



HAL
open science

Médiation du religieux et expérience visitorielle

Marine Thébault, Sophie Dutheillet de Lamothe, Daniel Schmitt

► **To cite this version:**

Marine Thébault, Sophie Dutheillet de Lamothe, Daniel Schmitt. Médiation du religieux et expérience visitorielle. ICOFOM Study Series, 2023, 50 (2), pp.111-121. hal-04098947

HAL Id: hal-04098947

<https://hal.science/hal-04098947v1>

Submitted on 8 Jun 2023

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 4.0 International License

Médiation du religieux et expérience visitorielle

Mediation of religion and the visitor experience

Marine Thébault, Sophie Dutheillet de Lamothe et Daniel Schmitt



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/iss/4775>

DOI : 10.4000/iss.4775

ISSN : 2306-4161

Éditeur

ICOM - International Council of Museums

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2023

Pagination : 111-122

ISSN : 2309-1290

Référence électronique

Marine Thébault, Sophie Dutheillet de Lamothe et Daniel Schmitt, « Médiation du religieux et expérience visitorielle », *ICOFOM Study Series* [En ligne], 50-2 | 2023, mis en ligne le 30 mai 2023, consulté le 07 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/iss/4775> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/iss.4775>

Médiation du religieux et expérience visitorielle

Marine Thébault

Laboratoire Recherche Sociétés & Humanités (LARSH)
Université polytechnique Hauts-de-France

Sophie Dutheillet de Lamothe

Palais des Beaux-arts de Lille

Daniel Schmitt

Laboratoire Recherche Sociétés & Humanités (LARSH)
Université polytechnique Hauts-de-France

Résumé

Présenter dans une collection des œuvres médiévales pouvant avoir une portée religieuse interroge les conditions de leur mise en exposition. Le Palais des Beaux-arts de Lille explore diverses formes de discours pour donner sens à des objets dont l'interprétation initiale peut être mal connue, voire dépréciée des visiteurs contemporains. Une analyse fine de leur expérience de visite permet de reconstruire leur dynamique corporelle, cognitive et émotionnelle durant le parcours. L'étude met en évidence les enjeux médiatiques du cartel et le regard avec lequel le musée peut faciliter la compréhension des œuvres, en activant ou non le sens religieux des objets présentés.

Mots clés : Art religieux, scénographie, cartels, expérience de visite, médiation

Abstract

Mediation of religion and the visitor experience. Presenting medieval works of art in a collection that may have religious significance raises questions about the conditions under which they are displayed. The Palais des Beaux-arts de Lille explores various forms of discourse to give meaning to objects whose initial interpretation may be unfamiliar, or even depreciated by contemporary visitors. A detailed analysis of their visitor experience allows us to reconstruct their bodily, cognitive and emotional dynamics during the visit. The study highlights the mediating stakes of the cartel and the way in which the museum can facilitate an understanding of the works by activating or not the religious meaning of the presented objects.

Key words: Religious art, scenography, labels, visit experience, mediation

Les œuvres religieuses, tableaux et sculptures d'églises, retables et objets de culte, images de méditation et de dévotion, composent souvent une grande part des collections d'art ancien des musées dits de beaux-arts. Face à un amoncellement d'objets dont le sens et la raison d'être s'effacent peu à peu aux yeux du visiteur contemporain, quel positionnement et quel discours adopter ? Le musée, acteur laïc d'une patrimonialisation des œuvres, et le moment présent, à mille lieux d'une société occidentale médiévale dont la christianisation est le fondement, sont-ils favorables à l'exposition de ces objets sacrés, à l'explicitation de leur sens et leurs usages ? Comment les donner à voir et à comprendre aujourd'hui, sans les priver de la dimension universelle que le musée leur confère, venue s'agréger à leur dimension religieuse particulière, ni les réduire pour autant à des jalons de l'histoire de l'art et du goût ?

Le musée ne peut pas considérer que tous les visiteurs disposent d'un socle culturel commun ou de connaissances de l'iconographie chrétienne, de la liturgie et de l'histoire religieuse occidentale, permettant une compréhension de ce qu'est un retable, un calvaire, un encensoir, une croix de procession ou des fonts baptismaux. La difficulté que peut avoir le public à appréhender un ensemble d'œuvres dont la signification et la légitimité lui échappent parfois totalement, invitent les responsables de collections à renouveler leur réflexion sur la manière dont elles peuvent être partagées sans discrimination. Une infinité de voies se dessinent, exploitant l'ensemble des outils dont le musée dispose pour présenter les œuvres au public. La scénographie, la ligne éditoriale des cartels, la présence de textes de salle, d'audioguides et d'applications embarquées, de livrets de visite, la proposition d'outils numériques immersifs ou interactifs, d'images et films, la mise en regard d'art ancien avec des œuvres et références contemporaines, le recours à une expérience sensorielle engageant, outre la vue, le toucher, l'ouïe et l'odorat, sans oublier la médiation humaine ; l'ensemble de ces éléments contribue à construire le décor dans lequel chaque visiteur va construire sa propre expérience de visite, un scénario cognitif et émotionnel propre, un cheminement unique. Comment orienter les choix autour de l'exposition d'artefacts religieux dans un musée aujourd'hui ? Quelle ligne éditoriale, scénographique et quels partis pris scientifiques choisir ? Enfin, comment une analyse des expériences visitatoires peut-elle influencer la manière dont est menée cette réflexion ?

