitée notamment dans le domaine de l'édition. Ainsi, les encadrés et les liserés investissent les journaux, les magazines, les livres et les manuels, les sites internet, par exemple.

Bien qu'admise, cette capacité à entraîner la focalisation est-elle d'ordre culturel ou physiologique ? Les causes sont présentées de manière hypothétique : il semble qu'elle soit due à notre système optique – la fovea –, à nos connexions neuronales – entre récepteurs rétiniens et cellules corticales –, à notre schéma corporel – axes vertical et horizontal – mais aussi à des traditions culturelles prégnantes – le centre est premier, la périphérie est secondaire, par exemple (Beguin-Verbrugge, 2006 : 44-50).

À propos de ces signes graphiques inhérents à la communication écrite, Annette Beguin-Verbrugge précise – en se basant sur le modèle de la communication ostensive-inférentielle développé à la suite d'Herbert Paul Grice, par Dan Sperber et Deirdre Wilson⁸⁵ – qu'ils sont indispensables car ils engagent et dirigent l'activité d'interprétation par inférences du lecteur. Précisément, ils sont des vecteurs d'attention – selon la terminologie d'Umberto Eco⁸⁶ – dans le sens où ils orientent l'attention du lecteur vers un objet, ils distinguent l'objet désigné et son contexte et ils activent, sur le mode inférentiel, l'activité mentale à propos d'une relation entre eux et l'objet indiqué (*idem* : 37-39).

Si les signes-vecteurs revêtent une fonction indexicale paradoxale – ils montrent en se cachant –, ils assument de plus une fonction partitive également contradictoire. Ils séparent autant qu'ils unissent. En effet, les signes-vecteurs distinguent tout en liant le

⁸⁴ Comme évoqué précédemment (*cf. supra* B-3), les cadres d'empagement des grilles asymétriques orientent l'attention au centre du support et incitent à tourner la page une fois la lecture de son contenu terminée du fait de leur disposition décalée horizontalement vers la droite. Ainsi leur disposition spatiale joue également un rôle dans le processus de guidage de la lecture.

⁸⁵ H. P. Grice, « Logique et conversation », *Communications*, 30, 1979, p. 57-72 ; D. Sperber et D. Wilson, *La pertinence : communication et cognition*, Paris, éd. Minit, 1989, p. 63 in Beguin-Verbrugge, 2006 : 37-38.

⁸⁶ U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 56-57 in Beguin-Verbrugge, 2006 : 37-39.

champ graphique comme objet concret et le champ graphique comme dispositif symbolique de représentation et ils isolent les différentes unités énonciatives tout en les mettant en rapport (*idem* : 92). Le champ graphique est subdivisé en multiples zones concomitantes dont les pages situées au centre et les marges localisées à proximité des bords de la surface du support. Il est communément admis que les pages accueillent généralement le texte principal tandis que les marges logent les différents éléments du péri-texte. Un rapport dialectique s'engage entre les pages/le texte et les marges/le péri-texte :

« Par l'effet des marges, deux régimes de texte se distinguent dans leur cohabitation, que les "marginales" soient un simple système de repères (numérotations des livres, par exemple), ou une glose, ou un commentaire à proprement parler. Il s'agit toujours de donner prise à un texte sur l'autre, mais cet encadrement est supposé lui-même soumis au texte qu'il rend lisible, qu'il porte au premier plan. Une hiérarchie des énoncés est organisée visuellement, une profondeur qui est aussi posture intellectuelle est créée sur la page. » (Neefs, 1989 : 58.)

Cependant, comme le relève Annette Beguin-Verbrugge, il est des cas où les pages sont occupées par autre chose que du texte – une illustration, une photographie, etc. – tandis que les marges reçoivent le texte d'accompagnement – la légende, le commentaire, la notice, etc. Les limites entre texte et para/péri-texte étant fluctuantes et poreuses, la sémioticienne préfère la notion de *parergon* – entendue dans le sens de Jacques Derrida (1978) – à la notion de paratexte – au sens de Gérard Genette (1987) :

« Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord [...] Les *parerga* ont une épaisseur, une surface qui les séparent non seulement, comme le voudrait Kant, du dedans intégral, du corps propre de l'*ergon* mais aussi du dehors, du mur sur lequel le tableau est accroché, de l'espace dans lequel la statue ou la colonne sont érigées, puis de proche en proche, de tout le champ d'inscription historique, économique, politique dans lequel se produit la signature⁸⁷. » (Derrida, 1978 : 63, 71 in Beguin-Verbrugge, 2006 : 87- 88.)

Les marges, formes du *parergon*, établissent des relations logiques entre les différentes zones du champ graphique mais aussi entre le dedans et le dehors de ce dernier, de la surface, du support, du média. Par exemple, les différentes zones internes du champ graphique peuvent être liées par un rapport de subordination ou de hiérarchie comme

⁸⁷ J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 63 et 71 in Beguin-Verbrugge, 2006 : 87-88.

évoqué dans l'avant-dernière citation et dans celle ci-dessous à propos des textes médiévaux et de leurs gloses parfois bien plus longues que ces derniers :

« La mise en page d'un texte avec son commentaire doit dans l'idéal permettre au lecteur d'appréhender dès le premier coup d'œil la hiérarchie de l'un par rapport à l'autre et la relation de tel passage avec tel autre. [...] Même s'il est beaucoup plus long que le texte qu'il commente, on voit bien qu'il est proposé, mais non imposé, et que sa présence reste discrète et secondaire⁸⁸. » (Bellon, 1999 : 68.)

Cependant, les diverses zones peuvent également être liées par un rapport de complémentarité, de successivité, etc. Ces relations se construisent « instinctivement » et culturellement. D'une part, ces relations se fondent d'après les propriétés plastiques des cadres – emplacement, taille et orientation – qui entrent en résonance avec notre schéma corporel, notre orientation dans l'espace, « une sorte d'imaginaire topologique spontané » et « culturellement partagé » : le haut l'emporte sur le bas ; le centre prime par rapport à la périphérie ; les encadrés de même taille et disposés de la même façon sont équivalents et expriment alors la sériation, par exemple. D'autre part, ces relations se fondent d'après les statuts assignés aux cadres et d'après le genre attribué au contexte documentaire qui tiennent à « des habitudes sociales codifiées au sein d'une culture déterminée » : par exemple, dans la civilisation occidentale, le grand prévaut par rapport au petit ; la disposition de haut en bas et de gauche à droite signifie un rapport de successivité, ou par extension, un rapport de cause-conséquence ; la disposition symétrique des cadres exprime l'ordre, l'équilibre ; la disposition asymétrique renvoie au mouvement, au dynamisme (Beguin-Verbrugge, 2006 : 95-99). Cette instauration de rapports de subordination et de coordination – hiérarchie, successivité, complémentarité, etc. – révèle la fonction relative des cadres, des bordures, des marges qui s'ajoute à leurs fonctions indexicale et partitive et qui sont autant de principes d'activation d'inférences lors de la lecture.

Ainsi, les marges sont des signes paradoxaux dans le sens où elles désignent les contenus – en tant qu'index – et attirent l'attention du lecteur sur ces derniers – en tant que vecteurs – tout en se dissimulant. Outre leur fonction indexicale, elles assurent une fonction partitive contradictoire : les marges séparent tout en mettant en relation les

⁸⁸ Comme évoqué précédemment, dans certains cas la subordination est inverse : le commentaire est topographiquement central et tient un rôle de premier plan tandis que le texte commenté est topographiquement périphérique et revêt le rôle annexe.

unités énonciatives et le champ graphique, ce dernier et le contexte d'inscription – en tant que formes du *parergon*. En plus de cela, elles endossent également une fonction relative en organisant le rapport dialectique – de hiérarchie, d'opposition, de complémentarité, etc. – entre ces différentes unités énonciatives. Ces fonctions indexicale, partitive et relative – entendues comme autant de principes inférentiels – mènent à penser que les marges et, plus largement, les tracés régulateurs relèvent de deux préceptes d'une rhétorique du cadre – entendue comme une théorie des actions exercées sur le lecteur – soit précisément la *dispositio (taxis)* ou l'organisation interne et générale du discours et l'*elocutio (lexis)* ou la stylistique du discours servant à interpeller le lecteur et à guider ce dernier au cours de son cheminement interprétatif (*idem* : 151-255). Mais au-delà de leur fonction monstrative, les marges sont également des marques concrètes laissées dans le média par le collectif producteur et qui actualisent la situation de communication en désignant et en impliquant ce dernier et ceux qui en font usage.

4) *Des traces*

Si les cadres, les bordures, les marges peuvent être qualifiés d'index, de vecteurs, de formes du *parergon*, du fait de leur fonction monstrative, ils peuvent être comparés aux déictiques, propres aux productions linguistiques. C'est alors leur rôle au plan de l'énonciation qui est souligné :

« Le cadre ou la bordure s'apparente à ce *tode* [déictique « ceci » en grec ancien] qui ramène au “ici et maintenant” de la lecture et fonctionne comme une convocation du lecteur. Il nous rappelle que la communication se fait par le biais d'une surface visuelle organisée pour un lecteur corporellement situé dans l'espace. Comme les déictiques, les bordures sont des signes indexicaux, qui servent à montrer. Ils articulent l'espace de l'inscription et l'espace de la communication dans laquelle celle-ci prend place. La différence tient à la direction de l'index. Les déictiques correspondent à une *deixis* centrifuge qui part du message pour référer à la situation de communication qui le produit. Les bordures et les cadres correspondent à une *deixis centripète* qui ramène les acteurs de la communication à l'espace privilégié où elle se réalise. Dans les deux cas, la *deixis* implique un acte de communication et l'articule sur le système de signes qu'il produit. C'est donc un phénomène très important dans une perspective pragmatique. [...] Cette fonction ne concerne pas que le texte écrit mais toute forme de communication symbolique à caractère spatial (télévision, cinéma, théâtre). » (Beguin-Verbrugge, 2006 : 58-59.)

Comme les bordures et les cadres, les marges jouent un rôle au plan de la construction de la situation de communication en indiquant aux acteurs tout en les y convoquant l'ici

et maintenant de l'échange.

Précisément, à l'instar des tracés régulateurs, les marges relèvent de ce qu'Emmanuel Souchier appelle « l'énonciation éditoriale » (1998) en ce qu'elles sont autant de traces matérielles des interventions du collectif éditorial menées au cours des processus historiques, techniques et sociaux de constitution, de médiation, de transmission, de circulation des textes et autres types de contenus (texte, image et son). Au cours de l'histoire longue, les marges ont été et sont conçues et diversement formalisées par les multiples artisans de l'édition, des scribes aux copistes en passant par les typographes et imprimeurs jusqu'aux graphistes, maquettistes, directeurs artistiques, *webdesigners*, etc.

Comme le lettrage, les illustrations et les tracés régulateurs dont elles font partie, les marges sont des éléments de la livrée graphique et visuelle du texte soit son image, « “texte second” dont le signifiant n'est pas constitué par les mots de la langue, mais par la matérialité du support et de l'écriture, l'organisation du texte, sa mise en forme, bref par tout ce qui en fait l'existence matérielle. Ce “signifiant” constitue et réalise le “texte premier”, il lui permet d'exister » (*idem* : 144). C'est pourquoi, si certains hommes de l'art ont envisagé de bannir les marges comme les réglures, d'autres se sont employés à en démultiplier les formes et à les remplir de choses diverses généralement profitables à la lisibilité et à l'exposition des divers contenus. Par ailleurs, les lecteurs/scripteurs, se sont approprié et s'approprient les marges en y déposant leurs propres annotations, par exemple, mais aussi en les utilisant comme ressources sémiotiques et communicationnelles utiles à la compréhension des choses exposées et au repérage d'un énonciateur et de ses intentions.

En effet, comme les tracés régulateurs, les marges sont des traces matérielles de l'énonciation polyphonique du collectif producteur-éditeur du média. Elles renvoient à cet énonciateur physiquement absent mais par elles représenté et révèlent la double intention de ce dernier – donner au lecteur/scripteur accès à quelque chose (un contenu, un potentiel espace d'inscription, par exemple) et manifester cela. Ce faisant, elles suggèrent la possibilité offerte au lecteur/scripteur d'occuper la place d'énonciateur, d'en endosser le rôle. Reste à ce dernier de donner suite ou non à la proposition et de déterminer de quelle manière il va jouer ce rôle, de quelle manière il va négocier son rapport à son interlocuteur, à l'exposé, au média.

En somme, les marges jouent un rôle au plan de l'énonciation en désignant les acteurs de la communication et en les ramenant à l'endroit où elle se réalise. Traces découlant des gestes de mise en protection, en forme, en lisibilité effectués par le collectif éditorial, elles renseignent sur les motivations de cet énonciateur physiquement absent et invitent le lecteur/scripteur à se positionner en co-énonciateur⁸⁹.

Conclusion

Si, au sens courant du terme, la « marge » renvoie à l'espace vierge laissé autour des textes et résultant de l'opération technique de préparation et d'organisation des supports des médias menée par un collectif producteur, son étude théorique conduit à élargir cette définition.

Les différents concepts proposés par la recherche en SIC sur les médias et les dispositifs graphiques de la communication écrite et convoqués pour les besoins de l'étude permettent de concevoir les marges comme des formes relevant de l'organisation spatiale des médias, bordant les composants des médias ayant valeur de choses données à voir, répondant à la nécessité de les protéger (du toucher, par exemple) et qui, au cours des pratiques sociales et historiques de production et d'appropriation des médias, sont devenues des signes qui participent au fonctionnement communicationnel et à l'opérativité socio-symbolique de ces derniers, d'une part, en désignant les choses à voir, en attirant l'attention sur elles et en guidant l'interprétation quant à ces dernières et, d'autre part, en instaurant l'ici et maintenant d'une situation d'échange, en y convoquant les différents acteurs, en sollicitant la participation de ceux-ci à la construction de cette situation et leur engagement dans ce rapport de communication.

Considérant l'exposition comme un média (Véron & Levasseur, [1989] 1991 ; Davallon, 1999 ; *DM*, 2011), comme un « construit social complexe et hétérogène,

⁸⁹ Je préfère employer ce terme à celui trop restrictif de destinataire : « Toute énonciation, même produite sans la présence d'un destinataire, est en fait prise dans une interactivité constitutive [...]. Si l'on admet que le discours est interactif, qu'il mobilise deux partenaires, il devient difficile de nommer "destinataire" l'interlocuteur car on a l'impression que l'énonciation va à sens unique, qu'elle n'est que l'expression de la pensée d'un locuteur qui s'adresse à un destinataire passif. C'est pourquoi suivant en cela le linguiste A. Culioli, nous ne parlerons plus de "destinataire" mais de co-énonciateur » (Maingueneau, 1998 : 40).

comportant une dimension techno-sémiotique, une dimension éditoriale et une dimension sociopolitique » (Jeanneret & Souchier, 2009 : 222), il paraît légitime d'utiliser le concept de marge pour l'étude des distances entre les visiteurs et les œuvres qui s'inscrivent en son sein. Dans cette optique, je propose d'employer la formule conceptuelle « marges péri-opérales » pour qualifier ces distances et pour formuler l'hypothèse qu'elles contribuent au média exposition en remplissant plusieurs fonctions et rôles d'ordre sémiotique.

CHAPITRE 2 – L’OBJECTIF DE LA RECHERCHE : POUR UNE APPROCHE COMMUNICATIONNELLE DES MARGES PÉRI-OPÉRALES DE L’EXPOSITION MUSÉALE D’ART

Introduction

Ce chapitre présente l’étude théorique de l’exposition muséale d’art qui conduit à envisager une approche communicationnelle des marges péri-opérales permettant de dégager les fonctions et rôles remplies par ces dernières au sein de ce « dispositif résultant d’un agencement de choses dans l’espace avec l’intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux » (Davallon, 1999 : 11) c’est-à-dire au sein de ce média.

Cette étude porte sur l’exposition muséale d’art dont la pratique de visite est réglementée par l’institution muséale (Partie A), dont l’agencement matériel est le résultat d’une opération d’écriture réalisée par le collectif producteur (Partie B), dont l’appropriation débute avec la saisie visuelle des choses exposées engagée par les visiteurs (Partie C).

A) La construction de la réglementation de la visite de l’exposition muséale d’art

La recherche en histoire, en histoire de l’art et en esthétique traite parfois de la réglementation de la visite de l’exposition muséale d’art établie par l’institution muséale aux siècles précédents et toujours de mise actuellement. Cette réglementation porte notamment sur les conduites et comportements de visite et d’aucuns⁹⁰ l’invoque pour asseoir leur conception du musée comme institution disciplinaire étatique servant à la correction des mœurs et de la morale sociales (Bennett, 1995, par exemple). Tandis que d’autres l’envisagent comme dépendante du caractère public et du devoir patrimonial du musée moderne fondé d’après l’idéal démocratique et permettant l’accès à tous à ce bien commun intergénérationnel.

⁹⁰ Généralement inspirés par leur lecture de *Surveiller et Punir* (Foucault, 1975).

Cette sous-partie (A) détaille la constitution d'un dispositif de normalisation des comportements de visite de l'exposition d'art en germe au XVIII^e siècle et pleinement à l'œuvre aux siècles suivants en explorant les thèmes suivants :

- Le lien entre la réglementation contemporaine de la visite de l'exposition muséale d'art, les principes définissant le musée et l'exposition muséale et la réglementation actuelle des établissements recevant du public.
- La mise en place historique au sein du Muséum central des arts de la République de moyens favorisant la normalisation des comportements de visite de l'exposition muséale d'art dont l'un d'eux est déjà en vigueur aux Salons organisés par l'Académie royale de peintures et de sculptures à partir du début du XVIII^e siècle.
- La mise en application de ces mêmes mesures composant un dispositif de réglage des comportements de visite par des musées d'art nord-américains et anglais au siècle suivant.
- La remise en cause par bon nombre d'artistes modernes et contemporains des interdits muséaux de s'approcher des œuvres et de les toucher et le relatif maintien d'une certaine distance de la part des visiteurs vis-à-vis des artefacts invitant pourtant à la franchir.

1) Des règles communicationnelles⁹¹ de l'exposition muséale à la réglementation de sa pratique

Selon le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie (DM)*, le musée peut être entendu en tant qu'institution dans le sens où il s'agit d'un « organisme public ou privé établi par la société pour répondre à un besoin déterminé », reposant « sur un ensemble de normes et de règles (mesures de conservation préventive, interdiction de toucher aux objets ou d'exposer des substituts en les présentant comme des originaux), elles-mêmes fondées sur un système de valeurs : la préservation du patrimoine, l'exposition des chefs-

⁹¹ La formule est de Jean Davallon (1999).

d'œuvre et des spécimens uniques, la diffusion des connaissances scientifiques modernes, etc. » (2011 : 201).

Afin d'encourager l'appropriation du patrimoine par le public, l'institution muséale propose à ce dernier, par l'entremise d'expositions, des situations concrètes de rencontre avec ce bien commun : « Pour leur part, musées et expositions installent physiquement ceux qui les visitent au cœur de ces patrimoines, favorisant leur appropriation » (Montpetit, 1997 : 147). Le musée propose aux visiteurs des situations de rencontre avec le patrimoine par l'entremise d'expositions qui ont pour caractéristique de répondre aux règles communicationnelles définitives suivantes : 1) les objets patrimoniaux exposés sont authentiques, 2) les savoirs mobilisés sont vrais c'est-à-dire scientifiquement fondés et établis, 3) le monde auquel appartient ces objets et dont ils sont les représentants, existe, 4) la mise en scène de l'exposition est fidèle à ces trois règles (Davallon, 1999 : 31-34). Des garanties institutionnelles attestent du respect de ces règles tels que « les savoir-faire professionnels, les règles scientifiques, les principes déontologiques, le contrôle des tutelles, la critique, etc. – portant sur le statut des objets, sur les résultats scientifiques présentés et les modalités de mise en exposition. » (Davallon, 2003 : 30.)

Compte tenu de l'authenticité des objets exposés au sein des expositions muséales et de la mission de préservation du patrimoine également dévolue au musée, la pratique de visite est soumise à une réglementation portant notamment sur les comportements :

« les individus voulant entrer dans un musée doivent accepter des normes édictées unilatéralement, posant des interdits et prescrivant l'adoption de certains comportements afin d'affirmer "l'ordre et la sûreté"⁹². François Dagognet⁹³ note que le musée arrange et contrôle ses spectateurs, à l'image de l'école, la prison ou l'hospice (Dagognet, 1984 : 31). Sans forcément considérer le musée sous un tel angle, il est évident que le public entre dans un monde policé – on trouve à l'entrée de tous les musées un ensemble d'instructions à adopter lors de la visite : il se fait observateur au sens où il doit se conformer à des règles à respecter ; le public entre en communication avec les œuvres dans le cadre d'un ensemble prédéterminé de possibilités et s'inscrit dans un système de conventions et de limitations⁹⁴. » (Héritier, 2012 : 95.)

⁹² Commission du Muséum à Garat, 24 février 1793, in J. Guiffrey et A. Tuetey, la *Commission du muséum et la création du musée du Louvre, 1792-1793*, A.A.F., Nouvelle période, t. III, 1909, Paris, Jean Schemit, n°45, p. 94 in Héritier, 2012 : 95.

⁹³ F. Dagognet, *Le musée sans fin*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 31 in Héritier, 2012 : 95.

⁹⁴ J. Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, p. 26, (trad. F. Maurin), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994 (éd. originale : Cambridge, MIT, 1990), p. 26 in Glicenstein, 2009 : 105.

La rencontre avec le patrimoine assurée par les expositions est donc encadrée par une réglementation établie par les musées sous la forme typique d'un règlement de visite définissant le comportement général attendu des visiteurs en leur sein mais aussi les dispositions particulières à l'attention des publics spécifiques – groupes, personnes handicapées, etc. –, les modalités d'accès – horaires d'ouverture, droits d'entrée, etc. –, les mesures de sécurité – contre les risques d'incendie, de vol, de vandalisme, etc.

Concernant le comportement général attendu au sein des musées, la lecture comparative des règlements de différents types de lieux rend compte du fait que certains interdits comportementaux en vigueur dans les musées sont également valables dans les enceintes sportives, dans les galeries marchandes et les autres équipements culturels – relevant du domaine public et du domaine privé. En effet, on retrouve dans les règlements de ces diverses structures – d'un même pays et d'un pays à un autre – des interdits communs car liés aux lois nationales et supranationales en vigueur : par exemple, au sein du cinéma Citadele à Riga, de la piscine Georges Tissot à Bordeaux, du centre commercial Complexe Desjardins à Montréal, de la bibliothèque Marciana à Venise, du musée national d'ethnologie à Hanoï, de l'opéra à Sydney, ..., il est, entre autres choses, interdit de fumer⁹⁵ aux motifs de la santé et de la sûreté publiques et conformément aux lois afférentes.

En outre, aux interdits génériques c'est-à-dire en vigueur dans tout établissement recevant du public s'ajoutent des interdits spécifiques aux musées et aux sites patrimoniaux : l'interdit de toucher les objets exposés en est un parmi d'autres. Il est mentionné dans les règlements des musées et sites patrimoniaux et évidemment absent des règlements des galeries marchandes, par exemple, dont les magasins exposent pourtant eux aussi des objets. Comme l'interdit de boire et de manger dans l'espace de présentation, par exemple, l'interdit de toucher est spécifique à la réglementation muséale car lié aux principes fondamentaux des musées et de leurs expositions – tels l'authenticité et le statut patrimonial des choses exposées, la protection de ces *musealia*, etc. :

⁹⁵ Les différents interdits comportementaux sont notamment communiqués au public *via* les sites internet de ces établissements.

« Pour la plupart de ces musées, coulés dans le moule de l'humanisme, la conduite de leurs agents et responsables, de même que celle de leurs usagers se trouve soumise au dogme patrimonial⁹⁶ qui détermine la conduite à tenir en chaque circonstance : conditions de conservation, de restauration, d'exposition, contrôle du comportement des visiteurs. C'est de ce principe que procède l'interdiction de toucher les expôts, avec tout le cortège de mesures qui l'accompagnent : gardiens sévères et farouches, systèmes plus ou moins sophistiqués de protection (vitrines blindées ou escamotables, cellules photo-électriques, détecteurs de mouvement, caméras de surveillance, etc.). » (DM, 123-124.)

Ainsi, la réglementation de la visite de l'exposition édictée par l'institution muséale porte sur plusieurs points dont le comportement général attendu en son sein. Ce dernier est défini dans un règlement par des interdits comportementaux communs à d'autres lieux accueillant du public et d'interdits comportementaux spécifiques au musée découlant des caractéristiques essentielles de ce dernier et de son exposition. Il se trouve qu'en France, la réglementation de la visite de l'exposition muséale et précisément la normalisation des comportements de visite ont été mises en œuvre à partir du XVIII^e siècle.

2) Gardes, barrières et interdits : les prémises du dispositif de normalisation des comportements de visite

Au XVIII^e siècle, en France, la production artistique contemporaine agréée par l'Académie royale de peinture et de sculpture – créée en 1648 – est présentée au grand public *via* des expositions temporaires qui se tiennent notamment dans la Grande Galerie du Louvre puis, à partir de 1725, dans le Salon carré, à l'extrémité est de la galerie – par extension, le nom de Salon est attribué à cet événement parisien qui deviendra récurrent. Parallèlement, d'autres expositions temporaires se tiennent en France comme celles proposées par l'Académie de Saint-Luc, la rivale de l'Académie royale (entre 1751 et 1774) et par les Académies de Lille (entre 1773 et 1788), de Bordeaux (entre 1771 et 1787) et à l'étranger comme celles organisées par la Royal Academy à Londres (dès 1769).

À Paris, l'entrée au Salon de l'Académie royale est accordée à tous « dans le but de promouvoir les œuvres contemporaines de leurs artistes tout en gardant à l'esprit la volonté d'éduquer les visiteurs qui s'aventurent dans ces lieux consacrés aux

⁹⁶ F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éd. du Seuil, 1992 in DM, 2011 : 123-124.

arts » (Pichet, 2012 : 16-17) et attire un public massif – environ de 15 000 à 60 000 visiteurs entre 1750 et 1789 – du fait de la gratuité de son accès. Il constitue alors « le seul espace public de l’Ancien Régime auquel les visiteurs [ont] accès sans distinction de rang ou de fortune, d’état, de sexe ou d’âge⁹⁷ » (*idem* : 17). Ainsi, l’occasion est donnée à chaque membre de la société de partager un même espace-temps et d’exprimer son jugement personnel face à ce qui est exposé. S’il y a là émergence d’une opinion publique et constitution d’un public qui ne se restreint plus aux seuls érudits et artistes, ce dernier évolue sous l’œil de gardes suisses dont la présence est effective au moins depuis le Salon de 1725 comme l’indique la comptabilité de l’Académie :

« De la somme de soixante livres payée aux suisses des appartements de la Reyne, pour avoir gardé le sallon où ont esté exposés les ouvrages de Peinture et Sculpture de Mess. De l’Académie.” Les dépenses de l’année 1778 retracent aussi la présence de ces personnages : “neuf livres payées, suivant quitt.ce S. Hugos M. Tapissier, pour le louage d’un Lit à l’usage des Suisses qui ont gardé le Sallon en 1777.” » (*Idem.*)

Postés à l’entrée du Salon, ces gardes contrôlent son accès c’est-à-dire l’accorde ou le refuse – pour éviter le cas échéant un effet de surpopulation dans cet espace restreint :

« Le gardien de cette porte, sans prendre garde s’il ne faisait point d’insulte à des titres de Noblesse, si j’étais ou non susceptible de respect, sans me considérer, sans m’envisager, sans m’apercevoir, après avoir salué d’un, on n’entre pas, & brusquant le cérémonial, m’a tourné le dos & masqué du battant de la Porte. » (Académie royale de peinture et sculpture, Ms 599 et Ms 598 et Démoris *et al.*, 2011 : 28 *in* Pichet, 2012 : 109)

Comme le précise Isabelle Pichet, le récit de cette fin de non-recevoir souligne l’aspect « égalitaire » qui légifère l’entrée au Salon dans le sens où il révèle l’inconsidération du garde pour quelques distinctions que ce soit – vestimentaire, comportementale, statutaire, etc. – ce qui dans l’histoire des expositions d’art n’a pas toujours été le cas. Ces gardes sont non seulement postés au seuil mais aussi au sein du Salon afin d’éviter l’usurpation des œuvres. Toutefois ces derniers n’ont vraisemblablement pas encore pour mission d’interdire aux visiteurs de les toucher. À l’époque, en France comme ailleurs, peintures et sculptures peuvent être caressées voire manipulées à des fins de contemplation et de comparaison.

⁹⁷ B. Fort, *Les salons des mémoires secrets : 1767-1787*, Paris, éd. École nationale supérieure des beaux-arts, 1999, p. 17 *in* Pichet, 2012 : 17.

En 1793, à l'ouverture du Muséum central des arts de la République, l'accès est également gratuit et accordé aux visiteurs de toutes classes sociales mais seulement les trois derniers jours de chaque décade tandis que les artistes profitent du musée en exclusivité les cinq premiers jours⁹⁸ ; la mesure d'exception étant justifiée par le calme nécessaire à leur travail d'étude⁹⁹ (Poulot, 2001 : 53). Telle qu'envisagée par la Commission du Muséum en février 1793, les visites du public se dérouleront sous le regard de gardes circulant dans la Grande Galerie afin de veiller au maintien de l'ordre mais également à ce que les œuvres soient hors d'atteinte. Elles se dérouleront également sous le regard de concierges gardiens qui, postés aux accès, dissuaderont les visiteurs de toutes intentions malveillantes vis-à-vis d'autrui – outrage aux bonnes mœurs – et vis-à-vis des objets patrimoniaux – vol, vandalisme :

« Les jours destinés au public, des gardes seront placés dans la galerie et y circuleront pour maintenir l'ordre et y garantir les objets de toute atteinte ; les concierges gardiens veilleront aux portes pour plus de sûreté. » (Héritier, 2012 : 102.)

Différemment du Salon de l'Académie royale, les œuvres qui sont alors présentées dans le Salon carré et au début de la Grande Galerie sont notamment des pièces antiques et étrangères composant initialement la collection royale de l'Ancien Régime¹⁰⁰ (Poulot, 2001 : 53).

À la Révolution, la collection – comme la Grande Galerie – devient propriété publique sur laquelle la société peut exercer un droit de jouissance démocratique tout en s'acquittant à son encontre d'un devoir de sauvegarde. Propriétaire du patrimoine artistique de la Nation, le public en devient également le responsable (Héritier, 2012 : 97-100). Le fort engouement du public se traduit par une occupation massive de l'espace d'exposition induisant de nombreux risques de dégradations des tableaux qui y sont présentés. Dès lors, afin de réduire le danger, des barrières sont installées le long des murs de la Galerie mettant ainsi à distance les visiteurs des œuvres :

⁹⁸ Les deux jours d'intervalle sont consacrés au nettoyage (Poulot, 2001 : 53).

⁹⁹ Cette politique d'ouverture selon les catégories d'usagers est appliquée au moins jusqu'au XIX^e siècle comme le révèle le règlement de 1869 du musée de Pau : « "au public le jeudi et le dimanche d'une heure à quatre heures et tous les jours de midi à cinq heures pendant l'exposition annuelle de la Société des amis des arts [mais aux] étrangers tous les jours de neuf à cinq heures à condition d'être accompagnés du concierge", comme aux personnes autorisées à l'étude » (Poulot, [2005] 2008 : 152).

¹⁰⁰ Dans le détail : « 537 tableaux de toutes les écoles ainsi que de 124 bronzes, bustes, tables de marbre, porcelaines, pendules, etc. » (Poulot, 2001 : 53).

« Des deux côtés de la galerie, on remarque différentes colonnes en beaux marbres d'Italie ; et devant les tableaux, à deux pieds d'éloignement à peu près du mur, se trouve une balustrade en bois, de trois à quatre pieds de hauteur, pour les garantir et les mettre à l'abri de tout endommagement, ce qui pourrait facilement arriver les jours où la galerie est ouverte au public, et où souvent des milliers d'individus entassés à la fois dans cette salle, se heurtent, se poussent et se pressent d'un côté à l'autre. C'est par la même raison qu'il y a toujours quelques conservateurs attachés au service du musée, et soldés par l'Empereur, dont ils portent la livrée, qui se trouvent là pour veiller à ce qu'on ne gêne rien, et qu'on ne touche pas aux tableaux, de même que pour maintenir l'ordre et la tranquillité¹⁰¹. » (Héritier, 2012 : 96.)

Ce récit évoque l'interdit de toucher les œuvres édicté par l'institution muséale à destination des visiteurs et relayé par les gardiens au cours de la visite et évoque également la présence de balustrades courant le long des murs de l'espace d'exposition et instaurant physiquement la mise à distance vis-à-vis des tableaux. Gardes fixes et ambulants, interdits réglementaires, barrières physiques, sont autant d'éléments d'un dispositif de réglage des comportements de visite de l'exposition qui s'annonce avec les Salons de l'Académie royale du XVIII^e siècle et se développe dès les premières années du Muséum aux motifs de la protection des œuvres et du maintien de conditions alors jugées nécessaires à la « bonne » visite – soit « l'ordre et la tranquillité » – et en raison d'une forte affluence.

Ce dispositif s'étoffe avec la mise au point et l'intégration de nouveaux éléments de mobilier comme les vitrines :

« À partir du moment où le public afflua, [le] mode d'exposition sans protection devint dangereux et l'on ajouta des vitres aux socles et aux tables. Ainsi naquirent de nouvelles vitrines, qui s'ajoutaient aux crédences et armoires vitrées. » (DM, 2011 : 146.)

Il se raffine également du fait de la multiplication des interdits portés à la connaissance des visiteurs en étant inscrits sur des panneaux :

« Cela étant, l'importance accordée à la constitution de cet espace commun explique aussi que dans les premiers temps on y ait placé des panneaux énonçant ce qu'il était interdit de faire (chanter, jouer à des jeux, etc.), les mêmes panneaux indiquant qu'il fallait rester silencieux et calme. » (Glicenstein, 2009 : 183.)

¹⁰¹ Il s'agit d'un témoignage d'un visiteur de l'époque tiré de : A. Héritier, « Tourisme et patrimoine culturel au XVIII^e siècle. Les guides de voyage comme outil de connaissance » [pagination non indiquée] in P. Violier et Olivier Lazzarotti (sous la dir. de), *Tourisme et patrimoine, un moment du Monde*, Angers, éd. Presses universitaires d'Angers, 2007 et repris in Héritier, 2012 : 96.

Cela dit, dans le cadre des journées réservées à l'étude, les artistes bénéficient toutefois d'aménagements particuliers en raison de besoins spécifiques liés à leur travail de copie. Non seulement ces derniers profitent en exclusivité de la jouissance des lieux pendant plusieurs jours consécutifs par semaine, de la mise à disposition de matériel mais ils bénéficient également de la levée ponctuelle des barrières de mise à distance, notamment¹⁰². En outre, en vue de mieux connaître les œuvres et de mieux les reproduire et en dépit de l'interdiction de les déplacer, celles-ci sont parfois manipulées avec plus ou moins de ménagement :

« Des horaires sont aménagés à leur demande : de 8 à 17 heures l'été et de 9 à 16 heures en hiver ; des chevalets sont mis à leur disposition, des planches sont disposées "pour y poser les boîtes des artistes qui copient" ; les barrières de mise à distance sont retirées les jours d'étude et les tableaux copiés sont même décrochés des cimaises et disposés sur des chevalets, malgré l'interdiction de déplacer les œuvres¹⁰³. » (Héritier, 2012 : 102-103.)

Comme le souligne Annie Héritier, les dispositions particulières dont jouissent les artistes ne traduisent pas une tendance népotique de la part du musée en leur faveur et en défaveur des autres visiteurs mais révèlent un traitement démocratique dans le sens où « l'organisation de l'espace muséal, obéissant au principe de l'égalité de chacun devant les œuvres artistiques, exige des mesures différentes afin que tous puissent posséder cet espace » (2012 : 103). Mais, de nombreuses dégradations sont portées aux œuvres causées par le manque de précaution des copistes :

« Certains n'hésitent pas à placer les tableaux près des poêles, le graveur Laurent, chargé de reproduire les tableaux du Muséum, trace des lignes à la craie sur le tableau qu'il copie, pour sa mise au carreau, ou calque directement sur la toile ; on déplore par ailleurs des disputes fréquentes entre les gardiens et les jeunes rapins. » (Dupuy *et al.*, 1993)

Compte tenu de cela, l'institution élabore finalement à l'intention des copistes des règles spécifiques. Ils doivent désormais « s'abstenir de tous jeux, de tous chants, de tous badinages » et les femmes copistes se voient exclusivement attribuées des places

¹⁰² Les historiens s'accordent à préciser que ces mesures exceptionnelles ont été prises suite au dépôt d'une réclamation formulée par les artistes auprès du Conservatoire du Muséum et qui rappelle les « avantages qui sont offerts chez les despotes » c'est-à-dire à Florence ou à Düsseldorf où l'on fournit au sein des galeries du matériel « à tous ceux qui n'en ont pas, et qu'importe de quel pays ils viennent et qu'ils soient » (Héritier, 2012 : 101-102 ; Poulot, 2001 : 23-24).

¹⁰³ Y. Cantarel-Besson (sous la dir. de), *La naissance du musée du Louvre : La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, Paris, éd. Ministère de la Culture / Réunion des musées nationaux (Rmn), 1981, I : p. 40 ; 52 ; 71 ; 73 ; 185 ; 198 in Héritier, 2012 : 102-103.

aux premières travées des croisées à gauche et à droite de la galerie. Désormais seuls les étudiants participant à des concours ou déjà médaillés par les Écoles de peinture et de sculpture ou dont les maîtres ont été décorés lors d'une exposition officielle sont admis les jours d'étude. Chaque tableau présenté dans le salon Carré et dans la salle des Sept Cheminées ne peut être copié que par une personne à la fois, ceux de la Grande Galerie et de la galerie des Sept Mètres, par deux personnes simultanément et pour les œuvres des autres salles, par trois personnes au maximum (*idem*).

Ainsi, en France, la réglementation de la pratique de l'exposition s'annonce au XVIII^e siècle avec les Salons de l'Académie royale du fait de la présence de gardes – qui régulent l'accès et surveillent les œuvres. Puis, le dispositif de normalisation des comportements de visite en vigueur à l'ouverture du Muséum central des arts de la République – surveillance des gardes, mise en application des interdits de s'approcher des œuvres et de les toucher, instauration de barrières – s'étoffe avec la multiplication des règlements, des interdits, du mobilier de protection et de mise à distance. Aussi, ce dispositif composé d'agents, d'interdits et de mobilier est également mis en œuvre au sein des expositions d'art en Angleterre comme aux États-Unis.

3) *L'émergence du dispositif de normalisation à l'échelle internationale*

En Angleterre, au milieu du XVIII^e siècle, la présence des gardiens est également effective au sein des expositions de la Royal Academy of Arts dont le public se limite à la seule élite notamment en raison d'un accès payant et d'une sélection opérée à l'entrée des expositions. Les portiers autorisent l'entrée uniquement aux personnes « de qualité » tandis que des officiers de police effectuent leur tour de garde au sein des expositions et, si besoin, excluent les fauteurs de trouble (Glicenstein, 2009 : 184). Il faut attendre le milieu du XIX^e siècle pour assister dans ce pays à un élargissement du public des expositions d'art et ce, pour des raisons politico-sociales : « les penseurs réformistes vont considérer que la fréquentation des œuvres et l'amour de l'art peuvent avoir un effet bénéfique sur les classes populaires (tout en contribuant à désamorcer leur esprit de révolte » (*idem* : 184). Cet accès à l'exposition d'art, permis dorénavant à un public plus large, s'accompagne notamment de la mise en place de barrières instaurant l'éloignement physique des visiteurs vis-à-vis des œuvres. Par exemple, des vues de l'exposition *Art Treasures of the United Kingdom*, inaugurée le 5 mai 1857, à

Manchester « montrent que les espaces n'étaient pas différents de ceux des musées à cette date, avec un accrochage dense sur trois rangées et une barrière pour empêcher le spectateur d'approcher » (Haskell, 2002 : 120).

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, les musées américains souvent fondés par des industriels fortunés sont réservés à l'élite. Cependant en échange de déductions fiscales consenties par l'État, ces musées ouvrent plus largement leurs portes. Ceci étant, le dispositif de normalisation des comportements de visite est également de mise et en 1897, le directeur du Metropolitan Museum of Art de New York relève en détail les résultats obtenus :

« ... on ne voit plus de personnes se moucher avec les doigts dans la galerie de peinture ; les chiens ne rentrent plus [...] les gens ne crachent plus leur jus de chique sur le sol des galeries [...] les nounous ne font plus faire leurs besoins aux bébés dans les coins [...] les gens ne sifflent plus, ne chantent plus, ne crient plus¹⁰⁴ » (Glicenstein, 2009 : 185).

En somme, la mise en place de gardes, de barrières, de vitrines et la mise en vigueur d'interdits comportementaux au sein des expositions d'art par les diverses institutions – académies royales, musées publics – en France, en Angleterre et aux États-Unis aux siècles passés mènent à penser que le dispositif de normalisation des comportements de visite s'est construit non seulement à l'échelle microphysique de tel musée, à l'échelle mésophysique des musées de tel pays mais aussi plus largement à l'échelle macrophysique des musées de plusieurs pays. Aussi, à l'heure actuelle, les règlements de visite et les divers interdits comportementaux qui les composent en partie et qui constituent « le comportement général de visite » sont sensiblement similaires d'un musée à l'autre, d'un pays à l'autre.

4) Remise en cause et maintien des interdits comportementaux

Au cours du XX^e siècle, les réquisitoires contre l'institution muséale sont légions. Ils condamnent notamment le formatage des comportements entrepris par l'institution muséale en ses murs et les mesures afférentes. Paul Valéry dans sa célèbre critique du

¹⁰⁴ L. Shiner, *The Invention of Art : A Cultural History*, Chicago, éd. University of Chicago press, 2003, p. 213-214, in Glicenstein, 2009 : 185.

musée d'art de son temps, publié à l'origine dans les colonnes du journal *Le Gaulois* du 4 avril 1923, les évoque pour mieux servir son propos :

« Au premier pas que je fais vers les belles choses, une main m'enlève ma canne, un écrit me défend de fumer. Déjà glacé par le geste autoritaire et le sentiment de la contrainte, je pénètre dans quelque salle de sculpture où règne une froide confusion. [...] Mon pas se fait pieux. Ma voix change et s'établit un peu plus haute qu'à l'église, mais un peu moins forte qu'elle ne sonne dans l'ordinaire de la vie. » (Valéry, [1923] 1960 : 1290-1293)

Cependant, bien des décennies plus tard et en dépit des protestations, les interdits comportementaux participant à la réglementation de la visite de l'exposition muséale sont actuellement toujours de mise dans les musées d'art français et internationaux :

« D'abord, un constat tout à fait trivial : à l'entrée de la plupart des musées du monde sont énoncées tout un ensemble d'instructions concernant le comportement à adopter lors de la visite : interdiction de boire, de manger, de fumer, de courir, de faire trop de bruit... Ces instructions font partie des bonnes manières qui se sont imposées progressivement dans le champ culturel au cours du temps. » (Glicenstein, 2009 : 87-88.)

S'il est interdit aux visiteurs des musées de boire, manger, fumer, courir, etc., il est aussi interdit de s'approcher des œuvres exposées et de les toucher. Ces interdits historiques sont souvent présentés comme emblématiques du musée d'art et font régulièrement l'objet d'une remise en question vigoureuse – consubstantielle à une critique de l'institution – de la part des artistes, entre autres.

En 1947, Marcel Duchamp propose *Prière de toucher* soit un sein en latex collé sur du velours noir sous lequel est placée une étiquette blanche portant la mention en lettres capitales. Le titre et l'œuvre elle-même – du fait de ses caractéristiques plastiques – invitent le spectateur au toucher et, de fait, à la transgression « d'un double tabou : celui qui pèse sur certains gestes érotiques dans les espaces publics, celui qui encadre les comportements au musée, où l'“on est prié de ne pas toucher”, gardiens et alarmes le rappelant si nécessaire. “*Hands off !*”, dit plus lapidairement l'anglais » (Bromberger, 2007 : 5). Cependant, l'action que propose l'artiste au public ne peut être réalisée par ce dernier – tout au moins actuellement – étant donné la présence d'une plaque de verre qui couvre l'artefact¹⁰⁵ ...

¹⁰⁵ Voir l'étiquette publiée en ligne sur le site internet du Centre Pompidou. Publication en ligne : < <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBKoXpz/rkqX9d#undefined> >. Consultée le 8 juillet 2014.

Au cours du XX^e siècle, de nombreux artistes ont proposé aux visiteurs de musée de s'approcher des œuvres et de les caresser, de les manipuler, de les actionner, en bref, de les toucher. En France, en 1963, les membres du Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV)¹⁰⁶ sollicitent le public avec leurs expérimentations. La visite se déroule dans l'obscurité et le parcours est ponctué d'œuvres à actionner, manipuler, entendre, voir : « Aucun acte n'est obligatoire, il revient au visiteur de s'interroger sur sa position passive et sur la distance quasi sacrée qu'on lui impose de garder habituellement à l'égard des œuvres d'art. » (Ramade, 2015 : NP.) Dès lors, aux interdits comportementaux établis par le musée et socialement intégrés s'opposent les injonctions formulées dans le manifeste du collectif soit « Défense de ne pas participer. Défense de ne pas toucher. Défense de ne pas casser » (*idem*). À travers cette « épreuve artistique », les membres du GRAV poussent les visiteurs à s'affranchir de leurs inhibitions. En outre, les œuvres sont anonymées de sorte à ce que l'identité de l'artiste n'interfère pas dans le choix du visiteur à regarder tel artefact plutôt que tel autre mais aussi parce qu'elles sont autant d'éléments d'une production non plus personnelle mais collective.

À la fin des années soixante aux États-Unis, Carl Andre réalise des sculptures qui éliminent la verticalité. En effet, ces œuvres sont des assemblages de pièces disposés au sol, aux dimensions et matériaux variables – par exemple *144 Tin Square* (1975) est un ensemble de 144 carrés d'étain. Lorsqu'il invite le visiteur à piétiner ses pavements en métal, l'artiste « met en question le respect traditionnel qu'imposent les œuvres, notamment ces statut-monuments érigées pour célébrer les grands hommes et qui constituent des points de repère aussi bien dans l'espace que dans le temps ». (Morisset, [2005] 2007 : NP). Il participe ainsi à la tentative de désacralisation de la sculpture traditionnelle et à la proposition d'une sculpture qui « n'impose aucun point de vue privilégié, aucun axe, aucune hiérarchie » (*idem*).

Ces propositions artistiques, comme d'autres faites antérieurement et postérieurement jusqu'au début des années quatre-vingt, mettent en cause le culte de l'œuvre, la distinction des rôles d'auteur et de spectateur, le mode d'exposition dans les contextes institutionnels et l'institution muséale même¹⁰⁷. Le public est donc invité à « activer »

¹⁰⁶ C'est-à-dire Horacio Garcia-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral.

¹⁰⁷ Au XIX^e siècle, Camille Pissaro déclarait : « Il faut brûler les nécropoles de l'art », propos auquel fait

physiquement les œuvres voire à participer à leur élaboration ; « situation entrevue par Marcel Duchamp où désormais ce seraient “les regardeurs qui feraient les tableaux” (au sens propre comme au sens figuré) » (Glicenstein, 1996 : NP) et situation contrevenant aux interdits comportementaux réglementairement imposés par l’institution muséale.

Alors que l’art des années quatre-vingt effectue un revirement élitiste et se fait moins participatif – avec la réhabilitation des idées d’aura et de mystère de l’œuvre et d’artiste-auteur irremplaçable et tout-puissant –, celui des années quatre-vingt-dix et deux mille renouvelle l’idée de participation en développant des propositions remettant en jeu le rapport de l’œuvre et/ou de l’artiste aux visiteurs et engageant la transformation de l’exposition (muséale) en lieu de création (Glicenstein, 1996 ; Dellaux, 2014).

L’esthétique relationnelle – telle que dénommée en 1998 par le critique Nicolas Bourriaud – a pour volonté de soumettre des dispositifs favorisant l’émergence d’une communauté « spontanée, éphémère et transitoire » au sein même du lieu d’exposition. Par exemple, l’artiste thaïlandais Rirkrit Tiravanija a composé des espaces de vie domestique à l’intérieur des musées où il était invité « en réponse à la désincarnation du monde numérique et de la globalisation. Les visiteurs se voyaient alors proposer des espaces confortables où il leur était permis de manger, de lire, de discuter et même de jouer de la musique » (Ramade, 2015 : NP). À d’autres occasions, l’artiste a offert des repas thaïlandais aux visiteurs comme en 1995 au Carnegie Museum of Art puis en 2012 au Grand Palais. Évidemment, l’exposition de sa pratique pose de nombreuses difficultés aux musées notamment en termes de conservation des restes de ses performances (laisser les aliments moisir), de sécurité des biens et des personnes mais également d’hygiène (cuisiner avec une flamme à proximité d’autres œuvres, manipuler des aliments véhicules de bactéries) (*idem*) mais également en termes de réglementation et de médiation (lever les interdits de manger, de boire, de jouer de la musique et expliquer les raisons de cette suspension).

Selon les partisans de l’esthétique relationnelle, l’institution muséale est supposée court-circuitée par les artistes et leurs œuvres. Non seulement les dispositifs artistiques invitent le visiteur à participer par sa présence, son regard ou même les choix qu’il fait

écho le mot de Vasarély au siècle suivant : « Je veux en finir avec tout ce qui précisément fait le musée : l’œuvre unique et irremplaçable, le pèlerinage, la contemplation passive du public... » in Fohr, 2015 : NP.

mais, de surcroît, ils visent à mettre en place une situation de médiation directe, à établir un type de relation privilégié et à acquérir « une dimension politique, en s’opposant en tant que force active de résistance à l’aliénation du spectateur ». L’esthétique relationnelle se positionne en héritière de l’art participatif et le prolonge en instaurant une relation intersubjective duelle – entre artiste et visiteur – qui déroge à la traditionnelle relation triadique – artiste, musée, visiteur – (Glicenstein, 1996: NP). Dans les faits, l’institution muséale est rarement occultée par les démarches artistiques contemporaines qu’elle accueille en son sein et les visiteurs ne semblent pas nécessairement enclins à s’en débarrasser. Aussi, face aux œuvres participatives, les visiteurs se sont d’abord montrés méfiants vis-à-vis de ces propositions artistiques considérant l’approche et le toucher comme susceptibles de les altérer (Viollet, 2011 : 80). Puis, les visiteurs se sont montrés confus. En effet, d’une œuvre à l’autre – d’un même artiste et d’un artiste à l’autre – l’implication physique est parfois souhaitée et parfois non. Par exemple, concernant ses pavements, Carl Andre a précisé la chose suivante : « Mes sculptures sur le sol ne sont pas toujours destinées à être foulées par les spectateurs, parce que certaines d’entre elles – celles qui sont réalisées en briques ou en plastique – sont trop fragiles. Sur les dalles en métal, par contre, il faut marcher pour bien comprendre¹⁰⁸. » (Morisset, [2005] 2007 : NP.) L’invitation de Carl Andre à investir physiquement ses pièces est donc ponctuelle et non systématique c’est-à-dire valable pour une partie seulement de son Œuvre.

En outre, au sein de l’exposition muséale d’art contemporain, œuvres participatives et/ou relationnelles et œuvres non participatives et/ou non relationnelles se côtoient et se confondent parfois. En effet, du fait de leur plasticité, certaines pièces non participatives/non relationnelles induisent une action physique tandis que certaines vouées à être physiquement investies ne le suggèrent point. Dès lors, en cas d’absence d’explication claire de la part des plasticiens et des musées concernant chaque pièce – cas relativement fréquent –, comment le visiteur peut-il déterminer quand son intervention physique est requise et quand elle ne l’est pas ? Seul le visiteur expert en art contemporain peut éventuellement faire avec justesse la distinction tandis que le visiteur peu au fait des différentes intentions artistiques commettra de manière tout à fait involontaire quelques impairs en ne manipulant pas ce qu’il faut manipuler et en

¹⁰⁸ Extrait d’entretien issu de I. Lebeer, *L’art ? C’est une meilleure idée !*, Paris, Jacqueline Chambon, 1997, p. 42-55, in Morisset, [2005] 2007 : NP.

touchant ce qu'il ne faut pas toucher – se faisant dans ce cas « reprendre » par le personnel d'accueil et de surveillance qui parfois s'y perd également.

Dans sa thèse portant sur les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain, Marion Viollet rappelle que les nouvelles modalités comportementales du rapport à l'œuvre établies par l'art contemporain le sont depuis peu et qu'en outre, elles ne sont pas nécessairement prônées par tous les plasticiens :

« En différents lieux j'ai pu relever les remarques de médiateurs confrontés à des visiteurs qui actionnaient des œuvres n'étant pas destinées à la manipulation. La réaction première des professionnels de l'art est de s'offusquer de ce manque de respect. Je pense qu'une partie du public ne parvient simplement pas à comprendre qu'il puisse toucher certains objets, déclencher des dispositifs mais conserver ses distances avec d'autres œuvres, dont la forme semble pourtant participative [...] Non seulement ces derniers [les spectateurs contemporains] n'ont bénéficié que d'une cinquantaine d'années pour s'habituer à une métamorphose des formes artistiques, mais ils doivent également assimiler les attentes contradictoires des plasticiens en termes de comportement face aux œuvres. » (Viollet, 2011 : 131-132.)

Considérant la distance qui demeure entre les visiteurs et les œuvres malgré les alternatives proposées par leurs confrères et concluant à une soumission volontaire du public à la discipline muséale, certains artistes – ne s'inscrivant pas nécessairement dans la voie de l'art participatif et de l'esthétique relationnelle – ont préféré remettre en question les conduites normalisées en créant des parodies de barrières, de rubans de mise à distance, par exemple¹⁰⁹ (*idem*) – ce qui ne manque pas de rappeler le *Musée d'art moderne-département des Aigles*, parodie critique du fonctionnement du monde de l'art et du musée proposée par Marcel Broodthaers, de 1968 à 1972.

L'art moderne et contemporain n'est donc pas parvenu à éradiquer du musée les interdits de toucher et de s'approcher, à supprimer la distance observée par les visiteurs vis-à-vis des œuvres, ni même à se défaire complètement de cette institution muséale qui lui donne lieu et favorise sa réception par son nécessaire travail de médiation :

« Si de nos jours il y a implication du spectateur, l'art ne s'adresse assurément pas à n'importe qui. Le spectateur des œuvres actuelles – notamment celles mettant en jeu l'esthétique relationnelle – se doit d'être en quelque sorte initié, préparé, instruit. Ce type d'approche des œuvres – quoiqu'il prétende les contester – échappe ainsi encore difficilement aux structures institutionnelles. » (Glicenstein, 1996: NP.)

¹⁰⁹ Comme Matthieu Martin qui, avec la série *Principe de précaution* (2015), met en évidence les dispositifs de mise à distance actuellement présents au sein des expositions muséales d'art par le dessin.

Si les visiteurs ne participent pas systématiquement aux sollicitations de l'art contemporain en raison d'une confusion quant aux propositions, par peur d'altérer les œuvres, par habitude de ne pas intervenir physiquement, ils s'en abstiennent également pour d'autres raisons : la fatigue muséale qui se fait ressentir, la présence et le regard des autres visiteurs et agents de surveillance et parfois aussi en raison d'un désintéressement éprouvé face aux dispositifs participatifs (Viollet, 2011 : 132). Ce qui fait que même lorsque l'institution muséale relaie explicitement et clairement les invitations des artistes ou offre d'elle-même aux visiteurs l'opportunité de manipuler des copies d'œuvres, les visiteurs ne répondent pas nécessairement à ces avances. En outre, la mise en exécution sur le temps long et de manière générale et le fort degré d'évidence font des interdits comportementaux des principes appliqués par beaucoup y compris lorsqu'il est ponctuellement permis – par l'artiste et par le musée – d'y déroger. Ces interdits sont nombreux, certains sont anciens. Les commentaires historiques cités précédemment permettent d'établir que les interdits de toucher les œuvres et de s'en approcher sont mis en vigueur à la fin du XVIII^e siècle, par exemple, en France au Muséum central de la République.

L'observance des interdits est également liée au fait qu'ils sont explicitement rappelés aux visiteurs avant même leur entrée dans l'exposition. En effet, ils sont portés à leur connaissance du fait de l'affichage des règlements de visite à l'entrée des musées et/ou relayés au sein des expositions par le personnel muséal – les agents d'accueil et de surveillance, les médiateurs – et par les outils expographiques de mise à distance – comme les traditionnelles barrières et vitrines et les plus récents détecteurs de mouvements associés à des alarmes sonores, les rubans adhésifs collés au sol, etc.

Publicisés en étant affichés à l'entrée des musées, les règlements établis par les institutions informent les visiteurs des interdits comportementaux en vigueur en leur sein et informent également des risques encourus en cas de refus de déférer aux dispositions de portée générale qu'ils contiennent : « La loi étant unique et s'imposant à tous sans exception, la valeur réputée absolue des collections génère un ensemble de pratiques et de sanctions auxquelles on ne saurait se soustraire impunément » (*DM*, 123-124.) ; les sanctions étant par exemple l'interdiction d'accès, l'éviction immédiate de l'établissement et/ou le cas échéant l'engagement de poursuites judiciaires – pour ce qui est des musées français tout au moins. Les règlements informent également du fait que

les personnels du musée et tout particulièrement ceux d'accueil et de surveillance sont chargés de les faire appliquer. Ils évoquent en outre la présence au sein de l'exposition de ces « barrières et autres dispositifs destinés à contenir le public » autrement dit destinés à imposer l'éloignement physique des visiteurs vis-à-vis des objets exposés.

Ainsi, d'hier à aujourd'hui, des interdits comportementaux sont en vigueur au sein des musées. Au cours du XX^e siècle, ils ont été à maintes reprises remis en question par les artistes notamment. En proposant des œuvres nécessitant, pour être actualisées, la participation des visiteurs *via* leurs investissements physiques et leurs interactions, les plasticiens modernes et contemporains invitent ces derniers à outrepasser les interdits de les toucher et de s'en approcher, à franchir la distance quasi sacrée qui s'établit vis-à-vis de ces dernières. Les propositions artistiques contemporaines envisagent ainsi de reconfigurer la relation entre institution muséale, artistes et visiteurs – en tentant de court-circuiter la première. Pour autant l'institution muséale conserve sa place dans la relation et les interdits comportementaux en application depuis des siècles en son sein et par elle définis ont la vie dure d'autant qu'ils sont listés dans le règlement de visite porté à la connaissance de chaque visiteur dès son entrée dans la plupart des musées du monde ; d'autant que leur transgression entraîne vraisemblablement des sanctions immédiates voire des poursuites judiciaires ; d'autant qu'ils sont matérialisés au sein de l'exposition par des barrières et autres dispositifs.

Or, ces éléments de mobilier ayant pour but d'instaurer l'éloignement – et dont certains sont tout aussi anciens que les interdits de toucher et de s'approcher – prennent part au système des objets de l'exposition. Ils relèvent précisément de la catégorie des outils d'exposition – distincte de la catégorie des objets exposés (Davallon, 1999 : 166) – autrement dit, de la catégorie des instruments de la mise en espace, précisément de l'expographie, pratique historique impliquant un ensemble d'acteurs.

B) La mise en espace de l'exposition muséale d'art

Les chercheurs et les spécialistes des musées et des expositions s'interrogent de longue date sur le terme à attribuer en français à l'aménagement des expositions (Merleau-Ponty, 2010). Certains ont proposé et emploient la formule « design d'exposition »,

traduction de la formule anglo-américaine *exhibition design* (Collectif, 2009), et d'autres, le terme « expographie » (Desvallées, 1993).

Cette sous-partie (B) traite de l'élaboration de cette « écriture de choses » dont résulte l'exposition muséale en s'arrêtant sur :

- L'acte d'exposer c'est-à-dire d'inscrire des éléments dans un espace de manière à les donner à voir pour faire comprendre, pour dire, quelque chose.
- Les agencements des Salons du XVIII^e siècle pensés dès l'époque par leurs producteurs pour dire quelque chose et, les conventions expographiques établies pour ce faire au cours des siècles précédents.
- La prise en compte du visiteur par le producteur lors de la conception de l'exposition par l'élaboration d'un programme de guidage inscrit dans la matérialité même du média.
- Les différentes opérations des outils d'exposition dont ceux de mise à distance.

1) *L'expographie : une écriture de choses*¹¹⁰

Le terme expographie semble être aux yeux de certains le qualificatif le plus adéquat pour désigner l'aménagement de l'exposition en ce qu'il spécifie l'espace dont il relève (Gharsallah-Hizem, 2008) et rend compte de la fonction expressive de la mise en espace :

« L'expographie est l'art d'exposer. Le néologisme a été proposé par André Desvallées en 1993, en complément du terme "muséographie" pour désigner la mise en exposition et ce qui ne concerne que la mise en espace et ce qui tourne autour, dans les expositions (à l'exclusion des autres activités muséographiques, comme la conservation, la sécurité, etc.), que ces dernières se situent dans un musée ou dans un lieu non muséal. L'expographie vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d'une exposition. En cela, elle se distingue à la fois de la décoration, qui utilise les expôts en fonction de simples critères esthétiques, et de la scénographie dans son sens strict, qui, sauf certaines applications particulières, se sert des expôts liés au programme scientifique comme instruments d'un spectacle, sans qu'ils soient nécessairement les sujets centraux de ce spectacle. » (DM, 2011 : 599.)

¹¹⁰ La formule est de Jean Davallon (2010).

En guise de contribution à la discussion terminologique engagée au sujet des termes muséographie/expographie/scénographie, Jean Davallon avance que, comme le suggère le suffixe « -graphie », l'exposition est le résultat d'une écriture entendue non dans son sens commun de « transcription de la parole au moyen de signes graphiques conventionnels » mais plutôt dans un sens « générique » qui s'appuie notamment sur la théorie intégrationnelle de l'écriture¹¹¹ développée par le sémiologue Roy Harris (1993) et les travaux de l'anthropologue Jack Goody (1979).

Cette acception est qualifiée de générique « en ce qu'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 producteur de signification, car producteur d'une signification nouvelle par rapport à la signification que pouvait avoir l'élément inscrit lorsqu'il était seul ou ailleurs » (Davallon, 2010 : 231). Partant de là, il est possible d'envisager la réunion de deux conceptions alternatives du terme exposer : celle qui considère qu'exposer consiste à « disposer des choses dans l'espace de manière à les donner à voir » et celle qui considère qu'exposer consiste à « donner à voir pour faire comprendre – autrement dit, pour dire – quelque chose ».

Si l'on suit la première perspective, l'exposition répond à « une technologie de la présence puisqu'elle vise essentiellement à rendre les objets exposés présents au visiteur, à magnifier leur apparaître. Dans ce cas, la signification – ce que l'on cherche à dire – revient aux textes placés à côté de ces objets, sans pour autant interférer avec eux [...] L'exposition est alors prioritairement un agencement technique, formel, esthétique dont la visée est de permettre une rencontre du visiteur avec les objets ». La rencontre entre le visiteur et les objets patrimoniaux est première et le traitement formel de l'espace doit rester « sémiotiquement le plus neutre possible et peser le moins possible sur les objets exposés ».

Si l'on s'en tient à la deuxième perspective, l'exposition répond à « une technologie de l'écriture » puisqu'elle vise à produire du sens par la sélection, le rassemblement, l'articulation des objets mais aussi « des textes, des vidéos, des photos, des dessins, des

¹¹¹ Cette théorie a été évoquée dans le chapitre précédent (à propos de la réglure graphique, dans la sous partie A-1) par la référence au « principe du casier » proposé par Harris et envisagé par ce dernier comme fondement de la syntagmatique de l'écrit (Harris, 1993).

dispositifs interactifs, etc. L'exposition a alors une finalité communicationnelle qui suppose qu'elle soit un ensemble organisé destiné à produire de la signification pour le visiteur, autrement dit qu'elle soit un texte [fait d'objets et non de signes] ». Dans ce cas, la médiatisation du propos est première et le traitement sémiotique de l'espace y contribue.

Selon le sémioticien de l'exposition, ces deux conceptions loin d'être opposées sont en fait les « deux faces indissociables de l'exposition », cette dernière étant fondamentalement une « écriture de choses » soit un processus qui repose sur un jeu d'emboîtement de mises en contexte d'éléments et d'ensembles signifiants et d'enchaînement de ces derniers « selon une trame qui s'étend du début à la fin de l'exposition et qui sert de base au parcours du visiteur » – et dont la signification dépend de la perspective de ce dernier soit l'intégration que fait le visiteur de sa lecture dans son programme, dans la logique de l'activité qu'il est en train d'effectuer.

Autrement dit :

a) Réunir des objets de « statuts sémiotiques hétérogènes », « propos[ant] – ou suscit[ant] – une interprétation les uns par les autres » revient à produire un « ensemble signifiant » – par exemple « un tableau et son étiquette accrochés sur un mur, une série d'objets dans une vitrine, etc. ».

b) Combiner cette « unité élémentaire d'exposition » à une ou plusieurs autres de ces unités physiques et significatives dans une même zone revient à créer un « ensemble signifiant de rang supérieur » – par exemple, un ensemble de tableaux accroché sur un mur, une vitrine, un regroupement de vitrines, etc.

c) Agréger cette « séquence d'exposition » à une ou plusieurs autres dans un même périmètre revient à composer une « macrostructure » signifiante.

d) Unir celle-ci à une ou plusieurs autres dans un même « champ spatial » – équivalent du champ graphique du livre, de l'affiche et autres médias mentionnés dans le chapitre précédent – revient à constituer une « trame narrative ».

En somme, l'écriture de l'exposition consiste donc à agencer des éléments unitaires au sein d'ensembles micro-, méso-, macro-physiques et signifiants, articulés les uns aux autres selon une trame, inscrits dans un même espace délimité – le champ spatial.

Elle est le fait d'un collectif plus ou moins grand de professionnels aux métiers voisins et néanmoins distincts comme les conservateurs, les commissaires, les architectes, les muséographes, les scénographes, etc., qui ont, au cours des siècles, élaboré le langage expographique.

2) De l'intention communicationnelle du collectif producteur au développement de conventions expographiques

Si le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture durant la seconde moitié du XVIII^e siècle est considéré par la muséologie comme un lieu ayant favorisé l'émergence de la critique d'art (Davallon, 1999 : 237-241), Isabelle Pichet démontre qu'il s'agissait aussi bel et bien d'un dispositif d'exposition c'est-à-dire d'un espace doté d'un « accrochage structuré et intentionnel et d'un arrangement visuel et sémantique construits à l'intention des visiteurs » (Pichet, 2012 : 13). Cet accrochage et cet arrangement sont alors le fait d'artistes nommés par l'Académie au poste de décorateur ou d'ordonnateur. Les critiques – comme Diderot – préféreront employer le terme de tapissier pour désigner l'artiste en charge de choisir non pas les œuvres qui vont être exposées – ceci incombe au comité formé d'académiciens, à partir de 1748 – mais leur emplacement :

« Aucunement interpellé dans le choix des œuvres, [le tapissier] est, par contre, l'unique responsable de leur arrangement au sein de l'espace d'exposition. De ce fait, le tapissier obtient une grande liberté dans la sélection de l'emplacement qu'occupera chacune des œuvres, et c'est dans cette zone de liberté que se développent les intentions du tapissier. » (Pichet, 2012 : 25.)

La conceptualisation de l'arrangement passe par la prise en compte des caractéristiques spatiales du lieu d'exposition – soit le Salon carré, de dimension restreinte – et par le recours à des conventions tirées de l'architecture, mobilisées dans d'autres contextes d'exposition – les cabinets de peintures des collectionneurs privés, les musées fondés par les papes et autres souverains – et qui, du fait de cette circulation et de leur emploi d'un Salon à l'autre, deviennent familières aux yeux des visiteurs.

L'accrochage à touche-touche est l'une de ces conventions. Les œuvres sont placées les unes immédiatement à côté des autres, de bas en haut des murs. Ce principe permet au tapissier de positionner un grand nombre d'entre elles et de mettre en évidence cette quantité, ce foisonnement. En outre, cette règle favorise la mise en relation des œuvres entre elles du fait de leur grande proximité (*idem* : 57-58).

Cette mise en relation est renforcée par la disposition symétrique des œuvres – autre convention – qui repose sur la répartition de ces dernières selon des axes. Ce principe permet précisément l'établissement de jonction entre les artefacts regroupés en différents ensembles disposés parallèlement, en pendant, et induit la mise en comparaison des œuvres menant à la production d'un raisonnement, l'établissement d'un jugement, à leur sujet (*idem* : 60-61).

Cette mise en relation s'élabore également selon une autre convention : celle de la hiérarchie. D'une part, les œuvres sont réparties conformément à la hiérarchie des genres picturaux¹¹² alors en vigueur et selon laquelle la peinture d'histoire – composée de la peinture religieuse, de la peinture allégorique et de la peinture de bataille – est la plus prestigieuse par rapport aux autres genres, de second ordre, que sont la peinture de portrait, la peinture de paysage, la peinture de scènes de genre et la peinture de natures mortes.

D'autre part, les œuvres sont placées d'après une hiérarchie des sujets représentés selon laquelle l'emplacement des différents portraits de la noblesse doit refléter les rangs des personnes dépeintes. Ainsi, les représentations des princes se trouvent nécessairement placées au-dessus des portraits des ducs, marquis, comtes et vicomtes, etc.

Enfin, les œuvres sont également disposées suivant une hiérarchie liée à leurs caractéristiques matérielles et plastiques – en partie dépendantes des genres dont ces œuvres relèvent : les tableaux de grandes dimensions sont disposés en haut des murs, et

¹¹² Cette hiérarchie des cinq genres picturaux a été définie par André Félibien dans la « Préface » des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*. Par la suite, l'Académie a complété ce classement en y ajoutant d'autres genres. Ce classement des genres picturaux – qui constituait également une hiérarchie entre les membres de l'Académie – a ensuite été abandonné avec la disparition du système académique en 1793. Publication en ligne : < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/f33.image.langFR> >. Consultée le 12 janvier 2014.

ceux de petites tailles en bas. Si l'accrochage des petits gabarits à hauteur de regard est rationnel, il est à noter que ces derniers ne sont pas nécessairement vus par tous étant donné la foule, contrairement aux grands formats suspendus à grande hauteur que tout le monde peut ainsi apprécier et dont l'élévation suggère qu'ils confinent au sacré :

« La hauteur de l'accrochage devient par conséquent un avantage et une marque de prestige [...] Les genres nobles sont placés au-dessus des genres de second ordre. Les tableaux d'apparat bien mis en évidence. Les grands tableaux d'histoire, les allégories et les scènes religieuses surplombent l'espace, tandis que les tableaux de fleurs ou de rocailles, de plus petites dimensions, longent la bordure inférieure de la mise en exposition [...] Les genres nobles, par leur emplacement et leur proximité du plafond, se rapprocheraient du sacré. » (Pichet, 2012 : 65.)

