



HAL
open science

L'expographie dans son plus simple appareil : les regroupements d'oeuvres comme aide à la visite

Mathilde Champmartin

► To cite this version:

Mathilde Champmartin. L'expographie dans son plus simple appareil : les regroupements d'oeuvres comme aide à la visite. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01691071

HAL Id: dumas-01691071

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01691071v1>

Submitted on 23 Jan 2018

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Mathilde CHAMPMARTIN

L'expographie dans son plus simple appareil

Les regroupements d'œuvres comme aide à la visite

Volume 1 : Texte

Mémoire de recherche (2^e année de 2^e cycle)
présenté sous la direction de M^{me} Marie-Clarté O'NEILL

septembre 2016

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



L'EXPOGRAPHIE DANS SON PLUS SIMPLE APPAREIL

AVANT-PROPOS

Le mémoire d’étude réalisé lors de ma première année de Master m’a amenée à travailler sur la présentation des salles du département gallo-romain du Musée de La Cour d’Or – Metz Métropole. Il s’agissait alors, par le biais d’une enquête auprès des visiteurs, de comprendre ce qui fonctionnait ou non en termes de compréhension du discours de l’exposition. J’ai ainsi étudié toutes les composantes de l’expographie – parcours, couleur des murs, éclairage, etc. – et j’ai interrogé le public à la fois via un questionnaire et par des entretiens.

Si cette étude a été très intéressante à mener, tant du point de vue des méthodes de recherche qu’elle m’a fait découvrir que par le grand intérêt que j’ai développé pour le Musée, il est apparu que son champ de recherche était bien trop vaste pour engendrer des résultats pertinents. C’est pourquoi j’ai restreint cette année mon sujet à l’étude des regroupements d’objets.

Il n’a pas été facile de faire ce choix. Mais puisqu’il me fallait déterminer une composante de l’expographie afin de l’étudier plus en profondeur, j’ai décidé de m’intéresser à celle qui, selon moi, intervient en premier dans la construction du sens. En effet, si l’on considère l’exposition comme un discours, un récit, c’est qu’elle est en quelque sorte une écriture. Or, l’unité de base du travail de l’écrivain, c’est le mot ; celle de l’expographe, c’est l’objet. Il s’agit ensuite, en respectant les règles de grammaire tout en laissant libre cours à sa créativité, de positionner les mots les uns par rapport aux autres afin de créer des phrases, des paragraphes, des chapitres. C’est cette dimension somme toute linguistique de l’exposition qui m’intéresse ici. L’ajout de couleurs, de lumière, de textes, tout cela intervient dans un second temps pour renforcer le sens donné par les regroupements d’objets. Toutefois, il n’existe aucune grammaire de l’exposition. Il est donc important de savoir si ce que les concepteurs

d'expositions écrivent en suivant des « règles » est bel et bien compris par le visiteur. Sans doute est-ce mon intérêt pour la linguistique et la grammaire qui m'a poussée à étudier cette « langue étrangère » avec laquelle s'expriment les musées et à laquelle il existe finalement peu de moyens de s'initier.

L'idée de continuer de travailler au Musée de La Cour d'Or s'est imposée d'elle-même. Si cela constituait une difficulté majeure en termes d'accès au terrain d'enquête, cela m'a tout de même grandement aidée. Je connais maintenant bien les lieux et le personnel d'accueil et de surveillance, ce qui a facilité la mise en place de l'enquête de public.

Le travail préalable à la rédaction de ce mémoire s'est déroulé en trois temps. Tout d'abord, une étape de recherches bibliographiques était nécessaire pour replacer le sujet dans l'environnement scientifique auquel il appartient. Il est apparu très rapidement que la bibliographie sur le sujet était peu abondante, plaçant ainsi mon travail dans un cadre presque inédit. C'est bien sûr la deuxième étape du travail qui a été la plus longue, puisqu'elle consistait en la mise en place de l'enquête de public. Il a d'abord fallu procéder à l'analyse expographique des salles en fonction de la question de recherche définie autour des regroupements d'objets dans les salles gallo-romaines du Musée. Cela m'a permis de mettre en place un protocole de recherche puis de procéder à l'enquête auprès des visiteurs. Cette expérience a été très enrichissante, le contact avec le public étant toujours riche d'enseignement, à la fois sur les visiteurs eux-mêmes et sur le lien qu'ils entretiennent avec le musée. Enfin, troisième et dernière étape, il m'a fallu analyser les résultats issus de cette enquête pour en tirer, je l'espère, des résultats pertinents et intéressants.

Je tiens à remercier ici toutes les personnes qui m'ont permis de mener à bien ce mémoire, de près comme de loin.

Tout d'abord ma directrice de recherche, Mme Marie-Clarté O'Neill, muséologue, chargée d'enseignement à l'École du Louvre et à l'Institut national du Patrimoine, déléguée au Best Practice ICOM/CECA pour les programmes éducatifs et culturels et chercheuse associée à l'Université de Montréal en éducation des adultes, pour son investissement dans ce travail. Ses conseils ont été précieux et sa disponibilité sans faille.

Je voudrais également remercier les membres du jury de soutenance. Mme Colette Dufresne-Tassé tout d'abord, professeur à l'Université de Montréal et déléguée à la recherche ICOM/CECA, pour son écoute, son intérêt et ses conseils. M. Kévin Kazek ensuite, conservateur en charge des collections gallo-romaines et ethnographiques au Musée de La Cour d'Or – Metz Métropole, pour sa confiance et son suivi tout au long de ces années.

À tout le personnel du Musée de La Cour d’Or, un grand merci, et plus particulièrement aux agents d’accueil et de surveillance, pour m’avoir aidée à trouver des volontaires pour mon enquête et soutenue lorsque personne ne se présentait. Nos joyeuses conversations m’auront permis de garder le moral pendant ces moments parfois difficiles !

Je tiens également à remercier mes camarades de promotion, et en particulier Soline Dusausoy, pour leur écoute et les discussions fructueuses que nous avons pu mener ensemble.

Enfin, un énorme merci à Cécile, qui m’a aidée à m’y retrouver dans un domaine qui n’est pas le mien ; à ma Maman, ma secrétaire chic et choc ; et à Nicolas, pour avoir été là, tout simplement.

À tous, un grand merci.

À mon Papa

À ma Mamy

À Bobo

... et à tous les autres

SOMMAIRE

Avant-propos	3
Sommaire	9
Introduction	13
CHAPITRE PREMIER : Environnement de la recherche	24
I. Environnement théorique	26
A. Les « manuels » de conception d’exposition	26
B. L’étude des regroupements d’œuvres	29
a. <i>Une recherche empirique : les regroupements et le fonctionnement psychologique du visiteur adulte.....</i>	<i>29</i>
b. <i>Une étude de cas : les différentes formes de regroupements utilisés au Musée d’Ethnographie de Neuchâtel.....</i>	<i>30</i>
c. <i>Une modélisation : les différentes formes de mise en exposition en fonction de la personnalité de leur concepteur</i>	<i>32</i>
C. Conclusion.....	34
II. Environnement de terrain	34
A. Outils utiles à l’analyse expographique	35
a. <i>Des grilles d’analyse expographique</i>	<i>35</i>
i. Étudier la cohérence d’une exposition.....	35
ii. Analyser la muséographie.....	38

b.	<i>Une nouvelle typologie des regroupements d'œuvres</i>	40
c.	<i>Du bâtiment à l'objet : la question de l'échelle</i>	41
d.	<i>Affiner la typologie : les marqueurs de regroupements</i>	43
B.	Proposition d'analyse	45
a.	<i>Description globale de l'expographie</i>	45
b.	<i>Analyse salle par salle</i>	46
c.	<i>Conclusion sur l'analyse expographique des salles 2 à 8</i>	62
CHAPITRE II :	L'enquête de public	65
I.	Description du protocole d'enquête	67
A.	Constitution de l'échantillon	67
B.	Première visite : <i>thinking aloud</i> et <i>tracking</i>	68
C.	Seconde visite : entretien compréhensif dans les salles	70
D.	Limites du protocole d'enquête	71
II.	Les résultats	72
A.	Description de l'échantillon	72
B.	Façon de traiter les regroupements d'œuvres par les visiteurs	74
a.	<i>Le processus d'appréhension des regroupements par les visiteurs</i>	74
b.	<i>Opérations mises en œuvre par les visiteurs dans le cadre du traitement des regroupements</i>	76
c.	<i>Production de sens par les visiteurs dans le cadre du traitement des regroupements</i>	79
d.	<i>Conclusion</i>	79
C.	Types de regroupements et marqueurs les plus efficaces	80
a.	<i>Efficacité relative des types de regroupements</i>	80
b.	<i>Efficacité relative des types de marqueurs</i>	85
D.	Échelle et distance	88
CHAPITRE III :	Analyse des résultats et perspectives	91
I.	Analyse des résultats	93

A.	Analyse des résultats en fonction des catégories de visiteurs	93
a.	<i>Traitement des regroupements en fonction du niveau de diplôme</i>	94
b.	<i>Traitement des regroupements en fonction de l’habitude de fréquenter les musées</i>	99
c.	<i>Traitement des regroupements en fonction de la connaissance préalable du Musée de La Cour d’Or</i>	104
B.	Le binôme regroupement/marqueur : une combinaison idéale ?	113
II.	Implications et perspectives	118
A.	Comment favoriser l’enrichissement des discours-regroupements ?	118
a.	<i>Faciliter l’identification des caractéristiques physiques du regroupement ...</i>	118
b.	<i>Faciliter l’identification des caractéristiques sémantiques des composants .</i>	119
c.	<i>Faciliter l’identification des caractéristiques sémantiques du regroupement</i>	121
d.	<i>Conclusion</i>	123
B.	Comment prolonger la recherche sur les regroupements d’objets ?	124
	Conclusion.....	125
	Bibliographie.....	129

« Il faut faire confiance aux objets ! »

(Visiteur 11)

INTRODUCTION

La fin des années 1960 marque un tournant dans l’histoire des musées¹. Dans le domaine de l’exposition, cela se traduit par une prise en compte nouvelle du public : il ne s’agit plus de présenter des théories d’objets à son admiration mais de lui transmettre des idées, des savoirs. Cette évolution était déjà en germe une décennie plus tôt. Ainsi, H. Daifuku remarque, dans un document publié par l’UNESCO en 1956, que « *les expositions à caractère didactique ou instructif sont de plus en plus fréquentes dans les musées depuis quelques années* »².

C’est en effet par l’exposition que cette nouvelle vision du musée se manifeste de manière privilégiée aux publics. Un article de D. Cameron, publié en 1968, est à cet égard éclairant. Intitulé « *A Viewpoint : The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education* », celui-ci traite en réalité des expositions et de la manière dont elles permettent au musée – par l’intermédiaire du concepteur d’exposition – de s’adresser aux visiteurs.

L’exposition apparaît ainsi comme le langage propre du musée. Les muséologues ont essayé de définir ce langage : peut-il être transcrit sous forme d’écriture³ ? s’agit-il d’une langue médiatique⁴ ? Il est en tout cas certain que c’est un langage visuel dans lequel l’espace, les objets mais aussi les visiteurs jouent un rôle primordial. Tous les textes qui traitent de la conception de l’exposition insistent sur ce point⁵ : l’exposition consiste à déployer des objets –

¹ MAIRESSE Fr., 2010, p. 220.

² UNESCO, 1956, p. 4.

³ DAVALLON J., 2010.

⁴ DAVALLON J., 1992.

⁵ Pour une revue des ouvrages consacrés à la conception d’exposition, cf. *infra* p. 26.

mais aussi d'autres types de dispositifs de médiation – dans un espace qui sera ensuite parcouru par le visiteur, lequel crée ainsi son exposition propre.

Selon D. Cameron, le musée représente un système de communication complexe qui peut, dans sa version la plus simple, être schématisé ainsi :

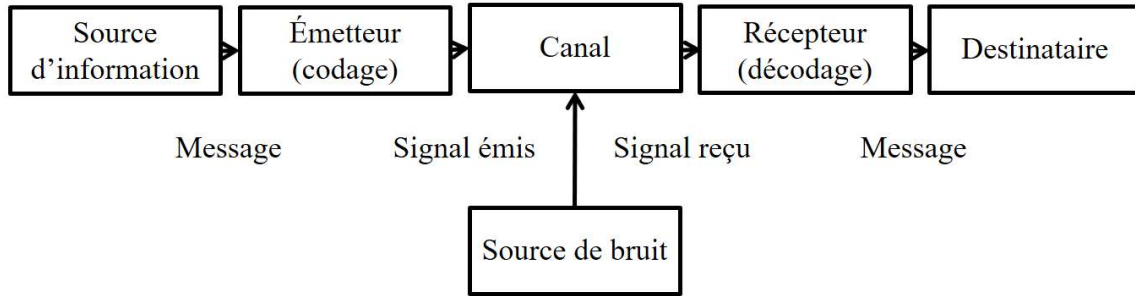


Fig. 1 – Fonctionnement du système de communication

selon Cl. Shannon et W. Weaver, *Théorie mathématique de la communication*, 1949

Contrairement aux autres systèmes de communication, « *the museum depends on 'real things' as the media of communication* »⁶, et non pas sur des images de ces choses. L'expression « *real things* » désigne les biens exposés dans les musées, présentés pour eux-mêmes et non pas pour servir de modèle ou de représentation d'autre chose⁷. Dans les musées d'art ou d'histoire, il s'agit donc principalement d'œuvres et d'objets produits par l'homme. Ces « *artefacts* »⁸ sont au cœur de la communication entre musée et publics. En effet, la sélection d'objets que fait le concepteur de l'exposition définit le code par lequel le message sera transmis. Or, si toute personne ayant le même savoir que le concepteur doit être capable de décoder le message de l'exposition, ce n'est certainement pas le cas du grand public. C'est pourquoi il a besoin d'outils d'aide à la visite – que D. Cameron nomme des « *subsidiary media* »⁹ – parmi lesquels on compte les textes, photographies, vidéos, etc.

Autre élément indispensable à la compréhension du message de l'exposition par les visiteurs, l'environnement dans lequel les objets sont présentés. Celui-ci a notamment pour but de « *aid translation through meaningful relationships between artifacts [...] and by the employment of other non-verbal languages such as color, form, and texture* »¹⁰.

⁶ CAMERON D., 1968, p. 34.

⁷ DESVALLEES A., 1998, p. 208 ; la définition que donne André Desvallées emprunte largement à celle que Duncan Cameron donnait dans son article en 1968.

⁸ CAMERON D., 1968, p. 34.

⁹ CAMERON D., 1968, p. 36.

¹⁰ CAMERON D., 1968, p. 36 ; nous soulignons.

L’environnement, c’est donc à la fois des éléments scénographiques – la couleur, la forme, les matériaux – mais aussi les objets dans les relations qu’ils entretiennent les uns avec les autres. Les regroupements d’objets, en tant qu’ils participent à la définition de l’environnement de chaque œuvre, peuvent alors être considérés comme faisant partie des aides à la visite à disposition des publics.

La comparaison entre exposition et texte est récurrente chez les théoriciens¹¹. On lui oppose bien souvent la non-linéarité de l’exposition, art de l’espace donc tridimensionnel, ou le rôle du visiteur qui compose son exposition en faisant des choix de parcours. Pourtant, que l’exposition soit composée de chapitres ne fait pas débat. Or, un chapitre se compose de paragraphes, eux-mêmes composés de phrases, composées de mots. Et de même, une exposition se compose de sections et de sous-sections, elles-mêmes composées de vitrines et/ou cimaises qui accueillent des œuvres. Que ces différents éléments ne soient pas placés de manière linéaire mais se déploient dans l’espace ne pose pas de difficulté, si l’on admet que le visiteur a le pouvoir de choisir les passages de l’exposition sur lesquels il souhaite s’arrêter. Si l’exposition est un texte, elle s’apparente bien plus à un « livre dont vous êtes le héros »¹² qu’à une monographie.

Si l’on accepte que l’exposition est un texte, une narration, la mise en exposition apparaît comme une écriture et les objets comme des mots. Or, mettre en exposition, c’est placer les objets à exposer dans l’espace et créer l’environnement propice à leur compréhension par le grand public. Ainsi, agencement des objets et scénographie apparaissent comme les deux composantes de l’écriture expographique : ils en sont la langue et le style – pour reprendre les concepts développés par R. Barthes¹³ – la valeur sémantique et la valeur esthétique. En effet, si la recherche d’harmonie est un critère essentiel qui participe à la mise en place des objets, il me semble que les choix quant à leurs regroupements contribuent à leur donner du sens et à écrire le texte qu’est l’exposition.

¹¹ Cf. notamment les travaux de Jean Davallon qui s’intéresse particulièrement à cette question : DAVALLON J., 2010. Cf. aussi DELARGE A., 1992, bien que cet article se fonde uniquement sur des expositions temporaires et ne tienne pas compte des expositions permanentes.

¹² La caractéristique principale de ces romans interactifs est que la narration s’y déploie en fonction des choix du lecteur, à la manière du *Conte à votre façon* de R. Queneau.

¹³ BARTHES R., 1953.

Que l'on considère l'exposition comme un texte et les regroupements d'objets comme le « degré zéro de l'écriture »¹⁴ muséographique ou que l'on y voit un système particulier de communication avec le public dans lequel les regroupements d'œuvres servent à coder le message du concepteur en vue de le transmettre aux visiteurs, il semble bien que l'agencement des œuvres les unes par rapport aux autres soit au cœur du processus expographique. Il représente, si l'on peut dire, « l'expographie dans son plus simple appareil ». L'étude des regroupements d'objets afin de comprendre « *l'impact de la muséographie sur les visiteurs* »¹⁵ apparaît donc comme un bon point de départ. Cette étude s'insère d'ailleurs dans un ensemble d'études de public en général et de rares recherches sur les regroupements d'œuvres en particulier.

Bref historique des études de publics

Les premières études de public ont déjà un siècle. C'est en effet l'article « Museum fatigue », publié en 1916 par B. I. Gilman¹⁶, qui est réputé être le premier travail de ce type¹⁷. C'est alors, et pour de nombreuses décennies, le comportement du visiteur qui est l'objet de ces premières enquêtes. L'approche behavioriste marque en effet le domaine pendant très longtemps. Les chercheurs vont d'abord utiliser la seule méthode de l'observation directe avant de la coupler avec quelques expérimentations : des éléments de l'exposition sont modifiés de manière à comparer les réactions des visiteurs. Ainsi, Arthur W. Melton cherche à mesurer l'efficacité des dispositifs de présentation dans les musées d'art¹⁸, laquelle se traduit par le degré d'intérêt que manifeste le visiteur. Pour mesurer cet intérêt, A. W. Melton note, par l'observation, l'attraction – le visiteur se rapproche de l'œuvre – et la durée – le temps d'arrêt – de chaque dispositif. Comme le résume bien B. Schiele, « *les installations expérimentées visent à déterminer les agencements les plus efficaces, c'est-à-dire les plus susceptibles de stimuler l'intérêt des visiteurs et de retenir leur attention un certain laps de temps* »¹⁹.

¹⁴ Titre d'un ouvrage de Roland BARTHES publié en 1953 dans lequel il dresse une ébauche d'histoire de l'écriture. Il note que la littérature moderne est marquée par des auteurs dont l'écriture est « blanche » ; c'est cette neutralité qu'il nomme « degré zéro de l'écriture ».

¹⁵ O'NEILL, DUFRESNE-TASSE, 2010.

¹⁶ GILMAN B. I., « Museum fatigue », *Scientific Monthly* 2 (1916), p. 62-74.

¹⁷ SCHIELE B., 2014, p. 8.

¹⁸ MELTON A. W., 1935.

¹⁹ SCHIELE B., 2014, p. 17 ; nous soulignons.

À partir des années 1940, l’observation seule ne suffit plus. En 1943 est menée la première enquête fondée sur des entretiens avec les visiteurs²⁰. À la même époque, l’approche behavioriste n’est cependant pas oubliée, mais maintenant il s’agit également de mesurer l’apprentissage que fait le visiteur dans l’exposition en mesurant des changements de comportements. Une exception notable néanmoins, le travail d’Alma St. Wittlin, publié en 1949 sous le titre *The Museum : Its History and Its Tasks in Education*²¹. S’il s’agit toujours ici de mesurer le potentiel éducatif de l’exposition, l’étalon n’en est plus l’attractivité des expôts mais le sens que les visiteurs en retirent. À l’observation est en effet ajoutée une méthode nouvelle, celle des entretiens post-visite. Cette recherche lui permet de tirer des conclusions sur les modes de présentation les plus efficaces auprès des visiteurs, et notamment qu’ils « *prefer “syntheses” arrangements to miscellaneous groupings of objects* »²².

Tout comme A. W. Melton, A. St. Wittlin s’intéresse donc à la manière dont les objets sont regroupés en salles d’exposition et à l’impact que cela peut avoir sur le visiteur, que ce soit en termes d’attractivité ou de possibilité de produire du sens. Dans les deux cas, l’enquête est menée à l’échelle de la salle dans son ensemble. Ces premières recherches vont cependant avoir une bien faible postérité, puisqu’à partir des années 1960 et plus encore dans les années 1970, c’est la dimension éducative du musée qui va être l’objet de toutes les attentions. À cette période, Ch. G. Screven et H. H. Shettel vont durablement marquer le domaine des enquêtes de publics avec l’idée que la seule manière d’étudier les effets d’une exposition sur ses visiteurs est de mesurer les apprentissages effectués par eux. Les études de publics vont alors se multiplier, d’autant plus qu’aux questions communicationnelles vont s’ajouter des interrogations gestionnaires. Les études visant au recueil de données socioculturelles se sont alors multipliées.

Jusque dans les années 1990, le nombre d’études augmente mais, comme le remarque C. Dufresne-Tassé, « *la recherche sur le visiteur obéit à un schéma très simple de mise en relation de deux éléments : le comportement et quelques facteurs susceptibles de l’expliquer. On peut donc la percevoir comme piétinant sur place* »²³. C’est entre autres pour résoudre ce problème qu’elle met en place, avec son équipe de recherche, une nouvelle méthodologie : le *thinking aloud*²⁴, qui permet de connaître le fonctionnement spontané du visiteur au cours de sa

²⁰ CALVER H. N., DERRYBERRY M., MENSCH I. N., « Use of rating in the evaluation of exhibits », *American Journal of Public Health* 33 n° 6 (1943), p. 709-714.

²¹ WITTLIN A. St., *The Museum : Its History and Its Tasks in Education*, Londres : Routledge and Keagan Paul, 1949, XV-297 p. ; cette enquête est présentée dans HEIN G. E., 2000, p. 44-46.

²² HEIN G. E., 2000, p. 45.

²³ DUFRESNE-TASSE C., 1994, p. 72.

²⁴ Pour une description de cette méthode d’enquête, cf. *infra* p. 68.

déambulation dans les salles. L'approche behavioriste est ici largement dépassée et les questionnements peuvent s'ouvrir. Les enquêtes de publics quittent la sphère utilitariste – répondre à une question pratique posée par un musée particulier – pour revenir dans le domaine de la recherche appliquée. C'est dans ce cadre que s'inscrit le présent mémoire.

La question de l'efficacité des différents outils d'aide à la visite proposés aux publics se pose depuis de nombreuses années maintenant. Ce sont toutefois les textes qui semblent avoir le plus attiré l'attention des chercheurs : la surprise d'apprendre, résultats d'enquêtes de public à l'appui, que les visiteurs lisent effectivement non pas tous mais une sélection de textes²⁵ a engendré de nouveaux travaux sur la façon d'écrire ces textes et sur la nécessité, parfois, d'entreprendre une remédiation totale ou partielle²⁶.

Les modalités de mise en exposition des œuvres, en revanche, ont moins suscité l'intérêt des chercheurs. C'est en effet la scénographie qui est le sujet d'une littérature abondante, mais celle-ci sert de contexte aux objets, elle ne détermine pas leur présentation²⁷.

Quelques points de terminologie

Ce n'est pas ici le lieu de revenir en détail sur l'histoire de certains termes, laquelle peut se révéler longue et complexe. Il s'agit en revanche de faire le point sur les définitions et d'indiquer au lecteur celle qui est retenue pour le mémoire, sans prétendre que ce choix peut satisfaire tous les chercheurs.

La confusion qui existe parfois entre « *muséologie* » et « *muséographie* » tient peut-être à leur histoire.

Le mot « muséographie » est apparu le premier, dès le XVIII^e siècle. Il désignait alors la description des musées. Aujourd'hui, il englobe l'ensemble des pratiques muséales, de la conservation à l'exposition, de la sécurité à la restauration. Néanmoins, le « muséographe » est lui régulièrement considéré non comme un praticien du musée, mais comme le rédacteur du programme muséographique, c'est-à-dire du scénario de l'exposition²⁸. Cela est certainement

²⁵ McMannus P. M., « Oh yes they do: How Museum Visitors Read Labels and Interact with Exhibit Texts », *Curator* 32.3 (septembre 1989), p. 174-189.

²⁶ DUSAUSOY S., 2015.

²⁷ Sur les différences entre muséographie, expographie et scénographie, cf. *infra* p. 18.

²⁸ CHAUMIER S., LEVILLAIN A., 2006.

dû à l’usage fréquent, en français, du terme « muséographie » pour parler de la conception de l’exposition.

Le mot « muséologie » apparaît lui au XIX^e siècle, d’abord avec un sens proche de « muséographie ». Aujourd’hui, la muséologie, si elle peut être l’étude des musées, est plus spécifiquement définie comme « *l’ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexion critique liées au champ muséal* »²⁹.

L’étude présentée ici relève donc plus du champ de la muséographie que de la muséologie. Néanmoins, le terme « muséographie », par les confusions qu’il peut provoquer, a été remplacé par d’autres, qu’il nous faut également examiner.

Muséographie, scénographie ou expographie ? Ces trois termes, apparus progressivement au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, désignent tous un aspect plus ou moins large de la conception d’exposition.

Ainsi que nous l’avons vu, la « muséographie » tend, en français, à désigner les pratiques en lien avec la conception de l’exposition, depuis l’éclairage jusqu’à la rédaction des textes. En ce sens, la mise en place des œuvres et leurs regroupements serait une pratique muséographique, et ce d’autant plus que le scénario rédigé par le muséographe peut comprendre une liste des objets correspondant à chaque partie de l’exposition. Cependant, il ne semble pas que le placement des objets les uns par rapport aux autres soit pris en compte dans le scénario, qui traite les regroupements à l’échelle de la salle.

Dans les années 1980, on assiste à une augmentation très forte du nombre d’expositions temporaires, ce qui a conduit au développement d’une discipline nouvelle, la scénographie d’exposition³⁰. Héritière notamment du théâtre, celle-ci vise à la création d’une atmosphère, d’une ambiance, presque d’un décor pour accueillir les objets. Le terme « scénographie », revendiqué par les professionnels, apparaît très régulièrement dans la littérature. Pourtant, là encore, le terme n’apparaît pas pertinent pour notre étude. En effet, l’objet n’est pas l’outil du scénographe, qui doit se mettre à son service sans pour autant pouvoir l’utiliser dans son travail. Ainsi que l’explique J. Davallon, la scénographie, c’est « *toujours autre chose que l’exposé* »³¹ ; ce n’est donc pas les objets. La scénographie joue avec la lumière, les couleurs, les matériaux pour mettre en valeur les objets, mais elle ne semble pas responsable de leur placement.

²⁹ DESVALLEES A., MAIRESSE Fr., 2011, s. v. « muséologie », p. 344.

³⁰ BENAITEAU C., 2006, p. 42.

³¹ DAVALLON J., 2010, p. 229.

C'est en 1993 qu'A. Desvallées propose le terme d'« expographie » afin de « désigner la mise en exposition et ce qui ne concerne que la mise en espace, ainsi que tout ce qui tourne autour, dans les expositions [...]. Elle vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d'une exposition »³². Or, regrouper les objets dans les salles d'exposition, mais aussi dans les vitrines ou sur les cimaises, apparaît bien comme une pratique en lien avec la mise en espace dans l'exposition. Il s'agit d'ailleurs de mettre en espace la matière première de l'exposition, à savoir les œuvres elles-mêmes. C'est pourquoi l'on préférera le terme d'expographie à ceux de muséographie et de scénographie. Malheureusement, ces deux derniers sont bien plus fréquents dans la littérature sur l'exposition, ce qui explique peut-être la faible place qui y est accordée à la question des regroupements d'objets³³.

Le *musée* a été plusieurs fois défini, notamment depuis la création de l'Office international des musées (ICOM) en 1946.

À l'échelle internationale, c'est donc la définition de l'ICOM qui prévaut. Celle-ci précise qu'« un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation »³⁴.

Dans la législation française, le musée n'est pas une institution mais « toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public »³⁵. L'article 2 de la loi « musées de France » définit les missions des musées, au rang desquelles on compte l'exposition. Il ne sera tenu compte ici que de cette seule fonction.

Dans ce mémoire, le mot « musée » se réfère à toute institution muséale tandis que « Musée » est utilisé comme abréviation pour désigner le Musée de La Cour d'Or – Metz Métropole.

³² DESVALLEES A., 1998, p. 221.

³³ Pour une revue des ouvrages consacrés à la conception d'exposition, cf. *infra* p. 26.

³⁴ Définition donnée sur le site internet de l'ICOM : <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/> [consulté le 15 juin 2016].

³⁵ Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002, dite loi « musées de France », art. 1 : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000769536&categorieLien=id> [consulté le 15 juin 2016].

Le mot « **exposition** », dérivé du latin *expositio*, a acquis, au cours de sa longue histoire, des sens variés. Il peut ainsi désigner le lieu où les expôts sont présentés au public ; le résultat de l’action d’exposer ; l’ensemble de ce qui est exposé³⁶. C’est en ce dernier sens qu’il faut comprendre l’usage de ce terme dans la présente étude. Parmi la multiplicité des expôts, nous retiendrons d’ailleurs avant tout les objets.

J. Davallon repère deux conceptions opposées de l’exposition, en fonction des expôts porteurs du message. Ainsi, soit l’on considère qu’« *exposer, c’est disposer des choses dans l’espace de manière à les donner à voir* »³⁷ et l’on donne aux textes seuls une valeur sémiotique, soit l’on estime qu’« *exposer, c’est donner à voir pour faire comprendre* »³⁸. La mise en exposition acquiert alors un rôle beaucoup plus important dans la transmission du sens, en ce qu’elle « *choisit, rassemble, articule des composants, parmi lesquels les objets, mais aussi des textes, des vidéos, des photos, des dessins, des dispositifs interactifs, etc.* »³⁹.

Parce qu’elles prennent place dans un département d’archéologie, les salles du Musée de La Cour d’Or – Metz Métropole retenues pour cette enquête semblent se rattacher plus fortement à cette seconde conception. Il s’agit en effet, dans ce département, de présenter la civilisation de la Cité des Médiomatiques à l’époque gallo-romaine, et ce de manière thématique. Le propos de l’exposition est donc de transmettre un savoir, des connaissances sur un peuple qui appartient au passé.

Cela est fait avec des éléments de natures peu variées : outre les objets, on trouve des textes (des cartels et quelques panneaux) ainsi qu’un dispositif de médiation (une meule et un mortier, utilisés lors des visites scolaires exclusivement). Il apparaît donc plus simple d’étudier l’impact des regroupements d’œuvres sur la production de sens du visiteur, puisque les dispositifs explicatifs sont peu nombreux.

L’exposition, en tant que mission du musée, peut prendre deux formes : permanente ou temporaire. La terminologie semble faire de la durée de ces présentations le critère discriminant, l’une étant destinée à durer tandis que l’autre est plus éphémère et, partant, appartient au registre de l’événementiel. Les moyens utilisés seraient donc les mêmes. On note d’ailleurs que bien peu d’auteurs précisent de quel type d’exposition ils traitent. Il semble qu’il soit possible de les confondre, à l’image de Georges-Henri Rivière qui définit l’exposition comme « *l’action de mettre en valeur à destination de tout public, un ensemble de biens mobiliers, immobiliers ou*

³⁶ DESVALLEES A., MAIRESSE Fr., 2011, s. v. « exposition », p. 133-135.

³⁷ DAVALLON J., 2010, p. 229.

³⁸ DAVALLON J., 2010, p. 230.

³⁹ DAVALLON J., 2010, p. 230.

fongibles, selon un programme précis et dans un espace déterminé, sous toit ou à l'air libre, à l'aide de moyens variés, visuels essentiellement »⁴⁰.

Néanmoins, ouvrages et articles consacrés à la conception d'exposition semblent surtout s'intéresser aux expositions temporaires. Celles-ci, en ce qu'elles attirent un public plus abondant, bénéficient de toutes les attentions de la part des professionnels et des théoriciens. La scénographie y prend souvent une place plus conséquente que dans les expositions permanentes, le budget qui leur est consacré étant plus conséquent. De plus, ce sont bien généralement les musées de beaux-arts qui sont pris pour exemple ou, parce qu'ils sont vus comme l'exact opposé des premiers en matière d'expographie, les musées de sciences. Expositions permanentes et musées d'archéologie sont laissés de côté dans cette discussion. Néanmoins, il semble que les principes qui pourraient guider la mise en espace des objets et donc leurs regroupements, en ce que cette action est commune à toute mise en exposition – permanente ou temporaire, de beaux-arts, de sciences ou d'archéologie – peuvent être étendus à toute exposition, quelle qu'en soit la nature.