Dans cet article, nous examinons le rôle de la scénographie et de la médiation écrite dans le parcours des visiteurs composé d'une majorité d'œuvres à caractère religieux. Ce faisant, cette étude interroge la pratique muséographique, la manière d'exposer et d'aborder ces objets, et invite à explorer leur circulation et la possible variation de leur sens dans d'autres cadres d'interprétation. Déplacer le regard sur une œuvre pour atteindre différents niveaux de compréhension peut permettre à chacun de trouver son chemin dans l'exposition. Alors que la scénographie cherche à créer un impact sensoriel et émotionnel sur les visiteurs, les cartels favorisent l'expression de points de vue divers sur des réalités complexes. Ils invitent notamment les visiteurs à porter leur attention sur des détails dans l'œuvre, la technique des artistes et le matériau utilisé ; ont recours à des phrases d'accroche au ton possiblement humoristique ou encore, relatent des éléments de la vie quotidienne des siècles précédents. Cette médiation, renforcée avec une diversification des approches et des thèmes abordés, considère la polysémie des œuvres, qui ne trouvent un sens que dans la réactualisation que leur apportent les acteurs du présent. Le réaménagement du département Moyen Âge et Renaissance du Palais des Beaux-arts (2022), troisième phase de son projet scientifique et culturel après la rénovation de l'atrium (2017) et du département des plans-reliefs (2019), a constitué pour les chargés de collections et de médiation qui y ont travaillé l'occasion d'une réflexion en profondeur sur l'exposition des œuvres religieuses. La très grande majorité des artefacts présentés (figure 1) ont en effet été conçus pour répondre aux besoins de la liturgie ou de la piété individuelle : Vierges à l'Enfant, Christ en croix, reliquaires, fragments sculptés et panneaux peints de retables, statues de saints, souvenirs de pèlerins, diptyques et objets de dévotion, calices, croix orfèvrées ou encore encensoirs. Le projet de réaménagement du département a permis d'introduire une médiation qui prend en compte et désigne davantage la nature et la fonction des artefacts présentés dans la société médiévale, sans pour autant réduire l'art du Moyen Âge et de la Renaissance à sa dimension religieuse



Figure 1. Trois objets de la collection Moyen Âge et Renaissance du Palais des Beaux-arts de Lille : (1) la croix staurothèque de Wasnes-au-Bac ; (2) le triptyque du Bain mystique de Jean Bellegambe et (3) l'Encensoir aux Hébreux. © RMN - Grand Palais / Michel Urtado, René-Gabriel Ojéda, Stéphane Maréchalle

et anthropologique. Un parcours croisant les approches thématiques et chronologiques est apparu comme une réponse possible aux difficultés éprouvées par certains visiteurs face aux collections du musée.

Trésors du Moyen Âge et de la Renaissance : une salle laboratoire

Pendant le chantier de réaménagement du département Moyen Âge et Renaissance, une sélection d'œuvres représentatives de la collection a fait l'objet d'une présentation temporaire dans la première salle du parcours peintures du Palais des Beaux-arts. Un texte de salle précisait les enjeux de cet accrochage, intitulé « Trésors des collections Moyen Âge - Renaissance ». Depuis l'entrée de la salle, une perspective était ouverte vers un grand mur, où se détachait sur fond bleu un Christ crucifié en bois sculpté et peint, entouré des larrons et d'anges portant des instruments de la Passion (figure 2). À la base du mur, une succession régulière de sculptures sur socles, dont un saint Jean et une Vierge de Calvaire au pied du Christ en croix, complétaient cette évocation de la Passion du Christ. Sur les côtés, deux cimaises symétriques permettaient de singulariser des chefs-d'œuvre de la collection, en particulier l'Ascension des élus et la Chute des damnés de Dirk Bouts et le Festin d'Hérode de Donatello. Les autres murs de la salle étaient occupés par des groupes d'œuvres rassemblées selon des thématiques implicites, créant des sous-ensembles : la Vierge à l'Enfant, la vanité, le portrait.

Tout en permettant de laisser une partie de la collection médiévale accessible au public pendant le temps de la fermeture pour travaux du département, l'accrochage « Trésors » est apparu comme un possible laboratoire pour tester des intentions de scénographie et de médiation du futur parcours permanent. Le mur dont l'élément central était un Calvaire monumental constituait ainsi pour le musée une préfiguration du futur mur d'accroche de la première salle du département rénové. Invitation à la contemplation, la composition de ce mur place le Calvaire mosan dans un dispositif de présentation pouvant rappeler sa situation dans un espace ecclésial (en position axiale et en hauteur). Par ses volumes et son architecture amples, le Palais des Beaux-arts peut favoriser un certain rapport du spectateur à l'objet regardé, faisant écho à la perception des œuvres médiévales dans leur contexte d'origine, façonnée par la monumentalité des églises et la pompe des célébrations. Lorsque le visiteur pénètre dans la salle, le « mur de la Passion » est conçu pour le surprendre, le toucher, peut-être l'interpeller.