Pour structurer l'agencement, le tapissier joue donc avec ces règles de disposition auxquelles le public est accoutumé – comme celles évoquées précédemment et comme d'autres également en vigueur à l'époque.

Ces conventions d'accrochage appliquées dans le cadre des différents Salons permettent de rappeler, au travers de la présentation même, certains principes structurels et fonctionnels fondamentaux de l'Académie : la hiérarchie picturale qui légitime la hiérarchie interne de l'institution, la symétrie qui conduit à l'exercice de la comparaison et du jugement, entre autres choses.

En outre, le tapissier s'emploie à créer des points de mire qui se démarquent du reste de l'exposition. Pour ce faire, le tapissier regroupe les œuvres en ensembles – répartis sur divers murs – en fonction des effets, des sensations que les artefacts provoquent d'abord individuellement du fait de leurs singularités plastiques propres et ensuite collectivement du fait de l'émergence de jeux de dialogue plastiques mais aussi conceptuels ou même émotionnels entre les pièces voisines les unes des autres. De ces jeux de dialogue naissent « des centres d'intérêt narratifs et le récit de l'exposition » (*idem* : 63).

Dès lors, la disposition des œuvres soutient le discours de l'exposition qui est traversé par le discours de l'Académie et par le discours du tapissier :

« Le discours de l'exposition, mis en place par le tapissier, fait émerger les caractéristiques institutionnelles tout en affirmant une certaine singularité récurrente. Dans ce sens, le tapissier exerce sur le discours de l'exposition une influence

palpable et unique. Tout en jouant avec les mêmes règles de base, les conventions et les caractéristiques spatiales du Salon carré, chacun de ces tapissiers parvient à extraire de l'ensemble une proposition individuelle. Les propriétés des œuvres présentées permettent ainsi au tapissier de construire un discours fort et évocateur qui marque le regard des visiteurs et leur réception de l'exposition. » (Pichet, 2012 : 169.)

L'intention du tapissier, producteur de la mise en espace du Salon, consiste donc à donner à voir mais également à dire quelque chose – en lien avec le discours de l'Académie ou en complément de ce dernier.

L'étude des commentaires que les critiques ont faits des Salons permet à Isabelle Pichet de démontrer que l'intention communicationnelle du tapissier est perçue par le public et que les procédés « dispositionnels » utilisés sont, en réception, identifiés et appréhendés comme ressources pour la production de la signification (2012 : 70-104).

Plus tard, au sein des musées désormais ouverts à tous – et non seulement aux élites –, l'arrangement et l'accrochage des œuvres présentées au public – relevant des beaux-arts, des arts décoratifs, de l'art moderne, de l'art contemporain, etc. – sont désormais laissés à la charge d'acteurs faisant partie du personnel muséal – les directeurs, les conservateurs – ou d'acteurs externes – des architectes, des artistes, des historiens de l'art, des muséo/scéno/expo-graphes, des designers, des commissaires, entre autres (Schiele, 1992 : 84 ; Chaumier, 2012 : 12-16).

Au fil des siècles, ces collectifs producteurs d'expositions muséales ont proposé des ordonnancements reposant sur la répartition des œuvres par écoles et mouvements artistiques et/ou par époques, par artistes, par thématiques, etc. (Glicenstein, 2009 : 22). Par exemple : dans la Grande Galerie du Muséum central des arts de la République, en 1793, les tableaux sont répartis par écoles nationales¹¹³ (DM, 2011 : 140 ; Delieuvin, ND : 3) tandis qu'au sein de l'Altes Museum de Berlin, au début du XIX^e siècle, ils sont présentés selon une progression chronologique (Glicenstein, 2009 : 23-24) et alors qu'à la Tate Modern, dans les années quatre-vingt-dix et deux mille, les œuvres sont arrangées par thèmes (Champion, 2011 : 39-40). Divers et variés, ces modes d'ordonnement répondent chacun à leur manière à la mission didactique des musées

¹¹³ La première partie de la galerie est dédiée aux œuvres de l'école française, la deuxième aux œuvres de l'école des Flandres, et la troisième à celles de l'école d'Italie.

d'art – certains conduisant à l'établissement d'un rapport intellectuel à l'art, d'autres suggérant l'instauration d'un rapport plus sensible. En outre, les conventions de positionnement des œuvres – accrochage à touche-touche, symétrie, hiérarchie – ont également connu des transformations progressives.

À la fin du XVIII^e siècle, dans la Grande Galerie du Muséum central des arts de la République, chaque paroi est alors couverte de tableaux accrochés « cadre à cadre » sur plusieurs rangs jusqu'au plafond et par format ; les tableaux de grandes dimensions étant placés au niveau le plus haut de sorte à être lisibles de loin tandis que ceux de moyennes et petites dimensions occupent les niveaux inférieurs, à hauteur d'yeux. L'accrochage à touche-touche et la hiérarchie des formats régissent également l'arrangement des principaux chefs-d'œuvre des différentes écoles présentés ensemble dans le Salon carré. La convention de la symétrie est également appliquée : le mur nord porte haut un tableau de très grand format – *Le Repas chez Simon* (1570) de Véronèse – qui fait pendant à un autre tableau de grande dimension réalisé par le même peintre – *Les Noces de Cana* (1563) – accroché sur le mur sud ; le mur nord compte également un ensemble d'œuvres de petites dimensions – dont *La Joconde* (1503-1519) – disposées en symétrie de part et d'autre d'un tableau de taille moyenne – une *Assomption* de Murillo – (Delieuvin, ND : 5). Les tableaux sont également et encore positionnés en fonction d'associations formelles. Par exemple, la *Joconde* est entourée d'un portrait d'homme – réalisé par Franciabigio – qui porte les traces de l'influence de Léonard de Vinci et d'une autre œuvre – antérieure aux deux autres et peinte par van Eyck – représentant une Vierge avec en arrière-plan un paysage lointain à l'instar du *Portrait de Mona Lisa* (*idem*).

À l'échelle internationale, au XIX^e siècle, ces conventions sont encore mises en application au sein des musées d'art alors que le principe des ensembles ou salles d'époque – *period rooms* – se développe peu à peu et devient prépondérant – également dans les musées d'histoire, de science, d'ethnographie. Il s'agit alors « d'espace d'exposition, à l'intérieur d'un musée, reconstituant, par des objets le plus souvent authentiques, l'ambiance d'une époque déterminée, soit un décor spécifique » (DM, 2011 : 659) – comme au Kaiser-Friedrich Museum, au British Museum, au Metropolitan Museum of Art, à l'Ermitage.

Cet arrangement recontextualisant vise à « produire une vision de l'art comme fait de culture, historiquement, socialement, politiquement et économiquement, déterminé et non pas comme relevant d'un pouvoir absolu transcendantal » (Glicenstein, 2009 : 26).

Cependant, à la fin du XIX^e siècle et durant le premier tiers du XX^e siècle, plusieurs spécialistes du musée – comme Louis Hautecœur, conservateur du musée français d'Art moderne, au palais du Luxembourg – en appellent à la réduction du nombre d'expôts et à la neutralité expographique c'est-à-dire à « une architecture d'intérieur épurée, l'absence de décors surajoutés, des éclairages d'ambiance suffisants, des parois aux couleurs les plus discrètes possible [du blanc cassé au beige au lieu des différents rouges et verts jusqu'alors d'usage] » (DM, 2011 : 142).

Le principe du cube blanc – *white cube* – émerge au sein des musées d'art moderne. La disposition des œuvres répond désormais à de nouvelles conventions dont l'application devient systématique. En effet, les artefacts sont placés sur un ou deux rangs au niveau du regard et sont très espacés les uns des autres. Ce principe et son accrochage linéaire et aéré – mis en œuvre notamment par Alfred Barr au Museum of Modern Art (MOMA) dans les années trente – est préféré à tout autre car jugé plus apte à attirer l'attention du visiteur sur les œuvres, à favoriser l'appréciation esthétique et est devenu à partir des années quarante la norme pour la présentation de l'art moderne (Champion, 2011 : 38-39) entendu comme coupé du monde, sans relation avec lui mais en lien avec le sacré (Glicenstein, 2009 : 31).

À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, les musées d'art ancien adoptent également le modèle du cube blanc tandis qu'à partir des années quatre-vingt-dix les musées d'art moderne et contemporain proposent d'autres modes de présentation quelque peu en rupture avec le modèle moderniste.

À la fin du XX^e siècle et jusqu'au début du siècle suivant, les expositions muséales d'art moderne et contemporain se caractérisent par des accrochages thématiques ou des présentations comparatistes des collections – comme au musée national d'Art moderne/Centre Pompidou, à la Tate Modern, au Stedelijk Museum. Les œuvres relevant de pratiques artistiques variées – peinture, sculpture, photographie, vidéo – et produites à des époques distinctes sont rassemblées selon des thèmes. La mise en

relation des œuvres par association, juxtaposition, confrontation – aux plans plastique, historique, etc. – est préférée à l'autonomisation (Champion, 2011 : 40-41). L'arrangement prend alors la forme d'une installation :

« L'addition des œuvres ne suffit pas à résumer l'exposition, et ce sont le rapprochement, le dialogue établi, la progression et l'organisation, mais aussi les ambiances créées et les mises en espace qui donnent lieu à une signification nouvelle que les œuvres en elles-mêmes ne portent pas [...] Le propos est alors considéré comme transcendant l'œuvre, c'est l'installation en elle-même qui devient l'objet de l'exposition. » (Chaumier, 2012 : 23-24.)

Ce mode d'ordonnement refuse non seulement l'historicisme édicté comme fondement par les théories modernistes, mais aussi les règles de classification et de catégorisation développées depuis le XIX^e siècle et défend l'idée d'offrir une lecture non historique, pluridisciplinaire, globalisante et polysémique de la création moderne et contemporaine (Champion, 2011 : 42) et des points de vue moins focalisés sur l'art en lui-même que sur des sujets sociétaux.

En ce début de XXI^e siècle, de nombreux musées d'art – ancien, moderne, contemporain – ont adopté, souvent dans le cadre d'expositions temporaires, le principe de l'installation. Depuis les années deux mille, les musées donnent « cartes blanches » aux artistes contemporains ou autres acteurs désignés comme commissaires pour investir et remodeler les espaces muséaux en faisant dialoguer œuvres contemporaines et anciennes (*idem*) – issues d'une ou plusieurs collections muséales et, à l'occasion, prélevées dans les collections privées des commissaires, producteurs de l'exposition – à propos d'un ou plusieurs thèmes – comme au musée du Louvre, au Guggenheim, au Metropolitan Museum of Art, etc.

Ainsi, au fil des siècles, des règles d'arrangement et d'accrochage ont été définies par des collectifs producteurs d'expositions. Si l'intention de donner à voir et de dire quelque chose aux visiteurs de l'exposition animait les tapissiers du XVIII^e siècle, elle motivait et motive encore leurs successeurs. Sur le temps long et aux travers de leurs propositions de mise en espace, ces acteurs ont perpétué les principes d'arrangement et les conventions d'accrochage dont ils ont hérité, ont établi d'autres règles, différentes, s'ajoutant aux premières, et ont ainsi participé au développement de la grammaire expographique. Aussi, au fil du temps, le contexte d'interprétation a été de plus en plus

pris en compte lors de l'élaboration de l'exposition et cette attention se révèle encore aujourd'hui dans le soin apporté par le producteur à indiquer son intention de communiquer un propos *via* différents procédés expographiques.

3) *L'élaboration d'un bon corps visiteur*¹¹⁴ lors de la conception de l'exposition

Physiquement absent de l'exposition, le collectif producteur se soucie lors du processus de conception de l'exposition que son intention communicationnelle et que son propos soient perçus au mieux par le visiteur lors de sa visite. Pour ce faire, il élabore une stratégie communicationnelle « perceptible et lisible par le visiteur » qui anticipe et guide « l'activité physique de déplacement et sémiotique de production de signification » de ce dernier (Davallon, 2010 : 232-234).

Diverses procédures servent à anticiper et guider les déplacements et la production de signification. Ces procédures peuvent notamment porter sur les opérations d'écriture – création de liens entre divers objets de même nature ou de natures différentes, formulation de commentaires, d'avis, d'opinion sur ce qui est montré, contrôle physique, cognitif ou émotionnel du visiteur.

En outre, elles peuvent prendre différentes formes : « mise en valeur de l'objet par son placement ou son éclairage ; prise en charge d'un objet par un autre (explication, illustration, hiérarchisation, etc.) ; [...] traces d'énonciation (marque de subjectivité dans un parti pris de mise en scène ou dans les textes en langue naturelle) ; modalités diverses de représentation du visiteur (dispositif demandant son intervention, mobilier prévu pour lui, injonction et toutes les différentes formes du faire-croire, faire-faire, faire-connaître, du faire-éprouver) » (*idem*).

Toutes ces formes ou figures potentielles participent à la construction d'un visiteur idéal (Schiele, 1992 : 74). Ce Visiteur Modèle est une sorte d'invitation adressée au visiteur effectif à participer au fonctionnement sémiotique proposé, sorte de « programme d'orientation (de guidage) du visiteur qui va venir dialoguer, interagir, compléter ou modifier le programme du visiteur lui-même. Le visiteur sait désormais que les objets

¹¹⁴ La formule est d'Eliseo Véron et Martine Levasseur ([1983] 1991).

ne sont pas disposés n'importe comment : leur disposition lui permet de supposer une intentionnalité du producteur » (Davallon, 1999 : 214-215).

Ce programme d'orientation intégré à l'exposition est élaboré par l'ensemble producteur lors du processus de conception du média. Jean Davallon modélise ce processus en adaptant à l'exposition la méthodologie de conception du document numérique, la scénistique, proposée par Sylvie Leleu-Merviel (2005). Il ressort que : la conception de l'exposition s'engage avec 1) « l'élaboration du contenu » par la sélection « de ressources [œuvres, objets, vestiges, etc.] et de savoirs [connaissances, histoires, discours, etc.] » en fonction de leur capacité individuelle et collective à traduire « l'idée ou le propos général ». Cette première opération mène à construire le scénario de l'exposition qui résulte de 2) « la construction de la trame narrative de l'exposition » soit les macrostructures organisatrices du contenu – évoqués précédemment – puis de 3) « la conception du schéma scénationnel » c'est-à-dire le tracé du parcours et des itinéraires secondaires potentiels du visiteur qui lui permettront de recomposer en tout ou partie la trame narrative, d'établir une « scénation » qui lui est propre, au cours de sa visite. La démarche de conception se poursuit avec l'établissement de l'expographie qui passe par 4) « le choix de la scénique » soit « la conception d'une mise en scène » réalisable et à réaliser et 5) « la détermination de la mise en situation » soit la définition et la réalisation des « modalités concrètes de l'interaction entre le visiteur et l'exposition afin de mettre en œuvre le schéma scénationnel » (Davallon, 2010 : 231-236).

Lorsqu'il élabore l'exposition, le collectif producteur construit donc un Visiteur Modèle et, précisément à partir de la conception du schéma scénationnel jusqu'à l'étape de définition des modalités concrètes de l'interaction entre le visiteur et l'exposition, il construit le corps de ce Visiteur Modèle.

Dans leur étude portant sur les pratiques concrètes de visite, Eliseo Véron et Martine Levasseur évoquent ce « bon corps visiteur » qui est inscrit implicitement et/ou explicitement dans les parcours, dans la disposition des objets exposés, dans les dispositifs de médiation, etc. et qui indique la meilleure façon de visiter l'exposition (Véron & Levasseur, [1989] 1991 : 41).

À propos du « corps visiteur », Sharon MacDonald relève une distinction entre celui défini au sein des musées traditionnels et celui défini au sein des expositions contemporaines. Dans le premier cas, il s'agit d'un corps collectif discipliné et docile¹¹⁵ qui s'incarne dans l'alignement des objets exposés ou les parcours linéaires – imposant des axes de déplacements « corrects » – et qui amène les visiteurs non seulement à contempler des artefacts et des expositions d'objets, mais à se contempler eux-mêmes comme un corps de visiteurs organisé¹¹⁶. Dans le second cas, il s'agit d'un corps fragmenté et actif qui se modèle dans des sollicitations multisensorielles, des parcours non imposés ou des dispositifs de médiation interactifs individuels et qui conduit les visiteurs à se voir agir, opérer des choix, s'adapter (MacDonald, 1993 : 15-23).

En conclusion, lors de la conception de l'exposition, le producteur qui sera physiquement absent lors de la visite veille à y intégrer un « programme de guidage du visiteur » qui se révèle dans la matérialité même de l'exposition. Ce programme constitue un bon corps visiteur qui dans l'histoire du média s'est présenté parfois sous la forme d'un corps collectif discipliné et docile ou encore sous la forme d'un corps individualisé et actif, par exemple. Dans tous les cas, un corps idéal est construit par le collectif producteur lors de la conception de l'exposition et inscrit notamment dans les vitrines, les barrières, les socles, etc., qui spécifiquement marquent physiquement et symboliquement un corps individuel et collectif qui se tient à distance des objets exposés.

4) Les outils d'exposition et les outils de mise à distance

Les barrières, les vitrines, les cimaises, les tables interactives, les étiquettes, les spots lumineux et autres outils inscrits au sein du champ spatial du média participent à spécifier le lieu dans lequel ils se trouvent. En effet, ils « sont autant de moyens qu'utilise le concepteur pour signifier la différence entre monde du dehors et monde de l'exposition » (Davallon, 1999 : 168), ils indiquent précisément qu'il s'agit là d'une exposition muséale – et non d'une galerie d'art, du salon privé d'un collectionneur, d'un

¹¹⁵ Il est ici fait référence aux corps rendus dociles par la discipline traités par Michel Foucault dans *Surveiller et Punir* (1975 : 159-199).

¹¹⁶ T. Bennet, « *The Exhibitionary Complex* », p. 81, *New Formations*, 4, 1988 in MacDonald, 1993 : 16.

atelier d'artiste, d'une salle d'école d'art, d'une agence de communication, d'un supermarché, par exemple.

Les outils d'exposition caractérisent donc le monde de l'exposition et participent à détacher ce dernier du monde quotidien :

« Les artifices que sont la vitrine ou la cimaise, servant de séparateurs entre le monde réel et le monde imaginaire du musée, ne sont que des garants d'objectivité qui servent à garantir la distance¹¹⁷ et à nous signaler que ce qui nous est présenté n'appartient plus à la vie mais au monde clos des objets. » (DM, 2011 : 386.)

L'extrait cité ci-dessus révèle qu'outre leur participation à ces gestes de disjonction et de qualification du monde de l'exposition, ils prennent également part au geste de mise en scène. En effet, après extraction du monde réel et intégration dans le champ spatial circonscrit, les choses y sont données à voir et les outils d'exposition contribuent à cette procédure de monstration en les désignant : « Le socle désigne l'objet pour le donner à voir, à comprendre. » (Villard, 2003 : 5.) Outre le socle, cela est également le fait de l'étiquette, de l'éclairage, de la vitrine, etc.

Ils servent aussi à instaurer des relations entre les différents objets exposés et les manières de les lire notamment lorsqu'ils sont employés pour les rassembler et/ou les isoler. Par exemple, la vitrine permet la réunion et la mise en série de plusieurs objets en son sein suggérant une lecture comparative et elle permet aussi l'isolement induisant une lecture contemplative :

« Un objet isolé et un objet qui s'intègre à une série ne sont pas perçus de la même façon. D'une manière générale, l'isolement valorise et le voisinage d'autres expôts banalise. Les séries de poteries présentées dans le département Afrique du British Museum sur un "arbre" à amphores et les couteaux de jet africains suspendus en l'air dans une vitrine, restent un mode de présentation très esthétique, mais chacun d'entre eux isolé et éclairé avec soin ressemblerait à un chef-d'œuvre, comme apparaissait dans l'exposition *Nous avons mangé la forêt*, Georges Condominas au Vietnam, le petit panier à semence Mnong Gar, seul dans une vitrine conçue pour lui, sous un éclairage directionnel. Il aurait été banalisé au milieu d'autres vanneries. Si l'accumulation banalise, elle permet une démarche comparative, et l'isolement, lui, attire la contemplation esthétique. Dans le respect des choix du commissaire et du scénariste, le scénariste va devoir proposer des présentations dans un sens ou dans l'autre. » (Merleau-Ponty, 2010 : 204.)

¹¹⁷ À créer une distanciation pour reprendre le terme de Bertold Brecht à propos du théâtre.

Simultanément à cet acte ostensif de désignation et de mise en rapport, les outils marquent le nouveau statut assigné aux choses qu'ils indiquent, qu'ils « pointent ». Ces deux opérations menées conjointement par les outils d'exposition sont similaires à celles décrites par Jean-Marie Klinkenberg dans sa définition des index¹¹⁸ soit ces signes qui attirent l'attention sur des éléments voisins et qui, en les « montrant du doigt », mettent à jour leur statut. D'ailleurs, le sémioticien relève explicitement que les outils d'exposition procèdent à cette actualisation du statut des éléments présentés : « L'étiquette, le piédestal, le faisceau du projecteur, dans un musée, transforment l'objet indexé en œuvre d'art » (Klinkenberg, 1996 : 211).

Il est à préciser que les outils d'exposition manifestent l'attribution sociale du statut d'objets de patrimoine aux choses données à voir ; attribution qui découle de la découverte de l'objet, de la reconnaissance de son caractère exceptionnel ou représentatif, de son authentification scientifiquement établie et institutionnellement garantie (certification de l'origine de l'œuvre et définition de son monde d'origine), de la déclaration publique de son statut de bien commun à garder, à conserver, à exposer, à transmettre (Davallon, 2006a : 133-138).

Marqueurs du statut patrimonial, les outils soulignent que les choses prélevées ont été défaites de leur valeur d'usage et ont été investies d'une nouvelle valeur c'est-à-dire une valeur de signification :

« Socles et vitrines sont des éléments essentiels et emblématiques de la mise en exposition, qui soulignent que l'objet décontextualisé se pare d'une signification nouvelle : la valeur muséale (ou de signification). » (DM, 2011 : 145.)

Si tous les outils participent à la mise en valeur, ils revêtent un degré d'intensité sensible et attractive que le producteur peut aisément moduler en jouant sur leurs caractéristiques plastiques – designs, tailles, matériaux, couleurs, par exemple. Le producteur peut, selon les besoins, soit atténuer soit renforcer leur saillance, en faire ou non des « éléments attracteurs » (Davallon, 2006b : 122).

¹¹⁸ Cette définition a été citée dans le chapitre précédent (sous partie C-3) à propos des bordures et marges graphiques.

En outre, afin de s'assurer d'attirer l'attention sur tel ou tel objet patrimonial exposé, le producteur peut à cette fin multiplier les outils d'exposition spécifiquement dédiés à ce dernier. Par exemple, à propos d'un tableau de Nicolas Poussin exposé au musée des beaux-arts de Lyon, Samuel Coavoux note que ce dernier, à la différence des autres œuvres présentées, bénéficie non seulement d'un cartel détaillé mais également, fait plutôt rare, d'une brochure en libre-service spécifiquement dédiée :

« Le cartel d'une part, les brochures en libre-service d'autre part, sont deux instruments qui jouent un rôle primordial d'attraction de l'attention des visiteurs, à la différence d'autres tableaux. Le visiteur longeant les murs repère l'un ou l'autre, et cherche alors le tableau correspondant. Leurs effets sont similaires, mais n'empruntent pas les mêmes voies. La brochure est un privilège rare pour un tableau du musée. Elle signifie son importance, par rapport aux autres objets de la pièce comme à ceux qui meublent les autres salles. Le cartel est lui un objet bien plus commun, mais il distingue le tableau de deux manières au moins : en déroulant la liste des mécènes qui ont contribué à son financement, indiquant par là sa valeur financière, mais surtout en signalant le nom de l'artiste, Nicolas Poussin. »
(Coavoux, 2015)

Parfois cette densification sémiotique (Jeanneret, 2014 : 11) – découlant du renforcement de la saillance plastique des outils d'exposition et/ou de leur multiplication – engage la production d'un effet de sacralisation de ou des œuvres (Villard, 2003 : 4-5.)

En quelques occasions, il arrive que cette intensité soit telle que les outils rivalisent parfois au plan perceptif avec les objets patrimoniaux qu'ils avoisinent. Ce qui est parfois le cas avec les outils de mise à distance notamment :

« Mais, comme s'agissant du reste de la scénographie, certains architectes purent se faire plaisir en imaginant – comme encore de nos jours, par exemple dans les installations originelles du musée d'Orsay – des vitrines qui se montrent plus visibles que leur contenu [...] Toutefois, avant leur remplacement par des protections invisibles, il arrivait que les éléments de protection entrent parfois en "concurrence" avec les collections données, à voir dans la mesure où ils se placent dans le champ de vision. » (DM, 2011 : 146.)

Pour éviter les effets de survalorisation et/ou de parasitage visuel éventuellement provoqués par les outils de mise à distance, le producteur en atténue le degré de saillance en préférant des configurations plus neutres, en employant des moyens plus discrets non plus mobiliers mais signalétiques – comme le ruban adhésif au sol qui indique la distance à tenir – et/ou technologiques – comme les détecteurs de

mouvements qui déclenchent une alarme sonore lors du franchissement de la distance requise.

Les moyens de mise à distance – les barrières, les vitrines, les socles, ... – mobilisés par l'ensemble producteur à titre d'outils d'exposition font partie de son support matériel c'est-à-dire de cet espace délimité, organisé, hiérarchisé, synthétique. Au-delà, ils servent aux différentes opérations d'écriture – mise en rapport des objets patrimoniaux entre eux et mise en relation du public avec ces derniers aux plans physique, cognitif ou émotionnel, par exemple – mais aussi à la création des formes de mise en valeur des objets patrimoniaux – par la réunion ou l'isolement de ceux-ci, entre autres choses – et à la création de formes de représentation du producteur comme du visiteur – lorsqu'ils révèlent un parti pris de mise en scène et l'injonction de voir en se tenant à distance, notamment. Parce qu'ils matérialisent le geste d'indication, les outils d'exposition et précisément les instruments de mise à distance du fait de leur proximité avec les objets exposés et des distances physiques qu'ils instaurent vis-à-vis de ces derniers donnent lieu à la représentation du producteur mais aussi à la représentation d'un rapport d'extériorité vis-à-vis de l'objet patrimonial désigné et à la représentation d'un destinataire :

« On peut simplement remarquer que le geste d'indiquer ne peut être effectué qu'à partir d'une orientation globale du corps vers l'objet indiqué, et plus précisément que les yeux doivent en balayant l'espace se reporter sur lui. Du même coup, le geste d'indication opère une sorte de toucher à distance et par là implique non seulement une représentation de la distance en tant que telle, image du rapport d'extériorité de l'objet, mais encore une mise en figure de l'objet indiqué sur le fond de la situation perceptive, qui se trouve par là même neutralisée. Des voies d'action, de prise ou de saisie de l'objet se trouvent ainsi potentiellement tracées, et aussi une finalité. L'objet indiqué est l'objectif possible d'une action que le geste anticipe : le schème d'un projet est idéalement esquissé, et avec lui une forme temporelle. Enfin, non seulement le geste d'indication, en impliquant la représentation d'un rapport d'extériorité de l'objet, pose un sujet, point de vue et centre potentiel d'action, mais encore il pose un destinataire du geste, un autre point de vue, un autre centre d'action, un autre sujet visé par le geste comme sujet co-percevant le même objet, comme co-agissant sur celui-ci virtuellement. » (Marin, 2015.)

Les outils de mise à distance sont autant d'éléments de représentation qui, en tant que tels, expriment les intentions du producteur du média, configurent le rapport visuel à distance et distancié proposé par le producteur au visiteur quant à l'objet-sujet de l'échange – soit le patrimoine –, convoquent ici et maintenant les différentes instances de la communication médiatisée.

Ainsi, les outils d'exposition participent à l'exposition à plusieurs égards. Non seulement ils spécifient l'exposition et actualisent le statut patrimonial des objets exposés mais attirent l'attention sur ces objets, créent des liens entre eux, instaurent des modes de lecture et permettent leur mise en valeur. Les outils de mise à distance permettent ces différentes opérations d'écriture et la création des formes de mise en valeur des objets exposés et des formes de représentation du collectif producteur comme du visiteur. Et la visite constitue une situation où les visiteurs s'approprient ces objets et formes ; appropriation qui se manifeste notamment par leurs comportements de visionnage des objets patrimoniaux.

C) La saisie visuelle des œuvres lors de la visite de l'exposition muséale d'art

Depuis plusieurs dizaines années, des dispositifs de médiation sollicitant la tactilité sont élaborés par les musées¹¹⁹ et proposés aux visiteurs¹²⁰ (Miguet, 1998). Les visiteurs peuvent désormais explorer manuellement des copies d'œuvres sous forme de moulages, de bas-reliefs, d'images gravées, d'échantillons matériels présentés dans des galeries tactiles¹²¹ et autres zones spécifiques, par exemple. Les visiteurs profitent également des audioguides, des bornes interactives, des écrans et tablettes tactiles, etc., mis à leur disposition tout au long de leurs parcours. La vue, l'ouïe et le toucher des utilisateurs sont alors stimulés. Cette réhabilitation actuelle du toucher – qui porte moins sur les objets patrimoniaux que sur les dispositifs de médiation – est souvent justifiée par des argumentaires rappelant que l'appréciation des objets de collection réunis au sein des premiers musées et des cabinets et galeries privés du XVI^e et XVII^e siècles n'était pas que visuelle. Toutefois, on admettra que l'exposition muséale d'art contemporaine reste un lieu où le sens de la vue est encore prédominant, où le visiteur devient « un regardeur, lequel à sa propre vision de chaque expôt » (DM, 2011 : 653) et ce, dans le cadre social de la visite.

¹¹⁹ Et des sociétés privées spécialisées dans les domaines de la médiation et/ou des technologies de l'information et de la communication.

¹²⁰ Pensées pour répondre aux lois relatives à l'égalité des droits et des chances des personnes handicapées – en France, la loi n° 2005-102 du 11 février 2005 – les visites tactiles permettent aux publics handicapés de découvrir par la manipulation certains artefacts exposés et de prendre connaissance des textes de médiation inscrits en braille (Kastrup & Sampaio, 2012).

¹²¹ Le musée du Louvre, le musée national d'Art moderne/Centre Pompidou, le musée d'art et d'histoire Marcel Dessel à Dreux, le musée Mac Cord à Montréal, etc.

Cette sous-partie (C) considère la gestion collective et individuelle du regard au cours de la visite en examinant :

- Les manières de visite et d'appréhension des objets de collection dans les premiers musées, cabinets et galeries privées, du XVI^e et XVII^e siècles.
- La gestion interactionnelle des parcours et de l'espace de vision de chacun et de tous au cours de la visite de l'exposition muséale contemporaine.
- Les comportements typiques des visiteurs, notamment les alignements des corps et des points de vue que l'examen collaboratif et collectif engage.
- L'alignement lors de la construction sociale d'un ordre de la visite engageant la compétence du public visiteur.

1) Avant que ne prédominent la vue

Au XVI^e siècle et encore au XVIII^e siècle, les savants, les amateurs, les connaisseurs, les artistes parcourent l'Europe et découvrent quand cela leur est permis les collections de riches notables, de la noblesse et du clergé réunies dans des cabinets de curiosités, des galeries, des musées, des abbayes et des chapelles, etc. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'entrée au sein des collections privées et des premières collections accessibles au public est considérée comme un privilège accordé à une partie restreinte de la population. Si le décret de 1753 fondant le British Museum précise que « toutes les personnes studieuses et curieuses y auraient libre accès », dans les faits, l'entrée est réservée à un petit nombre de visiteurs ayant préalablement demandé l'autorisation de s'y rendre et étant, une fois sur place, étroitement surveillé et invité à quitter les lieux au plus vite (DM, 2011 : 501).

À la différence des visiteurs qui effectuent leur déambulation de manière autonome au sein des musées « démocratiques » institués à compter de la fin du XVIII^e siècle, ceux qui visitent au cours des siècles précédents les collections sont généralement accompagnés par les gardes-conservateurs qui imposent souvent un rythme effréné au parcours (Poulot, 1995 : 84-85). Cependant, ces visiteurs se voient accorder certaines

faveurs dont celle qui consiste à pouvoir toucher les objets présentés sur demande auprès du custode accompagnateur. La découverte passe alors par la vue et par le toucher (Bromberger, 2007 : 5).

Dans un article traitant de l'expérience multisensorielle qu'est la visite des collections et des musées des XVII^e et XVIII^e siècles, Constance Classen démontre qu'à l'Ashmolean Museum – fondé en 1683 – la manipulation des objets est permise (2007). En effet, des comptes rendus de visite rédigés à l'époque par plusieurs visiteurs du musée attestent que l'appréhension tactile des objets curieux complète la perception visuelle en ce qu'elle permet de déceler des qualités imperceptibles à l'œil.

Les objets sont manipulés afin notamment d'en déterminer le poids et la constitution – pratique également de mise à la Tour de Londres où malgré la présence d'un baraudage métallique suite à une tentative de vol, les mains se glissent à travers les barreaux pour soupeser les bijoux de la couronne (*idem* : 900).

Constance Classen précise que l'autorisation de toucher est d'ailleurs une marque de courtoisie attendue par les visiteurs de la part du conservateur. D'ailleurs, en 1760, le gardien du musée rapporte qu'il a retiré une gemme placée dans un tiroir de cabinet afin qu'une visiteuse puisse la manipuler et que cette dernière, face à la mauvaise volonté dont semblait faire preuve le surveillant¹²² avant de répondre favorablement à sa requête, lui fit remarquer qu'il n'était pas aussi « civil », poli, qu'il devrait l'être et que la dernière fois qu'elle était venue au musée, elle avait manié et examiné les curiosités aussi longtemps qu'elle l'avait voulu (*idem* : 898).

En outre, le toucher est utile à l'appréhension plus complète des objets curieux et précieux mais aussi des objets d'art. En effet, à cette époque, en Angleterre comme en France et en Italie, par exemple, il n'est pas rare que les sculptures soient touchées – voir caressées et embrassées. Si certaines voix condamnent le contact tactile des œuvres au prétexte qu'il s'agit là d'une marque de « vulgarité » et de « sauvagerie », d'autres au contraire soulignent son importance dans l'appréciation esthétique (*idem* : 901-902).

¹²² Une mauvaise volonté moins liée à la peur d'un possible vol ou dommage qu'au dérangement des objets impliqué par l'extraction de l'objet.

Motivé par la curiosité et/ou l'intérêt scientifique aussi bien qu'esthétique, le toucher est également légitimé par le désir d'établir un contact physique avec l'objet afin de permettre la création de liens affectifs avec des lieux et des peuples disparus. Pour illustrer cela, Constance Classen évoque l'expérience vécue par une visiteuse du British Museum en 1786 qui au cours de sa visite manipule un miroir romain afin de regarder à l'intérieur d'une urne funéraire les cendres qui s'y trouvaient pour ensuite presser « tendrement entre [ses] doigts les grains de poussière » et ressentir alors par la force de l'imagination et au travers du toucher de ces restes humains, un engagement intime avec cette dame romaine qui avait vécu tant de siècles avant elle (*idem* : 902-903).

L'importance accordée au toucher est telle qu'en 1827 le règlement de l'Ashmolean Museum indique encore qu'il est permis aux visiteurs de manipuler les objets avec la permission du conservateur bien que plusieurs rapports aient déploré des pertes, des vols et l'état d'usure de la collection (*idem* : 899) – cette autorisation étant accordée y compris pour l'examen de près des objets petits et/ou fragiles placés dans les tiroirs des cabinets comme évoqué précédemment.

Cependant l'ouïe et l'odorat sont également sollicités. Les visiteurs écoutent les explications de leurs guides et les sons produits par les instruments de musique et objets naturels provenant de contrées lointaines. Ils sentent les odeurs fortes de bois, de fumée et de suie de charbon utilisé pour le chauffage et de décomposition des différents animaux, coquillages, végétaux. Le sens du goût est quant à lui rarement exploité excepté lorsque les visiteurs consomment la collation qu'ils ont apportée avec eux ou, très exceptionnellement, celle fournie par le propriétaire des lieux (*idem* : 904).

La vue n'est donc pas le seul sens mobilisé lors de la visite des collections aux XVII^e et XVIII^e siècles. Elle est même alors considérée comme un sens « enfantin » ou « sauvage », trop « superficiel » et « frivole » pour l'étude sérieuse des objets collectés. Par exemple, Robert Hooke, membre puis secrétaire de la Royal Society et conservateur de son dépôt – véritable attraction touristique à cette époque – soutient que l'observation doit être accompagnée de la manipulation et prévient qu'« une telle collection ne peut servir au divertissement et à l'émerveillement, au regard fixe... à l'instar des images que les enfants admirent et qui les rendent heureux, mais pour

l'étude plus sérieuse et diligente des plus capables et compétents en philosophie naturelle [*i. e.* en sciences naturelles] » (*idem* : 906.)

Cependant les valeurs associées aux sens du toucher et de la vue s'inversent lorsque au XIX^e siècle se développent de nouveaux objets et techniques d'observation et de mesure tout comme de nouveaux paradigmes scientifiques et esthétiques. Dès lors, la vue et le toucher sont reconsidérés au sein du musée et par le musée :

« En effet, les sens non visuels se voient attribuer un petit rôle à jouer dans la recherche scientifique moderne. À la fin du XIX^e siècle, en fait, l'utilisation des sens proximaux de l'odorat, du goût et du toucher, avait été généralement reléguée au domaine de la pouponnière et du "sauvage". Les adultes civilisés sont réputés comprendre le monde d'abord par la vue et ensuite par l'ouïe. En ce qui concerne le musée, ce changement sensoriel signifiait que le contact étroit avec les pièces de musée accordé au visiteur ne pouvait plus être justifié par des valeurs scientifiques. La chose importante à l'époque de la modernité était de *voir*. Tout ce qu'un visiteur de musée moderne pouvait donc raisonnablement attendre était d'avoir une vision claire, bien éclairée des objets exposés. » (*Idem* : 907.)

La visite devient dès lors un exercice du regard et d'ailleurs à la fin du XVIII^e siècle jusqu'au XIX^e siècle, des facteurs influençant la vision des artefacts deviennent des sujets de débats et de recherches animés par ceux qui réfléchissent à ce que devrait être un musée et, de fait, par les producteurs d'exposition. L'éclairage – éclairage zénithal ou éclairage latéral – et les couleurs des murs – variété de rouges ou teintes neutres – sont discutés et les espaces d'exposition sont progressivement dotés de salles spécifiquement dédiées à la présentation des chefs-d'œuvre et de sièges à l'intention des visiteurs (*DM*, 2011 : 141-142).

En outre, le bannissement du toucher au sein des musées du XIX^e siècle coïncide avec l'importance désormais accordée à la conservation des biens et avec la forte augmentation de la fréquentation (Classen, 2007 : 908). Comme évoqué précédemment (*cf. supra* A-2), les vitrines se développent et il n'est alors plus question de sortir les objets qu'elles contiennent pour les manipuler ; les barrières éloignent et elles le font suffisamment pour que les doigts des visiteurs ne puissent atteindre les tableaux suspendus aux murs ; et les gardiens, qui désormais circulent au sein des salles, interviennent en cas de tentative de contact tactile ou de trop grand rapprochement.

Enfin, il est à noter qu'au XVIII^e siècle le toucher « impétueux » de certains visiteurs en gêne d'autres. À la différence d'autres collections et musées, l'Ashmolean Museum est assez largement fréquenté c'est-à-dire non seulement par des connaisseurs et savants mais aussi par des gens du peuple – le conservateur et le sous-garde étant rémunérés sur les seules recettes du droit d'entrée. Or, la manière de toucher de ces derniers choque notamment l'érudit allemand Zacharias Conrad von Uffenbach lors de sa première visite au musée en 1710. Il est effaré que « les gens touchent à tout sans ménagement, à la manière des Anglais, et que même les femmes sont admises pour 6 pence : elles se précipitent ici et là, mettent la main à tout, et ne s'attirent aucune remarque du sous-garde » (Schaer, 1993 : 33). Si Zacharias von Uffenbach a pour habitude de manipuler les objets des collections qu'il visite à des fins d'étude, en revanche il déplore – comme d'autres connaisseurs – d'assister « au toucher indélicat des masses incultes ».

Ainsi, la proscription du toucher au musée à partir de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle est liée non seulement aux approches plus visuelles de la science et de l'art qui se généralisent à l'époque, à la hausse de la fréquentation des musées s'ouvrant progressivement au plus grand nombre – ce qui engage une augmentation des risques pour les objets exposés – mais aussi au désir implicite de l'élite sociale de ne pas voir ce toucher vulgaire du commun « profaner » les exhibits par elle recueillis et réunis en collections, notamment – tout au moins en Angleterre (Classen, 2007 : 908).

À partir de la moitié du XIX^e siècle, au sein des musées anglais, français et américains notamment, le toucher des expôts n'a plus cours et les administrateurs se félicitent de constater que les visiteurs adoptent un comportement policé c'est-à-dire répondant aux normes comportementales définies par l'institution et jugées propices à la contemplation de l'art (*cf. supra* A-3). Comme le relève alors un officiel à propos des visiteurs de la National Gallery de Londres, les visiteurs sont assis face à de belles œuvres qui les émerveillent, n'ayant d'autre sentiment que celui du plaisir ou de l'étonnement et dépourvus d'intention destructrice à leur rencontre (*idem*, 908-909). Scène paisible bien différente des scènes d'agitation et de confusion sensorielle qui se répétaient dans les premières années de la Gallery – fondée en 1824 – lorsque la foule, venue là souvent pour se mettre à l'abri de la pluie, y appliquait les comportements de la rue et du quotidien – consommation de nourriture et de tabac – contribuant ainsi à

donner à la galerie, selon les observateurs de l'époque, l'aspect d'un « zoo » (Levey, 1957).

En somme, avant que ne prédomine la vue et ne s'impose un rapport physique distancé aux objets exposés, la visite des collections et des premiers musées des XVII^e et XVIII^e siècles se caractérise notamment par un parcours obligé et un rythme saccadé c'est-à-dire rapide et ponctuellement interrompu par des arrêts que ne manquent pas de réclamer les visiteurs auprès de leurs guides afin de pouvoir découvrir par la manipulation telle ou telle œuvre ou curiosité. À cette époque, la visite se caractérise aussi par ce toucher alors entendu comme nécessaire à l'appréciation technique, savante, esthétique et à la mise en relation avec un au-delà, jusqu'à ce que plusieurs facteurs impliquent la révocation de l'approche tactile engagée au début du XIX^e siècle.

Dès lors, la visite des musées se caractérise notamment par la saisie essentiellement visuelle des objets exposés, par un rapport physique distancé vis-à-vis d'eux – imposés par l'interdiction de toucher et le mobilier de mise à distance et suggéré par le mobilier de confort que sont les sièges –, par un comportement de visite policé, par une attitude contemplative face aux œuvres et chefs-d'œuvre logiquement ordonnés, dûment éclairés et mis en valeur.

Aussi, à partir du XX^e siècle, l'institution muséale – dont l'intérêt se fixait principalement jusqu'alors sur les collections qu'elle conserve et étudie – prend de plus en plus en considération ces visiteurs qui viennent visiter les musées d'art, d'histoire, de science, etc. – catégorisés depuis le siècle précédent en fonction des types de collections qu'ils abritent. Cet intérêt – lié à différents impératifs et contextes politiques et géopolitiques, à la volonté de renforcement du rôle social et didactique des musées, aux critiques adressées à l'institution et aux crises qu'elle traverse, etc. – se manifeste notamment par le développement d'études menées sur les publics, de services, programmes et dispositifs d'éducation et de médiation, de techniques muséographiques et expographiques, entre autres choses.

2) La gestion interactionnelle de l'espace de vision¹²³ de chacun

En Italie, à partir de la fin des années quarante, Carlo Scarpa s'occupe de l'aménagement de plusieurs espaces d'exposition – au musée Correr à Venise, aux Offices à Florence, au musée Abatellis de Palerme, etc. Entre le parti pris d'une neutralisation de l'expographie (type *white cube*) et celui de son accentuation (type *period room*), l'architecte exalte l'unicité des œuvres en travaillant particulièrement leurs supports et éclairages individuels et en renforçant le pouvoir d'attraction de certaines d'entre elles. Par exemple, la célèbre statue équestre de Cangrande della Scala est placée en hauteur sur une potence de béton armé, dans la cour du Castelvecchio de Vérone (1956-1964). Ce traitement original tend non seulement à attirer l'attention du visiteur sur la statue mais également à restituer les conditions de lecture de son emplacement d'origine, soit un emplacement en hauteur. Les solutions apportées par Carlo Scarpa au design d'exposition ont plus ou moins influencé par la suite les aménagements du musée du Petit Palais à Avignon (en 1976 par Alain Richard) et des différents départements du Louvre (dans les années quatre-vingt-dix), par exemple (Fohr, 2015).

L'évocation de la contribution du designer italien et de son influence sur l'expographie européenne permet de préciser que si l'exposition recèle un bon corps visiteur (*cf. supra* B-3), ce dernier est doté d'un regard porté sur les objets exposés et également contenu dans la matérialité même du média. Dans un article qu'il consacre au regard tel que les visiteurs du Louvre l'exercent au long de leur visite, Michel Christian pose justement la question suivante : « dans quelle mesure le regard du visiteur coïncide-t-il avec le regard qu'attend de lui l'exposition ? » et relève que le regard du visiteur effectif s'élabore certes dans l'interaction avec l'exposition mais aussi avec les co-présents (Christian, 1999).

En effet, la visite est une expérience sociale aussi bien pour les visiteurs accompagnés – de leurs conjoints, amis, enfants, etc. – que pour les visiteurs seuls du fait de leur présence mutuelle et de celle des guides, des agents d'accueil et de surveillance, au sein de l'exposition (Dierking, 1994 ; Niquette, 1994 ; Debenedetti, 2010). Aussi, avant

¹²³ La formule est de Michel Christian (1999).

même que les regards ne portent sur les objets exposés, ils s'attachent aux comportements, attitudes, déplacements et placements d'autrui. Par exemple, l'arrêt d'un visiteur ou d'un groupe devant tel ou tel artefact – bénéficiant ou non d'un traitement expographique particulier – attire l'attention des autres qui parfois, par curiosité, en viennent à se rapprocher de l'item en question, devenant centre d'intérêt collectif : « Un exhibit peut être ignoré pendant plusieurs minutes pour ensuite devenir un pôle d'intérêt majeur aussitôt que quelques personnes se réunissent devant lui. La curiosité se faisant contagieuse, les regroupements spontanés provoquent un effet d'entraînement qui ne va que rarement jusqu'au débordement. » (Niquette, 1994 : 22.)

En outre, ces regroupements ponctuels occasionnent une « coexistence des regards » gérée individuellement et collectivement selon des principes de civilité implicites propres à la pratique de visite d'exposition comme le respect de l'espace utile de vision auquel chaque visiteur a droit :

« La gestion du regard lors d'un déplacement dans une rue est importante et s'apparente à celle qui est pratiquée au musée. Mais contrairement au musée, la rue ne se définit pas exclusivement comme un espace d'exercice du regard. Au musée, l'activité visuelle constitue en effet le moteur même du déplacement, qui peut avoir dans la rue d'autres motivations. Ce rôle de l'activité visuelle va donner une importance particulière à la coexistence des espaces de vision. L'espace de vision est un "espace utile" (Goffman, 1973 : 49), défini comme "le territoire situé immédiatement devant ou autour d'un individu auquel il a le droit en raison de besoins matériels évidents". Cet espace lui est temporairement dévolu, et les autres visiteurs évitent de le traverser ou y passent rapidement en s'excusant. L'unité véhiculaire constituée par le visiteur sera donc influencée dans ses déplacements par la gestion de son espace utile et le respect de celui des autres visiteurs plus encore que par les règles de croisement ou de dépassement habituelles : le regard des autres est un élément déterminant du cours de la visite. » (Christian, 1999 : 34.)

Ce respect envers l'espace utile nécessaire à la vision se révèle notamment lorsque l'arrivée d'un visiteur à proximité d'un objet observé par un autre entraîne l'écartement plus ou moins important de ce dernier qui partage ainsi avec le nouveau venu son espace utile. Parfois l'espace utile est transmis en totalité lorsque le visiteur initial quitte le lieu simultanément à l'arrivée ou à l'approche du nouveau venu. Lorsque des attroupements se constituent, une stratégie de voisinage est donc adoptée par les participants : les corps se rapprochent les uns des autres et s'étagent parfois sur plusieurs rangs. La liberté de mouvement et l'espace utile de chacun sont alors considérablement réduits au profit d'une cohabitation à la durée variable.

Arrivés au point d'attroupement, les nouveaux venus s'engagent soit dans cette stratégie de voisinage soit dans d'autres stratégies comme celle de l'attente – en s'écartant temporairement du rassemblement pour aller observer un objet moins populaire situé un peu plus loin par exemple – ou celle du contournement – en allant directement dans une autre unité d'exposition par exemple.

En cas de forte densité à l'échelle d'une salle – et non plus seulement à un endroit précis de celle-ci –, l'exercice du regard et sa temporalité sont plus déterminés par le flux des visiteurs que par l'intérêt qu'ils portent aux objets. Cela donne lieu à un regard collectif standardisé :

« Les visiteurs se laissent porter par la circulation et s'adaptent à son rythme ni trop lent, ni trop rapide, correspondant à un degré moyen de curiosité. Il émerge de cette situation une sorte de regard collectif, comme standardisé, qui s'applique à tous de la même manière. » (*Idem* : 36.)

Considérant les phénomènes de regroupements spontanés, de gestion de l'espace utile de chacun par tous, des stratégies de voisinage, d'attente, de contournement et d'émergence localisée et ponctuelle d'un regard collectif, il apparaît que le rapport visuel aux artefacts n'est pas strictement déterminé par la configuration expographique et qu'il est aussi modelé par les convenances interactionnelles propres à la visite.

En conclusion, les regards des visiteurs ne coïncident pas toujours avec celui élaboré par le producteur et contenu dans l'exposition – et ne portent pas uniquement et en premier lieu sur les artefacts exposés. Les regards effectifs s'élaborent en interaction avec l'agencement mais aussi en interaction avec les co-présents. Chacun bénéficie d'un espace propre de vision géré individuellement et collectivement selon des règles implicites spécifiques à la pratique de visite et menant parfois à un regard collectif sur les objets exposés. En outre, il arrive de manière récurrente au cours des visites que le regard collectif prenne la forme d'un alignement des corps – et donc des points de vue – associé parfois à un examen collaboratif porté sur les artefacts.

3) L'alignement : un comportement standard

Le visionnage des objets patrimoniaux exposés engage l'activité visuelle du visiteur mais également l'activité kinesthésique de ce dernier car le regard ne s'exerce pas uniquement en position statique lors des arrêts mais aussi de manière mobile, lors du cheminement :

« entre la marche et l'arrêt, il existe toute une gamme de possibilités : le regard peut laisser filer tel objet ou s'arrêter sur tel autre par un mouvement de la tête ; ce mouvement peut se prolonger au point de provoquer un arrêt du visiteur sur sa trajectoire ; s'il ne se remet pas en marche, il peut prendre alors une posture caractéristique, le corps penché en avant sur un pied, tourné vers l'objet de sa curiosité ; à ce moment il peut encore poursuivre sa trajectoire ou bien la quitter clairement pour aller voir de près ce qui l'intéresse. Cette posture du corps penché en avant est aussi celle qu'on adopte lorsqu'on passe devant une salle latérale, dans laquelle on souhaite seulement jeter un œil [...] Il faut noter aussi que beaucoup de stations, parfois longues, se font le corps à demi tourné dans le sens de la marche, comme si les arrêts n'étaient qu'une suspension du pas de la déambulation. Tout au long de la visite, le regard est constamment sollicité et l'arrêt n'est donc qu'une forme d'appréhension de l'espace parmi d'autres, une suspension dans l'activité régulière du visiteur. Le corps sert donc le regard, et les attitudes corporelles traduisent directement ce qu'un visiteur regarde, mais aussi son degré d'attention et toutes les microdécisions par lesquelles il gère sa visite. » (Christian, 1999 : 32.)

Le regard du visiteur s'exerce donc à l'arrêt et en mouvement et s'accompagne dans tous les cas de mouvements corporels divers et variés. D'ailleurs, dans cet extrait, la posture du corps « en avant sur un pied, tourné vers l'objet » est qualifiée de « caractéristique ». En effet, dans le cours de leurs visites, les différents visiteurs adoptent de façon récurrente et principalement par mimétisme des postures de visionnage similaires. Et cette influence réciproque ne conduit pas seulement à l'adoption de postures analogues : « Une observation fine des comportements non verbaux, à une échelle plus réduite, révèle néanmoins l'existence d'un effet de contamination pour ce qui a trait aux postures adoptées, aux mimiques, à *la distance entre les visiteurs et l'exhibit*, au temps qu'ils accordent à la contemplation de l'objet, etc. » (Je souligne, Niquette, 1994 : 27.)

Plusieurs chercheurs mènent justement des observations sur les comportements des visiteurs adoptés lors de l'examen des objets exposés au cours de la visite. Dirk vom Lehn relève que l'approche vers tel ou tel objet exposé est souvent liée à l'initiative d'un des visiteurs du groupe qui incite ses partenaires – par l'orientation de son corps et de son regard, par son doigt tendu, par une invitation verbale, par un mouvement de

tête, etc. – à l’accompagner vers le sujet de son attention (vom Lehn, 2006 ; Heath & vom Lehn, 2004). Ensuite, une fois réunis face à l’objet en question, les corps des visiteurs se positionnent côte à côte. Il en résulte un alignement des points de vue et le début d’un examen de l’objet de type collaboratif (vom Lehn, 2002, 2006 ; Galani, 2005). Enfin, cet examen collaboratif de ou des objets exposés est animé gestuellement et/ou verbalement par un ou des visiteurs du groupe – inclinaison ou torsion du corps, pointage du doigt, avancée du buste, injonction ou invitation verbales à regarder un détail, etc. Gestes et mots sont alors autant d’éléments qui vont influencer ses partenaires dans leur propre appréhension sensible et cognitive de l’objet exposé :

« les visiteurs peuvent mener des actions verbales et corporelles pour montrer à un compagnon un objet exposé et ses caractéristiques d’une manière particulière. D’une part, ils se réfèrent à l’objet, le montrent et produisent ainsi une façon de voir et de vivre l’objet en situation. D’autre part, l’objet et son design offrent aux visiteurs des ressources pour produire une expérience. Les visiteurs ne sont pas les récepteurs d’expériences créées par les producteurs professionnels, tels les concepteurs de l’exposition, les conservateurs, etc. ; mais ils deviennent des “producteurs d’expérience *ad hoc*” qui façonnent momentanément les points de vue des uns et des autres et attribuent du sens aux objets exposés ». (vom Lehn, 2006 : 16.)

L’observation des objets exposés et la production de sens concernant les objets sont alors co-construites par les différents membres du groupe de visite au cours de leurs interactions verbales mais également corporelles.

En outre, l’alignement des corps et des points de vue n’est pas l’apanage des visiteurs en groupe. D’une part, comme évoqué précédemment, l’arrêt d’un ou plusieurs visiteurs – seuls ou en groupe – face à un objet exposé influence la trajectoire des autres – seuls ou en groupe. Les comportements et orientations corporelles des uns constituent autant de ressources aux yeux des autres pour déterminer leurs propres trajectoires et actions (*idem* : 11). D’autre part, le ou les visiteurs individuels peuvent alors décider soit de passer leur chemin, soit d’attendre en retrait pour ensuite s’approcher de l’objet en question, soit de se joindre au(x) visiteur(s) en position de visionnage. Dans ce cas, ils se placent avec précaution à côté des regardeurs et alignent leurs corps s’engageant ainsi dans l’accomplissement d’un regard également collectif (vom Lehn, 2006 : 10-12).

Ainsi, le regard au musée est une synthèse visuelle et kinesthésique (Christian, 1999 : 30-32) qui s’exerce au cours des déambulations notamment sous la forme de dispositions de visionnage typiques tel l’alignement récurrent des corps – forme

groupale d'un regard collectif composé de points de vue analogues sur les artefacts. Aussi, cet alignement des corps et des points de vue est un *pattern* comportemental relevant de l'ordre de la visite.

4) *L'accomplissement social de l'ordre de la visite*¹²⁴

Au cours de la visite, les visiteurs seuls et accompagnés s'observent mutuellement et considèrent également le personnel muséal présent. Ce regard porté sur autrui influence les parcours et les rythmes de visite, la réception du discours de l'exposition, la rencontre sensible et cognitive avec les objets patrimoniaux. En outre, cette prise en compte de l'autre sert à l'auto-apprentissage par imitation des manières de faire : « Dans le cadre du musée, les membres d'un groupe s'observent les uns les autres, observent les autres groupes ou les membres du personnel du musée, afin de savoir comment se comporter. Ce mode d'apprentissage par imitation joue un rôle de premier plan dans les musées. » (Dierking, 1994 : 24.)

La visite ne se réduit pas à un face-à-face entre le visiteur solitaire et l'œuvre. Elle est collective car modelée par les co-présents, précisément par leurs gestes, leurs paroles, leurs regards, leurs postures, etc., et sollicite l'affect comme la responsabilité de tous et de chacun. En effet, la volonté de bien faire qui motive l'acquisition et l'application conforme des règles comportementales en vigueur au sein de l'exposition muséale – soit celles formulées explicitement dans les règlements de visite par le musée auxquelles s'ajoutent celles inscrites matériellement dans l'exposition par le producteur, et celles créées tacitement lors des interactions par les visiteurs – est liée à une intention plus ou moins consciente chez les visiteurs : participer à maintenir l'ordre de la visite.

Cependant, si les règles de conduite explicites et tacites sont connues, elles ne sont pas pour autant systématiquement et toutes appliquées à la lettre. Les visiteurs sont forts d'une compétence pratique qui leur permet d'adopter en certaines occasions des comportements moins convenus sans pour autant mettre en péril l'activité :

« La compétence des visiteurs prend appui sur les règles de négociation qui régissent la conduite des gens dans les lieux publics. Sans être en mesure de les nommer, les

¹²⁴ La formule est d'Arete Galani (2005).

visiteurs connaissent les règles. La compétence pratique diffère de la compétence discursive : les gens savent plus de choses que ce qu'ils peuvent en dire. Ils savent par exemple, sans pouvoir l'exprimer en ces termes, que le fait d'être accompagné autorise certains comportements : il leur est ainsi permis d'être beaucoup plus expressifs que s'ils étaient seuls. Ils savent aussi, justement lorsqu'ils sont seuls, discerner les occasions où ils peuvent s'accorder des incartades. » (Niquette, 1994 : 23-24.)

Dans sa thèse dédiée à la conduite sociale des visites muséales en réalité mixte, Areti Galani traite notamment des transgressions faites aux règles institutionnelles (2005). La chercheuse observe que l'ordre de la visite résulte de la négociation entre les visiteurs de ces règles comportementales et pas uniquement de leur application. Si les règles sont transgressées, elles le sont dans une certaine limite ; le manquement ne doit pas mettre en danger l'ordre général (*idem* : 141).

Pour illustrer cela, Areti Galani évoque, par exemple, un couple de visiteurs qui mange des bonbons au sein d'une salle d'exposition – comportement proscrit par l'institution –, suspendant ainsi leur responsabilité vis-à-vis des règles du musée, mais qui fait en sorte que cette dégustation se déroule de manière temporaire, localisée et discrète et se l'autorisant en vertu de conditions jugées particulières :

« L'action de manger des bonbons dans la galerie ne semble pas troubler l'ordre courant de la visite. Le caractère informel du décor, l'atmosphère détendue, et l'absence d'autres visiteurs ou de gardiens à proximité sont des ressources locales qui influencent l'action du couple. Par exemple, la femme a rangé le sachet de bonbons dans son sac dès lors que le couple a bougé vers la *Music Room*, bondée. » (*Idem* : 140-141.)

Dans un article dédié à la médiation culturelle dans les musées, Daniel Jacobi, Anik Meunier et Sylvie Romano relèvent la chose suivante à propos de groupes de jeunes visiteurs¹²⁵ d'une exposition d'art encadrés par des animateurs et leurs professeurs : les enfants, sensibilisés par les adultes¹²⁶ aux règles de conduite à tenir au musée, les ont intégrés à un tel degré, qu'ils sont en mesure d'estimer les transgressions tolérables – dont ils ont d'ailleurs fait l'expérience au cours de leur visite : « ils ont à ce point

¹²⁵ Il s'agissait d'enfants de quatre à six ans non-lecteurs, appartenant à des milieux sociaux différents, venus au Préau des Accoules à Marseille – lieu de sensibilisation aux arts et au patrimoine – dans le cadre d'une sortie culturelle proposée par leurs écoles maternelles ou par leur centre aéré. Leur parcours de l'exposition était guidé et animé par des animateurs et ponctuée de jeux servant à leur apprendre à écouter, à observer, à partager avec autrui, à visiter ensemble.

¹²⁶ Dans sa thèse, Julie Pasquer-Jeanne précise que les dispositifs de médiation des lieux patrimoniaux destinés aux jeunes publics servent également à sensibiliser les enfants aux règles de conduite à observer (2016).

compris les règles imposées qu'ils peuvent s'accorder un certain degré de liberté par rapport à ces consignes sans pourtant les ignorer » (Jacobi *et al.*, 2000 : 56).

Michel Christian illustre quant à lui la violation régulée des règles interactionnelles : « On peut en faire l'expérience en bloquant volontairement le déplacement latéral du rang le long des vitrines de la salle 9 ; mais il faut alors se donner une consistance, en prenant un air profondément intéressé, qui excuse ce ralentissement et donne en même temps la permission d'un dépassement permettant au déplacement général de se poursuivre. » (Christian, 1999 : 36.)

En outre, si les visiteurs transgressent volontairement et de manière contrôlée les différentes règles comportementales établies, parfois ils font également et sciemment preuve d'hypercorrection lorsqu'ils sont invités par le musée, par le producteur de l'exposition et/ou par l'artiste à manipuler un interactif, à toucher la copie d'une sculpture exposée, à participer à la co-construction d'une œuvre, etc. Comme évoqué précédemment (*cf. supra* A-4) lorsque les visiteurs sont invités à un contournement des règles comportementales, ils ne suivent pas nécessairement cette voie en décidant de ne pas investir ou manipuler telles ou telles œuvres participatives ou relationnelles, en décidant de maintenir une distance vis-à-vis de ces dernières.

Les conduites adoptées par les visiteurs reposent donc sur une identification et une connaissance des normes comportementales définies par l'institution muséale – l'interdit de toucher, par exemple –, des réglages expographiques créés par le producteur de l'exposition – la mise à distance physique, par exemple – mais aussi des convenances interactionnelles qu'eux-mêmes définissent – l'alignement des corps et des points de vue, par exemple.

Ces conduites sont menées par des acteurs sociaux qui, comme le rappelle Jean Davallon, acquièrent leur compétence de visiteurs non seulement par la pratique de visite d'expositions muséales mais aussi par d'autres pratiques comme la « lecture de revues ou de journaux, le fait de regarder la télévision, l'usage de l'école, etc. » (Davallon, 1999 : 290).

À ce propos, Daniel Jacobi, Anik Meunier et Sylvie Romano supposent à l'issue de

l'étude évoquée précédemment que les jeunes visiteurs observés au cours de leur visite ont transposé et adapté au milieu muséal des manières de faire en vigueur à l'école : « En effet, l'école maternelle est souvent la seule structure collective que connaissent les enfants de 4 à 6 ans. Il est possible que les enfants, accompagnés par leurs maîtres au Préau des Accoules, aient adopté, face à une nouvelle situation, dans un contexte particulier, certaines conduites apprises à l'école. » (Jacobi *et al.*, 2000 : 58.)

Enfin, l'attention portée au maintien de l'ordre de la visite, l'actualisation et la négociation des différentes règles comportementales, la régulation de leur transgression, l'hyper conformisme, témoignent, comme d'autres choses, de cette compétence pratique des visiteurs mais révèlent peut-être aussi l'engagement de ces acteurs sociaux dans le statut de membre du public (Le Marec, 2007 : 150).

L'ordre social de l'expérience de visite est régi par un ensemble de règles notamment comportementales dont certaines sont le fait des visiteurs en co-présence. Cet ordre de la visite repose aussi bien sur une application des règles institutionnellement, expographiquement, socialement établies que sur leur négociation prenant parfois la forme d'une transgression régulée ou encore la forme d'un conformisme extrême. Et l'attention portée au maintien de l'ordre de la visite atteste de l'engagement des visiteurs dans leur statut de membre du public.

Conclusion

Il ressort de cette étude théorique de l'exposition muséale d'art que la réglementation de la visite de l'exposition muséale d'art, la mise en espace de l'exposition et la saisie visuelle des œuvres exposées au cours de la visite sont trois processus résultant respectivement de l'énonciation de l'institution muséale, de celle du collectif producteur de l'exposition et de celle des visiteurs. Dès lors, il est nécessaire d'appréhender ces dernières par chacun de ces processus au cours desquels elles sont produites et dotées de sens.

L'approche consiste à mener des enquêtes sur chacun de ces processus par l'analyse de certains de leurs « objets », précisément ceux qui préfigurent, configurent et actualisent

les marges péri-opérales soit les règlements de visite et les interdits comportementaux, les objets de mise à distance et les marges expographiques¹²⁷, les comportements et alignements des visiteurs. Ces analyses visent à dégager les fonctions et rôles endossées par les marges péri-opérales telles qu'elles apparaissent au cours des ces différents processus énonciatifs.

¹²⁷ J'entends par marges expographiques, les intervalles entre les œuvres et les visiteurs que les outils expographiques de mise à distance délimitent.

CHAPITRE 3 – LA DÉMARCHE EMPIRIQUE : TROIS ENQUÊTES POUR L'ÉTUDE DES MARGES PÉRI-OPÉRALES DE L'EXPOSITION MUSÉALE D'ART

Introduction

Ce chapitre présente le cadre méthodologique des trois enquêtes menées pour l'étude des marges péri-opérales c'est-à-dire les techniques privilégiées pour le recueil de données, les paramètres de constitution des corpus relatifs à chacune des enquêtes ainsi que les méthodes et outils d'analyse sélectionnés.

La prédilection pour l'observation et pour l'un de ses modes de relevé – soit la photographie – est explicitée ainsi que la méthode de pré-analyse conçue et appliquée principalement aux photographies (Partie A). Le corpus A relatif à la première investigation portant sur la réglementation de la visite de l'exposition est présenté ainsi que les méthodes adoptées pour l'analyse des règlements de visite et des interdits comportementaux (Partie B). Le corpus B corrélatif à la deuxième investigation sur la mise en espace de l'exposition est discuté tout comme les méthodes choisies pour l'analyse des objets de mise à distance et des marges expographiques afférentes (Partie C). Enfin, le corpus C concernant la troisième et dernière investigation sur la saisie visuelle des objets patrimoniaux exposés est explicité tout comme les outils conceptuels empruntés pour procéder aux analyses des comportements et alignements des visiteurs (Partie D).

A) Documenter et observer les marges péri-opérales

La recherche relative aux expositions et aux publics a débuté il y a plus d'un siècle avec les études nord-américaines dédiées aux comportements des visiteurs. La diversité des protocoles d'enquête de cette recherche devenue internationale témoigne, entre autres choses, de la multiplicité de ses objets d'étude et de la créativité méthodologique de ses acteurs – tels les professionnels, les spécialistes du musée et les scientifiques.

Cette sous-partie (A) souligne l'intérêt d'une utilisation combinée des techniques de recueil de données et les avantages du relevé photographique en explicitant :

- L'utilisation généralement combinée de différentes techniques dans les recherches sur l'institution muséale, les expositions et les publics, les techniques privilégiées dans le cadre de cette recherche et le guide d'observation élaboré.

- Les avantages du relevé photographique d'observation et les protocoles suivis pour la prise de vue des différents sujets d'observation.

- Les logiques distinctes et complémentaires sous jacentes à la saisie photographique entreprise, le statut des photographies d'observation et la méthode de pré-analyse de ces dernières conçue dans le cadre de cette recherche.

1) Le recours aux différentes techniques d'enquête

La collecte documentaire, l'entretien et l'observation sont des techniques communément employées dans le cadre des études portant sur l'institution muséale, les expositions et les publics. Elles sont même souvent employées de concert. L'étude menée par Eliseo Véron et Martine Levasseur – évoquée dans le chapitre précédent – est un exemple parmi d'autres. Ces derniers ont d'abord procédé à une observation et un enregistrement vidéo des parcours de visite, puis ont mené des entretiens libres avec les visiteurs observés et sont retournés dans l'exposition avec ces derniers en leur proposant de dessiner leur parcours. Cela a permis aux chercheurs de distinguer quatre types de visite selon les stratégies de déplacement dans l'exposition traduisant quatre types de rapports entretenus par les visiteurs vis-à-vis du musée et de la culture :

- les visiteurs « fourmis » adoptant un corps « spectateur », menant une « visite linéaire et sérieuse », s'engageant dans une négociation « docile » avec l'institution à travers l'exposition et entretenant un rapport soucieux vis-à-vis de la culture,

- les visiteurs « papillons » adoptant un corps lecteur, menant une « visite complexe et complète », s'engageant dans une négociation active avec l'exposant au sujet du thème et entretenant un rapport maîtrisé vis-à-vis de la culture,

- les visiteurs « sauterelles » adoptant un corps avec « pseudopodes », menant une visite « par sauts », ne négociant ni avec l'exposant à propos du thème ni avec l'institution, entretenant un rapport insouciant vis-à-vis de la culture,

- les visiteurs « poissons » adoptant un corps « en retrait », menant une « visite en passage », souhaitant réduire au minimum la négociation avec l'exposant et entretenant un rapport « touristique » voire d'indifférence vis-à-vis de la culture.

Autrement dit, l'étude démontre que face au « bon corps visiteur », conceptualisé par le producteur et contenu dans l'exposition, s'érigent en adéquation ou non avec ce dernier les « corps d'appropriation » des visiteurs réels soit des corps signifiants – en ce qu'ils révèlent la négociation ou l'absence de négociation d'un rapport à l'exposé, à l'exposant et à la culture dans laquelle s'engagent les visiteurs au cours de leur visite (Véron & Levasseur, [1989] 1991 : 24). Cette étude a contribué à la recherche s'intéressant à l'expérience du visiteur dont l'origine remonte aux premières investigations muséales conduites au moins depuis la fin du XIX^e siècle (Samson & Schiele, 1989).