Le **regroupement** est ici entendu comme le rassemblement formel d'un ou plusieurs objets. Contrairement à l'étude menée par C. Dufresne-Tassé, la présence d'un titre n'est pas ici un critère déterminant, étant donné le faible nombre de regroupements qui en sont pourvus.

La notion de regroupement est en lien avec celle de classement, qui est présente depuis l'origine du musée – avec les cabinets de curiosités en particulier – dans les modes d'exposition. Étudier le traitement des regroupements par le public, c'est donc aussi revenir aux bases de l'institution muséale dans son rapport au public.

Il s'agit donc ici d'analyser l'impact de l'expographie sur le public – en termes de bénéfices cognitifs principalement – en faisant l'hypothèse que les regroupements d'objets doivent permettre aux visiteurs de comprendre le message de l'exposition. Ils constituent en effet le tout premier niveau de codage, un niveau essentiel, dont il est important de savoir s'il est compris ou non par le public. Faut-il avoir appris à lire le musée au fil de nombreuses visites pour traiter les regroupements ? Faut-il avoir une connaissance préalable de l'exposition ? Quels sont les critères qui permettent à un visiteur de mieux travailler face à un regroupement d'œuvre ? De la même manière, il est important de comprendre les types de regroupements les

⁴⁰ RIVIERE G.-H., 1989, p. 265.

plus efficaces afin de proposer aux visiteurs une exposition qui leur permette de mettre en œuvre leur compétences et de traiter les rassemblements d’objets de manière aussi profitable que possible.

Pour répondre à ces différentes interrogations, il faut d’abord présenter le cadre théorique et le terrain de l’enquête, puis la méthode utilisée. Les résultats obtenus peuvent ensuite être présentés et analysés afin de proposer des solutions et des perspectives à donner à cette étude.

CHAPITRE PREMIER :
Environnement de la recherche

Toute recherche se déploie dans un cadre à la fois théorique et pratique. Il convient donc, avant de décrire le terrain de l'enquête, de présenter les écrits qui traitent du regroupement des œuvres. Force est de constater qu'ils sont peu nombreux et ont bien généralement un arrière-plan très concret. Sur ces bases vont s'appuyer les outils créés pour cette étude ainsi que la description des salles du Musée.

I. Environnement théorique

L'étude des regroupements d'œuvres s'inscrit dans le cadre des travaux sur l'exposition comme mode de communication. C'est sous la plume de Jean Davallon que ceux-ci se sont le plus particulièrement développés⁴¹. Mais une autre catégorie de textes nous intéresse particulièrement ici : les nombreux articles et ouvrages traitant, de manière pratique et non plus théorique, de la conception de l'exposition. Il est en effet intéressant de se pencher sur ce que ces « manuels » disent des regroupements d'œuvres ; car, lorsque l'on s'intéresse aux œuvres et à leur placement dans les salles, la littérature s'amenuise grandement : bien peu de recherches ont été menées sur les regroupements d'objets, moins encore prenant le visiteur comme point de départ.

A. Les « manuels » de conception d'exposition

Placer les œuvres dans l'espace est l'un des gestes essentiels de mise en exposition. Loin d'être anodin, ce geste est au contraire extrêmement significatif : il nous renseigne sur la personnalité de l'expographe⁴² tout en transmettant au visiteur du sens sur les objets. Pourtant, l'étude des textes traitant de la conception d'exposition montre que ces « manuels » s'intéressent peu à la question.

⁴¹ Cf. en particulier DAVALLON J., 2000.

⁴² PONCELET Fr., 2011.

Nombreuses sont en effet les publications autour de la conception d’exposition⁴³ : articles et ouvrages forment un pan important de la littérature muséologique. On note d’ailleurs une recrudescence de ce type de textes dans les années 1990-2000, probablement à mettre en lien avec la reconnaissance de plus en plus forte de l’exposition comme mode de communication propre au musée et à l’émergence du marketing dans les institutions muséales. Bien que tous ces textes se rattachent au même sujet – comment mettre en place une exposition – l’angle d’approche est variable. Ainsi, certains vont s’intéresser à l’aspect juridique du processus⁴⁴ et d’autres s’arrêter sur un élément seulement de l’expographie⁴⁵.

Dans cette abondante littérature, les textes qui vont nous intéresser sont ceux qui traitent de mise en espace⁴⁶. Cette question peut représenter une partie d’un ouvrage – plus souvent encore une sous-partie – ou être le sujet principal d’un article. On note cependant que les auteurs s’attardent généralement sur les salles et resserrent rarement l’objectif sur les regroupements plus petits, et moins encore sur les objets eux-mêmes dans les relations qu’ils entretiennent avec leur environnement proche – et notamment les objets qui les accompagnent. Plus encore, nombre d’auteurs qui traitent de ces questions sont des scénographes professionnels⁴⁷ ; ils s’attardent donc avant tout sur la mise en scène des objets – parfois considérée comme une œuvre à part entière⁴⁸ – et non pas sur leur placement. Certains muséologues considèrent d’ailleurs le placement des objets de manière désinvolte voire péjorative, tâche peut-être trop matérielle par rapport à l’écriture du scénario. C’est le cas par exemple de Noémie Drouguet et André Gob, selon qui la conception de l’exposition, « *lorsqu’elle ne se limite pas à la simple juxtaposition d’objets et à une réflexion sur l’accrochage, passe alors prioritairement par l’écriture d’un “scénario”* »⁴⁹. Cette réflexion pose en tout cas la question des acteurs : qui, du muséographe ou du scénographe, est responsable du regroupement des objets ? Le premier, en effet, écrit le scénario et dresse une liste des objets à exposer, au mieux regroupés par salle, afin de la transmettre au second, dont le rôle est de les mettre en scène. Il semble malgré tout que les décisions concernant le rassemblement des objets soient prises de concert entre les deux protagonistes. Il est d’ailleurs important qu’une bonne entente se mette au service du projet, car la liste des objets est à la fois l’œuvre du muséographe et le support du travail du scénographe.

⁴³ Faute de temps, l’ensemble des publications n’a pas pu être étudié. Il est question, dans les paragraphes suivants, d’une sélection seulement de ces textes.

⁴⁴ SCHIRMAN C., 2015.

⁴⁵ KENTLEY E., NEGUS D., 1993.

⁴⁶ Certains restent cependant silencieux sur la question de la mise en place des objets. Cf. par exemple GIRARDET S., MERLEAU-PONTY Cl., 1994 ; LOCKER P., 2011.

⁴⁷ RISPAL A., 2009 ; BATIFOULIER A., 2009.

⁴⁸ JOLLET E., 2006.

⁴⁹ DROUGUET N., GOB A., 2003, p. 147.

Que Philip Hughes écrive que « *s'il possède la liste des expôts, le scénographe peut commencer à réfléchir à leur positionnement sur le site* »⁵⁰ en vue de faire des propositions à son collègue montre trop bien que la situation n'est pas toujours aussi idéale.

À la lecture des textes traitant effectivement de l'agencement des œuvres, on se rend compte que cette étape de la mise en exposition n'est pas considérée comme porteuse de sens par tous les auteurs. Ainsi, David Dean considère que « *objects must be organized to increase the impact and to emphasize the importance of each of them. Their placement in relation to the visitor, the environment, and each other determines whether or not they will attract and hold attention of the viewer* »⁵¹. Cependant, la lecture de son ouvrage indique qu'il s'agit avant tout de créer une expérience esthétique, sans tenir compte du sens qui peut être créé par le rapprochement des objets. De plus, ce qui détermine un bon ordonnancement des objets, ce sont des jugements « *based upon the experience and an inner "feel" for the arrangement of things* », ce qui paraît bien peu. Tom Klobe donne au contraire beaucoup de conseils sur la manière de placer les objets. L'auteur considère en effet que « *the way objects are shown in a museum plays a major role in how visitors respond to them* »⁵². Toutefois, il s'agit d'abord de ne pas perturber la vision que l'on a des objets adjacents et non pas de leur faire dire quelque chose par des regroupements significatifs.

Néanmoins, « *qu'on le veuille ou non, il y a toujours un discours – donc une volonté – derrière tout accrochage. Aucun accrochage n'est jamais totalement neutre* »⁵³. Pourtant, donner des clefs aux concepteurs d'exposition pour orienter ce discours comme ils le souhaitent ne semble pas faire partie des ambitions des auteurs de « manuels ». Même lorsqu'ils traitent du sens que peuvent donner les regroupements, ils restent bien souvent allusifs, à l'instar de Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati, pour qui « *la scénographie d'exposition facilite la lecture des objets, les met en valeur ou les dévalorise. La manière dont sont exposées des œuvres peut orienter leur interprétation, leur faire dire ou taire des choses. Le rapprochement ou l'isolement des œuvres, leur voisinage, et l'ordre dans lequel elles sont disposées changent la perception qu'on en a : l'isolement valorise, les séries banalisent. Un objet laid mais intéressant perd de son intérêt à côté d'un équivalent beau* »⁵⁴. Malgré des recherches approfondies, bien que non exhaustives, c'est là la seule mention de la valeur sémiotique des regroupements d'œuvres que j'ai pu trouver. Les règles auxquelles obéissent les concepteurs

⁵⁰ HUGHES Ph., 2010, p. 66.

⁵¹ DEAN D., 1998, p. 55.

⁵² KLOBE T., 2012, p. 1.

⁵³ JACQUOT D., 2009, p. 108.

⁵⁴ MERLEAU-PONTY Cl., EZRATI J.-J., 2005, p. 82 ; nous soulignons.

d’exposition sont donc non-écrites ; rien non plus sur la manière dont les visiteurs réagissent à ces manières de procéder. Pourtant, cela n’empêche pas de grands muséologues comme J. Davallon d’écrire que « *le visiteur ne peut manquer de percevoir les différences de traitement formel qui peuvent exister entre les éventuelles parties d’une exposition* »⁵⁵ – et ce en ne renvoyant à aucune étude de public. Le très faible nombre de recherche sur les regroupements d’œuvres devrait au contraire indiquer que l’on ne peut être aussi définitif faute de données sur la question.

B. L’étude des regroupements d’œuvres

La littérature concernant les regroupements d’œuvres, si l’on laisse de côté les textes traitant de mise en place des objets de manière pratique – dont nous avons vu qu’ils ne sont pas d’une grande aide pour notre propos – se réduit à bien peu.

Ces travaux peuvent adopter l’un ou l’autre point de vue : la réception par le public ou la conception par l’expographe. Force est de constater que les premiers sont plus rares encore que les seconds. Mes recherches m’ont permis de découvrir trois textes de natures différentes qui sont intéressants pour mon étude. Il ne paraît pas inutile de les présenter dans les lignes qui suivent afin de montrer l’originalité de l’approche ici retenue. Il convient néanmoins de noter que le type de musée pris en compte dans ces écrits n’est pas le même : qui s’intéresse à un musée d’histoire, qui à un musée d’ethnographie, qui à des musées de beaux-arts.

a. Une recherche empirique : les regroupements et le fonctionnement psychologique du visiteur adulte

Dans le cadre de ces recherches sur le fonctionnement psychologique du visiteur adulte en salle d’exposition, Colette Dufresne-Tassé a dirigé une recherche sur les regroupements d’œuvres⁵⁶. Elle et son équipe avaient en effet remarqué de grandes différences de fonctionnement dans le traitement des regroupements. Une recherche empirique a donc été mise en place pour tenter de comprendre le phénomène.

⁵⁵ DAVALLON J., 2006, p. 121.

⁵⁶ DUFRESNE-TASSE C., 1999.

Le public est donc pris en compte dans cette étude, mais il n'est pas le point central. Ce sont en fait les regroupements eux-mêmes qui sont étudiés en premier. Il ne s'agit pas « *d'étudier la réaction d'un visiteur à un groupe d'objets, mais d'adopter le point de vue du spécialiste en sciences humaines qui tente de comprendre la situation cognitive créée par chaque regroupement* »⁵⁷. L'approche diffère donc de celle qui est adoptée dans notre étude.

Trois ensembles sont décrits et analysés. Ils répondent chacun à une relation logique, PARTIES-TOUT ou TOUT-PARTIES. Ces caractéristiques sont internes aux regroupements considérés. Au contraire, la typologie que j'ai développée repose sur des caractéristiques externes, immédiatement perceptibles par le visiteur.

Il s'agit dans cette étude de mettre au jour des principes de rédaction des textes qui favoriseront un fonctionnement psychologique optimal. Cela constitue une nouvelle différence avec mon travail, dans lequel les textes de l'exposition ne sont pas pris en compte pour leur dimension sémantique, uniquement en tant qu'éventuels marqueurs de regroupements⁵⁸.

b. Une étude de cas : les différentes formes de regroupements utilisés au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel

Dans un article intitulé « Un atelier expographique », publié à l'occasion du centenaire du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN), Marc-Olivier Gonseth présente la manière dont ce musée construit ses expositions⁵⁹. Il rappelle en effet que le MEN a participé « *à la mise en place, par les choix muséographiques de Jean Gabus, puis ceux de Jacques Hainard, d'un mode de représentation original tenant à la fois de l'ethnologie, de l'essai philosophique, de l'approche théâtrale et de l'installation artistique* »⁶⁰. Ces deux éminents muséologues et leurs successeurs ont ainsi progressivement amené la présentation des objets à se transformer.

Il s'agissait en effet de concevoir les moyens pratiques qui correspondraient au courant théorique auquel le MEN se rattache, celui de la muséologie de la rupture. L'exposition se transforme alors en « *terrain d'expérimentation muséographique* »⁶¹ afin de trouver les solutions les plus adéquates pour faire de l'objet le support du récit, ainsi que le préconise cette

⁵⁷ DUFRESNE-TASSE, 1999, p. 108.

⁵⁸ Sur les marqueurs de regroupements, cf. *infra*, p. 43.

⁵⁹ GONSETH M.-O., 2005.

⁶⁰ GONSETH M.-O., 2005, p. 375.

⁶¹ GONSETH M.-O., 2005, p. 375.

conception de l’exposition. M.-O. Gonseth dresse ainsi une liste des « *formes rhétoriques sous-jacentes à [la] mise en scène [des objets]* »⁶², reproduite ci-après :

- Juxtaposition (une lance plus une lance plus une lance...)
- Association technique (mise en scène d’une manière de faire)
- Association fonctionnelle (objets appartenant au même domaine d’activité)
- Mimétisme (représenter la réalité terme à terme, dioramas)
- Changement d’échelle (miniatures et maquettes)
- Esthétisation (insistance sur la qualité formelle de l’objet)
- Sacralisation (insistance sur le pedigree d’un objet)
- Hybridation (création d’un nouvel objet à partir de deux objets distincts)
- Association esthétique (rapprochements formels entre objets contrastés)
- Association poétique (chocs sémantiques entre objets contrastés)
- Association pédagogique (relier par le texte et/ou l’image un objet et une information concernant son milieu d’origine)
- Mise en contexte (placer autour de l’objet des éléments évoquant son milieu d’origine)
- Mise en séquence (ordonner les objets afin de faire surgir entre eux un rapport chronologique)
- Mise en schéma (insérer l’objet dans une démonstration schématique)
- Mise en interaction (chercher un lien actif entre le visiteur et l’objet)
- Mise en pièces (créer un effet de diffraction)
- Mélange des genres (créer des tensions entre diverses catégories d’objets)
- Saturation (créer un trop plein de formes ou de sens)
- Émotion (créer un choc affectif en associant des objets)
- Provocation (créer un choc sémantique en associant des objets)

Cette énumération assez longue – bien que non exhaustive selon son auteur – regroupe cependant des phénomènes de genres différents. En effet, si certaines de ces « formes rhétoriques » peuvent être considérées comme des moyens à la disposition de l’expographe, d’autres, en revanche – comme la saturation, l’émotion ou la provocation – tiennent plutôt du but recherché, de la réception escomptée. La liste esquissée par M.-O. Gonseth semble donc

⁶²GONSETH M.-O., 2005, p. 389.

être au carrefour des points de vue adoptés par les travaux sur la mise en exposition, entre réception par le public et conception par l'expographe.

Il faut en outre noter que les objets ne sont pas seuls pris en compte ici. Certains types de regroupements intègrent également d'autres types d'expôts, notamment des outils de médiation, à l'exemple de l'association pédagogique. Ainsi, certains types de regroupements énoncés par M.-O. Gonseth pourront être repris dans ma recherche, mais sous des noms différents. Mon souhait était en effet de me mettre à la place du visiteur et donc d'utiliser des concepts les plus simples possibles au moment d'établir ma typologie⁶³.

c. Une modélisation : les différentes formes de mise en exposition en fonction de la personnalité de leur concepteur

Dans la thèse qu'il soutient en 2011, François Poncelet⁶⁴ décide de traiter des formes de mise en exposition selon une optique beaucoup plus large. Il veut en effet proposer un modèle susceptible de recouvrir tous les types d'exposition que l'on a pu trouver – ou que l'on trouve encore – dans les musées de beaux-arts. Il choisit pour cela un angle de recherche original. Ainsi, plus qu'une typologie des mises en exposition, c'est avant tout une « *typologie des expographes en fonction des principes que ceux-ci développent pour les mises en exposition qu'ils réalisent* »⁶⁵ qu'il construit.

Fr. Poncelet définit six types d'expographes : l'expographe classificateur, l'expographe chercheur, l'expographe vecteur, l'expographe entremetteur, l'expographe créateur et enfin l'expographe discursif. Chacun d'eux s'exprime par le média exposition à travers une ou des approche(s) qui lui est(sont) propre(s). À ces approches correspondent plusieurs logiques de mises en exposition. Il est possible de résumer cette modélisation selon le schéma suivant :

⁶³ Cf. *infra*, p. 40.

⁶⁴ PONCELET Fr., 2011.

⁶⁵ PONCELET Fr., 2011, p. 66.

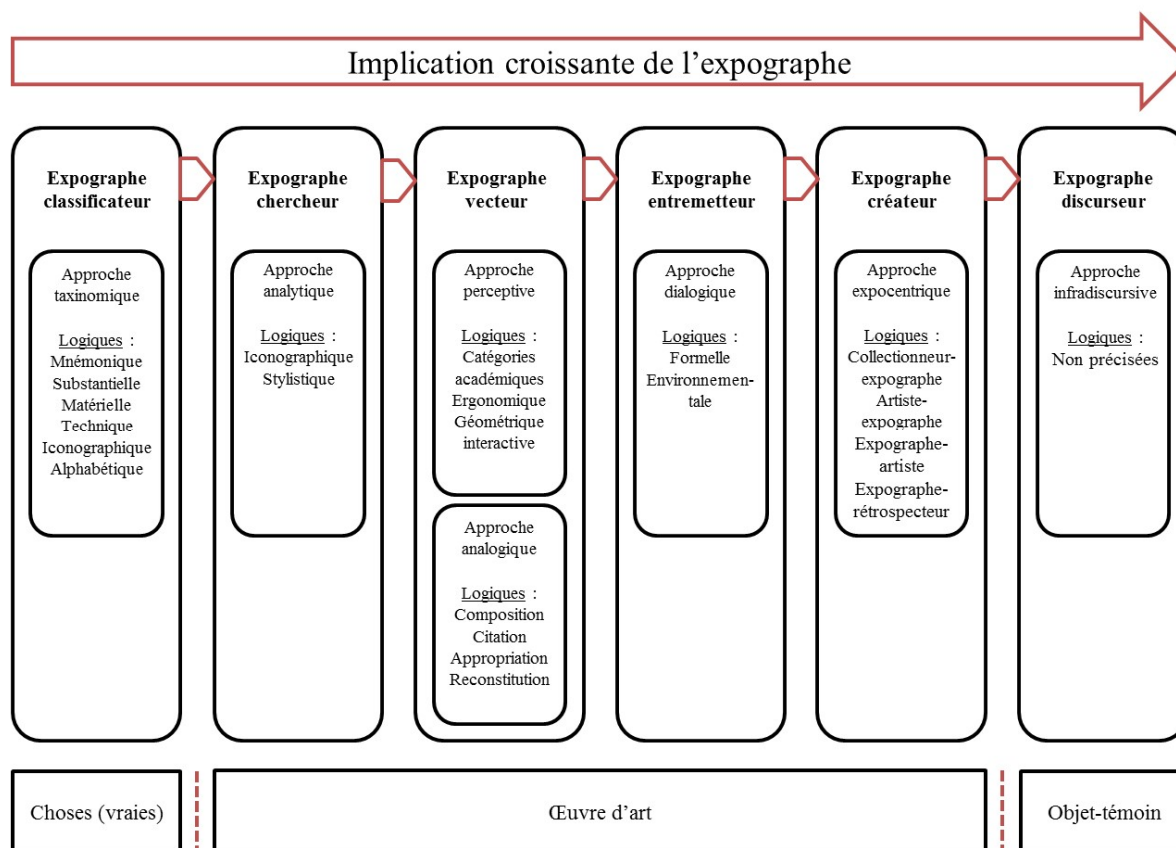


Fig. 2 – Typologie de l’expographe en fonction de son implication dans la mise en exposition et du statut qu’il accorde à l’objet à exposer

En présentant ainsi les modes d’exposition à la disposition des expographes, Fr. Poncelet donne une sorte de catalogue raisonné des différents codages qui peuvent être utilisés. Si ceux-ci s’appliquent plus particulièrement aux musées de beaux-arts, il en est cependant qui peuvent être utilisés à profit dans d’autres types d’institutions muséales. L’expographe discursif notamment peut œuvrer dans tout type d’établissement, puisque son « *objectif premier est de délivrer un message aux visiteurs, en leur tenant un discours présentant un propos précis et issu d’un champ autre que strictement lié à l’histoire de l’art* »⁶⁶. Plusieurs approches ou logiques correspondant à d’autres types d’expographes peuvent également être adaptées dans des musées dédiés à des disciplines autres que l’histoire de l’art.

Intéressante par son approche typologique – que j’ai également choisi d’utiliser – cette thèse diffère néanmoins grandement de ma recherche par le point de vue utilisé : nulle part il n’est question du public, seulement du concepteur de l’exposition.

⁶⁶PONCELET Fr., 2011, p. 89.

C. Conclusion

Le passage en revue des références bibliographiques susceptibles de nous intéresser semble délimiter un champ vaste et peu exploré. Ce qui tient lieu de « manuels d'expographie » parle à peine du sens que le concepteur d'exposition peut transmettre aux visiteurs à travers les objets. Les recherches sur la question sont très rares et prennent généralement le point de vue du concepteur, jamais celui du visiteur.

La recherche menée ici est donc tout à fait originale. Le point de vue est en effet renversé : ce sont les visiteurs qui sont considérés comme la source des données à analyser. Le point de vue du concepteur est pris en compte bien entendu, mais comme contrepoint au sens produit par le visiteur.

II. Environnement de terrain

La recherche menée dans le cadre de ce mémoire est une recherche appliquée aux salles du département gallo-romain du Musée de La Cour d'Or – Metz Métropole. Leur présentation est le fruit d'une évolution depuis l'ouverture du Musée au XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Le Musée connaît d'ailleurs une phase de transition : l'exposition mise en place par Gérald Collot au milieu du XX^e siècle et peu à peu modifiée va être complètement revue. Certains éléments du parcours ont ainsi déjà été remaniés, notamment la salle de la colonne de Merten (salle 8)⁶⁷.

Avant de proposer une analyse de l'expographie des salles formant le terrain de l'enquête, il convient de décrire les outils utilisés pour la mener à bien. Ainsi, des grilles existent pour procéder à ce type d'étude, qui sont décrites en préliminaire de l'analyse. Toutefois, ces outils ont été construits pour s'appliquer à tous les aspects de l'exposition. Le propos est ici, au contraire, recentré sur ce qui se rapporte aux regroupements d'objets, laissant de côté les

⁶⁷ Pour un historique complet de la présentation des salles du département gallo-romain du Musée dans leur ensemble, cf. CHAMP MARTIN M., 2014.

éléments touchant par exemple à la place des textes et à leur contenu ou encore au parcours proposé au visiteur.

A. Outils utiles à l’analyse expographique

L’analyse de l’expographie proposée plus loin a pu être faite grâce à un certain nombre d’outils : grilles d’analyses existantes et typologie mise au point spécialement pour cette recherche.

a. Des grilles d’analyse expographique

L’exposition est un phénomène analysé d’un point de vue théorique par de nombreux chercheurs. Quand il s’agit en revanche de l’évaluer, les outils sont peu nombreux. Il en existe cependant deux très intéressants pour notre propos : l’un s’intéresse à la cohérence de l’exposition et l’autre à sa structure et à sa mise en scène. Ils ont cependant été construits avant tout pour les expositions temporaires. Nous verrons donc comment ils peuvent être adaptés à l’analyse des regroupements d’objets dans le cadre d’une présentation permanente.

i. Étudier la cohérence d’une exposition

C. Dufresne-Tassé s’est intéressée, entre autres questions, à celle de la cohérence des expositions⁶⁸. En effet, contrairement à une idée préconçue, celle-ci ne repose pas uniquement sur le scénario de l’exposition. Il existe d’autres facteurs qui, si l’on n’y prend pas garde, peuvent en brouiller la signification et rendre difficile sa compréhension par le visiteur. L’enjeu est donc de taille : pour que le visiteur produise un maximum de sens⁶⁹ au cours de sa visite, sans pour autant qu’il soit trop stimulé, il faut répondre à plusieurs principes dont C. Dufresne-Tassé a dressé la liste⁷⁰. Cette grille d’évaluation regroupe donc des principes regardant plusieurs aspects de l’exposition, du confort du visiteur à la rédaction des textes, en passant par

⁶⁸ Notes de cours, séminaire « L’exposition parcours de sens ». Le propos tenu dans cette partie tient pour une grande part sa source dans les notes prises à l’occasion de ce séminaire.

⁶⁹ Le mot « sens » doit être ici compris comme ce qui vient à l’esprit du visiteur lorsqu’il regarde, observe, lit ou réfléchit, ce dont il est conscient. Notes de cours, séminaire « L’exposition parcours de sens ».

⁷⁰ Cette liste est reproduite à l’annexe I.1.a, p. 13-17.

sa cohérence intrinsèque. Issue d'une recherche inductive, elle doit encore voir vérifiés plusieurs de ses principes. L'étude menée ici s'inscrit parfaitement dans ce cadre en étudiant le rôle de l'expographie sur la construction de sens par les visiteurs et en s'intéressant plus particulièrement aux rassemblements et isolements d'objets.

Nous nous arrêtons ici sur les principes 8 et 9, qui nous intéressent particulièrement pour l'étude des regroupements d'objets.

Le **huitième principe** s'énonce ainsi : « *Chaque fois que c'est possible, présenter le discours de l'exposition par le biais des objets, les textes et la muséographie servant d'appui à ce que l'on fait dire aux objets* ».

Il s'agit alors de favoriser l'observation des objets en leur donnant le premier rôle dans l'exposition. Toutefois, leur caractère polysémique⁷¹ nécessite de l'expographe qu'il resserre leur signification en fonction du propos qu'il tient dans son exposition. C'est alors qu'entrent en jeu les textes et l'expographie, qui servent à souligner la signification donnée à l'objet et donc à justifier sa présence dans le parcours.

Favoriser l'observation des objets va avoir des effets positifs chez le visiteur. Cela va lui procurer un plaisir esthétique – l'objet est beau – ou intellectuel – il est intéressant – mais aussi un plaisir fonctionnel. Ce dernier se déclenche lorsqu'une personne réalise facilement et harmonieusement la tâche qui lui a été confiée. Or, l'observation permet de se faire une première idée de ce que le concepteur de l'exposition veut dire à travers les objets et de la relation qu'ils peuvent entretenir entre eux. C'est ici que le huitième principe rejoint notre propos : l'observation des objets, et plus spécifiquement de leurs rassemblements, peut permettre au visiteur de comprendre les scansions du discours, le statut des objets – depuis le chef-d'œuvre jusqu'à la production en série – les liens qu'ils entretiennent entre eux. Avant même de lire un texte, le visiteur doit pouvoir saisir une partie du discours de l'exposition par la simple observation – attentive il est vrai – des objets. Comme le remarque C. Dufresne-Tassé, si le visiteur observe beaucoup, il n'a alors plus besoin de lire pour s'informer mais pour vérifier. En tirant une grande partie des informations par l'observation des objets, le visiteur fait des découvertes par lui-même – avec l'aide de l'expographie. Il se sent alors intelligent et compétent et ressent un plaisir associé à la fierté.

⁷¹ Mis en évidence par J. Hainard, qui expliquait que « *l'objet n'est la vérité de rien du tout. Polyfonctionnel d'abord, polysémique ensuite, il ne prend de sens que mis dans un contexte* ». Cf. HAINARD J., 1984, p. 189.

En suivant le **neuvième principe**, on veut « *assurer la cohérence de l’exposition, c’est-à-dire la relation étroite entre ses parties et ses composantes* ».

La cohérence assure un rapport étroit entre deux ou plusieurs éléments de l’exposition. Il ne suffit pas d’être cohérent dans le discours, il faut l’être aussi dans la manière de rédiger les textes ou de présenter les objets. Ce principe se décline donc en sept règles : les trois premières regardent la cohérence horizontale, c’est-à-dire « *la relation entre les parties de l’exposition* » ; les trois suivantes ont trait à la cohérence verticale, qui « *visent la relation entre les divers niveaux de distribution de l’information à l’intérieur d’un sous-thème* » ; enfin, la dernière règle correspond à une volonté de cohérence textuelle, laquelle « *assure une relation étroite et rigoureuse entre les phrases d’un même texte* ».

La **règle 9.2** demande à ce que « *la progression des objets – de leurs caractéristiques visibles – et celle des sous-thèmes [soient] parallèles* ». Le fait de modifier le type d’objets en fonction des sections a plusieurs avantages. Le premier, c’est que cela aide le visiteur à comprendre la progression de l’exposition de manière visuelle. Le second, c’est que cela renforce sa curiosité, la renouvelle au fil des salles. La **règle 9.3** énonce quant à elle que « *la muséographie-scénographie marque le passage d’une partie conceptuelle de l’exposition à une autre, de sorte qu’à chaque sous-thème correspond clairement une partie physique. Autant que possible, elle renforce aussi le sens de chaque sous-thème* ». En effet, une progression parallèle de la muséographie permet de renforcer le rôle tenu par l’objet. De plus, en s’adressant directement aux sens perceptifs des visiteurs, l’expographie lui permet de comprendre les choses sans même y réfléchir. Elle a donc un pouvoir très fort et, si elle est mise au service du discours de l’exposition, elle épargne beaucoup d’efforts aux visiteurs.

On peut ajouter à cela qu’une expographie qui suit la progression du discours va pouvoir, dans son ensemble, jouer un rôle de marqueur de regroupement. Si chaque sous-thème rassemble des objets de même nature dans une présentation cohérente, alors le changement de présentation qui accompagne la modification du type d’objets exposés marque le passage d’un regroupement à un autre, et donc d’une unité de sens à une autre. Il faut donc bien s’assurer que les marqueurs de césure soient positionnés correctement, de façon à ne pas éclater le discours de manière incohérente ou au contraire à regrouper des parties qui ne devraient pas l’être. Sans cela, le public risque de se sentir perdu et de ne plus saisir la structure de l’exposition.

Enfin, la **règle 9.6** veut que « *les éléments de la muséographie qui entourent la présentation des objets [soient] en priorité utilisés pour les mettre en relief, pour soutenir les idées que le commissaire veut leur faire exprimer et éventuellement pour mettre en évidence ceux qui présentent les idées majeures* ». C’est en effet là le rôle que doivent tenir ce que j’ai

défini comme des « marqueurs de regroupements »⁷². Ces éléments doivent permettre de scander le discours du concepteur de l'exposition, de définir les liens entre les objets voire de les hiérarchiser, etc. Comme le note C. Dufresne-Tassé, en remplissant son rôle non plus seulement monstatif mais également sémantique, l'expographie permet au visiteur de beaucoup observer. De plus, utiliser l'expographie de cette manière permet d'augmenter les jeux perceptuels et donc de ralentir le regard du visiteur, qui ne peut plus être seulement fonctionnel comme dans la vie courante. Éviter la monotonie, c'est-à-dire utiliser les solutions diverses que permet l'expographie pour traduire le propos du concepteur, cela permet de rafraichir le regard du public.