La salle « Trésors » a également servi de laboratoire pour tester la ligne éditoriale des futurs cartels du département Moyen Âge et Renaissance. Différents formats de cartels sont déployés pour accompagner le visiteur dans sa découverte des œuvres : des cartels « classiques » composés d'un pavé technique et d'un court texte de maximum 600 signes ; des cartels « augmentés » scripto-visuels contenant un pavé technique, un court texte et un visuel tel un schéma, une image de référence, ou encore un complément graphique ; trois

types de cartels spécifiques avec un nouveau regard venant pour quelques œuvres de la salle doubler le cartel « classique » : des cartels « famille » dont le contenu est adapté au jeune public et avec pour cible les visiteurs en famille avec des enfants de 6 à 12 ans ; des cartels « littérature » proposant un extrait littéraire en regard d'une œuvre avec l'indication de l'auteur et de la source ; des cartels « invités » signés par un professionnel venu d'une autre spécialité que l'histoire de l'art, comme la botanique, la musique, l'entomologie, la restauration du patrimoine, la médecine, etc. Enfin, un cartel menuisé associé à un reliquaire invitait le visiteur dans la salle Trésors à un geste d'ouverture, de dévoilement pour aborder le contenant – la boîte orfèvrée – et le contenu – les ossements, les restes humains que l'objet fermé ne laisse qu'entrevoir. Les outils de médiation écrite misent en place dans la salle mettaient globalement l'accent sur un décodage des scènes, une identification des personnages représentés, une explication des usages des œuvres dans leur contexte de production. Afin de stimuler l'attention du visiteur et de le rendre actif dans sa découverte des objets, des éléments d'accroche, des questions d'observation, des interpellations, des pointes d'humour, des renvois à certains détails ou à d'autres œuvres de la salle étaient aussi convoqués dans différents cartels.

Le musée observatoire : la question des cartels

La relation qui peut se tisser entre un visiteur et un objet exposé à l'aide d'un cartel a été décrite comme une opération mentale (Jacobi et Poli, 1991), qui favorise la construction de sens (O'Neill et Dufresne-Tassé, 2000). Ainsi, il est déterminant pour les musées de penser la forme du cartel et ses conditions d'incidence sur la manière d'approcher les objets exposés. Il s'agit non seulement de veiller à la taille, la typographie, la calligraphie, la mise en page, l'emplacement ou encore l'éclairage des cartels, mais aussi à la structuration des informations, dont le contenu peut faire varier l'expérience du visiteur avec un artefact. Les cartels se retrouvent fréquemment rédigés à plusieurs voix pour multiplier les histoires et les significations sur les collections, et, suivant la dynamique des musées, ils cherchent à faire partie ou à favoriser la (re)fabrication du monde (Goodman, 1980). Autrement dit, ils veillent à garantir la réappropriation publique des biens culturels¹. Pour cela, le cartel doit inviter les visiteurs à se tourner vers l'œuvre et fabriquer du sens avec elle, à l'aide d'un vocabulaire facilement compréhensible et une mise en forme éloignée des notices d'œuvres². Le Palais des Beaux-arts de Lille cherche ici à opérer un pas de côté par rapport à l'histoire de l'art communément convoquée dans les cartels pour y développer d'autres approches pouvant trouver écho chez certains visiteurs.


Les cartels font l'objet d'une réflexion toute particulière au Palais des Beaux-arts de Lille, qui a entrepris en 2020 un vaste chantier d'écriture et de refonte de la médiation écrite dans les salles. Il s'agit comme pour bien d'autres institutions engagées dans cette voie – on peut penser notamment au travail inventif mené lors de la rénovation de la Galerie Brera de Milan – de proposer au visiteur une offre de médiation plus accessible et ajustée à ses attentes. Une telle remise à plat de la médiation écrite en salle conduit les professionnels de musée à prendre position sur de nombreuses questions, en s'appuyant sur des évaluations et enquêtes menées auprès de différents visiteurs. Cette réflexion a conduit le musée lillois à la création d'une nouvelle charte graphique, déterminant un nombre de signes et un format se voulant à la fois lisible et riche en contenus, à trancher la question épineuse de la traduction des textes, mais aussi de la ligne éditoriale, qui s'articule autour de quelques grands principes partagés : une syntaxe simple, un lexique abordable, le bannissement ou l'explication systématique de références à des faits ou œuvres risquant d'exclure une partie du public. Les choix d'écriture reposent souvent sur la volonté de stimuler l'interaction entre le visiteur et les œuvres, à travers des jeux d'observation ou l'actualisation du regard sur les collections. Des mises en perspective permettent ainsi d'aborder des problématiques actuelles comme l'attention à la nature, le regard sur la féminité, la violence, les rapports


1 Déclaration de Franco Russoli lors de l'assemblée générale de l'ICOM à Moscou en 1977.


2 Conférence « Les cartels au musée : la voix des œuvres » par James Bradburne, directeur de la Pinacothèque de Brera (Milan) et Jean-Luc Martinez, président-directeur du musée du Louvre, 15 septembre 2017.