Aussi, bien avant qu'Eliseo Véron et Martine Levasseur mais aussi Dirk vom Lehn (2004), par exemple, n'entreprennent leurs observations vidéos, des chercheurs, au début du XX^e siècle se sont employés à scruter et à enregistrer grâce à la photographie ou au relevé dessiné, les parcours, les gestes, les attitudes, les comportements des visiteurs. L'observation tient alors une place prépondérante dans les investigations de terrain. Par exemple, l'étude de Benjamin Gilman, conduite au musée des beaux-arts de Boston au début du XX^e siècle, livre des clichés d'un visiteur physiquement mis à l'épreuve par l'exposition. En effet, les photographies ont été prises dans le but de déterminer quels genres d'efforts musculaires doivent faire le visiteur effectif pour adopter un corps de visite correspondant à celui attendu par l'exposant. Tandis que le visiteur « cobaye » se contorsionne, s'agenouille, courbe l'échine pour lire les étiquettes, saisir un détail de tableau, regarder un objet en vitrine, le chercheur le photographie. Le relevé photographique permet à Gilman d'identifier plusieurs postures contraignantes, qui, du fait de leur répétition au cours de la visite, entraînent une certaine fatigue (1916). Autre exemple : dans les années vingt et trente et en guise de suite donnée aux travaux de Gilman sur la fatigue muséale, de nombreux chercheurs s'intéressent à la gestion du temps de visite et de l'attention par les visiteurs. Sur la base

de ses observations, Arthur Melton distingue le pouvoir d'attraction et le pouvoir de rétention de l'attention que recèlent les objets exposés. Par la suite, il étudie l'influence de l'accrochage sur l'intérêt des visiteurs. Dans le cadre d'une expérience réalisée dans une salle du musée des beaux-arts de Pennsylvanie, en 1935, il fait varier la densité des œuvres exposées en ajoutant progressivement des tableaux aux six déjà exposés et relève qu'à partir d'un certain nombre, l'intérêt global des visiteurs est minimisé, d'autant plus lorsque les œuvres sont présentées sur deux rangées. En revanche, l'ajout parcimonieux d'artefacts attire l'attention sur ces derniers sans toutefois la détourner de ceux déjà en place ce qui provoque ainsi une hausse de l'intérêt global. Outre la capacité des œuvres à attirer ou retenir l'attention et l'influence de l'accrochage, le chercheur se préoccupe également de l'incidence de l'architecture des lieux sur les parcours et observe notamment la circulation au sein des galeries. Il met alors au jour la tendance qu'ont les visiteurs à tourner à droite lorsqu'ils entrent dans une salle et le fort pouvoir d'attraction des issues (1935 ; [1935] 1995).

Actuellement encore, l'observation est une technique largement utilisée dans le cadre de la recherche dédiée à la réception et à l'interprétation de l'art et de l'exposition muséale, dans le cadre de l'évaluation des expositions et des enquêtes de publics, notamment. Elle porte sur différents objets, tels : la lecture des étiquettes et autres textes de médiation (Gottesdiener, 1992), les parcours proposés et effectifs de visite (Mariani-Rousset, 1993), la sociabilité entre visiteurs (Niquette, 1994), les arrêts de visionnage des œuvres (Passeron & Pedler, 1999), les *patterns* de circulation (Bitgood, 2006), l'expographie (Gharsallah-Hizem, 2008), les mises en exposition d'objets-témoignages (Cendoya, Lavorel & Davallon, 2015), les usages des dispositifs numériques de médiation par les visiteurs (Jutant, Guyot, Gentès, 2009), les interactions collaboratives entre visiteurs au sein des groupes de visite lors de la découverte des artefacts (vom Lehn, 2013), l'expérience intime de la visite (Schmitt, 2013), etc. Cependant, aujourd'hui, l'observation est employée souvent en combinaison avec d'autres techniques tels l'entretien ou l'enregistrement audio des paroles. Si l'on s'en tient aux quelques recherches citées précédemment, on note qu'Eliseo Véron et Martine Levasseur ont interviewé les visiteurs observés tout comme Camille Jutant, Aude Guyot et Annie Gentès, par exemple. Sophie Mariani-Rousset, pour sa part, a mené des entretiens auprès des concepteurs d'exposition. Dirk vom Lehn, quant à lui, a recueilli les propos des visiteurs face aux artefacts grâce à des enregistrements audio.

L'observation peut également être combinée avec le recueil ou la consultation de documents produits par le musée ou par les visiteurs. Soumaya Gharsallah-Hizem a collecté les plans des expositions distribués aux visiteurs comme Kali Tzortzi (2007) ; Marie-Claire Habib, Gaëlle Zajdermann et Sania Mekrami (1996) ont quant à elles étudié le contenu du livre d'or d'une exposition, par exemple.

Les trois investigations menées dans le cadre de cette recherche ont principalement nécessité le recours à la collecte documentaire et à l'observation. La phase de collecte et d'observation s'est arrêtée lors de l'atteinte du seuil de saturation empirique c'est-à-dire lorsque les séances d'observation *in situ* et les documents recueillis n'ont plus apporté d'informations nouvelles ou différentes. Il est à noter que l'observation a été envisagée comme centrale dès le début de la recherche parce qu'elle permet d'appréhender les marges péri-opérales en contexte et en situation, d'en saisir les manifestations concrètes (Derèze, 2009 : 84). Elle a d'ailleurs nécessité le plus de temps ; le seuil de saturation ayant été atteint à l'issue d'un peu plus d'une cinquantaine de visites d'observation dans différents musées d'art en France et à l'étranger.

En ce qui concerne la méthode d'observation : les observations ont été menées de manière anonyme autrement dit je n'ai pas demandé d'autorisation préalablement à ma venue à la direction des musées visités – sauf dans un cas¹²⁸. En outre, je ne me suis pas identifiée comme enquêtrice auprès des visiteurs également présents lors de mes visites d'observation étant donné les circonstances – les expositions visitées sont multiples et sont autant de lieux publics parfois abondamment fréquentés – et parce que cela n'aurait eu aucun sens comme le relève très justement Gérard Derèze :

« L'anonymat du chercheur est envisageable (et même souhaitable) dans certaines circonstances. Pour le dire simplement, il me paraît que le chercheur peut, sans difficulté, rester anonyme quand les acteurs qu'il observe sont, pour lui, des anonymes. Le chercheur qui observe les comportements communicationnels des

¹²⁸ J'ai en effet demandé à la direction du musée Calvet à Avignon de profiter d'un accès gratuit au musée du 20 au 26 février 2012, ce qui m'a été accordé. Cela m'a permis d'effectuer des visites de l'exposition permanente chaque jour de la semaine et donc de produire une observation dense car détaillée des marges péri-opérales. En outre, j'ai pu tester une technique photographique inspirée des jeux vidéos de type *First Person Shooter* et qui se caractérise par une vision subjective de l'espace et une impression de déplacement dans cet environnement du fait de la présence d'objets charnières sur les photos prises. Cependant, en dehors de ces sessions d'observation au musée Calvet, je n'ai pas vraiment exploité cette technique car elle ne me permettait pas de saisir en détail les dispositifs expographiques de mise à distance, les marges expographiques, les comportements des visiteurs. Je remercie Camille Bernetière de m'avoir fait part de cette technique.

groupes de supporters dans les stades ou celui des utilisateurs du métro parisien ne va évidemment pas parcourir les tribunes ou se poster à l'entrée d'une bouche pour se présenter à toutes les personnes. Cela fait sourire et n'a aucun sens [...] De mon point de vue, l'observation *in situ* à *l'insu* n'est envisageable que dans les espaces ou les lieux publics où elle s'impose pratiquement. En effet, on l'a déjà évoqué, le chercheur ne va pouvoir révéler l'objet de sa présence et son statut aux 15 000 spectateurs successifs des 15 matches de football à domicile du championnat d'une équipe de première division [...] Il s'agit donc moins d'une observation à *l'insu* que d'une observation anonyme. » (Derèze, 2009 : 83 et 97.)

Au début de l'investigation de terrain, un guide d'observation a été produit de sorte à systématiser le regard et à standardiser la collecte au cours d'une même visite et d'une visite à une autre (Davallon, 2006b : 118). Ce guide d'observation conduit à une prise en compte générale du musée, à l'observation générale de l'exposition et à une focalisation du regard sur les moyens matériels instaurant la mise à distance et les marges expographiques par eux instaurées. Outre ces items, il conduit à considérer les comportements et les alignements corporels des visiteurs vis-à-vis des objets patrimoniaux (*cf.* annexe A-1, p. 4 du document ANNEXES.pdf sur le DVD). Si le guide assure un regard systématisé d'une séance d'observation à l'autre, il n'empêche que l'observation reste soumise aux aléas. Les notes rédigées à l'issue ou pendant les séances d'observation rappellent les multiples arrangements qu'il a fallu faire sur et avec le terrain alors que tout semblait pourtant avoir été prévu en amont : « L'évaluateur aura également recours à des techniques mixtes ou dérivées et sera souvent amené pour répondre à ces objectifs à des "bricolages". Les obstacles à surmonter amèneront à faire preuve d'une inventivité méthodologique bien peu courante en sociologie. » (Chaumier, 1999 : 17.) Dans la suite de cette discussion méthodologique, je reviendrai sur ces ajustements dont certains ont dû être fait en raison de l'interdit de photographier en vigueur et de la présence des agents d'accueil et de surveillance qui imposaient de laisser l'appareil photographique dans son étui.

2) Les modes de relevés d'observation et les protocoles photographiques

Les observations menées selon le guide ont donné lieu à la production de descriptions verbales et de photographies. Dans une majorité de cas, j'ai eu recours simultanément à la prise de notes verbales et à la prise de vues photographiques – les deux se complétant –, cependant, parfois, seuls des descriptions verbales ont été faites en raison de l'interdit de photographier ou en raison de problèmes techniques. Les descriptions verbales ont

été consignées soit sous forme manuscrite dans les carnets d'observation¹²⁹ soit sous forme orale et enregistrées¹³⁰ grâce à la fonction dictaphone de mon lecteur/enregistreur audio numérique¹³¹ ou de mon téléphone¹³². Ces descriptions verbales donnent des informations concernant le musée et l'exposition – ou les expositions lorsque plusieurs expositions proposées par un même musée¹³³ ont été visitées – et complémentaires à celles délivrées par les documents de communication – livrets imprimés de présentation du musée et/ou de l'exposition, site internet du musée et page dédiée à l'exposition, etc. – également pris en compte. Elles délivrent également des informations situationnelles quant à la visite – date, temps et heures de début et de fin de visite, modes de visite (seule, en groupe, en duo), modes de recueil des données (relevé photographique ou photographies à la sauvette, notes écrites, notes orales) – et des informations relatives aux outils de mise à distance, aux marges expographiques et aux comportements et alignements des visiteurs vis-à-vis des œuvres. En outre, la prise de notes menée lors des visites d'observation a entraîné la consignation d'autres choses que des renseignements relatifs aux différents items d'observation. En effet, des « interprétations sauvages », des « pistes de réflexions », des « méta-réactions » (Derèze, 2009 : 94-95) ont été également notées. Par exemple, les méta-réactions ont favorisé la prise en compte des difficultés récurrentes rencontrées sur les terrains concernant, entre autres, les modes de relevés – l'interdit de photographier, les problèmes techniques divers, etc. – et, de là, l'adoption de manœuvres d'adaptation – comme la négociation avec le personnel muséal *in situ*, la photographie à la sauvette, que j'évoquerai ultérieurement. Ainsi, les informations relatives aux musées, aux expositions, aux outils de mise à distance, aux marges expographiques, aux

¹²⁹ Carnets et calepins de petites dimensions pour pouvoir être glissés dans les poches de vêtements – à l'instar de l'enregistreur, du téléphone portable et de l'appareil photographique, autres outils de relevé – ; les sacs devant être déposés au vestiaire avant l'entrée dans l'exposition, généralement.

¹³⁰ La notation *in situ* en station debout sans support d'appui stable est physiquement éprouvante, l'enregistrement des commentaires s'est révélé être moins fatigante et a permis des descriptions plus étayées. Cependant, les commentaires oraux peuvent gêner les autres visiteurs, c'est pourquoi ce mode a été employé ponctuellement c'est-à-dire uniquement lorsque je me trouvais seule ou éloignée des autres visiteurs.

¹³¹ Memup M24 HD ; mémoire interne de 4 GO ; format des fichiers MP3 ; poids 45,5 g ; microphone et haut-parleurs intégrés ; 90 x 47 x 10 mm (H x l x P).

¹³² Smartphone Logicom L-EMENT 451 ; mémoire interne de 4 GO ; format des fichiers MP3 ; poids 110 g ; microphone et haut-parleurs intégrés ; 132 x 65 x 8,2 mm (H x l x P).

¹³³ Il y a eu visite de l'exposition permanente et visite de l'exposition temporaire lors de mes venues au musée du Petit Palais à Avignon en avril 2008, au Kröller-Müller Museum à Otterlo en mai 2010, au musée d'Art et d'Industrie à Saint-Étienne en février 2014, par exemple.

comportements et alignements des visiteurs ont alimenté les corpus tandis que les réactions et réflexions ont alimenté la recherche.

Les photographies réalisées lors des visites d'observation composent également les corpus d'étude. Elles ont été prises avec un appareil photo numérique compact Canon PowerShot SX200 IS généralement en mode automatique, en de rares occasions en mode intérieur lorsque la luminosité était faible et systématiquement sans flash. Cet appareil a été préféré à d'autres du fait de ses qualités techniques¹³⁴ et de ses caractéristiques physiques : de petite taille et de poids léger¹³⁵ ; sa maniabilité s'est révélée aisée et son utilisation peu éprouvante même lorsque les observations se déroulaient sur plusieurs heures. En outre, il a préservé mon anonymat¹³⁶ et il a garanti un moindre impact sur les conduites de visites observées – ce qui aurait été moins garanti avec un appareil photo plus imposant, plus « professionnel ».

Comme évoqué précédemment, des tactiques d'adaptation aux terrains d'observation ont été mises au point. Par exemple, j'ai été confrontée à l'interdit de photographier principalement en vigueur dans les expositions temporaires d'art moderne ou d'art contemporain. Pour lever l'interdit, je n'avais qu'à demander l'autorisation de photographier aux directions des musées, préalablement à mes visites. Après une première tentative, j'ai abandonné cette possibilité. En effet, le port d'un badge d'identification et l'activité photographique même signalent aux autres visiteurs le statut de chercheur et influencent grandement les conduites de visite. J'ai alors préféré privilégier les descriptions verbales et, en quelques occasions, j'ai pris quelques photographies soit à la sauvette¹³⁷ en l'absence de surveillants soit après négociation

¹³⁴ Capteur CCD 1/2,3 environ 12,1 mega pixels ; processeur DIGIC 4 avec technologie iSAPS ; distance focale de 5 à 60 mm (équivalent 24x36 : 28-336 mm) ; lentilles/objectif 11 éléments en 9 groupes (1 élément asphérique) f/3,4 - f/5,3 ; zoom optique 12x, stabilisation d'image, mise au point automatique TTL fixe au centre ; mode de mesure de l'exposition soit centrale soit moyenne, sensibilité ISO automatique ; balance des blancs automatique ; format courant des fichiers M1 3 264x2 448 en format JPEG des fichiers, sur carte mémoire SD 8 GB ou SDHC 32 GB.

¹³⁵ 60,5 x 130 x 37,6 mm (H x l x P) ; environ 247 g.

¹³⁶ Cet appareil compact numérique étant d'usage courant, similaire à ceux utilisés la plupart du temps par les visiteurs – quand ces derniers n'utilisent pas leur *smartphone* ou leur tablette. L'observation au sein des expositions s'étant déroulée de 2007 à 2015, j'ai pu constater la généralisation de l'emploi par le public du téléphone et de la tablette pour la réalisation de photographies-souvenirs – l'un et l'autre de ces dispositifs étant doté d'un système photographique intégré et proposant désormais des images numériques de bonne voire très bonne qualité.

¹³⁷ La photographie à la sauvette est une tactique également adoptée par une frange du public muséal pour contourner l'interdit de photographier. Le fait d'y avoir recours ne me désignait donc pas comme

directe¹³⁸ et au vu et au su des autres visiteurs avec les agents et le responsable de la sécurité présents. En outre, il est à noter que, comme toutes techniques de relevé, la photographie a ses limites et notamment des limites techniques. En effet, au cours de l'investigation, j'ai à quatre reprises rencontré des problèmes de cet ordre – carte mémoire saturée, batterie déchargée en cours de visite, corruption des fichiers lors du transfert sur ordinateur *a posteriori*, par exemple – d'où la production de relevés verbaux pour pallier ces difficultés. Cependant, ces problèmes étant peu fréquents, j'ai continué à exploiter cette technique.

J'ai maintenu la prise de vues également en raison des nombreuses qualités de l'image photographique comme celles relevées par l'anthropologue Albert Piette :

« Divers arguments tentent irrégulièrement de réhabiliter l'image photographique en sciences sociales. Deux sont à notre point de vue décisifs. Le premier concerne la force représentationnelle de la photographie face aux exigences de la complexité de la vie sociale par rapport à l'inadéquation de l'écriture, qu'elle soit journalistique ou scientifique, l'une privilégiant une description colorisée et trop arbitraire, l'autre, analytique, intellectualisant et schématisant trop (Bateson & Mead, 1942 : 11-12)¹³⁹. Le second concerne la capacité photographique d'enregistrer la réalité et, en particulier, d'attirer l'attention sur des détails, dans la mesure où elle constitue un meilleur effet de rupture pour l'œil que l'image filmique. » (Piette, 2007 : 23.)

Outre les capacités de la photographie à représenter la vie sociale dans sa complexité – par rapport à l'écriture –, à attirer l'attention sur des détails – par rapport au film –, la photographie se distingue également par son aptitude à « garder des traces mémorielles (tel objet, telle disposition...) et d'offrir une possibilité d'observation minutieuse en chambre, au calme, loin de l'agitation ou de la pression du terrain » (Derèze, 2009 : 129). Évidemment, les photographies prises ne sont pas considérées comme des reproductions de la réalité mais des fabrications résultant d'une focalisation de mon regard autrement dit d'un regard partial et partiel. Cependant, elles attestent de configurations spatiales et interactionnelles – entre autres choses – difficilement descriptibles par les mots mais « vraies » c'est-à-dire « non inventé[e]s, absorbé[e]s par

chercheuse aux yeux des autres visiteurs en présence.

¹³⁸ Je me présentais alors à mes interlocuteurs en tant qu'étudiante/doctorante en muséologie, je leur indiquais le thème général de la recherche (l'organisation spatiale de l'exposition), je précisais qu'il ne s'agissait pas de photographier l'expographie dans son ensemble ni même les œuvres, je garantissais qu'il n'y aurait pas d'utilisation commerciale des clichés, je demandais leur autorisation exceptionnelle pour seulement un ou deux clichés, je leur proposais de les vérifier une fois pris – ce qu'ils ont fait dans les deux cas (sur sept) où, pour ainsi dire, le marché a été conclu.

¹³⁹ G. Bateson & M. Mead, *Balinese character : a photographic analysis*, New York, Academy of sciences, 1942 in Piette, 2007 : 23.

l'observateur ou [l'appareil photographique] en situation naturelle, qui ne sont donc pas des produits d'imagination ou de fiction ». Elles entretiennent « avec la réalité de référence une relation de fiabilité, de vérifiabilité, de véridicité ou de plausibilité, au nom de ce qu'on pourrait appeler un "pacte réaliste"¹⁴⁰ » (*idem* : 88).

La photographie est depuis longtemps maintenant utilisée par la recherche en sciences humaines et sociales. Cependant, comme le soulignait Albert Piette, en 1992, dès l'introduction d'un article intitulé « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », cette dernière n'est « pas très valorisée dans nos sciences sociales » en tant que « support d'informations et instrument de recherche » (p. 129). Même si elle n'est pas valorisée en tant que support d'informations et instrument de recherche, de manière générale, par les sciences humaines et sociales, ce double statut lui est toutefois explicitement attribué par certains champs de recherche. C'est ainsi par exemple qu'elle a été et est employée et réfléchi par l'anthropologie visuelle, la sociologie visuelle, l'anthropologie de la communication, par exemple¹⁴¹. La photographie est également entendue comme outil de recueil de données et élément d'analyse par la recherche en muséologie relevant des SIC (Tardy, 2012). Par exemple, Soumaya Gharsallah-Hizem, dans sa thèse portant sur le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition, préconise l'emploi de la photographie en plus de la description verbale et du relevé topographique sur plan (2008 : 42-47). L'intention méthodologique consiste alors à rendre compte exhaustivement de chacune des trois expositions muséales analysées et, dans cette perspective, l'appareil photo sert à la production d'une couverture photographique propre à chacune d'elles – chaque couverture constituant donc une partie des trois corpus d'analyse dédiés respectivement à chacune des expositions. Pour ma part, je n'ai pas produit de couvertures photographiques exhaustives de chacune des expositions visitées car le but poursuivi n'était pas d'analyser individuellement ces dernières mais d'observer les marges péri-opérales telles qu'elles se manifestent au sein

¹⁴⁰ Gérard Derèze fait référence ici au pacte ethnographique révélé par Jean-Pierre Olivier de Sardan : « D'une certaine façon, l'anthropologue scelle avec son lecteur ce qu'on pourrait appeler un "pacte ethnographique" qui assure de notre sérieux et de notre professionnalisme : ce que je vous décris est réellement arrivé, les propos que je vous rapporte ont réellement été tenus, le réel dont je vous parle n'est pas un réel de fiction, ni le produit de mes fantasmes... ». J.-P. Olivier de Sardan, « La rigueur du qualitatif », *Espaces Temps*, 84-86, 2004, p.46-47 in Derèze, 2009 : 88.

¹⁴¹ Voir par exemple, le numéro 21 de la revue *Ethnographiques.org* coordonné par Florence Bouillon et Alexandre Lambelet, 2010. Publication en ligne : < <http://www.ethnographiques.org/Numero-21-novembre-2010> >. Consultée le 25 août 2012.

de l'exposition muséale d'art dans sa plus grande généralité et non pas spécifiquement dans telle ou telle exposition.

Les photographies sont des documents visuels produits *in situ* dont les sujets principaux sont les outils de mise à distance, les marges expographiques qu'ils matérialisent, les comportements et alignements des visiteurs vis-à-vis des œuvres exposées – autrement dit ils sont les éléments centraux des prises de vues. Ces photos ont été prises lorsque la description verbale n'aurait pas été en mesure « d'épuiser » – au sens de George Perec¹⁴² – tel outil ou dispositif expographique de mise à distance, tel comportement ou alignement, etc., ou lorsque le vocabulaire n'offrait pas de terme adéquat pour rendre compte avec exactitude et économie de la complexité de telle ou telle forme, tel ou tel geste, telle ou telle interaction, etc., ou encore, pour des raisons plus terre à terre, lorsque le temps venait à manquer, lorsque la fatigue se faisait ressentir, par exemple. En ce qui concerne le protocole de prise de vue, j'ai pris en photo les outils de mise à distance et les marges expographiques selon trois – parfois quatre – plans : un plan d'ensemble de sorte à donner à voir ces éléments dans leur environnement immédiat et dans leur rapport spatial avec l'objet ou les objets patrimoniaux mis à distance ; un plan rapproché de sorte à saisir plus précisément leur matérialité et leurs différents éléments constitutifs ; en gros plan – voire très gros plan – pour en saisir les détails plastiques, formels et techniques, particuliers. Quelques fois, je les ai photographiés selon un plan de grand ensemble pour envisager le contexte plus général de leur inscription mais cette taille de plan s'est révélée peu satisfaisante car il arrive alors que les outils de mise à distance et les marges expographiques deviennent visuellement imperceptibles : les cordonnets élastiques de mise à distance pris en photo suivant un plan d'ensemble deviennent imperceptibles du fait de leur teinte neutre – gris très clair, souvent –, de leur finesse – quelques millimètres seulement –, de leur hauteur d'accrochage¹⁴³ ne dépassant pas les cinquante centimètres par rapport au sol et les marges expographiques sont « écrasées », autrement dit, il devient difficile d'en évaluer même approximativement les profondeurs. En outre, si la plupart du temps les moyens de mise à distance et les marges expographiques ont été photographiés de manière frontale, des vues plongeantes ont été également produites en ce qui concerne les outils de mise à

¹⁴² G. Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2008 [1982].

¹⁴³ De même que pour les rubans adhésifs et les tasseaux de métal ou de bois placés à même le sol, par exemple.

distance inscrits à même le sol – les rubans adhésifs, les tasseaux au sol, par exemple – ou atteignant une hauteur largement inférieure au niveau du regard – les barrières et cordons bas, par exemple. L'appareil photo étant systématiquement tenu à ce niveau – soit à environ 1,60 m par rapport au sol –, la hauteur basse de ces outils impliquait une inclinaison de l'objectif vers le bas selon un angle de 60 à 90° selon les besoins¹⁴⁴. Enfin, les outils de mise à distance et les marges expographiques ont été pris sous plusieurs angles : généralement de face et parfois de côté c'est-à-dire de « profil » ou de « trois quarts » – gauche et/ou droit. Complémentaire à la saisie de face, la saisie latérale permet de mieux voir les outils de mise à distance et les marges expographiques en ce qu'elle révèle des éléments pouvant être masqués sur les photos de face et précise les rapports spatiaux avec les objets patrimoniaux qu'ils avoisinent et les rapports spatiaux et interactionnels qui s'établissent entre eux et les visiteurs, par exemple.

En outre, j'ai également photographié les comportements et postures des visiteurs – leurs attitudes, interactions, activités, distances de placement, alignements, etc. – adoptés par eux lors de la saisie visuelle des œuvres. La prise en compte des comportements et alignements des visiteurs a été engagée suite au visionnage des premières photographies ayant pour sujet les outils et dispositifs de mise à distance. Ces photographies donnaient également à voir les corps des visiteurs se tenant à proximité immédiate des outils et dispositifs de mise à distance. Dès lors, mon attention s'est dirigée non seulement sur les moyens de mise à distance et les marges expographiques délimitées par ces derniers mais aussi sur les comportements et les alignements corporels adoptés par les visiteurs engagés dans une activité de lecture des œuvres. Les configurations comportementales des visiteurs engagés dans la découverte visuelle des objets patrimoniaux ont alors été considérées comme l'un des versants du phénomène de mise à distance. Ce récit d'expérience permet de souligner l'impact qu'ont eu les premières photographies au plan de la recherche et permet de relever aussi la possibilité d'une réexploitation analytique répétée offerte au chercheur. En effet, les premiers clichés dédiés aux outils de mise à distance et aux marges expographiques rendent également compte des comportements et alignements des visiteurs et peuvent dès lors

¹⁴⁴ Il était impensable de prendre des photos autrement qu'en position debout. Prendre des clichés en étant assise voire couchée par terre aurait fait courir plusieurs risques dont la rupture du cours normal des choses, la perte du statut d'anonyme, l'exclusion du musée, entre autres... soit autant de risques pour des bénéfices d'importance moindre voire nulle.

servir à plusieurs analyses. Il me semble que c'est cela que Tanguy Cornu évoque dans un article dédié au rôle de la photographie de terrain : « La plus-value de l'analyse photographique, relativement à l'observation directe, se situe ici sur le plan de sa capacité à interroger à nouveaux frais un matériau récolté lors de la phase de terrain, et à ne pas se laisser enfermer dans le type de questionnement qui prévalait à ce moment-là. » (Cornu, 2010 : 10.) Cette faculté est liée au principe d'isomorphisme relevé par Albert Piette :

« Celui-ci [le principe d'isomorphisme] implique en effet que l'acte photographique, se faisant d'un seul coup et ne résultant pas de choix multiples nuancés ou se corrigeant l'un l'autre comme dans la composition picturale, implique la présence isomorphe sur l'image de tous les traits qui ont reçu l'empreinte lumineuse, qu'ils soient intentionnels ou non, importants ou accessoires, qu'ils concernent un élément focalisateur ou des détails. Cette perception de la totalité de la situation cadrée permet un accès à plus de détails que ne le permettait l'œil nu, c'est-à-dire à des traits imprévus, cachés, inconscients, capables de développer un point de vue nouveau, à la limite blasphémateur sur le sujet étudié : la fugacité des mouvements, les excédents gestuels et insignifiants, dans les coulisses aussi bien que sur la scène, pendant les temps faibles ou les temps forts. De l'œil nu trop sélectif, glissant facilement d'un objet à l'autre, évitant ce qui le dérange et d'une prise de notes nécessairement rapide, il ressort souvent un homme sans face, sans émotion, sans mouvement, sans vêtement. D'une certaine manière, la photographie ne permet-elle pas une prise de notes de ce qui se trouve dans le monde sous tous les angles possibles ? Et tous les éléments secondaires ou marginaux (gestes, objets ou personnes extérieurs à l'action principale) indiquent au chercheur un ensemble de non-dits "dont les effets de résonance, d'évocation, de réminiscence"¹⁴⁵ peuvent être riches de signification (Desbois 1982 : 123) et donner à la description ethnographique une sensibilité différente (cf. Cl. de France)¹⁴⁶. » (Piette, 1992 : 3.)

Ainsi, les premières photographies prises au début de l'investigation de terrain ont permis de saisir et d'analyser des outils, des dispositifs, des distances matérialisées mais aussi des postures, attitudes, interactions, activités, distances de placement, etc. relatives à la saisie visuelle des objets patrimoniaux. Ces photographies ont encouragé une réelle prise en compte des comportements et *patterns* des visiteurs lors de leur rencontre avec les œuvres considérés dès lors à titre de sujets d'observation à part entière et non plus comme des détails périphériques – (cf. annexe A-1, p. 4 du document ANNEXES.pdf sur le DVD).

¹⁴⁵ E. Desbois, « Pour un traitement anthropologique de l'image », p. 121-128, in B. Koechlin, J.-D. Lajoux et J.-P. Terrenoire (sous la dir. de), *Anthropologie de la gestuelle. Anthropologie de l'image, Geste et Image*, (numéro spécial), 1982, in Piette, 1992 : 3.

¹⁴⁶ C. (de) France, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982, in Piette, 1992 : 3.

En ce qui concerne le protocole de prise de vue, j'ai photographié les corps des visiteurs selon, principalement, le plan d'ensemble. Ce plan assez large permet de capter dans le détail aussi bien les configurations groupales de visionnage formées par les visiteurs que les corps esseulés et donne également à voir les objets patrimoniaux regardés. En outre, j'ai photographié les corps des visiteurs engagés dans le visionnage des œuvres sous plusieurs angles : de manière frontale – les photographies représentent alors les visiteurs de dos – et lorsque cela était possible de manière latérale. La saisie latérale des corps permet de donner à voir les distances établies par ces derniers vis-à-vis des objets patrimoniaux mais aussi de révéler des éléments pouvant être masqués sur les photos des corps vus de dos : des regards, des expressions, des gestes, des activités complémentaires ou parallèles au visionnage, etc.

Pour compléter le propos, il convient d'explicitier maintenant les deux logiques qui sous-tendent la production des photographies d'observation et le traitement classificatoire et pré-analytique dont elles ont fait l'objet.

3) Les photos : des matériaux soumis à la pré-analyse scripto-graphique thématisée

Le mode de production des photographies prises au cours de l'investigation de terrain s'inspire de et combine deux logiques : celle de l'inventaire d'héritage archéologique et celle de l'observation participante d'héritage ethnographique (Dion & Landwein, 2005). Selon la logique de l'inventaire, il s'est agi de répertorier 1) les outils et dispositifs de mise à distance et les marges expographiques qu'ils instaurent et 2) les comportements et les alignements des visiteurs adoptés lors de leur face à face avec les œuvres. Les inventaires produits peuvent être qualifiés de dynamiques car chaque visite d'exposition relançait la compilation et qualifiés aussi de longitudinaux car composés sur plusieurs années. La logique de l'inventaire a permis non seulement d'avoir une vue peut être pas exhaustive mais tout au moins d'ensemble par rapport aux sujets 1) et 2) mais aussi une vue distancée vis-à-vis d'eux, vis-à-vis du phénomène étudié. Selon la logique de l'observation participante, il s'est agi d'observer les rapports spatiaux entre ces instruments et les marges expographiques qu'ils marquent et les autres objets d'exposition mais également d'observer les actions et interactions entre les visiteurs, et entre les visiteurs et les différents éléments d'exposition – soit les outils d'exposition dont ceux de mise à distance, les marges par eux matérialisées mais aussi les objets

patrimoniaux exposés. La logique de l'observation a permis de fixer à des instants précis un état de ces choses fondamentalement peu durables et évanescents et de les analyser dans le détail une fois la collecte terminée.

Les photographies prises ont en premier lieu fait l'objet d'une pré-analyse que je qualifie de scripto-graphique thématisée décomposable en trois étapes :

- 1^{ère} étape : une fois téléchargées sur ordinateur dans des fichiers dont les intitulés indiquent le nom du musée et la date de prise de vue, les photographies ont été dupliquées et les copies ont toutes été visionnées puis distribuées en fonction de leur contenu dans des dossiers thématisés – « outils de mise à distance », « alignements », « comportements », etc.

Ensuite, la présentation informatique de ces dossiers thématisés sous forme de planches contact et le visionnage des visuels ainsi présentés ont permis de générer de nouvelles catégories à l'intérieur de ces dossiers. Par exemple :

Dossier « outils de mise à distance »

↳ sous dossier « mobilier »

sous sous dossier « barrières »

↳ « barrières hautes »

↳ « barrières basses »

sous sous dossier « vitrines »

↳ « murales »

↳ « centrales »

↳ « plates »

Etc.

↳ sous dossier « délimitations visuelles/éléments signalétiques »

sous sous dossier « rubans adhésifs »

↳ « longs »

↳ « partiels »

sous sous dossier « revêtements de sol »

↳ « frises »

↳ « changements de revêtement »

Etc.

↳ sous dossier « formules textuelles instructionnelles »

sous sous dossier « sur panonceaux »

↳ « impératives »

- ↳ « impératives et polies »
- ↳ « impératives et argumentatives »
- ↳ « explicatives, interrogatives, polies »

sous dossier « adhésives »

- ↳ « impératives »
- ↳ « impératives et polies »
- ↳ « impératives et argumentatives »
- ↳ « explicatives, interrogatives, polies »

Etc.

2^{ème} étape : une fois le travail de copie, de visionnage, de catégorisation terminé, les photographies ont été de nouveau individuellement revues afin de repérer des micro-éléments par exemple d'ordre spatial – positions des différents éléments d'exposition et des personnes, dispositions des objets patrimoniaux et des outils d'exposition, configuration expographique, etc. –, d'ordre proxémique – distances interpersonnelles, distances entre visiteurs et objets, distances entre outils d'exposition et objets patrimoniaux, dimensions et distribution spatiale des marges expographiques, etc. –, d'ordre kinésique – postures et gestes, directions des regards, axes de positionnement des corps, etc. – ou encore d'ordre interactionnel – alignements corporels en train de se faire, de se maintenir, de se défaire, etc.

3^{ème} étape : enfin, les photographies ont fait l'objet de traitements graphiques servant à dégager visuellement ces micro-éléments. Les visuels résultant de ce traitement infographique ont été ensuite présentés sous forme de planches contact thématiques et sous thématiques – planche thématique « distances entre outils de mise à distance et œuvres », sous thématique « distances proches », « distances intermédiaires », « distances éloignées » (*cf.* annexe A-2, p. 5 du document ANNEXES.pdf sur le DVD), planche thématique « les formes d'alignements corporels », sous thématique « les alignements brisés », « les alignements courbes », « les alignements rectilignes » (*cf.* annexe A-3, p. 7 du document ANNEXES.pdf sur le DVD), par exemple.

L'explicitation de ce travail de pré-analyse permet de redire que les photographies prises sur le terrain sont utilisées dans le cadre de cette recherche principalement à titre de matériaux de recherche à part entière et non seulement et simplement à titre d'illustrations. Elles font partie des matériaux de recherche au même titre que les autres documents produits ou récoltés qui composent également les corpus relatifs aux trois enquêtes menées pour l'étude des marges péri-opérales.

B) L'enquête sur la réglementation de la visite de l'exposition muséale d'art : l'analyse des règlements de visite et des interdits comportementaux

La première enquête sur la réglementation de la visite de l'exposition muséale d'art repose sur l'analyse des règlements de visite et des interdits comportementaux – « objets » qui préfigurent les marges péri-opérales.

Cette sous-partie (B) présente d'abord le corpus A constitué pour les besoins de cette première enquête, ensuite les méthodes choisies pour mener les analyses des règlements de visite et des interdits comportementaux, en précisant :

- Les documents constitutifs du corpus A et la démarche adoptée pour leur collecte.
- Les méthodes choisies pour mener les analyses des objets d'étude.

1) La constitution du corpus A

Ce corpus A est composé de vingt-sept règlements intérieurs et règlements de visite – le règlement de visite étant une subdivision du règlement intérieur – de musées d'art c'est-à-dire de musées de beaux-arts, de centres d'art contemporain, de musées d'art moderne et contemporain, de musées d'art et d'archéologie, de musées d'art généraliste, français et étrangers (*cf.* annexe B-1, p. 9 du document ANNEXES.pdf sur le DVD).

Ils ont été recueillis principalement sur internet et en plusieurs vagues – menées en mars et mai 2013 puis en mai 2014 jusqu'à atteinte du seuil de saturation empirique – suite aux requêtes « règlement + musée », « *museum + rules/guidelines* », « *regolamento + museo* » faites sur les moteurs de recherche internet Google et Bing et sur ceux intégrés aux sites internet des musées. Ceux qui se présentaient au format PDF ont été téléchargés et ceux ne constituant pas des documents autonomes mais des pages de sites internet de musées ont fait l'objet de copies d'écran. Enfin, deux règlements en version papier ont été transmis par les musées à ma demande en 2012 c'est-à-dire avant la mise en place du recueil informatisé.

Les règlements de visite sont des documents produits et publicisés par les institutions muséales dans le but de communiquer aux visiteurs les interdits comportementaux en vigueur au sein des établissements et des expositions. Ils ont été récoltés car ils renseignent sur les interdits comportementaux qui obligent à la mise à distance, sur les définitions métriques de cette dernière, sur les outils matériels prévus pour l'instaurer au sein de l'exposition, sur les arguments invoqués par l'institution muséale pour justifier la mise en application des dispositions réglementaires, sur le cadre idéologique auquel il est fait référence pour asseoir l'argumentation.

2) *Les méthodes adoptées pour les analyses du corpus A*

Plusieurs questions ont présidé aux analyses : la mise à distance physique vis-à-vis des objets patrimoniaux exposés fait-elle partie de la réglementation ? Si oui, comment est-elle formulée ? Est-elle déclarée par une obligation ou plusieurs interdits ? Laquelle ou lesquels ? Cette mise à distance est-elle métriquement définie ? Si oui, à combien de centimètres, mètres ? Est-elle justifiée ? Si oui, quels sont les arguments avancés ? Quelles fonctions lui sont assignées ? Quelles sont les stratégies discursives employées pour mener le visiteur à réaliser sa visite selon les règles établies ?

Compte tenu des questions multiples posées, les règlements de visite ont été soumis à une analyse textuelle de discours, une analyse de contenu et une analyse argumentative. La première visait à mettre au jour la structuration des règlements de visite et les traces d'énonciation discrètes que recèlent ces textes. La deuxième analyse visait à relever les interdictions qui fondent l'obligation de mise à distance physique vis-à-vis des objets patrimoniaux exposés et les termes (adverbes, adjectifs numéraux, ...) qui définissent spatialement et métriquement cette distance. Enfin, l'analyse argumentative avait pour but de mettre au jour l'éthique muséale qui sert de base au système déontique, autrement dit, qui donne sens aux règles énoncées.

Si l'on suit les linguistes, les règlements de visite relèvent de la catégorie architextuelle des « textes d'incitation à l'action » et précisément de la classe des textes « régulateurs¹⁴⁷ » c'est-à-dire « [d]es textes qui visent à régler un comportement

¹⁴⁷ B. Mortara Garavelli, « *Tipologia dei testi* », p. 157-168, in *Lexicon der romanistischen Linguistik*,

(immédiat, habituel ou non) d'un destinataire, individu ou groupe, présent ou absent, déterminé ou non » afin d'assurer la bonne réalisation d'une tâche à l'instar « [d]es modes d'emploi, [d]es recettes et toutes les formes de guides en général, [d]es textes juridiques (codes, lois, décrets, règlements), [d]es manuels de savoir-vivre, [etc.] » (Adam, 2001a : 11.) À la différence de nombreux autres types de textes, les textes régulateurs ou instructionnels ne sont pas narratifs ni fictionnels ; ils sont pratiques et factuels. Si les récits produisent un sens qui reste à interpréter, les textes injonctifs « doivent seulement être compris » (Adam, 2001b : 9). La compréhension de ces textes repose en partie sur leur « vilisibilité » c'est-à-dire sur leur structuration graphique mettant en évidence le plan de texte du fait d'une « très forte segmentation typographique, une très systématique exploitation des possibilités de mise en forme typographique : usages des corps de caractères variés et souvent colorés, fréquence des indications alphanumériques et/ou alinéas plus ou moins sur-marqués (par des puces rondes ou carrées, noires ou en couleur) » (Adam, 2001a : 25). Ces éléments de fragmentation mettant en évidence le plan de texte sont importants dans les textes injonctifs « pour des raisons pragmatiques d'articulation étroite du dire au faire pratique, au passage à l'acte programmé » (Adam, 2001b : 24). En effet, les éléments du découpage mettent en relief un plan de texte qui participe activement à la conduite de la procédure par la distinction de ses différentes étapes et par leur ordonnancement selon un ordre précis que le destinataire suivra scrupuleusement en vue d'atteindre le but. Considérant cela, l'analyse a porté sur la vilisibilité et le plan de texte des règlements de visite car l'un et l'autre participent fortement à la compréhension de ces documents qui ont pour but de faire faire la « bonne » visite au lecteur/visiteur en indiquant la procédure à suivre (*cf.* annexe B-2, p. 12 du document ANNEXES.pdf sur le DVD).

L'analyse a également porté sur les verbes et les temps employés. Les verbes et les temps participent à faire des textes régulateurs des textes qui se situent à l'articulation entre « action verbale et action dans le monde » (Adam, 2001b : 21). Les textes régulateurs se caractérisent par la mobilisation de nombreux verbes d'action à l'infinitif jussif, à l'impératif et au futur jussifs et prédictifs ; ces différents temps recelant une forte valeur illocutoire : « le caractère d'obligation et l'échelle de contrainte de ces actes de discours jussifs varient d'un genre à un autre : la liberté de ne pas suivre l'injonction-

sous la dir. de Hodus *et al.*, Tubingen, Niemeyer, 1988 *in* Adam, 2001a : 11.

recommandation est très faible pour tous les genres régulateurs » (Adam, 2001a : 13). Les règlements de visite comprennent un grand nombre de verbes d'action à l'infinifitif prohibitif et au présent qui tantôt interdisent certaines actions tantôt en imposent et révèlent la position d'autorité investie par le producteur et de son intention – obliger à faire ou à ne pas faire.

Les traces d'énonciation ont également été considérées. Les textes régulateurs se caractérisent par un relatif masquage de ces marques et notamment de celles révélant précisément le locuteur et l'interlocuteur : « Le sujet de l'énonciation est souvent effacé, mais le texte signé est toujours possible. En revanche, la place du destinataire reste vacante [...], elle est destinée à être occupée par le lecteur lui-même, appelé à devenir sujet-agent. » (*Idem.*) Les règlements de visite sont toujours signés notamment du fait de la présence du logo – souvent en haut à gauche – ou du nom du musée – dans le titre du document – mais dans le corps du document, le musée s'efface comme producteur du discours en parlant de lui et du destinataire de son message à la troisième personne – « le musée », « les visiteurs ». Cependant, à l'occasion, des pronoms personnels apparaissent ; le discours est alors actualisé, un rapport intersubjectif est instauré, une dynamique coénonciative se fait jour.

Les règlements ont également fait l'objet d'une analyse de contenu, « technique de recherche pour la description objective, systématique et quantitative du contenu manifeste de la communication¹⁴⁸ » (Bardin, 1993 : 21) » (*in* Charaudeau & Maingueneau, 2002 : 39). L'analyse a donc porté sur le contenu des règlements soit précisément sur les règles édictées et sur le discours institutionnel qui s'y loge. Elle visait à distinguer les interdits qui fondent l'obligation de la mise à distance et les paragraphes délivrant le discours de l'institution quant à la réglementation comportementale (*cf.* annexe B-3, p. 13 du document ANNEXES.pdf sur le DVD).

Enfin, l'analyse s'est portée sur l'argumentation entendue comme « la tentative de modifier, d'infléchir, ou tout simplement de renforcer, par les moyens du langage, la vision des choses que se fait l'allocutaire » (Amossy, 2008 : 3), précisément comme « une démarche qui vise à intervenir sur l'opinion, l'attitude, voire le comportement de

¹⁴⁸ Laurence Bardin, *L'analyse de contenu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993 *in* Charaudeau & Maingueneau, 2002 : 39.

quelqu'un par les moyens du discours [...] l'argumentation considère l'interlocuteur, non comme un objet à manipuler, mais comme un alter ego auquel il s'agira de faire partager sa vision. Agir sur lui, c'est chercher à modifier les diverses représentations qu'on lui prête, en mettant en évidence certains aspects des choses, en occultant d'autres, en proposant de nouvelles, tout cela à l'aide d'une schématisation appropriée¹⁴⁹ (Grize, 1990 : 40) » (in Charaudeau & Maingueneau, 2002 : 67). Si les règlements de visite délivrent les interdits sur le mode injonctif, ils exposent également l'éthique muséale pour les justifier et ce au travers d'une argumentation qui vise à communiquer et à convaincre le lecteur/visiteur du système de valeurs de référence.

*C) L'enquête sur la mise en espace de l'exposition muséale d'art :
l'analyse des outils de mise à distance et des marges expographiques*

L'enquête sur la mise en espace de l'exposition muséale d'art repose sur l'analyse des outils de mise à distance et des marges expographiques – « objets » qui configurent les marges péri-opérales.

Cette sous-partie (C) présente d'abord le corpus B constitué pour les besoins de cette deuxième enquête puis les méthodes choisies pour mener les analyses des outils de mise à distance et des marges expographiques en explicitant :

- Les éléments des six sous corpus constitutifs du corpus B et les démarches adoptées pour leur recueil ou leur production.
- Les méthodes adoptées pour mener les analyses spécifiques aux sous corpus 2 à 5.
- Les méthodes adoptées pour mener les analyses propres aux sous corpus 1 et 6.

¹⁴⁹ Jean-Blaise Grize, *Logique et langage*, Paris/Gap : Ophrys, 1990 in Charaudeau & Maingueneau, 2002 : 67.

1) *La constitution du corpus B (corpus B : sous corpus 1, 2, 3, 4, 5, 6)*

Ce corpus B est constitué de six sous corpus : un sous corpus d'images d'exposition (1), un sous corpus de « muséofiches » (2), un sous corpus de documents constitutifs d'un « média dossier » (3), un sous corpus de pages de catalogues commerciaux d'équipement muséographique (4), un sous corpus de paroles de professionnels (5), un sous corpus de photographies et notes de relevés d'observation portant sur les outils de mise à distance et les marges expographiques (6).

- 17 reproductions numériques d'images d'expositions (sous corpus 1)

Ce sous-corpus est constitué des reproductions numériques de dix-sept œuvres¹⁵⁰ qui ont été produites par des artistes entre le XVII^e et le XXI^e siècle, qui représentent des expositions d'art ayant effectivement eu lieu et qui composent, selon les historiens de l'art un genre à part entière dénommé « Image de collection » (Gaehtgens, 1999) ou « Image d'exposition » (Brüderlin, 1993 ; Schmickl, 2005)¹⁵¹ (cf. annexe C-1, p. 16 du document ANNEXES.pdf sur le DVD). Ces reproductions numériques ont été téléchargées depuis plusieurs bases de données :

- *Utpictura18*, base de données issue du programme de recherche du Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille (CIELAM, EA4235) à propos des relations texte-image du Moyen Âge aux Lumières¹⁵²,

- *Web Gallery of Art*, base de données publiant des reproductions numériques et des notices de peintures et sculptures européennes de 1000 à 1850¹⁵³,

- *Joconde*, portail des collections des musées de France¹⁵⁴,

¹⁵⁰ Le sous corpus est moins constitué par les œuvres – exposées dans divers musées internationaux ou intégrées à des collections privées – que par leurs reproductions numériques téléchargeables depuis des bases de données iconographiques et dès lors analysables en tout lieu et tout temps.

¹⁵¹ Ces œuvres s'inscrivent dans une tradition iconographique européenne qui a émergé au XVII^e siècle avec la peinture et la gravure de Cabinets et de galeries. Elle s'est ensuite développée, avec la peinture et la gravure de Salons et d'expositions aux XVIII^e et XIX^e siècles et perdure à l'heure actuelle notamment avec les œuvres photographiques d'artistes contemporains.

¹⁵² Publication en ligne : < <http://www.univ-montp3.fr/pictura/Presentation.php> >. Consultée le 14 janvier 2013.

¹⁵³ Publication en ligne : < <http://www.wga.hu/> >. Consultée le 14 janvier 2013.

¹⁵⁴ Publication en ligne : < <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> >. Consultée le 14 janvier 2013.

- *Atlas*, base des œuvres exposées au musée du Louvre¹⁵⁵.

En amont du recueil des reproductions numériques, plusieurs critères ont été définis pour la sélection de ces œuvres. D'abord, les œuvres sont contemporaines aux expositions d'art représentées. Pour vérifier cette concordance, il a été nécessaire de recueillir les notices des œuvres¹⁵⁶ en question. Dès lors, ont été exclues non seulement les œuvres exemptes de notices mais aussi celles dépeignant des expositions n'ayant plus cours au moment de leur exécution. Ce critère de sélection a permis de réunir des œuvres entretenant un rapport de vraisemblance avec la réalité et précisément avec les situations qui se sont effectivement produites et dont les artistes ont été effectivement les témoins¹⁵⁷. En outre, les œuvres sélectionnées représentent non pas des expositions d'art mais des expositions d'art pratiquées. Autrement dit, les œuvres représentant des lieux de monstration vides de présence humaine ou comptant la présence du seul propriétaire de la collection ou de figurants désengagés de la visite n'ont pas été retenues contrairement à celles qui illustrent des espaces d'exposition d'art occupés par plusieurs personnages (au moins deux) impliqués dans des activités de visite – la déambulation, la contemplation, la discussion, etc. Ce critère de sélection a permis de réunir des œuvres figurant non seulement des espaces expographiés mais aussi des publics engagés dans leurs visites et précisément des configurations comportementales et interactionnelles de contemplation¹⁵⁸. Au final, les œuvres sélectionnées représentent des expositions d'art s'étant tenues au cours des siècles au sein du musée du Louvre et d'autres musées internationaux comme l'Art Institute à Chicago, la National Gallery à Londres, le Musée national du Prado à Madrid. Mais cette sélection d'œuvres rend compte aussi de différents types de dispositifs de monstration de l'art qui ont émergé au fil du temps : la Galerie localisée au sein de la demeure du collectionneur privé et dont l'accès est autorisé à une élite, le Salon situé temporairement et de manière récurrente dans un endroit circonscrit du musée et dont l'accès est permis à un public non plus

¹⁵⁵ Publication en ligne : <

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_frm_rs&langue=fr&initCritere=true >. Consultée le 14 janvier 2013.

¹⁵⁶ Les liens internet renvoyant à ces notices sont indiqués dans l'annexe C-1, p. 16 du document ANNEXES.pdf sur le DVD.

¹⁵⁷ Par exemple, c'est pour cette raison que la gravure réalisée au XIX^e siècle par Auguste Hadamard et figurant le Salon de 1699 a été écartée tandis que celle réalisée en 1785 par Pietro Antonio Martini et imageant le Salon de la même année a été retenue.

¹⁵⁸ Par exemple, ce motif a prévalu à la sélection du *Cabinet d'Amateur de Cornelis van der Geest lors de la visite des Archiducs* par van Haecht (1628) et à l'exclusion de *L'Archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie de peinture* par David Teniers (1647).

limité aux seuls experts, l'Exposition muséale se développant plus largement au sein du musée et dont l'accès est ouvert au plus grand nombre.

Ces œuvres représentant des expositions d'art renseignent quant à la multiplication au cours du temps des outils expographiques servant à matérialiser les marges expographiques, à l'évolution progressive de leurs configurations matérielles et techniques, à leur présence au sein de l'exposition muséale sur le temps long, aux comportements adoptés vis-à-vis des objets d'art par les générations successives de visiteurs.

- Les 7 « muséofiches » (sous corpus 2)

Ce sous corpus est composé de documents dénommés « muséofiches » – car présentés sous forme de fiches d'une ou plusieurs pages –, élaborés par la direction des Musées de France (DMF) – aujourd'hui le service des musées de France – portant sur diverses thématiques muséographiques et à destination des équipes muséales. Aujourd'hui en cours de révision, ces fiches techniques à caractère pratique vouées aux professionnels du musée et proposées par l'organisme de tutelle sont toutefois encore publiées sur le site internet du ministère de la Culture et de la Communication d'où l'on peut les télécharger. Après consultation des vingt-sept « muséofiches » proposées, sept d'entre elles ont été collectées : « Systèmes d'alarme ponctuelle utilisés pour les œuvres présentées au public », « Mobilier muséographique », « Les vitrines », « Accueil et confort du visiteur », « Programmation scientifique du parcours de visite », « La détection volumétrique », « La signalétique », (*cf.* annexe C-2, p. 22 du document ANNEXES.pdf sur le DVD).

Elles ont été retenues car elles recèlent des informations pratiques et techniques concernant les moyens expographiques de mise à distance, sur les paramètres et contraintes à prendre en compte lors de la sélection de ces outils, sur les arguments mobilisés pour justifier leur implantation.

- Les 3 documents extraits du média dossier « Exposer des œuvres au musée » du musée du Louvre (sous corpus 3)

Les « média dossiers » sont des dossiers didactiques portant sur différents sujets, comprenant notamment des documents élaborés par le personnel scientifique du musée

du Louvre, mis en ligne sur le site internet de l'institution¹⁵⁹, à destination du grand public. Après consultation du média dossier « Exposer des œuvres au musée », trois documents ont été collectés et réunis en sous-corpus : « La présentation de la Vénus de Milo de 1822 à nos jours », « Les accrochages de la Joconde de 1797 à nos jours », « Présenter un objet, accrocher un tableau, les ateliers muséographiques du Louvre » (cf. annexe C-3, p. 24 du document ANNEXES.pdf sur le DVD).

Ils ont été retenus car ils divulguent des informations sur l'expographie historique et contemporaine du musée du Louvre et de certaines de ses œuvres phares.

- Les 52 pages de catalogues commerciaux d'équipement muséographique (sous corpus 4)

Les catalogues commerciaux sont des documents élaborés et diffusés par les fabricants et fournisseurs d'équipement muséographique en vue de présenter leurs offres de service et produits aux musées et autres institutions culturelles. Ce sous corpus est constitué de plusieurs pages extraites de trois catalogues commerciaux fournis par autant de fabricants et distributeurs d'équipements muséographiques suite à ma demande. Initialement, j'ai contacté une petite dizaine de ces entreprises mais seules trois d'entre elles ont répondu favorablement et m'ont envoyé leurs catalogues. Ces trois fournisseurs collaborent depuis plusieurs années avec de nombreux musées et institutions culturelles – bibliothèques, théâtres, fondations, etc. – au plan national – surtout pour la société Promuseum – et international – en ce qui concerne les sociétés MuseoDirect et Absolute. Les trois brochures récoltées ont d'abord fait l'objet d'une lecture globale ce qui a permis de distinguer les pages présentant les outils expographiques de mise à distance (cf. annexe C-4, p. 25 du document ANNEXES.pdf sur le DVD) :

- Dans le catalogue Promuseum 2008 (154 pages), plusieurs pages sont réservées aux vitrines, quelques autres présentent des socles ou des barrières de mise à distance et une page est dédiée aux pictogrammes d'interdits comportementaux.

¹⁵⁹ Publication en ligne : < <http://www.louvre.fr/media-dossiers> >. Consultée le 14 janvier 2013.

- Dans le catalogue Museodirect Novembre 2010 (194 pages), les vitrines occupent également plusieurs pages comme les socles, tandis que les alarmes et les barrières de mise à distance sont présentées sur deux ou trois pages.

- Dans le catalogue Absolute 2011 (33 pages), cinq pages sont dédiées aux barrières de mises à distance.

Ces pages ont été prélevées car elles fournissent des informations sur les différents outils et dispositifs proposés aux musées nationaux et internationaux pour matérialiser les marges expographiques. Précisément, les photographies et les descriptifs techniques – appelés « désignations » – de ces produits renseignent sur leurs différentes configurations, sur les arguments commerciaux et les appellations technico-commerciales associés – ces dernières étant parfois différentes de celles utilisées par l’institution muséale et dans le langage courant –, sur les conseils expographiques délivrés en matière de protection et de présentation des objets patrimoniaux.

- Les paroles de professionnels / 9 entretiens et conversations (sous corpus 5)

D’une part, le sous corpus de paroles de professionnels du musée est composé des retranscriptions de six entretiens semi-directifs (Blanchet & Gotman, [1992] 2010 : 62) menés en 2008 auprès de deux directeurs-conservateurs, d’une assistante de conservation de musées d’art et de trois muséographes indépendantes et réalisés dans le cadre de mon Master 2. Les questions posées à mes interlocuteurs portaient sur les outils et dispositifs de mise à distance, objets de l’étude de Master 2, et non sur les marges péri-opérales, objet de la recherche doctorale. Cependant, j’ai exploité et analysé à nouveaux frais les retranscriptions de ces entretiens car les discours recueillis délivrent également des informations sur l’élaboration de l’expographie muséale d’art, sur les rôles et statuts des acteurs engagés dans ce processus, sur les opinions de ces derniers quant aux outils d’exposition – dont les outils de mise à distance –, sur les paramètres et contraintes pris en compte lors de l’élaboration de l’expographie, etc.¹⁶⁰, autrement dit, parce qu’ils renseignent sur la mise en espace. Ces entretiens semi-directifs ont duré en moyenne plus d’une heure, ont nécessité une prise de rendez-vous au préalable et ont eu lieu, en direct dans les bureaux d’un directeur-conservateur et de

¹⁶⁰ Le guide n’est pas présenté en annexe car il transparait clairement dans les retranscriptions des entretiens présentées dans l’annexe C-5, p. 26 du document ANNEXES.pdf sur le DVD.

l'assistante de conservation et par téléphone en ce qui concerne les muséographes¹⁶¹, soit par correspondance pour le second directeur-conservateur.

D'autre part, ce sous corpus de paroles de professionnels du musée est également composé des trois conversations que j'ai eues, plus tard, alors que j'étais engagée dans la recherche doctorale, précisément lors de visites d'observation d'expositions, avec deux agents d'accueil et de surveillance en 2009 et 2012 et avec une médiatrice culturelle en 2013. Ces conversations se rapprochent de ce que Gérard Derèze appelle des « bavardages intentionnels » c'est-à-dire « relèv[a]nt de la stratégie de recherche dans le sens où ils sont délibérés et préparés. Dans ce cas, le chercheur provoque volontairement et avec des objectifs précis (quant au contenu à évoquer, par exemple), une situation conversationnelle » (Derèze, 2009 : 105-106). Les conversations se rapprochent des « bavardages » définis par Gérard Derèze dans le sens où les questions posées à mes interlocuteurs portaient sur la réglementation de la visite, sur les comportements des visiteurs, etc., mais s'en éloignent dans le sens où je ne les ai pas prévus, je ne les ai pas envisagés en amont de ma venue sur le terrain et dans le sens où je n'étais pas à l'origine de ces situations d'échange. En effet, dans deux cas ce sont les informateurs qui ont engagé des situations d'échange avec moi en m'interrogeant en premier lieu sur mon activité d'observation et, dans le troisième cas, c'est un événement survenu lors de la visite qui a conduit au dialogue. Chaque conversation a duré moins d'une heure, n'a pas fait l'objet d'une demande officielle en amont de l'échange – puisque n'étant pas prévu – et s'est poursuivie après m'être présentée, avoir précisé mon statut de doctorante, le motif de ma présence dans les lieux – séance d'observation – et les objets de recherche – la réglementation de la visite, l'organisation spatiale, les comportements des visiteurs –, suite à l'accord explicite de l'interlocuteur d'échanger avec moi, au sein même de l'exposition une fois considéré que les conditions le permettaient – faible affluence, ambiance tranquille – ou en dehors et quelques jours après dans un cas – à la demande de l'informateur pour des raisons de disponibilité. Les paroles recueillies recèlent des informations sur la réglementation de la visite, sur les outils de mise à distance et sur les comportements des visiteurs, notamment (*cf.* annexe C-5, p. 26 du document ANNEXES.pdf sur le DVD).

¹⁶¹ La distance géographique ayant motivé cette manière de faire.

Techniquement, les entretiens ont été enregistrés *via* la fonction dictaphone d'un lecteur/enregistreur audio numérique posé sur les bureaux de travail de mes interlocuteurs lorsqu'ils se sont déroulés en vis-à-vis, placé à proximité du haut-parleur lorsqu'ils se sont déroulés par téléphone tandis que les conversations ont été enregistrées à l'aide de mon téléphone portable également doté de cette fonction dictaphone et tenu en main. Avant que les entretiens ne commencent et que les conversations se poursuivent, j'ai demandé à mes interlocuteurs l'autorisation d'enregistrer, autorisation qui m'a été explicitement accordée par chacun d'eux. En outre, afin de respecter l'anonymat des informateurs, les renseignements permettant leur identification ont été supprimés des retranscriptions – identités des personnes le cas échéant, nom des musées dans lesquels ils exercent, détails biographiques, par exemple.

- Les photographies et notes relatives aux outils de mise à distance et aux marges expographiques issues des relevés d'observation (sous corpus 6)

Ce sous corpus est constitué des relevés d'observation produits au cours de cinquante-quatre visites – uniques ou multiples¹⁶² – d'expositions temporaires et permanentes proposées par des musées d'art généralistes, de beaux-arts, d'art moderne, d'art contemporain, d'art et d'industrie, d'arts décoratifs, situés en France, au Canada, aux États-Unis, en Allemagne, aux Pays-Bas, en Angleterre, en Espagne et en Italie, entre 2008 et 2015 (*cf.* annexe C-6, p. 55 du document ANNEXES.pdf sur le DVD). Précisément, ce sous corpus est composé des descriptifs verbaux et des photographies relatifs aux outils de mise à distance et aux marges expographiques, produits lors de ces visites d'expositions (*cf.* annexe C-7, p. 58 du document ANNEXES.pdf sur le DVD et *cf.* annexe C-8, p. 60 du document ANNEXES.pdf sur le DVD).

Ces notes verbales et ces photographies ont permis de recenser les outils de mise à distance et les marges expographiques et de saisir leurs configurations plastiques, matérielles, techniques, spatiales.

¹⁶² Les expositions ont généralement fait l'objet d'une seule visite d'observation – les expositions temporaires et permanentes des musées français et étrangers géographiquement éloignés par exemple – mais quelques autres, du fait de la proximité géographique du musée et de leur caractère permanent, ont fait l'objet de plusieurs visites d'observation – les expositions permanentes du musée Calvet, du musée Lapidaire et du musée du Petit Palais à Avignon. La multiplicité des visites a permis de constater les modifications expographiques – et notamment concernant les outils de mise à distance – apportées à ces expositions sur la durée.

En conclusion, ces sous corpus 1 à 6 composant le corpus B ont fait l'objet de lectures flottantes puis d'analyses – et parfois de pré-analyses – dédiées car adaptées à la nature particulière de leurs éléments constitutifs et visant à répondre à des questions spécifiques établies en amont du traitement analytique.

2) Les méthodes empruntées pour les analyses des sous corpus 2, 3, 4, 5

Les retranscriptions des paroles de professionnels mais aussi les « muséofiches », les pages des catalogues commerciaux, les documents constitutifs du « média dossier » sont autant de documents textuels qui délivrent des discours décrivant le contexte de production de l'exposition, explicitant la mise en exposition et évoquant les outils de mise à distance et les marges expographiques et délivrant les conceptions des acteurs institutionnels et professionnels associées.

Les textes des « muséofiches » (sous corpus 2), les documents du « média dossier » (sous corpus 3), les désignations des catalogues commerciaux (sous corpus 4) présentent des descriptifs et des commentaires relatifs aux outils expographiques de mise à distance. Les questions posées préalablement aux analyses portées sur ces sous corpus étaient les suivantes, par exemple : quelles sont les dénominations techniques des outils de mise à distance ? De quelle(s) nature(s) sont-ils ? Quelles sont les caractéristiques mentionnées pour les définir ? Quels sont les atouts et limites de chaque instrument de mise à distance ? Quelles sont les configurations matérielle et technique recommandées ? Quels sont les paramètres que l'on conseille de prendre en compte lors de la sélection des outils de mise à distance ? Quels sont les types de fonctions assignées à ces derniers ? Ces fonctions attribuées aux moyens de mise à distance correspondent-elles à celles mentionnées par les professionnels interrogés ? Des distances métriquement définies sont-elles conseillées ou imposées ?

Les analyses lexico-sémantique, de contenu et argumentative des pages des catalogues commerciaux, des « muséofiches », des documents du « média dossier » ont consisté à dégager le lexique technique qualifiant les moyens de mise à distance d'ordres mobilier, signalétique, textuel, technologique, à relever les caractéristiques matérielles et techniques de ces différents instruments, à cerner les arguments d'ordre pratique mis en avant pour guider le collectif producteur d'exposition dans la détermination de leur

configuration et de leurs usages et rappelant les motifs sous-jacents à leur intégration au sein de l'exposition (cf. annexe D-1, p. 65 du document ANNEXES.pdf sur le DVD).

En outre, plusieurs questions ont été formulées en amont de l'analyse des paroles de professionnels (sous corpus 5) dont : au cours de la conception de l'expographie qui sont précisément les acteurs qui s'occupent de sélectionner les outils instaurant la mise à distance et de déterminer leur emplacement comme leurs configurations et à quelles étapes du processus ces choix sont-ils faits ? Quelles sont les motivations qui animent les acteurs quant à l'intégration au sein de l'exposition d'outils de mise à distance ? Sont-elles partagées par les différents participants ? Quelles sont les opinions portées sur les différents moyens de mise à distance ? Quels sont les paramètres pris en compte lors de la conception des marges expographiques ? Sont-elles métriquement définies par ces agents ? Font-elles l'objet de stratégies spatio-communicationnelles ou servent-elles à des stratégies de cette sorte ? Quelles fonctions endossent les outils de mise à distance et les marges expographiques ?

Dans le cadre d'enquêtes sur les pratiques et les représentations, des discours référentiels et modaux sont obtenus à partir d'entretiens centrés d'une part sur les descriptions des pratiques et d'autre part sur les conceptions des acteurs. Les paroles de professionnels de musée recueillies délivrent « un discours qui décrit l'état des choses » soit l'établissement de l'expographie et de la mise à distance expographique et « un discours qui tend à traduire l'état psychologique du locuteur » soit l'idéologie, les représentations, les opinions associées (Blanchet & Gotman, (1992) 2010 : 30). L'analyse portée sur le corpus de paroles de professionnels du musée a consisté à prélever dans chaque entretien les énoncés se rapportant à des thèmes¹⁶³ et sous-thèmes¹⁶⁴ dégagés des questions posées préalablement à l'analyse et à classer les énoncés dans les rubriques *ad hoc* (cf. annexe D-2, p. 68 du document ANNEXES.pdf sur le DVD). Cette analyse thématique (Paillé & Mucchielli, 2012) visait à mettre au jour les acteurs impliqués dans la sélection des outils de mise à distance et la conception des marges expographiques et les moments où elles sont pensées par eux au cours du

¹⁶³ Par exemple : « membres identifiés du collectif producteur de la mise à distance expographique », « fonctions attribuées à la mise à distance », « opinions attribuées aux différents outils de mise à distance et à la mise à distance », etc.

¹⁶⁴ Par exemple, « acteurs, statuts, rôles, rapports », « sécurité, conservation, médiation / prioritaire, secondaire », « opinions dépréciatives/opinions mélioratives ».

processus général de conception de l'exposition. Elle visait également à révéler les points de vue des informateurs quant aux différents outils employés pour instaurer les marges expographiques, quant aux fonctions qui sont assignées à ces dernières et quant aux comportements postulés en réception.

3) Les méthodes spécifiques pour les analyses des sous corpus 1 et 6

Les méthodes élaborées pour les analyses des sous corpus 1 et 6 permettent de révéler les fonctions remplies par les marges expographiques au sein de l'exposition muséale d'art. Plusieurs questions ont été formulées en amont des analyses : quels sont les outils instaurant effectivement les marges expographiques au sein de l'exposition muséale d'art contemporaine ? Sont-ils identiques à ceux utilisés à d'autres époques ? De quelle(s) nature(s) sont-ils ? Leur présence est-elle systématique ou ponctuelle au sein de l'exposition et par rapport aux objets patrimoniaux ? Quelles sont les caractéristiques matérielles et techniques de ces différents outils de mise à distance ? Leur configuration est-elle peu ou hautement modulable ? Établissent-ils des marges expographiques individuellement ou en combinaison ? Délimitent-ils réellement des marges de 30, 60 ou 100 centimètres vis-à-vis des objets patrimoniaux ? Les marges expographiques sont-elles nécessairement des intervalles vides de contenu ? Si non, que contiennent-elles ? Où se situent-elles exactement dans le champ expographique ? À quel(s) degré(s) s'imposent-elles au plan perceptif et cognitif ? Remplissent-elles des fonctions de désignation, d'indexicalisation, de mise en rapport et en valeur des objets patrimoniaux ? Favorisent-elles des effets de sens ?

Concernant les images d'exposition (sous corpus 1) : les images d'exposition servent, dans le champ de la recherche en muséologie, non seulement à titre d'illustration mais également à titre de support d'analyse. Ce type d'exploitation peut être discuté en raison du caractère subjectif de ces représentations. Néanmoins, l'artiste demeure un membre du public et sa vision peut être considérée comme un « commentaire visuel » formulé en réception, au même titre que la critique littéraire, comme le dit Isabelle Pichet à propos des œuvres figurant les Salons parisiens réalisées par des artistes de l'époque et que cette dernière analyse pour mettre au jour les intentions des tapissiers perceptibles au travers des accrochages dont ces représentations rendent compte :

« En plus des commentaires critiques qui donnent un aperçu descriptif de l'exposition au Salon, il existe des représentations visuelles qui illustrent le Salon carré alors que les murs sont recouverts jusqu'à la corniche par les œuvres des académiciens. La lecture de la mise en exposition des Salons et du discours qui en émerge devient ainsi plus facile, dans une certaine mesure, grâce aux artistes qui ont croqué, dessiné, gravé et dépeint l'accrochage des tableaux dans le Salon carré. Il est important de spécifier que ces représentations sont et resteront, le produit de la vision de l'artiste qui les a exécutées. Elles sont au même titre que toutes critiques littéraires, un simple commentaire visuel sur le Salon. Elles ne peuvent ainsi devenir ni être perçues comme le duplicata officiel et incontestable de cet événement. En revanche, ces images des Salons sont, en quelque sorte, les dépositaires des caractéristiques expographiques de ces manifestations. » (Pichet, 2012 : 126.)