Les principes 8 et 9 de la grille d'analyse d'exposition mise en place par Colette Dufresne-Tassé soulignent combien les objets et l'expographie jouent des rôles complémentaires dans l'exposition. Si les premiers doivent être porteurs du discours, la seconde sert à aider le visiteur à comprendre ce discours. Ainsi, il semble que les regroupements et leurs marqueurs tiennent bien une place fondamentale dans la construction de sens par le visiteur.

ii. Analyser la muséographie

Marie-Clarté O'Neill a quant à elle construit deux grilles d'analyse systématique des expositions : l'une s'intéresse à leur structure, section par section ; l'autre à leur expographie⁷³. Cet outil a été présenté lors du Séminaire International d'Été de Muséologie organisé par l'École du Louvre en 2009 autour d'une question : « Quelle scénographie pour quels musées ? ». Les actes de ce séminaire ont été publiés dans le seizième numéro de la revue *Culture et Musées*⁷⁴.

L'**analyse structurelle** de l'exposition se décline en trois étapes : d'abord, observer les objets et s'interroger sur le discours que le visiteur peut construire à partir de là ; ensuite, s'appuyer sur les informations fournies par les panneaux et étudier l'aide qu'ils apportent à la compréhension des objets ; enfin, lire les cartels et, là encore, voir en quoi ils aident à comprendre les objets. Ces trois étapes doivent être répétées pour chaque section. Il faut

⁷² Cf. *infra*, p. 42.

⁷³ Ces grilles sont reproduites à l'annexe I.1.b et c, p. 18-27.

⁷⁴ Cf. notamment O'NEILL M.-Cl., DUFRESNE-TASSE C., 2010.

également, pour chacune, analyser l’expographie dans sa globalité, s’interroger sur les regroupements d’objets et sur l’articulation thématique des panneaux.

Dans notre propos, c’est donc bien l’étape concernant les regroupements d’objets qui nous intéresse au premier chef. Ceux-ci sont-ils éclairants ou problématiques ? Cette question rejoint en partie la première étape de l’analyse, celle de l’observation des objets de la section. En effet, seule l’échelle change, mais dans les deux cas il s’agit d’étudier des regroupements d’objets et leur cohérence, d’abord dans le cadre de la section dans son ensemble, ensuite à une échelle plus resserrée.

Avec l’**analyse muséographique**, l’échelle change une nouvelle fois. Il s’agit en effet cette fois d’étudier l’expographie à l’échelle d’une unité d’exposition. Dans sa grille, Marie-Clarté O’Neill définit l’« unité d’exposition » comme suit :

*« Une unité d’exposition est constituée d’un ou plusieurs éléments que l’on peut embrasser d’un regard ou qui sont rassemblés visuellement et dont le **rassemblement est déterminé dans l’espace**. Cette unité transmet une **partie du contenu ou discours de l’exposition**.*

Une unité peut être très simple, par exemple ne contenir qu’un seul texte, comme dans le cas d’un panneau introductif, ou elle peut être complexe et présenter plusieurs objets accrochés sur une cimaise ou posés dans une vitrine ».

Une unité d’exposition est donc un type de regroupement. Le critère de définition n’est plus ici les objets qu’elle contient mais le regard du visiteur, ce qu’il peut voir sans tourner la tête. Les marqueurs associés à ce type de regroupement peuvent donc être multiples : cimaise, vitrine, etc.

Afin d’étudier ces unités, il faut repérer les éléments expographiques qui la composent et identifier les fonctions de chacun d’eux – protéger, mettre en valeur, donner du sens, etc. Il convient enfin de remplir la grille d’analyse d’une unité muséographique en y consignant chaque moyen identifié, les fonctions qu’il remplit et une appréciation de la façon dont chaque fonction est assurée. Dans le cadre de notre étude, il ne s’agit pas de s’attarder sur toutes les fonctions possibles ; nous nous intéresserons avant tout à la fonction sémiotique et, si besoin, à la fonction esthétique.

b. Une nouvelle typologie des regroupements d'œuvres

Le point commun des typologies proposées par M.-O. Gonseth et Fr. Poncelet est qu'elles se fondent sur le point de vue de celui qui conçoit l'exposition et non pas sur celui des visiteurs. Dans une optique communicationnelle, c'est donc l'étape du codage qui est étudiée, jamais celle du décodage.

Pour tenter de combler cette lacune, il semblait important de rendre compte du point de vue du visiteur sur les regroupements d'objets. La première étape a donc consisté en la mise en place d'une typologie nouvelle qui s'appliquerait principalement aux musées d'archéologie. Il s'est agi de catégoriser les regroupements selon des critères auxquels tout visiteur – qu'il vienne pour la première fois au musée ou qu'il soit un habitué de ces institutions – puisse faire appel. Dans le développement ci-dessous, les critères sont explicités également en fonction du sens que peut vouloir leur donner le concepteur de l'exposition. L'enquête auprès du public du Musée de La Cour d'Or aura pour but de comprendre quel(s) type(s) de regroupement(s) sont les plus traités par les visiteurs et de mesurer, autant que faire se peut, leur efficacité relative.

Les critères les plus simples à reconnaître pour le public sont sans doute ceux de la **forme** des objets et de leur **matériau**. Il s'agit en effet de caractéristiques visuelles, facilement appréhendables d'un simple regard. Pour le concepteur d'exposition, le critère formel peut avoir une valeur esthétique – faire se répondre des objets de forme similaire – ou sémantique – pointer les emprunts, les influences d'une civilisation à l'autre par exemple. Le critère matériel, qui consiste à isoler en une même unité muséographique des objets constitués d'un même matériau, sert généralement à illustrer les différentes techniques de mise en œuvre de ce matériau afin de mettre en lumière les prouesses des artistes ou des artisans.

Les objets peuvent également être rassemblés en fonction du sujet qu'ils représentent. On peut alors parler de regroupement **iconographique**. Là, le but est de montrer aux visiteurs les motifs récurrents dans le traitement d'un thème, les symboles mais aussi les variantes, dans la composition comme dans les éléments retenus pour représenter la scène.

Regrouper les objets de manière à en proposer une **typologie** est une autre façon de tenir compte de leur matérialité. Le visiteur se trouve alors face à un ensemble d'objets de même nature, c'est-à-dire qui se ressemblent car ils possèdent des caractéristiques communes. Ce que cherche le concepteur d'exposition, c'est à faire en sorte que le public soit à même de comprendre quels sont les traits saillants du type d'objet qui lui est présenté et quelles peuvent

être les variantes. Ce type de regroupement peut être affiné grâce à toute une série d’autres critères – géographiques ou chronologiques notamment.

Les regroupements **thématiques** rassemblent en une unité muséographique des objets de natures variées. Ce n’est donc pas l’objet dans sa matérialité qui justifie ici le regroupement, mais une information dont l’objet est porteur : datation, provenance, usage, etc.

La **reconstitution** permet non seulement de rassembler des objets qui entretiennent un rapport thématique, mais également de les disposer de manière à ce que le visiteur comprenne, visuellement, leur contexte d’utilisation ou leur fonction.

Enfin, le dernier critère retenu est, paradoxalement semble-t-il, celui de l’**isolement** d’un objet. En effet, lorsque l’on réfléchit aux diverses manières de regrouper les objets, il ne peut nous échapper que certains sont, au contraire, présentés seuls. De cette manière, l’expographe montre au visiteur qu’il n’y a pas d’équivalent, contrairement aux objets produits en série. L’isolement donne à l’objet le statut de chef-d’œuvre. Mais l’isolement n’est jamais total. Plus ou moins proches, des objets sont là qui sont tout de même en lien avec le chef-d’œuvre, comme pour accentuer son statut particulier au milieu d’eux.

Néanmoins, beaucoup d’objets peuvent apparaître isolés aux yeux des visiteurs, soit qu’ils soient volontairement placés à distance des autres objets de leur section, soit qu’ils présentent trop de différences (de taille, de nature, de matériau, etc.) avec les œuvres alentour pour leur être associés.

Tous les critères qui viennent d’être présentés permettent de définir des types de regroupements : par forme, par matériau, iconographique, typologique, thématique, reconstitution ou isolé. Tous ces regroupements peuvent se trouver à différentes échelles.

c. Du bâtiment à l’objet : la question de l’échelle

Un musée, c’est déjà un regroupement d’objets. Des objets conservés pour leurs valeurs historique, esthétique, scientifique. Deux espaces, correspondant à deux des missions principales des institutions muséales, rassemblent ces objets : les réserves et les espaces d’exposition.

Faire ce constat, c'est déjà se poser la question de l'échelle. En effet, les types de regroupements que nous venons de recenser peuvent avoir différentes tailles. M.-O. Gonseth a déjà donné quelques définitions utiles⁷⁵ :

- les **parties** sont des « *unités de sens élargies correspondant à des chapitres regroupant plusieurs secteurs ou vitrines* » ;
- les **secteurs** sont des « *unités de sens intermédiaires développant une thématique particulière dans un espace ouvert* » ;
- enfin, les **vitrines** sont des « *unités de sens restreintes développant une thématique particulière dans un espace fermé* ».

Sauf dans le cas de la vitrine, ces différentes sections de l'exposition sont néanmoins abstraites et difficilement délimitables. D'un point de vue plus concret et à l'échelle du musée dans son ensemble – et non plus de la seule exposition – il semble que la liste puisse être étoffée. Du cadre le plus large au plus restreint, nous retiendrons les échelles suivantes :

- le **musée** tout d'abord, l'ensemble du ou des bâtiment(s) ;
- les **espaces d'exposition** ensuite, et plus particulièrement d'exposition permanente en ce qui concerne la présente étude ;
- les salles du **département** concerné ;
- **une ou plusieurs salle(s)** traitant d'un même sujet ou d'une même période ;
- à l'intérieur de la salle, une **section** ;
- l'unité muséographique comprise dans cette section, et notamment la **cimaise** ou la **vitrine** ;
- enfin le **socle**, mettant en valeur un ou plusieurs objet(s).

Tous les types de regroupements ne se trouvent pas à toutes les échelles, mais l'on voit combien la prise en compte de cette question multiplie les possibilités. Toutefois, certaines échelles sont bien trop vastes pour être réellement prises en compte – le bâtiment et les salles correspondant à un département. Pour le reste, il semble que le concepteur d'exposition puisse se servir des autres échelles pour construire son propos.

⁷⁵GONSETH M.-O., 2005, p. 394, n. 10.

d. Affiner la typologie : les marqueurs de regroupements

Les types de regroupements que nous avons définis plus haut peuvent donc être modulés en fonction de l’échelle à laquelle on les applique. Or, pour chaque échelle, il est possible de définir des « marqueurs », c’est-à-dire des éléments expographiques dont le but est, entre autres⁷⁶, de donner des indices aux visiteurs dans la constitution des regroupements. Il s’agit donc de découper des unités de sens plus ou moins grandes, afin de permettre au public de construire sa lecture de l’exposition. À lui ensuite, selon son envie, de lire quelques phrases, un paragraphe ou tout un chapitre du récit qui lui est proposé.

Les premiers marqueurs sont **architecturaux**. Il s’agit tout d’abord des *murs de la pièce* dans laquelle sont présentés les objets. Les œuvres exposées dans une même salle sont en effet généralement reliées par une thématique ou l’appartenance à une période historique.

Les œuvres en trois dimensions peuvent être présentées au centre de la salle tandis que les *cimaises* accueillent plutôt les œuvres en deux dimensions. La délimitation du regroupement est donc plus marquée lorsque les objets sont exposés sur l’ensemble de la cimaise, dont les limites sont tangibles contrairement aux frontières plus floues du volume de la salle. L’expographe peut néanmoins pallier ce problème et ainsi faciliter la lecture aux visiteurs en ajoutant des cimaises ou en jouant sur la couleur des murs⁷⁷.

La deuxième catégorie de marqueurs regroupe les marqueurs **mobiliers**. En premier lieu, les *vitrites* permettent de relier plusieurs objets, voire de les séparer du reste de l’exposition. Elles apparaissent comme un « *accessoire essentiel de la discipline expographique* »⁷⁸, car elles permettent tout à la fois de protéger les objets et de les mettre en valeur. De plus, grâce à la mise en vitrine – ou « *vitrinification* » selon le terme employé par

⁷⁶ Certains « marqueurs » peuvent en effet avoir d’autres rôles que celui de délimiter un groupe d’objets. Ils peuvent notamment servir à la protection et à la sécurisation des œuvres présentées. Il n’est cependant pas tenu compte de ces fonctions dans notre étude.

⁷⁷ En ne peignant pas l’intégralité du mur de la même couleur par exemple mais en opérant un changement de teinte correspondant au passage à une autre section.

⁷⁸GONSETH M.-O., 2007, p. 19.

J. Hainard⁷⁹ – « *le discours peut être fortement contrasté, souligné, appuyé, profilé* »⁸⁰. Il peut, en tout état de cause, être scandé.

Si la vitrine marque pour M.-O. Gonseth la plus petite unité de sens⁸¹, il semble pourtant qu'un autre élément de mobilier puisse marquer des regroupements plus fins encore. Le *socle*, en effet, permet de relier plusieurs objets entre eux ou, au contraire, d'en isoler un ou plusieurs en le(s) mettant en valeur par rapport à ceux qui l(es) environnent. Anne Villard a étudié les fonctions que cet élément muséographique possède et note que « *le socle a comme fonction principale la mise en exergue de l'objet qu'il présente. Il travaille à définir une limite, une frontière entre un dedans et un dehors. Le socle délimite un volume virtuel autour de l'objet (parfois avec une vitrine) en l'isolant de l'espace environnant. Un espace personnel et sacralisé lui est ainsi conféré* »⁸². Le socle apparaît donc comme un marqueur de regroupement assez puissant, capable de fortement valoriser l'objet qu'il présente.

Enfin, il ne faut pas négliger les marqueurs **scénographiques**. En effet, des éléments comme l'*éclairage* ou la *couleur* peuvent servir à délimiter un groupe d'objets et à lui donner une unité. De même, le *cartel groupé* permet, par le choix des objets pour lesquels des informations sont données, de témoigner du lien qui les unit, grâce notamment au texte « chapeau » qui ouvre le cartel.

Les marqueurs **textuels** sont une sous-catégorie des marqueurs scénographiques. Par l'emplacement d'un titre ou d'un panneau, le visiteur peut se faire une idée des regroupements sans même lire le texte. Ainsi, les panneaux de sections vont l'informer sur le changement de sous-thème. Les titres de salles ou de vitrines vont, quant à eux, l'orienter sur le sens que le concepteur de l'exposition a voulu donner aux objets et donc au lien qui les réunit, notamment dans le cadre d'un regroupement thématique.

Toutefois, il faut remarquer que les marqueurs scénographiques et textuels sont généralement utilisés en renfort d'un autre type de marqueur – mobilier le plus souvent – et se suffisent rarement à eux-mêmes.

⁷⁹ Un exemple en a été donné lors de l'exposition *Objets prétextes, objets manipulés*, qui s'est tenue au MEN du 2 juin au 30 décembre 1984 : Jacques Hainard avait réuni deux socles, une vitrine vide et un cartel, le tout éclairé par le haut (pour une illustration, cf. GONSETH M.-O., 2007, p. 36, fig. 7). Il faut cependant noter que l'apport de sens induit par la mise sous vitrine est ici fortement accentué par la dramatisation de la présentation : contraste entre la clarté de la lumière et la pénombre de la salle, poétique du vide.

⁸⁰GONSETH M.-O., 2007, p. 19.

⁸¹ Cf. *supra* p. 42.

⁸²VILLARD A., 2003, p. 5.

B. Proposition d’analyse

L’analyse expographique proposée ci-dessous présente les salles une à une, dans l’ordre du parcours proposé aux visiteurs. Elle se compose, pour chaque salle, de plusieurs parties qui correspondent à un resserrement du regard sur les objets. Ainsi, on débute avec une description de la salle dans son ensemble, de son thème et de ses sous-thèmes. Pour chacun de ces sous-thèmes, on décrit ensuite les cimaises et l’on fait, le cas échéant, un « zoom » sur la(les) vitrine(s).

L’analyse des salles a d’abord été faite de manière personnelle, dans les salles, en fonction de ce que je connaissais du Musée. Elle a ensuite été confortée par la lecture du guide de visite de Gérald Collot⁸³, utile pour connaître les regroupements proposés à la réouverture du Musée, et par une visite menée avec Kévin Kazek, le conservateur en charge des collections gallo-romaines et ethnographiques⁸⁴.

Afin d’aider le lecteur à se repérer, des plans et des photographies des salles ainsi que des cimaises et vitrines ont été regroupés dans l’annexe I.2⁸⁵.

a. Description globale de l’expographie

Les salles du département gallo-romain du Musée de La Cour d’Or ont vu leur expographie progressivement modifiée depuis le départ de Gérald Collot, conservateur de 1957 à 1987. Celui-ci avait conçu un véritable programme dont certains éléments ont été transformés peu à peu, retirant à la présentation des salles une partie de sa cohérence – dans le but de la moderniser. C’est pour cette raison, mais aussi parce que les informations communiquées au public doivent être mises à jour, qu’une refonte des salles est en cours. Nous en voyons déjà des indices dans les salles retenues pour cette étude.

Il est donc assez délicat de proposer une description globale de l’expographie, puisque les partis pris correspondent à des époques et à des volontés différentes : le programme de G. Collot, la volonté de modernisation d’Isabelle Bardiès-Fronty – dans les salles qui nous intéressent – la refonte progressive de Kévin Kazek. On notera tout de même une tentative d’harmonisation des cartels, qui auraient ainsi pu servir de marqueur pour l’ensemble du

⁸³ COLLOT G., 1964 ; COLLOT G., CLERMONT M., 1976.

⁸⁴ La transcription de cette visite est donnée à l’annexe I.3, p. 61.

⁸⁵ Cf. Annexe I.2, p. 29.

département. Plus aboutie dans les salles 2 à 8 que dans les suivantes, elle reste néanmoins inachevée. Ainsi, il reste d'anciens cartels datant des années 1970-1980, tandis que de nouveaux cartels, souvent conçus à l'occasion d'une exposition temporaire, ont été ajoutés ici ou là afin de fournir plus d'informations aux visiteurs. Si l'intention est fort louable, on remarque que la dimension matérielle des cartels ne peut en aucun cas servir de marqueur de regroupement – que ce soit à l'échelle du département ou du Musée dans son ensemble d'ailleurs.

Le seul lien unissant toutes les salles du département semble être la période à laquelle les objets qui y sont exposés appartiennent. Cela n'est absolument pas soutenu pour la scénographie, qui n'opère pas de césure claire avec la salle consacrée à l'époque mérovingienne. La rupture la plus nette apparaît en fait quelques salles plus loin, lorsque commence le « musée d'architecture », qui regroupe plusieurs bâtiments ou parties de bâtiments messins.

Le principe de cohérence, et plus particulièrement la règle 9.3, n'est donc pas respecté.

b. Analyse salle par salle

L'analyse présentée ici s'attache à décrire l'expographie des salles dans leur état le plus actuel possible. Elle tient donc compte des mouvements d'œuvres qui ont pu survenir et donne une image des salles au 28 juin 2015. Chaque fois que nécessaire, des précisions sur les mouvements d'œuvres seront données, car cela permettra d'éclairer certains discours de visiteurs⁸⁶.

La visite commence **salle 2**⁸⁷, la première salle étant en fait l'ancien accueil⁸⁸. Elle porte le titre « Passage de la mosaïque ».

En effet, à droite en entrant, le visiteur peut voir une mosaïque qui occupe tout le mur. Celle-ci est donc isolée, totalement hors contexte – ce qui est accentué par sa présentation verticale sur une cimaise peinte en blanc plutôt qu'au sol. Son cartel n'est pas immédiatement

⁸⁶ L'enquête de public s'est déroulée sur une période assez longue, qui a vu plusieurs modifications dans les salles concernées par l'étude. Certains visiteurs ont ainsi vu des objets que d'autres n'ont pas vu car ils étaient alors partis en prêt ; d'autres ont dû traiter des regroupements comprenant des objets contemporains, présentés dans les salles à l'occasion d'un parcours mis en place lors des Journées internationales des Métiers d'Art, qui se sont tenues du 27 au 29 mars 2015 – j'ai choisi de ne pas les inclure dans mon étude afin de ne pas ajouter un nouveau type de regroupement pour lequel l'échantillon serait plus réduit encore ; enfin, la salle de la Colonne de Merten, en travaux, a été visitée à plusieurs étapes de sa transformation.

⁸⁷ Annexe I.2.a, p. 31.

⁸⁸ Le Musée est actuellement en travaux et l'entrée en a été modifiée. Cela n'a cependant eu que peu d'influence sur l'enquête, car il était toujours possible de suivre le parcours normal de visite, ce que j'ai incité les visiteurs à faire.

visible, il faut traverser la pièce pour l’apercevoir, à gauche de la mosaïque. C’est par le texte que le contexte de l’œuvre est recréé ; en effet, le choix a ici été fait d’un cartel long. Par cette présentation, la mosaïque apparaît comme un chef-d’œuvre, elle appelle le visiteur et l’invite à entrer.

Sur le mur d’en face, de part et d’autre de l’entrée du « Passage de la Victoire » (salle 6), des fragments inscrits – trois stèles funéraires et une dédicace à Tibère – sont groupés deux à deux et intégrés dans le mur. Le rassemblement par paires ne semble pas avoir de sens particulier. En revanche, l’absence d’un cartel pour une des œuvres de droite peut inciter à faire un lien entre les deux fragments, qui appartiendraient alors à un même objet. Il ne semble pourtant pas que ce soit le cas. Ces œuvres, plus hermétiques pour l’œil du non-initié, attirent moins le regard, surtout si l’on compare leur qualité esthétique avec celle de la mosaïque qui leur fait pendant. Il semble presque que l’on a cherché à remplir un vide sans trop attirer l’attention afin de limiter les difficultés de parcours. En effet, si le visiteur est attiré de l’autre côté de la salle, il risque moins de passer directement dans la salle 6 et donc de manquer les thermes et la salle de la vie quotidienne.

Dans la salle 3 se trouvent des panneaux explicatifs, complétés par une animation multimédia. Celle-ci n’était pas présente pendant la majorité de l’enquête. Elle est amenée à remplacer en partie les panneaux lorsque la refonte des salles sera achevée.

La **salle 4**⁸⁹, intitulée « Les thermes romains », comporte des sections dont le fil conducteur est en fait le thème de l’eau. Le titre ne joue donc pas à plein son rôle de marqueur ici. De plus, cette difficulté est accentuée par la présence des vestiges des thermes, qui constituent un contexte fort pour les objets.

Ainsi, au bas de l’escalier, l’espace forme une *section introductive*⁹⁰. Le visiteur est à nouveau accueilli par une somptueuse mosaïque. La présentation n’est cependant pas la même que précédemment. L’ambiance de la salle est plus sombre et, surtout, la présence de vestiges tout proches semble donner un contexte à l’œuvre. L’environnement n’est plus ici neutralisé, il est au contraire extrêmement signifiant. Ce phénomène est accentué par la présence de dispositifs de médiation relatifs aux vestiges : un plan des thermes et le panneau introductif de la salle 4 – seule salle d’ailleurs à bénéficier de ce genre de texte. Enfin, un dernier objet se trouve dans cet espace. Il s’agit d’un bloc comportant une formule de dédicace mentionnant

⁸⁹ Annexe I.2.b, p. 33.

⁹⁰ Les titres des sections et des vitrines ont été donnés par l’auteur, sauf lorsqu’ils apparaissent entre guillemets.

une piscine et un campus. Il pourrait donc être en lien avec un amphithéâtre. Il a été placé là dans le cadre de la refonte du parcours ; il est donc en lien avec ce que sera la salle et non pas avec ce qu'elle est actuellement.

Après avoir passé un seuil, le visiteur entre dans une salle tout en longueur. Il se trouve dans une section au discours technique, consacrée à *l'acheminement de l'eau*. Y sont regroupées deux vitrines et une cimaise. À gauche en entrant, se trouve un regroupement thématique, la vitrine du nymphée⁹¹. Celle-ci, malgré une composition très harmonieuse, n'est pas facile à comprendre. Il est impossible de créer du sens par la seule observation des objets, il est nécessaire d'y adjoindre la lecture des cartels. En position centrale, rehaussé par un socle dont la fonction est de le mettre en valeur, on trouve le fragment d'une inscription dédicatoire d'un nymphée. De part et d'autre du socle sont disposés, à gauche, une stèle avec une dédicace à Mercure et, à droite, une stèle représentant Mercure et sa parèdre Rosmerta. Il semble donc que la présence de ce dieu fasse le lien entre les deux objets. Sur le devant de la vitrine, trois objets, tous des fragments d'inscriptions bien que de natures variées, ont tous un rapport avec Icovellauna, une divinité des eaux. C'est d'ailleurs peut-être à une divinité des eaux qu'appartient le visage féminin présenté sur le socle de la dédicace. À ce point de l'analyse, plusieurs ensembles se dégagent : le nymphée – donc les Nymphes – Mercure et les divinités des eaux. Cette vitrine serait donc consacrée à des divinités en lien avec l'eau. Une autre hypothèse serait de voir dans Mercure et Icovellauna des divinités à qui l'on rendait un culte au nymphée. Mais pourquoi présenter ce temple ici ? La vitrine ne semble pas à sa place puisque la dernière section de la salle traite des divinités de la santé et du thème de la médecine, en lien avec le pouvoir curateur de l'eau. La lecture du guide de Gérald Collot apporte ici une réponse⁹². Le terme « NYMPHAEUM » que l'on peut lire sur le bloc est sujet à interprétations : soit il désigne un bassin de répartition des eaux avec ses fontaines et a donc un lien avec l'aqueduc présenté tout près, soit il désigne un petit temple octogonal dédié à Icovellauna et dans lequel Mercure était honoré comme dieu-guérisseur. Le plan et la coupe de ce petit temple sont présentés dans la vitrine. Par l'expographie, le conservateur a ici donné son opinion dans ce débat : il décide en effet de faire un lien plus fort entre les éléments se rapportant au temple qu'à l'aqueduc, indiquant ainsi la position qu'il défend – mais sur laquelle il se tait dans son guide. Malheureusement, sans accès au texte du guide, le visiteur ne peut pas comprendre ce qui se joue ici. De plus, un dernier élément vient brouiller la lecture : la présence, juste à côté

⁹¹ Annexe I.2.b, p. 35.

⁹²COLLOT G., 1964, p. XX-XXI.

de la vitrine, d’un panneau expliquant le rituel du bain dans l’Antiquité. La vitrine du nymphée abrite donc un regroupement d’objets très problématique.

Près de cette vitrine et face au visiteur lorsqu’il rentre dans la section, une autre vitrine est consacrée cette fois à une pompe aspirante-foulante. Gérald Collot en faisait un élément provenant d’un atelier de potier⁹³. La proximité des thermes tend cependant là encore à en modifier le sens, puisque même le conservateur actuel pense qu’elle a été présentée là, et ce de manière erronée, comme un exemple de la pompe qui servait à alimenter les thermes⁹⁴. Il semble en fait que sa nature d’objet technique en lien avec l’acheminement de l’eau justifie sa présence à ce point du parcours. Les deux cruches auraient été retrouvées dans le même contexte stratigraphique⁹⁵, dont on trouve un schéma dans la vitrine. La présence de ces objets non techniques s’explique donc par leur lien archéologique avec la pompe.

Enfin, troisième et dernière unité d’exposition dans cette section, une cimaise est consacrée aux canalisations⁹⁶. Elle est percée d’une niche, dans laquelle sont présentées les canalisations en terre cuite, ce qui les isole des autres, en terrazzo, fixées au mur. Le rassemblement n’est cependant pas complètement fondé sur le matériau, puisqu’une canalisation de terrazzo est également présentée dans la niche. Cela s’explique par le fait que cette canalisation a conservé son tuyau de plomb : la placer dans la niche permet d’en présenter la coupe au visiteur. Ainsi, par un mode d’exposition différent, on accentue le caractère exceptionnel de cet objet par rapport aux autres de même nature. De même, trois éléments de canalisation en terre cuite sont présentés de manière semblable, afin de montrer au visiteur la différence de diamètre de chaque extrémité. Sur le fond de la niche, un regroupement de type reconstitution explique l’emboîtement de deux éléments de canalisation. Il convient de noter que c’est la présence de cette cimaise, et elle seule, qui justifie l’emplacement de la vitrine du nymphée. Sur un retour du mur est présentée une stèle funéraire. Celle-ci apparaît isolée car sans point commun avec les éléments de canalisation pourtant tout proches. Les informations données par le cartel ne viennent en aucun cas aider le visiteur à comprendre la raison de sa présence à cet endroit du parcours. Cette difficulté est accentuée par le fait que cette stèle appartient à la section suivante.

Il s’agit de la *section traitant des bains et des thermes*. Les unités expographiques qui la composent sont peu nombreuses et assez distantes les unes des autres. C’est peut-être la

⁹³COLLOT G., 1964, p. XXIII.

⁹⁴ Cf. la visite avec le conservateur, annexe I.3, p. 61

⁹⁵COLLOT G., 1964, p. XXIII.

⁹⁶Annexe I.2.b, p. 35.

section la moins bien construite de toutes celles présentes dans les salles concernées par l'étude. Tout d'abord, on y trouve la stèle funéraire présentée près de la cimaise des canalisations. Cette stèle comporte une représentation de femme au bain. C'est du moins l'hypothèse qui semble privilégiée, puisque les autres – « danseuse, Vénus » – ne permettent pas d'expliquer la présence de cet objet dans cette salle. On note ici que la règle 9.6 n'est pas entièrement respectée : si l'éclairage met bien en valeur l'objet, c'est la face principale qui est éclairée, or la représentation sur laquelle se construit le propos se trouve sur la face latérale gauche, laquelle est laissée dans l'ombre. Cela crée donc une rupture dans le regroupement d'objets qui compose la section.

Face à ce relief de femme au bain, une vitrine est consacrée à « la toilette la coiffure »⁹⁷. Son titre est donné en haut à gauche, en capitales d'imprimerie. Elle présente, à hauteur de vue, une tête masculine en pierre sur un très haut socle et deux miroirs réunis sur un même support, accentuant le lien entre eux. Sous les miroirs, deux strigiles sont accrochés par le manche à une barre en métal placée dans l'angle de la vitrine. Sur le fond, deux têtes de femmes sont placées à gauche et toute une série de petits accessoires à droite. Balsamaire, épingles à cheveux, couteau de toilette et aryballe ont, semble-t-il, été rassemblés là du fait de leur taille. En haut à droite de la vitrine, deux dessins viennent aider le visiteur à construire du sens à partir de quelques-uns des objets présentés : à gauche, la reproduction d'une intaille montre l'utilisation du strigile ; à droite, un dessin de trousse de toilette, qui permet en outre de faire un lien entre strigile, miroir et aryballe. Le regroupement présenté dans cette vitrine apparaît cohérent : la moitié gauche est consacrée à la coiffure tandis que la moitié droite traite de la toilette. Le choix d'une séparation dans la hauteur n'est cependant pas le plus simple pour aider à la lecture de cette unité muséographique.

Un bloc avec une représentation de « Vénus en bikini »⁹⁸ en haut relief est présenté isolé, ce qui participe à en faire un chef-d'œuvre. Cela est renforcé par la qualité de la sculpture et par l'éclairage dont elle bénéficie. En revanche, la façon dont l'objet est comme encastré entre deux cimaises va à l'encontre de cette idée. On remarque également que le fait d'éloigner cette pièce de la stèle funéraire avec une représentation de femme au bain participe là encore à rejeter une hypothèse : il ne faut pas voir sur la stèle une représentation de Vénus, sans quoi les deux objets auraient dû être rapprochés. Cela aurait appelé le visiteur à faire une comparaison qui ne se fait pas aujourd'hui.

⁹⁷Annexe I.2.b, p. 36. Dans cette vitrine ont été présentés des objets contemporains, en verre, dans le cadre des Journées internationales des Métiers d'Art. Ils y sont restés jusqu'à la fin de l'enquête.

⁹⁸Selon le titre donné à l'œuvre par le cartel. Il faut y reconnaître une Vénus sortant du bain.

Pour terminer, sur les vestiges, une vasque de marbre est présentée seule, toute proche d’un fragment de monument funéraire appartenant à la section suivante. Cela rend très délicat son rattachement aux autres objets et au thème qu’elle illustre.

Vient ensuite la *section transport et voies de communication*. C’est probablement l’une des sections pour lesquelles l’histoire des mouvements d’œuvres est la plus importante si l’on veut en comprendre le propos et surtout les raisons de sa présence dans cette salle. La section s’ouvre avec la vitrine de « la navigation »⁹⁹. Bien qu’il soit inscrit en lettres capitales dans la vitrine, le titre ne semble pas correspondre au contenu : on trouve en effet la reproduction d’une inscription mentionnant les Nautes de la Moselle ; deux cartes, dont l’une donne les voies d’acheminement du marbre en Gaule et l’autre indique les sites d’Angleterre sur lesquels de la céramique mosellane a été découverte ; une meule en pierre volcanique et des anses d’amphores dont l’une, est-il précisé, est espagnole. Un « vase de Trêve » manque. Le thème illustré par ce regroupement semble donc être plutôt celui du commerce, plus précisément de l’import-export.