CRUCIFIXION
Le Christ en croix entouré des deux larrons

 Brabant ?
(Belgique actuelle)

 Bois polychrome
vers 1500

 Don Gentil Crespel, 1936
Inv. SPBA 368

Imaginez cette Crucifixion suspendue au milieu d'une église. Trois corps suppliciés vous dominent ! Le Christ est mis à mort sur une croix, entouré de deux brigands. L'un d'eux, le « bon larron », regarde vers le Christ ; l'autre s'en détourne. À la fin du Moyen Âge, en particulier dans le Nord de l'Europe, les représentations du Christ en croix mettent davantage l'accent sur la souffrance et la mort. Ici, les corps contorsionnés, les côtes saillantes et les visages douloureux expriment bien cette tendance au réalisme. Saurez-vous trouver dans la salle un autre exemple de Crucifixion avec les larrons ?

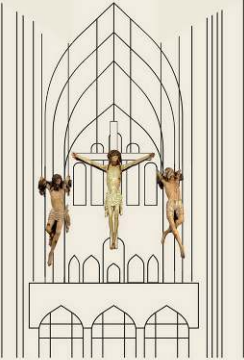


Figure 2. (1) Vue de l'accrochage temporaire depuis l'entrée dans la salle du parcours peintures du Palais des Beaux-arts de Lille. © Daniel Schmitt (2) Le cartel « augmenté » du Calvaire mosan. © Graphica / Palais des Beaux-arts de Lille

de pouvoir, l'histoire des collections, la propagande politique et religieuse, etc.

La question de l'évaluation de ces outils de médiation par le public est primordiale dans la conduite de ce chantier. Dans la continuité d'une première étude (Thébault et al., à paraître 2022), le laboratoire LARSH de l'Université polytechnique Hauts-de-France et le Palais des Beaux-arts de Lille ont étudié en 2021 l'expérience des visiteurs dans cet espace temporaire au discours spécialement enrichi par divers cartels. Les questions que posent ces dispositifs sont nombreuses, nous en retenons : quels usages font les visiteurs de ces différents cartels sur les objets religieux ? Quelle compréhension ont-ils de la proposition ? Les cartels favorisent-ils le choix de s'approcher de l'œuvre ? Le regard sur l'œuvre en est-il modifié ? Quelle place pour l'humour ?

Pour évaluer la pertinence des cartels mis en place en regard des œuvres d'art médiéval et ainsi guider le musée dans la conception du futur parcours permanent, l'attention a été portée sur l'expérience des visiteurs pendant leur déambulation dans la salle, soit ce qui fait sens pour eux au fur et à mesure de leur parcours. Les études de public mettent traditionnellement en œuvre des observations, participantes ou non, des questionnaires pendant ou après la visite, des entretiens d'escorte ou l'enregistrement des pensées des visiteurs verbalisées (Dufresne-Tassé et al., 1998). Néanmoins, pour comprendre ce qui se passe le temps de la visite sans perturber significativement le cours d'expérience des visiteurs, la méthode retenue pour cette étude stimule le rappel mémoriel des visiteurs (Bloom, 1953) au cours d'un entretien post-visite. En s'inscrivant dans une perspective énonciationniste (Varela et al., 1993), cet entretien nous permet d'identifier les séquences élémentaires de l'activité signifiante du point de vue des visiteurs afin de reconstruire la dynamique sensorielle, cognitive et émotionnelle située de leur expérience de visite en

autonomie (Schmitt & Aubert, 2016). Les visiteurs sont équipés d'une micro-caméra embarquée qui enregistre d'un point de vue subjectif les traces de leur activité. Elles sont ensuite visionnées en présence du chercheur pour stimuler la remémoration du visiteur au cours d'un entretien d'une trentaine de minutes en moyenne. Enfin, ces verbatims sont analysés afin de comprendre ce que chaque visiteur a pris en compte dans l'espace, quels savoirs il a mobilisés et construits en relation avec les cartels ou encore les différents états émotionnels qui induisent une activité cognitive et une construction de sens (Theureau, 2006 ; Schmitt, 2015).

L'expérience visitorielle dans les collections d'art sacré

L'expérience de visite et plus spécifiquement l'activité de lecture des œuvres et des cartels dans la salle Trésors a été interrogée. 14 visiteurs ont décrit leur expérience aussitôt après la visite, à partir de la diffusion à l'écran de l'enregistrement de leur perspective subjective. Cela permet de comprendre et reconstruire précisément leur dynamique cognitive et émotionnelle avec les propositions médiatiques.