Les productions artistiques ici considérées sont autant de composantes d'un genre artistique et de témoignages historiques à propos de l'exposition d'art, de son expographie comme de ses publics. Elles donnent à voir les éléments historiques de mobilier de mise à distance. Elles témoignent de l'évolution ergonomique de ces derniers, de leur présence au sein des différents types de lieux d'exposition d'art et de leur multiplication au cours du temps. Elles ont fait l'objet d'une analyse scriptographique thématifiée – telle que décrite précédemment *cf.* A-3 – afin d'en extraire et d'en observer les détails (*cf.* annexe D-3, p. 71 du document ANNEXES.pdf sur le DVD).

Concernant les photographies d'observation relatives aux outils de mise à distance et marges expographiques (sous corpus 6) : les photographies d'observation, quant à elles, donnent à voir les différents moyens de mise à distance actuellement présents au sein de l'exposition muséale d'art, leurs « physionomies », leurs combinaisons, les marges expographiques, la localisation de ces dernières, leurs rapports perceptifs, physiques et spatiaux avec les objets patrimoniaux, etc. Suite à la pré-analyse scripto-graphique thématifiée des photographies (*cf.* annexe A-2, p. 5 du document ANNEXES.pdf sur le DVD), j'ai engagé l'analyse des outils de mise à distance et marges expographiques en ayant recours à des méthodes et outils d'analyse de plusieurs sémiotiques :

- À la manière de la sémiotique visuelle (Groupe μ , 1992) et de la sémiotique de l'aménagement des espaces habitables (Grignaffini & Landowski, 2001), par exemple, il s'est agi de considérer la dimension plastique des outils de mise à distance et des marges expographiques en dégagant les variables sensibles qui caractérisent ces objets et que le producteur peut renforcer ou atténuer afin de moduler leur intensité perceptive

et attractive comme le précise la sémiotique de l'exposition (Davallon, 2006b) : couleurs, dimensions, formes, matériaux, ergonomie, styles, etc.

- Prenant exemple sur la proxémie (Hall [1966] 1971 ; Klinkenberg, 1996) et la sémiotique de l'aménagement des espaces habitables (Grignaffini & Landowski, 2001), entre autres, il s'est agi de préciser les rapports spatiaux et physiques entre les outils de mise à distance, les marges expographiques et les objets patrimoniaux exposés – graduation proxémique vis-à-vis des objets patrimoniaux, rapports physiques vis-à-vis des objets patrimoniaux, couvertures spatiales, etc.

- Mobilisant les apports de l'analyse sémiotique des dispositifs graphiques (Beguïn-Verbrugge, 2006), il s'est agi de porter attention à la localisation et à la position des outils de mise à distance et des marges expographiques dans ce que la sémiotique de l'exposition dénomme le champ expographique (Davallon, 2010).

D) L'enquête sur la saisie visuelle des œuvres exposées : l'analyse des comportements et alignements des visiteurs

L'enquête sur la saisie visuelle des œuvres exposées repose sur l'analyse des comportements et alignements des visiteurs – « objets » qui actualisent les marges péri-opérales.

Cette sous-partie (D) présente le corpus C constitué pour les besoins de cette troisième enquête et les méthodes choisies pour mener les analyses des objets désignés en précisant :

- Le contenu du corpus C et les démarches adoptées pour la production de ces éléments constitutifs.

- Les outils conceptuels retenus pour mener les analyses.

1) *La constitution du corpus C*

Le corpus C est constitué des photographies et notes produites lors des cinquante-quatre visites d'observation d'expositions muséales d'art évoquées précédemment (cf. annexe C-6, p. 55 du document ANNEXES.pdf sur le DVD) et relatives aux comportements et alignements des visiteurs (cf. annexe E-1, p. 73 du document ANNEXES.pdf sur le DVD).

Ces notes verbales et photographies ont permis de répertorier les comportements adoptés par les visiteurs lors de leur rencontre avec les œuvres exposées et de saisir leurs alignements posturaux.

2) *Les outils conceptuels retenus pour les analyses du corpus C*

Plusieurs questions ont été posées en amont des analyses, par exemple : les visiteurs actualisent-ils ou non les marges expographiques ? Dans les deux cas, quels comportements adoptent-ils, quelles actions mènent-ils, alors ? Alignent-ils leurs corps et points de vue lorsqu'il n'y a ni outils de mise à distance ni marges expographiques imposées ou suggérées ? De quelle(s) manière(s), le cas échéant ? Se placent-ils en recul des œuvres non marginalisées expographiquement ? Activent-ils les œuvres participatives et relationnelles ? À quels types de rapports vis-à-vis des propositions et discours de l'institution et du producteur de l'exposition se rapportent les différents types de comportements et actions de visionnage ?

Après la pré-analyse scripto-graphique thématisée des photographies (cf. annexe A-3, p. 7 du document ANNEXES.pdf sur le DVD), une analyse interactionnelle a été menée quant aux comportements et alignements des visiteurs. Elle visait à cerner le processus de construction de ce *pattern* et ses fonctions au plan interactionnel. En outre, une analyse socio-pragmatique a été également menée. Elle visait à considérer les fonctions de cette formation au plan de l'échange spatio-communicationnel. D'une part, l'anthropologie de la communication fournit bon nombre de notions qui renseignent sur les comportements adoptés et les gestes effectués par les individus en co-présence, autrement dit, sur les rites d'interaction. Certaines de ces notions ont été mobilisées

pour mener l'analyse interactionnelle des comportements et des alignements des visiteurs – je les présente ici :

- Yves Winkin précise que, au cours des situations interactionnelles, les interactants sont susceptibles de produire des configurations groupales typiques ou *patterns*. L'alignement est l'une de ces configurations groupales modèles. Il se caractérise par le positionnement des corps des individus selon l'axe épaule contre épaule et ne nécessite pas que les membres spécifient aux autres le début ou la fin de leur participation à ce regroupement (Winkin, [1996] 2001 : 178-179).

- Edward T. Hall a étudié les distances interpersonnelles s'établissant lors des interactions et a précisé qu'en cas de forte concentration, les individus en co-présence adoptent des parades corporelles (Hall, [1966] 1971 : 149).

- Erving Goffman a mis au jour le fait que les interactants affichent une certaine inattention civile vis-à-vis des co-présents :

« Une première personne donne à une seconde personne suffisamment d'informations visuelles pour lui montrer qu'elle a reconnu sa présence (et cette dernière admet ouvertement l'avoir vue), mais l'instant suivant, elle retire son attention afin de signifier que cette seconde personne ne constitue pas une cible particulière de curiosité ou ne fait pas partie de ses plans. Pour réaliser cette forme de courtoisie, le regard de la personne voyante peut croiser le regard de la personne vue, mais sans que ne s'y laisse lire aucune "reconnaissance" [...] nous avons ici ce qui constitue peut-être le plus minime des rituels interpersonnels, et qui pourtant régule constamment le commerce social entre les personnes dans notre société. Par sa conduite d'inattention civile, l'individu laisse entendre qu'il n'a aucune raison de suspecter les intentions des personnes coprésentes : il n'en a pas peur, n'est pas hostile à leur égard et ne cherche pas à les éviter. En se montrant poli, il s'attend en retour, de façon automatique, à subir un traitement analogue de la part des autres. Il atteste qu'il n'a rien à craindre à voir ou à être vu, qu'il n'a pas à fuir cette situation, qu'il n'a pas honte de lui-même, ni de la compagnie en présence de laquelle il se trouve. » (Goffman, [1963] 2013 : 74.)

Il s'agit d'une courtoisie, d'« une politesse qui tend à traiter les personnes présentes du seul point de vue de leur participation à un rassemblement, en mettant entre parenthèses leurs autres caractéristiques sociales » (*idem* : 75). En outre, l'inattention civile s'accompagne de l'attribution par chacun et pour chacun du statut de participant ratifié :

« Cette accréditation qu'elles [les personnes de l'interaction] s'accordent mutuellement fonde l'un des statuts les plus généraux qui soient. Même des personnes aux positions sociales extrêmement disparates peuvent se retrouver dans

des circonstances où il convient qu'elles se reconnaissent l'une à l'autre un statut de *participant ratifié*. » (Goffman, [1963] 2013 : 78.)

Aussi, lors de la rencontre, les interactants peuvent s'engager mutuellement dans une même activité. Cependant, outre l'engagement premier dans l'activité collective, des engagements subordonnés peuvent être également soutenus « de façon muette, modulée et intermittente, exprimant dans leur style un égard et une déférence pour l'activité officielle, celle qui domine la situation et ses protagonistes » (*idem* : 34-41).

Enfin, au cours de ces situations de rencontre, chacun participe à garantir l'*ethos* de l'occasion :

« Souvent, une atmosphère de groupe se forme – ce que Bateson appelle un *ethos*¹⁶⁵. En même temps, un sens accru de la responsabilité morale pour les actes de chacun semble se développer. Une justification en termes de “Nous” (*We-rationale*) émerge, focalisée autour de la chose unique que “Nous”, les participants, sommes ouvertement en train de faire ensemble, en ce moment. » (*Idem* : 85-86.)

La rencontre cesse à mesure que les interactants mettent fin à leur engagement au sein de l'activité et quittent le groupe parfois avec cérémonie :

« des cérémonies mineures sont susceptibles d'être accomplies pour marquer la fin de l'engagement ou l'entrée et la sortie des différents participants (si la rencontre abrite plus de deux membres). Ces cérémonies, en même temps que le contrôle social exercé durant la rencontre pour maintenir les participants “en ligne”, confèrent une sorte de clôture rituelle à l'activité mutuelle soutenue pendant la rencontre. [en note de bas de page] Une façon bien établie de confirmer une prise de congé est de s'éloigner physiquement des autres participants. » (*Idem* : 86.)

Ainsi, l'analyse interactionnelle des comportements et alignements des visiteurs a consisté à étudier les positionnements des corps, les parades corporelles, les politesses, les différents engagements soutenus, les ambiances, les cérémonies.

D'autre part, la socio-pragmatique des pratiques d'espaces proposée par Charles Perraton catégorise les pratiques d'espaces des producteurs et des usagers. La plupart d'entre elles rendent compte des stratégies et des tactiques de l'échange spatio-communicationnel (1984 ; 1990). Concernant les pratiques d'espaces des usagers, Charles Perraton propose une typologie composée de plusieurs grandes catégories dont

¹⁶⁵ G. Bateson, *Naven*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936, p. 119-120 in Goffman, [1963] 2013 : 85.

l'actualisation, la transgression, la subversion, la rupture¹⁶⁶. D'ailleurs, il explicite ces différentes classes en se servant d'exemples tirés de la typologie des modes d'appropriation établie par Eliseo Véron et Martine Levasseur ([1989] 1991) évoquée plus haut – cf. A-1. Je présente la typologie établie par Charles Perraton ci-dessous en mentionnant les références faites à celle de Véron et Levasseur :

- L'actualisation : « il s'agit ici pour le destinataire de se conformer à ce qui lui est proposé de faire en se comportant de manière à être en accord avec les intentions de l'ensemble producteur ». Ce sont les exemples de la fourmi et du papillon qui sont alors choisis car leurs pratiques de l'exposition s'inscrivent tout à fait dans la logique de l'exposition (Perraton, 1984 : 78). Perraton propose de rajouter au bestiaire et comme relevant de la classe de l'actualisation, la chenille qui renvoie à cette pratique de l'espace public consistant, à la différence des pratiques actives de la fourmi et du papillon, à flâner, à passer du temps au même endroit (Perraton, 1990 : 76).

- La transgression : « les tactiques de l'utilisateur sont de véritables commentaires sur les propositions de l'ensemble producteur ; l'utilisateur donne pour ainsi dire son interprétation sur ce qu'il s'agit de faire des lieux et sur ce qui y est énoncé » (Perraton, 1984 : 78). Ces pratiques transgressives sont toutefois relativement tolérées par l'ensemble producteur « dans le sens où elles ne gênent pas la réalisation du faire dominant » (Perraton, 1990 : 76). Le poisson relève en partie de cette catégorie car « avec ses comportements et modalités d'appropriation, le destinataire n'est déjà plus, dans ce cas, conforme à ce qui lui est proposé, à ce que l'on attend de lui » (Perraton, 1984 : 78). Perraton propose de rajouter au bestiaire et à cette classe, le bourdon qui transgresse par endroits.

- La subversion : il s'agit de pratiques qui « vise[nt] le système pour l'atteindre ». « Le destinataire peut par exemple considérer comme intolérable le fait que “dans l'éthique fonctionnaliste de l'architecture contemporaine, une fonction dominante tend à éliminer les possibles du lieu¹⁶⁷”, c'est-à-dire l'impossibilité pour lui de jouer à son tour le jeu de

¹⁶⁶ Les pratiques en rupture des usagers sont considérées par Perraton comme ne relevant pas de l'échange communicationnel et de la logique de l'énonciation mais plutôt de la logique de l'expression (Perraton, 1990 : 78). Pour ma part, je les considère comme relevant bel et bien de l'échange communicationnel et de la logique de l'énonciation.

¹⁶⁷ Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, Paris, Stock, 1976 in Perraton, 1990 : 76.

la destination, de jouer d'autres coups que ceux qui lui sont proposés par l'ensemble producteur ». Même si elles ne sont pas intentionnelles, ces pratiques sont « susceptibles d'être combattues par l'ensemble producteur » (Perraton, 1990 : 76). Pour rendre compte de ce type, Perraton propose l'image de la guêpe dorée dont « la pratique vise le système sinon pour le subvertir du moins pour en profiter ; de telle manière que son exercice représente une réelle menace à la réalisation du faire principal de l'ensemble producteur » (*idem*).

- La rupture : il s'agit de pratiques qui « échappe[nt] complètement à la logique de l'ensemble producteur ». Ce cas peut être illustré par la figure de la sauterelle « puisque cette dernière ne suit pas les itinéraires proposés » et celle de la nuée qui « obéit aux impératifs des producteurs et des programmeurs, mais son extrême conformité rend ses pratiques intolérables et subversives » (Perraton, 1990 : 77).

Ainsi, l'analyse socio-pragmatique des comportements et alignements des visiteurs a consisté à les considérer dans leurs nuances et en regard de ces catégories d'actualisation, de transgression, de subversion et de rupture traduisant différents types de rapports communicationnels.

Conclusion

Les analyses des objets inhérents aux trois processus énonciatifs préalablement identifiés ont pu être menées après recueil des données par observation *in situ* et collecte documentaire, constitution raisonnée des corpus dédiés à chacun des objets et sélection motivée des méthodes et outils d'analyse.

Les analyses de ces objets qui préfigurent, configurent et actualisent les marges péri-opérales – soit les règlements de visite et les interdits comportementaux, les outils de mise à distance et les marges expographiques, les comportements et les alignements des visiteurs – ont fourni bon nombre de résultats.

Ils sont présentés et discutés dans les trois chapitres qui suivent et qui constituent la seconde partie de ce mémoire dédiée à l'étude des marges péri-opérales.

SECONDE PARTIE – LES MARGES PÉRI-OPÉRALES DE L'EXPOSITION MUSÉALE D'ART : DES PHÉNOMÈNES SOCIO-SÉMIOTIQUES

Cette seconde partie présente l'étude des marges péri-opérales en trois chapitres. Le quatrième chapitre de ce mémoire délivre l'enquête sur le processus de réglementation de la visite de l'exposition au cours duquel les marges péri-opérales se manifestent. Les résultats des analyses portées sur les règlements de visite et des interdits comportementaux (corpus A) et leur interprétation à partir de la théorie de la construction de la réalité sociale (Searle, [1995] 1998) permettent d'établir que dans le cadre de la réglementation de la visite de l'exposition, les marges péri-opérales remplissent les fonctions de mesures de protection des biens et des personnes et d'accès aux œuvres dans certaines limites physiques et le rôle de règles constitutives de la visite de l'exposition muséale d'art.

Le cinquième chapitre expose l'enquête sur le processus de mise en espace de l'exposition au cours duquel les marges péri-opérales se concrétisent. Les résultats des analyses menées sur les objets de mise à distance et les marges expographiques (corpus B) et leur interprétation à l'appui d'apports théoriques quant à la signalétique patrimoniale (Jacobi & Le Roy, 2013) et à l'aménagement des lieux culturels (Dorey & Davallon, 2001 ; Salatko-Petryszcze, 2011) et de la théorie de l'énonciation éditoriale (Souchier, 1998) permettent d'avancer que, dans le cadre de la mise en espace de l'exposition, les marges péri-opérales assurent les mêmes fonctions que les signes-vecteurs d'attention et d'interprétation et les rôles de repères signalétiques et de traces matérielles d'énonciation.

Enfin, le sixième chapitre présente l'enquête sur le processus de saisie visuelle des œuvres lors de la visite au cours duquel les marges péri-opérales se réalisent. Les résultats des analyses portées sur les comportements et alignements des visiteurs (corpus C) et leur interprétation adossée à la théorie des rassemblements (Goffman, [1963] 2013) et à la théorie du lien rituel (Lardellier, 2003) permettent de déterminer que, dans le cadre de la saisie visuelle des œuvres lors de la visite, les marges péri-

opérales endossent les fonctions des signes d'engagement dans la situation d'interaction et des propriétés situationnelles et les rôles d'indices posturaux de co-énonciation et de figures rituelles.

CHAPITRE 4 – DES DISPOSITIONS RÉGLEMENTAIRES COMME RÈGLES CONSTITUTIVES

Introduction

Ce chapitre présente la première investigation qui vise à dégager les fonctions et rôles endossés par les marges péri-opérales telles qu'elles apparaissent lors de la réglementation de la visite de l'exposition muséale d'art.

D'abord, ce sont les dispositions réglementaires préfigurant les marges péri-opérales qui sont mises au jour et, entre autres choses, l'obligation de mise à distance fondée par trois interdits comportementaux (Partie A). Ensuite, ce sont les fonctions endossées par ces dispositions réglementaires lors de la réglementation de la visite qui sont relevées (Partie B). Enfin, après avoir repéré le moment historiquement situé de l'invention de ces dispositions réglementaires, il a été possible de cerner le rôle joué par les marges péri-opérales dans le cadre de la réglementation de la visite de l'exposition muséale d'art (Partie C).

A) L'obligation réglementaire de mise à distance physique vis-à-vis des objets patrimoniaux exposés

Parfois perçues comme implicites, les prescriptions comportementales de visite sont formulées de manière explicite notamment dans le « règlement de visite » et précisément dans l'un de ses chapitres spécifiquement dédié au « comportement général des visiteurs ».

Cette sous-partie (A) examine les différentes modalités d'expression et de publicisation des consignes de visite avant l'entrée des visiteurs dans l'exposition et l'établissement réglementaire de l'obligation de mise à distance physique vis-à-vis des objets patrimoniaux. Pour ce faire, il sera question :

- De la publicisation du règlement de visite c'est-à-dire sa présentation et sa diffusion auprès du public qui se réalisent par son affichage au sein et/ou en dehors du musée.

- De la présentation multimodale du règlement de visite.
- Des trois interdits comportementaux instaurant l'obligation de mise à distance, de la mesure métrique – quelque peu variable – des distances minimales imposées vis-à-vis des objets patrimoniaux et de la mention faite aux outils de matérialisation de ces distances.

1) La publicisation du règlement de visite

La publicisation du texte réglementaire est clairement évoquée dans ses dernières lignes :

Extrait du règlement de visite des musées d'Angers (Angers, France) :
 Il fera l'objet d'une publication qui sera mise à la disposition du public. Il restera affiché dans le hall d'accueil de chaque musée afin que le public accueilli puisse en prendre connaissance. /

Extrait du règlement de visite du musée du Louvre (Paris, France) :
Il est porté à la connaissance du public par voie d'affichage. /

Extrait du règlement de visite du musée du Luxembourg (Paris, France) :
Le présent règlement est porté à la connaissance du public par tous les moyens appropriés. /

Dans cette optique, il est proposé à la consultation *via* les sites internet des musées – tels ceux du musée national d'Art moderne/Centre Pompidou¹⁶⁸, du musée d'art moderne Grand-Duc Jean¹⁶⁹, du musée Louvain¹⁷⁰, du musée du Louvre¹⁷¹, par exemple.

Aujourd'hui de nombreux musées bénéficient de sites internet dédiés permettant la diffusion d'informations relatives à l'institution – son histoire, son organigramme, son

¹⁶⁸ Publication en ligne : < <https://www.centrepompidou.fr/media/imp/M5050/CPV/a1/c6/M5050-CPV-133d3e29-88b4-4293-a1c6-54a7e71a6d01.pdf> >. Consultée le 9 mars 2015.

¹⁶⁹ Publication en ligne : < http://www.mudam.lu/fileadmin/media/download/extra/re%CC%81glement_visite_2014_fr.pdf >. Consultée le 9 mars 2015.

¹⁷⁰ Publication en ligne : < http://www.mleuven.be/fr/binaries/bezoekersreglementfr_tcm40-43123.pdf >. Consultée le 9 mars 2015.

¹⁷¹ Publication en ligne : < http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-reglement-de-visite-2014_1.pdf >. Consultée le 9 mars 2015.

lieu, etc. –, à ses expositions – temporaires et permanentes –, etc. Souvent, on y trouve également des rubriques spécifiquement dédiées à la préparation de la visite. Celles-ci se nomment « votre visite », « visite », « informations pratiques », par exemple, et délivrent des renseignements quant aux horaires d'ouverture, à la localisation, aux prix d'entrée, aux visites guidées, etc. Parfois, l'internaute peut également y trouver un onglet intitulé « règlement de visite » ou « mode d'emploi du musée », « conditions d'accueil », ou encore « consignes de visite » en termes francophones – *museum rules*, *museum guidelines*, *museum etiquette*, *visitors tips and policies* en anglais ; *normas del museo*, *normas para la visita*, *normas generales de comportamiento*, en espagnol, par exemple.

Dans l'une ou l'autre langue, le règlement se présente alors sous forme développée et/ou sous forme synthétique. Sous forme développée, le règlement de visite compte plusieurs pages et constitue un document autonome – souvent proposé au format PDF –, consultable et imprimable par l'internaute une fois que ce dernier a cliqué sur le lien déclenchant son téléchargement. Sous forme synthétique, le règlement de visite s'affiche sur la page du site qui lui est en tout ou partie dédiée et se résume à une liste textuelle plus ou moins courte de consignes verbalisées, de quelques pictogrammes, et/ou de réponses brèves aux questions de la foire aux questions (FAQ) Il n'est alors pas nécessaire de cliquer sur un quelconque lien de téléchargement pour en prendre connaissance. Consultable en ligne, il est possible de l'imprimer, de le télécharger.

En outre, le règlement de visite est porté à la connaissance des visiteurs du fait également de son affichage à l'entrée du musée. Sous forme développée il est en tout ou partie affiché à proximité du guichet tandis que sous forme synthétique, il est inscrit sur la porte d'entrée, sur les parois du hall d'accueil du musée ou sur les murs de l'entrée de l'exposition. Exceptionnellement, il paraît en dehors du musée. En 2009, dans le cadre d'une campagne dite de « civilité » et dénommée « les Règles de l'art » – faisant suite notamment à l'initiative « Ne pas toucher les œuvres » réalisée quelques années auparavant –, le musée du Louvre a fait disposer dans les environs directs de son édifice – et en son sein – des affiches et kakémonos de différentes tailles dont le message graphique, compréhensible par les visiteurs français et étrangers, rappelait les principaux interdits comportementaux.

Ainsi, la publicisation intégrale ou partielle du règlement de visite, d'ailleurs prescrite réglementairement, s'effectue à plusieurs endroits et moments : sur le site internet, à l'accueil du musée et avant l'entrée dans l'exposition. Il apparaît également que la réglementation comportementale est présentée sous diverses formes et selon des modes multiples.

2) La présentation multimodale du règlement de visite

Lorsque le règlement de visite revêt le mode textuel, il se développe sur plusieurs pages. Il compte une ou deux colonnes et est découpé en plusieurs chapitres dédiés respectivement à une thématique spécifique. Le plan canonique est le suivant : le premier chapitre porte sur les conditions d'accès à l'institution ; le deuxième chapitre traite du dépôt au vestiaire ; le troisième chapitre est dédié au comportement général des visiteurs ; le quatrième chapitre présente les dispositions particulières relatives aux groupes ; le cinquième chapitre expose les mesures relatives aux prises de vues, à l'enregistrement et aux copies ; le sixième chapitre a pour sujet la sécurité des personnes, des œuvres et du bâtiment. Le chapitre « comportement général de visite » se compose d'environ une dizaine d'interdits comportementaux dont le plus emblématique est l'interdit de toucher. Souvent, celui-ci est présenté soit au début soit à la fin de la liste ce qui en révèle l'importance. Il est précédé ou suivi par les interdits de manger et boire, de téléphoner, de crier, de courir, par exemple.

Lorsqu'il paraît sous forme synthétique, le règlement se résume à quelques-unes des prescriptions du chapitre « comportement général de visite ». Celles-ci se présentent alors sous la forme d'une liste dont les items textuels sont chacun graphiquement signalés par une puce ou un tiret et/ou sous la forme d'une suite de quelques pictogrammes.

En outre, à l'occasion, les consignes comportementales se présentent également sous une forme moins conventionnelle c'est-à-dire sous une forme illustrée, aux accents ludique et humoristique. Par exemple, les principaux interdits comportementaux rappelés par le Louvre dans le cadre de la campagne « les Règles de l'art » – évoquée plus haut – se présentaient visuellement comme un mélange de pictogrammes signifiant

les actions proscrites et de visuels évoquant des objets exemplaires du musée¹⁷². Autre exemple : le service de l'éducation et des programmes publics du musée des beaux-arts de Montréal propose sur le site internet de l'institution – dans la rubrique « préparer sa visite au musée » – un dessin humoristique téléchargeable intitulé la « Musétiquette »¹⁷³. Ce dessin représente de jeunes visiteurs déambulant dans une salle d'exposition et s'employant à transgresser bon nombre d'interdits comportementaux. Il s'agit alors pour les enfants de repérer ces comportements proscrits avec l'aide du parent, de l'enseignant et/ou du médiateur, en amont de leur visite. C'est également sur le ton de l'humour que les différentes consignes de visite sont délivrées aux visiteurs des musées nationaux d'arts moderne et contemporain de Corée du sud dans un guide papier remis à leur arrivée dans les lieux. En effet, le comportement de visite attendu est édicté textuellement mais aussi visuellement sous forme de petites illustrations originales et plaisantes car représentant les visiteurs sous les traits de chats¹⁷⁴.

En somme, avant même l'entrée dans l'exposition, le règlement de visite revêtant différentes formes textuelles – long pavé et/ou liste concise – et énoncé selon divers modes – textuel, pictographique, imagé – est porté à la connaissance des visiteurs. Et ce règlement publicisé et diversement formulé stipule notamment qu'il est interdit de toucher aux objets présents dans l'exposition mais également qu'il est interdit de s'en approcher.

¹⁷² La campagne a été réalisée par l'agence de communication ©SUPER! Le pictogramme signifiant l'interdit de boire – une bouteille en plastique stylisée barrée d'un trait oblique rouge – est intégré à un visuel représentant une nature morte peinte, tandis que le pictogramme signifiant l'interdit de téléphoner – un téléphone portable stylisé barré d'un trait oblique rouge – est, quant à lui, inséré dans un visuel représentant une dalle marquée de hiéroglyphes. Comme le révèle l'argumentaire de l'agence, le parti pris graphique répond à plusieurs objectifs : « Cette campagne dite de “civilité”, nourrit aussi l'image du Louvre et souligne la diversité de son offre, à travers six règles, chacune déclinée par un visuel. Le recours aux pictogrammes permet de s'assurer de la bonne interprétation du message par tous les publics, et par toutes les nationalités (64% du public du musée du Louvre est international.) ». Publication en ligne : <<http://www.csuper.fr/>>. Consulté le 21 août 2012. Dans ce cas, la publicisation de la réglementation de la pratique de visite sert également à la publicité du musée.

¹⁷³ Ce document a été repris par l'*Art gallery of Alberta*, selon le même objectif c'est-à-dire la sensibilisation des plus jeunes aux règles de visite. Je remercie Aude Joly de m'avoir fait part de ce document publié en ligne : <<https://www.mbam.qc.ca/bibliotheque/SEAC/jeunesse/musee-museum-etiquette.pdf>>. Consultée le 6 juin 2012.

¹⁷⁴ Je remercie Alexandra Georgescu-Paquin de m'avoir fait part d'un article dédié à ce guide : <<http://blogs.artinfo.com/artintheair/2015/03/13/korean-museum-uses-adorable-cats-in-visitor-etiquette-guide/>>. Consultée le 18 mars 2015.

3) Les trois interdits instaurant l'obligation de mise à distance physique vis-à-vis des objets patrimoniaux exposés

L'analyse de contenu portée sur les règlements de visite a permis de dégager les trois interdits comportementaux qui obligent à la mise à distance vis-à-vis des œuvres exposées soit l'interdit de toucher, l'interdit de s'approcher, l'interdit de franchir les dispositifs destinés « à contenir le public » / « à limiter l'accès au public » (cf. annexe B-3, p. 13 du document ANNEXES.pdf sur le DVD). Dans la liste des prescriptions, l'interdit de toucher est mentionné dans vingt-six règlements étudiés sur vingt-sept. Il se situe généralement en début de la liste des différentes instructions ; souvent en première position et parfois en dernière place. Si cette injonction proscrit le toucher des œuvres exposées (14/26), il lui arrive aussi d'interdire également le toucher des outils d'exposition (12/26) :

Extrait du règlement de visite du musée national d'art de Catalogne (Barcelone, Espagne) :

[Lo que no se puede hacer dentro del edificio] *Tocar las obras de arte, sus soportes, las vitrinas y la rotulación informativa /*

Extrait du règlement de visite des musées municipaux de Bayeux (Bayeux, France) :

[Il est interdit :] 2 - de toucher aux œuvres, aux installations muséographiques (panneaux, cartels, vitrines, socles et autres éléments de présentation...) ainsi qu'au mobilier de signalétique temporaire ou permanente /

Cet interdit de toucher aux œuvres (et aux outils d'exposition) implique de fait une mise à distance du public vis-à-vis de celles-ci (et des autres).

En outre, l'interdit de s'approcher des œuvres, mentionné et/ou induit dans dix-huit règlements – sur vingt-sept – en début et milieu de la liste des diverses consignes, contribue également à l'obligation au recul. Si cet interdit est explicitement exprimé, il est parfois induit par l'interdiction de certaines actions impliquant un rapprochement physique potentiellement dangereux comme l'utilisation de loupe, la désignation par le doigt tendu et par un quelconque objet, l'appui sur les murs et les différents éléments de l'exposition :

- l'interdit d'examiner à la loupe

Extrait du règlement de visite du musée du Luxembourg (Paris, France) :

[Il est interdit d'effectuer toute action portant atteinte à la sécurité des œuvres et aux bonnes conditions de visite et notamment :] - d'examiner les œuvres à la loupe /

Extrait du règlement de visite du musée des beaux-arts de Rouen (Rouen, France) :

[En particulier, à tout visiteur il est interdit strictement :] - d'examiner les œuvres à la loupe /

- l'interdit de désigner par le doigt tendu et autres « pointeurs »

Extrait du règlement de visite du musée national d'Art moderne/Centre Pompidou (Metz, France) :

ils [les visiteurs] veilleront à ne pas pointer du doigt une œuvre /

Extrait du règlement de visite du musée national d'art de Catalogne (Barcelone, Espagne) :

[Lo que no se puede hacer dentro del edificio] Indicar con objetos (trípticos, lápices, etc.) o con el dedo cerca de las obras de arte /

Extrait du règlement de visite des musées nationaux de Berlin (Berlin, Allemagne) :

The use of laser pointers is not permitted.

- l'interdit de s'appuyer sur les murs et autres éléments de l'exposition

Extrait du règlement de visite du musée national d'Art moderne/Centre Pompidou (Paris, France) :

[En particulier, il est interdit de :] de s'appuyer sur les vitrines, socles et autres éléments de présentation /

Extrait du règlement de visite du musée d'art de San Diego (San Diego, États-Unis) :

Please do not lean on walls or cases, either to write or for physical support.
/

Dans huit de ces dix-huit règlements dans lesquels l'interdit de s'approcher est induit ou explicitement formulé, la distance minimale requise « dans les déplacements comme dans le stationnement », entre le public et les œuvres exposées, est quelque fois exprimée de manière approximative par un adverbe de lieu et/ou, plus souvent, de manière très précise par une valeur métrique :

- des distances approximatives

Extrait du règlement de visite des musées d'Angers (Angers, France) :
[Il est interdit de :] 3 - de s'approcher trop près des œuvres, afin d'éviter tout accident /

Extrait du règlement de visite du musée national d'art de Catalogne (Barcelone, Espagne) :
[Lo que no se puede hacer dentro del edificio] Indicar con objetos (trípticos, lápices, etc.) o con el dedo cerca de las obras de arte /

- des distances métriquement définies

Extrait du règlement de visite du musée d'art d'Appleton (Ocala, États-Unis)
While viewing the art, please maintain a distance of at least 12 inches [30 cm environ] from the artwork /

Extrait du règlement de visite du musée national d'Art moderne/Centre Pompidou (Metz, France) :
Les visiteurs respecteront un mètre de distance avec les œuvres, dans les déplacements comme dans le stationnement /

Extrait du règlement de visite du musée national d'art de Catalogne (Barcelone, Espagne) :
[Lo que no se puede hacer dentro del edificio] Acercarse a las obras de arte a una distancia menor de 60 cm. /

Comme le révèlent les extraits ci-dessus, la distance requise n'est pas nécessairement la même d'un musée à l'autre : environ 30, 60 ou 100 centimètres. Néanmoins, le plus souvent, elle est fixée à environ 60 centimètres (3/8) ou 1 mètre (3/8) :

- environ 60 centimètres de distance

Extrait du règlement de visite du musée Louvain (Louvain, Belgique) :
À l'intérieur du musée, il est notamment interdit : de trop se rapprocher (à moins de 60 cm) d'une œuvre d'art /

Extrait du règlement de visite du musée d'art de San Diego (San Diego, États-Unis) :
A good rule is to keep a two-foot safety zone [60 cm environ] between you and a work of art. /

- environ 1 mètre de distance

Extrait du règlement de visite du musée d'art Albright-Knox (Buffalo, États-Unis) :

Please view the art at a safe distance – at least three feet [91 cm environ] away. /

Extrait du règlement de visite du musée des beaux-arts de Rennes (Rennes, France) :

Il est interdit de s'approcher à moins de 1 mètre des œuvres /

En outre, dans deux de ces dix-huit règlements, les distances sont qualifiées : pour le musée d'art Albright-Knox, il s'agit de distances de sécurité – « *a safe distance* » – ; pour le musée d'art de San Diego, il s'agit de zones de sécurité – « *safety zone* ». Ces appellations permettent de redire la raison d'être de ces dispositions réglementaires et plus largement du règlement, soit la protection et en l'occurrence celle du patrimoine et des personnes.

Si on se réfère à l'échelle proxémique proposée par Edward T. Hall, le corps qui se place à 30 centimètres de l'objet l'intègre dans sa sphère intime éloignée ; à 60 centimètres de l'objet, dans sa sphère personnelle proche ; à 100 centimètres, dans sa sphère personnelle éloignée ([1966] 1971 :143-160). C'est donc l'incorporation intime en mode proche qui est exclue. Cependant, l'anthropologue a pris soin de démontrer que ces « bulles » varient en fonction des cultures¹⁷⁵ ([1966] 1971 : 161-201), il est donc impossible de dire *a priori* pour un visiteur ou des visiteurs donnés qu'en fonction de telle ou telle distance de recul adoptée l'objet est intégré ou non à telle ou telle sphère du territoire personnel.

D'ailleurs, les distances de recul mentionnées dans les règlements sont-elles des caractéristiques culturelles ? Dans trois règlements de musées d'art américains – musée d'art Appleton, Musée d'art de San Diego, Musée d'art Tacoma –, on trouve ces trois distances différentes tandis que dans deux règlements de musées français – le musée des

¹⁷⁵ L'échelle proxémique a été établie « à partir d'observations et d'entretiens poursuivis avec un ensemble d'individus adultes bien portants de type sans contact, appartenant à la classe moyenne, originaires pour la plupart de la côte Nord-Est du continent américain [...] Nos descriptions paraîtront certainement grossières lorsque l'observation proxémique aura progressé et qu'on connaîtra les mécanismes sous-jacents à la perception différentielle des distances. De plus ces généralisations ne concernent pas le comportement humain en général – non plus que celui des Américains en général ; elles valent seulement pour le groupe observé » (Hall, [1966] 1971 : 146-147).

beaux-arts de Rennes et le musée national d'Art moderne/Centre Pompidou à Metz –, c'est la distance de 100 centimètres qui est, dans les deux cas, fixée. La question reste donc posée car il faudrait plus de données pour pouvoir établir des corrélations. On peut aussi relever que sur les sept règlements qui mentionnent des distances précises, trois sont émis par des musées américains (30, 60, 100 cm environ), deux par des musées français (100 centimètres), un par un musée belge (60 centimètres) et un par un musée espagnol (60 centimètres). Est-ce à dire que les musées européens et nord-américains ont tendance à définir métriquement la distance ? Non, car sur l'échantillon total, il n'y a que sept règlements sur vingt-sept qui posent des mesures précises, les vingt autres – dont une majeure partie émane également de musées européens – s'en abstiennent.

En revanche, il apparaît que l'interdit de s'approcher est à l'instar de l'interdit de toucher mis en application aussi bien dans les musées de beaux-arts que dans les musées d'art contemporain ou les musées d'art généralistes. Tout comme l'interdit de franchir « les dispositifs destinés à contenir le public » / « les barrières et dispositifs destinés à limiter l'accès au public ». Cet interdit de franchir les dispositifs destinés « à contenir le public » / « à limiter l'accès au public » est le troisième mandement contribuant directement à instaurer l'obligation à l'éloignement physique vis-à-vis des œuvres exposées. Cet interdit est présent dans dix des vingt-sept règlements étudiés – un règlement de musée d'art luxembourgeois et neuf règlements de musées d'art français – et placé au début ou au milieu de la série de consignes – et parfois juste avant les interdictions de toucher et de s'approcher :

Extrait du règlement de visite du musée national d'Art moderne/Centre Pompidou (Metz, France) :

[Les visiteurs veilleront] à ne pas marcher sur les socles et les mises à distance /

Extrait du règlement de visite des musées d'Angers (Angers, France) :

[Il est interdit de :] 4- de franchir les barrières et dispositifs destinés à limiter l'accès au public /

Extrait du règlement de visite du musée des beaux-arts de Rouen (Rouen, France) :

En particulier, à tout visiteur il est interdit strictement : - de franchir les barrières et dispositifs destinés à contenir le public / - de toucher aux œuvres exposées et aux décors ; - d'examiner les œuvres à la loupe ; - de s'appuyer sur les vitrines, les socles et autres éléments de présentation /

Si avec l'interdit de toucher, il est fait mention des outils de l'exposition dédiés à la présentation, à la médiation et à la conservation – panneaux, cartels, vitrines, socles, mobilier signalétique –, ce sont ici les outils de l'exposition dédiée à la mise à distance – les barrières et « dispositifs destinés à limiter l'accès au public/ à contenir le public » – qui sont évoqués.

En conclusion, la mise à distance vis-à-vis des œuvres est une obligation réglementairement définie 1) par l'interdit de toucher aux œuvres et aux outils de présentation, 2) par l'interdit de s'approcher de ces objets de patrimoine – à moins de trente, soixante ou cent centimètres – et outils d'exposition, 3) par l'interdit de franchir les moyens servant à instaurer cette zone de sécurité. Ces différentes dispositions réglementaires relatives à la mise à distance sont de portée générale et sont applicables par chacun et par tous au cours du déplacement comme du stationnement et ce, en dépit des dimensions diverses des œuvres, de l'acuité visuelle différente d'un visiteur à un autre, de l'affluence fluctuante au sein des espaces de l'exposition, des caractéristiques architecturales et des aménagements des lieux, des différences culturelles quant à l'occupation de l'espace, ... Et l'institution muséale justifie l'imposition de ces dispositions en évoquant les devoirs qui lui incombent.

B) Des mesures de protection et d'accessibilité

Les règlements de visite sont des textes qui relèvent de la catégorie des « textes d'incitation à l'action » (Adam, 2001a). Précisément, ils visent à régler le comportement du visiteur-lecteur dans le but précis que ce dernier fasse une « bonne » visite. Pour s'assurer complètement d'atteindre l'objectif visé, les interstices de ces textes accueillent le discours de l'institution muséale.

Cette sous-partie (B) considère ces textes et ce discours en examinant :

- La visibilité procédurale typique des règlements de visite muséale et leurs marques d'énonciation.

- L'expression injonctive des interdits qui cherche moins à convaincre qu'à inciter le visiteur-lecteur à réaliser conformément « le faire » autoritairement prescrit.
- Les fonctions de mesures de mise en protection du patrimoine et des personnes et de mise en accessibilité dans certaines limites physiques à ce bien assignées aux marges péri-opérales.

1) Une argumentation épideictique pour convaincre le lecteur-visiteur

Comme évoqué précédemment, le règlement de visite se présente textuellement soit sous la forme d'un bloc long soit sous la forme d'une liste courte. Dans les deux cas, il y a une forte segmentation du texte. Premier niveau de segmentation : un titre général, écrit dans une taille de police de caractère beaucoup plus grande que celle du corps, chapeaute le document et le résume : « règlement de visite », « règlements des visites au musée », « règlement intérieur pour les visiteurs », par exemple. Ensuite de nombreux sous-titres – par exemple « comportement général des visiteurs » – découpent encore le bloc ou la liste. Ils sont également écrits dans une taille supérieure à celle du corps – voire en capitales –, souvent numérotés et environnés de blanc.

Deuxième niveau de segmentation : le texte est encore subdivisé par des inter-sous-titres écrits en capitales, numérotés et/ou passés en gras et par des puces ou tirets servant à introduire chaque paragraphe d'une ou plusieurs phrases.

Cette forte segmentation met en évidence le plan du texte et la numérotation des sous-titres indique qu'une procédure est à suivre. Plusieurs règlements de visite étudiés commencent par les mesures d'accès au musée (Titre 1), continuent avec les dispositions liées au vestiaire (Titre 2), puis avec les conditions relatives au comportement général des visiteurs notamment au sein de l'exposition (Titre 3) – comme les règlements de visite du musée des beaux-arts de Rouen, du musée national d'Art moderne/Centre Pompidou à Paris, du musée du Luxembourg à Paris, du musée d'art moderne Grand-Duc Jean à Luxembourg, des musées d'État à Berlin, du musée Picasso à Malaga, du musée national d'art de la Catalogne, par exemple.

Cette visibilité procédurale (Adam, 2001a) est typique des règlements de visite de musées car elle avertit les lecteurs visiteurs qu'une démarche est à suivre pour accéder à l'exposition. En outre, les règlements de visite ont tous pour finalité de faire adopter aux visiteurs un « comportement général » assurant une visite « agréable » et en toute « sécurité » pour les œuvres et les personnes.

Si les règlements de visite sont des textes injonctifs visant à régler le comportement du visiteur (Adam, 2001b), ils sont aussi, dans une moindre mesure mais tout de même, des textes visant à convaincre les visiteurs d'adhérer au système de valeurs de l'institution. D'ailleurs le discours argumentatif (Amossy, 2008 ; Charaudeau & Maingueneau, 2002) de l'institution muséale se présente avant les listes établissant les interdits comportementaux. Alors, le texte est en tout ou partie ponctué de pronoms personnels qui actualisent à l'occasion le discours et engagent de fait un rapport intersubjectif :

- l'établissement ponctuel d'un rapport intersubjectif

Extraits du règlement de visite du musée des beaux-arts de Rennes (Rennes, France) :
Nous rappelons que / Merci de votre compréhension. /

Extraits du règlement de visite du musée d'art de San Diego (San Diego, États-Unis) :
Whether you're a first-time museum visitor or a lifelong member of The San Diego Museum of Art, we welcome you and thank you for visiting. / For your comfort, you may use the Coat Check /

Extraits du règlement de visite du musée des beaux-arts de Bilbao (Bilbao, Espagne) :
ayúdanos a proteger nuestro patrimonio / para que todos nuestros visitantes / tu colaboración / Para tu comodidad /

En outre, l'utilisation de couples lexicaux antinomiques permet de qualifier ce qui, au sein du musée et de son exposition, relève du bon, du bien et du meilleur en opposition avec ce qui relève du mauvais, du mal et du pire : « respect/non-respect », « confort/gêne », « sécurité/risque », « accès/exclusion », « préservation/dégradation », etc. Il y a alors une mobilisation de valeurs et de références culturellement admises et partagées. Le patrimoine comme « bien commun intergénérationnel » en est une, la visite comme expérience « agréable » réalisée dans les « meilleures conditions » en est une autre :

- le patrimoine comme bien commun intergénérationnel

Extrait du règlement de visite du musée départemental d'art ancien et contemporain Épinal (Épinal, France) :

Dans l'intérêt de la protection du patrimoine qui est notre bien commun à tous /

Extraits du règlement de visite du musée d'art de San Diego (San Diego, États-Unis) :

We thank you for not touching on behalf of future generations of visitors. /

Extrait du règlement de visite du musée Kröller-Müller (Otterlo, Hollande) :

House rules are necessary to protect the often fragile works of art we exhibit, so that future generations may also enjoy them. /

- la visite agréable réalisée dans les meilleures conditions

Extrait du règlement de visite des musées d'Angers (Angers, France) : permettre aux visiteurs d'accéder à la découverte du patrimoine scientifique et culturel des musées de la Ville d'Angers dans les conditions les plus agréables /

Extrait du règlement de visite de l'Ashmolean Museum (Oxford, Angleterre) :

The Museum has some simple rules to make a visit enjoyable /

Extrait du règlement de visite du musée d'art de San Diego (San Diego, États-Unis) :

Please be aware of our museum guidelines, which are designed to make your visit enjoyable. /

Enfin, le musée est présenté en tant que « lieu » polyfonctionnel – « un lieu de conservation et d'exposition », « un lieu de vie, d'échange, d'étude et de loisir » – et une « institution » endossant la « responsabilité » de la protection du patrimoine tandis que les visiteurs, quant à eux, sont présentés comme des auxiliaires du musée dans cette tâche :

- le musée comme lieu polyfonctionnel et institution responsable de la protection du patrimoine

Extrait du règlement de visite du musée des beaux-arts de Rouen (Rouen, France) :

Le musée est un lieu de conservation et d'exposition au public des collections dont il a la charge, ainsi qu'un lieu de vie, d'échange, d'étude et de loisir. /

Extraits du règlement de visite du musée d'art de Zapopan (Zapopan, Mexique) :

Un museo es una institución de carácter permanente y no lucrativo al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público que exhibe, conserva, investiga, comunica y adquiere, con fines de estudio, educación y disfrute, la evidencia material de la gente y su medio ambiente /

Extrait du règlement de visite l'Ashmolean Museum (Oxford, Angleterre) :

As it is the Museum's responsibility to make sure works of art remain safe /

- les visiteurs comme auxiliaires du musée dans la protection du patrimoine

Extrait du règlement de visite du musée national d'art de Catalogne (Barcelone, Espagne) :

La colaboración de todos es muy valiosa para ayudar a proteger las obras de arte para las generaciones futuras. /

Extrait du règlement de visite des musées d'Angers (Angers, France) :

Tout visiteur qui serait témoin de l'enlèvement d'une œuvre est habilité à donner l'alerte et à intervenir spontanément / chacun est tenu de prêter main-forte au personnel du musée lorsque le concours des visiteurs est requis. /

En somme, le règlement de visite – revêtant une visibilité procédurale – établit la procédure d'accès à l'exposition et, au travers d'une argumentation épideictique (Adam & Herman, 2003) qui engage le destinataire et le producteur dans un rapport intersubjectif, vise à convaincre les visiteurs d'adhérer au système de valeurs de l'institution au cœur duquel le patrimoine est un bien intergénérationnel et sa visite, une expérience agréable pour chacun et pour tous. Puis, les interdits comportementaux sont édictés sur le mode injonctif.

2) Une expression injonctive pour inciter le lecteur-visiteur

Le règlement de visite se fait injonctif lorsqu'il cherche à inciter les visiteurs à adopter un comportement (Adam, 2001b) assurant une visite agréable et sans risque pour le patrimoine et les personnes. Dès lors, l'énonciateur du règlement de visite dont la signature est ponctuelle et localisée au début ou à la fin du document s'efface quelque peu du corps du texte et laisse la place du destinataire vacante grâce à une formulation impersonnelle afin que celle-ci puisse être occupée par chaque lecteur visiteur (Adam, 2001a).

Le producteur et le destinataire du règlement ne sont toutefois pas complètement absents du corps de texte. Le premier est indirectement présent du fait de sa figuration à la troisième personne du singulier permise par l'emploi ponctuel de termes génériques tels que « le musée », « l'institution », « la direction », « le directeur », « l'établissement » et/ou de sa dénomination précise « le Mudam », « le musée des beaux-arts de Rouen », etc. ; le second est évoqué de manière toute aussi indirecte au travers d'éléments lexicaux tels que « visiteurs », « public », « groupes », par exemple. Il y a là une désactualisation du discours par le jeu des personnes en vue de l'attribution d'une valeur de vérité générale à l'énoncé (*idem*) :

- un énoncé ayant valeur de vérité générale

Extraits du règlement de visite du musée des beaux-arts de Rouen (Rouen, France) :

Exemples de tournures impersonnelles : une parfaite correction est exigée tant vis-à-vis du personnel que de toute personne présente dans l'établissement / Les visiteurs sont vivement incités à désactiver leur téléphone dans toutes situations où il peut nuire au public et aux activités. /

Auto-référence du producteur : musée des beaux-arts de Rouen / le musée / l'établissement /

Référence au destinataire : le public / aux personnes ou groupements autorisés / les visiteurs / des groupes et des visiteurs individuels /

Extrait du règlement de visite du musée d'art moderne Grand-Duc Jean (Luxembourg, Luxembourg) :

Exemples de tournures impersonnelles : il est demandé aux visiteurs de respecter les consignes de sécurité / Les visiteurs s'abstiennent de tout acte susceptible de menacer la sécurité des personnes et des biens. /

Auto-référence du producteur : Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean / Mudam / le musée /

Référence au destinataire : aux visiteurs / les autres visiteurs / aux visiteurs porteurs de / au public / de groupes /

En outre, le règlement de visite se caractérise par la mobilisation de nombreux verbes d'action à l'infinitif prohibitif (Adam, 2001a) du fait de la présence de marques de négation comme « ne pas... », « ne... pas », « ni... ni... ». Aussi, le chapitre dédié au « comportement général de visite » débute souvent par une formule injonctive déclarée au présent, du type « il est interdit de... », « il n'est pas permis de... » et servant à introduire les différents verbes d'actions proscrites. Le « devoir » aussi fréquemment employé au présent dans le règlement de visite s'ajoute aux autres modalisateurs déontiques tels que « permis » et « interdit » qui rendent compte de la position d'autorité investie par le producteur et de son intention – obliger à :

Extrait du règlement de visite du musée Louvain (Louvain, Belgique) :
À l'intérieur du musée, il est notamment interdit : · de trop se rapprocher (à moins de 60 cm) d'une œuvre d'art, de toucher les objets exposés, de désigner les œuvres à l'aide d'un objet, de s'appuyer aux murs, de se livrer à des courses, bousculades, glissades ou escalades et de s'allonger sur les banquettes ; · de gêner délibérément et longuement les autres visiteurs, d'entraver les passages et issues, notamment en s'asseyant sur les escaliers /

Extrait du règlement de visite du musée Kröller-Müller (Otterlo, Hollande) :

1. It is not allowed to touch the works of art / 2. When visiting the museum, backpacks, large bags and umbrellas must be handed in at the cloakroom / 3. It is not allowed to make photographs using a flashlight or a tripod. 4. It is not allowed to eat and drink in the exhibition rooms. Brought along food may not be eaten in the museum restaurant. /

Le règlement de visite articule action verbale et action dans le monde (Adam, 2001a). D'ailleurs, la justification de l'imposition et de l'application de tout ou partie du règlement se fait notamment par la référence directe à des décrets et lois rappelant que le musée est une institution qui dépend d'un cadre juridico-légal – auquel les visiteurs sont également liés :

- la référence au cadre juridico-légal

Extrait du règlement de visite du musée d'art de Zapopan (Zapopan, Mexique) :

El presente reglamento es de orden público, se expide con fundamento en el artículo 40 y 44 de La Ley de Gobierno y la Administración Pública Municipal del Estado de Jalisco /

Extraits du règlement de visite du musée national d'Art moderne/Centre Pompidou (Paris, France) :

de fumer dans le Centre, sauf dans les espaces fumeurs autorisés des espaces de restauration (selon l'application du décret Anti-tabac n°92478 du 29 mai 1992) / Cette installation est régie par une autorisation préfectorale (loi du 21 janvier 1995 – article 10.2) /

Ainsi, du fait de son expression injonctive qui postule l'autorité du producteur, le texte oblige les visiteurs aux plans individuel et collectif à appliquer le système de règles comportementales et à adopter le comportement général de visite, édictés par l'institution. Outre l'évocation du cadre juridique auquel doivent répondre le musée et le public, l'institution justifie son système normatif par un double devoir qui lui incombe.

3) L'évocation du devoir muséal pour justifier les règles

Ce sont précisément le devoir de protéger le patrimoine et les personnes et le devoir d'offrir au public un accès agréable à ce bien qui sont présentées comme motifs à l'adoption et à l'application du système de règles :

- protéger le patrimoine et les personnes et offrir aux visiteurs un accès le plus agréable possible à ce bien

Extrait du règlement de visite des musées d'Angers (Angers, France) :
Considérant que des règles doivent être établies pour permettre aux visiteurs d'accéder à la découverte du patrimoine scientifique et culturel des musées de la Ville d'Angers dans les conditions les plus agréables, tout en assurant la protection du public, du personnel, des œuvres et des bâtiments, le conseil municipal de la Ville d'Angers a adopté le 24 mai 2004 le présent règlement.
/

Extrait du règlement de visite de l'Ashmolean Museum (Oxford, Angleterre) :
The Museum has some simple rules to make a visit enjoyable and safe for everyone. /

Extrait du règlement de visite du musée de beaux-arts de Murcia (Murcia, Espagne) :
Para facilitar la protección de las personas y del visitante, la conservación de las obras de arte, colecciones y objetos artísticos expuestos, y no alterar el buen transcurso de la visita al Museo /

De cette double charge découle le système de règles dont la première prescription établie par l'institution à destination des visiteurs réside dans l'obligation de se conformer au règlement de visite sous peine de sanctions telles l'exclusion de l'établissement, les poursuites judiciaires :

- se conformer au règlement de visite sous peine de sanctions

Extraits du règlement de visite du musée Louvain (Louvain, Belgique) :
Ci-dessous sont définis les droits et devoirs de l'institution et du visiteur. Tout visiteur au musée est censé avoir pris connaissance du présent règlement et de s'y conformer. / Tout acte illicite ou irrégulier peut donner lieu aux mesures qui s'imposent, notamment la fermeture des accès et le contrôle des issues. Dans tel cas, il est entendu que les visiteurs demeurent à l'intérieur du musée jusqu'à l'arrivée des autorités compétentes. / Toute personne refusant de se conformer aux dispositions du présent règlement est immédiatement écartée du musée. /

Extraits du règlement de visite du musée d'art de Zapopan (Zapopan, Mexique) :

Los visitantes del MAZ deberán atender en todo momento las siguientes disposiciones / A los infractores del presente Reglamento se les impondrán las siguientes sanciones : I. Si se trata de servidores públicos, les será aplicable la Ley de Responsabilidades de los Servidores Públicos del Estado de Jalisco y sus Municipios; y II. Si el infractor no tiene carácter de servidor público se aplicarán las sanciones que prevén los reglamentos municipales y demás ordenamientos legales aplicables, sin perjuicio, en su caso, de existir la responsabilidad civil o penal correspondiente. /

En conclusion, l'institution muséale justifie la mise en application de règles comportementales dont la mise à distance et les dispositions associées en les présentant comme des mesures remplissant les fonctions techniques de protection du patrimoine et des personnes et d'accessibilité, dans certaines limites physiques, à ce bien. Elle évoque également les sanctions concrètes et notamment légales auxquelles s'exposent les contrevenants en cas de violation de ces mesures. L'éthique muséale et le système de règles qui en découle ne sont pas récents ; l'un et l'autre se sont étayés au cours du temps et leur avènement remonte à l'origine du musée public.

C) Des règles constitutives¹⁷⁶ de la visite de l'exposition muséale

À la différence des règles régulatrices, les règles constitutives ne se cantonnent pas à régler l'activité mais à la rendre possible. L'activité de visite de l'exposition muséale d'art est également fondée par ce type de règles.

Cette sous-partie (C) met au jour le rôle de règle constitutive de la visite de l'exposition muséale joué par les marges péri-opérales en s'arrêtant sur :

- L'historicité et la permanence des interdits fondant l'obligation de mise à distance et des moyens concrets et marges expographiques associés.
- Le processus institutionnel et social d'attribution et de reconnaissance du rôle de règles constitutives à ces interdits et aux outils qui concrétisent l'obligation de mise à distance.

¹⁷⁶ La formule est de John R. Searle ([1995] 1998).

1) Les interdits de toucher, de s'approcher, de franchir les barrières... en vigueur au quotidien et sur le temps long

Dans les témoignages d'époque relatant les visites au musée, parfois, il est fait mention des convenances comportementales. Dans son texte critique – cité dans le deuxième chapitre – Paul Valéry signale que sa démarche vers l'œuvre est interrompue par l'action restrictive du garde en charge de faire respecter l'interdit de s'approcher de trop près et que, suite à cela, son pas se régule ([1923] 1960).

Si l'interdit de s'approcher est mis en application de nos jours et au siècle passé, il l'était également à la fin du XVIII^e siècle. Ce sont alors les premiers visiteurs du Muséum central des Arts de la République qui expérimentent ce rapport à distance : les œuvres sont mises hors d'atteinte par l'intermédiaire de barrières, des gardes et des conservateurs. Un visiteur de l'époque relate que les barrières placées des deux côtés de la Grande Galerie se situent « à deux pieds d'éloignement à peu près du mur » (Héritier, 2012 : 96) soit environ 64 centimètres – étant donné le pied-de-roi, mesure en vigueur jusqu'à la fin du XVIII^e siècle en France et équivalente à environ 32 centimètres.

L'interdit de s'approcher perdure et, ce faisant, l'éloignement s'établit, dans l'absolu, à environ 60 centimètres des objets patrimoniaux. Si les règlements de visite étudiés évoquent cette même distance, ils mentionnent également une distance de 30 centimètres, plus proche c'est-à-dire plus favorable à la saisie optique des détails mais aussi plus compromettante car plus courte que celle du bras en extension. La distance établie à 100 centimètres nuit quant à elle à l'appréhension visuelle de la touche caractéristique du peintre, par exemple, mais assure un écartement physique suffisamment grand pour que le bras tendu ne puisse atteindre l'œuvre.

L'interdit de toucher les objets d'exposition, l'interdit de s'en approcher, l'interdit de franchir « les dispositifs destinés à limiter l'accès au public/à contenir le public » sont des règles en vigueur de longue date. Elles composent en partie « l'étiquette », « le mode d'emploi » du musée définit par le règlement de visite et leur permanence masque le caractère évolutif du système normatif. En effet, ce dernier, loin d'être statique s'ajuste constamment à son contexte : si les interdits de toucher, de s'approcher, de franchir « les dispositifs destinés à limiter l'accès au public/à contenir le public »

demeurent, d'autres règles disparaissent, apparaissent, évoluent. Par exemple, l'interdit de photographier mis en vigueur depuis quelques années au sein des expositions permanentes et temporaires tend à être appliqué seulement dans ces dernières¹⁷⁷ voire à être levé complètement.

En outre, les principales interdictions comportementales – dont celles qui obligent à la mise à distance – sont aujourd'hui communément perçues comme tacites non seulement parce qu'elles ont traversé les siècles mais aussi parce qu'elles ont traversé un bon nombre de frontières géographiques et culturelles. Sur la forme comme sur le fond, les règlements et règles de visite se ressemblent fortement d'un pays à l'autre :

- Les règlements adoptent la visibilité type des textes régulateurs (mise en visibilité forte du plan de texte du fait d'une segmentation typographique marquée, présence d'alinéas, de puces, de tirets, ...) et les trois premiers chapitres se suivent selon l'ordre des étapes d'accès à l'exposition.

- Les formulations injonctives employées se ressemblent – sans toutefois être strictement identiques : « il est interdit de toucher les œuvres et aux décors » (règlement du musée des beaux-arts de Rouen) / « *esta prohibido tocar las obras de arte y los objetos expuestos* » (règlement des musées de la région de Murcia) / « *artefacts in the Museum cannot be touched* » (règlement de l'Ashmolean Museum) / « *it is not allowed to touch the works of art* » (règlement du musée Kröller-Müller), par exemple.

- Les interdits comportementaux sont quasi-identiques d'un règlement à l'autre. Les interdits de toucher les objets d'exposition (objets patrimoniaux et objets expographiques), de s'en approcher, de franchir les barrières, d'avoir un sac à dos ou un bagage, de boire et de manger, de fumer, de courir, de jeter à terre des détritux, ...,

¹⁷⁷ En France, l'interdit de photographier a donné lieu en février 2012 à une lettre ouverte adressée au ministère de la Culture et de la Communication demandant l'ouverture d'une concertation sur la possibilité, pour les visiteurs, de photographier les œuvres pendant la visite. Un groupe de travail a été constitué et, suite à de nombreux échanges à propos de cette problématique de l'autorisation de photographier, a élaboré la charte *Tous photographes !* applicable dans les musées et monuments nationaux.

Voir la publication en ligne : < <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-administrative/Tous-photographes-%21-La-charte-des-bonnes-pratiques-dans-les-etablissements-patrimoniaux> >. Consultée le 3 décembre 2014.

forment une sorte de socle commun de la réglementation muséale actuelle qui s'est généralisée à l'échelle internationale.

- Parfois des mesures dérogatoires quant à l'interdit de toucher sont évoquées : « il est interdit de toucher aux œuvres et aux décors (sauf lorsque ceci est expressément permis) (règlement du musée d'art moderne Grand-Duc Jean à Luxembourg) / « *Abstenerse de tocar o manipular las obras expuestas a menos que así se estipule en la guía de exposición, por ejemplo en exhibiciones para débiles visuales* » (règlement du musée d'art de Zapopan).

- Dans les différents règlements, les interdits sont justifiés de la même manière c'est-à-dire *via* l'évocation d'un même univers de référence – le patrimoine est entendu comme « bien commun intergénérationnel », le musée est responsable de la protection de ce bien et de son accès « le plus agréable possible », le public est co-responsable, etc. – supposé commun aux producteurs comme aux destinataires des textes réglementaires.

Ainsi, le système normatif concernant les comportements de visite est un construit statique et dynamique qui s'élabore sur le temps long, au quotidien et en rapport avec un univers de référence mais aussi avec les contextes généraux et particuliers dans lesquels s'inscrit le musée : certaines règles sont en vigueur depuis des siècles, quand d'autres émergent, expirent ou évoluent.

Les trois interdits qui obligent à la mise à distance font partie des interdits historiques. Mais, sensibles aujourd'hui à la nécessité d'offrir une plus grande accessibilité aux publics handicapés¹⁷⁸, les musées contemporains évoquent désormais dans leurs règlements la possibilité de dispositions dérogatoires spécifiquement en faveur de ces publics et quant à ces interdits comme à l'obligation de mise à distance par eux fondée.

¹⁷⁸ Et se devant de répondre aux conventions, lois et décrets, plans d'action, allant dans ce sens et promulgués un peu partout dans le monde : La loi « pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées » du 11/02/2005 (loi n° 2005-102), la loi relative aux musées de France du 4/01/2002, par exemple, pour la France ; la Convention des Nations Unies relative aux Droits des Personnes Handicapées adoptée au siège de l'ONU le 13/12/2006 ; le plan d'action du Conseil de l'Europe « Améliorer la qualité de vie des personnes handicapées en Europe » 2006-2015 ; loi assurant « l'exercice des droits des personnes handicapées en vue de leur intégration scolaire, professionnelle et sociale » adoptée en 1978 puis revue en 2004 au Québec, etc.

Historiques ou contemporaines, les règles comportementales perdurent tant que leur utilité est institutionnellement et socialement admise.

2) Les dispositions réglementaires de mise à distance : des règles constitutives

Pour les besoins de sa théorie quant à la construction de la réalité sociale, John R. Searle distingue deux catégories de règles : les règles régulatrices et les règles constitutives. Les premières régulent des activités qui existaient avant elles tandis que les secondes, les constituent. Pour expliciter la nuance, Searle évoque les règles du code de la route et les règles du jeu d'échec. Il avance donc que les règles régulatrices comme celles qui composent le code de la route – par exemple « roulez à droite » – régulent la conduite mais que celle-ci existait avant même que cet ensemble de principes n'existe. En revanche, les règles constitutives, quant à elles, ne font pas que régler l'activité, elles rendent possible l'activité : « Les règles sont constitutives des échecs au sens où jouer aux échecs est constitué en partie par le fait de jouer en accord avec les règles. Si vous ne suivez pas, ne serait-ce qu'un vaste sous-ensemble de règles, vous ne jouez pas aux échecs. » (Searle, [1995] 1998 : 46.)

Avant que les interdits de toucher, de s'approcher, de franchir les dispositifs servant à contenir le public, ne soient établis, l'exposition d'art existait : les galeries d'art, les Salons, ... Les visiteurs ont alors la possibilité de toucher les œuvres, de les approcher de très près, de les manipuler.

Mais, à la fin du XVIII^e siècle, en ce qui concerne la France, au moment où le musée républicain ouvre symboliquement ses portes, où les œuvres qui y sont présentées sont considérées désormais comme « propriété commune, sacrée et inviolable », où « le public, dans son entièreté, doit pouvoir jouir de la publicité nécessaire et vitale des œuvres d'art et exercer son droit d'accéder au patrimoine de la Nation » (Héritier, 2012 : 94, 98), simultanément apparaissent les différents interdits qui imposent l'obligation de mise à distance mais aussi les outils matériels qui y pourvoient et les marges expographiques qui en résultent. Les fonctions de protection du patrimoine et des personnes et d'accessibilité à ce bien dans certaines limites physiques et le rôle de règle constitutive de la visite d'exposition muséale sont alors intentionnellement assignés à ces dispositions par un groupe d'agents constitué des administrateurs et

autres membres du personnel du muséum – comme les conservateurs, les gardes – lors de son ouverture au grand public. Ces fonctions et ce rôle ont été de surcroît admis par les visiteurs et même plus largement la société. Les fonctions et le rôle attribués aux dispositions réglementaires de mise à distance découlent donc d'un consensus.

En outre, ce consensus social perdure sur le temps long. En effet, les fonctions et le rôle assignés à ces dispositions sont généralement identifiés, acceptés, reconnus par l'administration comme par le public de l'institution muséale, par la société en général, depuis la fin du XVIII^e siècle et jusqu'à aujourd'hui. D'ailleurs, quelques musées enlèvent de leurs règlements certains interdits comportementaux – sans pour autant en suspendre la mise en application – considérant ces quelques dispositions comme socialement admises et acquises et au motif de la confiance qu'ils affirment accorder aux visiteurs. C'est le cas des musées d'État de Berlin dont le règlement de visite commun – en vigueur depuis octobre 2010 – est le seul règlement du corpus à ne pas mentionner l'interdit de toucher, à exprimer sa confiance en la capacité des visiteurs à adopter le comportement approprié et à déclarer avoir minimisé les barrières servant à limiter l'accès au public, en raison de cette conviction :

Extrait du règlement de visite des musées d'état à Berlin (Berlin, Allemagne) :

The museums of the Prussian Cultural Heritage Foundation house objects of outstanding cultural value and significance in their exhibition rooms. They allow visitors open access to superior works of the collections largely without barriers, trusting in appreciative and appropriate behaviour. It is therefore essential that visitors to the museums comply with the following regulations /

Néanmoins, un peu plus loin, il est indiqué – dans des termes toujours moins injonctifs que cordiaux – que les visiteurs sont invités à faire particulièrement attention en approchant des objets exposés dans leurs zones spécialement conçues pour prévenir des dommages et, pour leur intérêt propre, sont priés de surveiller leurs pas lors de la traversée des salles du fait de la présence d'expôts pouvant détourner leur attention :

Extrait du règlement de visite des musées d'état à Berlin (Berlin, Allemagne) :

Visitors are asked to take particular care when approaching the exhibits in their purpose-built areas so as to prevent damage and, in the interests of their own safety, are kindly requested to watch their step as they walk through the exhibition rooms as some of the pieces can divert the attention.

Dans les expositions de la Alte Nationalgalerie et de la Gemäldegalerie, il y a effectivement très peu de barrières. En revanche, ces expositions sont largement pourvues de délimitations au sol¹⁷⁹ – tasseaux de métal, frises du parquet, différences de revêtement – parallèles aux murs de presque chaque salle, circonscrivant donc les zones spécialement conçues pour prévenir des dommages et induisant ainsi une mise à distance généralisée. Et le respect effectif des visiteurs vis-à-vis de ces délimitations, de ces marges expographiques, pourtant facilement franchissables constitue une « expression renouvelée de l’engagement des utilisateurs » (Searle, [1995] 1998 : 81) envers leurs fonctions et leur rôle.

Conclusion

À l’issue de cette discussion des résultats d’analyses portées sur les règlements de visite et interdits comportementaux, on retient donc que telles qu’elles apparaissent dans la réglementation de la visite de l’exposition muséale, les marges péri-opérales remplissent les fonctions de mesures règlementaires de protection des biens et des personnes et d’accès à ces œuvres dans certaines limites physiques et le rôle de règles constitutives de la visite de l’exposition muséale d’art.

La prochaine enquête, présentée dans le chapitre suivant, va permettre de dégager d’autres fonctions et rôles endossés par les marges péri-opérales, précisément ceux qu’elles remplissent dans le cadre de la mise en espace de l’exposition muséale d’art.

¹⁷⁹ Et d’un bon nombre d’agents d’accueil et de surveillance.

CHAPITRE 5 – LES MARGES EXPOGRAPHIQUES COMME TRACES MATÉRIELLES D'ÉNONCIATION

Introduction

Ce chapitre présente la deuxième investigation qui vise à relever les fonctions et rôles remplis par les marges péri-opérales telles qu'elles se concrétisent lors de la mise en espace de l'exposition muséale d'art.