La proximité de la vitrine de la navigation justifie à la fois la présence de la stèle aux dauphins et bateaux ainsi que de la base de colonne aux trois divinités. Sur la première, on trouve en effet des représentations de bateaux à rames naviguant en mer ; sur la seconde, Fortuna est accompagnée, outre du gouvernail sur lequel elle s’appuie, de trois poissons de rivière¹⁰⁰.

Autre élément de cette section présent dès l’origine, la cimaise consacrée aux ponts¹⁰¹. Il s’agit là encore d’un regroupement thématique. Y sont rassemblés trois pilotis provenant d’un pont antique, un bloc avec représentation d’un dieu fleuve – lequel présente le même problème d’orientation que la stèle avec la femme au bain – et un élément de fût de colonne mentionnant une réparation de voies et ponts. Ce regroupement est donc bien cohérent, comme le reste de la section jusque-là, qui entretient également un lien avec le thème général de la salle, l’eau.

Ont ensuite été ajoutés une vitrine consacrée au harnachement du cheval et un fragment de monument funéraire avec une représentation de chariot. Ces éléments, un temps présentés dans la salle 3, ont été déplacés ici au prétexte que la navigation est un moyen de transport, comme le cheval. Cela fragilise néanmoins la cohérence de la section, laquelle n’est aucunement renforcée par le panneau de section. Celui-ci, intitulé « La Moselle vue par

⁹⁹ Annexe I.2.b, p. 37.

¹⁰⁰ C’est ainsi que G. Collot explique la présence de cet objet à ce point du parcours. Cf. COLLOT G., 1964, p. XII.

¹⁰¹ Annexe I.2.b, p. 37.

Ausone », donne une longue citation d'un poème qui chante la beauté du fleuve et des paysages qui le bordent¹⁰².

La dernière section de cette salle est consacrée *aux divinités de la santé et à la médecine*. Elle occupe un espace très vaste, presque équivalent à l'espace occupé par les trois sections précédentes. En conséquence, certains éléments se trouvent très éloignés des autres. C'est le cas notamment du piédestal d'une statue d'Esculape, présenté au bas des marches qui mènent à cette section. Cet objet apparaît donc isolé, non pas cette fois parce qu'il est un chef-d'œuvre, mais parce qu'il est le seul à pouvoir soutenir un discours sur cette divinité. S'il est unique, c'est par rapport aux collections du Musée.

S'ouvre ensuite une sous-section consacrée à Apollon. Elle rassemble deux fûts de colonne dont l'un supporte une tête d'Apollon juvénile, deux fragments de monuments avec des dédicaces à Apollon placés l'un sur l'autre de telle sorte qu'ils forment un seul objet, un petit autel dédié à Apollon et à trois autres divinités et, enfin, une statue d'Apollon. Cette dernière, qui, à la lecture du cartel, apparaît la plus en lien avec le thème non seulement de la section mais aussi de la salle, est séparée des autres objets par une cimaise sur laquelle se trouve le panneau « La qualité de l'eau selon Vitruve »¹⁰³. Matériellement, cela la détache du groupe des Apollon pour la rattacher à un groupe d'objets qui comprend en fait trois sous-sections : la fin de la sous-section consacrée à Apollon, donc, mais aussi celles consacrées à Hygie, avec une statue et une stèle, et aux médecins, avec les deux stèles de droite. Un rapport étroit se crée donc entre les divinités et les praticiens, comme pour dire combien médecine et religion étaient étroitement liées à l'époque gallo-romaine. Ce sens peut cependant être totalement fortuit, puisque les stèles des médecins étaient, à l'origine, plus proches de la vitrine de la médecine¹⁰⁴, qui appartient elle aussi à la dernière sous-section. C'est la construction de l'escalier menant à la salle suivante qui a obligé à les déplacer.

Dans cette dernière vitrine¹⁰⁵, consacrée donc à la médecine, on trouve, à gauche, sur un socle, une petite stèle avec la figuration d'un personnage blessé, le bras en écharpe. Le socle non seulement met l'objet en valeur, mais sert aussi de support pour un texte qui, par sa longueur notamment, s'apparente plus à un panneau de section qu'à un texte chapeau pour un cartel groupé. Sur deux plaques couvertes de toile de jute, de dimensions similaires, ont été regroupés

¹⁰² Lors des premières visites, les participants à l'enquête ont trouvé à cet emplacement le panneau « La qualité de l'eau selon Vitruve ». En effet, lors de leur installation, les panneaux avaient été inversés. Ce n'est que récemment qu'ils ont retrouvé la place qui devait être la leur.

¹⁰³ Un temps inversé avec le panneau « La Moselle selon Ausone ».

¹⁰⁴ COLLOT G., 1964, p. X : les stèles de médecins étaient « de l'autre côté de la salle » par rapport au rassemblement des divinités de la santé.

¹⁰⁵ Annexe I.2.b, p. 39.

les instruments de chirurgie. Dans le bas de la vitrine, on trouve des objets liés par leur usage : mortier et pilon sont présentés à côté des palettes où étaient broyés les ingrédients et, sur une autre plaque, les curelles et spatules servant à recueillir la mixture. Bien que parfaitement relié au reste des objets, mais malgré tout isolé sur son support, un cachet d’oculiste complète la vitrine.

La salle 4 présente donc des sections qu’il est parfois difficile de connecter ensemble. Le thème de l’eau est traité soit de manière directe, soit par des biais plutôt ténus. Si les aspects techniques ou sociétaux sont assez clairs, malgré la difficulté à relier les objets de la deuxième section, les thèmes du transport et de la santé apparaissent assez difficiles à comprendre. Que le titre de la salle mette l’accent sur les vestiges n’aide probablement pas. La section introductive se raccroche mal au reste de la salle, probablement parce qu’elle en est séparée architecturalement. Les vitrines de cette salle apparaissent généralement comme des tous assez cohérents, à l’exception de la vitrine de la navigation qui pâtit elle aussi d’un problème de titre. Cet élément semble donc revêtir une importance déterminante pour la compréhension des regroupements. Au-delà de sa dimension sémantique, son emplacement doit être réfléchi attentivement. En effet, le panneau concernant la médecine, par exemple, s’il était placé en dehors de sa vitrine, donnerait du sens non plus seulement aux objets qui y sont présentés, mais aussi aux autres œuvres de la section. Nous avons vu avec le panneau consacré au « bain dans l’Antiquité » combien l’emplacement de ce type de texte peut constituer ou non une aide à la compréhension des regroupements proposés aux visiteurs, confirmant en cela leur rôle de marqueur.

La **salle 5**¹⁰⁶, intitulée « Les travaux et les jours » en référence au poème d’Hésiode, aborde plusieurs thèmes en lien avec la vie quotidienne à l’époque gallo-romaine. Fonctionnant comme une référence littéraire assez pointue, il n’est pas certain que le titre aide vraiment le visiteur à anticiper ce qu’il va trouver dans cette nouvelle section du parcours. De plus, il se rapporte à une civilisation différente de celle qui est présentée ici.

Bien qu’il soit possible de délimiter plusieurs sections – grâce aux objets et non pas grâce à la scénographie, qui au contraire donne une unité à la salle, comme dans toutes les salles du Musée d’ailleurs – quelques objets échappent à un quelconque regroupement. C’est le cas des deux colonnes qui accueillent le visiteur en haut de l’escalier, qui semblent pouvoir former un groupe avec la base de colonne présentée près de la balustrade, sans que le lien avec le thème

¹⁰⁶ Annexe I.2.c, p. 41

général de la salle ne soit indiqué d'une quelconque façon. La lecture du guide de Gérard Collot nous apprend néanmoins qu'à cet endroit « trois colonnes [...] évoquent les lieux de culte »¹⁰⁷, sans plus de détail. Si cette mention nous l'explique bien mal, elle confirme cependant la justesse du regroupement proposé. Autres éléments problématiques, la stèle des impôts et la stèle du banquet¹⁰⁸, ne semblent avoir de lien avec aucune des sections proches. Cette dernière aurait peut-être pu trouver sa place, en revanche, dans la section consacrée à l'alimentation.

La salle s'ouvre sur une section consacrée aux *divinités celtes et romaines*. Ainsi, sur la droite de la salle, une vitrine regroupe plusieurs statuettes. Elle est clairement scindée en trois parties : à droite, un socle à trois marches présente des figurines d'animaux, colombes, coqs, sangliers, etc. ; au centre, ce sont des statuettes de divinités, avec ou sans socle ; enfin, à gauche, une main votive sur un socle noir. Si le choix de placer ou non les divinités sur un socle dépend de leur capacité à tenir seule ou non¹⁰⁹, on note toutefois que les regroupements ne se sont pas faits ici au hasard : Apollon et Neptune ont chacun leur socle tandis que les quatre Mercure sont regroupés sur le même support, accentuant leur parenté – bien que la disposition des cartels, par paires, diminue quelque peu l'effet recherché. La main votive en revanche, qui ne semble pas entretenir de lien avec les autres objets présentés dans la vitrine, est disposée à l'écart ; l'espace qui la sépare de la statuette d'Apollon a ainsi été accentué. Le choix d'un socle noir peut s'expliquer par la volonté de mettre en valeur la dorure de l'objet.

Au-dessus de cette vitrine, dans la cimaise, trois niches accueillent des stèles avec une représentation de la déesse celte Épona, constituant ainsi un regroupement iconographique. En-dessous, une statue de Bacchus et un autel à la même divinité ainsi qu'une stèle avec figuration d'une déesse celte au sanglier complètent le groupe. Cette dernière est placée sous le socle qui présente les animaux dans la vitrine, faisant le lien entre l'animal gravé sur la stèle et les statuettes de sangliers dans la vitrine. C'est donc par elle que peut se faire le rapprochement entre les stèles et la vitrine.

Cette première section comprend encore un autel dédié à quatre divinités, placé au centre de la salle, et une statuette d'Hercule au serpent. Cette dernière a été placée sur le mur opposé à la vitrine, dans une vitrine cloche. Si elle a été placée là, c'est avant tout pour ses qualités esthétiques, qui l'élèvent au rang de chef-d'œuvre, comme le choix du mobilier le traduit bien. Cette œuvre était auparavant présentée dans la vitrine à laquelle elle fait aujourd'hui face, mais

¹⁰⁷COLLOT G., 1964, p. XLII.

¹⁰⁸ Il s'agit en fait d'un bloc provenant probablement d'un mausolée, mais l'objet est connu sous ce nom parmi le personnel du Musée, c'est pourquoi je le conserve.

¹⁰⁹ Cf. la visite avec le conservateur, annexe I.3, p. 73.

Kévin Kazek a voulu la sortir, la trouvant « écrasée » par les autres objets¹¹⁰. Son éloignement du reste de la section risque de fragiliser le lien qu’elle entretient avec les autres objets, mais il était impossible de placer la vitrine plus près à cause des dispositifs de médiation à destination des enfants. La présence de groupes scolaires aurait en effet fait courir des risques inutiles à l’œuvre¹¹¹.

Enfin, de l’autre côté du « balcon » ont été regroupés deux autels à Sucellus et/ou Nantosuelta. S’ils ne sont pas présentés à droite de la vitrine des divinités, c’est parce que lors des travaux de construction du mur et des niches qui les abritent se trouvait là une statue d’Isis, aujourd’hui présentée dans la salle des cultes orientaux avec le Mithraeum de Sarrebourg (salle 10).

La *parure* est le sujet de la section suivante. Trois vitrines-tables, consacrées respectivement aux fibules, à la parure et aux bijoux, sont disposées en arc de cercle, manière de montrer qu’elles entretiennent un rapport étroit. Pour autant, chacune peut être comprise individuellement, malgré l’absence de cartels. La première présente un regroupement typologique : les fibules y sont présentées sur des socles de manière à distinguer les différentes formes qui ont pu exister, depuis les décors géométriques jusqu’aux figurations zoomorphes. Pas de notion de chronologie en revanche, les socles sont placés de manière à proposer une présentation harmonieuse. La deuxième vitrine a également été conçue selon des critères esthétiques, ce qui explique la disposition en diagonale des deux socles recevant les objets constituant une même parure en jais retrouvée en contexte funéraire. Enfin, dans la troisième vitrine, les socles servent également à proposer des regroupements signifiants au public : les bracelets sont rassemblés et le collier isolé, les bagues et intailles sont regroupés, comme les épingles à cheveux ou les objets présentés dans le dessin animé projeté dans les thermes. L’éloignement entre les différents groupes d’épingles à cheveux montre cependant que la création de sens ne l’emportait pas sur les critères esthétique et conservatoire lors de la mise en place de ces trois vitrines¹¹². Les objets présentés ici rejoignent pour certains ceux que l’on pouvait trouver salle 4 dans la vitrine « la toilette la coiffure », sans que cette distinction ne soit clairement expliquée.

À droite de ces trois vitrines se trouve une stèle dont l’emplacement, à la césure entre les sections de la parure et de l’alimentation, traduit l’incertitude quant à l’interprétation de la

¹¹⁰ Cf. la visite avec le conservateur, annexe I.3, p. 73.

¹¹¹ Cf. la visite avec le conservateur, annexe I.3, p. 74.

¹¹² Cf. la visite avec le conservateur, annexe I.3, p. 75.

scène figurée. Il s'agit sans aucun doute d'une scène de vente, mais quels sont les produits échangés ? D'aucuns y voient des bijoux, quand d'autres les identifient à des pains.

Les derniers objets de cette section sont un fragment de mausolée avec un buste de personnage portant un collier et une statue italique provenant de la collection Campana. Ces deux œuvres pourraient avec profit être rattachés à la section costume, mais leur éloignement et surtout la présence d'une autre section intercalée ne favorise en rien ce regroupement.

Cette section intercalée traite du couple et de la *parentalité*. Elle est composée uniquement de six stèles présentées chacune dans une niche. Lorsque l'on regarde le mur, on se rend compte que toutes les niches sont assez resserrées, tandis que l'espace qui les sépare des stèles des autres groupes – autels à Sucellus et Nantosuelta à droite, section costume à gauche – est plus important. Ces césures sont renforcées par la présence d'objets le long du mur : la statue Campana à droite et la stèle du pêcheur à gauche. Ainsi, si la présentation en niches tend à isoler les stèles les unes des autres, le jeu sur les césures les rapproche au contraire.

Au sein de la section, on peut proposer deux sous-thèmes : ce qui touche au mariage et à la fécondité à gauche, l'enfance à droite. Trois stèles composent chacun des sous-thèmes.

Vient donc ensuite la *section costume*, un peu plus complexe. Elle comporte elle aussi des stèles présentées dans des niches, qui présentent le costume celte et le costume romain. Elle est complétée par les stèles du pêcheur et du repas. En effet, ces stèles sont tournées de telle façon que, lorsqu'on les regarde depuis l'entrée de la salle, dans le sens classique du parcours, elles présentent la face sur laquelle est gravée une scène en rapport avec l'alimentation. En revanche, si l'on se place face au mur, ce sont les défunts et leurs habits que l'on voit. De plus, sur la stèle du repas, le couple se tient les mains, signe de mariage, ce qui rattache également la scène à la section parentalité. Cette section, pourtant petite, est donc parfaitement construite et s'imbrique très bien dans le parcours ; il est à redouter cependant que sa complexité ne décourage les visiteurs.

Contre le mur, une stèle montre deux personnages de part et d'autre d'un comptoir. Si elle pourrait appartenir à la section que nous venons de décrire, cette stèle se rattache en fait, avec la vitrine à sa gauche, à la *section artisanat et commerce*. Le lien se fait par un type de regroupement que l'on trouve à plusieurs reprises au Musée : la comparaison entre un objet et sa représentation figurée sur une stèle funéraire. Ici, se sont donc les balances, présentées à l'extrémité droite de la vitrine, qui justifient le rapprochement. Néanmoins, parce qu'elle n'est pas dans mais à côté de la vitrine, cette stèle apparaît isolée des autres objets de sa section.

Cette vitrine de l'artisanat et du commerce apparaît elle aussi assez complexe. Elle se scinde semble-t-il en deux parties ; c'est en tout cas l'impression visuelle qu'elle donne. La

moitié gauche rassemble des objets en lien, tous, avec l’artisanat du tissu : une reconstitution de métier à tisser, une stèle de drapier et les outils de couture – dés à coudre, aiguilles, etc. La moitié droite contient des objets beaucoup plus hétéroclites. Outre les balances que l’on a déjà mentionnées, on y trouve des pièces de monnaie, des lingots de fer, des fragments de marbre, une meule, des céramiques de tailles et de formes différentes et une petite stèle représentant un couple dont la lecture du guide de Gérard Collot nous apprend qu’il s’agit de Mercure et Rosmerta¹¹³. Ce couple divin, qui nous avait déjà été présenté dans la première vitrine de la salle précédente, est ici pour ses attributions non plus médicales mais commerciales. Mercure est en effet la divinité tutélaire des marchands, entre autres. Les autres objets présentés sont soit des productions locales, comme la céramique trévire – le vase noir – ou le drap, soit des importations, comme le marbre, les amphores et la sigillée¹¹⁴. C’est donc bien d’artisanat et de commerce dont il est question ici. Or, ce dernier thème a déjà été traité dans une vitrine de la salle 4, improprement intitulée « la navigation ». Cela met à mal le principe de cohérence tel que Colette Dufresne-Tassé l’énonce dans le principe 9 de sa grille d’analyse.

La dernière section de la salle est consacrée à *l’alimentation*, tant du point de vue de la production que de la consommation de nourriture. La consommation est principalement illustrée par la vitrine du repas. On y trouve trois *monopodia* sur lesquelles sont présentées « la vaisselle du vin », la « vaisselle de bronze et d’argent » et enfin la « céramique sigillée lisse ». Il s’agit ici de regroupements sous forme de reconstitution. Néanmoins, la comparaison avec les scènes figurées sur la stèle du repas doit permettre au visiteur de comprendre que les *monopodia* ne sont pas des tables où l’on mangeait mais des dessertes. On sait aujourd’hui que ces éléments mobiliers se trouvaient d’ailleurs plutôt dans les caves que dans les pièces à vivre des habitations.

Autre reconstitution, au sol, la vaisselle servant à la dégustation des huîtres a été regroupée sur un socle. Une cuiller est placée en position d’usage. De même, à l’autre extrémité de la vitrine, différents types de céramiques ont été empilés sur des étagères et des amphores sont appuyées au mur. Au sol de la vitrine, d’autres pièces de vaisselle ont été disposées, dont une meule. C’est la troisième meule rencontrée sur le parcours – si l’on excepte les dispositifs de médiation – ce qui, en brisant le principe de cohérence, peut brouiller la compréhension que le visiteur se fait de cet objet.

Au sous-thème de la consommation de nourriture appartient également le tonnelet de pierre, dont le cartel renvoie au barillet frontinien présenté dans la vitrine du repas, et la

¹¹³ COLLOT G., 1964, p. XXXVIII.

¹¹⁴ Cf. la visite avec le conservateur, annexe I.3, p. 77.

vitrine de la cuisine. Dans celle-ci, on trouve des chaudrons, des cuillers et des chaînes dont la disposition permet de les identifier à des crémaillères. Si cette vitrine forme un tout cohérent, elle aurait néanmoins pu accueillir des objets disposés au sol de la vitrine du repas, comme le mortier à bec verseur par exemple.

La production de nourriture est évoquée par un ensemble de scènes figurées sur des stèles funéraires : stèles du pêcheur, du vigneron, du boucher, du tonnelier – qui renvoie à la production de vin ou de bière – etc. L'emplacement de la stèle du pêcheur, très éloignée des autres, interdit de placer une césure nette entre les deux sous-thèmes de la section.

La salle 5 traite donc de la vie quotidienne dans ses aspects les plus divers, de la religion au commerce, de la parure à l'artisanat. Le choix a été fait d'une expographie harmonieuse sur l'ensemble de la salle, qui, si elle crée un lien entre les différentes sections, ne participe aucunement à leur délimitation et leur donne au contraire des contours très flous.

En entrant dans la **salle 6**¹¹⁵, le visiteur passe du monde des vivants au monde des morts, césure que son titre – « Passage de la Victoire » – n'indique pas plus que les partis pris expographiques. Cette salle se découpe en trois parties.

Dans la *partie centrale*, l'œuvre éponyme se détache dans l'encadrement de la porte la séparant de la salle précédente. Tout est mis en œuvre pour faire valoir son statut de chef-d'œuvre : isolement, éclairage, socle en marbre, cartel éloigné, etc. La présentation ne favorise pas le plaisir intellectuel mais le plaisir esthétique. Placée dans l'axe de la salle précédente, elle doit être vue de loin et découverte peu à peu, au fur et à mesure de l'avancée du visiteur. Cette prépondérance de l'esthétisme explique le choix de la couleur rouge pour cette salle, choix qui rompt avec la règle 9.3. Cela peut donc induire le public en erreur, le conduisant à rattacher cette salle à la précédente et non à la suivante. Pourtant, si l'on considère cette œuvre pour les informations qu'elle peut apporter, elle est tout à fait en contexte. En effet, elle a été découverte au Sablon, quartier messin qui, à l'époque gallo-romaine, était occupé par une importante nécropole. Elle a donc parfaitement sa place dans une salle consacrée aux rites funéraires et renseigne ainsi sur le décor des cimetières.

Dans la *partie gauche* de la salle, de part et d'autre du Passage, deux vitrines accueillent le mobilier en verre. Il s'agit donc d'un regroupement par matériau, subdivisé, semble-t-il, en regroupements par formes. Ainsi, sur chaque étagère, les objets présentent des caractéristiques formelles communes. Bien qu'elles présentent une production artisanale, la

¹¹⁵ Annexe I.2.d, p. 47.

présence de ces vitrines dans cette salle est là encore justifiée : la plupart des objets ont été découverts en contexte funéraire. Les cartels sont ici différents de ceux que l’on a vus jusqu’à présent. Ils ont en fait été créés à l’occasion d’une exposition temporaire, *L’en-verre du décor*, et placés là par Laïla Ayache. On retrouve des cartels du même type dans la vitrine du verre de la salle des « Arts du feu » (salle 14), sans qu’aucune explication supplémentaire ne vienne justifier cette nouvelle présentation de verrerie. En effet, sans doute en accord avec le discours de l’exposition temporaire, les cartels donnent essentiellement des informations sur les techniques de fabrication. Or, si ce type de discours est tout à fait pertinent dans la salle 14, il ne l’est pas dans la salle 6, où l’accent aurait dû être mis sur les contextes de découverte et l’usage des objets.

Enfin, dans la *partie droite*, la section consacrée au rituel de la crémation se compose de six vitrines de même taille. Deux sous-thèmes y sont traités : trois vitrines sont ainsi consacrées à la présentation des éléments de la tombe – urne et stèle – et deux à la protection matérielle et religieuse de celle-ci. Une vitrine ne rentre pas dans ce schéma, celle de l’urne en onyx. Là encore, il s’agit d’un chef-d’œuvre et tous les moyens expographiques sont convoqués pour le montrer : l’éclairage met en valeur le matériau précieux, le socle est placé de telle façon que toute frontalité est évitée, l’œuvre est présentée seule, bien au centre. Le cartel même pourrait participer de cet effort : un seul cartel de ce type a été rencontré jusqu’à présent, dans la vitrine de l’« Hercule aux serpents » ; il est plus grand que les autres, donne plus d’information, et présente une mise en page différente. Il s’agit cependant encore une fois de récupération suite à une exposition temporaire¹¹⁶.

Le regroupement de type reconstitution est souvent pratiqué dans cette section. Ainsi, dans la vitrine présentant une typologie des contenants – verre, pierre ou céramique – l’usage des objets est immédiatement perceptible, puisque les cendres sont conservées à l’intérieur¹¹⁷. Cela permet de montrer au visiteur que des objets de matériaux différents pouvaient avoir la même fonction. Parmi les cendres, on trouve parfois un balsamaire de verre, dont la présence est expliquée sur le cartel. De même, les rôles respectifs de l’urne et de la stèle sont rendus visibles par la position de chacun de ces objets dans la troisième vitrine à gauche lorsqu’on se dirige vers la salle 7. La stèle et sa base sont en effet placées de part et d’autre d’une urne en verre conservant les cendres d’un défunt, de manière à faire voir la cavité qui devait accueillir le récipient. L’urne retrouve ainsi son contexte et la stèle son rôle de marqueur de tombe.

¹¹⁶ Cf. la visite avec le conservateur, annexe I.3, p. 78.

¹¹⁷ C’était déjà le cas pour certains vases réutilisés comme urnes cinéraires présentés dans les vitrines du verre décrites précédemment.

Le lien entre les trois parties de la salle 6 semble difficile à faire pour le visiteur, qui risque de s'arrêter aux caractéristiques matérielles : si le rapport entre les six vitrines de la partie droite apparaît évident, y rattacher un chef-d'œuvre tel que la Victoire et une production artisanale telle que la verrerie peut peut-être poser problème.

La **salle 7**¹¹⁸ est également consacrée aux rituels funéraires, bien qu'un changement dans la couleur des murs puisse faire penser à une rupture dans le discours. Néanmoins, le nombre important de stèles dans cette salle et surtout son titre, « Des maisons pour les morts », permettent de comprendre assez rapidement que la thématique reste la même.

Des *stèles*, le visiteur en a déjà vu beaucoup, dans la salle précédente certes, mais aussi dans les thermes et plus encore dans la salle de la vie quotidienne. À un thème différent ne correspond donc pas un type d'objets différent (règle 9.2). En revanche, ce qui diffère, c'est le regard que le visiteur est invité à porter sur ces stèles. Dans la salle 5, elles étaient réunies en fonction de leur valeur documentaire, pour les scènes figurées gravées sur leurs faces. Ici, elles sont présentées dans leur matérialité, en tant qu'objet et non plus en tant que document. D'ailleurs, si on les observe attentivement, on se rend compte que bien peu de stèles figurées sont présentées en salle 7. Ce sont plutôt des stèles inscrites, ce qui incite moins le visiteur à les détailler une à une. Quoiqu'il en soit, ce qu'on veut lui présenter dès qu'il entre dans la salle, c'est encore une reconstitution : sur le socle – appelé « haricot » – se dresse un chemin de stèles tel qu'il pouvait y en avoir le long des voies menant aux agglomérations gallo-romaines.

Plusieurs types de stèles sont présentés – stèles inscrites ou à scène figurée, stèles-maisons, stèles à décor architectural – mais aussi un autre genre de monument funéraire : le *mausolée*. Une nouvelle reconstitution permet au visiteur de se faire une idée du volume d'un monument dont seuls deux blocs ont été retrouvés¹¹⁹.

L'*inhumation* est également traitée dans cette salle. Plusieurs sarcophages en plomb y sont exposés. Quatre sont présentés dans deux vitrines ménagées dans le mur au fond à gauche de la salle. Deux vitrines-silos renferment, l'une, trois sarcophages d'enfants de matériaux différents – regroupement typologique incitant à la comparaison et à la découverte des différentes classes sociales – et l'autre, un sarcophage de plomb avec squelette et mobilier funéraire. Les vitrines correspondant à ce sous-thème ne sont cependant pas rassemblées dans

¹¹⁸ Annexe I.2.e, p. 53.

¹¹⁹ Cependant, « pour avoir une idée des dimensions du mausolée complet, il semble qu'il soit nécessaire d'ajouter une soixantaine de centimètre à la hauteur actuelle ». Cette information, donnée par G. Collot dans son guide, n'apparaît plus aujourd'hui dans les salles. L'effet de volume voulu par la reconstitution n'atteint donc pas totalement son but. Cf. COLLOT G., CLERMONT M., 1976, p. XXVIII.

un même espace mais réparties dans la seconde moitié de la pièce. Les discours sur la crémation et sur l’inhumation se trouvent donc imbriqués, sans que rien ne permette de les démêler. Il n’y a notamment que peu d’indices d’une succession chronologique des deux rites funéraires.

Enfin, dernier sous-thème de la salle, l’*écriture*, à laquelle est consacrée la première vitrine à droite en entrant. Des objets très divers y sont exposés, qui ont comme point commun soit d’être des instruments pour écrire – stylets, encrier – soit d’être des supports d’écriture – cadran solaire, lampes à huile, stèle inscrite avec représentation d’une tablette de cire, vase à dépression, tuile. Cette dernière est présentée avec les stylets sur une même plaque, de façon à montrer les instruments et l’écriture qu’ils produisent. On note également que l’encrier est posé sur un socle relativement haut, probablement pour le différencier des lampes à huile exposées près de lui. La présence de cette vitrine n’est pas sans poser quelques problèmes de cohérence. Elle est d’ailleurs justifiée assez artificiellement par le rapprochement que l’on peut faire avec les scènes figurées sur les stèles toutes proches : une scène de lecture sur l’une, un personnage tenant un stylet sur une autre¹²⁰.

Cette salle présente donc un regroupement thématique plus complexe qu’il n’y paraît au premier abord. Encore une fois, le titre qui lui a été donné est source de confusion, car il se réfère à un type de stèle particulier et non pas à l’ensemble des sous-thèmes traités.

Dans le passage menant à la **salle 8**¹²¹, une stèle assez imposante semble placée là pour remplir l’espace. Toutefois, la présence d’une scène figurée assez exceptionnelle, l’enlèvement de Ganymède par Jupiter métamorphosé en aigle, permet d’introduire le dieu de la foudre dont il va être question dans la salle suivante. Parce que cette œuvre complète la typologie présentée salle 7 en introduisant un exemple de stèle monumentale, elle a été associée à cette salle dans l’enquête de public.

La salle de la colonne de Merten¹²², de forme cylindrique, accueille un autre des chefs-d’œuvre du Musée : une colonne à l’anguipède, présentée en trois tronçons – socle carré, tambour octogonal et colonne avec, au sommet, Jupiter sur un cheval terrassant un monstre mi-homme, mi-serpent.

Les murs sont de couleur claire et l’œuvre est éclairée majoritairement par le bas. Si certains spots doivent encore être réglés pour ne pas éblouir le visiteur, cela présente l’avantage

¹²⁰ Cf. la visite avec le conservateur, annexe I.3, p. 79.

¹²¹ Annexe I.2.f, p. 59.

¹²² Cette salle a été en travaux pendant toute la durée de l’enquête. Les visiteurs l’ont donc vue à des stades différents et certains n’ont pas pu y entrer.

de créer une sorte de mouvement, un élan vers le haut. Malheureusement, le spot extérieur, qui doit éclairer la figure de Jupiter, projette une ombre sur le dieu à cause du plafond tendu et doit lui aussi être réglé. Ce plafond tendu représente un ciel étoilé, en référence à la Gigantomachie et au cosmos, en lien également avec la rotondité de la salle qui évoque le monde¹²³. Il attire inévitablement le regard, qui se pose alors sur le sommet de la colonne.

Ainsi, dans cette salle, dédiée à une œuvre majeure des collections, se déploie une expographie extrêmement symbolique qui participe à l'isolement de la colonne dans le parcours gallo-romain.

c. Conclusion sur l'analyse expographique des salles 2 à 8

L'analyse des salles nous a permis de voir qu'il s'y trouve plusieurs types de regroupements et de marqueurs¹²⁴. Un tableau synthétique permet de comprendre lesquels sont les plus fréquents¹²⁵.

	CI	SA	SO	V	TOTAL
ICO	2				2
IS	4	17	11	2	34
MAT				2	2
TH	3	2		11	16
REC		1	1	5	7
TYPO	3	4	1	7	15
TOTAL	12	24	13	27	76

Tab. 1 – Les types de regroupements/marqueurs présents dans les salles 2 à 8

Un certain nombre d'objets peuvent apparaître *isolés*. Il s'agit parfois d'un choix visant à accentuer les qualités esthétiques d'une œuvre. C'est notamment vrai pour la Victoire ou la colonne de Merten.

Mais l'isolement d'autres objets, plus nombreux, est dû à un lien très (trop ?) ténu avec la section à laquelle ils appartiennent. La distance entre l'objet considéré et les autres œuvres

¹²³ Informations données par Kévin Kazek lors d'une conversation le 28 juillet 2015.

¹²⁴ Une liste en est donnée à l'annexe II.3.a, p. 701.

¹²⁵ Cf. Dictionnaire des codes, annexe II.3.b, p. 703.

joue ici un rôle capital. Si elle est trop grande, l’objet se trouve exclu de son groupe. C’est par exemple le cas de la stèle du repas (salle 5), isolée de la vitrine consacrée au même thème par son éloignement – phénomène accentué par le fait que la distance entre ces deux éléments sert souvent de point de passage aux visiteurs. De même, si une œuvre présente de trop grandes différences avec les objets qui l’entourent, elle s’en trouve isolée, même si elle en est proche. Le lien entre la statue italique provenant de la collection Campana et les stèles présentées dans des niches autour d’elle (salle 5) pose ainsi une difficulté. Il arrive en outre que les deux facteurs – distance et différences – se cumulent, comme dans le cas de la colonne aux trois divinités (salle 4). Enfin, les stèles présentées dans les salles 4 et 5 apparaissent, sans doute en raison de leur taille – qui en fait des unités expographiques à part entière – isolées du reste des objets présentés dans ces salles.