L'accrochage accroche

La présence d'objets religieux au musée, en particulier l'accrochage du grand Calvaire, est remarquée par les visiteurs, y compris ceux qui ont l'habitude de fréquenter le musée. Ces derniers ne cessent d'ailleurs de comparer cette visite à leur dernière venue au Palais des Beaux-arts. D'une part, ils appréhendent le volume et l'espace qui les accueillent, remarquent la profondeur de champ et les couleurs des murs. D'autre part, avec la mise en scène du « Calvaire et des larrons » dans une scénographie pouvant rappeler leur disposition originale au sein d'une église, les concepteurs parviennent à surprendre et émouvoir les visiteurs dès leur entrée dans la salle. Ces derniers sont, « subjugués », « étonnés », « déstabilisés », « impressionnés », « intrigués » et « reçoivent un choc ». Ce n'est pas tant le triptyque formé par le Christ en croix et les larrons, mais sa présentation qui leur paraît « monumentale ». Ce mur « accroche », « marque », « attire l'œil » des visiteurs. L'effet de surprise est assuré car les visiteurs, même ceux qui fréquentent régulièrement l'institution, ne s'attendent pas à voir des sculptures religieuses, dont le Calvaire, exposées à la façon d'une église au musée. Ils découvrent quelque chose d'inhabituel au musée. Alors que les visiteurs s'attendent à voir des tableaux, ils ont l'impression de rentrer dans une église avec cette œuvre (Calvaire) qui rappelle un autel. L'envie de communiquer est majoritairement exprimée par les visiteurs à cet instant. La composition du mur les attire voire les fait « s'arrêter net » devant. Certains sont dérangés de voir en premier le Calvaire centré sur le mur. L'un d'eux ne le verrait pas dans la première salle du parcours et un autre déclare :

« Je n'apprécie pas la disposition, de rentrer et d'avoir ça directement. Je ne viens pas au musée pour voir ça. Je suis mal à l'aise de voir le thème que je voyais au catéchisme dans un musée. »

Par ailleurs, le manque de couleurs dans les artefacts est largement relevé. Les visiteurs trouvent le thème de la salle sombre ; or, cela les inquiète. Trois enfants ont particulièrement peur de l'ensemble de la salle (figure 3) où sont visibles plusieurs crânes, une piscine de sang, ou des statues mutilées :

« J'ai eu peur du mur-là avec les portraits, [j'ai eu l'impression] qu'il y avait quelqu'un qui avait tiré dans le cœur. »

« Moi j'ai eu peur parce que je ne sais pas [ce qui] lui a coupé le bras, ça m'a fait super peur parce que ça m'a fait ressentir que c'était la vie réelle. »



Figure 3. Vue de l'accrochage temporaire : une croix et un reliquaire au premier plan, un ensemble de Vierges à l'enfant au second plan. © Jean-Marie Dautel / Palais des Beaux-arts de Lille 2021

Un adulte trouve que les Vierges sont morbides et cela le gêne qu'on fasse un objet d'art de quelqu'un, le Christ, mort de manière violente. Cette salle est donc pour la majorité des visiteurs interrogés qualifiée de triste à cause des artefacts qui représentent des personnes qui meurent. Une minorité de personnes interrogées aime au contraire être surprises quand elles se rendent à un endroit et surtout au musée.

Dans ce contexte, lors du repérage de l'espace, les visiteurs mettent au point des tactiques pour élaborer leurs parcours parmi la collection d'art sacré. Soit, ils cherchent à comprendre la présence de ces objets au musée, en observant les détails de l'œuvre et en lisant les cartels. Soit, ils cherchent à éviter et contourner en particulier le grand Calvaire comme cette visiteuse :

« C'est quelque chose de douloureux. J'ai été marquée quand j'ai été enfant par un reportage avec des gens qui se flagellent en lien justement avec cette crucifixion, ça m'a vraiment traumatisée. Là j'évite le regard. »

Les visiteurs détournent leur attention et se déplacent « pour voir des choses plus rassurantes » comme le thème de la pêche miraculeuse qui est très positif d'après l'un d'eux.

Les rôles des cartels

Les cartels permettent aux visiteurs de comprendre la démarche à l'œuvre dans la salle et la raison de la présence d'objets d'art religieux au musée. Ils se doutent bien que ces œuvres n'ont pas été réunies par hasard et mènent une enquête à l'aide des indices dont ils disposent pour comprendre l'ensemble d'un espace. Cela les amène à construire des perceptions personnelles. Alors qu'un enfant cherche par exemple à faire des liens entre les différents éléments de la salle, il a l'impression de retrouver les mêmes personnages dans différentes œuvres. Il cherche à savoir qui est mort, il ne se souvient pas de son prénom, mais il sait que c'est le fils du roi et que tous les autres personnages dans les œuvres sont les membres de sa famille. En apportant des informations sur les œuvres, les cartels permettent d'accéder à ce qui y est invisible ou absent. De façon attendue, les visiteurs y cherchent le titre d'une œuvre et l'année de création. Ils souhaitent également confirmer leurs connaissances, vérifier des hypothèses et confrontent leurs constructions de sens au discours délivré par le musée ; le cartel stabilise leurs impressions. Plus encore, il permet d'ouvrir de nouveaux horizons. Alors que face à certains chefs-d'œuvre, le lien à la religion est immédiat, face à d'autres, il est moins évident. Par exemple, le Christ en croix fait partie de la culture commune, les visiteurs croyants ou non y sont pré-liés, c'est une icône qu'ils peuvent facilement reconnaître. Néanmoins, sa représentation peut créer