D'abord, ce sont les divers types d'outils qui délimitent des marges expographiques vis-à-vis des œuvres, les propriétés intrinsèques de ces outils et de ces marges expographiques et le contexte de leur production qui sont repérés (Partie A). Ensuite, ce sont les fonctions remplis par les marges expographiques lors de la mise en espace qui sont distinguées (Partie B). Enfin, après avoir décelé des similitudes matérielles, formelles, fonctionnelles avec des composants d'autres économies locatives régissant également des jeux de rapports – entre les choses, les espaces, les personnes, qui s'y trouvent – il a été possible de déterminer le rôle tenu par les marges péri-opérales dans le cadre de la mise en espace de l'exposition muséale d'art (Partie C).

A) Les moyens participant à l'inscription des marges expographiques

Au sein de l'exposition muséale d'art, les distances minimales à tenir vis-à-vis des œuvres exposées sont matérialisées par les barrières et « les dispositifs destinés à contenir le public/ à limiter l'accès au public » – évoqués dans les règlements de visite – et par bien d'autres choses encore.

Cette sous-partie (A) traite des éléments multiples et de différentes natures qui inscrivent les marges expographiques au sein de l'exposition muséale d'art contemporaine et sur l'élaboration de cette inscription lors de la conception du média – en examinant :

- Les divers types d'éléments qui concourent généralement à instaurer les distances à tenir vis-à-vis des œuvres exposées.

- Les caractéristiques matérielles, formelles et techniques des éléments du mobilier utilisé entre autres choses pour délimiter les marges expographiques.
- Les étapes de conception de l'exposition au cours desquelles les marges expographiques sont conçues et les différents acteurs impliqués dans cette élaboration collective.
- Les différents paramètres pris en compte par ces acteurs lors de cette mise au point.

1) Des outils historiques et contemporains

Les représentations artistiques d'expositions d'art étudiées rendent compte de la mise en espace d'une galerie d'art anversoise au XVII^e siècle, de différents Salons parisiens aux XVIII^e et XIX^e siècles, de la Grande Galerie, du Salon carré et autres salles du Louvre aux XIX^e et XX^e siècles, des salles de différents musées internationaux en ce début de XXI^e siècle (*cf.* Planche d'illustration 1). La pré-analyse de ces images d'exposition (corpus B sous corpus 1) a permis de déterminer quelques-uns des outils et procédés employés au cours des siècles pour matérialiser les marges au sein de ces différents types de lieux de présentation de l'art (*cf.* annexe D-3, p. 71 du document ANNEXES.pdf sur le DVD).

- l'évolution du mobilier¹⁸⁰

Le mobilier en bois qui se trouve au sein de la galerie privée – dépeinte par van Haecht (1) – se compose principalement d'une petite table, de deux buffets bas et de plusieurs socles larges et hauts. Des statuette et tableautins sont présentés sur la table et les buffets, d'imposantes statues sont présentées sur les socles. Le mobilier des Salons au Louvre en 1785 et en 1847 – respectivement gravé par Martini (2) et peint par Biard (4) – se résume à un coffrage placé contre les murs de la salle et jusqu'à hauteur de taille voire à hauteur de poitrine. Il sert de support à des tableaux de petites tailles – et des statuette dans le premier cas – placés ainsi à peine en deçà du niveau du regard.

¹⁸⁰ Dans cette sous-partie, il est fait référence aux images d'exposition du corpus B sous corpus 1. Pour faciliter la compréhension du texte qui suit, elles sont présentées sur la planche d'illustration et numérotées. Les numéros indiqués entre parenthèses dans le texte renvoient aux œuvres pour faciliter le repérage lors de la lecture en parallèle du texte et de la planche.

Le mobilier des différentes salles du Louvre au début du XIX^e jusqu'au milieu du XX^e siècle – peintes par Auguste (5), Robert (3), Castiglione (6), Giraud (7), Bérourd (9) – compte des tables, des socles mais également des barrières, des vitrines et des bancs ouvrés de grandes dimensions. Le mobilier de deux salles du Metropolitan Museum of Art à la fin du XIX^e siècle – dépeintes par Waller (8) – comprend notamment une barrière en métal noirci et doré et une imposante vitrine. Le mobilier des salles de différents musées internationaux à la fin du XX^e jusqu'au début du XXI^e siècle – photographiées par Struth (12 à 17) – se compose de bancs, de socles, de vitrines, de barrières, de cordons, au design épuré.

Au fil du temps, le mobilier des espaces de présentation des œuvres d'art s'est décliné et s'est ainsi étoffé. La table – présente dans les galeries peintes par van Haecht (1) et Robert (3) – a donné naissance à la vitrine plate par l'adjonction d'un caisson en verre sur son plateau – représentée dans l'une des salles vues par Waller (8). La vitrine plate se décline en vitrines murales et centrales : comme leurs dénominations le révèle, la vitrine murale plus ou moins étendue est adossée aux murs de l'espace d'exposition – comme dans les salles dépeintes par Auguste (5) et Giraud (7) – tandis que la vitrine centrale est positionnée en son centre – comme dans les salles vues par Auguste (5), Giraud (7) et Struth (13). Le socle – inscrit au sein des galeries dépeintes par van Haecht (1) et Robert (3) – revêt une configuration plus basse et plus large supportant alors plusieurs œuvres – tel le socle présent au sein de la pièce broyée par Giraud (7). La barrière en bois et en métal – figurée dans les espaces immortalisés par Robert (3), Auguste (5), Castiglione (6), Waller (8) et Struth (12, 16) – se double du cordon tendu par des potelets – comme ceux des salles photographiées par ce dernier (15, 17).

En somme, au sein de la galerie d'art anversoise du XVII^e siècle, l'accrochage en hauteur des tableaux de grands formats et les hauts socles supportant les statues massives impliquent de fait la mise à distance des visiteurs vis-à-vis de ces œuvres ; les autres objets d'art réunis sont quant à eux laissés à portée de la main. Au sein des Salons parisiens des XVIII^e et XIX^e siècles, les grands formats, du fait de leur accrochage aux cimes des murs, sont encore vus de loin et les coffrages qui courent le long des murs supportent et élèvent les œuvres de petites tailles plus ou moins à hauteur d'yeux mais n'engagent pas de mise à distance notable. Toutefois, au sein de ces Salons, les gardes ont remplacé le propriétaire de la collection. La présence des gardiens s'observe

également au sein du Muséum central des arts de la République où l'accrochage en hauteur est toujours appliqué pour les tableaux de grandes dimensions et où des barrières éloignent désormais les peintures de petites tailles.

Il apparaît que certains éléments mobiliers et procédés expographiques de mise au sein de ces différents lieux de présentation des œuvres y établissent des distances de tailles variables entre les visiteurs et les œuvres.

- des distances minimales imposées et des distances éloignées suggérées

Chaque élément mobilier de mise à distance instaure individuellement un éloignement propre du fait de sa configuration matérielle et de son implantation : les socles bas et les différentes vitrines instituent de fait un éloignement physique métriquement inférieur à celui qu'ordonnent les barrières, les cordons tendus, les socles hauts et larges, lui-même étant métriquement inférieur au recul que suggèrent les bancs. Si les visiteurs qui regardent debout les œuvres à proximité immédiate d'eux se tiennent par rapport à elles à différentes distances minimales physiquement imposées par les barrières, les cordons, les vitrines et les socles, d'autres visiteurs assis sur les bancs et banquettes situés souvent aux centres des pièces observent les artefacts exposés à des distances bien plus éloignées – comme l'illustre les œuvres de Robert (3), Auguste (5), Castiglione (6), Béroud (9) et Struth (14, 16). Les distances suggérées que constituent les banquettes implantées aux centres des salles sont commodes – bien que ne permettant pas la lecture des détails – car assurant le confort physique, un temps de lecture prolongé, une saisie visuelle de l'ensemble de l'œuvre et des œuvres de grandes tailles faisant face.

À ces quelques outils relevant du registre mobilier et établissant des distances imposées et suggérées s'ajoutent des moyens supplémentaires relevant d'autres ordres.

- frise du revêtement de sol, disposition en surélévation et gardiens de salle

Le tableau peint par Leroux (10) en 1947 donne à voir une partie de la Grande Galerie du Louvre de l'époque dans laquelle des visiteurs déambulent et contemplant les œuvres de tailles diverses sans être physiquement mis à distance par une barrière ou « invités » à se tenir en recul de celles-ci par un quelconque banc. S'ils semblent physiquement très proches des murs qu'ils longent – et donc des peintures qui y sont accrochées

unilinéairement à hauteur d'yeux –, on remarque néanmoins qu'ils se tiennent en dehors de la zone visuellement délimitée par la frise du parquet d'une largeur estimée à environ trente centimètres et longeant les murs de la galerie. Dans le cliché pris plus tard, en 1969, par de Andrade (11) dans une autre salle du Louvre, le sol est également marqué par la frise du revêtement en dehors de laquelle se tiennent également les visiteurs.

Comme évoqué précédemment, la posture en recul lors de la contemplation est aussi étroitement liée à une présentation en surélévation des œuvres exposées. Le piédestal y contribue pour ce qui est des grandes statues – comme l'illustrent les tableaux de van Haecht (1) et de Robert (3) : pour les voir dans leur ensemble, il est optiquement nécessaire de s'en éloigner. L'accrochage des tableaux de grandes tailles juste en deçà du plafond implique, pour la même raison, un éloignement qui peut atteindre le milieu de la salle jusqu'à la paroi opposée à celle qui fait face – comme l'illustre la gravure de Martini (2).

Enfin, le gardien de salle est figuré dans plusieurs des œuvres étudiées. Soit il se déplace au sein de l'espace d'exposition – dans la Grande Galerie dépeinte par Robert (3) et Biard (4) – soit il stationne à un endroit lui assurant une vision d'ensemble – à proximité des portes d'accès dans les vues d'Auguste (5) et Castiglione (6). Se tenant souvent à l'écart du public, il s'en approche de près parfois – le gardien se tient à proximité d'une copiste absorbée dans son travail dans le tableau de Beroud (9), il se trouve au coude-à-coude avec le public dans celui de Biard (4). Dans les œuvres précédemment évoquées, le gardien est aisément repérable du fait de son costume caractéristique du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle : il revêt alors un uniforme sombre, rehaussé d'une redingote de couleur rouge spécifiquement pendant la Monarchie de Juillet – comme en témoignent les œuvres d'Auguste (5) et de Biard (4) – et porte le bicorne typique de l'habit militaire de l'époque. Si, à la différence de la barrière par exemple, le gardien ne délimite pas physiquement une distance précise, sa présence – si ce n'est ses injonctions – rappelle entre autres choses qu'un certain recul est toutefois à observer. Dans les œuvres étudiées réalisées à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, la présence du gardien est devenue indécélable du fait de la sobriété de leur tenue ou de leur absence en raison de la mise en place de la vidéosurveillance.

Ainsi, depuis son avènement il y a de cela plusieurs siècles, la présentation des œuvres d'art nécessite l'emploi de différents éléments de mobilier. À partir du moment où le grand public est autorisé à pénétrer dans l'enceinte muséale, des éléments viennent compléter l'outillage existant. Certains éléments – originels et dérivés – de ce mobilier mais aussi les frises des revêtements de sol, la disposition en surélévation des œuvres et les gardiens de salle imposent des distances minimales et suggèrent des distances éloignées vis-à-vis des objets présentés, instaurent, au sein des expositions muséales d'art, un véritable régime proxémique (Hall [1966] 1971).

De nos jours, l'éventail de ces différents moyens d'origine historique est toujours de mise au sein de l'exposition muséale d'art et se trouve complété par leurs déclinaisons contemporaines, notamment.

- supports de médiation, techniques d'éclairage, inscriptions verbales instructionnelles et délimitations au sol

Les relevés d'observation et la documentation institutionnelle rendent compte des moyens utilisés de nos jours pour instaurer les marges expographiques. La pré-analyse des photographies d'outils de mise à distance (corpus B sous corpus 6) et les analyses des « muséofiches » (corpus B sous corpus 2) ont permis d'identifier ces outils.

Lorsqu'ils sont placés devant une ou des œuvres, le pupitre et la rambarde de médiation imposent de fait une distance minimale et lorsque les étiquettes sont placées à distance, leur emplacement suggère l'éloignement.

En dehors du registre mobilier, les techniques d'éclairage prennent également part à l'instauration des marges en les suggérant. L'éclairage focalisé de certaines œuvres produit un périmètre lumineux autour de celles-ci en dehors duquel il est préférable de se tenir pour les regarder sans être gêné par l'éclat des projecteurs.

En outre, le texte instructionnel se retrouve également au sein de l'exposition. Il se décline alors en mentions verbales exprimant l'interdit de toucher aux œuvres et de franchir les distances minimales imposées. Elles sont sérigraphiées sur des étiquettes ou collées sous forme de lettres adhésives – souvent en capitales – à même le socle, le sol,

le mur à côté de telle œuvre. Ces mentions plus ou moins concises et revêtant des couleurs qui tranchent avec celles de leurs supports sont généralement impératives, parfois également polies et/ou argumentatives et de manière plus exceptionnelle, explicatives, interrogatives et polies :

Exemples de formules impératives :

Ne pas franchir, *do not cross / nie aanrahen, don't touch /*

Exemples de formules impératives et polies :

Ne pas franchir le marquage au sol - merci de votre compréhension, *do not cross the line - thank you for understanding / please do not cross the line /*
merci de ne pas toucher /

Exemple d'une formule impérative et argumentative :

Œuvre fragile, ne pas toucher /

Exemples de formules impératives, polies et explicatives :

Please do not touch, even clean hands leave marks and damage surfaces /
œuvre fragile, merci de ne pas toucher /

Exemple d'une formule explicative, interrogative et polie :

This piece of furniture is very fragile. It's condition makes it unfit to sit on.
Would you please refrain from touching it? Thank you !!

À l'instar des règlements de visite, ces formules relèvent du genre injonctif avec parfois des accents argumentatif et explicatif et l'établissement d'un rapport intersubjectif du fait de l'utilisation de pronoms personnels. Appliquées au sol, les lettres autocollantes forment des lignes de texte qui délimitent ainsi les distances minimales à tenir vis-à-vis des œuvres. Ces lignes de texte instructionnel sont souvent complétées de rubans adhésifs, de socles de mise à distance, de cordons élastiques d'entrave, de tasseaux. En outre, il arrive que le livret de visite et l'audioguide glanés à l'entrée du musée et consultés au sein de l'exposition rappellent aux lecteurs et auditeurs la nécessité de se tenir à distance des œuvres exposées¹⁸¹.

Désinences de la frise du revêtement de sol, le ruban adhésif et le tasseau de bois et de métal – utilisés seuls ou en combinaison avec d'autres éléments – délimitent également

¹⁸¹ Comme le commentaire de l'audioguide de l'exposition temporaire *Velázquez*, proposée au Grand Palais, à Paris, du 25 mars au 13 juillet 2015 et organisée par la Réunion des musées nationaux - Grand Palais et le musée du Louvre, Paris en collaboration avec le Kunsthistorisches Museum, Vienne. Je remercie Danilo et Marie-Thérèse Buffoni de m'avoir fait part de cette alternative.

à terre les marges. De couleur souvent distincte de celle du sol, ils ceignent en tout ou partie les sculptures qui y sont disposées et « sous-lignent » en tout ou partie les tableaux accrochés à un ou des murs d'une ou plusieurs salles – lorsqu'ils ne bordent pas tous les murs de l'exposition.

- pictogrammes discrets, technologies indiscernables et barrières

Les pictogrammes d'interdits de la signalétique muséale, quant à eux, relient graphiquement au sein de l'exposition contemporaine les prescriptions comportementales – les « recommandations de courtoisie » selon la « muséofiche - la signalétique » – notamment l'interdit de toucher induisant l'établissement d'un recul. S'ils se déclinent sous différents modèles, leurs dimensions et leurs coloris sont relativement standards : le pictogramme d'interdit mesure généralement 10 cm de hauteur pour 10 cm de largeur, son coloris est communément gris – éventuellement la barre oblique et la croix signalant l'interdit est de couleur rouge contrastant fortement avec le fond neutre. Du fait de leur configuration, ils sont des éléments discrets participant sobrement au rappel de la réglementation comportementale au sein de l'exposition.

Bénéficiant des progrès techniques, la surveillance de l'exposition muséale est en partie assurée par des caméras de vidéosurveillance installées dans les coins des salles en hauteur, associées à des analyseurs d'image, et retransmettant tout rapprochement des œuvres aux moniteurs et enregistreurs du poste central de sécurité situé en dehors de l'espace d'exposition, géré par un responsable de la sécurité en mesure d'entrer en contact par téléphone ou talkie-walkie avec le personnel en salle :

Extrait de la « muséofiche - systèmes d'alarme ponctuelle utilisés pour les œuvres présentées au public » :

L'utilisation de vidéosensors ou d'analyseurs d'image permet de sensibiliser certains secteurs du champ de la caméra et de détecter le passage d'une personne dans un de ces secteurs (exemples d'application : surveillance de l'approche d'une œuvre isolée par des barrières, surveillance extérieure des abords d'un bâtiment, des toits, etc.) /

De plus, les détecteurs de mouvement situés au dos ou à proximité d'une ou plusieurs œuvres déclenchent des alarmes sonores lorsque le public est jugé trop proche :

Extrait de la « muséofiche - systèmes d'alarme ponctuelle utilisés pour les œuvres présentées au public » :

Ces systèmes complètent la surveillance humaine en donnant une information d'alarme, le plus souvent locale, s'il y a enlèvement, toucher, ou même approche d'un tableau ou d'une œuvre, présenté hors vitrine. Ces dispositifs, s'ils sont bien étudiés, adaptés et contrôlés, peuvent apporter une aide à la surveillance humaine et améliorer sensiblement la sécurité, dans le cas où l'alarme est suivie d'une alerte et d'une intervention. /

Ces systèmes d'alarme sont présentés comme des renforts à la protection dite « mécanique » assurée par les « moyens conventionnels tels que barrières de maintien à distance, mise sous vitre ou vitrine, ... » et à la surveillance humaine. Ces systèmes peuvent être classés en fonction de nombreux critères :

Extrait de la « muséofiche - systèmes d'alarme ponctuelle utilisés pour les œuvres présentées au public » :

1) type de détection : approche, toucher ou agression, enlèvement ou décrochage, [...] 2) capacité de détection : capteur adapté à une seule œuvre ou pouvant en protéger plusieurs, ou même l'ensemble d'une cimaise. 3) fixation du capteur et mise en place : au dos du tableau, sur le cadre, sur le système d'accrochage, au mur, au plafond... 4) localisation de l'alarme : locale dans l'environnement de l'objet protégé, dans la salle, ramenée à une centrale, ou vers des récepteurs portatifs. 5) type d'alarme : signal sonore, message enregistré, signal lumineux, affichage digital. [...] /

Du fait de leur invisibilité et de la grande sensibilité de leurs détecteurs pouvant couvrir une large étendue, ces systèmes nécessitent la mise en place de cordons de mise à distance afin d'éviter le déclenchement récurrent des alarmes sonores :

Extrait de la « muséofiche - systèmes d'alarme ponctuelle utilisés pour les œuvres présentées au public » :

Détection de l'approche « par rideau invisible » : [...] un produit plus spécifique à la protection des œuvres d'art : le « bouclier » infrarouge actif, établissant une barrière invisible d'une épaisseur de l'ordre de un centimètre, sur une portée de dix mètres environ. L'alerte peut être déclenchée localement ou centralisée. La mise en place de ces systèmes, en avant des cimaises, rend nécessaire des cordons de mise à distance pour limiter les risques d'alarme intempestive. /

S'ils sont visuellement imperceptibles – car de petites tailles, placés en hauteur ou encore cachés par les œuvres –, ces dispositifs se révèlent avec force lorsqu'ils déclenchent une alarme (souvent très) sonore d'où la nécessité de les combiner à des barrières et cordons délimitant concrètement leur périmètre d'action.

Qu'elle soit combinée ou non à un détecteur de mouvements, la barrière rigide en bois ou en métal se décline également en barrière souple composée de plusieurs potelets auxquels sont accrochés soit une chaîne, soit une corde épaisse ou une sangle large, soit un cordonnet élastique.

Outre les barrières, les agents d'accueil et de surveillance se chargent également, entre autres choses, d'arrêter le public avant tout franchissement et déclenchement sonore des systèmes d'alarme.

- les agents d'accueil et de surveillance, les médiateurs et les visiteurs-responsables de groupes

Aujourd'hui les agents d'accueil et de surveillance (AAS) remplacent les historiques gardiens de salle, revêtent une tenue sombre nettement plus discrète que l'habit militaire autrefois de mise et portent parfois un badge d'identification. Leur fonction a également sensiblement évolué. Les AAS concourent certes à la protection du patrimoine et des personnes par la surveillance mais participent également à l'accueil du public et au bon déroulement des différentes actions culturelles. Le règlement de visite constitue un référentiel pour l'exercice de leur fonction et ils en sont les médiateurs auprès du public dans le sens où il leur incombe d'instruire ce dernier des motifs inhérents aux prescriptions comportementales en vigueur au cours de la visite.

Actuellement, cet enseignement est également dispensé par les médiateurs culturels qui en préambule de leurs ateliers et visites guidées rappellent à leurs publics jeunes et adultes le comportement attendu comme l'illustre par exemple le jeu de la « Musétiquette » à destination des enfants élaboré et proposé par le service des publics du musée des beaux-arts de Montréal – évoqué dans le chapitre précédent.

En outre, les professeurs et autres accompagnants participent également à l'éducation muséale des visiteurs jeunes et moins jeunes dans le sens où ils sont considérés par l'institution comme responsables de l'application du règlement et du respect de « l'ordre et de la discipline » :

Extrait du règlement de visite des musées municipaux de Bayeux (Bayeux, France) :

Les visites en groupe se font sous la conduite d'un responsable qui s'engage à faire respecter l'ensemble du présent règlement, l'ordre et la discipline. /

Extrait du règlement de visite du musée des beaux-arts de Bilbao (Bilbao, Espagne) :

• Los niños son bienvenidos al museo : procura que estén cerca de tí y no descuides su comportamiento. • Los grupos organizados con un máximo de quince personas deben llevar un responsable, para favorecer la comodidad del resto de los visitantes. /

Outre le personnel muséal, le visiteur-responsable d'un groupe est donc également en charge de l'application du règlement et de la transmission des prescriptions comportementales auprès de ses pairs.

L'exposition muséale d'art contemporaine est donc dotée de nombreux moyens et procédés de divers ordres – mobilier, technique, signalétique, technologique, humain, etc. – qui instaurent au sein de celle-ci les marges expographiques. Certains d'entre eux sont identiques à ceux employés au cours des siècles antérieurs ; ils sont complétés par des outils dérivés d'origine plus récente. Concernant spécifiquement le mobilier de l'exposition muséale d'art, ce dernier s'est considérablement développé au cours du temps et ses éléments sont aujourd'hui fabriqués et sélectionnés en fonction de nombreux paramètres.

2) Le mobilier expographique, un mobilier technique

La documentation institutionnelle et commerciale (corpus B sous corpus 2, 3 et 4) délivre des informations, conseils, avis sur le mobilier expographique. Les analyses ont permis de relever les nombreuses variables relatives à la configuration matérielle et technique de ces éléments utilitaires – matériaux, couleurs, dimensions, formes, ergonomies, styles – et les motifs sous-jacents à celle-ci et à l'implantation de ces différents instruments dont ceux servant directement et indirectement à la mise à distance.

- du mobilier aux matériaux prescrits

Le mobilier expographique est généralement composé de métal – les barrières, par exemple –, de verre – les vitrines, entre autres –, de bois – les socles, notamment – ou encore de plastique et de textile – comme les potelets et leurs cordons. Chaque élément peut être composé d'un ou plusieurs de ces matériaux. Néanmoins, certaines recommandations sont formulées quant à ces différentes matières qui doivent être résistantes sur la longue durée et répondre aux différentes prérogatives de la conservation préventive, de la responsabilité civile, de la sécurité des œuvres. En résumé de la page 4 de la « muséofiche - mobilier muséographique » :

a) Le bois doit être « sec, résistant aux insectes et peu acide » et ne pas provoquer « des émanations d'acide acétique et de formaldéhyde » – conditions qui proscrivent l'emploi de certaines essences comme le chêne, le teck, le hêtre, ..., et les dérivés de bois comme les agglomérés ou contre-plaqués.

b) Les métaux sont nécessairement « inoxydables (métal chromé, aluminium anodisé) ou galvanisés », recouverts d'une « peinture émaillée cuite » afin d'éviter « une corrosion galvanique ».

c) Les plastiques sont résistants sur le long terme comme « le polycarbonate, le polyéthylène, le polyéthylène téréphtalate, le polyméthacrylate de méthyle, le polypropylène, le téflon » tandis que d'autres, moins durables, sont proscrits comme « le caoutchouc vulcanisé, le nitrate de cellulose, le polyacétate de vinyle, le polychloroprène, le polychlorure de vinyle ».

d) Le verre, matière inerte, est trempé ou idéalement feuilleté pour la sécurité des œuvres et des personnes en cas de bris.

e) Les textiles comme le velours, la corde, le vinyl, le polypropylène se doivent d'être ignifugés, imputrescibles, traités anti-UV, résistants à l'abrasion.

Les différents matériaux de composition des vitrines mais aussi leurs peintures, leurs vernis se doivent d'être inoffensifs :

Extraits du document « Présenter un objet, accrocher un tableau, les ateliers muséographiques du Louvre » :

Tous les matériaux de ces vitrines, peintures ou tissus par exemple, sont choisis soigneusement pour éviter toute dégradation consécutive à une réaction chimique (p. 1) / Les peintures, tout comme les textiles et les autres

matériaux utilisés dans le volume intérieur de la vitrine, sont soigneusement choisis pour éviter toute dégradation des œuvres consécutive à des dégagements gazeux, des réactions chimiques par contact... (p. 6) /

Les matériaux sont choisis pour leur innocuité mais également pour leur résistance sur le long terme aux diverses sollicitations inhérentes à la présentation et à la visite, notamment :

Extrait de la « muséofiche- mobilier muséographique » :
Les chocs (notamment en pied de meuble, épaufrures aux angles), le mini vandalisme (rayures, écritures), l'usure (frottement tactiles à des endroits constants), les poussées du public (stabilité, lestage éventuel), la charge des objets présentés. Le poids des matériaux utilisés, du mobilier y compris avec les objets présentés, devront être compatibles avec la surcharge admissible des planchers sur lesquels ils reposent. (p. 3-4) /

Le bois, le métal, le plastique, le textile traités selon les différentes exigences muséales revêtent des teintes vives et neutres tandis que le verre et le PMMA¹⁸² sont d'une transparence totale.

- du mobilier neutre et harmonieux

La couleur du mobilier peut être très différente de celle de l'enveloppe architecturale. Par exemple, dans les catalogues, la gamme des teintes métalliques (chrome, nickel, acier, aluminium, laiton, cuivre) et les différentes couleurs vives comme le rouge, le bleu, le jaune, le vert – en mat et brillant – sont autant d'options de finition pour les barrières, les potelets et leurs cordons tendus, les piétements et les ossatures de vitrines, par exemple. Cependant, la couleur du mobilier peut être également neutre car les teintes issues du beige, du blanc, du noir, du marron, du gris sont aussi proposées tout comme les finitions en simili bois clair et foncé – hêtre clair, merisier, cerisier, poirier, acajou, frêne. Elle peut aussi être similaire à celle des cloisons et/ou des sols si comprise dans les nuanciers respectivement proposés par les différentes entreprises. Le mobilier peut également être translucide dès lors qu'il est composé de verre et de PPMA transparents comme les vitrines murales et centrales, les potelets des cordons, les barrières, entre autres.

¹⁸² Ou polyméthacrylate de méthyle, plus connu sous le nom commercial de Plexiglas – et déposé par la société du même nom.

Chaque élément peut revêtir une ou plusieurs de ces teintes, être totalement transparent, être en partie translucide et en partie coloré. Le champ des possibles est vaste et l'argumentation commerciale et institutionnelle plaide plutôt en faveur d'une harmonisation aux lieux et aux collections :

Extrait du catalogue Absolute 2011 :

Il est essentiel pour l'équipement muséographique de se fondre dans l'environnement sans détourner l'attention des objets exposés. Des fonctionnalités, un design et des couleurs adaptés aux contraintes d'exposition constituent les clés du succès. Le système de mise à distance *Absolute* est conçu pour indiquer discrètement aux visiteurs l'interdiction de toucher les objets exposés [...] Toutes les barrières sont disponibles avec une finition en polyester enduit gris, ou en acier inoxydable, reconnue pour s'accorder avec la plupart des intérieurs. D'autres finitions peuvent être disponibles sur demande.(p. 5) /

Extrait du document « Présenter un objet, accrocher un tableau, les ateliers muséographiques du Louvre » :

“Laissant la vedette” aux objets qu'elle [la vitrine] présente, elle doit être en harmonie avec les collections comme avec l'environnement (p. 2) /

Transparent et/ou de teintes passe-partout plutôt que tape-à-l'œil, le mobilier s'intègre au mieux dans son environnement dans lequel il déploie ses dimensions variées généralement standards.

- du mobilier aux dimensions variées souvent standards

Mentionnés dans le règlement de visite, la barrière et les autres dispositifs de mise à distance – c'est-à-dire la corde, le cordon, la sangle et l'élastique tendus par des potelets – sont généralement destinés aux peintures, aux installations et aux *period rooms* comprenant du mobilier d'art. Ils se déclinent en plusieurs hauteurs dont une hauteur « de guidage » comprise entre 90 à 110 cm et une hauteur « d'entrave » comprise entre 10 et 70 cm. Revêtant une hauteur de guidage, ils s'élèvent au niveau des cuisses ou de la taille du visiteur adulte et entrent ainsi en plein dans son champ visuel ; revêtant une hauteur d'entrave, ils atteignent les chevilles ou les genoux et s'insèrent alors en périphérie basse de la couverture visuelle évitant ainsi de parasiter la lecture de l'œuvre tout en instaurant le recul minimal – mais constituant un risque pour le public :

Extrait du catalogue Promuseum, 2008 :
Potelet musée. Potelet d'entrave pour la protection des œuvres. Hauteur 35 cm pour une vision parfaite des collections. (p. 69) /

Les longueurs de ces éléments sont variables : les sangles pouvant atteindre des longueurs supérieures à 3,50 mètres sont rétractables du fait d'enrouleurs intégrés, les barres métalliques d'1 à 3 mètres sont sécables à l'instar des cordes et cordons d'1 à 2 mètres. Leurs potelets sont parfois dotés de platines d'environ trente centimètres de diamètre.

Outils de conservation préventive, les vitrines sont généralement dévolues aux artefacts tridimensionnels :

Extrait du document « Présenter un objet, accrocher un tableau, les ateliers muséographiques du Louvre » :
Elles [les vitrines] sont principalement destinées aux sculptures, objets d'art et pièces archéologiques. (p. 1) /

Qu'elles soient plates, centrales ou murales, les vitrines sont de dimensions diverses. D'après les tableaux de dimensions fournis par les revendeurs d'équipement : les vitrines murales et centrales atteignent une hauteur allant de 1,50 mètre à 3 mètres, pour une longueur comprise entre 40 cm et 3 mètres et une profondeur de 35 cm à 1,20 mètre ; les vitrines plates, plus basses et plus courtes que les précédentes, ont une hauteur allant d'1 mètre à 1,40 mètre, pour une longueur de 90 cm à 1,40 mètre et une profondeur de 50 cm à 1 mètre. Du fait de ses dimensions, la vitrine plate, centrale, murale s'insère dans le champ visuel à l'instar des barrières, cordes, cordons et sangles de guidage. De dimensions souvent standards, elles peuvent aussi être fabriquées sur mesure :

Extraits du catalogue Museodirect, 2010 :
L'intégration des vitrines dans vos cellules ou la fabrication sur-mesure sont accompagnées par une équipe de techniciens agréés expérimentés (p. 4) / Les vitrines bois alu sont disponibles en standard, ou sur dimensions spéciales selon votre cahier des charges (p. 16) /

Matériel de présentation, les socles supportent généralement les statues et les bustes sculptés. Installés à même le sol de l'exposition – à l'instar des selles de sculpteurs et des chevalets –, ils atteignent 80 cm à 1,20 mètre de hauteur et des longueurs et

profondeurs comprises entre 30 et 100 cm – voire plus. Ces socles aux dimensions normalisées sont également fabriqués sur mesure par des spécialistes tout comme les socles de grandes tailles dénommés « socles de mise à distance ». En règle générale, ces derniers éloignent le public des tableaux de grandes tailles et des installations, atteignent généralement la hauteur d'entrave et occupent massivement le sol du fait de longueur et largeur supérieures au mètre en rapport avec les dimensions des œuvres et compte tenu des prérogatives de la conservation :

Extrait de la « muséofiche - mobilier muséographique » :

Le dispositif de soclage est conçu et réalisé par des spécialistes auxquels la conservation devra remettre un cahier des charges listant matériaux et dimensions des œuvres, objets concernés, et les contraintes de conservation préventive. (p. 3) /

Si les socles de la première catégorie rentrent dans le centre du champ visuel, les socles de mise à distance avoisinent quant à eux sa périphérie basse.

Mobilier de confort, les bancs, banquettes, fauteuils, chaises sont également proposés par les fabricants et revendeurs d'équipement muséographique. Leurs dimensions sont assez standards – seuls leurs coloris et matériaux sont personnalisables. La hauteur d'assise est de 45 cm pour une profondeur et une longueur d'environ 45 à 50 cm chacune en ce qui concerne les chaises et fauteuils, et pour une profondeur d'environ 45 à 50 cm et une longueur d'environ 110 à 160 cm en ce qui concerne les banquettes et les bancs – proposés également en formats carrés, 45 x 116 x 116 cm par exemple. Du fait de leur taille relativement basse, ces éléments se situent en deçà des niveaux du regard et de présentation des œuvres comme les socles de mise à distance, les barrières, cordons, cordes, sangles d'entrave.

Les dimensions – normalisées et particulières – des différents éléments du mobilier de l'exposition sont définies en fonction des volumes des œuvres présentées mais aussi du lieu. Ce rapport de proportions entre œuvres exposées, éléments du mobilier et espace de la salle est motivé par la recherche de l'harmonie visuelle et de la commodité logistique.

Extrait de la « muséofiche - mobilier muséographique » :

Les élévations et coupes du mobilier, avec les silhouettes des objets présentés dans ou sur chaque meuble, permettent d'évaluer les proportions entre ledit objet et son habitacle. De même que la représentation graphique par, au moins, quatre élévations du mobilier et du volume de la salle dans lequel il est intégré, est indispensable pour, d'une part, se rendre compte du rapport visuel avec l'espace de la salle, d'autre part, pour évaluer l'adéquation des dimensions du mobilier en termes de livraison, d'accessibilité et de manutention avec l'architecture des lieux (cheminement, passage des portes, etc.) (p. 3) /

De petites, moyennes et grandes dimensions, le mobilier revêt des formes généralement cubiques et rectilignes et un style simple, dépouillé.

- du mobilier de formes cubiques et rectilignes, au design épuré

Au plan du design, le mobilier est généralement parallélépipédique – les socles de présentation et les socles de mise à distance, les vitrines murales, centrales et plates, les fauteuils, par exemple – et rectilignes – les barrières et les rubans d'entrave et de guidage, les tasseaux, les bancs, notamment :

Extrait du catalogue Absolute, 2011 :

Barrières-mises à distance. Son élément essentiel est la corde élastique, glissée au sommet de chaque potelet, formant une ligne nette et précise dans l'espace (évitant l'affaissement épouvantable d'une corde) (p. 5).

Extrait du catalogue Promuseum, 2008 :

Vitrine Promuseum Harmonie. Gamme de vitrines épurées et harmonieuses avec leur profilé carré (p. 10) /

En quelques occasions, le mobilier revêt une forme curviligne – les socles de présentation, les banquettes, les vitrines centrales, entre autres :

Extraits du catalogue Promuseum, 2008 :

Vitrine ronde Promuseum. Vitrine en verre courbé pour une vision périphérique (p. 14) / Vitrine Palladio Uno. Caractéristiques : vitrine ovale (p. 22) /

Fabriqué sur mesure, le mobilier peut *a priori* revêtir des formes moins convenues.

Le design donné à ces formes est établi en rapport avec l'aménagement général de l'exposition :

Extrait de la « muséofiche - vitrines » :

Seule la définition précise en amont du concept muséographique permet de définir le design de la vitrine. /

Parallèlement, l'argumentaire commercial exhorte au design épuré, simple et à l'esthétisme élégant, traditionnel :

Extraits du catalogue Promuseum, 2008 :

Vitrine cloche médium. Simplicité et pureté d'une ligne (p. 20). / Poteau bois. Alliant élégance et charme (p. 70) / Poteau de guidage Expression. Le poteau Expression allie fonctionnalité du poteau à sangle et esthétisme avec son pied bicolore et la pureté de sa ligne (p. 74) / Vitrines simples et élégantes (p. 144) /

Extraits du catalogue Museodirect, 2010 :

Vitrines étanches. une esthétique idéale (p. 4) / Vitrines centrales. Simple. Élégantes (p. 8) / Vitrine traditionnelle neutre (p. 16) / Poteaux Ambassadors. Simplicité, élégance (p. 175) /

Si le design et l'esthétisme sont simples et classiques, l'ergonomie du mobilier lui permet d'assurer simultanément différentes fonctions techniques.

- du mobilier à l'ergonomie polyfonctionnelle, à l'implantation circulatoire et sécuritaire

Le design est également associé à une ergonomie polyfonctionnelle car favorisant simultanément la conservation, la sécurité des personnes et des œuvres, la maniabilité et la présentation de celles-ci. Par exemple, les vitrines sont dotées de tout ou partie des systèmes assurant une protection contre l'humidité (éléments dessiccants, fermeture hermétique, joints siliconés), contre la chaleur, le froid et les UV (éclairage par leds ou par fibre optique), contre l'effraction (verres trempé et feuilleté), contre le vol (serrure de sécurité), etc. :

Extraits du catalogue Promuseum, 2008 :

Vitrine table Prestige avec tiroir pour produit dessiccant. Spécialement conçue pour conserver au mieux vos collections. L'espace d'exposition est fermé hermétiquement par rapport à son environnement (p. 7) / Vitrine Express. Verre : tous les verres sont trempés type securit. Sur devis : verre anti-reflet ou verre feuilleté (anti-effraction) (p. 18) / Vitrine cloche fibre

optique. Verre et serrure : cloche réalisée en verre feuilleté 6 mm (anti-effraction, anti-UV à 80%). Condamnation de l'ouverture de la cloche avec serrure cylindrique de sécurité type Abloy. Éclairage par fibre optique : un éclairage performant sans dégagement de chaleur ni UV (p. 19) /

Extraits du catalogue Museodirect, 2010 :

Vitrines étanches. Ces vitrines de fabrication allemande de grande qualité certifiées DIN (*Deutsches Institute für Normung*) allient visibilité parfaite et conservation optimale. Tous les joints siliconés permettent de rendre ces vitrines très étanches afin d'assurer un volume de renouvellement d'air minime, une protection accrue à la poussière et aux pollutions atmosphériques, et d'assurer des conditions parfaites pour l'intégration d'une régulation climatique interne. Le verre sécurisé utilisé, de 8 à 10 mm d'épaisseur, assure une sécurité très haute tant pour vos collections que pour vos visiteurs. L'ouverture est de plus protégée par une serrure (p. 4) / Vitrine MuseoDirect. Possibilité d'adapter des options liées aux exigences de la conservation (p. 8) /

L'ergonomie est pensée pour permettre également le chargement et la manipulation faciles des œuvres (ouvertures par portes battantes ou coulissantes ou par tiroir), pour combler les recoins architecturaux (forme hexagonale), pour assurer la maintenance facile de l'équipement, par exemple :

Extraits du catalogue Promuseum, 2008 :

Vitrine table Prestige à tiroir coulissant. Tiroir monté sur coulisses avec façade en verre permettant un chargement aisé de la vitrine (p. 8) / Vitrine hexagonale Promuseum. Spécialement conçue pour aménager les angles de vos salles d'exposition (p. 14) /

Extraits du catalogue Museodirect, 2010 :

Vitrines étanches. Les systèmes d'ouverture existent en type ouvrant standard, mais aussi en push&slide, capot soulevant avec vérins intégrés, coulisse déportée, etc. (p. 4) / Vitrine MuseoDirect. Design et ergonomie spécialement étudiés pour répondre aux exigences des musées (p. 8). / Vitrine Mannequin. Elles répondent aux exigences des musées, à la fois en termes de design et d'ergonomie (p. 10). / Vitrine Design MuseoDirect. Spécialement étudiée pour un usage dans les musées (p. 11). /

En outre, l'ergonomie doit assurer une visibilité maximale des œuvres :

Extraits du catalogue Promuseum, 2008 :

Vitrine table Prestige à tiroir coulissant. une vision parfaite des collections, sans porte ou serrure apparentes. Vitrine Vision Totale. sa cloche collée UV qui offre une totale transparence pour la mise en valeur de vos collections (p. 8) / Vitrine ronde Promuseum. Vitrine en verre courbé pour une vision périphérique de vos collections en toute transparence (p. 14) / Vitrine Express. Toit en verre ou toit éclairant. Sur devis : verre anti-reflet ou verre

feuilleté (anti-effraction) (p. 18) / Vitrine cloche fibre optique. avec toit en miroir pour le réfléchissement de la lumière vers le centre de vitrine (p. 19) / Barrière plexi. Barrière de protection des œuvres pour guider le public sans rien dissimuler. Potelet plexi. Potelet entièrement réalisé en plexi (p. 69) /

Extraits du catalogue Museodirect, 2010 :

Vitrines étanches. visibilité parfaite. L'ouverture est de plus protégée par une serrure Abloy Exec Protec haute qualité, à corps intégré dans le corps de la vitrine pour un rendu invisible. (p. 4) / Vitrine format classique. de la parfaite transparence du Plexiglas® (p. 20) / Nouvelles vitrines Sehner. Une visibilité impeccable grâce à l'absence de profilés transversaux et aux champs polis des plaques de verre. (p. 22) /

L'ergonomie du mobilier est pensée pour en assurer également la fixité et la semi-fixité. Fixe, le mobilier est intégré durablement à l'architecture ; semi-fixe, il peut être déplacé d'un endroit à un autre voire remplacé ou supprimé si besoin :

Extraits du catalogue Promuseum, 2008 :

Vitrine table pliante Prestige. Conçue pour les expositions itinérantes ou temporaires. Réalisée en deux parties pour faciliter le transport et le stockage de la vitrine (p. 6) / Potelet inox à hauteur réglable. Existe en deux modèles : potelet mobile ou potelet sur platine à visser, avec cache-socle (p. 68) /

Extraits du catalogue Absolute, 2011 :

Barrières montées sur sol. Ce design permet aux barrières d'être déplacées (p. 7) / Barrières fixées à vis. Cette barrière se caractérise par une base en acier qui peut être vissée au sol. (p. 8) / Poteaux de guidage montés au sol. S'il est nécessaire de déplacer la barrière temporairement ou de manière permanente, la douille peut être dissimulée par un cache spécifique en acier (p. 10). /

La fixité et la semi-fixité de ces outils permettent de répondre à des besoins systématiques et/ou permanents, ponctuels et/ou temporaires et s'accompagnent d'une stabilité nécessaire à la sécurité des œuvres et des personnes :

Extrait de la « muséofiche-mobilier muséographique » :

- la stabilité du socle ou des piétements du mobilier doit être parfaitement assurée. Sur des sols non garantis plans, prévoir des vérins réglables pour s'ajuster au niveau existant (p. 5) /

Extraits du catalogue Promuseum, 2008 :

Vitrine Vision Totale. monté sur vérins réglables (p. 9) / Vitrine bois. montée avec vérins réglables (p. 15) /

Extrait du catalogue Museodirect, 2010 :
Nouvelles vitrines Sehner. Pieds sur vérins réglables pour ajuster les différentiels éventuels des sols de vos salles d'exposition (p. 22) /

L'implantation de ces éléments fixes, semi-fixes et stables est pensée en fonction de la nécessaire fluidité de circulation, du dégagement spatial indispensable au stationnement et au passage, des impératifs de surveillance, des conditions d'éclairage :

Extrait de la « muséofiche-mobilier muséographique » :
L'implantation du mobilier dans les espaces représentée en plan permet de vérifier les éléments suivants :
- la fluidité générale des circulations du public,
- les dégagements suffisants devant certains mobiliers de présentation afin que des groupes de visiteurs puissent stationner sans gêner la fluidité générale du circuit,
- les écrans ou recoins qui seraient néfastes à une bonne surveillance,
- le rapport avec l'éclairage du plafond. (p. 3) /

À ces principes généraux s'ajoutent d'autres raisons plus spécifiques. Par exemple, le parcours et son rythme, le repos physique et les conditions confortables tels qu'envisagés par le producteur président à l'implantation du mobilier d'aisance – banquettes, bancs, fauteuils et chaises – suggérant quant à lui une distance optimale de lecture :

Extrait de la « muséofiche-mobilier muséographique » :
Ce type de meuble [le mobilier de repos] et la quantité est tributaire du parcours de visite. (Son implantation dépend essentiellement du rythme à donner à des espaces appropriés le long du parcours). (p. 2) /

Extrait de la « muséofiche-accueil et confort du visiteur » :
[Il est donc nécessaire de trouver :] des aires à l'intérieur des salles qui permettent au visiteur la détente et la contemplation, (on peut mettre aussi à la disposition des visiteurs des sièges portatifs) /

Extraits du catalogue Promuseum 2008 :
Banquette Sea. Confortable et design, la banquette Sea convient parfaitement pour les attentes prolongées / Fauteuil 45/54. Pour un accueil de qualité et de confort (p. 66) /

Extrait du catalogue Museodirect, 2010 :
Banquette MuseoSquare. Cette banquette carrée est idéale pour permettre aux visiteurs de regarder plus longuement une œuvre, de faire une pause dans leur parcours de visite, de patienter dans votre hall d'accueil ou encore pour feuilleter les ouvrages de votre bibliothèque ou votre boutique (p. 141) /

Les caractères standards, épurés et neutres inhérents à la configuration actuelle du mobilier expographique – également résistant, parallélépipédique/rectiligne et polyfonctionnel – confèrent aux éléments de cet ordre une certaine discrétion et parfois une certaine transparence. Néanmoins, ils peuvent se présenter sous un aspect moins discret du fait de design originaux et de teintes vives, par exemple.

En outre, les éléments du mobilier expographiques dont ceux marquant les marges expographiques sont tous conçus, sélectionnés et implantés en fonction des contraintes techniques liées à la conservation, à la sécurité, à la présentation, à la circulation, à la logistique et dans le souci d'un rapport harmonieux avec les œuvres et avec leur environnement général. Ils sont envisagés en amont de la mise en place de l'exposition c'est-à-dire dès le début du processus d'élaboration de l'expographie.

3) La conception des marges expographiques : les étapes du processus et les acteurs impliqués

Les paroles de professionnels et la documentation institutionnelle et commerciale donnent des informations sur le processus de conception de l'exposition (corpus B sous corpus 2, 3, 4 et 5). Les analyses ont permis de discerner à quelles étapes de ce processus les marges expographiques sont conçues et de repérer les acteurs impliqués.

- de la conception, à la réalisation en passant par le montage jusqu'à l'adaptation

Le programme scientifique détaillé du parcours de visite est élaboré sur la base d'un scénario préalablement produit par le maître d'ouvrage – parfois assisté dans cette tâche par l'assistance à maîtrise d'ouvrage – l'architecte, le programmiste, le muséographe et/ou le scénographe. Le programme contient les titres et textes introductifs des différentes séquences et sous-séquences, les objets et outils sélectionnés et apporte des renseignements quant aux partis pris d'exposition, de visite souhaitée, de type de parcours envisagé. Concernant les œuvres choisies des informations descriptives sont données ainsi que les contraintes de conservation et de présentation particulières à chacune. Les éléments du mobilier matérialisant les marges expographiques sont alors évoqués :

Extrait de la « muséofiche-programmation scientifique du parcours de visite » :
(à indiquer dans le programme détaillé) Contraintes de conservation particulières à l'objet (si nécessaire) : [...] Sécurité (vitrine, mise à distance, accrochage de sécurité ...) (p. 3) /

Les professionnels confirment que ces éléments sont à envisager idéalement dès la phase de conception de l'exposition, en amont :

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'un conservateur en chef, directeur de musée - ref. E2-cons/dir-1 :
Le plus en amont possible c'est mieux. /

La phase de réalisation suit. Elle est confiée à la maîtrise d'œuvre – l'architecte et/ou le programmiste et/ou le muséographe et/ou le scénographe et leurs équipes – en collaboration avec d'autres spécialistes – les graphistes, les éclairagistes, les manipeurs, les fabricants et les fournisseurs d'équipement, l'équipe technique du musée, etc. L'architecte, le programmiste, le muséographe et/ou le scénographe et leurs équipes produisent alors, entre autres documents, l'esquisse – première transcription graphique du programme scientifique de l'exposition comprenant des plans, dessins, croquis, maquettes – et le projet scénographique détaillé qui présente notamment l'allotissement proposé soit une répartition des éléments à réaliser par métier. Le mobilier est alors défini et présenté en des lots distincts – selon qu'il soit mobile ou fixe, standard ou sur mesure :

Extrait de la « muséofiche-mobilier muséographique » :
Dans le processus du projet, le mobilier sera scindé en plusieurs lots identifiant le mobilier mobile sur mesure, le mobilier mobile standard, le mobilier fixe intégré à l'architecture. Selon les types et caractéristiques, certaines lots dépendront de la maîtrise d'œuvre (de la conception à la réalisation) tandis que d'autres lots seront attribués à des spécialistes (le soclage par exemple) ou seront des marchés de fournitures (par exemple le mobilier standard). /

Des études d'exécution présentant des plans d'implantation, des prototypes, des choix de matériaux sont ensuite réalisées et visées par le maître d'œuvre avant le lancement de la fabrication – lorsqu'il s'agit de mobilier sur mesure – ou le montage *in situ* – lorsqu'il s'agit de mobilier standard.

Lors de la phase de fabrication, les compétences du designer sont susceptibles d'être requises dès lors qu'il s'agit d'éléments réalisés sur mesure – comme pour les barrières, les vitrines, les bancs, les socles – mais également lorsqu'il s'agit d'éléments produits en série et proposés à la vente par l'intermédiaire des fabricants et fournisseurs d'équipement. Le nom du designer de telle vitrine ou tel banc par exemple est d'ailleurs en quelques occasions précisé dans l'argumentaire commercial des catalogues de vente car constituant un gage de qualité ergonomique et esthétique :

Extrait du catalogue Promuseum, 2008 :

Banquette Sea. L'originalité de la ligne créée par Johnny Sorensen, alliée à un large choix de finitions, permet la réalisation d'espaces personnalisés (p. 66) / Vitrine. Design Pippo Lioni (p. 67) /

Concernant le socle spécifiquement, il est alors question du socleur qui le réalise sur mesure – quand il ne s'agit pas d'un modèle standard proposé par un fournisseur ou quand ce n'est pas le designer qui en a la charge – ou tout au moins participe à l'intégration, la fixation de l'œuvre ou de plusieurs d'entre elles en collaboration étroite avec le régisseur et le conservateur lors de la phase de montage de l'exposition :

Extrait de la « muséofiche-mobilier muséographique » :

Le dispositif de soclage est conçu et réalisé par des spécialistes auxquels la conservation devra remettre un cahier des charges listant matériaux et dimensions des œuvres, objets concernés, et les contraintes de conservation préventive (p. 3). /

Les caméras, les détecteurs de mouvement, les alarmes sont également installés au cours du montage par les sociétés spécialisées sous la supervision du maître d'ouvrage, des services techniques et de sécurité de l'établissement, notamment :

Extrait de la « muséofiche-la détection volumétrique » :

Ces dispositifs doivent être mis en place et entretenus par des professionnels.
/

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une assistante de conservation - ref. E6-a/cons-1 :

C'est la société qui s'est occupée de revoir le système de surveillance qui a proposé d'essayer ce dispositif du détecteur de mouvement qui déclenche une alarme sonore /

Enfin, suite à l'ouverture de l'exposition au public, des ajustements, des adaptations peuvent être apportés en regard des comportements de ce dernier, de l'affluence, de la fragilité de telle ou telle œuvre ou du lieu, notamment :

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'un conservateur en chef, directeur de musée - ref. E2-cons/dir-1 :
Ici, il s'agit d'une "adaptation". /

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E3-museo-2 :
après il y a parfois des réajustements à faire / Par exemple on peut se rendre compte que l'objet est sur un parquet qui bouge un peu et dans ce cas-là si les gens se rapprochent un peu trop du socle de présentation et bien... il faut alors penser à mettre une mise à distance /

Les marges expographiques sont donc élaborées tout au long du processus de conception de l'exposition et cette élaboration mobilise de nombreux intervenants.

- une production collective

La production de l'exposition est le fait de nombreux intervenants relevant de la maîtrise d'ouvrage, de l'assistance à maîtrise d'ouvrage si besoin, de la maîtrise d'œuvre et forts de savoir-faire, de compétences spécifiques, relatives à des corps de métiers distincts. Autrement dit, ces différents acteurs s'expriment avec le sociolecte de leurs univers professionnels respectifs et agissent en vertu de manières de faire, de prérogatives et d'exigences spécifiques à chacun d'eux conduisant à des échanges de points de vue au cours du processus :

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E4-museo-3 :
on est plutôt dans des équipes qui travaillent en collectif par projets et donc rassemblent des métiers, des savoir-faire qui se rapportent à des projets alors du coup ça implique d'autres savoir-faire, d'autres métiers, ça peut inclure des économistes, un consultant en audio-visuel, .../ dans les projets de musées ou d'expositions, dans ces configurations complexes, un conservateur serait plutôt un muséographe mais très souvent il s'avère qu'ils ne le sont pas parce qu'ils ne savent pas maîtriser les modes de médiation, le dialogue avec les gens d'espace et donc on ne sait pas non plus véritablement comment les désigner /

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E3-museo-2 :
la difficulté souvent c'est un problème de communication entre les différents corps de métiers qui interagissent, ce n'est pas forcément les mêmes mots, le

même travail par rapport à l'espace, ce ne sont pas les mêmes soucis non plus /

En outre, il arrive parfois que certains de ces agents cumulent plusieurs fonctions entraînant un élargissement ou au contraire une restriction des champs d'action des uns et des autres : par exemple, le conservateur en chef-directeur de l'établissement peut intervenir concrètement sur l'agencement spatial en lieu et place de l'architecte, du muséographe, du scénographe en plus de s'attacher au travail de conservation, de recherche scientifique, d'élaboration du contenu ; le muséographe peut agir au plan de l'aménagement spatial, de la production du contenu en lien avec le comité scientifique mais également du pilotage du projet d'exposition ; l'artiste qui a produit l'œuvre ou les œuvres exposées et parfois le discours d'accompagnement peut également intervenir sur le contexte et les conditions physiques de leur présentation, etc. :

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'un conservateur en chef, directeur de musée - ref. E2-cons/dir-1 :

C'est un héritage de l'architecte de la première rénovation du musée, revu par moi (*i. e.* le conservateur en chef-directeur du musée) / C'est moi qui aie choisi de la placer ainsi, un peu "hors parcours" (*i. e.* le conservateur en chef-directeur du musée) /

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E4-museo-3 :

cette partie de mon travail (*i. e.* de muséographe) peut se compléter par quelque chose qui se poursuit par un travail avec un scénographe, un graphiste, enfin toute une équipe de maîtrise d'œuvre qui intervient sur les aspects de faisabilité et de réalisation de l'exposition et ça peut aussi se poursuivre sur quelque chose qu'on appelle du "pilotage" qui consiste à mener le projet de la conception à la réalisation /

Ainsi, l'exposition résulte d'une écriture à plusieurs mains, non dénuée d'auctorialité :

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E4-museo-3 :

y'a cette idée d'un champ commun, qui est celui de l'écriture / y'a autre chose sur lequel il est important de mettre l'accent c'est aussi le statut d'auteur, c'est l'idée qu'on crée quelque chose / ce statut d'auteur est important, c'est à dire que ce que l'on produit c'est quelque chose qu'on créé, dont on est auteur, c'est quelque chose qui à voir avec un statut, une propriété intellectuelle, avec un droit d'auteur, etc., ce qui n'est pas toujours reconnu /

Si la plupart du temps cette auctorialité est masquée, elle est parfois clairement affichée *via* une liste nominative présentée sur un mur mentionnant les différents participants à l'élaboration de l'exposition présentée à la fin de celle-ci – et parfois au début – à la manière d'un colophon ou d'un générique. Exemple parmi d'autre : le générique de l'exposition *Outre noir en Europe. Musées et fondations*, qui s'est tenue au musée Soulages à Rodez du 31 mai au 5 octobre 2014, crédite les commissaires, les régisseurs, les monteurs, le service des publics, le graphiste, les scénographes, les éclairagistes, notamment.

Au cours du processus de production de l'exposition, des négociations s'engagent entre les différents participants dont l'arbitrage est assuré par le directeur du musée – qui peut également cumuler la fonction de conservateur en chef et remplir d'autres rôles encore comme indiqué précédemment.

- les producteurs-décideurs : directeurs, conservateurs, responsables scientifiques, commissaires et artistes

Les conservateurs en chef et/ou directeurs de musée sont reconnus et se reconnaissent comme responsables et décisionnaires en ce qui concerne la sécurité des œuvres exposées :

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'un conservateur en chef, directeur de musée - ref. E5-cons/dir-2 :

le conservateur est responsable de toutes ces questions-là / Il est bien entendu que le responsable d'établissement est responsable du système de sécurité donc à lui de faire passer sa vision des nécessités. / pénalement il y a un seul responsable c'est le chef d'établissement /

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E1-museo-1 :

les œuvres relèvent de la compétence des conservateurs donc la mise à distance c'est le conservateur qui la décide / Donc la responsabilité pour moi c'est celle du conservateur /

D'autres acteurs sont désignés comme responsables et décisionnaires notamment les responsables scientifiques, les commissaires et les artistes :

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E3-museo-2 :

ça peut être le responsable scientifique, le conservateur ou encore le commissaire de l'exposition qui a la charge de la collection, du contenu et qui à la connaissance des objets / ça peut être l'artiste lui-même si c'est une exposition monographique qui peut effectivement demander que son œuvre soit mise à distance /

D'autres professionnels encore sont également désignés concernant l'élaboration des marges expographiques en raison de leurs statuts et/ou de leurs compétences spécifiques.

- les producteurs-conseillers

Les producteurs-décideurs sont aidés dans leur tâche par d'autres professionnels dont l'expertise touche aux domaines de la médiation, de l'espace, de l'équipement, de la conservation et de la sécurité. Il s'agit par exemple des responsables du service des publics ou de la médiation, des architectes, des programmistes, des muséographes, des scénographes, des fabricants et fournisseurs d'équipement muséographique, des régisseurs, des responsables de la sécurité, des sociétés de sécurité – pour les cas français, du service des Musées de France et, pour les musées municipaux, du service technique de la ville et de ses entreprises prestataires :

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E1-museo-1 :

c'est soit la compétence du programmiste, s'il a fait le programme, il a construit les objectifs, il doit être capable de dire que tel type de dispositif est plutôt plus approprié que tel autre et en amont c'est plus la compétence du muséologue (*i. e.* muséographe) / Après en parallèle, en face, il y a des fabricants qui connaissant ces exigences ont développé des catalogues de produits avec des distances plus ou moins grandes qui correspondent aux pratiques des différents conservateurs /

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'un conservateur en chef et directeur de musée - ref. E2-cons/dir-1 :

les conseils du régisseur des œuvres et du responsable de l'atelier sont des plus utiles /

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'un conservateur en chef, directeur de musée - ref. E5-cons/dir-2 :

il faut penser les dispositifs de sécurité avec des architectes, des spécialistes etc. / il y a plusieurs services municipaux qui veillent à tel ou tel aspect sous l'égide de la Direction des services techniques / Nous avons régulièrement des missions d'inspection de la Direction des Musées de France (*i. e.* l'actuel service des Musées de France) qui émettent des avis et des préconisations pour des points à améliorer /

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une assistante de conservation - ref. E6-a/cons-1 :

C'est la société qui s'est occupée de revoir le système de surveillance qui a proposé d'essayer ce dispositif du détecteur de mouvement qui déclenche une alarme sonore avec une ligne au sol /

Ainsi, l'élaboration des marges expographiques est l'affaire de plusieurs. Décideurs comme conseillers participent collectivement à la sélection des moyens à employer et à leur intégration effective au sein de l'exposition. En outre, en aval, d'autres membres du personnel muséal y contribuent notamment par retour d'information.

- les producteurs-informateurs

Les AAS sont parfois mentionnés comme prenant part également à l'élaboration des distances expographiques dans le sens où ils relaient *in situ* les consignes comportementales en vigueur auprès des visiteurs mais également dans le sens où leur présence au sein de l'exposition leur permet d'établir par la suite des constats pris en compte par les différents responsables de la sécurité des biens et des personnes, de la conservation préventive, de la régie des œuvres, de l'expographie, de l'établissement :

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E3-museo-2 :

Ça peut être un gardien aussi, bon c'est rarement le cas, mais par retour d'information en disant "ben écoutez là ça fonctionne pas vraiment" /

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une assistante de conservation - ref. E6-a/cons-1 :

les gardiens nous on dit "ah ben oui mais ce n'est pas compréhensible pour les visiteurs étrangers" donc on a traduit en anglais (un texte sur panneau indiquant qu'il faut respecter la distance établie par un ruban adhésif de mise à distance collé au sol). /

Les membres du personnel muséal et prestataires extérieurs contribuent plus ou moins directement à l'élaboration collective des marges expographiques. Celle-ci se réalise au cours des différentes phases du processus de conception de l'exposition et est sous-tendue notamment par la prise en compte de nombreux paramètres.

4) Les paramètres influençant la conception des distances

Les professionnels du musée interviewés évoquent tous la prise en compte des impératifs muséaux de protection et de présentation des objets patrimoniaux lors de la conception de l'exposition en général et des marges expographiques.

- les impératifs muséaux de protection et de présentation du patrimoine

Dans la plupart des témoignages, le devoir de sécurité est associé spécifiquement aux œuvres présentées et, parfois, également associé aux visiteurs. À ce premier devoir d'ordre général s'ajoute le principe de conservation préventive des artefacts exposés. Sécurité des biens et des personnes et conservation préventive des objets patrimoniaux sont deux principes invoqués en premier lieu car jugés comme prioritaires :

Verbatim de la conversation avec une médiatrice culturelle - ref. E9-med-1 :

j'attirai leur attention (*i. e.* l'attention des visiteurs) sur les éléments (*i. e.* les délimitations) au sol, pas seulement pour pas qu'ils dépassent mais aussi parce qu'il pouvait y avoir des éléments et même des morceaux d'installations qui pouvaient les faire chuter s'ils n'y prenaient pas garde, s'ils ne les voyaient pas /

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E1-museo-1 :

ces questions-là elles sont liées à des conditions de conservation préventives la plupart du temps et à des questions de sécurité des œuvres. Donc ça ce sont deux grands critères / je pense que la question de la conservation des œuvres, la sécurité ça ne se discutent pas /

À cela s'ajoute également le principe d'exposition dans les meilleures conditions possible c'est-à-dire en termes de monstration, d'accueil du public et de médiation. Il s'agit alors de faire en sorte d'assurer équitablement ces différentes missions de protection et d'exposition :

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'un conservateur en chef, directeur de musée - ref. E5-cons/dir-2 :

On est là pour conserver mais également pour montrer le mieux possible. Ce sont deux pôles qui ont chacun leur logique, des logiques qui sont parfois antithétiques donc on est sans arrêt en train de choisir la solution la moins mauvaise finalement. /

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E1-museo-1 :

il faut trouver le bon arbitrage entre sécurité des œuvres, présence des publics et question de médiation. À partir du moment où l'on a la responsabilité d'assurer le patrimoine pour les générations futures, faut trouver le bon arbitrage pour remplir le plus adéquatement cette mission et remplir la mission d'accueil du public /

Aux impératifs muséaux s'ajoutent d'autres paramètres également pris en compte lors de la conception des marges expographiques comme la valeur d'assurance attachée aux œuvres.

- la valeur d'assurance

La valeur d'assurance impacte également sur la définition des distances :

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'un conservateur en chef, directeur de musée - ref. E2-cons/dir-1 :

(pourquoi avoir placé un dispositif métallique (*i. e.* une barrière) de mise à distance devant cette œuvre ?) Pour la même raison (*i. e.* valoriser l'œuvre et la "détacher"), plus la valeur d'assurance qui est liée.

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E4-museo-3 :

Il s'avère que, en gros, d'après ce que j'ai compris tout cela (*i. e.* les détecteurs de mouvement déclenchant des alarmes sonores) était en relation avec la valeur qui avait été attribuée par le prêteur et par l'assurance. /

En outre, les moyens employés pour matérialiser les marges expographiques sont pensés en fonction du potentiel risque de vandalisme et de l'affluence attendue.

- le vandalisme et l'affluence

Une évaluation est faite du risque de vandalisme et de l'affluence envisagée afin de mettre en place les mesures nécessaires :

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E1-museo 1 :

ça relève de l'évaluation du risque / il y a forcément un risque à partir du moment où l'on accueille du public dans le musée il faut qu'on arrive à trouver la combinaison la meilleure possible entre protéger de manière responsable pour éviter le vandalisme et puis après on sait qu'il y a une part de risque et il faut l'assumer. Concrètement faut regarder le pourcentage de

vandalisme par rapport aux œuvres et on prend alors des mesures que l'on resserre ou que l'on ne resserre pas /

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E3-museo-2 :

ça dépend le nombre de personne qu'on espère accueillir, le contexte, après "nécessité fait loi" c'est pour ça qu'on protège les encadrements des portes à Versailles parce qu'il y a tellement de gens qui passent que ça fait du frottement et qu'on est obligé de mettre du Plexiglas® /

Outre les impératifs muséaux, la valeur d'assurance, le risque de vandalisme et la forte affluence, d'autres variables sont encore prises en compte.

- le budget

La sélection des moyens se fait également en fonction du budget :

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E1-museo-1 :

on peut aussi faire faire du sur-mesure quand on décide que du côté esthétique, du design ça ne convient pas et puis aussi il faut qu'il y ait un budget. /

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'un conservateur en chef, directeur de musée - ref. E2-cons/dir-1 :

(à propos d'une barrière en métal) Discrétion et efficacité, l'effet dissuasif, pour un coût modeste. /

Le choix se fait aussi en fonction des caractéristiques du lieu de l'exposition.

- le lieu

L'enveloppe architecturale, l'installation technique, l'aménagement intérieur, l'ornementation rentrent également en ligne de compte lors de la détermination des moyens :

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E4-museo-3 :

on a un problème particulier qui est celui de rentrer dans un espace et cet espace il est, je ne sais pas, bas de plafond, très haut de plafond, il est large, il est long, il est tortueux, il est problématique, il est sombre ou au contraire en pleine lumière et tout ça on est obligé d'en tenir compte /

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E3-museo-2 :

c'est un aspect à prendre en compte la connaissance du lieu où l'on doit accueillir les groupes peut être qu'à un moment donné il faudra sécuriser

autrement parce que ça pose problème / Ça dépend du cas de figure dans lequel ça se présente, ça dépend de la connaissance que l'on a des objets, du lieu dans lequel on va intervenir / on peut avoir effectivement le centre de la salle en parquet et le tour de la salle qui est en marbre et puis effectivement de fait c'est décoratif et de fait il y a une mise à distance. / faut réfléchir à ce genre de chose, en fonction de la boîte extérieure et de la boîte intérieure /

De nombreux facteurs influencent la prise de décision concernant les moyens matériels servant à matérialiser les marges expographiques.

Aussi, la mise à distance physique est envisagée plutôt comme une solution efficiente permettant notamment de répondre simultanément et à l'impératif institutionnel de mise en protection et à l'impératif institutionnel de mise en exposition des objets patrimoniaux.

- la mise à distance, une solution efficiente

La mise à distance est parfois citée comme solution technique assurant la sécurité et la conservation des œuvres tout en permettant leur présentation :

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'un conservateur en chef, directeur de musée - ref. E5-cons/dir-2 :
pour permettre une exposition et que cette exposition se fasse dans les meilleures conditions pour les œuvres, je trouve qu'on peut aussi prendre le parti de les montrer sous vitrines /

En somme, les motifs prévalant à la conception, à la sélection et à l'implantation des éléments matérialisant les marges expographiques et évoqués dans la documentation institutionnelle et commerciale – *cf. supra* A-2 – sont également mentionnés par les professionnels du musée et de l'expographie : sécurité, conservation, présentation, logistique.

En règle générale, la mise à distance est une solution technique envisagée comme efficiente car adaptable à ces multiples variables et répondant aux impératifs de protection et d'exposition des objets patrimoniaux. Aussi, les marges expographiques se développent concrètement dans des lieux muséaux à l'architecture diverse et variée et précisément dans leurs espaces délimités et dédiés à accueillir les expositions.

B) Les marges expographiques de l'exposition muséale : des signes-vecteurs d'attention et d'interprétation¹⁸³

Les expositions muséales d'art se développent au sein d'environnements architecturaux de formes variées, précisément dans des espaces circonscrits dédiés. Ceux-ci constituent des champs expographiques (Davallon, 2010) au sein desquels sont dispersés de manière organisée les objets patrimoniaux et les outils d'exposition.

Cette sous-partie (B) dégage les fonctions remplies par les marges expographiques en traitant :

- De la réglure expographique, des zones respectivement dédiées au public et aux objets patrimoniaux, des intervalles de protection et de présentation.
- Des fonctions indexicale, partitive et relative des marges expographiques.
- De leur capacité à produire des effets de sens.

1) La réglure et les marges du champ expographique

Les expositions visitées dans le cadre de cette recherche se situent dans des bâtiments plus ou moins anciens et contemporains, dont certains ont été conçus initialement à usage de musée et d'autres ont été affectés à cette utilisation au cours de leur histoire. Les musées visités relèvent de modèles architecturaux emblématiques comme le temple, le palais, l'hôtel aux styles classique et néoclassique caractérisés par leurs galeries, portiques à fronton, colonnes, rotondes avec coupole, murs rouge pompéien, etc. ; comme la boîte, le magasin, la clinique de style moderne signifiés par des espaces modulables du fait de cloisons amovibles, de façades transparentes, de parois aux teintes noires ou blanches, entre autres ; comme l'usine, la centrale, la gare, l'entrepôt, la manufacture de style industriel marqués par des superficies étendues, des structures métalliques apparentes, des briques ou du béton armé, des pylônes intérieurs, des revêtements de couleur grise, etc. ; comme la superstructure de style déconstructiviste

¹⁸³ Je reprends ici la formule d'Annette Beguin-Verbrugge (2006).

marquée par des formes organiques, sculpturales, des revêtements high-tech, des volumes variés, des vues grandioses sur l'extérieur, des teintes naturelles chaudes, etc.