Cependant, l’isolement doit s’entendre à l’échelle du groupe. À l’échelle de la salle, un lien thématique peut très généralement être fait avec les autres objets. Seule la colonne de Merten est isolée à l’échelle de sa salle, ce qui n’a d’ailleurs pas toujours été le cas : d’autres représentations de cavaliers définissaient avec elle un regroupement iconographique.

De nombreuses *typologies* sont proposées au public, ce qui peut se comprendre dans des salles archéologiques. Ainsi, par exemple, les fibules sont regroupées selon des critères typologiques, comme les stèles présentées sur le « haricot », si l’on en croit Magdeleine Clermont¹²⁶.

Les vitrines appellent fréquemment des regroupements *thématiques*, faisant le lien entre des objets de natures diverses traitant d’un même sujet. Les cimaises peuvent également accueillir ce type de regroupement, comme c’est le cas de la section parentalité (salle 5) par exemple.

La *reconstitution* est également employée afin de donner du sens aux objets regroupés. La salle la plus exemplaire à ce propos est sans doute la salle 7 qui, avec son chemin de stèles et ses vitrines-silos, propose des rassemblements immédiatement parlants. Mais la reconstitution peut aussi se trouver avec d’autres marqueurs. On la retrouve par exemple dans la grande vitrine du repas (salle 5) ou dans celle, plus petite, montrant les différents éléments composant la tombe – stèle et urne (salle 6).

Les *autres types de regroupements* sont bien moins utilisés semble-t-il. Matériau et forme servent de critère principalement dans les vitrines du verre (salle 6). Le regroupement

¹²⁶COLLOT G., CLERMONT M., 1976, p. XVI-XXV.

iconographique se retrouve avec les trois stèles à Épona ou les autels à Sucellus et/ou Nantosuelta, dans la salle 5.

Parmi les marqueurs envisagés lors de l'établissement de la typologie, tous n'ont pas été utilisés au Musée de La Cour d'Or.

Les marqueurs que sont la *salle* et la *vitrine* sont les plus représentés, et ce pour tous types de regroupements. Le recours à la *cimaise* est rare mais le *socle* est un peu plus utilisé, qu'il s'agisse de faire se démarquer un objet – l'encrier de la vitrine de l'écriture en salle 7 – ou encore de regrouper plusieurs objets de même type – les fibules dans la salle 5 – ou de même nature – les figurines de Mercure dans la vitrine des statuettes (salle 5).

Les *marqueurs expographiques* ne sont pas utilisés. Ainsi, l'éclairage n'embrasse pas un ensemble signifiant d'objets ; il n'existe pas de cartels groupés ; les panneaux de section sont rares et peu significatifs en termes de regroupements. Les limites des sections apparaissent donc généralement floues, n'étant signifiées par aucun artifice expographique. Enfin, les titres de salles sont généralement source de confusion car ils renvoient le visiteur à un thème qui n'est pas celui de l'ensemble de la salle (salles 4, 6 et 7) ou parce qu'il constitue une référence peu pertinente pour la compréhension du discours qui va lui être proposé (salle 5). De même, deux vitrines présentent un titre, dont l'un apparaît en contradiction avec les objets présentés. Mais si l'on s'attarde uniquement sur la dimension matérielle du titre, il représente une courte ligne de texte dont la présence peut indiquer au visiteur qu'un regroupement est présent dans les environs. Puisque le titre joue avec des marqueurs dont les limites sont bien définies, comme la salle ou la vitrine, cela peut donc avoir un intérêt important en termes d'appréhension tant matérielle qu'intellectuelle des regroupements ainsi marqués.

CHAPITRE II :
L'enquête de public

Nous avons vu dans quel cadre se situe notre enquête, il est maintenant temps de la présenter et d’en donner les résultats. Le protocole mis en place est ici décrit, ainsi que l’échantillon, avant de s’intéresser au processus de traitement des regroupements et aux types de regroupements et de marqueurs les plus efficaces.

I. Description du protocole d’enquête

Le protocole d’enquête est ici décrit dans ses différentes étapes, depuis la constitution de l’échantillon jusqu’aux visites qui ont été effectuées par les participants.

A. Constitution de l’échantillon

La population étudiée est composée de visiteurs adultes du Musée, le public adulte étant le public cible de l’enquête.

Puisqu’il n’existe pas d’enquêtes permettant de connaître le profil du public de l’institution, il était impossible de travailler sur un échantillon représentatif. Le choix a donc été fait de mener cette étude à partir d’un « échantillon de commodité »¹²⁷. Il s’est alors agi d’interroger les visiteurs qui acceptaient de participer à l’enquête. Plusieurs contraintes dans le choix des participants s’imposaient néanmoins du fait de la méthode d’enquête employée : le visiteur interrogé devait être francophone¹²⁸ et être venu seul¹²⁹. Or, il est vite apparu que le public du Musée de La Cour d’Or – Metz Métropole est majoritairement familial et étranger – du moins le weekend, période à laquelle j’étais présente. Pour pallier ce problème, plusieurs

¹²⁷ Un « échantillon de commodité » est constitué des personnes présentes qui acceptent de participer. Il n’est donc pas représentatif de la population étudiée. Notes de cours, séminaire « Muséologie canadienne ».

¹²⁸ Un test a été effectué auprès d’un visiteur anglophone. L’enquête s’est très rapidement transformée en visite guidée, le Musée ne proposant aucun texte en anglais dans ses salles.

¹²⁹ Les visiteurs venus entre amis ou en famille refusaient de se séparer du groupe, car ils étaient venus au Musée dans le cadre d’une pratique sociale et non pas seulement pour découvrir les œuvres exposées ; des visiteurs venus en couple ont été interrogés, mais la forme prise par leur propos – proches de la conversation – était trop différente des autres discours recueillis pour pouvoir être prise en compte.

institutions messines ont été contactées afin de trouver des participants : la mairie et plus spécifiquement son service culturel, l'Université de Metz, l'Office de Tourisme et l'École des Beaux-Arts. Aucune d'entre elles n'a répondu. Ainsi, bien que, par le bouche à oreille, plusieurs personnes soient venues spécialement pour l'enquête, le nombre de visiteurs interrogés n'a pas pu atteindre les 30 personnes envisagées initialement. L'échantillon comporte donc 21 sujets, dont 10 ont été sollicités et 11 ont été recrutés sur place.

Chaque participant était amené à visiter deux fois les salles concernées par l'enquête : une première fois en suivant la méthode du *thinking aloud* et une seconde lors d'un entretien compréhensif mené au fil des salles. À l'issue de ces deux visites, il devait remplir un questionnaire comportant sept questions afin de pouvoir dresser un portrait socio-culturel de l'échantillon.

B. Première visite : *thinking aloud* et *tracking*

La méthode du *thinking aloud*¹³⁰ a été mise en place par C. Dufresne-Tassé et son équipe¹³¹ afin de pallier les problèmes posés par les méthodes alors existantes pour l'étude de l'apprentissage au musée, à savoir l'observation directe, le questionnaire et l'entretien. Il s'agit en fait de l'adaptation au contexte muséal d'une approche d'abord utilisée pour étudier la résolution de problème. L'utilisation de cet outil dans ce cadre avait déjà montré que l'oralisation ne modifie en rien le fonctionnement psychologique du sujet, c'est pourquoi il a pu être utilisé dans un nouveau contexte.

Il s'agit alors de proposer au visiteur de faire sa visite le plus naturellement possible, tout en « *disant au fur et à mesure ce qu'il pense, imagine ou ressent, sans se soucier de le retenir ou de le justifier* »¹³². Ce que le visiteur dit est alors enregistré puis retranscrit : on obtient un discours-visite, qui peut être subdivisé en plusieurs discours-objet. Cette méthode est applicable à tout type d'exposition – permanente ou temporaire, quelle qu'en soit la discipline, art, histoire, ethnologie, etc. Elle permet d'obtenir une information détaillée de tout ce que fait le visiteur lors de son passage dans les salles. Plusieurs questions peuvent être étudiées grâce à

¹³⁰ Cette méthode est aussi appelée « méthode des entretiens itinérants ». Je n'ai cependant pas voulu employer cette expression, le risque étant trop grand de confondre avec la seconde partie du protocole d'enquête.

¹³¹ Cette équipe était constituée de cinq chercheurs, d'une vingtaine d'étudiants de 2^e et 3^e cycles ainsi que de consultants.

¹³² DUFRESNE-TASSE C. *et al.*, 2015, p. 189 ; consigne donnée aux participants de la présente étude.

cet outil, et notamment celle-ci : « *de quelle utilité lui [le visiteur] sont les textes et la muséographie, comment ils l’aident ou au contraire l’empêchent de donner du sens à l’objet* »¹³³.

Les discours produits par les visiteurs peuvent ensuite être étudiés de deux façons différentes, selon que l’on veut analyser l’ensemble du discours ou seulement connaître un aspect particulier du fonctionnement. C’est le second cas qui nous intéresse ici. Il nous faut donc repérer les informations concernant les regroupements d’œuvres dans les discours-visite et les analyser.

En effet, l’outil proposé par C. Dufresne-Tassé et son équipe doit être adapté à notre question de recherche. Il ne s’agit pas d’étudier des discours-objet mais ce que j’appellerais des « discours-regroupement ». Lors de sa visite, le visiteur était bien sûr libre de s’arrêter où il le souhaitait, et également de ne pas s’arrêter à certains endroits. Il convient donc de dresser la liste des regroupements croisés par chaque sujet afin de voir s’ils ont été traités ou non. S’ils l’ont été, le discours correspondant doit être analysé de manière à déterminer comment les regroupements sont appréhendés par les visiteurs et les opérations utilisées pour le traitement. Chaque discours-regroupement sera donc codé en fonction de ces critères afin de pouvoir traiter ensuite les données de tous les visiteurs. De tout cela, il devrait ressortir des informations sur les types de regroupements et/ou de marqueurs les plus efficaces.

Pour répondre à ces questions, chaque discours-visite est préalablement découpé en énoncés correspondant à une opération. Ces énoncés sont ensuite comptabilisés, et parmi eux sont plus spécifiquement analysés ceux qui concernent l’expographie des salles et surtout les regroupements d’objets. Cela permet de mesurer la place des regroupements d’objets dans les discours-visites et, partant, d’évaluer l’attention portée par les visiteurs à cette question.

Ainsi, pour chaque visiteur, un tableau est dressé¹³⁴ qui donne la liste des regroupements croisés et reproduit les discours-regroupements. Des codes¹³⁵ permettent d’indiquer, pour chaque unité, le traitement du regroupement, l’opération que le sujet met en œuvre ainsi que la valeur du sens produit (correct ou non, complet ou partiel, voire enrichi).

Afin de mesurer l’efficacité relative des différents types de regroupements, d’autres tableaux ont été mis en place¹³⁶ qui visent à comprendre quels groupements sont les plus/moins

¹³³DUFRESNE-TASSE C. *et al.*, 2015, p. 191.

¹³⁴ Cf. Annexe II.3.c, p. 704, exemple d’analyse de discours.

¹³⁵ Cf. Annexe II.3.b, p. 703, dictionnaire des codes.

¹³⁶ Cf. Annexe II.3.d, p. 706, exemple de tableau : les regroupements traités.

souvent vus, commentés et traités. Pour remplir ces tableaux, les discours des visiteurs ont bien évidemment été d'une aide précieuse, mais également les carnets d'observation : le parcours de chaque sujet dans les salles ayant été noté au cours de l'enquête – selon la méthode du *tracking* – il a été possible de déterminer quels groupements avaient été vus mais non commentés – ce qui n'aurait pas pu être fait avec les seuls enregistrements.

C. Seconde visite : entretien compréhensif dans les salles

Pour compléter les résultats obtenus au fil de la première visite, il a été très tôt décidé d'en mener une seconde avec le visiteur. Dans un premier temps, il s'agissait de demander au sujet d'accomplir le même exercice que précédemment, mais en lui précisant cette fois le thème de la recherche et en l'incitant donc à commenter particulièrement les regroupements d'objets, les indices qui lui permettaient de les délimiter et le sens qu'il leur donnait. Toutefois, l'essai fait auprès d'un visiteur-test n'a pas été concluant : l'impression était forte d'avoir déjà tout dit, de ne rien avoir de nouveau à partager avec le chercheur, voire d'avoir déjà répondu à cette même consigne lors de la première visite.

L'approche a donc été modifiée. Puisque le visiteur paraissait quelque peu démuni seul, il a semblé nécessaire de faire intervenir le chercheur. J'ai donc décidé d'expérimenter une autre méthode, celle de l'entretien compréhensif. Souvent mené à la fin d'une visite, ce type d'entretien pose néanmoins une difficulté : la reconstruction du souvenir par le visiteur, qui cherche à répondre au mieux aux questions posées. Afin de pallier ce problème, l'entretien s'est déroulé au fil des salles. Le visiteur et moi reprenions la visite depuis le départ. En introduction, je lui indiquais le sujet de ma recherche avant de le convier à une discussion sur ce thème en déambulant dans les salles que nous venions de parcourir. Je pouvais ainsi orienter l'entretien, en plaçant le sujet devant tel ou tel regroupement ou en reprenant une remarque entendue lors de la première visite. Cet entretien avait donc pour but à la fois de faire en sorte que le visiteur développe ses propos précédents, mais également d'obtenir une information complémentaire sur des regroupements qui n'avaient pas toujours été traités auparavant.

Dans la mesure du possible, des arrêts ont été marqués aux mêmes endroits du parcours avec tous les visiteurs. Cependant, le fil de l'entretien ne répondait pas à une grille mais était conçu en fonction de la première visite et des remarques – ou de l'absence de remarques – faites par le visiteur à cette occasion. Le parcours suivi est également en parti dicté par le visiteur, qui

choisissait parfois où aller tandis que je l’incitais à revenir en certains endroits. Ce second passage dans les salles sert donc avant tout à éclairer les résultats obtenus par la méthode du *thinking aloud*.

D. Limites du protocole d’enquête

Le protocole mis en place a été choisi car il semblait le plus adapté à la question de recherche. Néanmoins, sa mise en œuvre a posé des difficultés qui en limitent la pertinence.

Tout d’abord, la méthode de constitution de l’échantillon. Choisir des visiteurs au hasard dans un musée à faible fréquentation – du moins où peu de visiteurs adultes viennent seuls le weekend – a engendré un échantillon non représentatif et surtout non homogène. Proposer le questionnaire en fin d’enquête avait cet avantage de gagner la confiance du sujet avant de lui demander des informations personnelles. Toutefois, cela n’a pas permis de sélectionner les visiteurs participant à l’enquête en fonction de critères jugés pertinents : niveau d’étude (?), habitude de fréquenter les musées et connaissance préalable du Musée de La Cour d’Or.

La méthode du *thinking aloud* ensuite. Cette méthode est très exigeante pour le visiteur, qui doit dépasser sa peur de donner l’impression de parler tout seul tout en cherchant à satisfaire le chercheur. Ainsi, certains s’inquiètent : « *Ça va je parle assez ?* » (visiteur 11) ou « *C’est pas que j’vous parle mais... je fais des commentaires* » (visiteur 21). D’autres, plus nombreux, passent devant un grand nombre de regroupements sans prononcer une parole. La consigne leur est rappelée, en vain. Comment savoir s’ils ne pensent rien ou s’ils n’osent pas verbaliser leur pensée ? Le chercheur ne peut s’empêcher d’imaginer que des informations lui échappent.

La seconde visite enfin. Revenir dans les salles devait pallier les problèmes de mémoire inhérent aux entretiens post-visite. Pour certains visiteurs, ce fut en fait l’occasion d’une véritable seconde visite, qu’ils ont saisie de manière à aller voir ce qu’ils avaient manqué la première fois. Il était donc très important de se référer au carnet d’observation afin de rediriger les sujets vers les points les plus intéressants de leur première visite, tout en leur laissant suffisamment de latitude pour parcourir à nouveau les salles.

Tout cela pour une méthode d’enquête extrêmement chronophage, mais qui permet néanmoins d’en savoir davantage sur la manière dont les regroupements sont traités par les visiteurs.

II. Les résultats

L'enquête auprès du public s'est déroulée exclusivement les weekends, de février à juin 2015. Au cours de cette période, 21 personnes ont été interrogées.

Il faut noter que les résultats obtenus ne peuvent en aucun cas être généralisés, ni à l'ensemble du public du Musée – l'échantillon n'étant pas représentatif de la population étudiée – ni, *a fortiori*, à tout visiteur de musée.

A. Description de l'échantillon

L'échantillon se compose d'une majorité d'hommes – environ les deux tiers des sujets interrogés, pour un tiers de femmes¹³⁷.

Les participants sont majoritairement assez jeunes. Plus de la moitié a moins de 35 ans, quatre personnes ont même moins de 25 ans. Trois visiteurs ont entre 36 et 45 ans, deux entre 46 et 55 ans et enfin quatre ont plus de 55 ans.

La moitié des sujets est française (hors Lorraine) et un tiers messin. On compte également trois Mosellans et un Lorrain.

En ce qui concerne la profession des sujets, les catégories retenues sont celles de la nomenclature PCS-2003 (niveau 1) de l'INSEE. Une modification y a toutefois été apportée : la catégorie 8, regroupant les « autres personnes sans activité professionnelle » a été scindée en deux groupes, afin de faire apparaître à la fois les personnes sans profession et les étudiants. On compte alors neuf cadres et professions intellectuelles supérieures, cinq professions intermédiaires, trois employés, deux retraités et deux étudiants – engagés dans des études longues.

À cela répond, pour la plupart des sujets, un haut niveau de formation. En effet, les trois quarts des participants sont titulaires d'un diplôme universitaire (Licence ou supérieur). Si

¹³⁷ Les tableaux et graphiques décrivant la composition de l'échantillon sont regroupés à l'annexe II.3.e, p. 707.

d’aucuns, à la suite de Bourdieu¹³⁸, considèrent que ce haut niveau de formation correspond à l’appartenance à une classe sociale d’origine qui leur aurait donné plus de moyens pour comprendre les principes d’exposition muséale, ce n’est pas mon cas. Je rejoins plutôt le point de vue de C. Dufresne-Tassé qui pense, elle, que les compétences nécessaires au traitement des objets s’acquièrent en dehors du contexte scolaire. Il s’agit de savoir-faire que l’on peut mettre en pratique dans la vie courante, et cela n’a aucun rapport avec le niveau d’étude¹³⁹. Nous verrons si l’analyse des résultats confirme ce point de vue.

De plus, il faut noter que la moitié des participants ont obtenu un diplôme dans une discipline sans lien avec les Lettres et Sciences humaines. En revanche, parmi les spécialités qui appartiennent à ce grand domaine, on compte trois historiens, un historien de l’art, un archiviste, une personne spécialisée en Arts et culture, une autre en Lettres et enfin un titulaire d’un diplôme de Chinois. Là encore, si cela ne signifie pas qu’ils ont des compétences supérieures aux autres sujets, peut-être en revanche disposent-ils de connaissances qui les ont aidés à traiter les objets et, partant, à voir plus facilement les liens qui justifient leurs regroupements.

Ce qui, au contraire, semble pouvoir influencer la compréhension des rassemblements d’objets, c’est l’habitude de fréquenter les musées en général et le Musée de La Cour d’Or en particulier. C’est à déterminer ces variables que servaient les deux dernières questions. Il apparaît que l’échantillon est composé pour moitié de visiteurs fréquents et pour un tiers de visiteurs habitués. Seules deux personnes sont des visiteurs occasionnels. Cette très grande habitude de fréquentation muséale des sujets s’explique sans doute par le protocole d’enquête : en effet, les visiteurs susceptibles de participer devaient être venus seuls, or la plupart des personnes préfèrent venir en famille ou entre amis. Ce sont les visiteurs les plus habitués à la fréquentation des musées qui viennent seuls. D’ailleurs, les deux visiteurs occasionnels sont deux personnes de ma connaissance, venues spécialement pour l’enquête.

Enfin, il semblait intéressant d’interroger les visiteurs sur leur connaissance du Musée de La Cour d’Or, afin de comprendre si une fréquentation accrue des salles permettait ou non d’être plus sensible à l’expographie. Les deux tiers des sujets avaient déjà visité l’institution avant de participer à l’enquête et un tiers n’était jamais venu. Parmi les personnes qui

¹³⁸ BOURDIEU P., DARBEL A., *L’amour de l’art. Les musées d’art et leur public*, Paris : Editions de Minuit, 1966, 216 p.

¹³⁹ Notes de cours, séminaire « Fonctionnement psychologique du visiteur adulte ».

connaissaient le Musée auparavant, les deux tiers sont venus entre une et trois fois avant, tandis qu'un tiers est très habitué du Musée puisqu'il déclare être venu plus d'une dizaine de fois.

B. Façon de traiter les regroupements d'œuvres par les visiteurs

Le premier point à étudier est la manière dont les visiteurs traitent les regroupements d'œuvres : quel est le processus mis en œuvre, quelles sont les opérations utilisées et le sens produit.

a. Le processus d'appréhension des regroupements par les visiteurs

Lors de la mise en place de l'enquête et des outils d'analyse des résultats, l'hypothèse a été émise que les visiteurs pouvaient appréhender les regroupements d'objets de deux manières différentes : matérielle ou intellectuelle. L'appréhension matérielle correspondrait alors à la délimitation du regroupement et à la délimitation des objets qui le composent, tandis que l'appréhension intellectuelle serait la compréhension – partielle ou totale – du lien qui unit les objets composant le regroupement. Il s'agissait alors de comprendre quel type de visiteur faisait usage davantage de l'un ou l'autre type d'appréhension : cela correspondait-il à des habitudes de fréquentation muséale ou à une connaissance particulière du Musée ? ou encore à un niveau d'étude ? Autant de pistes qu'il paraissait intéressant de creuser.

Néanmoins, l'analyse des discours des visiteurs a montré combien il était difficile de discerner l'appréhension matérielle et l'appréhension intellectuelle. En effet, la définition des contours des regroupements est un processus extrêmement rapide¹⁴⁰, qui se fonde semble-t-il à la fois sur la distance entre les objets présentés et sur les similitudes qu'ils peuvent entretenir¹⁴¹. Ces caractéristiques, que nous appellerons « physiques », sont immédiatement perçues par les sujets. Ainsi, cette première étape de la définition des caractéristiques physiques du regroupement n'apparaît que de manière ténue dans les discours des visiteurs. C'est l'usage du pluriel ou d'un pronom démonstratif indéfini qui la fait déceler. Ainsi, concernant la vitrine de l'écriture, le visiteur 11 dit :

¹⁴⁰ Dans les lignes qui suivent, les données touchant aux sciences cognitives m'ont été fournies et expliquées par Cécile Champmartin, neuropsychologue. Je la remercie chaleureusement de son aide.

¹⁴¹ Cf. *infra*, p. 80.

« Ah j’aime bien les p’tites lampes à huile comme ça !
J’aimais bien aussi celle de la boutique.
Bon celles-ci elles font plus d’époque forcément mais...
Elles sont choutes !
Ouais, alors là j’aime pas trop comment c’est fait,
j’trouve ça aurait été mieux d’mettre en face à chaque euh... petit objet, parce que on sait p’us qui va où...
Qu’est-ce que c’est que ça [stylets] ?
Alors là y’a plus qu’à trouver... lequel qui va avec. »

Dans un premier temps, l’emploi du pluriel montre que toutes les lampes à huile sont considérées en même temps. Ensuite, l’emploi du pronom « ça » pour désigner les stylets indique là encore qu’un groupe d’objets est traité dans son ensemble, mais l’identification n’en a pas encore été faite. On comprend ici l’importance du *tracking* pour aider à déterminer à quoi se réfèrent ces pronoms indéfinis, utilisés abondamment par les visiteurs dans leurs discours.

On note également qu’après la perception des caractéristiques physiques, les visiteurs passent directement à une deuxième phase de traitement du regroupement : la définition de ses caractéristiques « sémantiques ». Il s’agit en effet de mettre des mots sur les objets, de les identifier. Cette opération est là encore assez rapide, en tout cas si les objets sont déjà connus. Il s’agit en effet pour le sujet de fouiller sa mémoire pour faire correspondre les objets qui lui sont présentés avec des objets qu’il connaît en examinant leurs caractéristiques visibles. Il peut ainsi verbaliser plus facilement sa pensée puisqu’il a trouvé le mot qui correspond à ce qu’il regarde. Cette étape apparaît de manière variable dans les discours des visiteurs : soit par l’identification des objets, soit par l’emploi de mots tels que « ça » ou « trucs » lorsque l’identification est en cours ou n’a pas abouti. L’exemple du visiteur 11 présente les deux manières de définir ces caractéristiques sémantiques.

Ce n’est qu’ensuite – mais pas systématiquement, loin s’en faut – que le visiteur s’attarde sur le sens du regroupement. Cette troisième et dernière étape ne semble finalement intervenir que si le lien entre des objets identifiés n’est pas immédiat ou est problématique. Il faut alors passer par une phase de verbalisation pour parvenir – ou non – à définir la raison d’être du regroupement. Il faut néanmoins noter que cette phase est rarement mise en œuvre par les visiteurs, qui interrompent souvent leur traitement après l’identification des objets qui composent le regroupement.

b. *Opérations mises en œuvre par les visiteurs dans le cadre du traitement des regroupements*

La méthode du *thinking aloud* permet d'étudier les fonctionnements cognitif, affectif et imaginaire des visiteurs. Pour mieux comprendre le traitement des regroupements d'objets par les visiteurs, c'est sur le premier de ces trois fonctionnements qu'il faut se pencher – même si les deux autres peuvent intervenir à l'occasion.

Le fonctionnement cognitif se déploie en quatorze opérations différentes, classées de la plus simple à la plus complexe en cinq catégories¹⁴². Dans le cadre qui nous occupe, l'une de ces opérations semble particulièrement intéressante : il s'agit de la première opération de la catégorie 4, « Saisir *le sens d'un ensemble d'éléments* ». Cela correspond en effet à la définition des caractéristiques sémantiques du regroupement. L'on peut donc s'attendre à la trouver régulièrement. De même, l'opération « Comparer *une chose à une autre ou la distinguer d'une autre* » (catégorie 3) semble pouvoir entrer dans le mode de traitement des regroupements, la comparaison entre les éléments d'un groupe semblant être un préalable à la compréhension du lien qui les unit. Enfin, pour ce qui est de la définition des caractéristiques physiques du regroupement, l'opération « Identifier-situer *en observant ou en lisant* » (catégorie 1) pourrait convenir.

Les données recueillies recourent en partie ces hypothèses, dans la mesure où les opérations « Saisir » et « Identifier-situer » sont bien celles que l'on retrouve le plus fréquemment dans les discours des visiteurs.

¹⁴² C. DUFRESNE-TASSE *et al.*, 2015, p. 193-194.

	Catégorie 1			Catégorie 2			Catégorie 3				Catégorie 4			Catégorie 5	
	Identifier-situer	Constater	Réagir	Vérifier	Associer	Comparer	Clarifier	Modifier	Juger-évaluer-critiquer	Saisir	Expliquer-justifier	Conclure	Prévoir-anticiper	Suggérer	
TOTAL	200	7	7	2	1	9	2	0	23	96	6	0	0	3	
MOYENNE	9,52	0,33	0,33	0,10	0,05	0,43	0,10	0	1,10	4,57	0,29	0	0	0,14	
MINIMUM	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
MAXIMUM	39	2	2	2	1	3	2	0	10	28	3	0	0	2	
ÉCART-TYPE	10,64	0,58	0,58	0,44	0,22	0,98	0,44	0	2,57	6,38	0,78	0	0	0,48	

Tab. 2 – Les opérations utilisées dans le traitement des regroupements d’œuvres

Ce tableau, qui donne le nombre d'unités de discours en fonction de l'opération mise en œuvre, montre que l'emploi moyen de ces deux opérations est assez élevé (9,52 pour « Identifier-situer », 4,57 pour « Saisir »), montrant ainsi leur intérêt pour le traitement des regroupements. On note cependant une forte disparité dans l'usage que font les visiteurs de ces deux opérations (écart-type de 10,64 pour « Identifier-situer », de 6,38 pour « Saisir »).

En revanche, l'opération « Comparer » est bien moins employée que prévu (seulement 9 fois au total). L'opération « Juger-évaluer-critiquer » prend en effet le pas sur celle-ci. Les visiteurs donnent donc, à l'occasion, leur avis sur les regroupements qui leur sont proposés.

D'autres opérations interviennent dans le traitement des regroupements, de manière moins fréquente mais plus homogène : « Constater » et « Réagir », « Expliquer-justifier », « Suggérer », « Vérifier » et « Clarifier », « Associer ». « Modifier », « Conclure » et « Prévoir-anticiper » ne sont jamais employées.

Si l'on regarde ce qui est dit par les visiteurs lorsqu'ils mettent en œuvre les opérations les plus fréquentes, on s'aperçoit que l'opération « Saisir » correspond bien à une compréhension des caractéristiques sémantiques des regroupements. Le visiteur perçoit le lien qui unit les différents objets qu'il considère comme un ensemble.

En revanche, l'opération « Identifier-situer » ne répond pas à une tentative de délimitation physique du regroupement. Il s'agit bien plutôt de déterminer les caractéristiques sémantiques d'un ensemble d'objets dont on a déjà, préalablement, délimité les contours. Comme nous l'avons vu plus haut¹⁴³, la première étape du traitement n'est pas oralisée car trop rapide et le visiteur passe directement à la deuxième étape en donnant un nom aux objets qu'il regarde. L'activité principale des visiteurs interrogés est donc, dans le cadre du traitement des regroupements, d'identifier les objets par paquets.

De même, l'opération « Comparer » ne vise jamais à définir les points communs entre objets du même groupement – là encore, cette opération est bien trop rapide pour que le visiteur n'en prenne conscience – mais à soulever le fait que quelque chose a déjà été vu auparavant, généralement dans la salle précédente. Bien que peu employée, cette opération a donc l'intérêt de montrer que des liens d'une salle à l'autre peuvent parfois être faits par les visiteurs.

¹⁴³ Cf. *supra*, p. 74.

c. Production de sens par les visiteurs dans le cadre du traitement des regroupements

Les visiteurs utilisent des opérations variées lors de leurs traitements des regroupements. Il est alors important de savoir si cela leur permet de produire du sens et si celui-ci est conforme au propos de l’exposition, enrichi de références personnelles ou au contraire fautif.

	S	SI	AS	OPP	FS	ABS
TOTAL	232	32	6	16	28	42
MOYENNE	11,05	1,52	0,29	0,76	1,33	2
MINIMUM	0	0	0	0	0	0
MAXIMUM	42	10	1	6	7	11
ÉCART-TYPE	11,96	2,54	0,46	1,58	2,01	2,95

Tab. 3 – Le sens produit par les visiteurs dans le traitement des regroupements d’œuvres

Ce tableau donne le nombre d’unités de discours en fonction du sens produit par le visiteur : sens du concepteur (S), sens incomplet (SI), autre sens (AS), opposition (OPP), faux sens (FS) ou absence de sens (ABS)¹⁴⁴.

Il apparaît que les visiteurs produisent beaucoup de sens dans leur traitement des regroupements, et que ce sens est généralement en accord avec le sens du concepteur – en tout ou en partie. L’absence de sens est peu fréquente, l’enrichissement du sens plus encore. Les erreurs sont rares, de même que les réactions de mécontentement, ce qui semble montrer que les visiteurs ont, si ce n’est plaisir à traiter les regroupements, tout au moins le sentiment d’être compétents en le faisant.

d. Conclusion

Le traitement des regroupements par les visiteurs est un processus en trois étapes – identification des caractéristiques physiques du regroupement, définition des caractéristiques sémantiques des objets qui le composent, compréhension du lien qui les unit. Lorsqu’il les met

¹⁴⁴ Cette liste des sens produits est une adaptation de la liste dressée par M.-Cl. O’Neill dans O’NEILL M.-Cl., 2007. Les principales catégories sont conservées. « Sens enrichi » n’apparaît pas dans les discours-regroupement, il n’a donc pas été intégré au tableau ; « Sens inabouti » a été modifié en « Sens incomplet », unités de discours dans lesquelles le visiteur exprime une partie seulement du sens du concepteur sans nécessairement « [percevoir] un manque dans la compréhension qu’il a du discours de l’exposition ou des objets qu’il observe » ; « Absence de sens » a été ajouté, notamment pour prendre en compte les nombreuses interrogations du type « C’est quoi ça ? ».

en œuvre, le visiteur peut faire appel à de multiples opérations, les plus fréquentes étant « Identifier-situer » et « Saisir ». L'activité principale du visiteur est donc d'abord de nommer les objets qu'il observe avant d'essayer, parfois, de comprendre leurs points communs. En faisant cela, le visiteur produit beaucoup de sens, sans commettre énormément d'erreur de compréhension. Le traitement des regroupements d'objets dans l'exposition apparaît donc comme un outil relativement efficace pour saisir le message du concepteur.