un doute ensuite levé par le cartel. Lorsque les visiteurs n'ont pas les savoirs nécessaires pour appréhender un objet, le cartel leur indique quel lien cette œuvre a avec la religion :

« Je n'ai pas fait de catéchisme, je suis vite perdu alors je lis le cartel. »

Les cartels renseignent ce que le musée propose aux visiteurs de regarder. Ils fournissent ainsi un registre d'information qui les détourne parfois de l'aspect religieux pour considérer l'esthétique de l'œuvre. Par exemple :

« Je trouve pas mal parce que d'un seul coup on dit la peinture aussi ça sert à être le témoin de son temps et qu'on voit à travers le tableau comment les chevaliers pouvaient être en tenue et dans le reflet de cette période. »

Une peinture représentant un Calvaire est alors réinscrite dans l'espace d'interprétation historique.

Dans sa fonction déictique qui consiste à guider l'acte du regard, le cartel invite les visiteurs à l'action en favorisant des aller-retours entre le contenu textuel et l'œuvre qu'il raconte (figure 4).

Les visiteurs entrent alors dans un jeu qui leur fait plaisir et sortent de la sensation première d'oppression due aux objets religieux. Cette situation indique le basculement d'un objet du cadre de référence « religieux » à un cadre de référence « non religieux ». Un visiteur s'empresse par exemple devant le *Dénombrement de Bethléem* d'après Brueghel l'Ancien de « chercher Marie comme où est Charlie » et d'être content de la trouver immédiatement dans le tableau. Le cartel arrête les visiteurs sur les œuvres comme ce duo pour qui la consigne invite à chercher Jésus et donc à regarder le tableau ; autrement, ils ne se seraient pas attardés. Un visiteur le résume comme étant « le tableau où il faut chercher Jésus » (figure 5). De façon assidue les visiteurs regardent dans l'œuvre ce qu'ils lisent dans le cartel, sans parfois faire plus attention au reste :

« Je lis et observe en fonction de ce que j'ai lu, je pose la description sur le tableau. »

Les visiteurs regardent par exemple l'armure sur le tableau d'après la photo de l'armure dans le cartel. Par la lecture du cartel, ils sont à la recherche d'un détail, d'une information qu'ils n'auraient peut-être pas perçus en regardant l'œuvre par eux-mêmes. Un visiteur décrit les cartels comme des « facilitateurs pour découvrir seul une œuvre ». Le cartel indique par exemple qu'une forme représente un crâne ou explique le rôle de chaque personnage – les trois Vertus – comme dans une bande dessinée, et invite à regarder leurs coiffes. Ce faisant, les visiteurs prennent le temps de lire les cartels puis de « bien analyser l'œuvre ». Alors que de prime abord les œuvres peuvent être dépréciées par les visiteurs, la lecture des cartels leur apporte une autre perspective : l'histoire de la circulation d'une œuvre, ce qui est inscrit au dos, l'origine du nom d'un personnage, un détail esthétique ou anecdotique. Le cartel augmenté d'un visuel opère par ailleurs comme le signal d'une œuvre plus importante que les autres et permet d'aller à l'essentiel, de voir les incontournables lorsqu'on ne dispose pas de suffisamment de temps pour voir toutes les œuvres exposées. Les visiteurs repèrent aussi particulièrement les œuvres accompagnées de cartels dits « famille ». D'après eux ils sont « accessibles », « faciles à lire », « une description plus simple et plus abordable du tableau pour les gens qui n'aiment pas l'art ». Un visiteur trouve par exemple que c'est une super idée pour des gens moins avertis comme des enfants ou des élèves qui viendraient visiter et qui ne connaissent pas le tableau ou qui se demandent pourquoi cet enfant est là : « On comprenait qui était Jésus ». Ils permettent eux-aussi une interactivité avec l'œuvre comme avec *Le Paradis et l'Enfer* de Dirk Bouts où la chauve-souris peinte sur le panneau représentant l'Enfer prend la parole dans le cartel pour signifier qu'il est préférable d'aller au paradis. Ce texte destiné au jeune public fait soudain rire les adultes venus sans enfant.