- des configurations architecturales diverses

Les expositions visitées sont de tailles variées et se développent généralement sur plusieurs salles ou autres types d'unités spatiales ; seule l'exposition temporaire *La Passion du Christ* proposée en 2008 par le musée du Petit Palais à Avignon se limitait à une pièce. Aussi, ces expositions prennent place au sein de configurations architecturales aux formes plus ou moins hétérogènes. Les expositions du Kröller Müller Museum à Otterlo, de la Tate Modern à Londres, du musée Réattu à Arles, du MOMA à New York, du musée du Petit Palais à Avignon, du musée national d'Art moderne/Centre Pompidou à Paris se déploient au sein d'environnements architecturaux hétérogènes car composés d'unités de forme rectangulaire et carrée c'est-à-dire des cases et également d'unités de forme rectangulaire longiligne soit des galeries. L'exposition temporaire *Chefs-d'œuvre ?* organisée par et au musée national d'Art moderne/Centre Pompidou à Metz en 2010-2011 et les expositions du musée Lapidaire à Avignon, du Metropolitan Museum à New York, de la Gemäldegalerie à Berlin, du musée du Louvre à Paris, du musée-château Borély à Marseille, du musée Calvet à Avignon, des musées du Vatican, du Bonnefantenmuseum à Maastricht se développent au sein de contextes architecturaux encore plus hétérogènes car composés non seulement de cases et de galeries mais également d'unités de forme hexagonale ou octogonale soit des alvéoles ou d'unités de forme circulaire ou ovoïde c'est-à-dire des rondes.

Si les plans de visite rendent compte de ces configurations architecturales, en revanche ils ne renseignent pas – ou peu – sur les configurations expographiques des expositions (*cf.* Planche d'illustration 2).

- un réseau multilinéaire orthonormé ou la réglure expographique

Les analyses portées sur les corpus de représentations artistiques et de relevés d'observation (corpus B sous corpus 1 et 6) ont permis de préciser qu'*in situ* les marges expographiques font partie d'un réseau multilinéaire orthonormé.

L'alignement des objets patrimoniaux est un principe expographique récurrent. Les rangées d'œuvres disposées aux murs comme au sol lignent en partie l'espace de présentation. Dès les prémices de l'exposition d'art, les œuvres exposées sont, la plupart du temps, disposées côte à côte sur une même ligne et sur plusieurs rangées (*cf.* Planche d'illustration 1). La galerie dépeinte par Van Haecht (1) et le Salon gravé par Martini (2) rendent compte de la disposition linéaire des tableaux et des sculptures. Les œuvres présentées dans la grande galerie du Muséum central des Arts vue par Robert (3) sont disposées de même. Les lignes de tableaux et les lignes de sculptures, inscrites en parallèle, rayent le champ expographique. Aux siècles suivants, au sein de l'exposition muséale d'art, la disposition rectiligne des tableaux est toujours de mise même si elle ne s'étage plus sur plusieurs rangées comme le montre la vue de Leroux (10).

En outre, l'alignement concerne également les éléments du mobilier expographique. Les barrières et socles de mise à distance, les vitrines et les bancs revêtent des formes généralement cubiques et rectilignes et sont souvent disposés en lignes droites parallèles à celles des œuvres comme le révèlent les vues réalisées par Auguste (5), Castiglione (6), Giraud (7), Waller (8), Bérourd (9) et Struth (12) à (17). À l'heure actuelle ce principe d'alignement des objets patrimoniaux et du mobilier demeure et cette disposition rectiligne concerne également les « micro-éléments » que sont les étiquettes tout comme les petits symboles numérotés des audioguides qui les accompagnent parfois.

Ces rangées d'œuvres, d'éléments du mobilier, d'étiquettes de médiation composent donc un réseau de lignes et de segments droits souvent parallèles et perpendiculaires entre eux. La configuration expographique de telle ou telle exposition repose en grande partie sur ce quadrillage plus ou moins dense institué au sein de chaque unité topographique – quelles que soient leurs formes ou dimensions (*cf.* Planche d'illustration 3).

Autrement dit, les alignements des différents éléments de l'exposition constituent des réglures plus ou moins fine du champ expographique, composées de différentes zones.

- les différentes zones des réglures expographiques

Les barrières, les socles, les vitrines, les rubans adhésifs au sol marquent les limites « à ne pas franchir » et constituent ainsi les zones à l'accès autorisé au public et les zones à l'accès interdit au public. Les premières sont dévolues à l'inscription physique du public ; les secondes, à l'inscription physique des objets patrimoniaux.

Néanmoins, si ces différentes zones sont dédiées respectivement à l'inscription physique du public et à l'inscription physique des objets patrimoniaux, elles sont également investies par d'autres éléments de l'exposition. Ainsi, les zones consacrées aux œuvres comptent également les étiquettes et autres textes de médiation, les soclets, les étagères, les tiges et rails d'accrochage, par exemple, et les zones dédiées au public sont aussi occupées par les banquettes, les meubles pour les fiches de salle, les pupitres de médiation, le personnel muséal comme les AAS, les médiateurs, entre autres.

En outre, les dispositifs expographiques destinés à contenir les visiteurs établissent des intervalles entre ces derniers et les objets patrimoniaux.

- les marges expographiques, des intervalles de protection et de présentation du patrimoine

Les intervalles sont des espaces intermédiaires d'éloignement entre les visiteurs et les objets patrimoniaux au sein de l'exposition. Par la mise à l'écart, ils empêchent le toucher et l'approche des objets patrimoniaux – deux actions jugées comme dangereuses pour la sauvegarde de ces biens (*cf.* chapitre 4) – et protègent, aussi et de la même manière, les visiteurs de tous risques potentiels liés à la matérialité même des œuvres.

Simultanément, ces intervalles de protection servent à la présentation dans le sens où, ils sont systématiquement configurés pour assurer la pleine visibilité des objets patrimoniaux – comme le soutiennent les producteurs d'exposition et les argumentaires commerciaux (*cf. supra* A-2, A-3) –, pour contribuer à leur valorisation et pour accueillir le cas échéant des éléments de médiation :

Extrait du document « Présenter un objet, accrocher un tableau, les ateliers muséographiques du Louvre » :
toutes ces vitrines ont pour fonction principale d'assurer la protection et la conservation des œuvres qui y sont présentées. Cependant, elles doivent aussi contribuer à la mise en valeur des objets et accueillir efficacement les différents supports d'informations destinés au public. (p. 2) /

En somme, ces intervalles matérialisés par les dispositifs de mise à distance constituent simultanément des unités expographiques servant à la distinction des différentes zones constitutives des champs et des réglures expographiques et des unités expographiques servant à la protection et à la présentation du patrimoine artistique. Aussi, ces marges expographiques remplissent d'autres fonctions.

2) Les fonctions *indexicale, partitive et relative*¹⁸⁴ des marges expographiques

Les marges expographiques avoisinent les objets exposés et participent activement à guider le regard et l'interprétation du visiteur quant à ces objets patrimoniaux.

- la désignation des objets patrimoniaux

Les œuvres présentées dans une galerie privée ou dans l'atelier de l'artiste ne sont généralement pas assorties d'outils imposant des intervalles car elles ne constituent pas (encore) des objets patrimoniaux par rapport à leurs consœurs réunies dans les collections muséales. Les œuvres entreposées dans les réserves muséales ne sont pas non plus assorties de ce genre d'instruments car si elles sont des objets patrimoniaux, elles ne sont pas pour autant des objets exposés aux yeux des visiteurs¹⁸⁵. Au sein de l'exposition muséale d'art, les objets patrimoniaux se distinguent des autres objets de l'exposition notamment lorsqu'ils sont assortis de marges expographiques. Par exemple, celles-ci distinguent les objets patrimoniaux exposés des objets de médiation qui parfois leur ressemblent trait pour trait.

¹⁸⁴ Je reprends ici les formules qu'Annette Beguin-Verbrugge emploie dans son analyse des dispositifs graphiques de la communication écrite (2006) – présentée dans le premier chapitre.

¹⁸⁵ Exception faite lorsque les réserves muséales sont visitables comme celles du Musée des arts et métiers à Paris, localisées à Saint Denis. Dans ce cas, la mise à distance est également en vigueur. Elle est notamment rappelée et expliquée par le guide conférencier et assurée par la présence d'AAS. Quelques musées ouvrent exceptionnellement ou régulièrement leurs réserves aux visiteurs – réparti en petits groupes et guidé par personnel muséal – comme le musée des beaux-arts d'Angers, le musée d'art sacré du Gard, le musée des beaux-arts de Calais, lors de l'édition 2015 des Journées européennes du patrimoine ; comme le musée des beaux-arts de Strasbourg, le premier samedi de chaque mois, par exemple.

Au musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA), le parcours de visite de l'exposition temporaire *Art, two points*, qui s'est tenue du 18 juillet 2013 au 6 janvier 2014, se terminait par un espace d'interprétation proposé par les services de restauration et de conservation du musée et où étaient disposées des copies de fragments d'œuvres exposées dans les salles précédentes¹⁸⁶. Certains de ces objets étaient accrochés aux murs – lorsqu'il s'agissait de copies de fragments de tableaux – et, d'autres – lorsqu'il s'agissait de copies de fragments de sculptures – étaient disposés sur un meuble bas. Chacun était accompagné d'un audioguide, d'une étiquette – écrite en catalan, en castillan et en anglais –, d'un panneau rédigé en braille et, pour les fragments de tableaux, d'un visuel en couleurs au format A4 représentant l'œuvre originale dans son intégralité. À la différence des œuvres exposées, ces fragments sont des éléments de médiation que le visiteur est invité à toucher afin de découvrir « par tous ses sens » une reconstitution des textures et des matériaux composant les objets patrimoniaux présentés dans les salles. Au plan expographique, l'œuvre *Caixa de nívia* – réalisée en 1969 par Miralda – et son fragment reconstitué, présentés dans des salles distinctes, sont tous deux accompagnés d'une étiquette, et tandis que le fragment copié bénéficie d'un audioguide, d'une invitation au toucher – exprimée *via* un pictogramme et un texte, dispatchés dans la salle d'interprétation –, l'œuvre située dans une salle d'exposition précédente profite quant à elle d'un socle de mise à distance et de la « compagnie » d'un AAS. Dans la salle d'interprétation où la formule *Touch art (with all the senses)* est écrite en gros caractères noirs sur le fond blanc du mur frontal, il s'agit en fait moins de toucher l'art que de toucher des outils de médiation alors que dans la salle d'exposition la marge expographique assure la mise à distance des visiteurs vis-à-vis de l'œuvre originale tout en la désignant et en la transmutant en objet patrimonial (*cf.* Planche d'illustration 4).

Autre exemple : au musée-château Borély à Marseille, l'exposition permanente, visitée en janvier 2014, comptait des éléments de mobilier de confort notamment des chaises, des fauteuils et des canapés. Cependant les marges expographiques distinguaient les fauteuils et canapés/éléments patrimoniaux exposés, des chaises/outils d'exposition destinés à l'utilisation, au repos du public au cours de la visite : les premiers étaient associés à des barrières, des socles, des délimitations au sol ; les secondes n'étaient

¹⁸⁶ Je remercie Alexandra Georgescu-Paquin de m'avoir fait part de cette initiative.

assorties d'aucun de ces dispositifs de mise à distance. Ce cas de figure se rapproche de celui rencontré en mai 2010 lors de la visite du musée Kröller-Müller où la chaise et le banc patrimonialisés se différenciaient, du fait de morceaux de scotch tendus au-dessus des assises, de socles et de mentions textuelles exprimant les interdits de s'asseoir dessus et de les toucher, de la banquette/outil d'exposition dont l'utilisation pratique est autorisée au public (*cf.* Planche d'illustration 5).

Au sein de l'exposition muséale d'art, les marges expographiques endossent une fonction indexicale (Villard, 2003 ; Beguin-Verbrugge, 2006). De manière implicite, elles désignent chaque œuvre avoisinante et changent leur statut en indiquant que « ceci » est aussi un objet de patrimoine exposé (Klinkenberg, 1996 ; *DM*, 2011) et convoquent les visiteurs en les mettant à distance de l'objet de patrimoine dans l'« ici et maintenant » de la situation de rencontre.

- le regroupement et la séparation des objets patrimoniaux

Outre les actions de monstration, de requalification et de convocation, les marges expographiques participent également à des actions de regroupement et de séparation des objets patrimoniaux exposés. En effet lorsque les marges expographiques sont matérialisées par des barrières, des vitrines, des socles, des délimitations au sol, elles mettent à distance les visiteurs vis-à-vis d'un ou plusieurs groupes d'objets patrimoniaux ou, spécifiquement, vis-à-vis d'un ou de quelques-uns d'entre eux.

À la Gemäldegalerie, à Berlin, des tasseaux sont fixés au sol – précisément sur le bord de la frise du parquet – de chaque salle de l'exposition permanente, parallèlement et à plusieurs centimètres de distance de chaque mur. Ainsi, les tableaux accrochés aux parois sont collectivement concernés par la même mesure concrète de mise à distance généralisée à l'ensemble de l'exposition. En outre, ponctuellement, plusieurs tableaux sont réunis au sein d'une même vitrine murale tandis que certains profitent individuellement d'une vitrine centrale dédiée ; dans un cas comme dans l'autre, les vitrines séparent les éléments qu'elles contiennent de ceux qui leur sont extérieurs.

Autre exemple : aux musées du Vatican, dans la galerie des cartes géographiques, des cordons courent parallèlement et à plusieurs centimètres de distance de chaque mur ;

toutes les cartes murales profitent ainsi d'un même outil de mise à distance qui de fait les réunit. Il en va de même dans la salle des tapisseries et dans la galerie des candélabres, notamment. Dans les salles du musée grégorien étrusque, les marges expographiques se matérialisent *via* des vitrines centrales dont l'emploi est généralisé ; là encore il s'agit de regroupements. Cependant, au sein des autres salles, il arrive que tel ou tel objet patrimonial bénéficie, seul, d'un outil spécifique de mise à distance.

Ainsi, les marges expographiques matérialisées par des barrières, des vitrines, des socles, des délimitations au sol réunissent en un même ensemble ou en plusieurs ensembles tout ou partie des objets patrimoniaux tandis qu'elles en isolent d'autres, le cas échéant. En cela, elles endossent une fonction partitive (Beguin-Verbrugge, 2006).

- l'établissement de relations entre les objets patrimoniaux

Les marges expographiques établissent divers types de relation entre les différents objets patrimoniaux exposés. Les objets patrimoniaux disposés au sein d'une même vitrine ou sur un même socle ou derrière une même barrière constituent un ensemble. La marge expographique engage alors la comparaison entre les différents éléments ainsi assemblés et présage un rapport de complémentarité c'est-à-dire de coordination, de successivité, par exemple, entre eux.

En outre, un objet patrimonial placé seul au sein d'une vitrine ou sur un socle ou derrière une barrière constitue une unité. La marge expographique engage alors la focalisation sur ce dernier ainsi isolé et préfigure un rapport de distinction c'est-à-dire de subordination, d'opposition, de hiérarchie, par exemple, entre cet objet patrimonial et ceux qui l'environnent.

En 2010, au musée du Louvre, à Paris, au rez-de-chaussée de l'aile Sully, des productions originales de l'époque hellénistique sont exposées dans différentes salles de la galerie nord, précisément regroupées par types soit au sein de vitrines soit sur des socles de mise à distance munis de barrières métalliques :

Extrait du document « La présentation de la Vénus de Milo de 1822 à nos jours » :

À l'intérieur de chacun de ces espaces dévolus à une sphère géographique où l'art grec se développe à l'époque hellénistique, les vitrines ou les podiums [i. e. des socles de mise à distance munis de barrières] rassemblent les œuvres selon leur typologie : ensembles funéraires ou votifs, productions d'un artisanat spécifique à une région (p. 17) /

Dans la galerie sud, des répliques d'œuvres grecques réalisées à l'époque romaine sont également regroupées en différents ensembles sur des socles de mise à distance placés au centre de l'espace. Ces copies sont rassemblées en groupes répondant à des thématiques précises :

Extrait du document « La présentation de la Vénus de Milo de 1822 à nos jours » :

Les regroupements des sculptures sont essentiellement iconographiques et thématiques plus accessibles au public : aux athénas succèdent les figures viriles puis les aphrodites, les grands sanctuaires d'Athènes précèdent les recherches sur le rendu du corps athlétique puis des drapés féminins, sans toutefois interdire aux amateurs plus avertis une lecture purement chronologique de l'histoire de la sculpture grecque aux V^e et IV^e siècles av. J.-C (p. 17) /

Cependant, dans cette même galerie sud, certaines sculptures sont séparées, isolées des autres en raison d'une marge expographique propre comme la *Vénus de Milo* montée sur un socle individuel, ce dernier étant entouré d'une barrière métallique, le tout étant situé au centre d'un pavement particulier de marbre rouge. La marge expographique dédiée à la Vénus induit le caractère unique qu'elle tire de ses qualités esthétiques, supérieures à celles des autres objets patrimoniaux qui l'avoisinent, de loin.

Au sein de l'exposition muséale d'art, les marges expographiques endossent aussi une fonction relative (Beguin-Verbrugge, 2006). Lorsqu'elles procèdent aux rassemblements, aux groupements des objets patrimoniaux, elles les situent sur un même rang, favorisent un regard englobant et comparatif quant à ces objets et annoncent implicitement la relation de complémentarité qui les lie. Lorsqu'elles procèdent aux séparations, aux isolements des objets patrimoniaux, elles les situent sur des rangs distincts, favorisent un regard polarisé et suggèrent implicitement la relation de distinction qui les lie aux autres objets patrimoniaux exposés au sein de l'exposition (Merleau-Ponty, 2010). En cela, les marges expographiques préfigurent des relations logiques entre les différents objets patrimoniaux exposés et donnent ainsi l'occasion aux

visiteurs d'engager un travail d'interprétation les concernant au cours de la situation de rencontre.

Ainsi, les marges expographiques remplissent de concert différentes fonctions sémiotiques : fonction indexicale, fonction relative, fonction partitive. Cette polyfonctionnalité sémiotique loin d'être ignorée est exploitée par les producteurs de l'exposition.

3) *Les marges expographiques : des signes producteurs d'effets de sens*

Au sein des expositions muséales d'art, les marges expographiques se matérialisent *via* un et/ou plusieurs moyens concrets. Autrement dit, elles résultent de combinaisons plus ou moins simples, plus ou moins complexes.

- des combinaisons élémentaires et complexes

Parfois, les marges expographiques d'une même exposition se matérialisent *via* un ou des outils dont l'emploi est récurrent :

- Au musée du Petit Palais à Avignon, la surveillance des différentes salles de l'exposition permanente est effectuée par des AAS et des caméras reliées au poste de sécurité – situé à l'entrée du musée où un agent visionne l'écran de contrôle. En outre, des socles de mise à distance de configuration assez semblable [bas, larges, couverts d'une moquette claire, aux bords sombres] assortissent plusieurs œuvres exposées et ponctuent ainsi régulièrement le parcours de visite. Dans les salles – vidéosurveillées – de l'exposition permanente du Bonnefantenmuseum à Maastricht ce sont également des socles de mise à distance [bas, larges, de couleur noire] qui concrétisent les marges expographiques.

- Au musée Pio-Clementino au Vatican, les salles sont également surveillées par des AAS et les cordes [accrochées à des potelets à hauteur de guidage, épaisses, de couleur beige naturelle] matérialisent très fréquemment les marges expographiques. Au sein des salles de l'exposition permanente du Metropolitan museum à New York, ce sont des cordons [accrochés à des potelets à hauteur d'entrave, fins, de couleur grise] qui les

marquent. Au musée Angladon à Avignon, ce sont plutôt des chaînes [à hauteur d'entrave, métallique].

- Dans les salles du musée grégorien étrusque au Vatican, ce sont les vitrines [hautes, centrales, au profilé épais noir] qui configurent les marges expographiques comme au musée Lapidaire à Avignon [hautes, centrales et plates, au profilé transparent].

Parfois, les marges expographiques d'une même exposition se matérialisent *via* une combinaison simple de plusieurs moyens. Dans les salles de l'exposition temporaire *Chefs-d'œuvre ?* qui s'est tenue en 2010-2011 au musée national d'Art moderne/Centre Pompidou à Metz, des mentions textuelles [lettres autocollantes, « ne pas franchir/*do not cross* », couleur blanche] associées à des morceaux de ruban adhésif [de couleur blanche] marquaient au sol les marges expographiques. Ce type de combinaison était également de mise [lettres autocollantes grises, « *nie aanrahen, don't touch* », ruban adhésif blanc] dans les salles de l'exposition temporaire proposée par le Stedelijk Museum CS en mai 2008.

À d'autres occasions, les mentions verbales interdisant le franchissement ou le toucher sont associées à des tasseaux ou à des barrières comme dans les salles de l'exposition permanente de la Tate Modern à Londres ou encore au musée national d'Art moderne/Centre Pompidou à Metz à l'occasion de l'exposition temporaire *Chefs-d'œuvre ?* précédemment citée.

En outre, les barrières peuvent être également employées de concert avec des socles ou avec des bancs. Ces deux types de combinaison matérialisent les marges expographiques au sein des expositions permanentes du musée du Louvre à Paris, du musée Calvet à Avignon, et du Hamburger Bahnhof Museum à Berlin. Cette combinaison barrière+banc est d'ailleurs représentée dans les vues d'expositions dépeintes par Castiglione (6) et Struth (16) (*cf.* Planche d'illustration 1).

Ces combinaisons gagnent en complexité à mesure que des éléments se surajoutent. Les socles marquent les marges expographiques mais ce marquage est en quelque sorte renforcé, densifié, par l'ajout d'une barrière et d'une mention verbale ou par l'ajout d'un ruban adhésif et d'une mention verbale ou par l'ajout d'une barrière et d'un

pavement spécifique au sol. Même si ces combinaisons plus complexes ne sont pas systématiques, elles se retrouvent sporadiquement d'une exposition à l'autre comme dans les expositions permanentes du Louvre et du musée-château Borély.

En de rares occasions, les marges expographiques sont matérialisées par des combinaisons de plus de trois éléments. Au sein de l'exposition temporaire *L'atelier d'Alberto Giacometti* présentée en 2007-2008 au musée national d'Art moderne/Centre Pompidou à Paris certaines œuvres profitaient de marges expographiques marquées chacune par un socle de mise à distance associé à une barrière, un ruban adhésif et une mention verbale. Au Louvre, la marge expographique dédiée à la Joconde – dont il sera question dans le détail par la suite – se concrétise *via* quatre éléments de mobilier.

- Différents degrés de prégnance, de discrétion, de transparence

À chaque composant d'une marge expographique correspond un degré de prégnance/discrétion/transparence qui découle de ses caractéristiques propres – plastique, formelle, technique –, en rapport avec celles des œuvres et de l'environnement et impactant la perception. Par exemple :

- Au plan visuel, un socle de présentation de couleur rouge pompéien est plus prégnant qu'un socle de couleur crème ; mais le même socle rouge sera plus discret que le socle crème si l'œuvre, la cimaise, le mur ou le sol¹⁸⁷ qui l'environnent sont d'une teinte proche. En outre, il sera visuellement quasi imperceptible s'il revêt une teinte similaire à celles de l'œuvre ou de son environnement direct.

- Au plan kinesthésique, ce socle de présentation – rouge ou crème et quelle que soit la gamme colorée de l'œuvre et de son environnement – est plus discret lorsqu'il atteint une hauteur d'entrave qu'un autre socle de même teinte s'élevant à une hauteur de guidage ; mais il sera plus prégnant que ce dernier s'il est chapeauté d'un capot en verre, en PPMA transparent.

- Au plan spatial, par rapport à un socle de mise à distance, le socle de présentation est plus discret que le premier – d'autant plus lorsqu'il est disposé dans une grande salle – mais devient plus prégnant s'il est entouré d'un cordon de guidage ou d'entrave – de

¹⁸⁷ Je pense aux tomettes qui revêtent les sols de certains musées provençaux.

quelque degré perceptif que ce soit – et/ou assorti d’un pupitre de médiation, d’une banquette – de quelque degré perceptif que ce soit – placés à distance.

Le degré de prégnance/discrétion/transparence dépend également du facteur psychocognitif. Par exemple, le détecteur de mouvement est visuellement et spatialement imperceptible d’où la nécessité de le combiner à d’autres moyens le rendant manifeste – plus ou moins discrètement, plus ou moins ostensiblement – par la délimitation visuelle et spatiale de son périmètre d’action comme mentionné dans la « muséofiche-systèmes d’alarme ponctuelle utilisés pour les œuvres présentées au public » – *via* la barrière, le cordon, le ruban adhésif de mise à distance, par exemple – ou par le signallement de sa présence – *via* un panneau, une mention textuelle, par l’entremise d’un AAS, etc. :

Verbatim d’un entretien conduit auprès d’une assistante de conservation - ref. E6-a/cons-1 :

Donc bon on a mis un petit papier provisoire qui est resté / Normalement quand on n’a pas de problème d’effectif, le gardien peut éviter la sonnerie /

Verbatims d’une conversation avec un AAS - ref. E8-aas-2 :

ce n’est pas au centimètre mais en général j’interviens (*i. e.* l’AAS) à deux dalles du sol, ici / je ne sais pas vraiment comment c’est venu de considérer que deux dalles ça correspondait à la limite à ne pas franchir si on ne veut pas que ça sonne / on prévient (*i. e.* l’équipe d’AAS) les visiteurs pour éviter que ça sonne / c’est marqué nulle part, donc j’interviens quand les gens s’approchent plus près que les deux dalles. En fait, c’est un mètre, je pense. /

En outre, qu’il soit assorti ou non d’outils qui en révèlent l’existence, le détecteur devient prégnant aux plans kinesthésique et auditif lorsque son alarme bruyante retentit du fait d’un mouvement considéré comme trop proche et qui généralement s’interrompt sous l’effet de la surprise :

Verbatim d’un entretien conduit auprès d’une muséographe - ref. E4-museo-3 :

Donc non seulement il y avait des gardiens mais de surcroît il y avait tout un “bling-bling” qui supposait que les gens ne pouvaient pas aller au-delà et qui en entendant sonner, hop, se reculait. /

Verbatim d’un entretien conduit auprès d’une assistante de conservation - ref. E6-a/cons-1 :

vous avez vu c’est très désagréable cette sonnerie, c’est très fort, donc bon pour éviter que cette sonnerie perturbe tout le monde, parce que quand on visite ce n’est pas très agréable /

Verbatim d'une conversation avec un AAS - ref. E8-aas-2 :
quand ça sonne ? (rires) ils (i. e. les visiteurs) se reculent vite, vite. /

Verbatim d'une conversation avec une médiatrice culturelle - ref. E9-med-1 :
quand ça retentit les visiteurs se figent /

Enfin, l'expérience par inadvertance¹⁸⁸ du déclenchement de l'alarme – souvent doublée de l'intervention des AAS – est psychologiquement marquante et provoque une appréhension concernant une potentielle proximité de lecture :

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E4-museo-3 :
C'est gênant parce que d'une certaine manière vous êtes désignée (rires), "c'est moi qui aie fait sonner ce truc-là ?", vous êtes désignée dans une sorte de vindicte (rires) et on vient vous tancer, il y a un gardien qui vient vous expliquer pourquoi il ne faut pas faire ça / un effet de frustration parce qu'on s'approchait avec plein de bonne volonté, il ne s'agissait pas de mettre les doigts / l'idée que vous vous avanciez à vingt centimètres d'un tableau de sorte à le voir de près sans le toucher c'est quelque chose de très mal vécu. / est-ce que la caméra qui est couplée à un déclenchement sonore ce n'est pas quelque chose qui est particulièrement stressant avant que ça s'arrête. /

Verbatims d'une conversation avec un AAS - ref. E8-aas-2 :
la plupart du temps les gens (...) ils s'excusent parce que ça surprend quand même tout le monde ce bruit. Ils sont gênés, mais y'a aussi ceux qui se mettent en colère / ils ne comprennent pas ce qu'il leur arrive et ils le ressentent comme une injustice / il était assez énervé et il a dit à la cantonade qu'il n'allait quand même pas vandaliser les œuvres et que c'était une injustice parce qu'il ne pensait pas à mal / souvent les gens sont gênés plus qu'autre chose et ils font attention par la suite. /

Verbatims d'une conversation avec une médiatrice culturelle - ref. E9-med-1 :
Et puis généralement les gardiens interviennent et là c'est un peu une double peine. / mais c'est vrai que quand ça retentit les visiteurs se figent et sont passablement honteux ! ou en tout cas assez penauds / ça stigmatise ce genre de truc / il faut faire attention à ne pas condamner publiquement les gens /

La perte de la face – au sens goffmanien du terme – revêt un fort impact psychologique aussi bien au plan individuel qu'au plan collectif ; aussi, il est associé au dispositif et mémorisé par chacun et par tous, durablement.

Les autres moyens comme la barrière, le tasseau, le ruban adhésif au sol, etc. – s'ils ne sont pas combinés à des alarmes sonores et/ou à proximité d'un AAS – sont quant à eux

¹⁸⁸ L'impact psycho-cognitif du détecteur et de son alarme sonore n'est pas le même lorsque celle-ci est intentionnellement déclenchée par jeu.

plutôt discrets au plan psycho-cognitif. Le respect relativement généralisé des distances minimales qu'ils marquent suggère leur identification par les visiteurs en tant qu'éléments de matérialisation des marges expographiques :

Verbatims d'une conversation avec une médiatrice culturelle - ref. E9-med-1 :

c'est vrai que le public respectait quand même globalement ces lignes de démarcation / La plupart du temps, ils respectaient les limites et quand ils mordaient un peu sur le scotch ce n'est pas pour autant qu'ils les franchissaient complètement, les gens se reculent d'eux-mêmes quand ils s'aperçoivent qu'ils ne respectent pas la distance indiquée / je n'ai jamais vu de visiteur dépasser délibérément une ligne de scotch pour tripoter une œuvre / moi il me semble qu'ils respectent quand même bien ce genre de limites /

Verbatim d'une conversation avec un AAS - ref. E7-aas-1 :

(à propos d'un ruban adhésif) tantôt il y a eu des gens et je n'ai rien dit et ils savaient qu'il ne fallait pas aller plus loin /

Cela dit, n'engageant pas d'alarme sonore et donc ne constituant pas une menace pour la figure sociale positive du visiteur, leur transgression est occasionnelle. Ce n'est que lorsque le manquement est repéré et signalé publiquement par un AAS, un médiateur – voire un autre visiteur – que ces outils conventionnels d'éloignement revêtent une prégnance psycho-cognitive proche de celle du détecteur de mouvement sonorisé :

Verbatim d'une conversation avec un AAS - ref. E7-aas-1 :

ils étaient honteux, ils s'en souviendront /

Verbatims d'une conversation avec une médiatrice culturelle - ref. E9-med-1 :

ils se préviennent entre eux aussi, une ou deux fois j'ai vu des femmes dire à leurs maris de s'éloigner parce qu'ils mordaient la ligne ou qu'ils étaient sur le point de le faire / elle a piqué un fard phénoménal parce qu'en plus de s'attirer tous les regards du groupe, elle s'est fait prendre à partie par sa mère /

Pris individuellement les différents outils utilisés pour matérialiser les marges expographiques recèlent des degrés propres de prégnance/discrétion/transparence au plan perceptif – visuel, kinesthésique, spatial – comme au plan psycho-cognitif. Combinés ensemble, ils renforcent les marges expographiques sur ces différents plans.

À l'échelle de l'exposition dans son ensemble et aux plans perceptif et psycho-cognitif, les marges expographiques se présentent généralement ou ponctuellement de manière modérée ou exacerbée.

- des marges expographiques atténuées et/ou exacerbées

En fonction des qualités matérielles et du nombre d'éléments employés pour matérialiser les marges expographiques, celles-ci se révèlent de manière plus ou moins modérée ou exacerbée. La barrière d'entrave en métal gris à hauteur d'entrave munie d'un cordonnet élastique est aujourd'hui présente dans bon nombre d'expositions permanentes et temporaires proposées par les musées d'art en France comme à l'étranger – au Metropolitan museum et MoMA à New York, au musée national d'Art moderne/Centre Pompidou à Metz, à la Tate Modern à Londres, au musée d'art de Göteborg, en Suède, entre autres. Employé seul, cet équipement à la configuration très discrète donne lieu à des marges expographiques atténuées. Cet équipement est d'ailleurs si discret qu'il est la plupart du temps muni d'un cordonnet élastique – plutôt que d'une barre transversale en métal afin d'éviter le trébuchement¹⁸⁹ au cas où il n'aurait pas été vu lors de la déambulation. Il en est de même lorsque ce sont les frises des revêtements, les rubans adhésifs, les tasseaux et autres délimitations au sol, qui matérialisent, seuls, les marges et à condition que leurs coloris ne relèvent pas de la catégorie des couleurs vives – cas de figure tout à fait envisageable mais pourtant jamais rencontré au cours de la recherche ; leurs teintes étant soit sombres soit claires. Les marges sont également atténuées lorsque les socles revêtent des couleurs proches voire similaires à celles du sol et/ou des parois qui les environnent ou à celles des œuvres qu'ils supportent comme dans certaines salles de l'exposition permanente du musée Calvet à Avignon, notamment. Les marges expographiques matérialisées par des rambardes de médiation sont également modérées lorsque ces dernières se fondent visuellement et spatialement à l'entour comme dans certaines salles de l'exposition temporaire *Paquebot France, design embarqué*, proposée en 2013-2014 par le musée d'Art et d'Industrie à Saint-Étienne. Cette atténuation des marges expographiques est en adéquation avec les recommandations commerciale et institutionnelle, en matière

¹⁸⁹ Sa capacité à se fondre dans le décor est manifeste notamment lorsque l'on considère les photographies d'exposition : sur certains clichés, il est à peine perceptible.

d'expographie, qui prônent la discrétion, la neutralité, l'harmonisation aux lieux et aux objets patrimoniaux exposés (*cf. supra* A-2).

Différemment de ces marges discrètes, les marges exacerbées sont matérialisées par des éléments revêtant en tout ou partie des configurations ostentatoires. Les vitrines anciennes utilisées dans une salle de l'exposition permanente du Bonnefantenmuseum ont des profilés et des piétements épais en bois sombre et sont de surcroît disposées sur des socles de mise à distance de teinte noire qui se distinguent nettement étant donné la couleur claire du parquet et de la teinte rouge des parois de la salle. Les socles ouvragés ou peints dans des couleurs qui tranchent avec celles de l'environnement général et celles des objets supportés marquent de manière flagrante les marges expographiques. Cela est encore renforcé lorsque d'autres éléments sont rajoutés à ces socles : des vitrines et/ou des cordons comme au sein des expositions permanentes des musées Lapidaire et Calvet à Avignon (en 2008¹⁹⁰), etc. (*cf.* Planche d'illustration 6).

En outre, la multiplication d'éléments aux configurations parfois massives mène à des marges expographiques saillantes comme celle qui environne la *Joconde* au musée du Louvre et qui se compose d'une vitrine murale, d'une étagère, d'une barrière massive en bois et d'un ruban épais à hauteur de guidage. Si les marges atténuées se développent fréquemment au sein des différentes expositions muséales d'art, dans tout ou partie de leurs salles, les marges exacerbées sont, quant à elles, plus occasionnelles ; elles peuvent être totalement absentes de telle ou telle exposition et lorsqu'elles s'y trouvent, elles n'y sont que sporadiquement.

- des effets de sens plus ou moins recherchés

Certains muséographes interviewés précisent que les éléments qui matérialisent les marges expographiques devraient être choisis par rapport à l'expographie générale et au propos de l'exposition :

¹⁹⁰ Je précise la date car depuis ces expositions ont fait peau neuve.

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E1-museo-1 :

il vaut mieux pratiquer deux mètres de circonférence autour de l'œuvre et pas la mettre sous vitrine parce qu'en regard de la scénographie générale on verra déjà qu'elles jouissent d'un statut particulier / le choix de tel dispositif (i. e. de mise à distance) par rapport à tel autre et bien il est lié au scénario / La question des dispositifs de mise à distance est liée avec la question de la mise à distance générale et c'est ça qu'on a du mal à construire car il faut que les choses relèvent du scénario et que l'on soit pas dans du cas par cas. /

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E3-museo-2 :

il y a effectivement à prendre en compte quel est le discours que l'on souhaite mettre en place / Y'a plein de paramètres à prendre en compte, ça dépend beaucoup de ce qu'on veut dire / le socle ou le dispositif dans sa présence ou son absence fait sens donc il est important de voir quel est le contexte esthétique, le contexte de discours, quel est le sens /

À l'occasion, la configuration des éléments constitutifs des marges expographiques est évoquée :

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E4-museo-1 :

est-ce que le fait de mettre par exemple un capot ou de ne pas en mettre, ça intervient par rapport à ce que l'on va raconter sur ces œuvres, sur un objectif qu'on aurait par exemple de ne pas donner une valeur trop importante à l'œuvre en termes de sens etc. / On le sait il y a des types de dispositifs qui connotent très très vite certaines œuvres donc ça dépend des objectifs du public que l'on a. /

Dans cet extrait, il est question d'ostentation et de discrétion ; l'une ou l'autre étant *a priori* recherchée du fait de leur implication au plan du discours.

Contrairement à l'atténuation des marges expographiques, le phénomène d'exacerbation participe et vise à la distinction des objets patrimoniaux assortis de marges vives par rapport aux autres objets patrimoniaux exposés. Cette distinction passe par trois effets de sens pouvant être provoqués par ces marges vives soit la valorisation, la hiérarchisation et la sacralisation :

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'un conservateur en chef et directeur de musée - ref. E2-cons/dir-1 :

(pourquoi le canapé en face de l'œuvre de Manet ?) Pour valoriser l'œuvre et la "détacher" / (pourquoi la barrière en face de l'œuvre de Manet ?) Pour la même raison (i. e. valoriser l'œuvre et la "détacher") /

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'un conservateur en chef, directeur de musée - ref. E5-cons/dir-2 :

Ensuite les Scènes de la vie du Christ de Mariotto di Nardo ont été mises en place plus récemment dans un meuble adapté pour ça (i.e. une vitrine) qui leur donne un statut à part /

Verbatims d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E3-museo-2 :

je pose un objet (*i. e.* sur un socle) donc je lui crée un espace à cet objet, donc je le désigne donc je le sacralise en tout cas je lui donne de l'importance en le mettant en exergue, en le mettant en évidence / Mais de fait, ça donne de l'importance, ça hiérarchise forcément /

Cependant parfois ces effets ne sont pas désirés par le producteur et sont toutefois provoqués par les marges.

Par exemple, dans la salle 5 du musée du Petit Palais, à Avignon, un crucifix de grande taille en bois peint est suspendu dans les airs par des câbles fixés au plafond et un socle de mise à distance de couleur sombre est placé juste en dessous au centre de la pièce ; les tableaux accrochés sur le mur Est bénéficient – comme le crucifix – de la surveillance conjuguée d'une caméra de vidéosurveillance et d'un AAS. La présence conjuguée de l'agent, du socle de mise à distance et de la caméra de vidéosurveillance se vérifie dans l'ensemble de l'exposition c'est-à-dire dans la plupart des salles. En revanche, les tableaux accrochés au mur Ouest bénéficient de la surveillance de l'agent, de la caméra tandis qu'un ruban adhésif de couleur noir se détachant visuellement des tomettes couleur brique est scotché au sol tout le long du mur et à 65 cm de la paroi et des œuvres. Une affichette « ne pas franchir le marquage au sol – merci de votre compréhension » également traduite en anglais est accrochée à côté de l'un des tableaux. Chacun des éléments informe le visiteur qu'une distance est à tenir. Si la ligne au sol n'est pas vue ou pas comprise, le texte à hauteur d'yeux vient en renfort. Si toutefois, ces deux éléments échouaient dans leur entreprise, le détecteur de mouvement déclenchant une alarme sonore rappellerait à l'ordre, à l'instar de l'agent. Cet ensemble d'éléments constitue une marge exacerbée parce qu'elle est composée de plusieurs composants de différentes natures – texte et ligne adhésive complétés de la caméra et de l'AAS – mais surtout parce que cette combinaison de plusieurs moyens, cette configuration marginale, ne se retrouve dans aucune autre salle de l'exposition.

Les douze visiteurs observés ont considéré avec attention les œuvres du mur Ouest, en s'arrêtant ou en progressant lentement en suivant la ligne adhésive. En revanche, ils ont prêté moins d'attention – pas même un regard, parfois – aux autres œuvres dont le crucifix pourtant physiquement bien plus imposant que les tableaux et situé au centre de la salle, en élévation, à l'aplomb d'un socle de mise à distance de grande dimension. Or, cette marge exacerbée n'a pas été pensée pour induire un rapport de hiérarchie entre les œuvres qu'elle avoisine et celles du mur opposé ou de la croix en place centrale. Elle découle en fait d'une démarche commerciale et d'une nécessité d'ordre technique – branchement de l'alarme à une prise électrique proche. Il n'en demeure pas moins que ce système s'est révélé signifiant pour les visiteurs. Étant donné leurs attitudes, ces derniers ont postulé l'intention de distinction ayant motivé l'implantation de cette configuration marginale particulière et manifeste seulement à cet endroit précis du parcours.

En somme, les marges résultent tantôt d'un outil ou de la combinaison élémentaire de deux instruments tantôt de la combinaison complexe de plusieurs composants. Elles se dotent d'une certaine prégnance/discrétion/transparence perceptive et psycho-cognitive du fait des qualités – visuelle, kinesthésique, spatiale, auditive, etc. – de ses composants envisagées en rapport avec celles des artefacts et de l'environnement, notamment. En outre, elles se présentent de manière soit modérée soit de manière exacerbée et provoquent potentiellement des effets de sens souhaités ou non par le producteur comme la valorisation, la hiérarchisation, la sacralisation des objets qu'elles jouxtent.

C) Des traces matérielles d'énonciation dans l'économie expographique régissant l'accès au patrimoine

De nombreux éléments discrets permettent aux visiteurs de relever rapidement la présence d'objets patrimoniaux dans l'espace d'exposition. Les étiquettes à la forme relativement standard, présente depuis longtemps au sein de l'exposition muséale d'art et placées tout près des œuvres exposées sont autant d'index, de balises, de jalons disposés le long du parcours. D'autres éléments concrets satisfont explicitement ou implicitement aux besoins d'orientation et de balisage et certains d'entre eux, de surcroît, localisent spécifiquement les pièces maîtresses en définissant spatialement un

lieu spécifiquement et individuellement dédié, un haut lieu en somme, tels les barrières, les socles, les vitrines, etc.

Cette sous-partie (C) avance que les marges expographiques au sein de l'exposition remplissent les rôles de repères signalétiques et de traces matérielles d'énonciation en examinant :

- L'effet de valorisation des œuvres phares par différents procédés expographiques dont l'exacerbation marginale ponctuelle.
- L'effet de sacralisation des chefs-d'œuvre auquel concourent en grande part les marges expographiques en relief.
- La dispersion des marges dans le champ expographique.

1) Des procédés de valorisation des œuvres majeures...

La « muséofiche-programmation scientifique du parcours de visite » propose une méthodologie de conception du parcours de visite à destination « des responsables scientifiques des collections ». En prologue, il est, entre autres choses, indiqué ceci :

Extrait de la « muséofiche-programmation scientifique du parcours de visite » :

La programmation du parcours est une opération d'organisation intellectuelle des collections à présenter dans le cadre du parcours de visite, une proposition de lecture et d'interprétation qui repose sur la sélection, le mode de présentation souhaité et la valorisation des œuvres majeures. C'est la sélection qui confère au musée son caractère et son originalité, et l'objectif n'est pas de tout montrer (p.1). /

Dans cet extrait, il est question de « valorisation des œuvres majeures » ; plus loin, dans un paragraphe dédié aux « objets sélectionnés », il est indiqué ceci : « Indications de hiérarchisation : les objets phares et les proximités [avec les autres œuvres] seront indiquées dans cette rubrique ». Ainsi, la programmation du parcours de visite passe par l'attribution de statuts relatifs aux différentes œuvres exposées : certaines sont des objets phares, des œuvres majeures et d'autres non. Dès lors, des rapports spatiaux entre les unes et les autres sont établis.

L'isolement spatial et l'exacerbation marginale de l'objet phare, de l'œuvre majeure sont des moyens, parmi d'autres, qui peuvent être employés pour traduire la distinction et la hiérarchisation au plan expographique. Un cheminement photographique (cf. Planche d'illustration 7) au travers de quelques salles du musée Calvet – de la salle 23 à 17 selon le parcours emprunté par la plupart des visiteurs rencontrés lors de l'observation – permet de rendre compte de trois configurations expographiques jouant sur ces deux ressorts :

Dans la salle 23¹⁹¹, trois bustes d'hommes en bronze et marbre sont sur des socles [hauts, revêtement bois beige, au design sobre] et un ensemble de quatre bustes féminins en plâtre et terre cuite est logé dans une vitrine murale [hauteur d'homme, design basique], des tableaux de différentes tailles sont accrochés aux murs [blancs] de la salle sur une ou deux rangées tandis qu'un tableau est suspendu à hauteur de regard sur un panneau autoporteur [blanc] dédié. Une barrière [à hauteur de taille, fine, au design épuré, en métal noirci, de H 90 x L 180 x P 60 cm], est également fixée au module, en deçà et de part et d'autre de l'œuvre. Dans l'espace central de la pièce, deux canapés [en cuir ou simili teinte coquille d'œuf, confortables] sont positionnés en angle droit ; l'un fait face à une partie des tableaux d'un des murs et l'autre, encadré par deux des socles, fait face au tableau sur épi. Une table [basse en verre] sur laquelle se trouvent des livres édités par le musée complète cette zone de repos [de type « salon accueillant »]. En termes de distance : la distance minimale vis-à-vis des peintures accrochées aux murs et des bustes soclés est laissée à l'appréciation des visiteurs censés néanmoins appliquer un certain recul et suivis de loin par un AAS [mobile et identifiable par son costume sombre]. Une distance éloignée [de 460 cm] soit un point de vue englobant vis-à-vis de l'ensemble des tableaux accrochés à l'un des murs [celui de droite en entrant dans la pièce] et une distance proche [d'environ 40 cm] soit un point de vue contre plongeant vis-à-vis de l'un des bronzes sont proposés par l'entremise d'un des canapés.

La vitrine constitue une protection intégrale – motivée par la fragilité des bustes qu'elle renferme – et impose de fait une distance minimale vis-à-vis de ces œuvres, également observables de loin, depuis l'aire de repos. Cependant, elle n'est pas complétée de

¹⁹¹ La salle en question est intitulée : « Salle du XIX^e : Romantisme, Eclectisme, Réalisme, Impressionnisme, 1810-1880 ».

moyens expographiques valorisant son contenu – un éclairage spécifique, un fond coloré, un pupitre de médiation dédié, etc. – et est placée sur le pourtour de la salle [contre une fenêtre] et non dans son espace central – contrairement à l'œuvre sur l'épi et semblablement à la grande majorité des autres. L'accrochage individuel sur un épi spécifique, la barrière de mise à distance attachée, la position frontale d'un des canapés participent fortement à différencier cette œuvre spatialement et physiquement mise à distance des autres et des visiteurs.

Cette nature morte¹⁹² réalisée par Edouard Manet est désignée, principalement du fait de ces trois paramètres expographiques combinés, comme œuvre majeure de l'ensemble – dont la distance minimale imposée [60 cm] est délimitée par la barrière et la distance confortable [460 cm] est suggérée par le canapé qui lui fait face. Il s'agit d'un cas d'exacerbation ponctuelle de la marge car par rapport aux autres œuvres peintes une distance minimale est matérialisée en dur par la barrière doublée d'une distance optimale suggérée par le mobilier de confort – particulièrement attracteur du fait de ses qualités matérielles et de son emplacement dans une salle en fin de parcours. Cette exacerbation est due à la valeur d'assurance, aux valeurs artistique et historique de l'œuvre mais également au discours développé expographiquement dans cette salle dédiée à l'art du XIX^e siècle animé par différents mouvements comme le réalisme et l'impressionnisme dont Manet a été, pour le premier, l'un des représentants emblématiques et, pour le second, l'un des inspirateurs (Ackerman & Mitterand, 2014). Dans ce cas, l'exacerbation marginale est discrète du fait du design épuré, « simplifié » de la barrière, de sa teinte sombre en harmonie avec les nuances majoritaires du tableau qui la surplombe, de l'évidence que revêt le canapé en cette fin de parcours, etc.

Dans la petite salle contiguë, la 22¹⁹³, le parti pris est assez similaire : des tableaux de divers formats sont accrochés aux murs [blancs] sur plusieurs rangées et trois socles [hauts, également de teinte blanche] portant des bustes en marbre sont disposés près des murs, deux d'entre eux sont placés de part et d'autre d'une barrière [identique à celle de la salle précédente, de H 80 x L 210 x P 60 cm] au-dessus de laquelle est accroché à hauteur du regard, seul sur la paroi, un tableau de taille moyenne ; une banquette [longue, étroite, en bois sombre travaillé, avec assise en velours vert amande, de

¹⁹² Edouard Manet, *Nature morte, Guitare et chapeau*, 1862.

¹⁹³ Intitulée et dédiée au « Néoclassicisme ».

H 50 x L 300 x P 44 cm] occupe le centre de l'espace et donne sur un couloir distribuant cinq petites salles mitoyennes. La longue banquette centrale permet une lecture très confortable de l'ensemble des œuvres [à environ 170 cm] compte tenu de la taille modeste de l'espace. Cependant l'isolement et la double mise à distance matériellement imposée et suggérée font de la toile de Jacques-Louis David, *La Mort de Bara* (1794), l'élément clé de cet ensemble d'œuvres représentatif du mouvement néoclassique dont David a été le chef de file (Jobert, 2014).

Après la traversée de trois petites pièces aux murs [blancs] dotés de tableaux de différentes tailles disposés sur un ou deux rangs, dépourvues de moyens concrets de mise à distance mais surveillées comme les autres par l'AAS mobile et la traversée d'une salle présentant des tableaux aux murs et dotée d'une vitrine murale [hauteur d'homme, design basique] contenant une quinzaine de *tondi*, le visiteur arrive en salle 17¹⁹⁴. Ici, ce n'est pas tant le petit portrait sur cuivre de Nostradamus attribué à son fils César de Nostredame [accroché à un panneau mural grisé devant lequel se trouve une corde distendue fixée à deux potelets en métal noirci], ni le buste d'enfant par Francesco Laurana (XV^e siècle) [sur un socle surmonté d'une cloche en verre], ni la *Vierge à l'enfant* par pseudo Giovenone et autres peintures accrochées aux parois [blanches] qui sont les éléments majeurs désignés mais plutôt un globe céleste en carton, plâtre et papier vergé, réalisé par Willem Janszoon Blaeu, entre 1640 et 1662.

Ce dernier est isolé au centre de la pièce et disposé sur un socle bas [de couleur rouge, de H 17 x L 184 x P 184 cm], lui-même surmonté d'une barrière basse [identique à celles précédemment rencontrées, de H 27 x L 165 x P 165 cm] et près duquel, parfois, un AAS [en tenue discrète et sombre] est stationné. Dans ce cas, la valorisation de l'objet passe par son isolement, son emplacement au milieu de la pièce, sa mise à distance imposée et dotée d'une forte prégnance visuelle, kinesthésique, spatiale du fait de la combinaison et de la plastique des deux éléments matériels – ainsi que d'une certaine prégnance psycho-cognitive en cas de présence du personnel muséal. Cet exhaussement perceptif est lié aux nécessités de la conservation et de la protection de ce bien patrimonial mais également au discours de l'exposition qui rappelle ici que la conception de l'univers qui se fait jour au XVI^e siècle – avec la théorie copernicienne de

¹⁹⁴ Cette salle est intitulée « Peintures et sculptures de la Renaissance française et italienne ».

l'héliocentrisme – aura un impact, notamment, sur la vision et la production artistiques de l'époque et des suivantes présentées dans les autres salles du musée dont celles évoquées précédemment.

Ainsi, la valorisation des œuvres majeures, des objets phares passe par de nombreuses variables expographiques dont le jeu de proximités et de distances avec les autres éléments exposés. Il ressort des différents cas évoqués jusqu'à présent que l'exacerbation marginale est loin d'être uniquement sécuritaire dans le sens où elle est employée à des fins de mise en valeur et de rhétorique expographique.

2) et de sacralisation des trésors patrimoniaux

Au musée du Louvre, à l'heure actuelle, la *Joconde* bénéficie d'une combinaison complexe de différents éléments impliquant un rallongement et une forte prégnance de « sa » marge expographique, devenue l'un des symboles de son statut de trésor patrimonial. C'est au travers des siècles que l'œuvre de Léonard de Vinci s'est dotée de ce statut mondialement reconnu et d'un traitement expographique qui lui est spécifique.

Le dossier « Les accrochages de la *Joconde* de 1797 à nos jours » réalisé par le musée du Louvre et publié sur son site internet¹⁹⁵ indique que la *Joconde* entre au Louvre à compter de 1798 à l'occasion d'une exposition dans le Salon carré, en vue de « compléter le cordon inférieur des petits tableaux » (Delieuvin, ND : 2). À cette époque, Léonard de Vinci et *Mona Lisa* ne jouissent d'aucune renommée. En 1801, la Grande Galerie est dédiée à la peinture des écoles française, flamande et italienne et la *Joconde* est sans doute présente au sein de l'accrochage dense des murs. Au XIX^e siècle, l'œuvre accède au Salon carré – salle où sont alors rassemblés les principaux chefs-d'œuvre du musée. En 1898, elle est disposée sur le même mur que les *Noces de Cana* de Véronèse – les grands formats occupent toujours les hauteurs sous plafond tandis que les plus petits sont placés en bas soit au niveau du regard. Une barrière haute en métal noirci longeant les pourtours de la salle sert alors à la mise à distance du public (cf. Planche d'illustration 1, la vue de la Grande Galerie par Hubert Robert (3)). En 1909,

¹⁹⁵ Dossier réalisé par Vincent Delieuvin, conservateur au département des Peintures, musée du Louvre. Publication en ligne : < <http://www.louvre.fr/media-dossiers/exposer-des-oeuvres-au-musee/analyses?active=67409#tabs> >. Consultée le 10 juin 2015.

l'accrochage dense des tableaux sur toute la surface des murs a fait place à l'accrochage sur deux rangs. La *Joconde* se situe toujours sur le même mur que les *Noces* mais cette fois-ci juste en dessous. Elle est alors dotée d'une vitre ; la barrière ne suffisant pas à contrer les différentes dégradations possibles. Après avoir été retrouvée suite à un vol, elle est placée sur un canapé de sécurité et, en 1920, elle est exposée sans rien au-dessus d'elle, au centre de la Grande Galerie, dans la Tribune – espace délimité par des rideaux où sont alors regroupés les chefs-d'œuvre. Le tableau est alors considéré comme un trésor : elle dispose d'un pan de mur et est doublement encadrée par deux peintures de Raphaël et par deux bustes de la Renaissance, de la même époque que le coffre placé en dessous d'elle, sur un socle, placé là « pour magnifier sa place et protéger son accès » (*idem* : 10). En outre, un cordon épais en velours sombre fixé à des potelets en bois clair complète l'ensemble. En 1952, dans le cadre de l'exposition *Hommage à Léonard de Vinci*, le public découvre une présentation théâtrale de l'œuvre : elle est isolée des autres tableaux, entourée d'un jeté de velours vert amande, présentée sur une cloison dédiée, celle-ci étant fixée à un podium de trois marches, ce dernier étant entouré d'une corde claire accrochée à des potelets sombres et le tout étant disposé devant « d'immenses rideaux ivoire entrouverts » (*idem* :13). En 1964, sa présentation est largement plus sobre. La *Joconde* est traitée comme les deux tableaux de Titien de formats voisins qui l'encadrent ; la peinture de de Vinci est toujours fixée à son canapé de sécurité et le trio est mis à distance du public du fait d'une corde tendue par des potelets devenus métalliques. De 1966 à 1974, le tableau est désormais présenté dans la salle des États, d'abord « seule sur une imposante cimaise en avancée, recouverte de toile de bise » (*idem* :16) puis de manière plus simple, « parfaitement intégrée au reste de l'accrochage de la salle des États, qui plus est sans canapé, simplement protégée par une mise à distance plus importante » (*idem* :17). À son retour d'un séjour au Japon et en URSS, elle est placée dans une vitrine blindée « devant lui assurer sécurité, stabilité de climat et éclairage adéquat » (*idem* :18). Après un détour en 1992 par la Grande Galerie, peu pratique pour accueillir le large public qu'elle attire, la *Joconde* réintègre, toujours dans sa vitrine, la salle des États en 1995 et jusqu'en 2001 – début de la rénovation de cette salle par l'architecte Lorenzo Piqueras. Elle est alors environnée d'un côté comme de l'autre par d'autres tableaux accrochés sur deux rangs et jouit d'une mise à distance plus grande que ces derniers du fait d'une avancée de sa barrière individuelle en métal noirci. Après quatre années dans la salle Rosa – où la gestion des flux s'est avérée

complexe –, la *Joconde* regagne la salle des États rénovée, rebaptisée à son nom et considérée comme « la seule capable d'accueillir la foule de ses visiteurs » (*idem* : 21).

En mai 2010, lors de ma visite d'observation, l'aménagement de la salle de la Joconde n'avait vraisemblablement pas changé depuis son inauguration en 2005 et l'œuvre se trouvait bien accrochée en hauteur, seule dans sa vitrine blindée, encastrée dans une cloison dédiée, munie d'une tablette épaisse, cerclée d'une barrière haute, bordée d'un ruban de guidage, accompagnée par un voire deux AAS. Mais avant de découvrir *Mona Lisa* et son imposante marge expographique, je suis d'abord passée par d'autres espaces comprenant des systèmes de mise à distance nettement moins sensationnels (*cf.* Planche d'illustration 8). Ainsi, dans l'aile Denon, après avoir traversé le Salon carré placé sous vidéosurveillance, doté de vitrines murales et de barrières d'entrave [au design épuré et gris clair, à environ¹⁹⁶ 40 cm des murs et placées le long de la frise du parquet], pourvu de canapés [confortables, de teinte bleutée en harmonie avec celles des œuvres, disposés à environ plus d'un mètre de ces dernières], le visiteur entre dans la Grande Galerie. La galerie est également munie d'un canapé circulaire [de teinte grise en accord avec celle du marbre des colonnes architecturales et du socle à proximité], de barrières d'entrave sur toute sa longueur [identiques à celles du Salon, toujours placées le long de la frise du parquet c'est-à-dire parallèlement et à environ 40 cm des murs] et empruntée également par des AAS [en tenue discrète et sombre, identifiables surtout du fait de leurs badges]. Au niveau d'une copie en bronze d'*Artemis à la biche*, placée sur un haut socle en marbre veiné, au centre de la galerie, à proximité du canapé circulaire, le visiteur a la possibilité de continuer tout droit et de poursuivre sa visite de la galerie ou de tourner à droite et d'accéder ainsi à la longue et grande salle 6 ou salle de la Joconde.

Les nombreux tableaux de diverses tailles, relevant de l'École vénitienne du XVI^e siècle, accrochés aux murs [beige mordoré] sur deux rangs, bénéficient d'un éclairage artificiel couplé à l'éclairage naturel et zénithal d'une verrière. Des barrières d'entrave [en métal gris, au design épuré mais à la structure un peu plus épaisse que celles du Salon et de la Grande Galerie] longent tous les murs [placées le long de la frise du parquet, à environ 40 cm des parois]. Comme évoqué précédemment, la marge expographique de la *Joconde* est constituée par une combinaison d'éléments et chacun semble répondre à

¹⁹⁶ Par défaut de demande préalable de ma part, je n'ai pas pu faire de relevé précis à l'aide de mon mètre. Les distances et dimensions évoquées pour ce cas sont approximatives, établies « à vue d'œil ».

telle ou telle prérogative de conservation, de protection, de gestion de la fréquentation, de lisibilité. La vitrine [encaissée dans une cloison dédiée, donc en partie invisible] est justifiée par la raison sécuritaire – le tableau a été « victime » de tentatives de vol (1911), de menaces et d’attaques (1956) au cours du temps – tout comme la présence du personnel de surveillance [en tenue discrète et sombre, identifiable surtout par ses badges]. La tablette [épaisse, en bois clair, de même longueur que la vitrine], dissimulant des dispositifs techniques, est motivée par les impératifs conservatoires – stabilité thermo-hygro-métrique – et de lisibilité – contrepoint lumineux corrigeant la température de couleur de la lumière environnementale. La barrière [demie circulaire, épaisse, à hauteur de taille, en bois clair, aux pieds en métal argenté mat] est légitimée par l’éloignement d’un public massif et régulier. Le ruban de guidage [de couleur noire, aux potelets vissés sur platines en métal argenté mat] sert à la nécessaire gestion des flux de cette abondante fréquentation tandis que l’accrochage au-delà du niveau du regard sur une cloison spécifique engage une lecture à distance de cette œuvre de petit format. De l’autre côté de la salle, à une distance de 28 mètres, le plus grand tableau du Louvre, en termes de format (6,77 x 9,94 m), lui fait face. *Les Noces de Cana* (1563) de Véronèse est accroché à une paroi qui lui est entièrement dévolue, à l’instar de la *Joconde*, mais, contrairement à cette dernière, il n’est pas entouré d’une marge exacerbée. En ce qui le concerne, la distance minimale imposée est matérialisée de la même manière que les autres tableaux de la salle c’est-à-dire par une barrière d’entrave [d’une longueur équivalente à celle de sa cloison, placée le long de la frise du parquet à environ 40 cm de la paroi, en métal gris clair et au design simple]. En outre, comme les autres œuvres de la salle et à la différence de la *Joconde*, aucun AAS ne stationne à ses côtés, cependant il profite, comme les autres, de la surveillance déambulatoire de ces agents mobiles. La marge expographique des *Noces* est donc similaire à celles des autres tableaux exposés dans cette salle, mis à part le tableau de la *Joconde*.

La marge expographique de *Mona Lisa* se distingue en tout point de celle des *Noces* et des autres œuvres présentées. La distance minimale imposée dépasse largement les 40 centimètres, à vue d’œil, elle semble avoisiner les 3 mètres pour un tableau de petit format (77 x 53 cm). En outre, elle est doublement marquée par un ruban semi-fixe et une barrière fixe – à environ 1,5 mètre de l’œuvre – aux designs épurés mais aux gabarits plus forts que celle de la barrière d’entrave qui accompagne les autres tableaux : le ruban comme ses potelets sont épais, la rambarde est consistante, l’un

comme l'autre atteignent une hauteur de guidage d'environ 1 mètre – et « rentrent » ainsi directement dans le centre du champ visuel. Aussi, leurs teintes, noire pour l'un et chêne clair pour l'autre, se distinguent du coloris gris clair, discret et passe-partout. D'ailleurs la nuance chêne clair de la barrière comme de la tablette en bois s'harmonise avec celle du parquet au sol et avec le mordoré des murs : visuellement, la *Joconde* semble reposer sur un podium doré supporté par un piétement argenté et s'élevant dans un écrin sobrement chatoyant. Les autres peintures de la salle sont comprises dans cet écrin mais ne profitent pas d'une telle élévation ; elles sont « juste » subtilement soulignées d'un galon gris clair constitué par la barrière d'entrave courant le long de la frise du parquet et par la large plinthe revêtant la même nuance.

La marge de la *Joconde* est une marge en relief distincte de celle qui se développe en plein dans le reste de la salle mais aussi dans la Grande Galerie et, avant, dans le Salon carré. La *Joconde* est un trésor : elle se découvre notamment au sein du parcours « chefs-d'œuvre du musée », précisément dans une salle qui porte son nom, et sa marge indique au visiteur, sans mot dire, son arrivée dans l'un des hauts lieux du Louvre, pour ne pas dire le haut lieu du musée car même si des marges en plein sont également dédiées à la *Vénus de Milo* et à la *Victoire de Samothrace*, celles-ci sont dénuées de cette préciosité douce qui caractérise celle de *Mona Lisa*. Une préciosité et peut-être également une certaine sacralité en partie due à son emplacement et à son mobilier environnant :

Extrait du document « Les accrochages de la *Joconde* de 1797 à nos jours » :

le choix de son emplacement et les dispositifs muséographiques successifs ont accompagné son accession au panthéon culturel (p. 1). / La tablette placée au-dessous ressemble à un autel sacré (p. 21) /

Cet effet de sacralisation en partie causé par les outils d'exposition est tout à fait connu des muséographes qui tantôt l'exploitent, tantôt l'évitent, à divers degrés, en raison de sa connotation culturelle :

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E4-museo-3 :

Mais il peut y avoir le parti de la sacralité, de la sacralisation, d'être dans une église mais on n'est pas obligé non plus, on n'est pas obligé de vouloir une église. /

Il faut dire que la comparaison péjorative avec le temple ou l'église est un lieu commun des critiques portant sur l'institution muséale d'art et ses expositions. Pour certains, le musée est un lieu ambigu qui évoque notamment le temple, l'église, le cimetière soit autant d'espaces culturels dont l'aménagement et ses composants, comme ceux du musée, ne doivent rien au hasard.

3) Des repères signalétiques et des traces matérielles d'énonciation spatialement distribués

En introduction de leur ouvrage dédié à la signalétique patrimoniale, Daniel Jacobi et Maryline Le Roy formulent sciemment une évidence : « visiter un monument, un musée ou une exposition suppose que le public décide de se rendre dans cet équipement, qu'arrivé sur le lieu il entre et accomplisse un parcours lui permettant de circuler et de découvrir selon un (ou des) point(s) de vue ce qui est exhibé à son intention » (Jacobi & Le Roy, 2013 : 13). L'énoncé de cette vérité permet aux auteurs de souligner le rôle essentiel que joue la signalétique dans cette pratique ainsi que l'urgence et l'importance qu'il y a de « considérer que la signalétique est le fer de lance d'un dispositif communicationnel » (*idem* : 14) – alors qu'elle est bien souvent dépréciée du fait de son minimalisme et de sa discrétion voire ignorée tant par les gestionnaires que par les scientifiques. Au sein de l'exposition muséale d'art, certains éléments relèvent clairement de la signalétique : les flèches d'orientation, les plans, les panneaux indiquant les issues de secours, les dénominations des salles, etc. Précisément, certains prennent part à la signalétique de réglementation, d'autres à la signalétique d'orientation, d'autres encore, à la signalétique de conceptualisation, quand certains participent à la signalétique d'interprétation (*idem* : 18-33). À chaque type de repères signalétiques correspondent des fonctions et des rôles spécifiques. Si l'on considère les marges expographiques en regard de ces différentes catégories signalétiques, il apparaît qu'elles remplissent les mêmes fonctions et rôles d'au moins trois d'entre elles.

Concernant la signalétique de réglementation, Daniel Jacobi et Maryline Le Roy notent :

« la signalétique est une obligation directement dépendante des règlements relatifs à l'accueil des visiteurs dans un espace ou bâtiment public. La loi impose au gestionnaire du lieu culturel ouvert à la visite [...] d'assurer la sécurité des usagers.

La signalétique de réglementation apporte aux visiteurs des indications indispensables : elle signale les dangers, les issues de secours, les accès pompiers... » (*idem* : 18).

Les marges expographiques qui servent aussi à la protection des biens et des personnes et l'accès dans certaines limites informent par leur présence l'endroit possible d'un risque menaçant les visiteurs. Le règlement de visite des musées berlinois cité dans le chapitre précédent précise qu'il est demandé aux visiteurs de surveiller leurs pas lors de la traversée des pièces pour garantir leur propre sécurité. En effet, comme l'a relevé une interviewée – citée précédemment, *cf.* A-3 – les délimitations au sol servent à inscrire une distance censée protéger du piétinement les éléments bas des œuvres mais aussi à éviter le trébuchement et la chute du visiteur qu'ils pourraient occasionner. Outre cette participation à la signalétique de réglementation, les marges expographiques prennent aussi part implicitement à la signalétique d'orientation considérant les explications livrées dans la partie précédente notamment en ce qui concerne leur fonction indexicale. Enfin, les marges expographiques relèvent aussi de la signalétique de conceptualisation « qui provoque chez le public [...] une activité cognitive de prévision et d'anticipation » (*idem* : 28). En effet, les marges en relief mettent en exergue les hauts lieux, les « passages obligés » dans l'ensemble général, repérables par elles de loin avant même toute approche. Dans la grande salle de la Joconde, évoquée précédemment, la marge en relief, visible dès le seuil de la salle, situé à plusieurs mètres et à l'opposé, permet au visiteur d'anticiper, de planifier, de réguler lui-même sa déambulation au sein de la pièce.

En dehors du musée, c'est-à-dire précisément dans les lieux culturels, il est possible de trouver des objets de mobilier qui implicitement remplissent tout ou partie ce rôle de repère signalétique. Par exemple, les différents éléments du mobilier de l'Église catholique caractérisent les différentes zones liturgiques – dont la distribution, au plan général du lieu, « répond à un parcours précis qui conduit du profane au sacré, du domaine du quotidien à celui de la transcendance, de celui des hommes à celui de la divinité » (Dorey & Davallon, 2001 : 84). Ces éléments de mobilier – ambon, tabernacle, etc. – associés à des endroits spécifiques sont envisagés par les officiants et les fidèles comme « ressources objectives nécessaires à la mise en présence du dieu chrétien pourtant réputé comme sensoriellement intangible ». En outre, si leur localisation contribue à situer dans l'environnement culturel la présence du divin, leur

« dispersion permet aux fidèles d'établir avec celui-ci un contact (Salatko-Petryscze, 2011 : 21 ; 40).