C. Types de regroupements et marqueurs les plus efficaces

Après avoir étudié la manière dont les visiteurs traitent les regroupements, il faut s'attarder sur les regroupements traités et sur l'efficacité relative de chacun des types.

a. Efficacité relative des types de regroupements

Le tableau ci-dessous présente le nombre de fois où les regroupements sont traités par les visiteurs en fonction de leur type.

	ICO	IS	MAT	REC	TH	TYPO
TOTAL	6	32	4	26	70	60
MOYENNE	0,29	1,52	0,19	1,24	3,33	2,86
MINIMUM	0	0	0	0	0	0
MAXIMUM	1	7	2	4	10	8
ÉCART-TYPE	0,46	1,94	0,60	1,30	3,18	2,10

Tab. 4 – Les types de regroupements traités

On note tout de suite que les regroupements les plus traités sont ceux qui présentent des objets différents les uns des autres : regroupements thématiques et typologiques. Les premiers regroupent des objets traitant d'un même sujet mais de natures différentes ; les seconds des objets de même nature mais présentant des différences qui permettent de les regrouper en catégories.

Viennent ensuite les objets isolés. Ici, le nombre important de traitement est à rapprocher du nombre également important de regroupements de ce type dans les salles concernées par

l’étude¹⁴⁵. En revanche, les groupements du types « reconstitutions » sont peu nombreux mais largement traités par les visiteurs, montrant ainsi la relative efficacité de ce mode de présentation.

Enfin, les regroupements « iconographiques » et par « matériau » sont peu traités mais également très peu nombreux, ce qui explique ce résultat. De plus, les vitrines « verre 1 » et « verre 2 », les deux seuls regroupements par matériau, sont placées à un endroit délicat du parcours qui les fait généralement manquer par les visiteurs.

Le tableau 5 s’intéresse au nombre d’unités de discours correspondant à chaque opération en fonction du type de regroupement. Ainsi, l’opération « Identifier-situer » est la plus employée pour tous les types de regroupements, sauf pour les objets « isolés », pour lesquels l’opération « Saisir » prend le dessus. Si l’on revient aux discours des visiteurs, on se rend compte que ces regroupements – généralement des stèles disposées dans les salles – posent beaucoup de problèmes : la place de stèles funéraires dans les bains ou dans la salle « *Les travaux et les jours* » notamment est source de nombreuses interrogations et d’incompréhension. Ceci explique également le fort taux d’opérations « Juger-évaluer-critiquer » pour les objets « isolés ».

Les regroupements thématiques appellent – comme les autres d’ailleurs, mais de manière plus forte encore – un grand nombre d’utilisations de l’opération « Identifier-situer ». Par la variété des objets qu’ils rassemblent, ces regroupements semblent donc susciter un besoin d’identification, souvent par « paquets », des objets présents, comme un préliminaire à la compréhension du groupe à une échelle plus large. L’exemple le plus pertinent est sans doute celui de la « Vitrine artisanat/commerce ». Prenons le discours du visiteur 4 :

« Alors...

Donc, de nouveau des amphores, de nouveau d’la sigillée,
mais alors là elle est nett’ment décorée !

Des morceaux d’marbre...

encore une meule !

Bah j’pense,

ou alors à moins qu’ce soit pas ça du coup...

On en r’trouve tellement partout ça s’trouve c’est pas ça !

Pourtant deux roues de pierre volcanique comme ça ça peut pas être autre chose...

Bon.

¹⁴⁵ Cf. *supra*, Tab. 1, p. 61.

	Catégorie 1		Catégorie 2			Catégorie 3				Catégorie 4			Catégorie 5	
	Identifier-situer	Constater	Réagir	Vérifier	Associer	Comparer	Clarifier	Modifier	Juger-évaluer-critiquer	Saisir	Expliquer-justifier	Conclure	Prévoir-anticiper	Suggérer
ICO	5	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0
IS	7	4	0	0	0	0	1	0	10	20	3	0	0	0
MAT	3	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0
REC	27	1	1	0	0	0	1	0	1	22	1	0	0	2
TH	89	2	3	0	1	6	0	0	9	36	1	0	0	1
TYPO	67	1	3	1	0	1	0	0	2	15	1	0	0	2

Tab. 5 – Les opérations utilisées en fonction des types de regroupements d'œuvres

Alors, une balance, des pièces... des...
des je n’sais pas quoi, des masses en fer ou... ou des éléments de hache qui sont en train d’être fabriqués
ou... ou des lingots d’métal ou,
je sais pas.
Ah oui, là je sais pas.
Bon.
Et là ça doit être des poids,
donc oui c’est lié à la balance ça.
Donc on a dit des amphores,
deux p’tits personnages... deux p’tits personnages.
Donc ça c’est un métier à tisser.
Et deux personnages avec des draps,
donc ça doit être euh... oui des drapiers, des vendeurs de draps, des commerçants de... de tissu.
Des dés à coudre...
donc ça c’est lié au, au métier à tisser, ok ! »

Le « Alors... » introductif correspond très certainement au temps de prise en compte de la vitrine dans son intégralité. Débute ensuite la liste des identifications – avec quelques temps morts en cas de difficulté – qui précède parfois des conclusions quant aux liens entre les objets. On remarque ici que les opérations « Identifier-situer » sont bien nombreuses dans le traitement d’un seul regroupement, ce qui explique le nombre important d’opérations de ce type lors du traitement des regroupements « thématiques ». L’opération « Saisir » est en revanche relativement moins présente.

De la même manière, les regroupements « typologiques » incitent les visiteurs à « Identifier-situer » et à « Saisir », là encore avec une grande différence entre les deux types d’opération, plus grande encore que pour les regroupements « thématiques ». Cela indique que le lien typologique est plus difficile à percevoir que le lien thématique. Les entretiens menés avec les visiteurs confirment cette idée, car lorsqu’on les interroge sur le lien entre les objets, c’est le mot « thème » qui vient en premier et de manière très spontanée. Les autres types de liens – par matériau, provenance, taille, nature d’objet par exemple – ne sont évoqués par les visiteurs que dans un second temps, et souvent après qu’ils ont été mis sur la voie.

En ce qui concerne les « reconstitutions », l’écart entre les deux opérations principales est moindre et les chiffres élevés en regard du faible nombre de groupements de ce type (27 « Identifier-situer », 22 « Saisir »). Cela semble donc confirmer la relative efficacité de ces regroupements, qui permettent de saisir toutes les caractéristiques sémantiques du

regroupement et ainsi non seulement de donner un nom aux parties mais de comprendre l'ensemble.

Si l'on s'intéresse enfin à la production de sens en fonction des types de regroupements, on remarque que tous les types de regroupements permettent aux visiteurs de produire un sens majoritairement fidèle au sens du concepteur (entre 61% et 76% des unités de discours), sauf les objets « isolés ».

	S	SI	AS	OPP	FS	ABS
ICO	5	0	0	0	2	0
IS	19	3	1	6	6	10
MAT	5	1	1	0	0	0
REC	34	7	2	0	5	8
TH	94	13	3	7	13	18
TYPO	71	9	0	2	2	9

Tab. 6 – La production de sens en fonction des types de regroupements d'œuvres

Pour ce type en effet, une plus large place est faite à la non production de sens d'abord, à l'opposition et au faux-sens ensuite. Cela traduit bien les difficultés de compréhension déjà perçues par l'étude des opérations mises en œuvre lors du traitement de ces regroupements. Il ne faut cependant pas écarter trop vite l'intérêt de l'isolement des objets, notamment lorsqu'il s'agit de faire comprendre leur spécificité par rapport aux autres objets et de les présenter comme des chefs-d'œuvre. Ainsi, la Victoire et l'urne en onyx (salle 6) ainsi que la colonne de Merten (salle 8), tous trois isolés, sont présentés de manière à faire comprendre leur statut particulier aux visiteurs. Ce sont donc, là encore, principalement les stèles funéraires présentées dans les premières salles, consacrées à des thèmes sans rapport avec la mort, qui expliquent l'appauvrissement du sens produit par les visiteurs dans le traitement des objets isolés.

Sans surprise, ce sont les regroupements « thématiques » qui permettent aux visiteurs de construire le plus de sens autour des objets. Néanmoins, on note que près des deux tiers des opérations effectuées lors du traitement des « reconstitutions » permettent de produire du sens fidèle au message du concepteur. Et si l'on considère à la fois le sens du concepteur et le sens incomplet, les regroupements les plus efficaces sont les regroupements par matériau et par typologie. Cela peut s'expliquer par le fait que ces regroupements présentent des objets aux caractéristiques communes visibles et clairement discernables, ce qui rend leur appréhension plus facile.

b. Efficacité relative des types de marqueurs

Le tableau suivant montre que la vitrine est sans conteste le marqueur de regroupement le plus souvent pris en compte par les visiteurs.

	CI	SA	SO	V
TOTAL	31	33	24	110
MOYENNE	1,48	1,57	1,14	5,24
MINIMUM	0	0	0	0
MAXIMUM	5	7	4	16
ÉCART-TYPE	1,63	1,83	1,49	4,49

Tab. 7 – Les marqueurs de regroupement traités

Certes, ce marqueur est le plus souvent utilisé dans les salles étudiées. Cependant, l’écart avec les autres types de marqueurs ne semble pas suffisant pour expliquer qu’il soit autant traité par les visiteurs. Peut-être faut-il plutôt chercher du côté de la forme de la vitrine, sorte de boîte, contenant aux contours nettement définis. Cela la rend particulièrement efficace pour le visiteur car elle ne le ralentit pas dans la délimitation des caractéristiques physiques des regroupements, au contraire elle les rend d’autant plus rapidement discernables.

La salle partage avec la vitrine cette ressemblance avec la boîte, mais à une échelle plus large. Il faut d’ailleurs tenir compte du fait que les stèles sur socle présentées dans les salles apparaissent ici dans la rubrique SO. Il faut donc ajouter une douzaine d’objets aux chiffres de la catégorie SA pour avoir une idée plus réaliste. Si les discours des visiteurs ne laissent que peu transparaître l’efficacité de la vitrine, les entretiens eux sont plus prolixes à ce sujet.

Au contraire, la cimaise semble avoir des contours trop flous et est bien moins prise en compte que les autres marqueurs.

Les opérations employées par les visiteurs en fonction des marqueurs de regroupement sont données, en nombre d’unités de discours, dans le tableau 8 ci-dessous.

	Catégorie 1		Catégorie 2		Catégorie 3				Catégorie 4			Catégorie 5		
	Identifier-situer	Constater	Réagir	Vérifier	Associer	Comparer	Clarifier	Modifier	Juger-évaluer-critiquer	Saisir	Expliquer-justifier	Conclure	Prévoir-anticiper	Suggérer
CI	21	2	0	0	1	0	0	0	4	17	1	0	0	0
SA	9	1	1	1	0	1	1	0	4	20	2	0	0	0
SO	14	3	0	0	0	0	0	0	4	10	0	0	0	2
V	154	2	6	0	0	8	1	0	10	50	3	0	0	3

Tab. 8 – Les opérations utilisées en fonction des marqueurs de regroupements

On note dans un premier temps que non plus deux mais quatre opérations sont utilisées pour tous les types de marqueurs : il s’agit d’« Identifier-situer » et « Saisir » bien sûr, mais aussi de « Constater » et « Juger-évaluer-critiquer ». Les visiteurs n’hésitent donc pas à donner leur avis sur les regroupements quel que soit leur marqueur.

Comme pour les types de regroupements, l’opération « Identifier-situer » est partout majoritaire, sauf dans un cas. En effet, l’opération « Saisir » arrive en tête pour le marqueur « salle ». Cela s’explique sans doute à nouveau par le nombre de stèles funéraires présentes dans les salles 4 et 5 et répondant à ce critère. Le nombre important d’identifications avec les vitrines s’explique par le nombre plus important d’objets qu’elles présentent, demandant donc aux visiteurs de multiplier les opérations pour parvenir à mettre un nom sur tous les paquets qu’ils créent.

Enfin, le tableau ci-dessous indique le nombre d’unités de discours en fonction du sens produit et du marqueur considéré.

	S	SI	AS	OPP	FS	ABS
CI	28	2	2	3	6	5
SA	22	2	1	3	6	6
SO	19	2	1	3	1	7
V	159	27	3	6	15	27

Tab. 9 – La production de sens en fonction des marqueurs de regroupements

Tous les types de marqueurs permettent aux visiteurs de produire majoritairement du sens fidèle au sens du concepteur. La vitrine arrive largement en tête, elle qui permet de bien circonscrire le sujet dont il est question. Le taux d’erreurs produites dans le traitement de regroupements en vitrine est de plus assez faible, faisant de la vitrine un excellent marqueur.

La cimaise, bien que moins souvent traitée, permet, elle aussi, de produire en majorité un sens fidèle au sens du concepteur. Ses contours nets – peut-être un peu moins que la vitrine mais bien plus que la salle – n’empêchent cependant pas un taux d’erreurs relativement élevé.

Le socle, en revanche, est le marqueur avec lequel le plus d’unités de discours sont vides de sens. Lui qui était déjà le marqueur le moins traité semble poser des difficultés aux visiteurs.

D. Échelle et distance

Lors de la réalisation de l'enquête, des difficultés se sont fait jour pour les visiteurs, qui transparaissent partiellement dans leur discours et dans les entretiens.

Tout d'abord, la question de *la distance*. L'espacement entre des objets ou des groupes d'objets est parfois perçu comme un marqueur de regroupement par les visiteurs. Ainsi, le visiteur 16 fait un rapprochement entre les pilotis et le bloc représentant un dieu fleuve (« cimaise pont », salle 4) du fait de leur proximité, estimant que les pilotis doivent très probablement s'encaster dans les trous présents à la surface du bloc :

« C'est parce qu'ils sont proches ?

- Ah bah oui ! »

Tandis que le visiteur 1 procède à des divisions dans la « Vitrine statuettes » (salle 5) à cause de la distance :

« Qu'est-ce qui vous permet de dire qu'il y a des mini-thèmes ?

- Ben les... Le fait qu'il y a des petits socles et puis où y'en n'a pas. Mais c'est aussi les espaces soit mis par les socles soit mis par les espaces entre les objets, la main est plus écartée d'à côté par rapport aux différents... »

Enfin, c'est « *l'espace entre les niches* » qui permet au visiteur 4 de comprendre les séparations entre les différents thèmes présentés sur le « mur de stèles » (salle 5). Le rôle de l'espace, d'une plus grande distanciation comme marque de séparation n'est certainement pas toujours perçue par les visiteurs. En effet, cela fait partie des règles qui président à notre perception des choses de manière générale, ce n'est pas propre au langage expographique. En psychologie¹⁴⁶, la Gestalt Theory permet d'expliquer ce phénomène par la « loi de proximité ». Les objets proches les uns des autres sont immédiatement perçus comme un tout, tandis que les éléments plus éloignés sont exclus de cette construction. Ce principe est donc, en quelque sorte, incorporé par les visiteurs qui, sans le savoir, subissent son influence quotidiennement. Il n'est donc pas facile de le verbaliser. La définition des regroupements doit cependant en tenir compte sous peine de créer des difficultés. À deux endroits du parcours en effet, une stèle appartenant

¹⁴⁶ Là encore, la théorie de la forme m'a été expliquée par Cécile Champmartin, que je remercie d'avoir bien voulu répondre à mes nombreuses questions sur le sujet.

à la même section que d’autres regroupements n’est pas incluse par les visiteurs car éloignée du reste des groupements de la section. Il s’agit du « Bloc chariot » de la section transport de la salle 4 et de la « Stèle du repas » en lien avec la « Vitrine du repas » dans la salle 5. Or ces stèles sont non seulement éloignées des autres regroupements composant leur section, mais elles en sont séparées par l’espace de circulation. La fracture est trop nette, le lien n’est fait qu’après discussion avec le chercheur. L’argument de la distance est d’ailleurs donné pour expliquer que la corrélation n’ait pas été faite :

« ...là ce bloc avec le chariot, mais qu’est-ce que ça fait là ?!

Je pense que ça a un lien avec la section sur le transport.

Ah !... Ah oui mais c’est tellement loin ! » (visiteur 4)

« C’est vrai qu’elle [la vitrine cheval] a aucun lien avec l’eau par contre il y a un lien avec la stèle et le cheval qui tire la charrette.

Du coup est-ce qu’elle est bien placée ?

Ben non déjà elle est loin de la vitrine... » (visiteur 1)

Au moment de définir les sections, il faut donc bien prendre en compte les espaces de circulation, qui forment des frontières naturelles, invisibles mais bien nettes.

La distance est un facteur important également lorsqu’on cherche à apporter de l’information sur un objet. La lecture des discours des visiteurs suffit pour s’en convaincre, le premier regroupement à faire est celui qui unit l’objet à son cartel. Or, celui-ci pose régulièrement problème aux visiteurs. Il en va de même entre l’objet et les documents qui viennent l’expliquer, comme la reproduction du camée illustrant l’usage du strigile (« Vitrine toilette/coiffure », salle 4). Sans dire que le rapprochement entre les deux résoudrait toutes les difficultés de compréhension, peut-être cela les amoindrirait-il cependant.

À cela s’ajoute la « loi de similitude », qui veut que l’on réunisse les objets ayant des caractéristiques communes. Proximité et similitude incitent les visiteurs à traiter les regroupements à une échelle plus resserrée que ce que l’analyse des regroupements avait anticipé. En effet, lorsque j’ai dressé la liste des différents groupes présents dans les salles, j’ai décidé de résoudre l’épineuse question de l’échelle en m’arrêtant à l’unité muséographique telle que définie par M.-Cl. O’Neill. Or, l’enquête a montré que les visiteurs traitent en fait les regroupements en identifiant des objets un par un, souvent par « paquets ». L’exemple de la « vitrine fibules » (salle 5) est à ce propos éclairant :

« Vous faites des ensembles en fonction de quoi ?

Bah là c'était notamment la taille et le fait que ce sont tous des animaux. Ça c'est pas des trucs figuratifs, et au niveau des formes ça se ressemble. Peut-être des pinces aussi... Peut-être pour tenir les toges, ou je sais pas quoi...

Oui ce sont toutes des fibules.

Ah ça aussi ?!

Oui toutes.

Oui, je regrouperais au niveau de la taille, de la forme... [...]

Et est-ce que les socles ça vous paraît bien ?

Oh, ça me choque pas. Comme ça on n'est pas parasité par une autre couleur. Avec le contraste, on voit que l'objet. Ça par contre je trouve ça bien.

Mais du coup, on aurait pu ne pas mettre de socles du tout, finalement ?

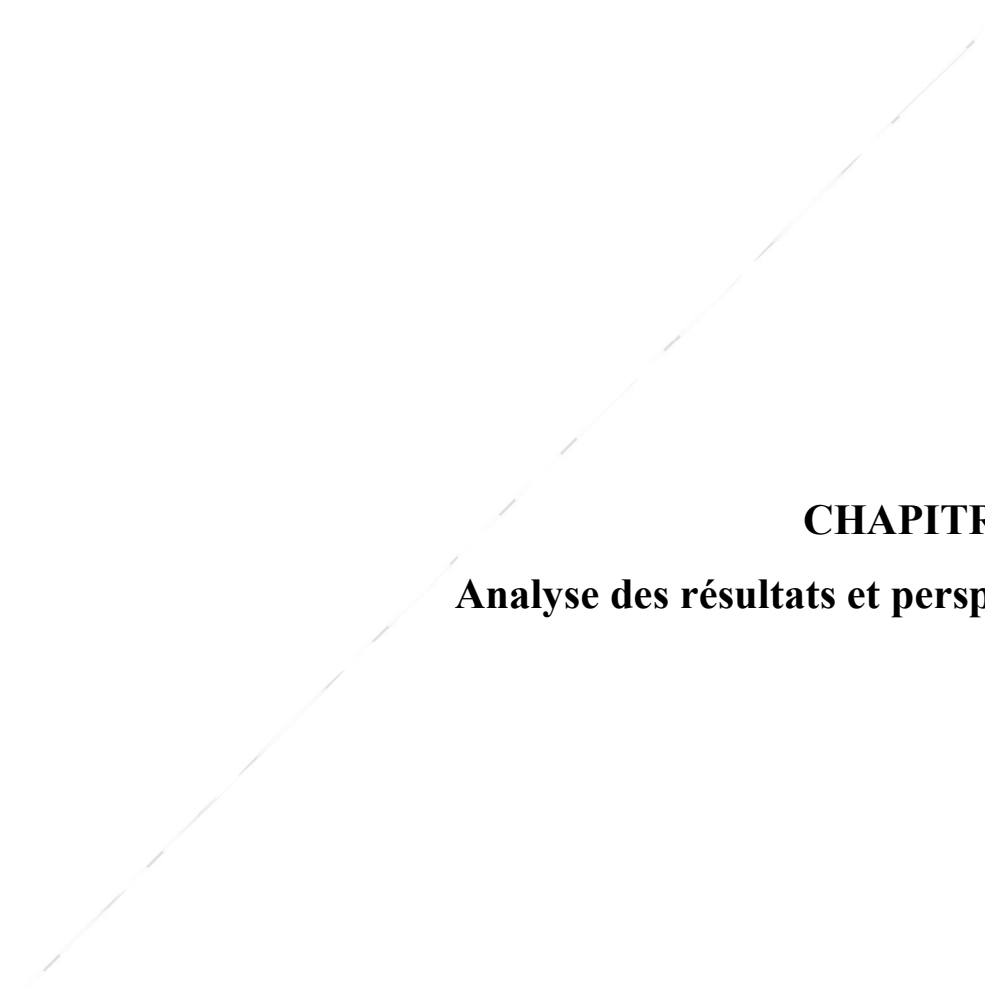
Bah ça regroupe un petit peu certains objets ». (visiteur 11)

Dans cette conversation, le rôle accordé au socle apparaît clairement : c'est un élément qui apparaît véritablement secondaire dans le traitement du regroupement, dont l'utilité – minimisée ? – n'est perçue qu'à partir du moment où on fait l'hypothèse de sa disparition. Les fibules sont regroupées avant tout pour les caractéristiques physiques qu'elles partagent, et non pas en fonction de leur présentation sur un socle commun. Celui-ci d'ailleurs, lorsque l'on demande son avis au visiteur, est d'abord perçu pour ces qualités esthétiques et non pas sémantiques. Ce marqueur est donc bien moins efficace que ce qui avait été envisagé, lui dont les muséologues louent le pouvoir de mise en valeur et d'isolement par rapport à l'environnement proche¹⁴⁷. En termes d'échelle en revanche, sa taille correspond parfaitement au processus de traitement des regroupements par les visiteurs.

On note également que le premier ensemble identifié est celui des animaux – ce qui est vrai pour tous les visiteurs interrogés. Non seulement le visiteur subit l'influence des lois de similitude et de proximité, mais il a également besoin de moins de temps pour identifier des objets dont la forme lui est connue.

Ces remarques concernant la distance et l'échelle de traitement sont donc à prendre en compte par les concepteurs d'exposition, s'ils souhaitent permettre aux visiteurs de travailler de manière optimale dans les salles dont ils ont pensé la présentation.

¹⁴⁷ Cf. *supra*, p. 44.



CHAPITRE III :
Analyse des résultats et perspectives

Les résultats obtenus doivent maintenant être étudiés à la lumière des données sociologiques recueillies en fin d’enquête, afin d’essayer de déterminer des critères de meilleure compréhension des regroupements. Trois facteurs seront examinés ici, avant de réfléchir aux perspectives ouvertes par cette étude.

I. Analyse des résultats

Comme pour la présentation des résultats, nous nous intéresseront d’abord aux critères émanant des visiteurs eux-mêmes qui pourraient expliquer que certains parviennent mieux à traiter les regroupements que d’autres. Il est ensuite intéressant de se tourner vers les regroupements afin de comprendre s’il existe une combinaison idéale entre un type et un marqueur, étudiés jusqu’à présent séparément.

A. Analyse des résultats en fonction des catégories de visiteurs

Parmi les données socio-culturelles recueillies auprès des visiteurs à la fin de l’enquête, trois facteurs semblent pouvoir influencer la perception et la compréhension : le niveau de diplôme peut-être, mais surtout l’habitude de fréquenter les musées et la connaissance préliminaire du Musée de La Cour d’Or.

Notons toutefois que, puisque l’échantillon a été constitué au hasard, selon la méthode de l’échantillon de commodité, les catégories ne comprennent pas toujours un nombre équivalent de sujets. Pour tenter de pallier ce problème, l’analyse des résultats est menée à partir de moyennes.

a. Traitement des regroupements en fonction du niveau de diplôme

Il existe cinq niveaux de diplômes, et tous sont représentés par au moins une personne. Néanmoins, on note une écrasante majorité de personne titulaires d'un diplôme de 5^e niveau.

	1 ^{er} niv.	2 ^e niv.	3 ^e niv.	4 ^e niv.	5 ^e niv.
TOTAL	9	3	3	44	139
MOYENNE	9	3	3	22	8,69
MINIMUM	9	3	3	21	0
MAXIMUM	9	3	3	23	31
ÉCART-TYPE				1,41	8,20

Tab. 10 – Nombre de regroupements traités en fonction du niveau de diplôme

Le tableau ci-dessus confirme qu'avoir un diplôme plus élevé ne garantit pas de traiter davantage de regroupements. Au contraire, le nombre moyen de regroupements traités par les visiteurs titulaires d'un diplôme de 5^e niveau est proche – et inférieure – au nombre de regroupements traités par le visiteur titulaire d'un diplôme de 1^{er} niveau. Les visiteurs titulaires d'un diplôme de 4^e niveau sont ceux qui traitent en moyenne plus de regroupements.

Si l'on regarde ensuite les types de regroupements traités en moyenne par chacune des catégories de visiteurs, on se rend compte à nouveau des faibles résultats des détenteurs d'un diplôme de 5^e niveau :

	1 ^{er} niv.	2 ^e niv.	3 ^e niv.	4 ^e niv.	5 ^e niv.
ICO	0	0	0	1	0,25
IS	1	0	0	4,50	1,38
MAT	0	0	0	0	0,25
REC	2	0	0	3,50	1,06
TH	3	2	2	8,50	2,88
TYPO	3	1	1	4,50	2,88

Tab. 11 – Nombre moyen de regroupements traités en fonction du type de regroupement et du niveau de diplôme

Les regroupements iconographiques sont peu nombreux dans les salles concernées par l'enquête, ce qui explique le faible résultat les concernant.

Les regroupements par matériaux, eux aussi peu nombreux, sont également très peu traités par tous les types de visiteurs. Cela s’explique avant tout par leur positionnement sur le parcours (« Vitrine verre 1 » et « Vitrine verre 2 », salle 6), dans un endroit qui n’est jamais vraiment dans le sens de la circulation. Très peu de visiteurs ont donc vu ces vitrines (visiteurs 4, 9, 11 et 16). Leur traitement apparaît néanmoins assez simple par ailleurs : le matériau comme point commun est une caractéristique rapidement discernable – et discernée – par les visiteurs. Certains parviennent même à faire des sous-groupes.

« Des vases [lit cartels],

donc des objets en verre ok.

[...]

[lit cartels] donc apparemment là c’est plutôt d’la vaisselle de maison. » (visiteur 4)

De même, une fois interrogé sur le sujet, le visiteur 9 explique que les objets en verre sont eux-mêmes rassemblés « *par forme, par utilité. Là, c’est plutôt du genre carafe, là, plutôt genre verre* ».

Quel que soit le niveau de diplôme, ce sont les regroupements thématiques qui sont en moyenne les plus traités, ce qui montre encore une fois que ce critère n’est sans doute pas pertinent pour expliquer la plus ou moins bonne appréhension des regroupements dans les salles de musée.

	1 ^{er} niv.	2 ^e niv.	3 ^e niv.	4 ^e niv.	5 ^e niv.
CI	2	0	0	3,50	1,38
SA	0	0	1	3,50	1,56
SO	2	0	0	4	0,88
V	5	3	2	11	4,88

Tab. 12 – Nombre moyen de regroupements traités en fonction du type de marqueur et du niveau de diplôme

On note là encore des résultats similaires pour tous les visiteurs, quel que soit leur niveau de diplôme : la vitrine est le marqueur qui permet le plus de traitements, la salle le moins. On retrouve ici la notion d’échelle : la salle apparaît bien trop vaste pour que les contours du regroupement à cette échelle soient facilement délimitables. De plus, les visiteurs partent généralement du principe qu’à chaque salle correspond un thème particulier, qui peut les aider à comprendre les objets qu’elle contient, peu importe par ailleurs le marqueur du regroupement

auquel il appartient – l'objet en question pouvant par exemple être en vitrine. La salle est donc un marqueur très englobant, dont le visiteur perçoit qu'elle concentre plusieurs regroupements qui, tous, partagent une thématique commune, généralement assez large. Dans les salles étudiées, le thème le plus facile à déterminer pour les visiteurs était celui de « la mort » dans la salle 7, parfois aussi dans la salle 6. Les thèmes des salles 4 et 5 étaient plus difficiles à appréhender, notamment à cause de leur titre¹⁴⁸.

La vitrine est le marqueur qui incite au plus de traitement pour toutes les catégories de visiteurs également. Non seulement elle marque un regroupement d'une taille moindre, plus facile à apprécier dans sa globalité, mais là encore le fait qu'une vitrine renferme des objets ayant au minimum une caractéristique en commun semble acquis à la plupart des visiteurs :

« Du coup en fait, vous cherchez à faire un lien entre tous les objets ?

Dans une même vitrine, pour moi oui. » (visiteur 13, « Vitrine écriture », salle 7)

« Du coup, vous repérez quand même que c'est un seul thème, tout ça ?

Oui, bah c'est dans la même vitrine. » (visiteur 14, « Vitrine toilette/coiffure », salle 4)

Ceux-ci vont donc bien souvent chercher à identifier un ou plusieurs objets ou « paquets » d'objets afin de déterminer cette caractéristique, ce qui leur permet de comprendre le sens de la vitrine. Le visiteur 4 par exemple traite ainsi la « Vitrine cheval » (salle 4) :

« Bon alors, « *clochette, bossette, élément d'applique, mors, hipposandale* ».

Ah, donc c'est tout l'matériel du ch'val.

Oui, « *frein de voiture à cheval* ».

Ok. »

Le fait de ne pas réussir à définir le point commun entre les objets présentés dans une même vitrine pose d'ailleurs problème aux visiteurs. C'est notamment le cas de la « Vitrine nymphée » à l'entrée de la salle 4, peut-être la plus difficile à saisir en raison d'une thématique peu évidente et de la grande variété des objets qu'elle renferme. Là encore, un diplôme de niveau supérieur ne permet pas de mieux se débrouiller face à cette difficulté.

¹⁴⁸ Sur la question du titre, cf. *infra* p. 121.

Si l’on étudie les opérations employées par les visiteurs en fonction de leur niveau de diplôme, on note cette fois que des opérations plus complexes sont utilisées par les personnes possédant un diplôme plus élevé.

Ainsi, bien que l’opération « Suggérer » ait été très peu utilisée, elle l’a chaque fois été par des personnes titulaires d’un diplôme de 4^e ou de 5^e niveau. En revanche, les personnes titulaires d’un diplôme de 1^{er}, 2^e ou 3^e niveau ne dépassent pas l’opération « Saisir ».

On remarque cependant que, pour tous les niveaux de diplômes, l’opération la plus souvent utilisée est « Identifier-situer », suivie, sauf pour le visiteur ayant obtenu un diplôme de 2^e niveau, de la catégorie « Saisir ». Cela dénote donc un fonctionnement assez similaire pour tous les visiteurs. Les meilleurs résultats sont là encore obtenus par les titulaires d’un diplôme de 4^e et non pas de 5^e niveau.

	Catégorie 1		Catégorie 2		Catégorie 3				Catégorie 4		Catégorie 5			
	Identifier-situer	Constater	Réagir	Vérifier	Associer	Comparer	Clarifier	Modifier	Juger-évaluer-critiquer	Saisir	Expliquer-justifier	Conclure	Prévoir-anticiper	Suggérer
1 ^{er} niveau	11	0	1	0	0	2	0	0	1	3	0	0	0	0
2 ^e niveau	8	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
3 ^e niveau	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0
4 ^e niveau	31,5	0,5	0,5	1	0,5	0	0	0	1	10	0	0	0	1
5 ^e niveau	7,25	0,31	0,31	0	0	0,44	0,13	0	1,25	4,44	0,38	0	0	0,06

Tab. 13 – Nombre moyen d'unités de discours en fonction des opérations et du niveau de diplôme

Enfin, le tableau ci-dessous s’intéresse au sens produit par les visiteurs en fonction de leur niveau de diplôme.

	S	SI	AS	OPP	FS	ABS
1 ^{er} niveau	13	3	1	1	0	0
2 ^e niveau	3	3	0	0	0	3
3 ^e niveau	2	1	0	0	1	0
4 ^e niveau	28,50	4	1	1,50	5	6
5 ^e niveau	9,81	1,06	0,19	0,75	1,06	1,69

Tab. 14 – Nombre moyen d’unités de discours en fonction du sens produit et du niveau de diplôme

Les titulaires d’un diplôme de 5^e niveau ne sont pas ceux qui produisent le plus de sens fidèle au sens du concepteur. La personne titulaire d’un diplôme de premier niveau obtient un meilleur résultat ; l’écart se creuse même si l’on ajoute à cela le sens incomplet.