Figure 4. Cartel d'une peinture représentant un Calvaire, avec un complément visuel et une explication sur les armures représentées dans l'œuvre © Graphica / Palais des Beaux-arts de Lille

En somme, les visiteurs sont interpellés par la présence des objets religieux dans la salle. Ils s'arrêtent devant l'œuvre ou la contournent physiquement et mentalement. Le cartel représente alors un espace protégé qui invite les visiteurs à construire du sens avec l'objet en faisant abstraction de son aspect religieux. C'est par le détour d'une histoire parfois détachée de la religion que le musée tente de faire entrer le visiteur dans l'univers de l'art médiéval :

« L'histoire m'intéresse plus que la statue en elle-même. J'ai envie de la retenir. »

Les visiteurs s'intéressent parfois plus aux aspects historiques et culturels qu'à l'œuvre en elle-même. Le cartel peut aussi partir de l'œuvre pour décrire une réalité plus générale, comme la façon de penser ou de vivre à une époque donnée. Finalement, c'est un ensemble de liens entre la médiation et l'objet qui fait sens et intéresse les visiteurs. L'œuvre interpelle et invite à lire le cartel autant que le discours sur cette dernière arrête les visiteurs devant l'œuvre pour la regarder. Dans ce mouvement, les visiteurs disent éprouver « beaucoup de plaisir ».

De l'activité des visiteurs à l'activité des acteurs du musée

L'étude menée par l'équipe de chercheurs permet de faire un diagnostic non-prescriptif ; elle accompagne la réflexion des différents acteurs du musée en les rendant attentifs aux effets de leurs pratiques. En découvrant les récits expérientiels des visiteurs dans la salle, ils ont pu confronter leurs intentions de conception à ce qui a été vécu. Entre confirmations et questionnements, le musée peut s'emparer des résultats de l'étude pour consolider, perfectionner, adapter ou modifier ses projets d'exposition et d'aménagement des collections permanentes. Trois questionnements sont en particulier nourris par cette étude : l'influence de la scénographie dans l'expérience de visite, le rôle joué par le cartel dans la découverte des œuvres, et la définition de la ligne éditoriale de la médiation écrite autour de l'art médiéval, en particulier religieux.

Les exemples d'objets évoqués ici interrogent la permanence de leur fonction et de leurs attaches religieuses dans le temps. Ces questions débouchent sur des considérations de scénographie et de narration expographique (Davallon, 2010). En particulier, s'agissant de l'exposition d'objets religieux, les cartels peuvent permettre de créer les conditions d'un nouveau regard. Ainsi, les cartels ne renvoient pas seulement au monde premier d'usage et de production des objets, mais ils viennent mettre en énigme leur déplacement vers de nouveaux espaces de présentation, d'appréciation, d'interprétation, aussi bien que vers de nouvelles histoires et de nouveaux usages. Leur mise en exposition sous cet angle considère également la diversité des expériences de visite, des publics et des regards que supportent les objets dès lors que leur signification, ici religieuse, évolue dans le temps présent de l'exposition.



Figure 5. Le (1) cartel « classique » et le (3) cartel « famille » du (2) *Dénombrement de Bethléem* de Pieter Bruegel. © RMN - Grand Palais / René-Gabriel Ojéda

L'analyse de l'expérience visito-rielle au sein des collections d'art médiéval du musée indique la puissance du religieux et les stratégies mises en œuvre par les visiteurs pour composer avec cette « force », en s'appuyant sur la médiation. Tout d'abord, le texte dans l'espace d'exposition annonce le thème de la salle ; il permet aux visiteurs de donner du sens au choix de ces œuvres en particulier et il ouvre de nouvelles perspectives. Il semble y avoir un lien de dépendance fertile entre l'œuvre et le récit qui la complète pour le visiteur qui parvient alors à comprendre l'exposition. L'absence de récit qui accompagne ces artefacts a pu être préjudiciable à l'interprétation d'autant que la culture initiale religieuse semble un atout pour comprendre le sens des œuvres. Une question se pose alors : si cette culture religieuse diminue, qu'en est-il du futur de ces collections ? Il semble que délivrer des informations sur le propos de l'exposition, permet aux visiteurs de créer un lien avec ses organisateurs et d'être ouverts à ce qui pourra les perturber. De plus, un discours partant du décor ou des personnages représentés dans une œuvre, par exemple, stimule l'imagination du visiteur et lui ouvre de nouvelles perspectives. La lecture du cartel attise la curiosité des visiteurs et étend l'horizon de pensée au-delà de l'œuvre présentée. Ainsi, les objets se retrouvent susceptibles d'être fonctionnellement réinscrits dans de nouveaux cadres de référence (Quintyn, 2016).

Les cartels soutiennent la mise en espace, qui ne déconnecte pas radicalement les objets de leur espace culturel de référence, mais réinscrit leur usage liturgique dans la scénographie de l'exposition. L'étude fait apparaître l'impact sensoriel et émotionnel de la scénographie, en particulier des couleurs des murs et de l'accrochage d'un ensemble de sculptures autour d'un grand Calvaire. La qualité religieuse de ces objets se trouve ravivée par leur mise en exposition. L'impact du mur d'accroche sur les visiteurs semble répondre aux intentions du musée de créer dès l'accueil du département Moyen Âge et Renaissance réaménagé une émotion à travers un geste scénographique fort. Lorsqu'il est négatif, cet impact peut amener le visiteur à mettre en œuvre des stratégies pour aborder ou éviter certaines œuvres présentées.