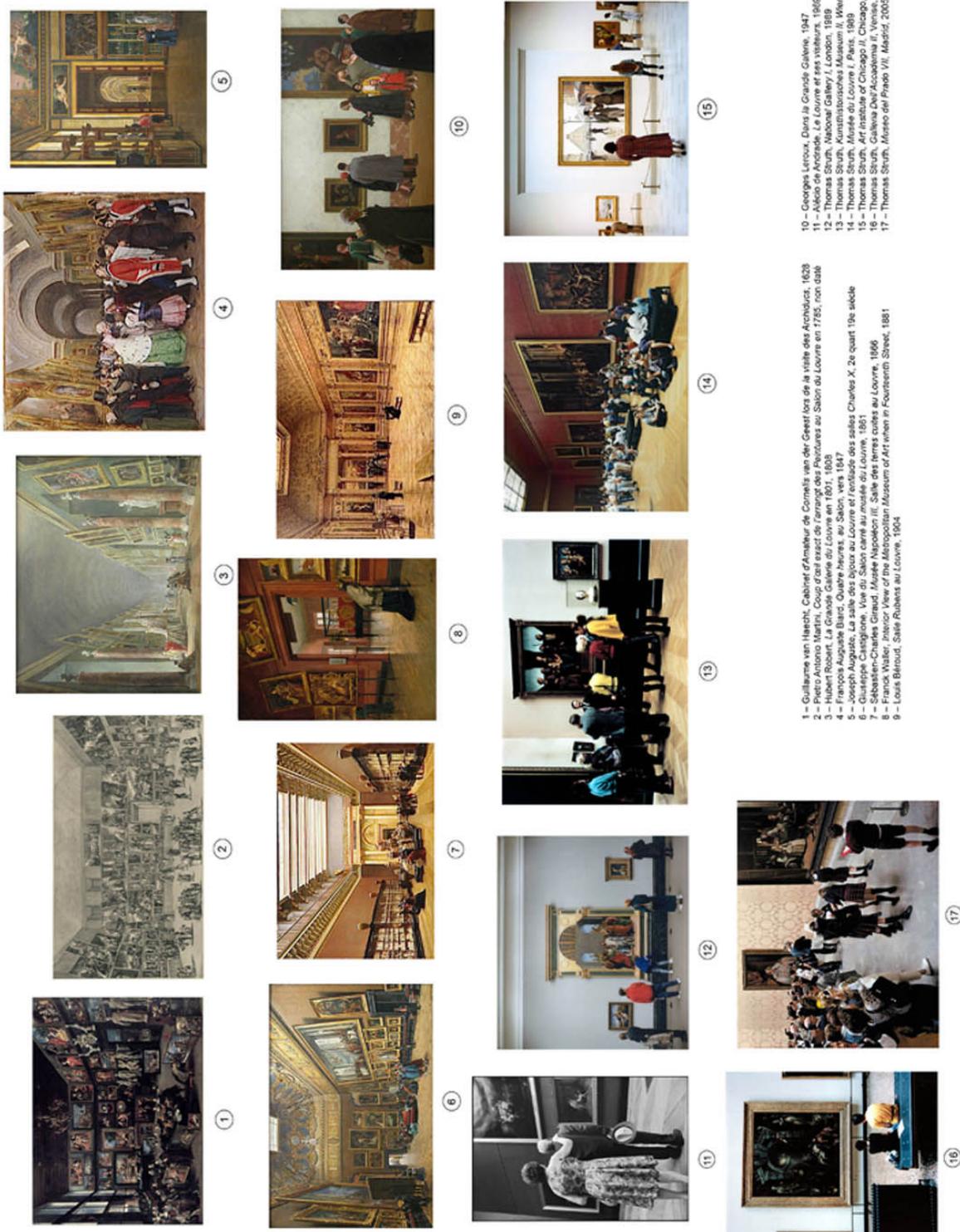
Les marges expographiques ne servent pas qu'à montrer, elles instituent des endroits précis au sein du champ expographique et dans le même temps y représentent le collectif producteur en ce qu'elles sont autant de traces concrètes des interventions de ce dernier. Dès lors, elles favorisent non seulement la mise en rapport des visiteurs avec les œuvres exposées mais aussi la mise en rapport régulière des visiteurs avec ce producteur pourtant physiquement absent et dont elles manifestent l'intention informative et l'intention communicative – vouloir mener les destinataires à la découverte des œuvres, à la connaissance des savoirs associés et montrer cette intention informative (Davallon, 1999 ; Beguin-Verbrugge, 2006). Traces matérielles de l'énonciation polyphonique du producteur (Souchier, 1999), les marges péri-opérales actualisent au cours du parcours de visite la situation de communication entre ce dernier et les visiteurs aux endroits précis où elles se trouvent.

Conclusion

Les résultats des analyses menées sur les objets de mise à distance et les marges expographiques et leur interprétation permettent de déterminer que lorsqu'elles se concrétisent dans le cadre de la mise en espace de l'exposition, les marges péri-opérales assurent les mêmes fonctions que les signes-vecteurs d'attention et d'interprétation et les rôles de repères signalétiques et de traces matérielles d'énonciation polyphonique.

La dernière enquête, présentée dans le chapitre qui suit, constitue le dernier volet de cette étude des marges péri-opérales. Elle met au jour les fonctions et rôles remplis par ces dernières au cours du processus de saisie visuelle des œuvres exposées lors de la visite.

Planche d'illustration 1
Le mobilier de l'exposition, d'hier à aujourd'hui

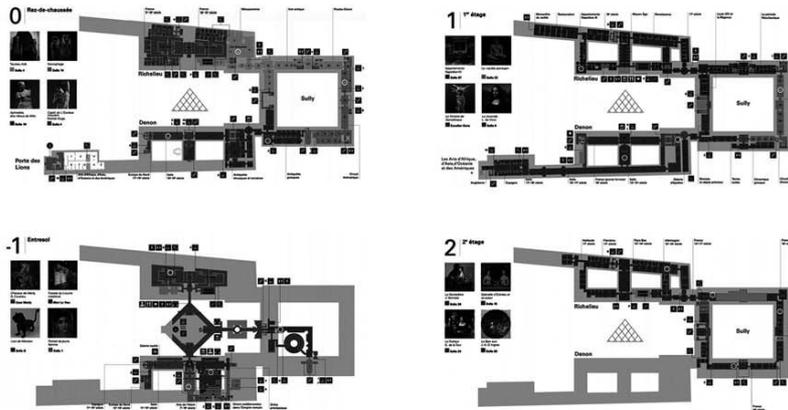


1 – Guillaume van Haecht, Cabinet d'Amateur de Cornelis van der Geest lors de la visite des Archiducs, 1628
 2 – Pietro Antonio Martini, Coup d'œil exact de l'arrange des Peintures au Salon du Louvre en 1785, non daté
 3 – Hubert Robert, La Grande Galerie du Louvre en 1801, 1808
 4 – François Auguste Biard, Quatre Heures, au Salon, vers 1847
 5 – Joseph Auguste, La salle des bijoux au Louvre et l'entolade des salles Charles X, 2e quart 19e siècle
 6 – Giuseppe Castiglione, Vue du Salon carré au musée du Louvre, 1851
 7 – Giuseppe Castiglione, Vue du Salon carré au musée du Louvre, 1851
 8 – Frank Walker, Interior View of the Metropolitan Museum of Art in Fourteenth Street, 1881
 9 – Louis Bléroux, Salle Rubens au Louvre, 1904
 10 – Georges Leroux, Dans la Grande Galerie, 1947
 11 – Akecio de Andrade, Le Louvre et ses visiteurs, 1969
 12 – Thomas Struth, National Gallery I, London, 1989
 13 – Thomas Struth, Kunsthistorisches Museum II, Wien, 1989
 14 – Thomas Struth, Musée du Louvre I, Paris, 1989
 15 – Thomas Struth, Art Institute of Chicago II, Chicago, 1990
 16 – Thomas Struth, Metropolitan Museum of Art, New York, 1995
 17 – Thomas Struth, Museo del Prado VII, Madrid, 2005

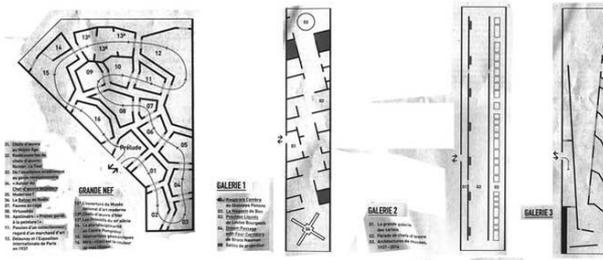
1 – Guillaume van Haecht, Cabinet d'Amateur de Cornelis van der Geest lors de la visite des Archiducs, 1628
 2 – Pietro Antonio Martini, Coup d'œil exact de l'arrange des Peintures au Salon du Louvre en 1785, non daté
 3 – Hubert Robert, La Grande Galerie du Louvre en 1801, 1808
 4 – François Auguste Biard, Quatre Heures, au Salon, vers 1847
 5 – Joseph Auguste, La salle des bijoux au Louvre et l'entolade des salles Charles X, 2e quart 19e siècle
 6 – Giuseppe Castiglione, Vue du Salon carré au musée du Louvre, 1851
 7 – Giuseppe Castiglione, Vue du Salon carré au musée du Louvre, 1851
 8 – Frank Walker, Interior View of the Metropolitan Museum of Art in Fourteenth Street, 1881
 9 – Louis Bléroux, Salle Rubens au Louvre, 1904
 10 – Georges Leroux, Dans la Grande Galerie, 1947
 11 – Akecio de Andrade, Le Louvre et ses visiteurs, 1969
 12 – Thomas Struth, National Gallery I, London, 1989
 13 – Thomas Struth, Kunsthistorisches Museum II, Wien, 1989
 14 – Thomas Struth, Musée du Louvre I, Paris, 1989
 15 – Thomas Struth, Art Institute of Chicago II, Chicago, 1990
 16 – Thomas Struth, Metropolitan Museum of Art, New York, 1995
 17 – Thomas Struth, Museo del Prado VII, Madrid, 2005

Planche d'illustration 2

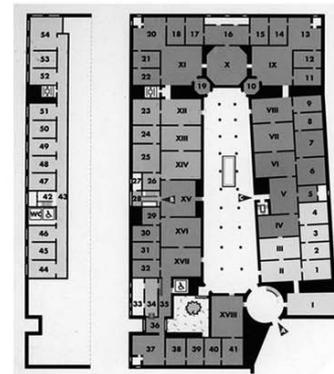
Les musées : des configurations architecturales et topographiques diversifiées



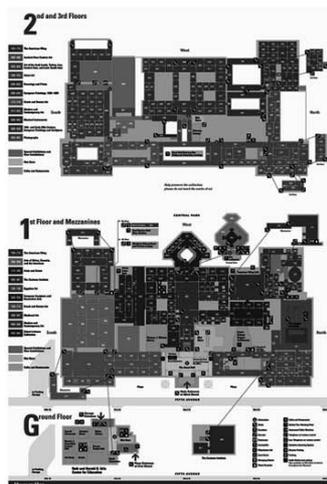
Plan de visite du musée du Louvre (Paris)



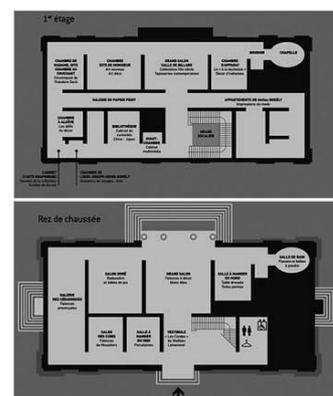
Plan de visite de l'exposition temporaire *Chefs-d'oeuvre ?* (2010) Centre Pompidou (Metz)



Plan de visite de la Gemäldegalerie (Berlin)



Plan de visite du Metropolitan Museum (New York)



Plan de visite du musée château Borély (Marseille)

Planche d'illustration 3

L'alignement des œuvres et outils d'exposition, un principe expographique



Exposition *Matisse to Malevitch* (2010)
Musée de l'Hermitage (Amsterdam)



Exposition permanente (2008)
Musée Calvet (Avignon)



Exposition *My nature may be to all or nothing* (2010)
Musée Kröller-Müller (Otterlo)



Exposition permanente (2009)
Bonnenfantmuseum (Maastricht)

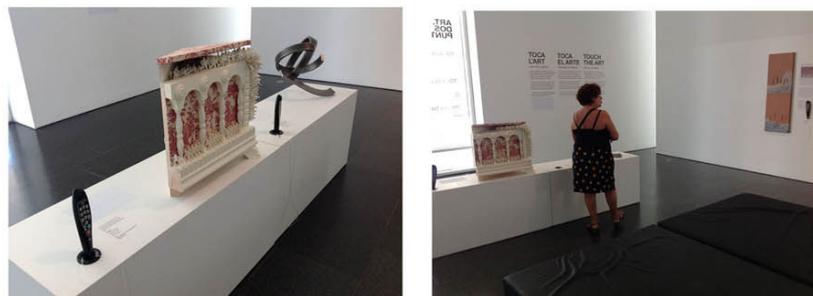


Exposition permanente (2009)
Musée des beaux-arts du Québec (Québec)

Planche d'illustration 4
La marge expographique : un signe de distinction



Salle de l'exposition *Art, two points* (2013-2014)
(L'oeuvre *Caixa de núvia* réalisée en 1969 par Miralda placée sur un socle de mise à distance, dotée d'une étiquette)



Salle de médiation *Touch art (with all the senses)*
(Fragments de copies d'oeuvres à toucher disposés sur un meuble bas, dotés d'un audioguide, d'une étiquette, d'une étiquette en braille)

Musée d'art contemporain de Barcelone

Planche d'illustration 5
La marginalisation expographique des objets patrimoniaux

musée-château Borély (2014)
(Marseille)



Chaises à l'usage des visiteurs



Banquettes et chaises patrimonialisées, dotées de marges expographiques

musée Kröller-Müller (2010)
(Otterlo)



Banquette à l'usage des visiteurs



Chaises et banquette patrimonialisées, dotées de marges expographiques

Planche d'illustration 6
Cas de marges atténuées et de marges exacerbées

Cas de marges atténuées



Cordon
MOMA (New York, 2009)



Tasseau
Bonnefantenmuseum (Maastricht, 2009)



Socles
musée Calvet (Avignon, 2008)



Rambarde
Musée d'art et d'industrie (St-Étienne, 2014)



Ligne adhésive
Centre Pompidou (Metz, 2010)

Cas de marges exacerbées



Vitrines
Bonnefantenmuseum (Maastricht, 2009)



Socle et cordon
musée Calvet (Avignon, 2008)



Socles et vitrines
musée Lapidaire (Avignon, 2008)

Planche d'illustration 7

Parcours photographique au musée Calvet (Avignon, 2012)

Cas de valorisation des œuvres-phares par l'isolement et l'exacerbation marginale

Parcours photographique de la salle 23 à 17
Musée Calvet, Avignon, France

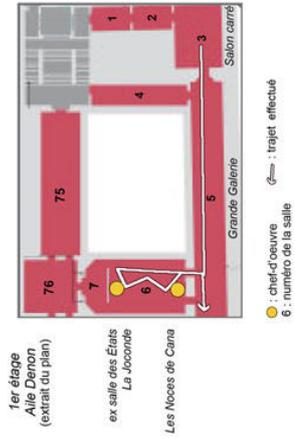
1er étage (extrait du plan)

globe céleste
Nature morte
La mort de Bara
16a 16b 16c
17 18 19 20 21 22 23
● : œuvre-phare
6 : numéro de la salle
--- : trajet effectué

entrée de la salle 23
intérieur de la salle 23 (mur du fond et mur de droite en entrant)
vue depuis le salon
marge expographique de la *Nature morte* barrière à hauteur de guidage en métal noir et canapé blanc en position frontale (AAS)
marges expographiques de *La Mort de Bara* et des bustes en bronze et marbre socles hauts beiges canapés blancs mais position non frontale (AAS)
marges expographiques de *La Mort de Bara* et des bustes barrière à hauteur de guidage en métal noir + socles hauts blancs (marge des autres tableaux) banquettes vert amande en position frontale (AAS)
traversée de la salle 17 marges expographiques du portrait de Nostradamus et des bustes socles hauts blancs capot pour buste enfant + (AAS)
et marge expographique du globe céleste socle bas rouge barrière d'entrave en métal noir
la salle 20... la salle 19... (salles sous la surveillance de l'AAS mobile)
la salle 18 marge expographique des fonds vitrine murale (AAS)
sortie du premier étage par la salle 16a

Planche d'illustration 8

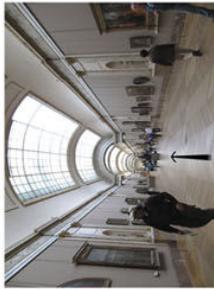
Parcours photographique au musée du Louvre (Paris, 2010)
La sacralisation de la Joconde par une marge en relief



Parcours photographique
de la salle 3 à la salle 6
Musée du Louvre, Paris, France



dans le Salon carré...



dans la Grande Galerie...



puis, dans la salle 6 ou salle de la Joconde...



face à la Joconde



face aux Noces



jusqu'à la sortie



marge expographique de la Vénus
sode marbre noir et gris veiné de blanc
barrière à hauteur d'entrave en métal gris
revêtement de sol gris veiné de blanc
(445)



marge expographique des Noces
barrière à hauteur de guidage en métal gris
frise du parquet
(445)



marge expographique de la Joconde
vitrine intégrale encastree
tablette en bois clair
barrière à hauteur de guidage en bois clair
ruban noir et potelets argentés à hauteur de guidage
A45

CHAPITRE 6 – LES ALIGNEMENTS DISTANCÉS COMME INDICES POSTURAUX DE CO-ÉNONCIATION

Introduction

Ce chapitre présente la troisième investigation qui vise à dégager les fonctions et rôles que les marges péri-opérales remplissent quand elles se manifestent lors du processus de saisie visuelle des œuvres lors de la visite.

D'abord, les diverses actions d'appropriation des marges expographiques menées par les visiteurs lors de leur rencontre avec les œuvres exposées sont repérées (Partie A). Ensuite, ce sont les fonctions attachés aux alignements distancés des visiteurs, au plan de l'interaction, qui sont envisagés (Partie B). Enfin, ce sont les rôles de ces alignements distancés, au plan de la communication, qui sont identifiés (Partie C).

A) Les reculs et les alignements distancés : des actions d'actualisation

Loin d'être passifs, les visiteurs initient, dès leur entrée dans le musée et l'exposition, une activité d'appropriation de ces espaces. Cela se révèle aussi bien dans les actions conformes à celles attendues que dans celles qui s'en distinguent. Au cours de la visite, ces actions sont notamment menées à l'égard des marges expographiques.

Cette sous-partie (A) examine les différentes sortes d'actions d'appropriation des marges expographiques conduites par les visiteurs lors de leur face-à-face avec les œuvres exposées en considérant :

- Les actions récurrentes individuelles et collectives d'actualisation des marges expographiques que sont les reculs à des distances égales et supérieures à celles prescrites et les alignements distancés prenant diverses formes.
- Les actions dérivées, transgressives et subversives relatives aux marges expographiques réalisées individuellement et ponctuellement.

*1) Reculs et alignements distancés : des actions individuelles et collectives
d'actualisation des marges expographiques*

Les analyses des photographies relatives aux comportements et alignements des visiteurs (corpus C) révèlent que les visiteurs mènent des actions d'actualisation¹⁹⁷ des marges expographiques même lorsque aucun moyen matériel ne délimite concrètement ces dernières. En effet, de manière générale, les visiteurs se tiennent spontanément à distance des objets patrimoniaux exposés, se positionnent d'eux-mêmes à plusieurs centimètres c'est-à-dire au-delà de 30, de 60 ou de 100 centimètres aussi bien lorsque ce sont des tableaux qui leur font face que des sculptures et des installations, aussi bien lorsqu'il s'agit de grands, de moyens et de petits formats, aussi bien lorsque les espaces des salles sont réduits ou vastes, aussi bien lorsque l'affluence est forte ou faible, notamment. En outre, cette actualisation se révèle aussi bien lors des déambulations que lors de leurs arrêts plus ou moins longs face aux objets patrimoniaux exposés.

- les reculs, des actions d'actualisation des marges expographiques

Lorsque la déambulation et l'arrêt distancés s'accompagnent d'un regard général ou focalisé sur les œuvres présentées, les bras sont souvent positionnés le long du corps ou les mains placées dans les poches ou encore croisées dans le dos ou sur la poitrine¹⁹⁸, par exemple.

Lorsque plusieurs visiteurs stationnent devant une ou plusieurs œuvres en même temps, des attroupements se forment. En fonction, les visiteurs soit se joignent à ces attroupements soit les évitent en attendant, en recul de ces « agglomérats » (Christian, 1999), le départ des contemplateurs tout en observant alors les œuvres d'abord de loin – ou en portant des regards circulaires sur la salle, ou en lisant leurs livrets de visite, ou en écoutant leurs audioguides, ou en observant les autres membres du public, ou en écoutant les conversations alentour, ou en engageant des discussions avec leurs

¹⁹⁷ Dans le chapitre 3, j'ai exposé la typologie des tactiques spatio-communicationnelles des usagers des lieux publics établie dans le cadre de la socio-pragmatique des pratiques d'espace par Charles Perraton. Lorsque j'emploie les formules « actions d'actualisation, de transgression, de subversion, de rupture », je me réfère aux catégories de cette typologie (Perraton, 1984 ; 1990).

¹⁹⁸ À ce propos, je me demande si le croisement des mains dans le dos et le placement dans les poches ne seraient pas en quelque sorte une parade corporelle pour réfréner l'envie de toucher ou tout au moins de s'assurer du respect de son interdit.

accompagnateurs, les AAS, etc. – pour ensuite prendre place à leur tour face aux œuvres en question. D'autres visiteurs, non désireux de se joindre au groupe ou d'attendre, passent aux expôts suivants voire à la salle suivante.

Lorsque les visiteurs seuls ou à plusieurs se placent face aux œuvres, ils se positionnent soit à des distances minimales équivalentes à celles prescrites c'est-à-dire en bordure des marges expographiques matérialisées ou non, soit à des distances supérieures. En effet, les visiteurs observent strictement les distances minimales admises – comme c'est le cas lorsque leurs pieds affleurent les délimitations au sol, les socles de mise à distance ou lorsque leurs corps se trouvent très près des barrières de guidage et des vitrines – ou se placent à des distances supérieures – comme c'est le cas lorsqu'ils s'assoient sur les canapés et banquettes souvent situés aux centres des salles ou lorsqu'ils se positionnent à plusieurs mètres. Ces échelles de distances observées par le public comptant des échelons proches et éloignés sont également représentées dans les images d'exposition étudiées (*cf.* chapitre 4 A-1). Les reculs, plus ou moins importants, sont, de la part du public, des actes d'actualisation des interdits comportementaux – les interdits de toucher, de s'approcher, de franchir les barrières et les dispositifs destinés à contenir le public – fondant la mise à distance et édictés par l'institution et aussi des actions d'actualisation des marges expographiques inhérentes aux expositions muséales d'art. Lorsque plusieurs visiteurs se placent en recul lors de l'observation d'une ou plusieurs œuvres présentées, il arrive que leurs corps s'alignent les uns aux autres. Les alignements distancés sont des actions collectives d'actualisation des marges expographiques.

- les alignements distancés, des actions collectives d'actualisation des marges expographiques

Les dispositions des corps des visiteurs face aux œuvres et en dehors des marges expographiques engagent parfois des alignements corporels (vom Lehn, 2002, 2006 ; Galani, 2005). En arrêt, les corps se positionnent alors furtivement côte à côte, sur un ou plusieurs rangs, face aux œuvres alignées les unes par rapport aux autres. Simultanément à l'observation de ces œuvres, les membres d'un même groupe – familial, amical, scolaire, etc. – de visite, dont les corps sont alignés, échangent verbalement entre eux à voix modulée à propos de ce qu'ils regardent collectivement,

tendent leurs doigts pour indiquer les détails qui seront soumis à discussion, prennent des photographies, s'enlacent, entre autres choses. À l'occasion, ces groupes établissent des échanges verbaux avec le personnel muséal situé à proximité en vue d'obtenir des informations supplémentaires quant aux œuvres, quant aux artistes, quant à l'exposition et quant au musée, notamment.

Les alignements corporels de ces visiteurs réunis en groupes de visite prennent alors plusieurs formes : les corps se disposent en lignes droites, ou brisées, ou courbes (*cf.* annexe A-3, p. 7 du document ANNEXES.pdf sur le DVD). Dans les cas d'alignements rectilignes, les corps des visiteurs font tous face aux œuvres comme dans les cas d'alignements courbes. Dans les cas d'alignements brisés, la plupart des corps fait face aux œuvres tandis que certains autres corps se positionnent quasiment de profils par rapport aux objets patrimoniaux. Dans la plupart des cas observés d'alignements brisés et d'après les échanges verbaux produits au sein de ces groupes, les visiteurs placés de profils endossent le rôle d'animateurs de discussions voire de médiateurs dans le sens où pendant que leurs partenaires s'appliquent à observer les œuvres, ils délivrent des informations et des opinions sur les œuvres concernées par le regard collectif – portant, pour leur part, alternativement, leurs regards sur les visages de leurs compagnons et sur les œuvres commentées. Dans les cas d'alignements rectilignes et courbes, les visiteurs échangent également entre eux mais les yeux de tous se portent surtout sur les œuvres plutôt que sur les partenaires de ce regard collectif soutenu.

Parfois ce sont des visiteurs ne se connaissant pas et visitant individuellement les expositions qui se trouvent côte à côte face à un ou plusieurs objets patrimoniaux. Généralement ces visiteurs réunis fortuitement n'engagent pas de discussions à propos de ce qu'ils voient, ils restent silencieux¹⁹⁹. Au plan corporel, il arrive qu'ils se positionnent selon des lignes droites ou courbes, sur un ou plusieurs rangs. Au plan comportemental, parfois, ils s'observent furtivement à la dérobade et/ou s'adonnent ou

¹⁹⁹ En de rares occasions, les visiteurs qui s'alignent les uns aux autres et qui ne se connaissent pas échangent verbalement mais généralement c'est moins pour échanger à propos des œuvres qui font face que pour obtenir des informations pratiques. Par exemple : lors de la visite du musée des beaux-arts de Montréal en septembre 2009, une femme qui se tenait à proximité d'un homme lui a demandé où il avait trouvé son plan du musée ; lors de la visite de la Collection Lambert en juillet 2010, un père accompagné de ses deux filles adolescentes interrogeait le couple voisin pour leur demander à quelle heure le musée fermait ; lors de la visite du musée du Petit Palais à Avignon en novembre 2011, une femme sollicitait sa voisine pour savoir où se trouvait les toilettes (notes d'observation).

font mine de s'adonner à la lecture de leur dépliant, à l'écoute de leurs audioguides, par exemple. La plupart du temps, l'activité principale menée par chacun et, de fait, de manière collective reste le visionnage des œuvres qui leur font face. L'alignement rectiligne des corps se produit également lorsque plusieurs visiteurs sont assis sur les mêmes bancs et autres types d'assises positionnés en ligne, parallèlement et face aux œuvres. Alors, certains d'entre eux en profitent pour prendre connaissance de leurs livrets de visite, de leurs audioguides, pour refaire leurs lacets, pour consulter leurs téléphones, pour prendre des notes, etc., pendant que d'autres s'engagent individuellement et collectivement dans l'exercice de visionnage des objets patrimoniaux. En outre, ces alignements rectilignes sont souvent strictement parallèles aux marges expographiques comme lorsque les visiteurs, côte à côte, sont assis sur un même banc ou se tiennent debout le long d'une même démarcation au sol, d'une même vitrine, d'une même barrière, par exemple.

Les reculs et les alignements distancés sont des actions chroniques c'est-à-dire qui ont été systématiquement réalisées et répétées au cours des déambulations comme des arrêts par les différents visiteurs des diverses expositions étudiées – à la différence des actions dérivées et subversives qui sont des actions ponctuelles. Actions typiques de la visite de l'exposition muséale d'art, les artistes les ont, de fait, inclus à leurs représentations de ce monde et de sa pratique comme éléments de réalisme (*cf.* Planche d'illustration 1, p. 265) comme, plus tard, les publicitaires d'ailleurs.

En conclusion, lors de leurs visites, les visiteurs se tiennent à distance des objets patrimoniaux exposés aussi bien lorsqu'ils se déplacent que lorsqu'ils s'arrêtent dans leurs parcours, aussi bien lorsqu'il y a présence de marges expographiques que lorsqu'il n'y en a pas. Les reculs sont alors métriquement identiques ou supérieurs aux distances minimales prescrites et aux marges expographiques. Ils constituent des actions d'actualisation de ces dernières tout comme les actions collectives d'alignements corporels se présentant sous différentes formes. En outre, ces actions d'actualisation sont, du fait de leur systématisme, des actions typiques de la pratique de visite à l'instar de certaines actions de « dérivation » et de subversion...

2) *Quelques actions de « dérivation », de subversion et de transgression des marges expographiques réalisées par le public*

Les analyses des photographies relatives aux comportements et alignements des visiteurs (corpus C) et des paroles de professionnels (corpus B sous corpus 5) révèlent que si les comportements d'actualisation des marges expographiques sont généralement de mise, des actions « dérivées » et subversives sont occasionnellement menées par les visiteurs.

- Quelques cas d'actions « dérivées » et transgressives

Outre l'interdit de toucher aux objets patrimoniaux exposés, il est également interdit de toucher les éléments d'exposition notamment les vitrines et les socles et qu'il est aussi interdit de franchir les dispositifs destinés à contenir le public et de s'approcher en s'appuyant sur ces différents éléments expographiques et en pointant du doigt les œuvres, par exemple – cf. chapitre 3 A-3. Au cours des visites menées, en quelques occasions, des actes d'outrepassement de ces interdits et des traces de ces entorses ont été observés. Ces actions illicites sont également mentionnées par les informateurs interrogés. Par exemple, les barrières d'entrave en métal sont parfois utilisées à titre de repose-pieds :

Verbatims d'une conversation avec une médiatrice culturelle - ref. E9-med-1 :

il y a une salle dans laquelle il y a une barrière justement qui entoure un modèle réalisé dans le cadre d'une performance mais vous savez une petite, une barrière basse je veux dire, celle qui arrive au milieu du tibia et bien presque à chaque visite, il y a un visiteur qui pose son pied dessus pendant que j'explique l'œuvre et donc alors je lui demande d'enlever son pied parce qu'à force ça abîme considérablement la barrière / même si ce n'est pas intentionnel, même s'il est absorbé par mon explication et un peu claqué aussi (rires) je dois redire qu'il ne faut pas faire ça. / les gens qui mettent le pied sur la barrière le font sans y penser, un peu par réflexe et je comprends que ça puisse aussi les soulager un peu en fin de parcours parce qu'il est crevant ce musée quand même avec ses escaliers. /

L'appui est généralement non intentionnel et causé notamment par une inattention relative au matériel expographique – résultant d'une concentration relative à la médiation ou encore à la contemplation en cours – et par la fatigue muséale. L'appui ne concerne pas uniquement les barrières d'entrave. Parfois, dans le but de se soulager un peu, les visiteurs observent les œuvres qui leur font face en reposant leurs mains sur les

barrières de guidage et les vitrines plates. Les œuvres étudiées (corpus B sous corpus 1) illustrent notamment ce genre de détournement : dans les représentations réalisées par Martini (2) et Biard (4) deux visiteurs s'appuient sur les coffrages, dans la vue dépeinte par Robert (3) un visiteur est assis sur la base d'un piédestal et un autre est accoudé à une table de présentation, dans celles proposées par Auguste (5) et Castiglione, deux personnages s'accourent aux barrières hautes (*cf.* Planche d'illustration 1, p. 265). L'appui est moins une action transgressive qu'une action dérivée dans le sens où le détournement de l'outil matérialisant la marge expographique est fait souvent de manière inconsciente et n'a pas pour finalité de dépasser les limites imposées. Le piétinement des démarcations au sol – comme les tasseaux, rubans adhésifs, lettres adhésives transcrivant telle ou telle consigne, frises du revêtement, etc. – est souvent également lié à l'inattention plus qu'à une intention de violer les frontières délimitées. Des traces d'effacement des adhésifs ou d'empreintes de pas sur les tasseaux témoignent de leur investissement par le public.

Cependant, le franchissement, véritable action transgressive des marges expographiques, est rare. En effet, au cours des visites d'observation, ce sont moins des franchissements qui ont été relevés que des inclinaisons des corps du public ; postures visant à mieux voir tout en respectant les limites imposées mais tout en enfreignant partiellement l'interdit de s'approcher. L'inclinaison du corps des visiteurs est une posture régulièrement adoptée par ces derniers. Les marges expographiques sont respectées mais l'interdit de s'approcher est partiellement enfreint. Dans ce cas, la distance minimale imposée est en quelque sorte discutée. En effet, si les marges ne sont pas physiquement transgressées par les visiteurs, en revanche les distances minimales qu'elles imposent sont remises en question : le corps qui se penche est un corps qui cherche à respecter l'intervalle sécuritaire et qui cherche aussi à mieux voir l'objet patrimonial, par un rapprochement partiel. Cette posture ne remet pas en question les marges mais en commente en quelque sorte la mesure métrique. Pour une observation des détails des objets patrimoniaux exposés, les 30 centimètres et *a fortiori* les 60 et les 100 centimètres d'éloignement requis sont des distances trop importantes pour ce faire. Une muséographe évoque la lecture des détails et estime la distance nécessaire à 20 centimètres :

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E4-museo-3 :

ça ne peut pas être dix centimètres parce que sinon on a l'œil sur la chose donc vingt centimètres c'est très près mais l'œil peut quand même vérifier des détails, rentrer dans des complexités de traitement. /

Si l'inclinaison vise à permettre la lecture détaillée des œuvres, elle est également de mise en ce qui concerne la lecture des étiquettes aux textes inscrits en lettres de petites tailles, disposées à proximité des œuvres et souvent dans les zones dévolues à ces objets patrimoniaux. Respectueux de la distance minimale à tenir vis-à-vis des œuvres et désireux de prendre connaissance des étiquettes associées, les visiteurs se penchent... jusqu'à se résigner à se passer de la lecture des étiquettes en raison de l'effort physique que requiert l'exercice – particulièrement pénible lorsque la fatigue muséale se fait ressentir.

Au cours des visites menées, j'ai observé quelques visiteurs accompagnés qui, face à telle ou telle œuvre, indiquaient à leurs partenaires de visite un détail en le pointant spontanément du doigt ou à l'aide du dépliant « parcours de visite » roulé et tenu en main. En aucun des cas observés, les doigts pointés ne sont allés jusqu'à toucher les œuvres ainsi désignées²⁰⁰ c'est-à-dire aussi bien lorsque le geste a été interrompu du fait de l'intervention d'un AAS avant même tout contact ou sur la propre initiative du visiteur, cependant le pointage reste en soi une action proscrite. Elle est généralement menée inconsciemment et sans volonté de transgresser cet interdit que la plupart des visiteurs ignorent jusqu'à ce qu'ils en prennent connaissance lors de la lecture des règlements de visite ou, le plus souvent, lors de son rappel au cours de la visite par l'AAS au moment même de sa transgression.

Toutes ces actions – appui sur le mobilier expographiques, piétinement des démarcations au sol, inclinaison corporelle, pointage des œuvres – sont des actions souvent menées de manière inconsciente et sans volonté d'enfreindre les marges expographiques. Ces actions qui s'écartent de ou qui s'opposent à celles qui sont prescrites ont été remarquées à plusieurs reprises c'est-à-dire régulièrement sur l'ensemble des différentes visites menées. Néanmoins au cours de chaque parcours,

²⁰⁰ Ce qui ne veut pas dire que cela n'arrive jamais. Il suffit de considérer de près les sous-verres dont bénéficient certaines peintures et photographies de petits et moyens formats pour découvrir parfois quelques empreintes digitales.

elles n'étaient que ponctuelles, isolées. C'est d'ailleurs cette sporadicité qui a conduit à préférer le terme d'« action » à celui de « comportement » ou de « pratique ». Il en va de même pour le toucher, action subversive observée en de rares occasions mais tout de même récidivante sur l'ensemble des visites menées.

- quelques cas d'actions subversives

Si les actions dérivées et transgressives sont plus ou moins tolérées, en revanche les musées s'attachent à combattre les actions subversives tels les actes de vandalisme. L'altération ou la destruction totale ou partielle des œuvres exposées nuisent à la proposition artistique, dénie le statut patrimonial attribué par l'institution muséale à cette dernière, et portent publiquement atteinte au monde de l'exposition muséale du fait de la violation d'une de ses règles constitutives – la protection des œuvres présentées – et de plusieurs prescriptions constitutives de sa pratique – l'obligation de se conformer aux dispositions du règlement, l'interdit d'effectuer toute action portant atteinte à la sécurité des œuvres, l'interdit de s'approcher trop près, l'interdit de toucher, etc.

En outre, les musées doivent également faire face aux dégradations accidentelles tout aussi dommageables et qui surviennent malgré les différentes mesures de protection mises en place. Par exemple, en août 2015, au centre d'art Huashan 1914 à Taïpei, capitale taïwanaise, un jeune garçon a endommagé involontairement une toile datant du XVII^e siècle réalisée par le peintre italien Paolo Porpora et présentée au public dans le cadre de l'exposition temporaire *The Face of Leonardo, images of a Genius* qui s'est tenue du 27 juin au 20 septembre 2015²⁰¹. L'enfant, une canette de soda à la main, a trébuché lors de son passage à proximité du tableau – d'une valeur estimée à 1,3 million d'euros – qu'il a dans sa chute non seulement arrosé de sa boisson mais également perforé de ses mains en voulant se retenir. Le visionnage de la vidéo de sécurité – mise en ligne par différents médias – permet de constater que l'œuvre bénéficiait d'une marge expographique matérialisée par un socle de mise à distance de 80 centimètres²⁰² surmonté d'une barrière d'entrave.

²⁰¹ Je remercie David Courtinel et Jessica Cendoya de m'avoir informé de cet accident.

²⁰² Selon l'article mis en ligne sur le site *Focus Taiwan News Channel*. Publication en ligne : < <http://focustaiwan.tw/news/aedu/201508240015.aspx> >. Consultée le 25 août 2015.

Si les actes de vandalisme intentionnels et les déprédations accidentelles sont exceptionnels, le vandalisme ordinaire – moins violent, plus instinctif et pulsionnel mais tout aussi néfaste – est quant à lui plus fréquent. Le toucher est une action subversive causée notamment par la plasticité même des œuvres c'est-à-dire par leur tridimensionnalité, leur couleur, leur texture, par exemple. En connaissance de cause, certaines œuvres à la plastique attirante profitent spécifiquement de marges expographiques dédiées ou encore sont spécifiquement accompagnées de consignes rappelant l'interdit de toucher. Comme évoqué précédemment, en dehors des vitrines, les moyens de matérialisation des marges expographiques tels les barrières, les socles, les délimitations au sol n'empêchent pas le toucher. Le toucher est une action fugitive – et de là, difficile à saisir au moyen de l'appareil photo – qui a été constatée en quelques occasions au cours des visites d'observation. La répétition de cet acte illicite entraîne l'altération de l'œuvre – voire sa dégradation – qui devient rapidement manifeste. Au musée Calvet, ce sont particulièrement deux œuvres de l'exposition permanente, précisément deux sculptures qui, en dépit de leurs socles et de la surveillance attentive des AAS, subissent l'usure du toucher récurrent jusqu'à la cassure partielle pour l'une d'elle. Comme dans les cas exceptionnels de vandalisme intentionnel, l'acte pulsionnel et répété du toucher furtif qui enfreint l'interdit – déclaré dans les règlements et *a priori* connu d'une large part du public – constitue une rupture itérative du monde de l'exposition par la négation de sa logique déontique et du système normatif afférent, autrement dit, il constitue un acte subversif.

En termes de fréquence, les actes dérivés et subversifs sont ponctuels à la différence des actes d'actualisation des distances minimales réglementairement prescrites et des marges expographiques. Le positionnement à distance lors de la lecture des objets patrimoniaux exposés observé par le public est une de ces actions génériques d'actualisation.

B) Les alignements distancés : des indices posturaux d'énonciation/co-énonciation

Au cours des visites, des configurations groupales se forment et certaines d'entre elles, se manifestent de manière récurrente. Les alignements distancés font partie de ces

patterns (Winkin, [1996] 2001) qui, lorsqu'ils se présentent modulent alors quelque peu la structure expographique.

Cette sous-partie (B) met en exergue le rôle d'indices posturaux de co-énonciation qu'endosse les alignements distancés produits collectivement par les visiteurs en soutenant que :

- Les alignements distancés remplissent les fonctions des signes d'engagement dans l'activité collective de visionnage des objets patrimoniaux exposés.
- Les alignements distancés relèvent d'un discours individuel et collectif d'adhésion à un discours général postulé émanant de l'institution muséale concernant le rapport aux œuvres.

1) L'alignement distancé : une marque d'engagement dans la situation

La visite d'exposition muséale d'art est autant une situation de transit qu'une situation de visionnage (Winkin, [1996] 2001) : les visiteurs sont de passage au sein de l'exposition et portent leurs regards sur les objets patrimoniaux présentés à cette fin, notamment. Au cours de leur déambulation, les visiteurs se croisent, se rapprochent ou au contraire s'éloignent les uns des autres, se côtoient. La visite est alors non seulement une situation de transit et de visionnage mais aussi une situation de co-présence et, donc, d'interaction (Goffman, [1974] 2003).

- l'alignement distancé des visiteurs, une des configurations groupales typiques de la visite d'exposition

Régulièrement, au cours de la visite, des groupes de visiteurs se créent face aux objets exposés et prennent parfois la forme d'un alignement²⁰³ – rectiligne, courbe, brisé – ou de plusieurs alignements simultanés. L'alignement dure le temps de l'arrêt collectif de lecture c'est-à-dire débutant avec le placement d'au moins deux corps côte à côte face à l'objet ou aux objets patrimoniaux regardés et se terminant avec le déplacement des interactants vers un ailleurs. Au début et à l'issue de ces placements collectifs plus ou

²⁰³ Ils peuvent également prendre d'autres formes comme la forme d'un cercle ou des formes moins régulières, plus « organiques ».

moins longs, les différents visiteurs observés n'ont pas exprimé verbalement à destination de leurs partenaires d'interaction le commencement et la fin de leur participation (Goffman, [1963] 2013). Lorsque les visiteurs d'un même groupe qui s'aligne se connaissent – groupes de parents, groupes d'amis, groupes d'élèves et d'étudiants, couples, etc. – leurs corps se frôlent, se touchent partiellement parfois. Lorsque des discussions s'engagent au cours du visionnage, celles-ci se font à voix modérée en raison de la grande proximité instaurée. Les espaces interpersonnels sont alors très réduits, chacun empiétant sur les distances intimes des uns et des autres participants. Lorsque les visiteurs d'un même groupe qui s'aligne ne se connaissent pas, les espaces interpersonnels sont un peu plus grands, chacun essayant de se tenir au mieux en dehors des sphères personnelles des partenaires de l'interaction. Parfois, en raison de la forte attractivité de certaines œuvres, de certains chefs-d'œuvre, la place nécessaire au maintien des différentes distances personnelles vient à manquer. Alors les alignements s'étagent sur plusieurs rangs sans empiéter sur les distances minimales prescrites ou alors des proximités relevant « normalement » de l'ordre de l'intimité s'instaurent entre les membres du rassemblement. Dans ces cas, les proximités des corps ne sont donc pas révélatrices de rapports d'intimité entre les différents visiteurs. Les parades corporelles engagées signalent que les relations entre les différents membres ne relèvent pas de la familiarité – immobilité, bras croisés sur la poitrine qui font barrière, mains sur les hanches ou écartement furtifs des pieds pour gagner un peu d'espace, etc. (Hall, [1966] 1971).

Généralement, les alignements corporels des visiteurs – aussi bien familiers qu'étrangers les uns vis-à-vis des autres – sont des configurations groupales fugitives. Elles ne durent que pendant un temps extrêmement limité allant de quelques secondes à quelques minutes. En revanche, elles sont considérées comme typiques de la pratique de visite dans le sens où elles se réalisent régulièrement et fréquemment au cours des parcours et de leurs arrêts de visionnage. Cette disposition distancée et alignée des corps adoptée de manière récurrente par les visiteurs est concordante sur plusieurs plans. Le recul observé par le public est en adéquation avec les prescriptions réglementaires en matière de comportements de visite. Lorsqu'elle revêt une physionomie rectiligne, elle rentre en correspondance exacte avec les marges expographiques de même configuration qui lui sont parallèles. L'activité principale de visionnage qui se déroule au cours de l'alignement est en adéquation avec le but présentationnel de l'exposition.

En outre, cette configuration groupale traduit de manière non verbale un engagement spontané dans la situation en cours d'émergence. Précisément, cette configuration groupale, cet alignement des corps, devient une ressource locale pour les participants en ce qu'elle prend sens en regard du contexte de sa production (vom Lehn, 2002 ; 2006).

- l'alignement distancé des visiteurs, une marque conventionnelle d'engagement au sein d'un regard collectif sur le patrimoine

Lorsque deux ou plusieurs visiteurs étrangers les uns aux autres s'alignent, aucun échange verbal n'est produit par les protagonistes, néanmoins chacun perçoit la présence de l'autre ou des autres. La « conscientisation » d'autrui se traduit par un déplacement latéral minime du corps, par un redressement du dos, par une œillade plus ou moins manifeste, entre autres choses, et ce tout en menant l'observation de l'œuvre ou des œuvres qui font face. Puis, chacun observe une certaine inattention civile vis-à-vis des partenaires. Cette inattention qui se manifeste lors des alignements corporels constitue un accord tacite à la participation des uns et des autres appréhendés réciproquement non comme de potentiels agresseurs suscitant la crainte, l'évitement ou l'hostilité mais comme des participants de plein droit à l'activité conjointe de visionnage. L'inattention civile s'accompagne donc de l'attribution par chacun et pour chacun du statut de participant (Goffman, [1963] 2013).

En outre, les visiteurs dont les corps s'alignent s'absorbent individuellement et collectivement au sein d'une même activité. Précisément, il s'agit d'un engagement cognitif et affectif au sein de l'activité de visionnage collectif qui réside en l'orientation de l'attention visuelle et cognitive des uns et des autres membres de l'alignement vers un seul et même foyer que constitue le ou les objets patrimoniaux qui font face. L'activité de visionnage collectif qui se déroule ici et maintenant cesse à partir du moment où il ne reste plus qu'un visiteur voire personne ; les différents interactants ayant au même moment ou en différé quitté le groupe marquant ainsi respectivement la fin de leur engagement au sein de cette activité mutuelle. Ailleurs dans l'exposition ou au même endroit mais plus tard, d'autres alignements se forment. En outre, l'alignement distancé est une configuration groupale typique qui se manifeste vraisemblablement depuis au moins la fin du XVIII^e siècle comme en témoignent les représentations artistiques étudiées (*cf.* Planche d'illustration 1, p. 265). Cette manifestation continue au

fil des siècles et récurrente au sein des parcours de visite des expositions muséales d'art, en France comme à l'étranger, témoigne de la nature conventionnelle de cette marque d'engagement des visiteurs dans un regard collectif sur le patrimoine.

Néanmoins, si l'alignement est une marque conventionnelle de l'engagement des visiteurs dans un regard collectif des objets patrimoniaux qui font face, ceci n'empêche pas que des engagements secondaires et subordonnés soient pris et menés parallèlement. Par exemple, les visiteurs s'engageant prioritairement au sein de l'activité de visionnage des objets patrimoniaux peuvent aussi s'engager au sein d'une activité parallèle de discussion à propos de l'œuvre ou des œuvres regardées (pour ce qui est des groupes de familiers), d'une activité de consultation de documents de médiation, d'une activité de prise de vues photographiques des objets patrimoniaux, etc. Engagés dans un regard collectif et éventuellement au sein d'autres activités subsidiaires et complémentaires, les visiteurs qui s'alignent se constituent en groupes et la chose est particulièrement intéressante lorsqu'il s'agit de groupes composés de visiteurs qui ne se connaissent pas. En effet, ils sont alors liés les uns aux autres par leur statut de membre de ces petites communautés, par l'action conjointe de visionnage menant à un regard, une rencontre collective avec le patrimoine, par le contrôle mutuel de la « bonne » conduite de chacun, par le désir partagé de garantir l'*ethos* de l'occasion (Goffman, [1963] 2013). Ceci étant, si les visiteurs – seuls ou accompagnés – s'engagent au cours de leurs parcours dans ce regard collectif sur le patrimoine, ils peuvent également à certains autres moments préférer s'engager dans un regard et une rencontre strictement individuels. Le regard public sur le patrimoine au cours de la visite est constitué de cette observation collective – qui peut prendre la forme typique d'un alignement corporel, par exemple – mais aussi de cette observation individuelle qui, pour se réaliser, peut conduire à l'évitement : le ou les visiteurs se soustraient à tout regroupement – aligné ou sous quelque forme que ce soit – en s'éloignant dès qu'un ou d'autres visiteurs sont en approche, en attendant de loin que celui qui est en cours relativement à l'œuvre ou aux œuvres qu'ils envisagent se désagrège, en ralentissant le rythme de leurs pas pour se défaire de leurs accompagnants, par exemple, mais ce, toujours en se tenant à distance du patrimoine exposé, à cette « bonne » distance qui relève de l'*ethos* général de la visite d'exposition.

En conclusion, les alignements évanescents des corps des visiteurs qui se forment parfois au cours des arrêts de visionnage composent une configuration groupale typique de la visite d'exposition muséale d'art. Cette disposition tient à un accord tacite entre les visiteurs qui l'élaborent physiquement ; cet accord se doublant de l'attribution mutuelle du statut de participant à chacun d'entre eux. L'alignement témoigne alors de l'engagement de chacun et de tous au sein de l'activité principale de visionnage orienté vers les œuvres qui font face, de la modération des engagements subsidiaires et complémentaires éventuels, de la régulation interindividuelle des conduites, de l'attachement des visiteurs à un regard collectif sur le patrimoine présenté – ce regard constituant, avec le regard individuel, le regard public. Et ces lignes formées par les corps des visiteurs marquent au vu et au su de tous – les visiteurs, les AAS, les médiateurs et autres personnels du musée – le média-exposition et constituent autant d'indices d'énonciation.

2) Les lignes corporelles du public : des indices d'énonciation et de co-énonciation

Du côté de l'ensemble producteur – composé des directeurs de musées, des architectes, des muséographes, etc. –, l'exposition est un espace programmé et construit (Davallon, 1999). La mise à distance est une action attendue par l'ensemble producteur qui développe des stratégies spatio-communicationnelles pour aboutir à cette fin. Ces dernières reposent sur des procédures rhétoriques et des dispositifs spatiaux pour amener les visiteurs à la réalisation de ce faire et constituent autant d'actes illocutoires directifs. Ces différents actes illocutoires directifs relèvent tantôt de la prescription, de la suggestion ou encore de la permission (Perraton, 1984 ; 1990). Par exemple : en inscrivant à tel endroit de l'exposition, une vitrine ou un socle de mise à distance surmonté d'une barrière d'entrave, le producteur indique clairement aux visiteurs qu'une distance minimale est ici de mise, la prescrit explicitement et utilise pour cela ces différents moyens contraignants. En inscrivant un banc ou un canapé à tel autre endroit de l'exposition, le producteur indique clairement aux visiteurs qu'une distance éloignée est ici de mise, la suggère explicitement et utilise pour cela ces différents moyens évocateurs. Et lorsque ailleurs au sein de la même exposition, aucun élément expographique de mise à distance n'est inscrit, le producteur indique clairement au public qu'il permet à ce dernier d'inscrire de lui-même la distance à tenir.

- des actes d'appropriation et de discours

Les différentes actions menées par les visiteurs concernant les marges expographiques relèvent toutes d'une logique générale d'appropriation en situation de l'espace pensé et organisé en amont par l'ensemble producteur et précisément de tactiques d'actualisation, de transgression, de subversion (Perraton, 1984 ; 1990). L'inclinaison des corps et le pointage du doigt au cours du visionnage sont autant d'actions qui enfreignent – partiellement dans un cas et totalement dans l'autre – l'interdit de s'approcher. Ces transgressions sont relativement tolérées par l'ensemble producteur²⁰⁴ dans le sens où elles n'empêchent pas la réalisation du visionnage distancé, dans le sens où elles n'altèrent pas la proposition de l'exposant. Cependant, par leurs inclinaisons, les visiteurs commentent la largeur de la marge expographique, la jugeant manifestement trop grande pour la lecture détaillée de l'œuvre et/ou de l'étiquette jointe. En revanche, le toucher est une action subversive qui, menée intentionnellement ou non, enfreint simultanément plusieurs interdits et nuit à la proposition du producteur en plus de nuire aux œuvres et à l'institution muséale. Elle se distingue en cela des actions transgressives comme l'inclinaison et le pointage et des actions d'actualisation comme le recul et l'alignement distancé qui sont, quant à elles, absolument ou à peu près concordantes avec la proposition du producteur. Toutes ces tactiques et actions résultent d'un travail d'interprétation et donnent lieu à l'enchaînement du discours de négociation, de contestation, d'adhésion des visiteurs au discours de l'exposant. Cet enchaînement est particulièrement perceptible avec les alignements corporels des visiteurs – actions d'actualisation liées à un discours d'adhésion – qui s'agrègent à la linéation composée par les dispositions rectilignes des différents moyens expographiques matérialisant les marges expographiques et aux alignements composés par les dispositions rectilignes des œuvres et autres éléments expographiques – étiquettes, numéros d'audioguide –, qui s'ajoutent au réseau multilinéaire orthonormé du champ expographique, et ce faisant, qui complètent le schéma conçu et réalisé en amont par l'exposant.

²⁰⁴ Il semble très rare que les AAS empêchent les visiteurs de s'incliner et il n'est pas courant que les AAS empêchent les visiteurs de pointer du doigt. Le premier cas de figure ne s'est jamais présenté au cours des visites d'observation, en revanche, il m'est arrivé, par deux fois, au sein d'un même musée, de voir des AAS demander à des visiteurs d'arrêter de pointer du doigt les œuvres.

- Des indices de l'énonciation/co-énonciation du public

L'ensemble producteur constitue l'entité éditoriale en charge de l'élaboration du média exposition dont la matérialité et la forme sont marquées des traces matérielles de l'énonciation de ce collectif. Les marges expographiques font partie de ces marques qui sont apposées dans une plus ou moins grande négociation entre les différents acteurs de cet ensemble producteur. Si généralement la négociation aboutit à un accord, il arrive parfois que des conflits d'intérêts émergent et ce notamment en ce qui concerne les marges expographiques relatives à certaines œuvres d'art moderne et contemporaine. En effet, certaines œuvres d'art moderne et contemporain requièrent la participation du public pour se réaliser pleinement ou pour fonctionner. Il y a alors une double injonction paradoxale à laquelle se trouvent confrontés les visiteurs : d'une part, la demande de l'artiste faite aux visiteurs de participer aux œuvres en les investissant physiquement pour les activer – demande souvent formulée plastiquement par l'œuvre même –, d'autre part la demande de l'institution faite à ces mêmes visiteurs de ne pas les toucher en s'en tenant physiquement à distance pour des raisons de protection des œuvres et des personnes.

Par exemple, ces « *double bind* » sont récurrents en ce qui concerne l'exposition des œuvres de l'artiste américain Carl Andre. Constituées de plaques fines en métal disposées au sol (*cf.* chapitre 2 A-4), ses œuvres sont autant de lieux que le visiteur est invité à expérimenter en y marchant dessus. Cependant les autres sculptures du plasticien comme celles composées par des assemblages de briques réfractaires ou encore de blocs de bois brut ne sont pas assorties de cette invitation. Lors de la visite de la Tate Modern en 2008, plusieurs œuvres d'Andre étaient exposées : les pavements engageant l'investissement du public n'étaient pas assortis de marges expographiques tandis que les autres étaient individuellement entourées de tasseaux de mise à distance assortis de la mention « *please, do not cross this line* ». En outre, les salles dédiées à ces sculptures étaient surveillées par des AAS mutiques. Sur les dix visiteurs observés, aucun n'a investi les pavements, tous se sont tenus à distance des différentes sculptures. Au sein de l'exposition de la Neue Nationalgalerie en 2008, un des pavements de Carl Andre était également exposé. L'œuvre intitulée *Tenth Copper Cardinal* (1973) était alors assortie d'une étiquette rédigée en allemand et d'un pictogramme très visible représentant un homme en train de chuter. Sur les six visiteurs observés, aucun n'a investi la sculpture et tous se sont tenus à distance de cette œuvre. Au sein de

l'exposition *Chefs-d'œuvre ?* au musée national d'Art moderne/Centre Pompidou Metz en 2010, *144 Tin square* (1975), autre pavement créé par Andre, était exposé. Il était accompagné d'une étiquette, rédigée en français, mentionnant la volonté de l'artiste :

Extrait de l'étiquette de *144 Tin square*, exposition temporaire *Chefs-d'œuvre ?*, musée national d'Art moderne/Centre Pompidou Metz, 2010 :

Rejetant le volume et la verticalité au profit de la surface plane, Andre pense la sculpture comme une « route », « un lieu », et convie le spectateur à l'arpenter. La pure visualité cède alors la place à une perception mobile de l'œuvre, qui engage le corps tout entier dans une expérience sensorielle./

Sur les dix-neuf visiteurs observés, douze se sont tenus à distance de l'œuvre et sept l'ont traversé. Dans un premier temps, un couple de visiteurs et un visiteur *a priori* seul, positionnés de part et d'autre et à distance du pavement, l'ont visionné – sans prendre connaissance de l'étiquette. Dans un deuxième temps, un groupe de quatre personnes s'est approché de l'œuvre. L'une d'elle a consulté l'étiquette – pendant que les trois autres échangeaient à son propos – puis a communiqué à ses partenaires l'intention de l'artiste et son invitation, tous ont ensuite arpenté l'œuvre. Sont arrivés à ce même moment, deux couples. Le premier est resté en recul de l'œuvre – et ne l'a pas actualisé – tandis que le second a investi le pavement suite au départ du groupe et après avoir consulté l'étiquette. Un visiteur individuel s'est joint à la situation et a investi à son tour *144 Tin square* sur invitation du deuxième couple qui lui avait relayé l'information de l'étiquette. Dans un troisième temps, quelques minutes après le départ des uns et des autres, un autre couple s'est approché et a contourné l'œuvre tout en la regardant avec attention sans se référer à l'étiquette. Un groupe de trois personnes a suivi, l'une d'elles a consulté l'étiquette et a fait part des informations recueillies à ses accompagnants néanmoins aucun membre de ce trio n'a arpenté les dalles. En revanche, ils se sont alignés – en ligne droite – parallèlement à l'un des bords de l'œuvre pour la visionner. Ils ont été rejoints par deux visiteurs individuels. Après lecture de l'étiquette, l'une de ces deux personnes a contourné l'œuvre pour se joindre à l'alignement et a été suivie quelques secondes après par le deuxième visiteur individuel – qui quant à lui n'a pas pris connaissance de l'étiquette.

Les deux premières situations évoquées – à la Tate Modern et à la Neue Nationalgalerie – témoignent d'une mise en avant et d'une prédominance du discours de

l'institution – par rapport à celui de l'artiste – et de l'injonction réglementaire de mise à distance – par rapport à l'invitation à une expérimentation physique – au travers des moyens expographiques matérialisant des marges expographiques dans un cas et signalant un danger potentiel encouru par les visiteurs dans l'autre mais aussi par le « silence » des textes de médiation quant à l'invitation faite par l'artiste à destination du public²⁰⁵. Dans ces deux situations, le public s'est conformé aux stratégies spatio-communicationnelles prescriptive et dissuasive du producteur (Perraton, 1984 ; 1990). La troisième situation évoquée – au musée national d'Art moderne/Centre Pompidou Metz – témoigne en revanche d'une prise en compte du propos et de l'intention de l'artiste par le producteur qui se révèle par l'absence de marge expographique et de son évocation dans le texte de médiation de l'étiquette. Alors les visiteurs ont tantôt saisi l'opportunité offerte par l'artiste, communiquée et ratifiée par le musée et ont expérimenté un point de vue intégrationnel de l'œuvre ; tantôt ont préféré s'en tenir à un comportement standard de visionnage collectif engageant un point de vue distancé normalisé ne risquant pas de compromettre l'*ethos* général de la visite.

Les situations problématiques où les visiteurs se trouvent face à des discours antagonistes sont connues des professionnels du musée. Une muséographe interviewée a abordé très précisément un cas de figure :

Verbatim d'un entretien conduit auprès d'une muséographe - ref. E4-museo-3 :

Donc on peut induire par la présentation un niveau de lecture et un point de vue sur l'objet. Parfois même de façon assez contradictoire. Dans un musée à Londres, je crois que c'est la Tate Modern, en fait ils n'ont pas de gardien dans les salles, tout est contrôlé par caméra et on va jusqu'à placer des éléments de mise à distance qui rentrent en contradiction avec l'œuvre de l'artiste. Il y a des œuvres de Sol Lewitt ou Carl André et on a des mises à distance avec un fil métallique qui est à 50 cm de l'œuvre et qui entoure l'œuvre donc là ça n'a plus aucun sens c'est une protection liée au fait qu'il n'y ait pas de gardien, qu'il y a beaucoup de passage. Simplement c'est lié aux choix qui ont été fait en termes de sécurité, il n'y a pas de gardien, donc il n'y a personne donc c'est la seule manière pour éloigner les gens mais ça va en contradiction avec les œuvres des artistes et là ça pose problème. /

Ce commentaire permet de préciser d'abord que les marges expographiques d'une même exposition changent au cours du temps : elles peuvent être déplacées à un autre

²⁰⁵ Aucun des cartels ne mentionnait explicitement la possibilité d'une expérimentation physique de l'œuvre.

endroit voire supprimées, leur configuration peut être en tout ou partie modifiée, etc. Par exemple, la muséographe, interrogée en avril 2008, évoquait sur la base de ses souvenirs la marginalisation des œuvres de Carl Andre ou de Sol Lewitt à la Tate Modern – un fil métallique (tendu) placé à 50 centimètres – mais aussi l’absence d’AAS. Or, comme évoqué précédemment, lors de la visite d’observation de ce même musée, un mois après l’entretien, dans les salles où étaient réunies les pièces d’Andre se trouvaient deux AAS en station fixe mais aussi des tasseaux de bois associés à des « *please, do not cross the line* » adhésifs, placés au sol à quelques centimètres des œuvres non concernées par l’invitation à les investir formulée par l’artiste et aucune marge expographique en ce qui concerne les pavements concernés quant à eux par cette proposition. Si lors de la visite de la muséographe, le musée niait alors complètement l’offre de l’artiste faite aux visiteurs par l’assignation de marges expographiques à toutes les œuvres, l’établissement avait au moment de ma visite réenvisagé quelque peu les choses. Bien que la proposition n’ait pas été relayée de manière explicite par un texte de médiation, bien que les AAS n’aient pas fait part de l’offre aux visiteurs, bien que la présence du personnel muséal et de quelques marges expographiques ait sans doute conforté les visiteurs dans l’idée d’une application de la mise à distance généralisée à tous les artefacts, le second traitement expographique traduisait la distinction des modes d’appréhension des différentes œuvres établie explicitement par l’artiste lui-même (*cf.* chapitre 2 A-4).

Dans le cas précis des œuvres participatives ou relationnelles, la mise en place ou l’absence de marges expographiques implique de la part du collectif producteur de l’exposition une volonté de conciliation des intérêts et exigences parfois contraires des uns et des autres et notamment de l’institution muséale – représentée par le directeur d’établissement et les conservateurs, notamment – et de l’artiste – faisant lui-même partie du collectif ou représenté par les historiens et critiques d’art, entre autres (*cf.* chapitre 5 A-3). Sans doute est-ce cette volonté d’ajustement qui a donné lieu à la réécriture des marges relatives aux sculptures d’Andre à la Tate Modern²⁰⁶. Pour autant, les visiteurs observés ont choisi d’adopter le comportement général de visite défini en l’occurrence dans le règlement de la Tate mentionnant l’interdit de toucher aux œuvres :

²⁰⁶ La modification de la configuration des marges peut être également liée à un besoin de renforcement de la protection des œuvres du fait d’une fréquentation plus élevée que prévue ou encore de la multiplication d’actes de dégradation portés sur les artefacts, entre autres.

« *Please do not touch the works of art on display. Even clean hands can damage surfaces* »²⁰⁷.

Autre type de situation où le visiteur est amené à faire un choix : lorsque le producteur de l'exposition les invite explicitement à expérimenter tactilement certains objets présentés c'est-à-dire ponctuellement et localement. Il arrive alors que certains visiteurs profitent de cette invitation mais il arrive aussi que d'autres, malgré tout, s'y soustraient et appréhendent visuellement à distance les objets en question. Concernant l'invitation à toucher des outils et supports de médiation : dans le chapitre précédent, j'ai évoqué la salle d'interprétation *Touch art (with all the senses)* qui concluait le parcours de visite de l'exposition temporaire *Art, two points* qui s'est tenue en 2013-2014 au musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA) (cf. Planche d'illustration 4, p. 268). Les services de restauration et de conservation du musée y avaient disposé des copies de fragments d'œuvres que les visiteurs pouvaient toucher pour expérimenter les matériaux constitutifs. Bien que chacun ait pris connaissance de l'intitulé explicite de la salle et de la proposition du producteur verbalement développée dans le texte de présentation de l'espace, sérigraphiée en lettres de bonne taille sur le mur, aucun des quatre visiteurs observés n'a touché les éléments présentés.

Concernant l'invitation du musée à manipuler certaines œuvres : en 2013, au musée des beaux-arts de Rennes, au sein de l'exposition *GRAV 1960-1968*, des pictogrammes indiquaient s'il était possible ou non de toucher telle ou telle œuvre exposée²⁰⁸. En effet, les artistes membres du Groupe d'Art Visuel, groupe artistique des années soixante, souhaitaient solliciter le public par une approche sensorielle ou ludique de leurs œuvres afin de lui faire abandonner son « attitude contemplative » et la « bonne distance » associée au profit d'une « participation active » et d'une immersion totale²⁰⁹ (cf. chapitre 2 A-4). Cependant, s'il était possible de manipuler certaines œuvres exposées au sein de l'exposition, d'autres ne devaient pas être touchées en raison de leur fragilité.

²⁰⁷ Soit en français, « Merci de ne pas toucher les œuvres exposées. Même des mains propres peuvent endommager les surfaces ». Publication en ligne du règlement de visite de la Tate : < <http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/policies-and-procedures/gallery-rules> >. Consultée en ligne le 3 mai 2009.

²⁰⁸ Je remercie Julie Pasquer-Jeanne de m'avoir annoncé cette exposition.

²⁰⁹ Les termes entre guillemets sont ceux employés dans le document de présentation du GRAV par le musée des beaux-arts de Rennes. Publication en ligne : < <http://www.mbar.org/services/ressources/dossier%20GRAV.pdf> >. Consultée le 18 juin 2014.

Au cours de l'observation, aucun des cinq visiteurs – deux couples et un visiteur individuel – alors présents n'a touché les œuvres exposées y compris celles assorties du pictogramme autorisant l'expérience tactile.

Ces deux cas illustrent l'adoption par le public d'un comportement de visite dérogeant au comportement spécifique relayé par la stratégie permissive du producteur de l'exposition – souhaité par les artistes dans le dernier cas. Si les visiteurs développent généralement un discours d'adhésion au discours de l'exposant, il arrive parfois qu'ils répondent dans le sens d'un discours institutionnel par eux postulé. Ces différentes situations témoignent du fait que les visiteurs font parfois preuve d'hypercorrection lorsque l'occasion leur est donnée de ne pas avoir à respecter les interdits de toucher et de s'approcher des œuvres et outils d'exposition, de ne pas avoir à visionner à distance les objets patrimoniaux exposés, de ne pas avoir à se tenir en dehors des marges expographiques.

Lorsque les visiteurs mènent des actions conformes ou non aux obligations générales de visite, aux marges expographiques ou aux dispositions particulières engageant leur dépassement, ces derniers prolongent l'énonciation du producteur de leur propre énonciation. Cela est particulièrement perceptible lorsque des alignements distancés concrétisent des marges expographiquement non matérialisées voire non souhaitées par le producteur. Ces alignements constituent autant de traces fugitives qui reconfigurent en partie dans l'ici et maintenant de la visite l'espace programmé et construit en amont. Ils sont autant d'indices posturaux de l'énonciation/co-énonciation²¹⁰ des visiteurs.

C) L'alignement distancé : une figure rituelle

La visite constitue une rencontre sociale et symbolique – avec les objets patrimoniaux, le média, son producteur et l'institution muséale – au cours de laquelle des actions sont réalisées par les visiteurs. Ces actions composent des gestes qui renseignent sur les activités menées. L'alignement distancé fait également partie de ces gestes signifiants.

²¹⁰ Au sens d'« accommodation intersubjective » (Culioli, 1973 : 87).

Cette sous-partie (C) s'attache aux effets aux plans communicationnel et symbolique de l'alignement distancé compte tenu du contexte institutionnel, médiatique et social dans lequel il s'élabore en précisant que :

- L'alignement distancé rend compte de l'observation collective des objets patrimoniaux exposés mais aussi de l'observation collective des divers types de règles – institutionnelles, médiatiques, sociales – qui fondent cette activité.
- L'alignement distancé en tant que figure rituelle participe à la représentation du Corps collectif donnée par les visiteurs.

1) Une figuration médiatisée du public

Selon Erving Goffman, la vie quotidienne est ponctuée d'occasions sociales. Une occasion sociale « a une existence continue dans les limites spatiales et temporelles qui la circonscrivent [...] est orientée par une activité principale [...] a un profil d'engagement avec des moments forts et des moments faibles, dans lequel s'entremêlent un nombre variable de lignes d'action. Elle spécifie le type de droits et de devoirs, de sanctions et de récompenses qui suivent l'accomplissement de telle ou telle action par les participants. Elle est parfois aménagée par un équipement matériel, programmée par des directives explicites et pilotée par des personnels spécialisés ». En outre, des « rassemblements » et des « rencontres » sont susceptibles de s'y produire. Le rassemblement est défini comme étant « un regroupement de deux personnes ou plus, qui à un moment donné se trouvent en présence les unes des autres ». Parfois, le rassemblement donne lieu à des rencontres « où un foyer unique d'attention visuelle et cognitive est ratifié comme ce qui lie mutuellement les participants ». Ces occasions, ces rassemblements et ces rencontres sont les figures d'un « petit système social » qui compte également les situations sociales. La situation sociale est entendue comme « un environnement de possibilité de contrôle mutuel » et qui « survient donc dès lors que se crée un espace-temps de co-présence, avec tous les types d'engagement mutuel qu'il peut abriter, et elle se défait “quand s'en va la dernière personne restante” » (Cefaï in Goffman, [1963] 2013 : 237). La situation engage le contrôle mutuel de ses membres qui, respectivement, doivent s'ajuster à l'*ethos* de l'occasion, autrement dit à « un esprit, une structure émotionnelle, qui doivent être convenablement créés, instaurés et soutenus

pour durer – les participants devant se sentir pris par l’occasion, quels que soient leurs sentiments personnels » (*idem* : 19).