Encore une fois, ce sont les titulaires d’un diplôme de 4^e niveau qui produisent le plus de sens allant dans le sens du concepteur. Mais il convient de remarquer que ces mêmes visiteurs sont également ceux qui commettent le plus d’erreurs.

Enfin, même si les chiffres sont trop bas pour être vraiment révélateurs, on note que la personne ayant un diplôme de niveau 1 propose en moyenne autant d’opérations à sens enrichi que les personnes ayant un diplôme de niveau 4.

Tout cela montre bien que le niveau de diplôme n’apparaît pas comme un facteur significatif pour expliquer le traitement des regroupements par les visiteurs. En revanche, l’habitude de fréquenter les musées est peut-être un critère plus pertinent qu’il nous faut examiner à présent.

b. Traitement des regroupements en fonction de l’habitude de fréquenter les musées

Lors de l’analyse de l’échantillon, nous avons établi trois catégories de visiteurs en fonction de leur habitude de fréquenter les institutions muséales : visiteurs occasionnels, visiteurs fréquents et visiteurs habitués. Là encore, notre échantillon ne présente pas des catégories homogènes. Une moitié des visiteurs appartient au groupe des visiteurs fréquents,

tandis que l'autre moitié se divise entre les visiteurs habitués (80%) et les visiteurs occasionnels (20%).

	Visiteurs occasionnels	Visiteurs fréquents	Visiteurs habitués
TOTAL	23	101	74
MOYENNE	11,5	9,18	9,25
MINIMUM	9	2	0
MAXIMUM	14	23	31
ÉCART-TYPE	3,54	7,21	11,20

Tab. 15 – Nombre de regroupements traités en fonction de l'habitude de fréquentation des musées

Il apparaît évident que les visiteurs fréquents et habitués traitent plus de regroupements que les visiteurs occasionnels. Cependant, l'on s'attendrait à ce que les visiteurs habitués en traitent plus que les visiteurs fréquents, ce qui n'est pas le cas.

On note également une plus grande disparité des résultats dans ces deux catégories, sans doute due à un plus grand nombre de personnes les composant. Néanmoins, l'écart-type est plus important pour les visiteurs habitués, pourtant moins nombreux que les visiteurs fréquents.

Le tableau ci-dessous présente le nombre moyen de regroupements traités en fonction du type de regroupement et de l'habitude de fréquenter les musées.

	Visiteurs occasionnels	Visiteurs fréquents	Visiteurs habitués
ICO	0,50	0,36	0,11
IS	1,50	1,45	1,44
MAT	0	0,18	0,22
REC	2	1,09	1,11
TH	5	3,36	2,56
TYPO	2,50	2,73	2,78

Tab. 16 – Nombre moyen de regroupements traités en fonction du type de regroupement et de l'habitude de fréquentation des musées

Il est ici particulièrement intéressant de noter que, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, les visiteurs occasionnels traitent plus de regroupements pour quatre des six types préalablement définis : « iconographique », « isolé », « reconstitution » et « thématique ». Or,

le lien thématique apparaît comme le plus attendu par les visiteurs ; la notion de « thème » est en effet souvent la première réponse donnée lorsqu’on les interroge sur l’éventuel lien entre des objets. De même, les « reconstitutions » sont des regroupements faciles à comprendre, qui permettent d’appréhender des objets de natures diverses en un seul coup d’œil tout en comprenant généralement les fonctions. Ces rassemblements ont également un caractère ludique qui peut intéresser le visiteur novice.

Les deux derniers types, « matériau » et « typologie », sont plus traités par les visiteurs habitués, mais les écarts de moyennes apparaissent peu significatifs. Pour ce qui est des regroupements « matériau », les visiteurs les plus habitués ont peut-être eu plus facilement l’audace de s’écarter du parcours pour aller vers ces vitrines. Les regroupements « typologiques » en revanche semblent bien être les plus complexes et il ne paraît pas incohérent que les visiteurs habitués les aient traités plus souvent que les autres.

Même constat lorsque l’on s’attarde sur les marqueurs de regroupements :

	Visiteurs occasionnels	Visiteurs fréquents	Visiteurs habitués
CI	2,50	1,55	1
SA	0,50	1,45	1,78
SO	2,50	0,82	1,11
V	6	5,36	4,33

Tab. 17 – Nombre moyen de regroupements traités en fonction du type de marqueur et de l’habitude de fréquentation des musées

Là encore, les visiteurs occasionnels traitent en moyenne plus de regroupements que les autres quel que soit le marqueur, sauf pour « salle ». Ce marqueur est plus souvent pris en compte par les visiteurs habitués. Cela est sans doute à mettre en rapport avec le fait que ce marqueur est plus vaste, plus englobant et plus flou que les autres. Il demanderait alors de fréquenter plus d’institutions muséales, d’être plus à l’aise avec leurs codes de communication. La vitrine, au contraire, beaucoup plus concrète dans ses limites, pose moins de difficultés et est donc plus attractive pour des visiteurs peu coutumiers de ces codes.

Page suivante, le tableau 18 décrit les opérations employées par chacune des catégories de visiteurs.

	Catégorie 1		Catégorie 2		Catégorie 3				Catégorie 4			Catégorie 5		
	Identifier-situer	Constater	Réagir	Vérifier	Associer	Comparer	Clarifier	Modifier	Juger-évaluer-critiquer	Saisir	Expliquer-justifier	Conclure	Prévoir-anticiper	Suggérer
Visiteurs occasionnels	12,5	0	1,5	0	0	1	0	0	1	3,5	0	0	0	0
Visiteurs fréquents	8,55	0,27	0,09	0	0	0,27	0	0	0,64	4,18	0,27	0	0	0,27
Visiteurs habitués	10,13	0,5	0,38	0,25	0,13	0,5	0,25	0	1,75	5,38	0,38	0	0	0

Tab. 18 – Nombre moyen d'unités de discours en fonction des opérations et de l'habitude de fréquenter les musées

On remarque tout de suite que, pour la plupart des opérations, les résultats les plus hauts sont obtenus par les visiteurs habitués, à l’exception – notable – d’« Identifier-situer » et « Réagir » et – plus marginalement – de « Comparer ». Les opérations les plus simples sont donc plus souvent faites par les visiteurs occasionnels. Néanmoins, les visiteurs habitués usent également souvent d’« Identifier-situer », plus même que les visiteurs fréquents. Quant à « Réagir », il semble que dans le traitement des regroupements, les visiteurs occasionnels expriment plus souvent un avis esthétique sur des catégories d’objets.

Pour l’opération « Saisir » en revanche, les résultats sont plus conformes à ce que l’on pourrait attendre et semblent montrer que – du moins partiellement – la fréquentation de musées permet de mieux comprendre les regroupements. Que les identifications soient moins nombreuses pour les visiteurs fréquents et habitués signifierait alors que les visiteurs qui connaissent mieux le langage des musées ont moins besoin de passer par cette étape pour traiter les regroupements, contrairement aux visiteurs occasionnels qui restent à une étape préliminaire du traitement, ayant moins de ressources pour achever le processus.

Reste enfin à examiner le sens produit par les trois catégories de visiteurs :

	S	SI	AS	OPP	FS	ABS
Visiteurs occasionnels	15	1,50	1	1,50	0	0,50
Visiteurs fréquents	9,45	0,82	0,27	0,45	1,73	1,82
Visiteurs habitués	10,89	2,22	0,11	0,89	1	2,33

Tab. 19 – Nombre moyen d’unités de discours en fonction du sens produit et de l’habitude de fréquenter les musées

Et là encore, les résultats ne correspondent pas à ce à quoi on pouvait s’attendre de prime abord. En effet, on remarque que les visiteurs occasionnels n’ont commis aucune erreur dans leur interprétation des regroupements, contrairement aux visiteurs habitués et aux visiteurs fréquents. De même, c’est cette même catégorie de visiteurs qui crée en moyenne le plus de sens fidèle au sens du concepteur ; et encore une fois l’écart se creuse si l’on ajoute le sens incomplet. En outre, malgré des chiffres très peu élevés, on voit que les visiteurs occasionnels ajoutent plus de sens personnel à leur traitement des ensembles, qu’ils savent s’opposer à ce qui leur est présenté et qu’ils produisent très peu d’opérations vides de sens.

En revanche, ceux qui commettent le plus d'erreur d'interprétation en traitant les regroupements, ce sont d'abord les visiteurs fréquents puis les visiteurs habitués. Ces deux catégories produisent également beaucoup de sens bien sûr, mais aussi bien plus d'unités vides de sens que les visiteurs occasionnels. Si l'on rapproche ces résultats de ceux obtenus à l'examen des opérations mises en œuvre, on peut estimer que puisque visiteurs habitués et fréquents emploient des opérations d'un plus haut niveau de complexité, il est logique qu'ils commettent plus d'erreurs. Il est bien évidemment plus difficile de produire un sens fidèle au sens du concepteur lorsqu'on essaye de « Saisir » ce qu'il veut faire dire aux objets que lorsqu'on veut simplement les « Identifier-situer ».

Il apparaît donc que l'habitude de fréquenter les musées est un facteur plus déterminant que le niveau de diplôme en ce qui concerne l'appréhension des regroupements. Il n'est cependant pas complètement décisif. Peut-être les résultats en fonction de la connaissance préalable du Musée seront-ils plus probants encore.

c. Traitement des regroupements en fonction de la connaissance préalable du Musée de La Cour d'Or

Les catégories de visiteurs ici considérées – visiteurs ayant déjà visité le Musée au moins une fois et visiteurs n'étant jamais venus au Musée – sont plus homogènes que précédemment. Toutefois, pour plus de clarté, les résultats sont toujours donnés en moyennes.

Voyons d'abord le nombre moyen de regroupements traités par chacune des catégories :

	Visiteurs déjà venus	Visiteurs jamais venus
TOTAL	141	57
MOYENNE	10,85	7,13
MINIMUM	2	0
MAXIMUM	31	23
ÉCART-TYPE	8,72	7,92

Tab. 20 – Nombre de regroupements traités en fonction de la connaissance préalable du Musée de La Cour d'Or

Ce sont indéniablement les visiteurs déjà venus au Musée au moins une fois qui traitent le plus de regroupements. Les écarts-types élevés indiquent toutefois des résultats dispersés dans l’une et l’autre catégorie.

L’examen des types de regroupements les plus traités en fonction de la connaissance préalable du musée montre néanmoins que les choses ne sont pas aussi tranchées que le laisse croire le tableau 21.

	Visiteurs déjà venus	Visiteurs jamais venus
ICO	0,31	0
IS	0,31	0,25
MAT	1,85	1
REC	1,31	1,13
TH	3,62	2,88
TYPO	3,46	1,88

Tab. 21 – Nombre moyen de regroupements traités en fonction du type de regroupement et de la connaissance préalable du Musée de La Cour d’Or

On note en effet que les types de regroupements ne se classent pas tout à fait dans le même ordre. Les visiteurs jamais venus n’ont traité aucun regroupement « iconographique ». Ensuite, la différence se joue entre les regroupements par « matériau » et les « reconstitutions ». Comme pour l’habitude de fréquenter les musées, l’aisance peu ici aussi expliquer ce phénomène : les visiteurs connaissant le musée auront eu moins peur de dévier du parcours pour aller vers les « Vitrines verre », contrairement aux personnes qui ne le connaissaient pas. Les reconstitutions, plus faciles à comprendre mais aussi plus ludiques par certains aspects, ont pu être délaissées par les visiteurs habitués de l’institution, l’effet de surprise des vitrines-silos (salle 7) notamment ne jouant plus à plein.

Pour le reste, peu de différences, les regroupements « thématiques » étant chaque fois les plus souvent traités, devant les regroupements « typologiques ». Les regroupements « iconographiques » et les objets « isolés » sont traités autant l’un que l’autre par les visiteurs connaissant le Musée.

Examinons à présent, à l'aide du tableau 22, les regroupements traités en fonction de leurs marqueurs.

	Visiteurs déjà venus	Visiteurs jamais venus
CI	1,54	1,38
SA	2,08	0,75
SO	1,08	1,25
V	6,15	3,75

Tab. 22 – Nombre moyen de regroupements traités en fonction du type de marqueur et de la connaissance préalable du Musée de La Cour d'Or

Pour chacune des deux catégories, le marqueur le plus souvent pris en compte est la « vitrine ». En revanche, les visiteurs ne connaissant pas le Musée sont plus attentifs ensuite aux « cimaises », autre marqueur aux contours relativement nets, contrairement à la « salle » qu'ils traitent peu, sans doute là encore à cause de ses contours flous. Les visiteurs connaissant le Musée en revanche traitent plus les objets en « salle », peut-être parce qu'ils sont plus familiers avec les thèmes qui y sont traités. N'ayant pas besoin de les déduire de leur observation des objets, ils peuvent plus aisément s'attarder sur des regroupements aux limites moins déterminées. Dans l'une et l'autre catégorie en revanche, le socle est peu pris en compte. Cela conforte notre hypothèse faisant du socle un faible marqueur de regroupement¹⁴⁹.

Le tableau 23 s'intéresse aux opérations utilisées par les visiteurs connaissant ou non le Musée. Et là encore, le résultat est sans appel : toutes les opérations ou presque sont plus fréquemment employées par les visiteurs déjà venus au Musée. De manière assez intéressante malgré des chiffres très faibles, ce sont les opérations « Réagir » et surtout « Suggérer » qui sont, au contraire, plus employées par les primo-visiteurs du Musée. Pour cette seconde opération, l'écart est d'ailleurs assez significatif. Ainsi, ces visiteurs n'hésitent pas à proposer des solutions afin d'améliorer leur compréhension des regroupements.

En ce qui concerne « Identifier-situer » et « Saisir », il est évident qu'une connaissance préalable du musée permet d'utiliser plus fréquemment ces opérations.

¹⁴⁹ Sur le socle, cf. *supra* p. 44.

	Catégorie 1		Catégorie 2		Catégorie 3				Catégorie 4			Catégorie 5		
	Identifier-situer	Constater	Réagir	Vérifier	Associer	Comparer	Clarifier	Modifier	Juger-évaluer-critiquer	Saisir	Expliquer-justifier	Conclure	Prévoir-anticiper	Suggérer
Visiteurs déjà venus	11,08	0,54	0,31	0,15	0,08	0,54	0,15	0	1,62	5,31	0,46	0	0	0,08
Visiteurs jamais venus	7	0	0,38	0	0	0,25	0	0	0,25	3,38	0	0	0	0,25

Tab. 23 – Nombre moyen d’unités de discours en fonction des opérations et de la connaissance préalable du Musée de La Cour d’Or

Reste à savoir si le sens produit par les primo-visiteurs est, ainsi qu'on pourrait s'y attendre, plus faible que le sens produit par les visiteurs déjà venus.

	S	SI	AS	OPP	FS	ABS
Visiteurs déjà venus	13	2,08	0,23	0,92	1,46	2,62
Visiteurs jamais venus	7,88	0,63	0,38	0,50	1,13	1

Tab. 24 – Nombre moyen d'unités de discours en fonction du sens produit et de la connaissance préalable du Musée de La Cour d'Or

Ainsi, si les visiteurs familiers du Musée produisent plus de sens fidèle au sens du concepteur – plus encore si l'on ajoute le sens incomplet – ce sont également eux qui commettent le plus d'erreurs dans le traitement des regroupements ainsi que le plus d'unités de discours vides de sens. Les primo-visiteurs du Musée, eux, ont légèrement plus recours à un sens enrichi de références personnelles (AS).

Puisque la connaissance préalable du Musée semble avoir une incidence sur le traitement des regroupements par les visiteurs, on peut se demander si le nombre de visites antérieures joue également.

Les visiteurs déjà venus déclarent avoir visité le Musée entre une et trois fois ou plus de dix fois avant le jour où ils ont participé à l'enquête. Ils ont donc été répartis en trois catégories : déjà venu 1 fois (4 visiteurs), déjà venu 2-3 fois (4 visiteurs) et déjà venu plus de dix fois (5 visiteurs). Là encore, pour plus de simplicité, les résultats sont donnés en moyennes.

	1 fois	2-3 fois	> 10 fois
TOTAL	47	28	66
MOYENNE	11,75	7	13,20
MINIMUM	2	3	3
MAXIMUM	21	15	31
ÉCART-TYPE	8,77	5,48	11,19

Tab. 25 – Nombre de regroupements traités en fonction nombre de visites préalables du Musée de La Cour d'Or

Il est indéniable que les visiteurs les plus familiers du Musée traitent plus de regroupements, mais l’écart-type élevé indique des résultats très dispersés entre les membres de cette catégorie. Ce sont ensuite les personnes venues seulement une fois qui traitent en moyenne plus de regroupements que les personnes venues deux ou trois fois. Le nombre maximum de traitement est d’ailleurs en faveur de cette première catégorie. Il semble donc qu’une bonne connaissance du Musée demande un nombre élevé de visites.

Lorsque l’on s’intéresse ensuite au nombre moyen de regroupements traités en fonction de leur type, on se rend compte que les résultats ne sont pas aussi significatifs que ce à quoi on aurait pu s’attendre.

	1 fois	2-3 fois	> 10 fois
ICO	0,50	0,25	0,20
IS	2,25	1	2,20
MAT	0,50	0	0,40
REC	1,50	1	1,40
TH	4	2,25	4,40
TYPO	3	2,50	4,60

Tab. 26 – Nombre moyen de regroupements traités en fonction du type de regroupement et du nombre de visites préalables du Musée de La Cour d’Or

En effet, les visiteurs ayant déjà visité le Musée plus d’une dizaine de fois ne sont presque jamais ceux qui traitent le plus de regroupements, sauf pour les regroupements « thématiques » et « typologiques ». Il faut cependant noter que l’écart avec les visiteurs venus seulement une fois n’est pas si grand, surtout dans le cas des regroupements « thématiques ». Les regroupements « typologiques » en revanche semblent demander une connaissance plus importante du Musée, peut-être parce que les différences entre des objets de même nature sont peu perceptibles par des visiteurs encore peu familiers de l’institution et de ses collections.

Des résultats similaires apparaissent lorsque l'on examine le nombre moyen de regroupements traités en fonction du type de marqueur.

	1 fois	2-3 fois	> 10 fois
CI	1	1	2,40
SA	2,25	1,50	2,40
SO	1	0,75	1,40
V	7,50	3,75	7

Tab. 27 – Nombre moyen de regroupements traités en fonction du type de marqueur et du nombre de visites préalables du Musée de La Cour d'Or

Encore une fois, les visiteurs venus plus de dix fois traitent plus de regroupements, quel que soit le marqueur considéré – sauf la « vitrine ». En revanche, l'écart avec les visiteurs venus une seule fois est toujours faible, contrairement à l'écart avec les visiteurs venus deux à trois fois auparavant. La « vitrine » apparaît à nouveau comme un marqueur plus facile, peut-être plus rassurant aussi, avec ses contours nets et le présupposé largement partagé par les visiteurs qu'elle renferme des objets en lien les uns avec les autres. Cela peut expliquer pourquoi les visiteurs les moins habitués traitent plus de vitrines, mais pas pourquoi les visiteurs fidèles en traitent autant, notamment par rapport aux visiteurs venus seulement deux ou trois fois au préalable.

En ce qui concerne les opérations employées par chacune des catégories, la répartition suit le modèle vu préalablement : les visiteurs venus plus de dix fois utilisent généralement plus d'opérations de chaque catégorie, puis les visiteurs venus une fois et enfin les visiteurs venus deux à trois fois.

Il arrive que les visiteurs venus une seule fois obtiennent des résultats meilleurs que les visiteurs venus plus de dix fois, mais seulement pour des opérations de faible niveau de complexité : « Identifier-situer », « Vérifier », « Associer » et « Comparer ». Ces opérations sont peut-être aussi celles qui rassurent le plus les visiteurs dans leur capacité à traiter les regroupements ; la vérification et la comparaison notamment permettent de tirer des conclusions non pas grâce à ses seules connaissances mais en s'appuyant sur ce qui a déjà été observé ou lu.

Lorsque l'on en vient à des opérations plus complexes, et en particulier « Juger-évaluer-critiquer » et « Saisir », l'écart se creuse et les visiteurs connaissant très bien le Musée se

démarquent nettement. Cela semble donc indiquer qu’avec une bonne connaissance de l’exposition – acquise au fur et à mesure de nombreuses visites – les visiteurs enrichissent leurs discours. Ils continuent néanmoins à faire un usage important de l’opération « Identifier-situer ».

	Catégorie 1		Catégorie 2		Catégorie 3				Catégorie 4			Catégorie 5		
	Identifier-situer	Constater	Réagir	Vérifier	Associer	Comparer	Clarifier	Modifier	Juger-évaluer-critiquer	Saisir	Expliquer-justifier	Conclure	Prévoir-anticiper	Suggérer
1 fois	17	0,50	0,25	0,50	0,25	1	0	0	0,50	4,50	0,50	0	0	0
2-3 fois	6	0	0,25	0	0	0	0	0	0	2,50	0	0	0	0
> 10 fois	10,40	1	0,40	0	0	0,60	0,40	0	3,80	8,20	0,80	0	0	0,20

Tab. 28 – Nombre moyen d'unités de discours en fonction des opérations et du nombre de visites préalables du Musée de La Cour d'Or

L’étude du sens produit par les visiteurs confirme, s’il en était besoin, que le nombre de visites préalables n’est pas un critère significatif, contrairement à l’hypothèse de départ.

	S	SI	AS	OPP	FS	ABS
1 fois	18	2,50	0,50	0,50	1,50	2,25
2-3 fois	5	0,25	0	0	2	1,25
> 10 fois	15,40	3,20	0,20	2	1	4

Tab. 29 – Nombre moyen d’unités de discours en fonction du sens produit et du nombre de visites préalables du Musée de La Cour d’Or

Ce ne sont en effet pas les visiteurs venus plus de dix fois qui produisent en moyenne le plus de sens fidèle au sens du concepteur, mais bien les visiteurs venus une seule fois. Les visiteurs venus deux ou trois fois produisent eux très peu de sens fidèle au sens du concepteur et commettent plus d’erreurs d’interprétation.

On remarque également que les visiteurs fidèles n’hésitent pas à s’opposer à ce qui leur est présenté, sans doute parce que, connaissant mieux les espaces et la présentation des collections, ils se sentent suffisamment à l’aise pour les critiquer. Ce sont également eux qui énoncent le plus d’unités de discours vides de sens. Ils font en revanche moins de contresens.

On comprend donc que si le fait de connaître déjà le Musée joue un rôle dans le traitement des regroupements d’objets, cette connaissance préalable devient véritablement significative après de nombreuses visites. S’il est vrai que l’on peut apprendre à lire le musée, cela demande donc beaucoup de pratique.

B. Le binôme regroupement/marqueur : une combinaison idéale ?

Types de regroupements et de marqueurs ont été étudiés séparément jusqu’à présent, afin d’établir leur efficacité relative. Il s’agit maintenant de s’interroger sur une éventuelle combinaison plus efficace que les autres. Nous allons donc analyser, pour chacune des 16 combinaisons rencontrées dans les salles, le nombre moyen de traitements dont elles ont été l’objet, les opérations employées dans leur traitement et le sens produit.

Le tableau suivant donne le nombre moyen de regroupements traités pour chacune des combinaisons possibles.

	CI	SA	SO	V
ICO	3			
IS	0,50	1	1,09	0,50
MAT				2
REC		1	9	3,20
TH	4,67	2,50		4,64
TYPO	3	2,50	3	5,43

Tab. 30 – Nombre moyen de regroupements traités en fonction de leur type et de leur marqueur

La combinaison la plus traitée est donc la reconstitution sur socle. Il existe en fait un seul regroupement de ce type dans les salles considérées par l'enquête : le « haricot » (salle 7), censé reproduire un alignement de stèles le long d'une voie. Or il faut bien reconnaître que si ce regroupement est traité, ce n'est jamais pour y reconnaître une quelconque reconstitution, moins encore pour identifier un ou plusieurs des types de stèles qui y sont présentés, mais surtout pour indiquer qu'on y voit une myriade de stèles – alors qu'on en a déjà vu énormément dans les salles précédentes. On peut ainsi y voir « *un défilé de mode* » (visiteur 13) ou remarquer que « *c'est plusieurs types de stèles* » (visiteur 9), mais l'on s'arrête généralement là. La fatigue commence à se faire sentir et surtout les stèles funéraires passent pour être déjà un objet connu et reconnu puisqu'elles étaient nombreuses sur le début du parcours, notamment dans la salle 5. Ce chiffre n'est donc pas significatif et doit être mis de côté.

Ce sont donc les regroupements thématiques, sur vitrine ou sur cimaise, qui sont les plus traités. Cela confirme l'engouement des visiteurs pour les regroupements thématiques, qui sont les plus attendus semble-t-il – tout au moins dans un musée d'archéologie – et pour les marqueurs aux contours bien définis : la cimaise par les bords du mur, la vitrine par ses côtés, son fond et sa vitre.

En revanche, le marqueur importe peu pour les objets isolés, qui apparaissent toujours moins traités que les autres. Il faut dire qu'en termes de regroupements, il est plus difficile de traiter un objet isolé – autrement qu'en l'identifiant, ce qui n'est pas un traitement de regroupement mais d'objet. Seuls quelques objets, auxquels le musée a pu conférer le statut de chef-d'œuvre, se trouvent traités dans ce cadre. Cela indique en tout cas que ce statut peut être perçu par les visiteurs grâce à l'expographie. Ainsi, le visiteur 6, devant l'« urne en onyx »

(salle 6), dit : « *On remarque qu’elle est particulière* ». De même, le visiteur 4 à propos de la « Victoire » :

« C'est bien qu'on puisse faire le tour ! C'est... c'est agréable qu'on puisse faire le tour.

Par contre le piédestal en marbre là !

On montre vraiment qu’c’est une œuvre de... une œuvre de grande qualité ou de, une œuvre remarquable.

C’est un indice en tout cas, et la mise en scène avec ce mur rouge, les deux ombres, on voit vraiment une mise en scène flagrante de c’t’objet-là ! »

Si l’on s’intéresse maintenant aux opérations utilisées dans le traitement de chacune des combinaisons, on remarque que l’opération « Identifier-situer » est la plus utilisée avec la reconstitution sur socle – le « haricot » - ce qui confirme ce qui a été dit plus haut.

En revanche, l’opération « Saisir » est la plus fréquente pour les regroupements thématiques sur cimaise et « Identifier-situer » est très usitée avec les regroupements thématiques en vitrine. Ces résultats très élevés confirment que ces combinaisons sont celles qui permettent un traitement plus efficient des regroupements par les visiteurs. Les typologies en vitrine permettent également de procéder à des identifications d’objets ou de paquets d’objets.

	Catégorie 1		Catégorie 2		Catégorie 3				Catégorie 4			Catégorie 5		
	Identifier-situer	Constater	Réagir	Vérifier	Associer	Comparer	Clarifier	Modifier	Juger-évaluer-critiquer	Saisir	Expliquer-justifier	Conclure	Prévoir-anticiper	Suggérer
ICO	2,50	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
ICI	0,50	0	0	0	0	0	0	0	0,50	0,25	0,25	0	0	0
SA	0,18	0,06	0	0	0	0	0,06	0	0,24	0,76	0,12	0	0	0
SO	0,18	0,18	0	0	0	0	0	0	0,36	0,55	0	0	0	0
V	0	0,50	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
MAT	1,50	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0
REC	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
SO	9	1	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	2
V	3,40	0	0,20	0	0	0	0,20	0	0,20	3,60	0,2	0	0	0
THI	2	0,67	0	0	0,33	0	0	0	0	4	0	0	0	0
SA	0,50	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0
V	7,45	0	0,27	0	0	0,55	0	0	0,82	1,82	0,09	0	0	0,09
TYPO	2,67	0	0	0	0	0	0	0	0,67	0,67	0	0	0	0
SA	1	0	0,25	0,25	0	0,25	0	0	0	0,75	0	0	0	0
SO	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
V	7,43	0,14	0,29	0	0	0	0	0	0	1,43	0,14	0	0	0,29

Tab. 31 – Nombre moyen d'unités de discours en fonction des opérations et de la combinaison regroupement/marqueur

Il nous faut maintenant savoir quelle est la valeur du sens produit par les visiteurs dans le traitement de ces combinaisons. Le tableau suivant donne le nombre moyen d’unités de discours en fonction du sens produit et de la combinaison traitée.

		S	SI	AS	OPP	FS	ABS
ICO	CI	2,50	0	0	0	1	0
IS	CI	0,25	0	0	0	0	0
	SA	0,65	0,06	0,06	0,18	0,24	0,24
	SO	0,45	0,09	0	0,27	0,09	0,36
	V	0	0,50	0	0	0	0
MAT	V	2,50	0,50	0,50	0	0	0
REC	SA	1	0	0	0	0	0
	SO	11	1	1	0	0	3
	V	4,40	1,20	0,20	0	1	1
TH	CI	3,67	0,67	0,67	0,33	0,67	1
	SA	1	0	0	0	1	0,50
	V	7,36	1	0,09	0,55	0,82	1,27
TYPO	CI	3	0	0	0,67	0,33	0
	SA	2	0,25	0	0	0	0,25
	SO	3	0	0	0	0	0
	V	7,29	1,14	0	0	0,14	1,14

Tab. 31 – Nombre moyen d’unités de discours en fonction du sens produit et de la combinaison regroupement/marqueur

Le « haricot » est le regroupement qui permet de produire le plus de sens fidèle au sens du concepteur. On n’en attendait pas moins de l’identification de stèles funéraires. Ce sont ensuite, et à nouveau, les regroupements thématiques, particulièrement ceux présentés en vitrines, qui permettent de produire le plus de sens, suivis des regroupements typologiques en vitrine. Les regroupements thématiques en vitrine sont également ceux qui produisent le plus d’erreurs, d’absence de sens et d’opposition. Le nombre accru d’erreur s’explique par l’emploi plus fréquent de l’opération « Saisir », pour laquelle le risque de se tromper est bien sûr plus grand.

Si l’on considère à la fois le nombre de regroupements traités, les opérations mises en œuvre et le sens produit, il semble donc bien que la combinaison regroupement thématique/vitrine permette aux visiteurs de mieux travailler avec les regroupements d’objets.

II. Implications et perspectives

Les résultats obtenus au terme de cette recherche permettent de proposer quelques suggestions afin d'améliorer le traitement des regroupements par les visiteurs.

A. Comment favoriser l'enrichissement des discours-regroupements ?

Ainsi que nous l'avons vu, le processus de traitement des regroupements comprend trois étapes. Faciliter la résolution de ces étapes devrait permettre au visiteur de passer plus rapidement à la suivante et donc d'enrichir son discours. Se sentant compétent dans l'analyse du problème qui lui est posé, il se fatiguera moins et, au contraire, gagnera en enthousiasme et en volonté d'aller plus loin.

a. *Faciliter l'identification des caractéristiques physiques du regroupement*

L'identification des caractéristiques physiques du regroupement ne prend que quelques millièmes de secondes. C'est le rôle des marqueurs que de faciliter cette opération.

Peut-être est-ce parce que cette étape se doit d'être extrêmement rapide que les visiteurs montrent une préférence pour les marqueurs pas trop étendus et aux contours nets, comme la vitrine, marqueur qui apparaît le plus efficace. Toutefois, il ne s'agit bien sûr pas de proposer une exposition composée uniquement de vitrines. Le concepteur de l'exposition peut jouer avec toutes les cartes que lui fournit la discipline expographique afin de rendre bien lisibles les frontières des regroupements : éclairage englobant un ensemble d'objets, cartels groupés, couleurs des cimaises, emplacements de celles-ci, titres et panneaux scandant le parcours, etc. L'important est de faciliter la délimitation des frontières du rassemblement aussi rapidement que possible.

Les choix expographiques doivent permettre tout à la fois de donner des habitudes au visiteur, qui gagnera ainsi en confiance, et de varier régulièrement la présentation, afin de renouveler son attention en brisant la monotonie.

b. Faciliter l’identification des caractéristiques sémantiques des composants

L’identification des caractéristiques sémantiques des composants peut ensuite être rendue plus aisée grâce aux cartels. Leur emplacement tout d’abord est une question importante. Tous les visiteurs interrogés au cours de l’enquête, du visiteur occasionnel au visiteur le plus habitué, ont cherché au moins une fois un cartel au cours de leur visite. Cela engendre de la frustration et un sentiment d’incompétence qui peut déboucher sur un abandon, une rupture de traitement anticipée. Prenons l’exemple du visiteur 4 devant la « Cimaise pont » :

« *Fragment...* » alors « *Base de colonne...* », hein ?!

« *Base de colonne aux trois... au centre* » ?

Ah bah c’est c’truc en équilibre !

Bah non...

« *Élément de fût de colonne* », non c’est pas ça.

Bon.