L'expérience menée fait en second lieu émerger le rôle clé joué par la médiation écrite pour les visiteurs, en particulier les moins versés dans la visite muséale et la fréquentation des œuvres d'art religieuses, qui cherchent dans le discours proposé des repères pour structurer leur parcours. Le parti pris du Palais des Beaux-arts de proposer un court commentaire pour chaque œuvre présentée peut constituer une réponse à cette attente et à ce besoin d'accompagnement régulièrement exprimé dans les enquêtes menées auprès de ses visiteurs. Le cartel y apparaît bien comme un outil de visite essentiel, rassurant, un point de repère et une entrée possible pour regarder et découvrir des œuvres inconnues, parfois perçues comme inabordables ou même inquiétantes. Dans le cas de collections médiévales et religieuses, la présence d'une médiation écrite accessible constitue pour le musée un outil stratégique pour amener le plus grand nombre à découvrir la richesse des collections par-delà les barrières psychologiques et cognitives.

Enfin, l'étude menée permet de nourrir la réflexion sur le potentiel d'une médiation avec une diversification des approches et des thèmes abordés. Les verbatims des visiteurs interrogés font apparaître les moments où le regard est stimulé par une accroche, un point de vue différent, un ton décalé comme des possibles déclencheurs de plaisir ou de satisfaction. L'attention à un détail, à la technique des artistes, au matériau, ou encore aux traces de la vie quotidienne qui affleurent dans les représentations bibliques, sont dès lors autant de pistes à explorer pour renouveler et enrichir la médiation autour des collections religieuses. L'engouement du panel de visiteurs pour les cartels « famille », bien au-delà de la cible initiale des groupes avec des jeunes enfants, constitue un argument en faveur de formes de médiation plus accessibles, rassurantes et originales.

D'un point de vue plus global, l'expérimentation menée a conforté le musée dans le souhait de proposer pour le département Moyen Âge et Renaissance réaménagé un parcours diversifié, avec une médiation écrite à la fois renforcée et plurielle. L'artefact religieux peut être abordé de multiples façons, favorisant autant de liens cognitifs et émotionnels différents avec le visiteur contemporain. Le discours proposé dans la médiation écrite peut mettre ainsi successivement au premier plan l'iconographie des œuvres, leur fonction culturelle, leur technique de création, leur place dans l'histoire de l'art, leur fortune contemporaine – notamment dans la culture pop de la *medieval fantasy*. Ponctuellement dans le parcours, les œuvres religieuses pourront aussi être commentées à travers le prisme de la vie quotidienne des siècles passés, de leur histoire matérielle, de leurs usagers, de leurs légendes, d'un détail surprenant ou d'une énigme à résoudre. Il s'agit pour le musée de proposer à ses visiteurs un cheminement ouvert à la polysémie des objets et à différentes voix pour guider le regard.

Références

- Bloom, B. (1953). Thought-processes in lectures and discussions. *Journal of General Education*, 7, 160–169.
- Davallon, J. (2010). L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie. *Culture & Musées*, 16(1), 229–238.
- Dufresne-Tassé, C., Sauvé, M., Weltzl-Fairchild, A., Banna, N., Lepage, Y., & Dassa, C. (1998). Pour des expositions muséales plus éducatives, accéder à l'expérience du visiteur adulte. *Revue canadienne de l'éducation*, 23(3), 302–315.
- Goodman, N. (1978/1992). *Manières de faire des mondes*. Gallimard.
- Jacobi, D., & Poli, M.S. (1991). Écrire/Lire les textes des étiquettes dans les musées et expositions scientifiques, actes du colloque sur la muséologie scientifique REMUS. *Palais de la Découverte*, 66–75.
- O'Neill, M.C., & Dufresne-Tassé, C. (2000). Associer le visiteur de musée à la démarche scientifique comme moyen d'accroître son pouvoir d'interprétation des objets, actes du colloque Des expositions scientifiques à l'action culturelle, des collections pour quoi faire ? Muséum national d'Histoire naturelle, 6–7 juillet 2000, 236–247.
- Quintyn, O. (2016). *Dispositifs/Dislocations*. Les Presses du réel.
- Schmitt, D. (2015). Ce que “comprendre” signifie pour les jeunes visiteurs dans un centre de culture scientifique. *Les cultures des sciences en Europe 2*, 225–236.
- Schmitt, D., & Aubert, O. (2016). REMIND, une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées. *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, 17(2), 43–70. hal-01575010
- Thébault, M., Dubuis, M., Raymond, F., Girveau, B., & Schmitt, D. (À paraître 2023). Short but meaningful: Why argue about the time spent looking at an artwork?
- Theureau, J. (2006). *Le cours d'action : méthode développée*. Octares.
- Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit : Sciences cognitives et expérience humaine*. Seuil.