Si l’on transpose ces notions alors l’exposition est une occasion sociale, sa visite un rassemblement et les alignements, des rencontres et des situations. En effet, l’exposition est un contexte reconnaissable par beaucoup – si ce n’est par tous – car doté d’un substrat matériel et technique caractéristique soit l’expographie, sous-tendu par des principes fondamentaux déclarés soit les règles constitutives de l’exposition, assuré par des spécialistes soit l’équipe muséale et autres professionnels associés et vis-à-vis duquel les visiteurs élaborent des conjectures. La visite de l’exposition muséale d’art, quant à elle, est un rassemblement lorsqu’elle implique plus d’une personne – ce qui est souvent le cas : un ou plusieurs visiteurs et un ou plusieurs agents d’accueil et de surveillance et/ou de médiation. Cependant elle cesse d’en être un, dès lors qu’un visiteur unique y déambule sans même y rencontrer quiconque de l’équipe muséale – ce qui s’avère en de rares occasions²¹¹. Mis à part dans ce cas de figure relativement peu fréquent d’une visite en solitaire, la visite d’exposition est généralement l’affaire de plusieurs, venus ensemble – en duo ou en groupe – ou individuellement et qui se croisent au détour des différentes salles voire parfois se suivent en présence également des AAS en poste fixe et/ou déambulatoire et parfois des médiateurs. Les visiteurs réunis plus ou moins fortuitement dans le cadre de la visite de l’exposition muséale d’art ont au moins un objectif en commun : visiter l’exposition c’est-à-dire mener une activité principale de visionnage qui consiste à voir des œuvres ou tout ou partie de l’exposition. Mais ils peuvent avoir aussi d’autres objectifs complémentaires comme apprendre quelque chose à propos du patrimoine présenté, se divertir en famille, « faire » le musée de renommée internationale, etc. Par exemple, lors de la visite d’observation de l’exposition permanente du MOMA à New York : une jeune fille et sa mère²¹² ont parcouru à pas rapides l’exposition pour s’arrêter ponctuellement, le temps d’une photographie, devant une poignée d’œuvres phares pendant que d’autres visiteurs

²¹¹ Ce cas de figure s’est présenté une fois dans le cadre des visites d’observation. Lors de ma seconde visite de l’exposition permanente du musée Lapidaire à Avignon, en 2012, je trouvais un espace complètement vide de visiteur et d’AAS. Je fus seule pendant les deux heures qu’a duré mon parcours – sans doute en raison de l’heure et du jour de visite. Je notais à l’issue de cette visite en solitaire qu’une seule et unique interaction s’était déroulée juste avant la visite de l’exposition, avec un agent d’accueil qui me remit mon ticket d’entrée.

²¹² La saisie au vol de leur dialogue a permis de saisir leur lien de parenté.

déambulaient plus lentement de salles en salles, d'objets en objets²¹³. Plus tard au cours de la même visite, j'observai un jeune homme, seul, procédant également à une collecte photographique des œuvres majeures mais avec un dispositif des plus originaux : muni d'une photocopie couleur à l'échelle 1 de son portrait, fixée à l'extrémité d'un bâton de 30 cm qu'il maintenait à bout de bras droit devant chaque *masterpiece*, il « s'auto-portraitait » sur fond de *Demoiselles d'Avignon* et autres en photographiant du bras gauche l'œuvre et son visage ainsi surimposé – s'attirant le regard dédaigneux des AAS présents qui ne lui interdirent pas l'utilisation de son dispositif et les regards interloqués ou souriants des autres visiteurs. Les motivations qui animent les visiteurs sont multiples – faire des photographies des œuvres majeures, passer du temps en famille, se mettre en scène, etc. – mais la visite constitue de manière générale un centre commun d'intérêt aux plans sensibles et intellectuels et le visionnage – rapide comme appuyé – des œuvres – de toutes ou de certaines – une activité dominante et principale à mener.

Les alignements distancés des corps des visiteurs rendent compte d'un visionnage qui, fugitivement mais fréquemment, se fait collectif. Un lien réciproque unit dès lors ces divers visiteurs par-delà leurs aspirations personnelles différenciées et une rencontre a lieu. Cette rencontre induit, de la part des visiteurs impliqués, le contrôle interindividuel de l'actualisation conforme du « comportement général de visite », défini et formulé verbalement *via* le règlement intérieur du musée, retranscrit spatialement, matériellement et techniquement à travers l'aménagement, connu ou tout au moins perçu par beaucoup si ce n'est par tous. Dès lors, il s'agit d'une situation sociale dont les membres s'ajustent à l'*ethos*.

Si l'alignement distancé des corps est un signe d'engagement dans la situation de visite et de visionnage et une trace d'énonciation/co-énonciation du public dans le média, il est une « règle », une « convenance » propre, autrement dit une « propriété situationnelle » (Goffman, [1963] 2013 : 205 ; Winkin, [1981] 2000 : 271), observée par certains et contournée avec précaution par d'autres, qui participe à l'ordre de l'interaction, de la médiation, de la communication. Erving Goffman précise que les propriétés situationnelles témoignent d'un attachement au rassemblement :

²¹³ Le même type de visite aux pas de charge tout en menant une collecte photographique des chefs-d'œuvre a été repérée lors de la visite d'observation au musée du Louvre, en 2010.

« Au risque de me répéter : quand il se trouve en présence des autres, l'individu est guidé par un ensemble spécifique de règles, qui auront été qualifiées dans ce livre de *propriétés situationnelles*. À l'examen, ces règles se sont avérées commander la distribution de l'engagement de l'individu dans la situation. Celle-ci s'exprime à travers un idiome conventionnel d'indices comportementaux. [...] Sous l'autorité de ces règles, l'individu découvre qu'une partie de son engagement est réservée au rassemblement pris comme un tout (et au-delà, à l'occasion sociale), par opposition aux sujets de préoccupation pour une partie des personnes ou pour les absents. Cette expression obligatoire de l'engagement dénote une espèce d'appartenance et d'obéissance au rassemblement. Pour l'individu, chaque participation à une situation sociale livrera un sens de ce que signifie l'attachement personnel. Partis du problème des propriétés situationnelles, nous voilà parvenus au problème de l'attachement. » (Goffman, [1963] 2013 : 205.)

Figure typique de la situation de visite d'exposition signifiant un attachement au rassemblement, l'alignement distancé des corps est aussi un des éléments du répertoire visuel collectif relatif à la visite d'exposition muséale, mémorisé implicitement par l'expérience phénoménologique mais également par le visionnage de toutes sortes de représentations visuelles élaborées au fil des siècles par différents producteurs d'images. Les images représentant la visite de l'exposition muséale se déploient et circulent dans l'espace social au travers de gravures, de peintures, de photographies, de bandes dessinées, de films, de clips musicaux, d'animations virtuelles en ligne, etc. Ces productions visuelles représentent, non pas systématiquement mais très fréquemment, cette disposition corporelle typique qui s'institue ainsi en figure de la visite d'exposition muséale entendue ici comme motif visuel. Aussi, peut-être cette figure s'ancre-t-elle dans le répertoire visuel collectif dédié à la visite d'exposition muséale du fait de sa manifestation récurrente dans les productions visuelles plurimédiatisées et de son visionnage réitéré et peut-être participe-t-elle ainsi à une sorte d'arrière-plan actualisé implicitement au moment de la visite effective voire constituant un pré-requis lors de la toute première visite.

2) *Une performance rituelle*

Selon Pascal Lardellier, le monde contemporain, loin d'être « déritualisé », regorge de rites dont, par exemple, les grands rites communautaires durkheimiens et les micro-rites goffmaniens. S'il existe une différence d'échelle entre les grandes cérémonies rituelles et les interactions micro-comportementales, ces rites sont toutefois de même nature dans le sens où ils servent « à la confirmation de l'ordre social, et à la conformation des individus à celui-ci » (Lardellier, 2003 : 23). Outre la perspective anthropologique,

l'approche communicationnelle permet d'envisager le rite en tant qu'éléments de médiation et de communication : « le rite se présente en effet comme un espace-temps de communication(s) à plusieurs niveaux : des membres du rite entre eux, et de ceux-ci vers des altérités abstraites (le passé, des valeurs fondatrices...) ou des représentations mythiques idéalisées. Les rites sociaux étudiés [...] se posent et s'imposent donc comme des vecteurs de médiation, et des principes pluriels de communications. » (*Idem* : 27.) En outre, les rites sont soutenus par des dispositifs matériels composés d'objets servant à délimiter des espaces et d'autres servant à la mise en exposition et qui visent à offrir aux participants l'accès à un monde autre, à un ailleurs harmonieux : « il est significatif que l'agencement matériel du dispositif rituel se fonde systématiquement sur le principe d'équilibre et de centralité, ceux-ci ouvrant sur la symétrie et l'harmonie, le tout étant régi par un sens rythmique rigoureux. » (*Idem* : 84-85.) Dans la suite de son exposé, Pascal Lardellier avance que le dispositif rituel recèle une efficacité symbolique qui tient à sa capacité à favoriser l'émergence de « l'être-ensemble » tout en « s'imposant naturellement », autrement dit à s'ériger en contexte. À cette occasion, le chercheur traite du musée en l'apparentant à une scène rituelle voire à un espace sacré :

« Le dispositif d'exposition de nombreux musées [...] recrée les atours du contexte de la célébration religieuse. Car le musée ne peut s'effacer derrière les objets et les œuvres qu'il expose ; et à de nombreux égards, ce lieu s'apparente à une scène rituelle. Espace de représentation dévolu à l'art et à la mémoire, il se rapproche même dans certains cas, en tout point d'un espace sacré. L'attitude révérencieuse et recueillie observée chez la plupart des visiteurs est révélatrice du statut encore mythique conféré au musée. Or, c'est le contexte muséal qui induit un respect quasi-religieux des lieux et des œuvres. C'est dans l'imaginaire du musée que cette attitude s'enracine, qui en fait un lieu *cultuel* autant que *culturel*. [...] Le contexte rituel relève donc d'une opération produite et partagée mentalement par ses protagonistes. Se fondant sur des techniques de mise en scène chargées de magnifier et d'impressionner, il va produire du consensus, la conformation à un ordre établi, qui se retrouvera tout à la fois légitimé et régénéré par cette séquence rituelle. » (*Idem* : 90-91.)

Les reculs, les positionnements plus ou moins sur le même axe, entre autres, sont des « actions ritualisées » menées par les visiteurs c'est-à-dire « réglées avec précision et regroupées selon des séquences de gestes signifiants tels que des gestes de contemplation [...] correspondant à des acteurs sociaux bien spécifiques » (Davallon, 1992). L'alignement distancé est un geste signifiant l'observation collective du patrimoine, notamment, mais aussi un comportement de déférence (Goffman ([1967] 1974 : 51) envers ce dernier. Les alignements produits par les visiteurs participent à la « représentation du Corps collectif » autrement dit à « une image globale, une

impression générale que va produire d'elle-même la communauté durant le rite », « une image collective, caractérisée par un fort principe d'idéalisation » (Lardellier, 2003 : 210). Cette image ou impression exaltée, perçue à différents degrés ou non par les visiteurs, les acteurs du collectif producteur et l'institution muéale²¹⁴ reste néanmoins offerte à tous et ce, peut-être aussi, en guise de rendu individuel et collectif pour le don patrimonial reçu par l'entremise de l'exposition.

Conclusion

Les résultats des analyses menées sur les comportements et alignements des visiteurs et leur interprétation permettent de déterminer que lorsqu'elles sont performées dans le cadre de la saisie visuelle des œuvres au cours de la visite, les marges péri-opérales assurent les mêmes fonctions que les signes d'engagement dans l'interaction et les propriétés situationnelles renseignant sur l'attachement au rassemblement des visiteurs et les rôles d'indices posturaux d'énonciation/co-énonciation du public et de figures rituelles contribuant à l'image idéalisée d'un Corps collectif.

L'étude des marges péri-opérales – menée en trois enquêtes dédiées aux processus énonciatifs au cours desquels elles se manifestent – permet d'établir qu'elles contribuent au média-exposition en remplissant plusieurs fonctions et rôles sémiotiques. En assurant les fonctions 1) de mesures de protection du patrimoine et d'accès dans certaines limites physiques à ce bien commun, celles 2) des signes-vecteurs d'attention et d'interprétation et celles 3) des signes d'engagement dans l'interaction et des propriétés situationnelles, les marges péri-opérales endossent les rôles de règles constitutives, de repères signalétiques et de traces matérielles d'énonciation, d'indices posturaux de co-énonciation et de figures rituelles.

²¹⁴ Mis à part les AAS, si les représentants du collectif producteur et de l'institution muséale sont généralement physiquement absents de l'exposition, il arrive aussi qu'ils s'y présentent occasionnellement. En effet, les directeurs d'établissement, les muséographes et autres membres du collectif de production se mélangent parfois aux visiteurs et procèdent à des visites d'observation de l'exposition et de sa pratique. Parfois, visiteurs et directeurs de musées se rencontrent au cours de leurs visites menées dans le cadre des Nuits européennes des musées, par exemple.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans le cadre de cette conclusion générale, je vais revenir sur les étapes constitutives de cette recherche dédiée aux distances entre les visiteurs et les œuvres au sein de l'exposition muséale d'art. Je pointerai également les apports de ce travail à la recherche sur l'exposition muséale d'art. Enfin, j'évoquerai la perspective envisagée à la suite de cette recherche.

La construction d'un outil conceptuel : les marges péri-opérales

Le raisonnement par analogie qui a consisté à établir par le jeu de l'imagination des ressemblances entre les marges péri-textuelles et les distances péri-opérales est à l'origine de l'élaboration d'un outil conceptuel permettant de qualifier ces dernières et d'émettre une hypothèse de recherche. Ce raisonnement a conduit à l'étude théorique des tracés régulateurs et des marges, composants des médias liés à la communication écrite. Cette étude, prenant appui sur des apports interdisciplinaires, a permis de concevoir les marges comme des formes relevant de l'organisation spatiale des médias, bordant les composants de ces derniers ayant valeur de choses données à voir, répondant à la nécessité de protéger ces choses (du toucher, par exemple) et qui, au cours des pratiques sociales et historiques de production et d'appropriation des médias, sont devenues des signes qui participent au fonctionnement communicationnel et à l'opérativité socio-symbolique de ces derniers, d'une part, en désignant les choses à voir, en attirant l'attention sur elles et en guidant l'interprétation quant à ces dernières et, d'autre part, en instaurant l'ici et maintenant d'une situation d'échange, en y convoquant les différents acteurs, en sollicitant la participation de ceux-ci à la construction de cette situation et leur engagement dans ce rapport de communication. La formule « marges péri-opérales » a alors été employée pour qualifier les distances entre les visiteurs et les œuvres au sein de l'exposition muséale d'art et émettre l'hypothèse qu'elles contribuent au média exposition en remplissant plusieurs fonctions et rôles d'ordre sémiotique.

La nécessité d'une approche communicationnelle des marges péri-opérales

L'étude théorique de l'exposition muséale d'art, mobilisant également des apports interdisciplinaires, permet d'identifier les processus énonciatifs au cours desquels les marges péri-opérales sont construites et dotées de sens soit la réglementation de la visite de l'exposition, la mise en espace de l'exposition et la saisie visuelle des œuvres exposées. Cette identification a confirmé la nécessité d'appréhender les marges péri-opérales dans toute leur complexité c'est-à-dire d'enquêter sur chacun de ces processus par l'analyse d'objets inhérents qui préfigurent, configurent, actualisent les marges péri-opérales : les règlements de visite et les interdits comportementaux, les outils de mise à distance et les marges expographiques, les comportements et les alignements des visiteurs.

La démarche empirique

L'étude des méthodes d'investigation employées par la recherche sur les musées, les expositions et les publics confirme le bien-fondé d'une utilisation combinée de l'observation *in situ* et de la collecte documentaire pour le recueil de données. En outre, les multiples avantages de la photographie comme mode de relevé d'observation, soulignés notamment par l'anthropologie, ont motivé son utilisation. Si la démarche comptait une phase de recueil de données, elle comptait également une phase de constitution des corpus respectivement dédiés à chacun des objets soumis à l'analyse et, enfin, une phase de sélection raisonnée des méthodes et outils d'analyses. Les analyses des règlements de visite et des interdits comportementaux, des outils de mise à distance et des marges expographiques, des comportements et des alignements des visiteurs ont fourni bon nombre de résultats qui ont permis de mettre au jour les fonctions et rôles des marges péri-opérales.

La mise au jour des fonctions et rôles des marges péri-opérales

L'hypothèse de recherche consistait à supposer que les marges péri-opérales contribuent au média exposition en remplissant plusieurs fonctions et rôles d'ordre sémiotique. Les trois enquêtes menées ont permis de mettre au jour ces fonctions et rôles et ainsi de confirmer la supposition :

- Les résultats des analyses portées sur les règlements de visite et les interdits comportementaux et leur interprétation ont permis d'établir que, telles qu'elles apparaissent dans la réglementation de la visite de l'exposition muséale, les marges péri-opérales remplissent les fonctions de mesures de protection des biens et des personnes et d'accès aux œuvres dans certaines limites physiques et le rôle de règles constitutives de la visite de l'exposition muséale d'art.
- Les résultats des analyses menées sur les objets de mise à distance et les marges exopographiques et leur interprétation ont permis d'avancer que, telles qu'elles se concrétisent lors de la mise en espace, les marges péri-opérales assurent les mêmes fonctions que les signes-vecteurs d'attention et d'interprétation et les rôles de repères signalétiques et de traces matérielles d'énonciation.
- Les résultats des analyses portées sur les comportements et les alignements des visiteurs et leur interprétation ont permis de déterminer que, telles qu'elles se manifestent lors de la saisie visuelle des œuvres exposées, les marges péri-opérales endossent les fonctions des signes d'engagement dans la situation d'interaction et des propriétés situationnelles et les rôles d'indices posturaux de co-énonciation et de figures rituelles.

Les principaux apports du travail à la recherche sur l'exposition muséale d'art

Le premier apport de ce travail tient au regard original porté sur la distance entre les visiteurs et les œuvres au sein de l'exposition muséale d'art en ce qu'il la considère dans sa complexité c'est-à-dire en tant que phénomène résultant de trois processus correspondant à l'énonciation de l'institution muséale, à celle des producteurs d'expositions, à celle des visiteurs.

Le deuxième apport de ce travail réside dans l'exploitation de théories et concepts élaborés par la recherche en SIC sur les médias de l'écrit pour la conceptualisation du phénomène – les marges péri-opérales – et son analyse.

Le troisième apport concerne le recueil des images d'exposition, des règlements de visite, des catalogues commerciaux, des « muséofiches » comme documents-sources prélevés pour les besoins des différentes enquêtes en ce qu'il atteste de leur richesse informationnelle.

Le quatrième apport est lié aux résultats des enquêtes en ce qu'ils révèlent la participation des marges péri-opérales au fonctionnement communicationnel et à

l'opérativité socio-symbolique du média exposition du fait de la pluralité de leurs fonctions et rôles d'ordre sémiotique.

Une perspective

Une suite pourrait être donnée à cette recherche par l'étude des marges expographiques également présentes au sein des expositions muséales de sciences et d'histoire afin de vérifier si elles y endossent ou non les mêmes fonctions que les signes-vecteurs d'attention et d'interprétation et les rôles de repères signalétiques et de traces matérielles d'énonciation.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- MONOGRAPHIES, CHAPITRES D'OUVRAGES ET ARTICLES

Adam (Jean-Michel). 2001a. « Types de textes ou genres de discours ? Comment classer les textes qui disent de et comment faire ? ». *Langages*, 141, p. 10-27.

Adam (Jean-Michel). 2001b. « Entre conseil et consigne : les genres de l'incitation à l'action ». *Pratiques*, 111/112, p. 7-38.

Adam (Jean-Michel) & Herman (Thierry). 2003. « Discours de combat et argumentation épideictique. De Gaulle, discours du 6 juin 1944 ». *Champs du signe*, 15, p. 137-157.
Publication en ligne : < https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_46B631BA5FA7.P001/REF >. Consultée le 4 novembre 2012.

Amossy (Ruth). 2008. Argumentation et Analyse du discours : Perspectives théoriques et découpages disciplinaires ». *Argumentation & Analyse du discours*, 1, NP.
Publication en ligne : < <https://aad.revues.org/200> >. Consultée le 28 juin 2014.

Ambrose (Gavin) & Harris (Paul). 2008. *Grilles*. Paris : Éd. Pyramid NTCV. [1^{ère} édition en anglais, 2005.]

Barbier (Frédéric). [2000] 2012. *Histoire du livre en Occident*. Paris : Armand Colin.

Barre (Aurélié). 2007. « Marges ou *marginalia* dans le manuscrit *D* (Douce 360) du *Roman de Renart* ». *Textimage*, 1, p. 1-9.
Publication en ligne : < http://www.revue-textimage.com/01_en_marge/barre2.htm >. Consultée le 28 juin 2014.

Baudin (Fernand). 1975. « Jan Tschichold, maître typographe ». *Communication & langages*, 25, p. 39-56.
Publication en ligne : < http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1975_num_25_1_4176 >. Consultée le 6 mars 2010.

Beguín-Verbrugge (Annette). 2004. « La communication graphique : Les signes vecteurs ». *Hermès*, 39, p. 94-100.

Beguín-Verbrugge (Annette). 2006. *Images en texte, images du texte*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

Bellon (Cécile). 1999. « Texte et commentaire : Exemple d'une réussite », p. 68, in *L'aventure des écritures : La page /* sous la direction d'Anne Zali. Paris : Éd. de la Bibliothèque Nationale de France.

Bennet (Tony). 1995. *The birth of the museum*. Londres/New York : Routledge.

Bessard-Banquy (Olivier). 2007. « Le livre entre noir et blanc : L'espace de la page imprimée », p. 287-299, in *Le livre et ses espaces /* sous la direction d'Alain Milon et Marc Perelman. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest.
Publication en ligne : < <http://books.openedition.org/pupo/503> >. Consultée le 12 juin 2014.

- Bitgood (Stephen). 2006. « An analysis of visitor circulation ». *Curator*, vol.49, 4, p. 463-475.
Publication en ligne : < <http://www.jsu.edu/psychology/docs/49.4.Bitgood.pdf> >. Consultée le 18 juin 2015.
- Blanchard (Gérard). 1978. « Compte rendu *Écrire l'espace* Pierre Faucheux ». *Communication & Langages*, 40, p. 125-126.
- Blanchard (Gérard). 1988. « Compte rendu *La réglure des manuscrits hébreux au Moyen Âge* M. Dukan ». *Communication & Langages*, 77, p. 126.
Publication en ligne : < http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1988_num_77_1_1063_t1_0126_0000_2 >. Consultée le 16 mars 2012.
- Blanchet (Alain) & Gotman (Anne). 2010. *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Armand Colin. [1^{ère} édition, 1992.]
- Blaselle (Bruno). 1997. *À pleine pages, histoire du livre*, Vol. I. Paris : Gallimard.
- Bobichon (Philippe). 2008. *Le lexicon : Mise en page et mise en texte des manuscrits hébreux, grecs, latins, romans et arabes*.
Publication en ligne de l'IRHT : < <http://aedilis.irht.cnrs.fr/lexicon/> >. Consultée le 2 avril 2014.
- Bromberger (Christian). 2007. « Toucher ». *Terrain*, 49, p. 5-10.
Publication en ligne : < <http://terrain.revues.org/5641> >. Consultée le 5 juillet 2013.
- Bustarret (Claire). 2001. « Les manuscrits littéraires modernes et leurs supports », p. 333-339, in *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* / sous la direction d'Anne-Marie Christin. Paris : Flammarion.
- Caiazza (Irène). 2003. « Gloses et commentaires médiévaux sur les *Commentarii in Somnium Scipionis* », p. 45-84, in *Lectures médiévales de Macrobie*. Paris : Vrin.
- Cendoya (Jessica), Lavorel (Marie) & Davallon (Jean). 2015. « Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée : entre Histoire et témoignage », NP, in *Mémoire et nouveaux patrimoines* / sous la direction de Cécile Tardy et Vera Dodebei. Marseille : OpenEdition Press.
Publication en ligne : < <http://books.openedition.org/oep/457> >. Consultée le 8 février 2016.
- Champion (Aurélien). 2011. « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne ». *Marges*, 12, p. 36-50.
- Charaudeau (Patrick) & Maingueneau (Dominique) (sous la dir. de). 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Éd. du Seuil.
- Chartier (Anne-Marie). 2003. « Exercices écrits et cahiers d'élèves : Réflexions sur des pratiques de longue durée ». *Le Télémaque*, 24, p. 81-110.
Publication en ligne : < <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2003-2-page-81.htm> >. Consultée le 8 février 2013.
- Chaumier (Serge). 1999. « Les méthodes de l'évaluation muséale ». *La lettre de l'OCIM*, 65, p. 13-21.

Chaumier (Serge). 2012. *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*. Paris : La documentation française.

Christian (Michel). 1999. « Le regard au Louvre : Une consommation visuelle de masse ». *Publics & Musées*, 16, p.25-40.

Classen (Constance). 2007. « Museum manners : The sensory life of the early museum ». *Journal of social history*, été 2007, p. 895-914.

Coavoux (Samuel). 2015. « L'engagement corporel des visiteurs de musée », p. 187-201, in *Relire Durkheim et Mauss / sous la direction de Lionel Jacquot et Jean Marc Leveratto*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy.

Collectif / Groupe de recherche de l'École cantonale d'art de Lausanne (ECAL) et de la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD). 2009. *Design et muséographie*. Publication en ligne : < <http://www.ecal.ch/download/wysiwyg/7decd4af0dbe2569468b9889fae41c0a.pdf/design-museographie.pdf> >. Consultée le 4 avril 2011.

Collectif. 2011. *Architecture et typographie*. Paris/Lyon/Rennes : Éd. B42/ Éd. de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon/ Éd. de l'École européenne supérieure d'art de Bretagne.

Cornu (Tanguy). 2010. « la photographie comme révélateur d'un terrain ». *Ethnographiques.org*, 21, NP. Publication en ligne : < <http://www.ethnographiques.org/La-photographie-comme-revelateur-d> >. Consultée le 4 avril 2011.

Crémoux (Françoise). 2009. « Marge prescriptive, marge destructrice ? Réflexions sur quelques manuscrits et imprimés (XV^e-XVII^e siècles) ». *Pandora*, 9, p. 25-35.

Culioli (Antoine). 1973. « Sur quelques contradictions en linguistique ». *Communications*, 20. Publication en ligne : < http://www.persee.fr/doc/AsPDF/comm_0588-8018_1973_num_20_1_1298.pdf >. Consultée le 4 novembre 2012.

Davallon (Jean). 1992. « Le musée est-il vraiment un média ? ». *Publics & Musées*, 1, p. 99-123.

Davallon (Jean). 1999. *L'exposition à l'œuvre*. Paris : Éd. L'Harmattan.

Davallon (Jean). 2003. « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? ». *Médiamorphoses*, 9, p. 27-30. Publication en ligne : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23275/2003_09_27.pdf?sequence=1&isAllowed=y >. Consultée le 24 août 2011.

Davallon (Jean). 2004. « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche ». *Hermès*, 38, p. 30-37.

- Davallon (Jean). 2006a. *Le don du patrimoine*. Paris : Éd. Hermès-Lavoisier.
- Davallon (Jean). 2006b. « Analyser l'exposition : Quelques outils ». *Museums.ch*, 1, p. 117-125.
- Davallon (Jean). 2010. « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie ». *Culture & Musées*, 16, p. 229-238.
- Debenedetti (Stéphane). 2010. « L'expérience sociale du musée, entre visite anonyme et visite collaborative », p. 179-196, in *Recherches en marketing des activités culturelles /* sous la direction d'Isabelle Assassi. Paris : Vuibert.
- Dellaux (Océane). 2014. « L'étude de la place du spectateur au sein de dispositifs artistiques et numériques : cadre historiographique et enjeux ». *Déméter*, Actes des Journées d'étude « Les dispositifs artistiques contemporains : les enjeux d'une nouvelle organologie », NP.
Publication en ligne : < <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=278> >.
Consultée le 6 septembre 2015.
- Deloignon (Olivier). 2011. « Les lieux et les mots : le modèle de l'architecture antique dans la structuration de l'espace paginal du livre renaissant », p. 41-57, in *Architecture et Typographie /* collectif. Paris/Lyon/Rennes : Éd. B42/ Éd. de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon/ Éd. de l'École européenne supérieure d'art de Bretagne.
- Demarcq (Jacques). 1999. « L'espace de la page, entre vide et plein », p. 65-103, in *L'aventure des écritures : La page /* sous la direction d'Anne Zali. Paris : Éd. de la Bibliothèque nationale de France (BnF).
- de Puineuf (Sonia). 2011. « Les constructeurs de livres », p. 22-28, in *Architecture et Typographie /* collectif. Paris/Lyon/Rennes : Éd. B42/ Éd. de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon/ Éd. de l'École européenne supérieure d'art de Bretagne.
- Derèze (Gérard). 2009. *Méthodes empiriques de recherche en communication*. Bruxelles : De Boeck.
- Desvallées (André). 1998. « Cent quarante termes muséologiques ou Petit glossaire de l'exposition », p. 205-251, in *Manuel de Muséographie /* sous la direction de Marie-Odile de Bary et Jean-Michel Tobelem. Paris : Segquier.
- Dictionnaire encyclopédique de muséologie (DM)*. 2011. Paris : Armand Colin.
- Dierking (Lynn D.). 1994. « Rôle de l'interaction sociale dans l'expérience muséale ». *Publics & Musées*, 5, p. 19-43.
Publication en ligne : < http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1994_num_5_1_1035 >.
Consultée le 23 septembre 2013.

Dion (Delphine) & Ladwein (Richard). 2005. « La photographie comme matériel de recherche ». Journées de recherche en marketing de Bourgogne, Dijon. NP.

Publication en ligne :

< http://www.nachez.info/meth21f/La_photographie_comme_materiel_de_recherche.pdf >.

Consultée le 14 juillet 2011.

Dorey (Fabienne) & Davallon (Jean). 2001. « La Collégiale Saint-Bernard à Romans. Des pratiques culturelles dans un espace culturel : Re-catégorisation des espaces, conflits et compromis ». *MEI*, 15, p. 81-98.

Dukan (Michèle). 1988. *La réglure des manuscrits hébreux au Moyen Âge*. Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).

Eco (Umberto). [1988] 1992. *Le signe*. Paris : Éd. Le livre de poche.

Faucheux (Pierre). 1986. « Les métamorphoses du livre à partir de 1946 », p. 392-393, in *Histoire de l'édition française*, T.4 / sous la direction d'Henri-Jean Martin, de Roger Chartier et de Jean-Pierre Vivet. Paris : Éd. Promodis.

Ferrer (Daniel) & Rabate (Jean-Michel). 1989. « Paragraphes en expansion », p. 89-114, in *De la lettre au livre* / collectif. Paris : Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).

Flon (Émilie) & Jeanneret (Yves). 2010. « La notion de schème organisateur, outil d'analyse sémio-pragmatique des écrits d'écran ». *Revue des Interaction Humaines Médiatisées* (RIHM), 11, 1, p. 3-33.

Fontenelle (de) (Julia) et Poisson (P.). 1828. *Manuel complet du marchand papetier et du régleur*. Paris : Roret.

Galani (Areti). 2005. « Far away is close at hand: an ethnographic investigation of social conduct in mixed reality museum visits ». Thèse de doctorat en informatique : Université de Glasgow.

Galliano (Richard). 2007. « Jeanne d'Arc ou le mirage des frontières ». *Textimage*, 1, p. 1-13.

Publication en ligne : < http://www.revue-textimage.com/01_en_marge/galliano1.htm >.

Consultée le 28 juin 2014.

Gaudon (Jean). 1989. « Les notations graphiques de Victor Hugo », p. 115-139, in *De la lettre au livre* / collectif. Paris : Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).

Genette (Gérard). 1987. *Seuils*. Paris : Éd. du Seuil.

Germain (Marie-Odile). 1999. « Pages d'écrivains », p. 105-113, in *L'aventure des écritures : La page* / sous la direction d'Anne Zali. Paris : Éd. de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

- Gilman (Benjamin). 1916. « Museum fatigue ». *The scientific monthly*, vol. 2, 1.
Publication en ligne : < http://mgns.w.org.au/media/uploads/files/Museum_Fatigue.pdf >.
Consultée le 15 septembre 2011.
- Glicenstein (Jérôme). 1996. « La place du sujet dans l'œuvre interactive ». *Artifices*, 4, NP.
Publication en ligne : < http://www.ciren.org/artifice/artifices_4/glicen.html >. Consultée le 6 septembre 2015.
- Glicenstein (Jérôme). 2009. *L'art : Une histoire d'expositions*. Paris : Éd. Presses Universitaires de France.
- Goffman (Erving). 2003. *Les rites d'interaction*. Paris : Éd. Minuit. [1^{ère} édition en français, 1974.]
- Goffman (Erving). 2013. *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements*. Paris : Éd. Economica. [1^{ère} édition en anglais, 1963.]
- Goody (Jack). 1979. *La raison graphique*. Paris : Éd. Minuit.
- Gottesdiener (Hana). 1992. « La lecture des textes dans les musées d'art ». *Publics & Musées*, 1, p. 75-89.
- Grignaffini (Giorgio) & Landowski (Éric). 2001. « L'aménagement d'un espace habitable ». *Protée*, vol. 29, 1, p. 17-22.
- Groupe μ . 1992. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris : Éd. du Seuil.
- Guiral (Catherine), Dupeyrat (Jérôme) & Domingues (Brice) (sous la dir. de). 2013. *L'écartelage ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux*. Paris / Toulouse : Éd. B 42 / Éd. de l'Institut supérieur des arts de Toulouse.
- Hall (Edward T.). 1971. *La dimension cachée*. Paris : Éd. du Seuil. [1^{ère} édition en anglais, 1966.]
- Harris (Roy). 1993. *La sémiotique de l'écriture*. Paris : Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).
- Haskell (Francis). 2002. *Le musée éphémère*. Paris : Gallimard.
- Hay (Louis). 1989. « L'écrit et l'imprimé », p. 7-34, in *De la lettre au livre* / collectif. Paris : Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).
- Heath (Christian) & Vom Lehn (Dirk). 2004. « Configuring reception : (Dis-)regarding the "spectator" in museums and galleries ». *Theory, Culture & Society*, 21, p. 43-65.
Publication en ligne : < http://www.vom-lehn.net/Dirk_vom_Lehn/Publications_files/TCS-Dec2004-Spectator.pdf >. Consultée le 6 septembre 2015.

Héritier (Annie). 2012. « Le musée face au public. À la recherche du service public culturel. Une approche historique », p. 87-109, in *Musées en mutation* / sous la direction de Martine Regourd. Paris : Éd. L'Harmattan.

Illich (Ivan). 1991. *Du lisible au visible, la naissance du texte*. Paris : Éd. du Cerf.

Jacobi (Daniel). 1999. *La communication scientifique. Discours, figures, modèles*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Jacobi (Daniel), Meunier (Anik), Romano (Sylvie). 2000. « La médiation culturelle dans les musées : Une forme de régulation sociale ». *Recherches en Communication*, 13, p. 37-60.

Jacobi (Daniel) & Le Roy (Maryline). 2013. *La signalétique patrimoniale*. Arles/Dijon : Errance/ OCIM.

Jahjah (Marc). 2013. « La marge : un outil de capture ? » in *La marge* / sous la direction de Philippe Josserand et Françoise Le Jeune. Paris : Éd. L'Harmattan.

Jean (Georges). 1998. « Le papyrus », p. 84-89, in *L'aventure des écritures : Matières et formes* / sous la direction de Simone Breton-Gravereau et Danièle Thibault. Paris : Éd. de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

Jeanneret (Yves). 2005. « Dispositif » in *La « société de l'information » : Glossaire critique* / Commission française pour l'Unesco. Paris : Éd. de La Documentation française.
Publication en ligne : < <http://ensmp.net/pdf/2005/glossaire/> >. Consultée le 11 janvier 2011.

Jeanneret (Yves). 2008. *Penser la trivialité*. Paris : Lavoisier.

Jeanneret (Yves). 2014. *Critique de la trivialité*. Paris : Éditions Non Standard.

Jeanneret (Yves) & Souchier (Emmanuel). 2005. « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran ». *Communication & Langages*, 145, p. 3-15.

Jeanneret (Yves) & Souchier (Emmanuel). 2009. « La socio-sémiotique des médias », p. 145-150 ; « Dispositif/dispositif d'énonciation », p. 185, et « Énonciation éditoriale », p. 190, in *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques* / sous la direction de Driss Ablali et de Dominique Ducard. Paris : Honoré Champion.

Josserand (Philippe) & Le Jeune (Françoise) (sous la dir. de). 2013. *La marge*. Paris : Éd. L'Harmattan.

Jutant (Camille), Guyot (Aude) & Gentès (Annie). 2009. « Visiteur ou joueur ? ». *La Lettre de l'OCIM*, 125, p. 12-20.
Publication en ligne : < <https://ocim.revues.org/243#tocto1n3> >. Consultée le 14 avril 2013.

- Kastrup (Virginia) & Sampaio (Eliana). 2012. « Le rôle de l'expérience esthétique tactile dans l'apprentissage des personnes handicapées visuelles dans les musées ». *Savoirs*, 28, p. 93-111.
Publication en ligne : < www.cairn.info/revue-savoirs-2012-1-page-93.htm. >. Consultée le 5 mai 2015.
- Klinkenberg (Jean-Marie). 1996. *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles : De Boeck & Larcier.
- Lardellier (Pascal). 2003. *Théorie du lien rituel*. Paris : Éd. L'Harmattan.
- Laufer (Roger). 1984. « L'espace graphique ». *Romantisme*, 43, p. 63-72.
Publication en ligne : < http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1984_num_14_43_5446 >. Consultée le 1^{er} avril 2014.
- Lecoy de la Marche (Albert). 1884. *Les manuscrits et la miniature*. Paris : A. Quentin.
- Leleu-Merviel (Sylvie). 2005. « Structurer la conception des documents numériques grâce à la scénistique », p. 151-218, in *Création numérique : Écritures-expériences interactives* / sous la direction de Sylvie Leleu-Merviel. Paris : Éd. Hermès-Lavoisier.
- Le Marec (Joëlle). 2007. *Publics et Musées : La confiance éprouvée*. Paris : Éd. de l'Harmattan.
- Le Roux (Yves). 2003-2004. « Comment les enfants apprennent à écrire ». *Eres*, 24, p. 81-89.
- Le Roux (Yves). 2005. *Apprentissage de l'écriture et psychomotricité*. Marseille : Solal Éditeurs.
- Levey (Michael). 1957. *The National Gallery : A brief history*. London : Pitkin Pictorials.
- Livingston (Alan & Isabella). 1998. *Dictionnaire du graphisme*. Paris : Thames & Hudson. [1^{ère} édition en anglais, 1992.]
- MacDonald (Sharon). 1993. « Un nouveau "corps des visiteurs" : Musées et changements culturels ». *Publics & Musées*, 3, p. 13-27.
- Maingueneau (Dominique). 1998. *Analyser les textes de communication*. Paris : Dunod.
- Mariani-Rousset (Sophie). 1993. « L'étude des parcours en muséologie des sciences et des techniques ». *La Lettre de l'OCIM*, 27, p. 17-21.
Publication en ligne : < [http://doc.ocim.fr/LO/LO027/LO27\(4\)-.PDF](http://doc.ocim.fr/LO/LO027/LO27(4)-.PDF) >. Consultée le 14 avril 2013.
- Melton (Arthur W.). 1935. « Problems of installation in museums of art ». *American Association of Museum Monograph new series*, 14.

Melton (Arthur W.). [1935] 1995. « Effets des variations du nombre de tableaux exposés dans une salle de musée ». *American Association of Museums/Publics & Musées*, 8, p. 21-45.

Publication en ligne : < http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1995_num_8_1_1063 >. Consultée le 15 mai 2014.

Merleau-Ponty (Claire). 2010. « Quelles scénographies pour quels musées ? Introduction ». *Culture & Musées*, 16, p. 201-206.

Miguet (Danièle). 1998. « Autour de la sensorialité dans les musées ». *Publics & Musées*, 13, p. 177-182.

Montpetit (Raymond). 1997. « Le musée en tant qu'institution : De l'étatisme au populisme démocratique », p. 131-149, in *Culture, institution et savoir* / sous la direction d'André Turmel. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.

Publication en ligne : < <https://www.erudit.org/livre/CEFAN/1996-1/000463co.pdf> >. Consultée le 5 mars 2014.

Muzerelle (Denis). [1985] 2002-2003. *Vocabulaire codicologique : Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits, avec leurs équivalents en anglais, italien, espagnol*.

Publication en ligne du CEMI (version 1.1) : < <http://codicologia.irht.cnrs.fr/accueil/vocabulaire> >. Consultée le 1^{er} avril 2014.

Neefs (Jacques). 1989. « Marges », p. 57-88, in *De la lettre au livre* / collectif. Paris : Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).

Neefs (Jacques). 1992. « L'énonciation graphique (l'écriture des manuscrits) », p. 283-291, in *Énonciation et parti pris*. Actes du colloque de l'université d'Anvers (5, 6, 7 février 1990) / sous la direction de Wamltter De Mulder, Franc Schuerewegen, Liliane Tasmowski. Amsterdam : Rodopi.

Neefs (Jacques). 1999. « Les marges de l'écriture », p. 115-123, in *L'aventure des écritures : La page* / sous la direction d'Anne Zali. Paris : Éd. de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

Niquette (Manon). 1994. « Quand les visiteurs communiquent entre eux : La sociabilité aux musées ». *La lettre de l'OCIM*, 36, p. 20-28.

Paillé (Pierre) & Mucchielli (Alex). 2012. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.

Parisse (Michel). 2001. « L'écriture au Moyen Âge », p. 287-303, in *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia* / sous la direction d'Anne-Marie Christin. Paris : Flammarion.

Passeron (Jean-Claude) & Pedler (Emmanuel). 1999. « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture ». *Protée*, vol. 27, 2, p. 93-116.

Perraton (Charles). 1984. « Énonciation spatiale et logique de l'expression ». *Protée*, 12, 2, p. 69-82.

- Perraton (Charles). 1990. « Les stratégies à l'œuvre dans la production et la réception des énonciations spatiales ». *Protée*, 18, 3, p. 73-79.
- Perrousseaux (Yves). [1996] 2003. *Mise en page & impression*. Méolans-Revel : Éd. Atelier Perrousseaux.
- Pichet (Isabelle). 2012. *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*. Paris : Hermann.
- Piette (Albert). 1992. « La photographie comme mode de connaissance anthropologique ». *Terrain*, 18, p. 129-136.
- Piette (Albert). 2007. « Fondements épistémologiques de la photographie ». *Ethnologie française*, 37, p. 23-28.
- Pignier (Nicole) & Drouillat (Benoît). 2004. *Penser le webdesign*. Paris : Éd. L'Harmattan.
- Pignier (Nicole) & Drouillat (Benoît). 2008. *Le webdesign : Sociale expérience des interfaces web*. Paris : Lavoisier.
- Porter (Yves). 2003. « La réglure (*mastar*) : de la "formule d'atelier" aux jeux de l'esprit ». *Studia Islamica*, 96, p. 55-74.
- Poulot (Dominique). 1995. « L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique », p. 79-110, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Actes du colloque, 3-5 juin 1993 / sous la direction de Edouard Pommier. Paris : Klincksiek / Musée du Louvre.
- Poulot (Dominique). 2001. *Patrimoine et musées*. Paris : Hachette.
- Poulot (Dominique). [2005] 2008. *Musée et muséologie*. Paris : Éd. La découverte.
- Poynor (Rick). 2003. *No more rules. Graphic design and postmodernism*. New Haven : Yale University Press.
- Quinton (Philippe). 2009. « Le discours du support ». *Actes sémiotiques*, NP. Publication en ligne : < <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3191> > Consultée le 2 février 2012.
- Renoult (Daniel). 1986. « La mise en page », p. 377-395, in *Histoire de l'édition française*, T. 4 / sous la direction d'Henri-Jean Martin et de Roger Chartier, en collaboration avec Jean-Pierre Vivet. Paris : Éd. Promodis.
- Rey (Alain). 1989. « Tracés », p. 35-55, in *De la lettre au livre* / collectif. Paris : Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).
- Rougerie (Florence). 2007. « *Ad Marginem*, écriture et peinture chez Paul Klee. Aux marges du tableau : titres, légendes, signature ». *Textimage*, 1, p. 1-26. Publication en ligne : < http://www.revue-textimage.com/01_en_marge/rougerie1.htm >. Consultée le 28 juin 2014.

- Salles (René). 1986. *5000 ans d'histoire du livre*. Rennes : Éd. Ouest-France.
- Samson (Denis) & Schiele (Bernard). 1989. « L'évaluation : perspectives historiques 1900-1970 », p. 107-128, in *Faire voir, faire savoir* / sous la direction de Bernard Schiele. Québec : musée de la Civilisation.
- Schaer (Roland). 1993. *L'invention des musées*. Paris : Gallimard.
- Schiele (Bernard). 1992. « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition ». *Publics & Musées*, 2, p. 71-97.
- Schmitt (Daniel). 2013. « Décrire et comprendre l'expérience des visiteurs », p. 205-216, in *Le visiteur particulier : chacun et n'importe lequel d'entre nous*. Actes du 35^e Symposium annuel de l'ICOFOM, du 12 au 14 août 2013 / sous la direction d'André Desvallées.
- Searle (John R.). [1995] 1998. *La construction de la réalité sociale*. Paris : Gallimard [1^{ère} édition en anglais, 1995.]
- Semprini (Andrea). 1995. *L'objet comme procès et comme action*. Paris : Éd. L'Harmattan.
- Semprini (Andrea). 1996. *Analyser la communication*. Paris : Éd. L'Harmattan.
- Semprini (Andrea) (sous la dir. de). 2007. *Analyser la communication*, 2. Paris : Éd. L'Harmattan.
- Sordet (Yann). 1997. « Repérages et navigation dans l'espace du livre ancien ». Communication présentée le 21 novembre 1997 au 1^{er} Forum de l'édition et de la documentation spécialisée Doc forum.
Publication en ligne : < <http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/travaux/sordet/nav.liv.ancien.html#part5> >.
Consultée le 28 juin 2014.
- Souchier (Emmanuel). 1998. « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale ». *Les Cahiers de médiologie*, 6, p. 137-145.
Publication en ligne : < <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2-page-137.htm> >. Consultée le 16 mars 2009.
- Souchier (Emmanuel). 1999. « Histoires de pages et pages d'histoire », p. 19-55, in *L'aventure des écritures : La page* / sous la direction d'Anne Zali. Paris : Éd. de la Bibliothèque nationale de France (BnF).
- Sunier (Sandra). 1997. « Le scénario d'une exposition ». *Publics & Musées*, 11, p. 195-211.
- Tardy (Cécile) & Jeanneret (Yves). 2007. « Pratiques d'écriture et écritures des pratiques » in *L'écriture des médias informatisés* / sous la direction de Cécile Tardy et Yves Jeanneret. Paris : Lavoisier.

Tondreau (Beth). [2010] 2013. *100 principes universels de mise en page pour l'imprimé et le web*. Paris : Dunod. [1^{ère} édition en anglais, 2009.]

Tschichold (Jan). [1994] 2011. *Livre et typographie*. Paris : Éd. Allia. [1^{ère} édition en allemand, 1987.]

Tzortzi (Kali). 2007. « Museum building design and exhibition layout ». *Actes du 6^e Symposium international de syntaxe spatiale*, 12-15 juin 2007, à Istanbul.

Publication en ligne : <

<http://www.spacesyntaxistanbul.itu.edu.tr/papers%5Clongpapers%5C072%20-%20Tzortzi.pdf>

>. Consultée le 8 juin 2013.

Vandendorpe (Christian). 1999. *Du papyrus à l'hypertexte*. Paris : Éd. La Découverte.

Vandendorpe (Christian). 2003. « Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson ». *Communication & Langages*, 137, p. 4-24.

Publication en ligne : < http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_2003_num_137_1_3216 >. Consulté le 4 avril 2014.

Véron (Eliseo) & Levasseur (Martine). [1989] 1991. *Ethnographie de l'exposition*. Paris : Éd. de la Bibliothèque publique d'Information (BPI) / Centre George Pompidou.

Veziin (Jean). 1982. « La fabrication du manuscrit », p. 25-48, in *Histoire de l'édition française*, T.1 / sous la direction d'Henri-Jean Martin et de Roger Chartier, en collaboration avec Jean-Pierre Vivet. Paris : Éd. Promodis.

Villard (Anne). 2003. « Le socle et l'objet ». *La lettre de l'OCIM*, 87, p.3-8.

Vom Lehn (Dirk). 2006. « Embodying experience : A video-based examination of "visitor" conduct and interaction in museums ». *European Journal of Marketing* 40(11/12), p. 1340-1359. [La pagination citée dans le corps de ce mémoire correspond à la pagination du document au format PDF consulté en ligne, soit p. 1-24].

Publication en ligne : < http://www.vom-lehn.net/Dirk_vom_Lehn/Publications_files/vom-lehnEmbodying%20Experience-final.pdf >. Consultée le 3 juin 2013.

Vom Lehn (Dirk). 2013. « Withdrawing from exhibits : The interactional organisation of museum visits », p. 65-90, in *Interaction and mobility* / sous la direction de Pentti Haddington, Lorenza Mondada et Maurice Nevile. Berlin : De Gruyter

Weber (Max). 1965. « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales » in *Essais sur la théorie de la science*. Paris : Plon. [1^{ère} édition, 1904. Traduit de l'Allemand et introduit par Julien Freund. La pagination citée dans le corps de ce mémoire correspond à la pagination du document au format PDF consulté en ligne, soit p. 5-168]

Publication en ligne : <

http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/essais_theorie_science/Essais_science_1.pdf >.

Consultée le 4 avril 2014.

Winkin (Yves). 2000. *La nouvelle communication*. Paris : Éd. du Seuil. [1^{ère} édition, 1981.]

Winkin (Yves). 2001. *Anthropologie de la communication*. Paris : Éd. du Seuil. [1^{ère} édition, 1996.]

Zali (Anne) (sous la dir. de). 1999. *L'aventure des écritures : La page*. Paris : Éd. de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

- MÉMOIRES ET THÈSES

Buffoni (Caroline). 2004. « La feuille scolaire, opérateur de socialisation primaire et média de communication pédagogique ». Mémoire de recherche de Maîtrise en sciences de l'information et de la communication : Université Jean Monnet, Saint-Étienne.

Buffoni (Caroline). 2008. « Les dispositifs proxémiques d'exposition muséale, médiateurs culturels et opérateurs de socialisation ». Mémoire de recherche de Master 2 en sciences de l'information et de la communication : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Gharsallah-Hizem (Soumaya). 2008. « Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition : Analyse du processus communicationnel et signifiant ». Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, « muséologie, médiation, patrimoine » : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse/université du Québec à Montréal.

Pasquer-Jeanne (Julie). 2016. « Expérimenter le monument par la fiction : de la médiation en situation aux produits des industries culturelles ». Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Salatko-Petryszcze (Gaspard). 2011. « Restauration liturgique et planifications esthétiques. Enquête sur les modalités de gestion de la forme art sacré en contexte de reconfiguration culturelle catholique (France, XIX^e-XXI^e siècles) ». Thèse de doctorat : École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Viollet (Marion). 2011. « Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain ». Thèse de doctorat en Arts Plastiques : Université de Toulouse II Le Mirail.

Publication en ligne : < https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/656759/filename/Viollet_Marion.pdf >. Consultée le 3 juin 2013.

Vom Lehn (Dirk). 2002. « Exhibiting interaction : Conduct and participation in museums and galleries ». Thèse de doctorat : Université de Londres.

• ARTICLES DE L'ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS

Ackerman (Gerald M.) & Mitterand (Henri), 2014. « Réalisme, art et littérature » in *Encyclopædia Universalis*. NP.

Publication en ligne : < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/realisme-art-et-litterature/> >. Consultée le 13 février 2014.

Arnaud (Daniel). 2014. « Mésopotamie - l'écriture cunéiforme » in *Encyclopædia Universalis*. NP.

Publication en ligne : < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mesopotamie-l-ecriture-cuneiforme/> >. Consultée le 23 mai 2014.

Boudon (Philippe) & Guillerme (Jacques). 2014. « Proportion » in *Encyclopædia Universalis*. NP.

Publication en ligne : < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/proportion/> >. Consultée le 13 février 2014.

Colliot-Thélène (Catherine). 2014. « Idéaltype, idéal type ou type idéal » in *Encyclopædia Universalis*. NP.

Publication en ligne : < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/idealtpe-ideal-type-type-ideal/> >. Consultée le 3 novembre 2014.

Feuerhahn (Nelly). 2015. « Faucheux Pierre (1924 – 1999) » in *Encyclopædia Universalis*. NP.

Publication en ligne : < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pierre-faucheux/> >. Consultée le 19 janvier 2015.

Fohr (Robert). 2015. « Musée » in *Encyclopædia Universalis*. NP.

Publication en ligne : < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musee/> >. Consultée le 23 juin 2015.

Jobert (Barthélémy). 2014. « David, Jacques-Louis » in *Encyclopædia Universalis*. NP.

Publication en ligne : < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jacques-louis-david/> >. Consultée le 13 février 2014.

Lista (Marcella). 2015. « Lissitzky Eliezer dit El- (1890-1941) » in *Encyclopædia Universalis*. NP.

Publication en ligne : < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lissitzky-eliezer-dit-el/> >. Consultée le 13 février 2014.

Marin (Louis). 2015. « Corps - Corps et langage » in *Encyclopædia Universalis*. NP.

Publication en ligne : < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/corps-corps-et-langage/> >. Consultée le 23 juin 2015.

Ragot (Gilles). 2015. « Le Corbusier (1887-1965) » in *Encyclopædia Universalis*. NP.

Publication en ligne : < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/le-corbusier/> >. Consultée le 13 février 2015.

Ramade (Bénédicte). 2015. « Installation » in *Encyclopædia Universalis*. NP.

Publication en ligne : < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/installation/> >. Consultée le 23 juin 2015.

Vercoutter (Jean). 2014. « Égypte antique (civilisation) - l'écriture » in *Encyclopædia Universalis*. NP.

Publication en ligne : < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/egypte-antique-civilisation-l-ecriture/> >. Consultée le 23 mai 2014.

- DOSSIERS DE MÉDIATION, TEXTES ET CATALOGUES D'EXPOSITION

Berthier (Annie), Zali (Anne), Héricher (Laurent), Vernay-Nouri (Annie) (sous la dir. de). 2006. « La Bible chrétienne-langues et traductions » in *Torah, Bible, Coran : Livres de Paroles* / exposition en ligne.

Publication en ligne : < <http://expositions.bnf.fr/parole/grand/086.htm> >. Consultée le 4 avril 2014.

Berthier (Annie) & Zali (Anne) (sous la dir. de). 2002. *L'aventure des écritures* / exposition en ligne.

Publication en ligne de la Rmn/BnF : < <http://classes.bnf.fr/ecritures/index.htm> >. Consultée le 4 avril 2014.

Dancel (Brigitte). 2002. « Une histoire de l'apprentissage de la lecture et de l'écriture » in *L'aventure des écritures* / exposition en ligne / sous la direction d'Annie Berthier et Anne Zali.

Publication en ligne de la Rmn/BnF :

< <http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/sign/apprentissage/02.htm> >. Consultée le 4 avril 2014.

Delieuvin (Vincent). ND. « Les accrochages de la Joconde de 1797 à nos jours » / dossier de médiation « Exposer des œuvres au musée ». Paris : Musée du Louvre.

Publication en ligne : < <http://www.louvre.fr/media-dossiers/exposer-des-oeuvres-au-musee/analyses?active=67409#tabs> >. Consultée le 23 octobre 2014.

Dupuy (Marie-Anne) *et al.* 1993. *Copier créer : de Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre* / catalogue de l'exposition. Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux (Rmn).

Lorblanchet (Hélène) et Vial (Mireille) (sous la dir. de). ND. *Belles lettres en lumière* / exposition en ligne.

Publication en ligne de l'IRHT et de la Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier :

< http://manuscrits.biu-montpellier.fr/expo_initiales/accueil.html >. Consultée le 1^{er} avril 2014.

Morrisset (Vanessa). [2005] 2007. « Le Minimalisme » / dossier de médiation « Un mouvement, une période ». NP. Paris : Centre Pompidou.

Publication en ligne : < <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm> >. Consultée le 23 octobre 2014.

Thibault (Danièle). 2002. « La page avant le *codex*, premières pages » in *L'aventure des écritures* / exposition en ligne.

Publication en ligne de la Rmn/BnF : < <http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/page/tablette/01.htm> >. Consulté le 4 avril 2014.

Zali (Anne) & Cayol (Cécile). 2002. « La page, espace laboratoire de l'écrivain ? » in *L'aventure des écritures* / exposition en ligne.

Publication en ligne de la Rmn/BnF : <

<http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/page/organisation/06.htm> >. Consultée le 4 avril 2014.

- RAPPORTS INSTITUTIONNELS ET DOCUMENTS DE NORMALISATION

Habib (Marie-Claire), Zajdermann (Gaëlle) et Mekrami (Sania). 1996. « La douleur, au-delà des maux » / rapport d'étude des publics. Paris : Département des Études des Publics/Cité des Sciences et de l'Industrie.

Roux (Dominique) & Olivier (Yves). 2001. « Les traces écrites des élèves en mathématiques » / rapport de l'inspection générale de mathématiques.

Ministère de l'Éducation nationale, Mai 2001.

Publication en ligne : < <http://media.education.gouv.fr/file/86/3/6863.pdf> >. Consultée le 28 juin 2014.

Direction générale de l'enseignement scolaire et Bureau des usages numériques et des ressources pédagogiques. 2013. « Modèles d'écriture scolaire » / document d'accompagnement. Ministère de l'Éducation nationale, Juin 2013.

Publication en ligne : <

http://cache.media.eduscol.education.fr/file/premier_degre/05/9/Document_accompagnement_policies_de_caracteres_cursives_V2_295059.pdf >. Consultée le 23 mai 2014.

AFNOR, Papiers à écrire et certaines catégories d'imprimés - Formats finis - Séries A et B, et indication du sens machine. Norme ISO 216:2007.

Publication en ligne : <

http://www.iso.org/iso/fr/home/store/catalogue_ics/catalogue_detail_ics.htm?csnumber=36631 >. Consultée le 15 mai 2014.

AFNOR, norme relative à la papeterie scolaire. Norme NF Q31-009 Mai 1984.

Publication en ligne : < <http://www.boutique.afnor.org/norme/nf-q31-009/cahiers-scolaires-et-articles-assimiles/article/627749/fa030986> >. Consultée le 10 juin 2014.

- OUVRAGES LITTÉRAIRES

Colette. [1936] 2004. *Mes apprentissages*. Paris : Éd. Le livre de poche.

Valéry (Paul). [1923] 1960. « Le problème des musées », p. 1290-1293, in *Œuvres, tome II, Pièces sur l'art*, Paris : NRF/Gallimard. [1^{ère} édition dans le journal *Le Gaulois*, le 4 avril 1923.]

- SITOGRAFIE

Bibliothèques, portails, bases de données

Gallica. Bibliothèque numérique de la bibliothèque nationale de France :

Publication en ligne : < <http://gallica.bnf.fr/> >. Consultée le 3 septembre 2013.

Utpictura18. Base de données issue du programme de recherche du Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille (CIELAM, EA4235) :
Publication en ligne : < <http://www.univ-montp3.fr/pictura/Presentation.php>>. Consultée le 17 septembre 2013.

Web Gallery of Art. Base de données :
Publication en ligne : < <http://www.wga.hu/>>. Consultée le 24 juillet 2013.

Joconde. Portail des collections des musées de France :
Publication en ligne : < <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> >.
Consultée le 8 septembre 2013.

Atlas. Base des œuvres exposées au musée du Louvre :
Publication en ligne :
< http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_frm_rs&langue=fr&initCritere=true >.
Consultée le 8 septembre 2013.

Dictionnaires

Portail du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)
Publication en ligne : < <http://www.cnrtl.fr/portail/>>. Consultée le 15 septembre 2015.

Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)
Publication en ligne :
< <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;> >. Consultée le 26 janvier 2015.

Sites internet

Site Bienvenue chez Jérôme Desmoulins
Publication en ligne : < <http://www.desmoulins.fr/index.php?pg=scripts> >. Consultée le 5 avril 2014.

Site Le cartable fantastique
Publication en ligne : < <http://www.cartablefantastique.fr/Outils/GreenLignesPour%C9crire> >. Consultée le 5 avril 2014.

Site du ministère de la Culture et de la Communication
Publication en ligne : < <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Musees/Ressources-et-publications/Museofiches> >. Consultée le 15 février 2015.

Site du musée du Louvre
Publication en ligne : < <http://www.louvre.fr/>>. Consultée le 22 mai 2015.

Site du musée d'art moderne Grand-Duc Jean (MUDAM) (accès au document « règlement de visite »)
Publication en ligne : < http://www.mudam.lu/fileadmin/media/download/extra/re%CC%81glement_visite_2014_fr.pdf >.
Consultée le 9 mars 2015.

Site du musée M – Louvain (accès au document « règlement de visite »)

Publication en ligne :

< http://www.mleuven.be/fr/binaries/bezoekersreglementfr_tcm40-43123.pdf >. Consultée le 9 mars 2015.

Site des musées Tate (accès à la page « règles de la Galerie »)

Publication en ligne : < <http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/policies-and-procedures/gallery-rules> >. Consultée en ligne le 3 mai 2009.

Site du musée des beaux-arts de Rennes (accès au document de présentation de l'exposition GRAV)

Publication en ligne : < <http://www.mbar.org/services/ressources/dossier%20GRAV.pdf> >. Consultée le 18 juin 2014.

Site du musée des beaux-arts de Montréal (accès au document « étiquette du musée »)

Publication en ligne : < <https://www.mbam.qc.ca/bibliotheque/SEAC/jeunesse/musee-museum-etiquette.pdf> >. Consultée le 6 juin 2012.

Site de la chaîne d'information taïwanaise *Focus Taiwan News Channel* (accès à l'article évoqué)

Publication en ligne : < <http://focustaiwan.tw/news/aedu/201508240015.aspx> >. Consultée le 25 août 2015.

- ÉMISSION TÉLÉVISÉE

Karambolage, n°329, « L'école : La réglure Séyès ». Texte : Jeanne Desto / images : Paul Bourgois & Jérémy Boulard. Diffusée sur la chaîne de télévision Arte le 23 mars 2014.

Publication en ligne : < <http://www.arte.tv/fr/l-ecole-la-reglure-seyes/7822158,CmC=7817332.html> >. Consultée le 11 juin 2015.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENTS.....	8
AVANT-PROPOS	12
INTRODUCTION GÉNÉRALE	16
<i>A) Mise en exposition et mise en pages : quelques cas d'échanges</i>	<i>16</i>
<i>B) La périphérie du texte et de l'œuvre exposés</i>	<i>19</i>
<i>C) Dénaturaliser les distances entre les visiteurs et les œuvres au sein de l'exposition muséale</i>	<i>20</i>
PREMIÈRE PARTIE – DE L'ÉTUDE DE LA RÉGLURE ET DES MARGES DES MÉDIAS DU TEXTE À L'ÉTUDE DE L'ORGANISATION SPATIALE DE L'EXPOSITION MUSÉALE.....	23
CHAPITRE 1 – LA CONSTRUCTION D'UN OUTIL CONCEPTUEL : LA DÉFINITION DES MARGES PÉRI-OPÉRALES DE L'EXPOSITION MUSÉALE..	25
<i>A) Le tracé régulateur : un préalable historique et technique à l'inscription du texte.....</i>	<i>25</i>
1) Les réglures du livre courant.....	26
2) et les grilles des médias du texte à lire.....	32
3) Les réglures du cahier scolaire.....	35
4) et les grilles des médias du texte à écrire.....	40
<i>B) Les réglures et grilles : des matrices d'expression et de représentation et des schèmes organiseurs.....</i>	<i>44</i>
1) Une auctorialité tantôt affichée, tantôt dissimulée.....	45
2) Les différents facteurs pris en compte lors de l'élaboration des tracés	47
3) Les réglures et grilles : des gabarits institués et circulants.....	52
4) Les tracés régulateurs : des matrices et des schèmes.....	57
<i>C) Les marges : des signes-vecteurs d'attention et d'interprétation et des traces matérielles d'énonciation polyphonique.....</i>	<i>59</i>
1) Des formes.....	60
2) Des intervalles de protection et d'exposition du contenu.....	66
3) Des signes.....	75
4) Des traces.....	79

CHAPITRE 2 – L’OBJECTIF DE LA RECHERCHE : POUR UNE APPROCHE
COMMUNICATIONNELLE DES MARGES PÉRI-OPÉRALES DE L’EXPOSITION
MUSÉALE D’ART 83

<i>A) La construction de la réglementation de la visite de l’exposition muséale d’art</i>	83
1) Des règles communicationnelles de l’exposition muséale à la réglementation de sa pratique.....	84
2) Gardes, barrières et interdits : les prémisses du dispositif de normalisation des comportements de visite.....	87
3) L’émergence du dispositif de normalisation à l’échelle internationale	92
4) Remise en cause et maintien des interdits comportementaux	93
<i>B) La mise en espace de l’exposition muséale d’art</i>	100
1) L’expographie : une écriture de choses	101
2) De l’intention communicationnelle du collectif producteur au développement de conventions expographiques.....	104
3) L’élaboration d’un bon corps visiteur lors de la conception de l’exposition	111
4) Les outils d’exposition et les outils de mise à distance	113
<i>C) La saisie visuelle des œuvres lors de la visite de l’exposition muséale d’art</i>	118
1) Avant que ne prédominent la vue.....	119
2) La gestion interactionnelle de l’espace de vision de chacun.....	125
3) L’alignement : un comportement standard.....	128
4) L’accomplissement social de l’ordre de la visite	130

CHAPITRE 3 – LA DÉMARCHE EMPIRIQUE : TROIS ENQUÊTES POUR
L’ÉTUDE DES MARGES PÉRI-OPÉRALES DE L’EXPOSITION MUSÉALE
D’ART..... 135

<i>A) Documenter et observer les marges péri-opérales</i>	135
1) Le recours aux différentes techniques d’enquête	136
2) Les modes de relevés d’observation et les protocoles photographiques	140
3) Les photos : des matériaux soumis à la pré-analyse scripto-graphique thématifiée .	148
<i>B) L’enquête sur la réglementation de la visite de l’exposition muséale d’art : l’analyse des règlements de visite et des interdits comportementaux</i>	151
1) La constitution du corpus A	151
2) Les méthodes adoptées pour les analyses du corpus A	152
<i>C) L’enquête sur la mise en espace de l’exposition muséale d’art : l’analyse des outils de mise à distance et des marges expographiques</i>	155
1) La constitution du corpus B (corpus B : sous corpus 1, 2, 3, 4, 5, 6)	156

2) Les méthodes empruntées pour les analyses des sous corpus 2, 3, 4, 5	163
3) Les méthodes spécifiques pour les analyses des sous corpus 1 et 6	165
D) <i>L'enquête sur la saisie visuelle des œuvres exposées : l'analyse des comportements et alignements des visiteurs</i>	167
1) La constitution du corpus C	168
2) Les outils conceptuels retenus pour les analyses du corpus C	168
 SECONDE PARTIE – LES MARGES PÉRI-OPÉRALES DE L'EXPOSITION MUSÉALE D'ART : DES PHÉNOMÈNES SOCIO-SÉMIOLOGIQUES	
173	
 CHAPITRE 4 – DES DISPOSITIONS RÉGLEMENTAIRES COMME RÈGLES CONSTITUTIVES	
175	
 A) <i>L'obligation réglementaire de mise à distance physique vis-à-vis des objets patrimoniaux exposés</i>	
175	
1) La publicisation du règlement de visite	176
2) La présentation multimodale du règlement de visite	178
3) Les trois interdits instaurant l'obligation de mise à distance physique vis-à-vis des objets patrimoniaux exposés	180
B) <i>Des mesures de protection et d'accessibilité</i>	
185	
1) Une argumentation épideictique pour convaincre le lecteur-visitateur	186
2) Une expression injonctive pour inciter le lecteur-visitateur	189
3) L'évocation du devoir muséal pour justifier les règles	192
C) <i>Des règles constitutives de la visite de l'exposition muséale</i>	
193	
1) Les interdits de toucher, de s'approcher, de franchir les barrières... en vigueur au quotidien et sur le temps long	194
2) Les dispositions réglementaires de mise à distance : des règles constitutives	197
 CHAPITRE 5 – LES MARGES EXPOGRAPHIQUES COMME TRACES MATÉRIELLES D'ÉNONCIATION	
200	
 A) <i>Les moyens participant à l'inscription des marges expographiques</i>	
200	
1) Des outils historiques et contemporains	201
2) Le mobilier expographique, un mobilier technique	210
3) La conception des marges expographiques : les étapes du processus et les acteurs impliqués	221
4) Les paramètres influençant la conception des distances	229
B) <i>Les marges expographiques de l'exposition muséale : des signes-vecteurs d'attention et d'interprétation</i>	
233	
1) La réglure et les marges du champ expographique	233

2) Les fonctions indexicale, partitive et relative des marges expographiques.....	237
3) Les marges expographiques : des signes producteurs d'effets de sens.....	242
C) <i>Des traces matérielles d'énonciation dans l'économie expographique régissant l'accès au patrimoine</i>	252
1) Des procédés de valorisation des œuvres majeures.....	253
2) et de sacralisation des trésors patrimoniaux	257
3) Des repères signalétiques et des traces matérielles d'énonciation spatialement distribués	262
CHAPITRE 6 – LES ALIGNEMENTS DISTANCÉS COMME INDICES POSTURAUX DE CO-ÉNONCIATION	273
A) <i>Les reculs et les alignements distancés : des actions d'actualisation</i>	273
1) Reculs et alignements distancés : des actions individuelles et collectives d'actualisation des marges expographiques	274
2) Quelques actions de « dérivation », de subversion et de transgression des marges expographiques réalisées par le public	278
B) <i>Les alignements distancés : des indices posturaux d'énonciation/co-énonciation</i>	282
1) L'alignement distancé : une marque d'engagement dans la situation	283
2) Les lignes corporelles du public : des indices d'énonciation et de co-énonciation ..	287
C) <i>L'alignement distancé : une figure rituelle</i>	294
1) Une figuration médiatisée du public	295
2) Une performance rituelle	298
CONCLUSION GÉNÉRALE	301
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE.....	305
TABLE DES MATIÈRES.....	323
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	327
DVD D'ANNEXES.....	328

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Planche d'illustration 1	
<i>Le mobilier de l'exposition, d'hier à aujourd'hui</i>	265
Planche d'illustration 2	
<i>Les musées : des configurations architecturales et topographiques diversifiées</i>	266
Planche d'illustration 3	
<i>L'alignement des œuvres et outils d'exposition, un principe expographique</i>	267
Planche d'illustration 4	
<i>La marge expographique : un signe de distinction</i>	268
Planche d'illustration 5	
<i>La marginalisation expographique des objets patrimoniaux</i>	269
Planche d'illustration 6	
<i>Cas de marges atténuées et de marges exacerbées</i>	270
Planche d'illustration 7	
<i>Parcours photographique au musée Calvet (Avignon, 2012)</i>	
<i>Cas de valorisation des œuvres-phares par l'isolement et l'exacerbation marginale</i> ..	271
Planche d'illustration 8	
<i>Parcours photographique au musée du Louvre (Paris, 2010)</i>	
<i>La sacralisation de la Joconde par une marge en relief</i>	272

DVD D'ANNEXES