Attend, c’est quoi c’cirque ?!

Donc « *pilotis à embouts de fer forgé* », ça ok,

« *Le bras mort de la Moselle... chêne et fer, I^{er} siècle* »,

Ah ouais I^{er} siècle !

Ok, bon.

« *Base de colonne aux trois divinités, Hercule, Cérès et Fortune, au centre* ».

Bah au centre spatial’ment ça devrait être ce bout d’truc là.

Là faut qu’on m’explique hein...

[s’intéresse aux autres objets]

C’est pas normal de mettre trois minutes à comprendre un truc.

Ouais, bon.

La mention « au centre » incite à chercher au centre de la cimaise sur laquelle est installée le cartel quand l’œuvre est en fait au centre de la salle. D’autres visiteurs, comme le visiteur 6, ont la démarche inverse : ils voient d’abord l’œuvre puis cherchent le cartel, qu’ils ne trouvent pas car ils ne pensent pas à regarder si loin pour trouver l’information. C’est ici une

nouvelle conséquence de la loi de proximité, qui implique qu'il est essentiel que les cartels soient visibles et bien reliés aux œuvres.

Il est aussi très important que les cartels pointent sur ce qui est important à voir sur l'œuvre qu'ils accompagnent. C'est le problème rencontré notamment avec les stèles funéraires présentées en salle 5. Dans cette salle, consacrée à la vie quotidienne, sont exposés un grand nombre de ces objets non pas pour les informations qu'elles portent sur les rites funéraires – thème traité à partir de la salle suivante – mais pour leur valeur documentaire : ce que le visiteur est invité à regarder, ce n'est pas la stèle en elle-même mais bien la représentation qui y est gravée. Or, la plupart des cartels de ces objets – quand ils existent – donnent pour titre « stèle funéraire ». Tous ne sont d'ailleurs pas assortis d'un commentaire décrivant la scène, ce qui est encore plus déroutant. Ainsi, le visiteur 11 s'étonne : « *Alors, je croyais qu'on était dans les trucs de travaux, de vie quotidienne et d'machins et y'a encore que des trucs funéraires* ». De même, le visiteur 19 se demande si « *on est dans l'monde funéraire* » en voyant la « Stèle commerçants ». Il est cependant le seul à avoir émis une hypothèse, devant la « Stèle chasseur/serviteur » :

« Une nouvelle stèle funéraire,
donc ça doit être un autre corps de métier probablement.
[lit cartel] »

Lors de la deuxième visite, il fait une analyse très précise de ce qui pose problème ici :

« Il faudrait plutôt dire « stèle représentant un pêcheur de l'époque » ou... Plus que sur l'aspect stèle, parler plus sur... »

Oui, insister dans l'explication sur la représentation et pas sur l'objet.

Ouais bah oui du coup.

Ça permettrait de mieux comprendre pourquoi c'est là ?

Ouais. Parce qu'on se dit stèle, stèle, stèle et pis...

[...]

Oui donc vous auriez mis un panneau d'explications sur la salle en général ?

Sur la salle en général ou par parties, là « exposition des différentes stèles... ». On laisse les encarts mais on met avant un panneau « Ensemble de stèles représentant les habits, la vie de tous les jours », etc. Vraiment le but c'est de rendre les choses assez explicites parce qu'au début on voit les stèles et tout et quand on regarde tout ce qu'on nous dit c'est que c'est des stèles. Bon elles représentent différentes choses mais c'est le mot « stèle » qui remonte...

Oui donc ça donne l'impression que c'est celui-là qui compte en fait.

Bah oui comme il est marqué à chaque fois et en premier en plus. Alors qu’en fait c’est pas pour ça que c’est là ».

C’est bien le titre de l’objet donné dans le cartel qui crée une difficulté. Celle-ci apparaît alors simple à résoudre : plutôt que d’intituler les cartels « stèle funéraire », peut-être faudrait-il essayer de donner un titre à la scène. Cela devrait orienter le regard du visiteur sur l’intérêt iconographique et documentaire de l’objet. La mention « stèle funéraire » pourrait apparaître dans un second temps.

c. Faciliter l’identification des caractéristiques sémantiques du regroupement

Il est ensuite temps pour le visiteur de passer à l’*identification des caractéristiques sémantiques du regroupement*. Il lui faut donc comprendre le lien entre les objets qui composent l’ensemble. Si les étapes précédentes ont été résolues suffisamment rapidement, le visiteur pourra accorder plus de temps à celle-ci, voire enrichir suffisamment son discours pour dépasser le stade de l’opération « Saisir » et proposer un sens enrichi. C’est ici le titre, de salle ou de vitrine, qui semble jouer un rôle prépondérant.

Les titres des salles 4 et 5, respectivement « Les thermes romains » et « Les travaux et les jours », posent des difficultés. Celui de la salle 4, tout d’abord, donne aux vestiges un rôle de premier plan pour la compréhension des objets alors que ceux-ci sont déjà un contexte fort pour les objets. La mosaïque présentée à l’entrée de la salle, en bas des escaliers, est vue par le visiteur avant même qu’il ait pris connaissance du titre de l’espace dans lequel il vient de pénétrer. Or, la présence des vestiges incite la plupart des visiteurs à y voir non seulement un décor possible de thermes – quand il s’agit en fait d’une mosaïque de *domus* – mais aussi, parfois, un élément des thermes présents sous le Musée. Ainsi, le visiteur 12 explique :

« ‘Fin moi, dans mon idée j’ai compris que la mosaïque c’était un vestige des thermes. C’est le cas ?

Bah non...

Voilà parce que j’ai pas regardé le cartel, mais du coup alors elle est trop près des vestiges effectivement. »

La lecture du cartel n’empêche cependant pas la méprise, puisqu’il n’y est pas indiqué clairement dans quel contexte cette mosaïque a été découverte – seule l’adresse est donnée. On

remarque donc combien la présence des vestiges connote¹⁵⁰ la mosaïque, lui donne un sens nouveau, sens que la mosaïque présentée hors contexte en salle 2 n'avait bien sûr pas. Ces murs vont donc renforcer le titre de la salle et donner aux objets un contexte qui, généralement, n'a jamais été le leur. La salle 4 n'est en effet pas destinée à l'exposition des découvertes faites lors des fouilles des thermes, mais est dédiée au thème de l'eau à l'époque gallo-romaine. Les visiteurs démarrent donc le traitement des regroupements avec une information fautive. Il n'est donc pas étonnant que le sens donné à certains regroupements soit également erroné. Le visiteur 20, par exemple, voit dans la « Vitrine nymphée » un rassemblement d'objets découverts dans les thermes, confortée dans son interprétation par le plan sans titre dont elle imagine qu'il s'agit d'une partie des thermes. La section sur les transports est également bien plus difficile à comprendre si l'on cherche un lien avec les thermes et non pas avec l'eau.

Le titre de la salle 5 pose une autre difficulté : il fait appel à une référence extérieure aux savoirs communs. « Les travaux et les jours » est en fait le titre d'un poème d'Hésiode, auteur grec classique. Au-delà d'une référence non perçue par les visiteurs, ce titre se place donc également dans une autre sphère de civilisation. La difficulté première est en revanche, pour les visiteurs, d'interpréter ce titre. La notion de travaux est assez évidente, mais ils ne savent généralement pas quoi faire avec « les jours ». Ainsi du visiteur 7, qui explique « *Ici on est bien sûr dans la salle des travaux, travaux et jours, donc comment les Gallo-Romains travaillaient* ». On le voit, le titre crée une attente ; il est programmatique. Sa compréhension permet donc aux visiteurs de se faire une idée de ce qu'il va trouver dans la salle qu'il s'apprête à explorer, lui donne des repères pour suivre le fil directeur de l'exposition. Si son interprétation est mauvaise, cela peut créer de l'incompréhension pour la suite et, pire encore, un sentiment d'incompétence. Or, lorsqu'on explique aux visiteurs qu'il s'agit en fait d'une salle consacrée à la vie quotidienne, la compréhension se fait jour. Un titre simple est donc préférable à une référence érudite. Comme le note C. Dufresne-Tassé, « *non seulement doit-il y avoir correspondance entre le tout, c'est-à-dire le titre d'un regroupement, et les parties, ici les objets muséaux qui composent l'ensemble, mais cette correspondance doit être absolument rigoureuse* »¹⁵¹.

Les mêmes principes doivent s'appliquer aux titres de vitrines et de sections, souvent plébiscités par les visiteurs. Ainsi, le visiteur 15 propose que l'on donne un titre à la « Section

¹⁵⁰ Sur la notion de connotation, cf. DESVALLEES A., 1998, p. 210.

¹⁵¹ DUFRESNE-TASSE C., 1999, p. 116.

médecine », « *ce qui aide en général [...] parce que ça donne le vrai sens à la salle, c’est ça* ». De même, un titre pour la « Vitrine écriture » permettrait de mieux en saisir la thématique.

Seulement l’ajout de titre n’a pas à être systématique, pour les vitrines tout du moins, certaines pouvant être aisément comprises après l’identification d’un ou deux objets, comme la « Vitrine cheval » (salle 4), ou comprenant des objets facilement identifiables (« Vitrine bijoux », salle 5). Les vitrines dont « *les objets sont assez explicites* » (visiteur 11 à propos de la « Vitrine du repas », salle 5) n’ont ainsi pas besoin de titre. Un cartel groupé peut à profit remplacer un titre de vitrine, surtout lorsque celle-ci présente une typologie, comme c’est le cas de la « Vitrine fibule » (salle 5).

De plus, comme le remarque le visiteur 11, il est également important de favoriser la curiosité du visiteur pour les objets, et donc de ne pas leur donner toutes les réponses trop vite au risque d’empêcher une observation attentive des œuvres. Pour garder cet équilibre, la solution peut être toute simple :

« Mettre le titre en bas. Comme ça c’est pas ce qui attire en premier, mais à la fin, on a la réponse.

Faut cacher un peu les réponses en fait ?

Oui, mais pas trop, pour pas que ce soit frustrant pour le visiteur ».

Il faut également garder à l’esprit que le titre permet au visiteur de se repérer dans l’exposition et l’aide à créer son propre parcours. Grâce à ces balises, il choisit d’aller ou non vers une section ou une vitrine en fonction de ses intérêts personnels. Il devient alors véritablement le héros du « livre » dont il a entrepris la lecture.

d. Conclusion

Pour enrichir le traitement des regroupements par les visiteurs, il convient donc de faciliter les différentes étapes de ce traitement en leur donnant des clefs de compréhension à travers l’expographie et les textes.

Ces derniers sont extrêmement importants puisque, selon leur nature – cartel, cartel groupé, titre ou panneau – ils favorisent la résolution de l’une ou l’autre étape, voire de plusieurs à la fois. Le titre notamment doit être mûrement réfléchi : généralement inscrit en gros caractères sur les cimaises, il constitue certes un repère mais est également bien plus lu que les autres textes, sans doute du fait de l’aspect automatisé de son déchiffrement.

En étant attentif à la manière de regrouper les œuvres et aux marqueurs que l'on donne aux visiteurs pour les traiter, on pourra donner au public confiance dans ses capacités et donc plaisir à venir visiter le musée.

B. Comment prolonger la recherche sur les regroupements d'objets ?

L'étude menée dans le cadre de ce mémoire de recherche n'est qu'une introduction au questionnement sur les regroupements d'objets en salle d'exposition et sur la manière dont ils sont traités par les visiteurs.

Tout d'abord, ces résultats préliminaires demandent à être confirmés par une étude de plus grande ampleur peut-être, à partir d'un échantillon plus homogène certainement. Un nombre plus important de sujets et mieux répartis en fonction des catégories à considérer permettrait de travailler sur des chiffres plus représentatifs.

Ensuite, pour confirmer ou infirmer les hypothèses ici émises concernant l'efficacité relative des types de regroupements et de marqueurs notamment, il serait bon de trouver un terrain d'enquête propice à l'expérimentation. Les mêmes objets pourraient par exemple être regroupés de même manière mais avec des marqueurs différents, ou au contraire de manière différente avec le même marqueur, de façon à n'enquêter que sur un facteur à la fois.

Enfin, il faut s'assurer que les propositions faites pour enrichir le discours des visiteurs lors du traitement des regroupements ont bien les effets escomptés. Pour cela, une nouvelle enquête de public sera à mener.

CONCLUSION

Que l’on considère l’expographie comme le code propre au système de communication mis en place par l’institution muséale en direction de son public ou comme la grammaire d’une langue spécifique, il est essentiel que ces principes soient compris par l’ensemble des visiteurs, qu’ils soient occasionnels, fréquents ou habitués. Or, l’agencement des objets apparaît comme la composante essentielle de cet art de l’espace.

Pourtant, peu d’écrits lui sont consacrés. La bibliographie abonde de textes sur la scénographie d’exposition, mais ceux-ci abordent principalement le décor, la mise en scène. L’agencement des objets y occupe une place extrêmement réduite. Et lorsque l’auteur s’y intéresse, il le fait soit d’un point de vue esthétique, soit de manière allusive. Les recherches sur le sujet sont également très peu nombreuses, et aucune d’entre elles ne prend le point de vue du visiteur.

C’est donc à un retournement de perspective que l’on a procédé ici : le concepteur d’exposition et le chercheur ont été laissés de côté pour donner toute la place au public afin de découvrir comment celui-ci procède pour traiter les regroupements et en tirer des leçons en matière d’expographie. C’est de cela que cette recherche tire toute son originalité.

L’enquête menée auprès du public adulte du Musée de La Cour d’Or – Metz Métropole a ainsi permis de déterminer les étapes du processus de traitement des regroupements. Au nombre de trois, elles se succèdent ainsi : identification des caractéristiques physiques du regroupement, identification des caractéristiques sémantiques des composants et enfin identification des caractéristiques sémantiques du regroupement. En traitant les regroupements, deux opérations sont plus souvent employées : « Identifier-situer », qui correspond à la

deuxième étape, et « Saisir », à la troisième. Le sens produit est généralement fidèle au sens du concepteur, car les visiteurs ne passent pas toujours à la troisième étape, laquelle est plus complexe que les précédentes.

En ce qui concerne les regroupements et les marqueurs les plus efficaces, l'enquête a montré que les rassemblements thématiques fonctionnent mieux, probablement parce qu'ils sont les plus attendus par les visiteurs. Cela ne signifie en aucun cas qu'il ne faut recourir qu'à ce type, mais simplement que le traitement des autres regroupements demande plus d'effort au visiteur, qui doit alors être mieux accompagné. De même, la vitrine est semble-t-il le marqueur le plus efficace – et la combinaison vitrine thématique la plus opérante – mais il ne s'agit pas de mettre tous les objets sous vitrine. Il faut toutefois tenir compte des caractéristiques de ce marqueur – échelle resserrée et limites nettes – et les appliquer aux autres regroupements réalisés grâce aux nombreux procédés expographiques à la disposition du concepteur.

Il faut aussi tenir compte du fait que la familiarisation avec un musée permet de mieux traiter les regroupements, mais après un nombre élevé de visites seulement. De même, l'habitude de fréquenter les musées n'est pas aussi significative que ce que l'on aurait pu croire, peut-être parce que chaque type de musée a ses propres types de regroupements et ses propres marqueurs, en fonction de la discipline à laquelle l'institution est consacrée.

Tout cela a permis de proposer quelques solutions afin d'enrichir le traitement des regroupements par les visiteurs et, partant, de lui donner un sentiment de compétence et du plaisir dans sa visite de l'exposition. Il semble en effet que l'expographie peut permettre d'aider le visiteur à passer les différentes étapes du processus de traitement plus facilement et plus rapidement, lui donnant ainsi confiance en ses capacités et l'incitant à passer plus de temps sur la dernière étape, la plus complexe. Le rôle des textes a ici été particulièrement souligné, aussi parce que c'est ce qui vient spontanément à l'esprit des visiteurs lorsqu'on leur demande ce qui leur permettrait de mieux comprendre ce qu'ils ont sous les yeux. Mais il ne faut pas laisser de côté toutes les autres possibilités données par l'expographie, qui permet de varier la présentation et donc de maintenir le visiteur curieux et attentif.

L'échelle à laquelle cette étude a été menée est celle de l'unité expographique. Le message global de l'exposition n'a donc pas été pris en compte. Chaque regroupement a été étudié indépendamment des autres, ainsi qu'il semble que le fasse le visiteur. Toutefois, l'exposition elle-même constitue un regroupement d'objets. Cette échelle pourrait elle aussi être analysée. C'est là l'une des nombreuses pistes de recherche qu'ouvre cette enquête, qui ne constitue finalement qu'une introduction sur la question du traitement des regroupements par les visiteurs. Ces résultats doivent encore être confirmés, tout comme les propositions faites

pour enrichir les discours des visiteurs doivent être testées. D’autres études peuvent également être menées sur d’autres types de publics ou dans des musées dédiés à d’autres disciplines, afin de voir si le processus est le même partout et pour tous. Il reste donc encore beaucoup à faire pour conforter et compléter ce premier travail. L’étude de l’impact de la muséographie sur le public, et en son sein celle des regroupements d’œuvres, a encore de beaux jours devant elle.

BIBLIOGRAPHIE

Les recherches documentaires ont été arrêtées le 04 juillet 2016. Seuls les ouvrages consultés sont ici indiqués. Les références bibliographiques sont regroupées selon un classement thématique, en fonction des grands domaines de recherche traités dans le cadre de cette étude. Au sein de chaque thème, les titres sont classés par ordre alphabétique d’auteur, puis par ordre chronologique.

BARTHES R., 1953.

BARTHES R., *Le degré zéro de l’écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris : Points, 1953, 192 p., collection Essais

DUFRESNE-TASSE C., 2003.

DUFRESNE-TASSE C., « Introduction », dans C. Dufresne-Tassé (éd.), *L’évaluation, recherche appliquée aux multiples usages*, Sainte-Foy, Québec : Éd. Multimondes, 2003, p. 11-22.

L'EXPOGRAPHIE

BATIFOULIER A., 2009.

BATIFOULIER A., « Savoir donner à regarder. Un titre choisi pour identifier un champ d'action : la scénographie d'exposition à travers ma pratique », *Muséologies* 3.2 (2008-2009), p. 80-89.

BENAITEAU C., 2006.

BENAITEAU C. (dir.), *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*, Paris : Eyrolles, 2006, 191 p.

BITGOOD S., 2002.

BITGOOD S., « Environmental psychology in museums, zoos, and other exhibition centers », Dans R. B. Bechtel & A. Churchman (dir.), *Handbook of environmental psychology*, New York, NY: John Wiley & Sons, 2002, p. 461-480.

CAMERON D., 1968.

CAMERON D., « A Viewpoint : The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education », *Curator* XI/1 (1968), p. 33-40.

CHAUMIER S., LEVILLAIN A., 2006.

CHAUMIER S., LEVILLAIN A., « Qu'est-ce qu'un muséographe ? », *La Lettre de l'OCIM* 107 (sept.-oct. 2006), p. 13-18.

DAVALLON J., 1986.

DAVALLON J., « Gestes de mise en exposition », dans J. DAVALLON (dir.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*, Paris : Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1986, p. 241-266.

DAVALLON J., 1992.

DAVALLON J., « Le musée est-il vraiment un média ? », *Public et musées* 2 (1992), pp. 99-123.

DAVALLON J., 2000.

DAVALLON J., *L’exposition à l’œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, Montréal : L’Harmattan, 2000, 378 p., collection Communication et civilisation.

DAVALLON J., 2006.

DAVALLON J., « Analyser l’exposition : quelques outils », *Museum.ch* 1 (2006), p. 116-125.

DAVALLON J., 2010.

DAVALLON J., « L’écriture de l’exposition : expographie, muséographie, scénographie », *Culture & Musées* 16 (2010), p. 229-238.

DEAN D., 1998.

DEAN D., *Museum exhibition. Theory and practice*, Londres : Routledge, 1998, 177 p.

DELARGE A., 1992.

DELARGE A., « L’exposition : un voyage dans le sens », *Publics et musées* 2 (1992), p. 150-161.

DESVALLEES A., 1998.

DESVALLEES A., « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l’exposition », dans M.-O. de Bary, J.-M. Tobelem (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l’usage des responsables de musée*, Biarritz : Séguier : Option culture, 1998, p. 205-251.

DESVALLEES A., MAIRESSE Fr., 2011.

DESVALLEES A., MAIRESSE Fr., *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011, 722 p.

DROUGUET N., GOB A., 2003.

DROUGUET N., GOB A., « La conception d’une exposition : du schéma programmatique à sa mise en place », *Culture & Musées* 2 (2003), p. 147-157.

DUBE Ph., ROSENBERG Pn., PEARCE S. et al., 1995.

DUBE Ph., ROSENBERG Pn., PEARCE S. et al., « Organiser l’espace d’exposition », *Museum International* 185 (1995), p. 4-45.

DUFRESNE-TASSE C., 1999.

DUFRESNE-TASSE C., « Trois regroupements d'objets muséaux ; leur structure et ses effets sur le fonctionnement psychologique du visiteur adulte », dans Allard M., Lefebvre B. (dir.), *Le musée au service de la personne*, Montréal : Université du Québec à Montréal, 1999, 361 p., Les cahiers du GREM n°11, p. 107-120.

FALK J. H., DIERKING L. D., 2000.

FALK J. H., DIERKING L. D., *Learning from Museums: Visitor Experience and the Making of Meaning*, Walnut Creek (CA) : AltaMira Press, 2000, 272 p., American Association for State and Local History book series.

GIRARDET S., MERLEAU-PONTY Cl., 1994.

GIRARDET S., MERLEAU-PONTY Cl., *Une expo de A à Z. Concevoir et réaliser une exposition*, Paris : Musée en herbe, 1994, 31 p.

GOB A., DROUGUET N., 2010.

GOB A., DROUGUET N., *La muséologie. Histoire, enjeux, développements actuels*, Paris : Armand Colin, 2010, 348 p.

GONSETH M.-O., 2005.

GONSETH M.-O., « Un atelier expographique », dans M.-O. Gonseth, J. Hainard, R. Kaehr, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas. 1904-2004*, Neuchâtel : Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, p. 375-394.

GOURARIER Z., 1997.

GOURARIER Z., « Les espaces de l'exposition », *Connaissance des arts* 535 (janvier 1997), p. 70-75.

HAINARD J., 1984.

HAINARD J., « La revanche du conservateur », dans J. Hainard, R. Kaehr, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel : Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1984, p. 183-191.

HEIN G. E., 2000.

HEIN G. E., *Learning in the Museum*, Londres : Routledge, 1998, 2000, 203 p.

HUGHES Ph., 2010.

HUGHES Ph., *Scénographie d'exposition*, Paris : Eyrolles, DL 2010, 224 p.

JACQUOT D., 2009.

JACQUOT D., « Viser le face à face avec l'œuvre, respecter son « aura » : le cas du Musée des beaux-arts de Strasbourg », *Muséologies* 3.2 (2008-2009), p. 102-111.

JOLLET E., 2006.

JOLLET E., « La présentation de l'œuvre d'art : réception ou création ? », *Revue de l'art* 154 (2006), p. 9-12.

KENTLEY E., NEGUS D., 1993.

KENTLEY E., NEGUS D., *Écrire sur les murs. Un guide pour la présentation du texte dans une exposition*, Dijon : Office de coopération et d'information muséographiques, 1993, 58 p.

KLOBE T., 2012.

KLOBE T., *Exhibitions. Concept, planning and design*. Washington : The AAM Press, 2012, 267 p.

LOCKER P., 2011.

LOCKER P., *Conception d'exposition*, Paris: Pyramyd, DL 2011, 183 p., collection Les Essentiels_design d'intérieur.

MAIRESSE Fr., 2010.

MAIRESSE Fr., « Un demi-siècle d'expographie », *Culture & Musées* 16 (2010), p. 219-229.

MATASSA Fr., 2014.

MATASSA Fr., *Organizing exhibition. A handbook for museums, libraries and archives*, Londres : Facet Publishing, 2014, XXVIII-302 p.

MERLEAU-PONTY Cl., EZRATI J.-J., 2005.

MERLEAU-PONTY Cl., EZRATI J.-J., *L'exposition. Théorie et pratique*, Paris : L'Harmattan, 2005, 204 p.

PONCELET Fr., 2011.

PONCELET Fr., *Des expographes et des œuvres. Analyse typologique des formes d'implication de l'expographe dans les logiques de disposition qu'il conçoit*, Thèse Histoire, Art et Archéologie, Namur : Facultés universitaires de Notre-Dame de la Paix, 2011, 489 p.

RISPAL A., 2009.

RISPAL A., « L'architecture et la muséographie comme médiation sensible », *Muséologies* 3.2 (2008-2009), p. 90-101.

RIVIERE, G.-H., 1989.

RIVIERE, G.-H., *La Muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris : Dunod, 1989, 402 p.

SCHIRMAN C., 2015.

SCHIRMAN C., *Exposition mode d'emploi. Curators, managers culturels, collectionneurs, Fondations, collectivités territoriales, scénographes, galeristes, conservateurs, écoles...* Trézélan : Filigranes éditions, 2015, 167 p.

UNESCO, 1956.

UNESCO, *Les techniques muséographiques et l'éducation de base*, Paris : UNESCO, 1956, 54 p.

VERON E., LEVASSEUR M., 1989.

VERON E., LEVASSEUR M., *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*, Paris : Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, 1989, 178 p.

LES MARQUEURS DE REGROUPEMENTS

GARCIA GOMEZ I., 2011.

GARCIA GOMEZ I., *Le soclage dans l'exposition. En attendant la lévitation des objets*, Dijon : Office de coopération et d'information muséales, 2011, 142 p.

GONSETH M.-O., 2007.

GONSETH M.-O., « Le dépôt, la vitrine et l’espace social », dans P. A. Mariaux (éd.), *Les lieux de la muséologie*, Bern : Peter Lang, 2007, p. 5-48.

POLI M.-S., GOTTESDIENER H., 2008.

POLI M.-S., GOTTESDIENER H., « Les titres d'expositions. Sur quoi communiquent les musées », *Culture & Musées* 11 (2008), p. 81-89.

VILLARD A., 2003.

VILLARD A., « Le socle et l’objet », *La Lettre de l’OCIM* 87 (2003), p. 3-8.

L’ENQUETE DE PUBLICS

GOTTESDIENER H., 1987.

GOTTESDIENER H., *Évaluer l’exposition. Définitions, méthodes et bibliographie sélective commentée d’études d’évaluation*, Paris : La Documentation française, 1987, 102 p.

O’NEILL M.-CL., DUFRESNE-TASSE C., 2010.

O’NEILL M.-CL., DUFRESNE-TASSE C., « Augmenter notre compréhension de l’impact de la muséographie sur les visiteurs », *Culture et musées* 16 (2010), p. 239-244.

HISTOIRE DES ENQUETES DE PUBLICS

DUFRESNE-TASSE C., 1994.

DUFRESNE-TASSE C., « Saturation ou insuffisance de la recherche sur le visiteur et son éducation au musée », dans B. Lefebvre (dir.), *L’éducation et les musées. Visiter, explorer et apprendre*, Montréal : Logiques, 1994, p. 67-92.

SCHIELE B., 2014.

SCHIELE B., « Les études de visiteurs. La formation, l’évolution et les défis actuels du champ », dans L. Daignault, B. Schiele (éds.), *Les musées et leurs publics. Savoirs et enjeux*, Québec : Presses de l’Université du Québec, 2014, p. 7-69.

LA METHODE DU *THINKING ALOUD*

DUFRESNE-TASSE C., LEFEBVRE A., 1996.

DUFRESNE-TASSE C., LEFEBVRE A., *Psychologie du visiteur de musée. Contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*, LaSalle (Québec) : Éditions Hurtubise HMH Ltée, 1996, nombre de pages, Cahiers du Québec collection Psychopédagogie.

DUFRESNE-TASSE C. et al., 2015.

DUFRESNE-TASSE C. et al., « Un outil pour connaître de minute en minute l'expérience d'un visiteur adulte », *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. III, n° 6 (mars-avril 2015), p. 187-204.

L'ENQUETE PAR ENTRETIEN COMPREHENSIF

KAUFMANN J.-Cl., 2007.

KAUFMANN J.-Cl., *L'entretien compréhensif*, Paris : Armand Colin, 2007, 127 p., Collection 128 Sociologie anthropologie.

EXEMPLES D'ENQUETES

DUSAUSOY S., 2015.

DUSAUSOY S., *L'influence de la muséographie d'une exposition permanente sur l'expérience muséale du visiteur adulte. Le cas particulier des salles indiennes du Musée national d'Arts asiatiques – Guimet*, Mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, sous la direction de Marie-Clarté O'Neill, 2015, 217 p.

KAWASHIMA A., GOTTESDIENER H., 1998.

KAWASHIMA A., GOTTESDIENER H., « Accrochage et perception des œuvres », *Publics et musées* 13 (1998), pp. 149-173.

LAURENT H., 2004.

LAURENT H., *La comparaison comme outil de construction de sens pour le visiteur. Étude de cas : l'exposition Matisse-Picasso (GNGP, 22 septembre 2002-6 janvier 2003)*, Mémoire de recherche, Paris : École du Louvre, sous la direction de Marie-Clarté O'Neill, 2004, 133 p.

MELTON A. W., 1935.

MELTON A. W., *Problems of Installation in Museums of Art*, Washington : American Association of Museums, 1935, vii-269 p.

L’ANALYSE DES RESULTATS

DUFRESNE-TASSE C. *et al.*, 2003.

DUFRESNE-TASSE C. *et al.*, « À quoi pensent les visiteurs adultes de type grand public parcourant seuls des salles d’exposition ? Analyse de leur expérience », dans C. Dufresne-Tassé (éd.), *L’évaluation, recherche appliquée aux multiples usages*, Sainte-Foy, Québec : Éd. Multimondes, 2003, p. 125-146.

O’NEILL M.-Cl., 2003.

O’NEILL M.-Cl., « Âge et statut social, leur influence sur la visite d’une exposition temporaire », dans C. Dufresne-Tassé (éd.), *L’évaluation, recherche appliquée aux multiples usages*, Sainte-Foy, Québec : Éd. Multimondes, 2003, p. 147-170.

O’NEILL M.-Cl., 2007.

O’NEILL M.-Cl., « Chaque visite d’exposition est-elle une expérience unique ? La réception de quatre expositions aux Galeries nationales du Grand Palais », dans Eidelman J., Roustan M., Goldstein B. (éd.), *La place des publics. De l’usage des études et recherches par les musées : actes de journées d’études, 1^{er} et 2 juin 2006*, Paris, École du Louvre. Paris : La Documentation française, 2007, p. 223-235.

<p>LE MUSEE DE LA COUR D’OR A METZ</p>

LES ŒUVRES DU MUSEE DE LA COUR D’OR

BARDIES-FRONTY I., 2007.

BARDIES-FRONTY I. (éd.), *Musées de Metz. Dossiers d’œuvres*, Metz : Musées de Metz La Cour d’Or, 2007, 127 p.

COLLECTIF, 2011.

COLLECTIF, Metz, *La Cour d'Or : Visages d'un musée*, Paris : Editions du Chêne, 2011, 142 p.

AYACHE L., KAZEK K., 2012.

AYACHE L., KAZEK K., « Les Gallo-Romains vus par eux-mêmes », *L'Archéologie, Archéologie nouvelle* 119 (avril 2012), p. 11-44.

LA MUSEOGRAPHIE DES SALLES ARCHEOLOGIQUES

CHAMPMARTIN M., 2014.

CHAMPMARTIN M., *L'impact de la muséographie sur le public. L'exemple du Musée de La Cour d'Or – Metz Métropole*, Mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, sous la direction de Corinne Jouys Barbelin, 2014, 115 p.

COLLOT G., 1964.

COLLOT G., *La civilisation gallo-romaine dans la Cité des Médiomatrices 1, Monuments et sanctuaires de l'eau, la vie à la maison, le commerce, les cultes*, Metz : Musée archéologique de Metz, 1964, 1992, 47 p.

COLLOT G., CLERMONT M., 1976.

COLLOT G., CLERMONT M., *La civilisation gallo-romaine dans la Cité des Médiomatrices 2, Les rites funéraires et la sépulture, la sculpture monumentale et son adaptation à l'architecture, l'art de bâtir*, Metz : Musée archéologique de Metz, 1976, LXXI p.

<p>SOURCES</p>

Notes de cours, séminaire de Master 1, « L'expérience du visiteur adulte, son fonctionnement psychologique en salle d'exposition », par C. Dufresne-Tassé, École du Louvre, du 8 au 12 avril 2013.

Notes de cours, séminaire d'été, « Muséologie canadienne », par C. Dufresne-Tassé, Université de Montréal, de juin à septembre 2014.

Notes de cours, séminaire de Master 2, « L’exposition comme parcours de sens », par C. Dufresne-Tassé, École du Louvre, les 14 et 15 janvier 2015.

Notes de cours, séminaire de Master 2, « L’exposition comme parcours de sens », par M.-Cl. O’Neill, École du Louvre, du 2 octobre 2014 au 15 janvier 2015.