HAL
open science

L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique

Maria Do Rosario F-C Savaira

To cite this version:

Maria Do Rosario F-C Savaira. L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Architecture, aménagement de l'espace. Université de Nantes, 2001. Français. NNT : . tel-01878478

HAL Id: tel-01878478

https://hal.science/tel-01878478v1

Submitted on 21 Sep 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.

UNIVERSITE DE NANTES **Ecole Polytechnique de l'Université de Nantes**

ECOLE DOCTORALE
Mécanique, Thermique et Génie Civil
DE NANTES

CRESSON - Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain
École d'Architecture de Grenoble

Année 2001

Thèse de **DOCTORAT**

Discipline : Sciences pour l'Ingénieur
Spécialité : Architecture
Option : Sciences Sociales

présentée et soutenue publiquement par

FARO CRAVEIRO SARAIVA Maria do Rosário

le 7 Novembre 2001
à l'École d'Architecture de Grenoble

L'ENVIRONNEMENT SENSIBLE DANS LES MUSÉES À CARACTÈRE ETHNOLOGIQUE
Approche interdisciplinaire des ambiances muséales

Jury :
M. Jean DAVALLON, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (Rapporteur)
Mme. Marie-Sylvie POLI, Maître de Conférences à l'Univ. P. M. France Grenoble 2 (Rapporteur)
M. Jean-Claude DUCLOS, Conservateur en chef, Directeur du Musée Dauphinois (Grenoble)
M. Pierre-Yves NIZOU, Professeur à l'École Polytechnique de l'Université de Nantes
M. Jean-Pierre PENEAU, Professeur à l'École d'Architecture de Nantes
M. Michel RAUTENBERG, Professeur à l'Université de Lille 1
M. Jean-François AUGOYARD, Directeur de Recherche 1 CNRS

Directeur de thèse :
M. Jean-François AUGOYARD, Directeur de Recherche 1 CNRS
Laboratoire CRESSON UMR 1563 Ambiances Architecturales et Urbaines
Adresse : 60 av. de Constantine, B.P. 2636, 38036 GRENOBLE CEDEX 2

N° ED 0367-022

SOMMAIRE

INTRODUCTION 1

Ie PARTIE - PROBLÉMATIQUE 5
1. Les musées et leurs publics 8
2. Perception, action et mémorisation 45
3. L'exposition comme une ambiance 66

IIe PARTIE - MÉTHODOLOGIE 77
1. Approche méthodologique in situ 77
2. Terrain 99
2.1. Le Musée Dauphinois 99
2.2. L'exposition D'Isère et d'Arménie 118

IIIe PARTIE - ANALYSE DES CORPUS 133
1. Des concepteurs 134
2. Des visiteurs 200
3. Caractérisation environnementale D'Isère et d'Arménie 236

IVe PARTIE - ANALYSE DES AMBIANCES 247
1. Les ambiances D'Isère et d'Arménie 248
2. Vers un répertoire d'ambiants muséaux 329

CONCLUSION GÉNÉRALE 341

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE 359

TABLE DES MATIÈRES 369

TABLE DES FIGURES 375

ANNEXES 377

INTRODUCTION

Les musées se sont développés considérablement dans les dernières décennies et ce à plusieurs niveaux : architectural, programmatique, scénographique. La diversification des activités proposées, la spécialisation des objectifs éducationnels, l'introduction de nouvelles technologies, l'articulation avec d'autres équipements publics ou privés, l'émergence de nouveaux métiers attestent de cette mue de l'institution muséale. Ce changement est le résultat des découvertes scientifiques et des innovations technologiques dans différents domaines mais il témoigne également de l'adaptation des musées aux nouvelles tendances et pratiques culturelles. Ce mouvement de "popularisation" de la visite est visible dans les musées de tous genres, du petit musée municipal aux prestigieux musées nationaux, en passant par les nouveaux centres de science ou d'art contemporain. Les interminables queues devant l'entrée de certains musées ou lieux d'expositions temporaires et la médiatisation qui entoure chaque inauguration attestent de cet intérêt grandissant des publics de tous âges et sensibilités (artistiques, scientifiques, historiques ou autres). La visite du musée ou d'une exposition est devenue l'une des sorties culturelles par excellence, que l'on effectue seul, en groupe ou le plus souvent en famille. On ne vient plus au musée pour apprendre ou apprécier des œuvres "seulement" ; on y vient aussi pour passer un moment en famille ou pour s'occuper pendant un après-midi pluvieux ou encore pour promener des amis étrangers à la ville (ou même pour aller à la boutique ou à la cafétéria du musée...). La visite d'expositions ou de musées est devenue ainsi, actuellement, une activité culturelle et sociale importante et, selon des statistiques récentes sur le pratiques culturelles des Français, elle serait la deuxième sortie culturelle.

Les musées répondent à cette demande et la suscitent également à travers la création de services culturels et l'amélioration de l'accueil de ces publics mais surtout par le réaménagement des salles d'exposition et/ou par la conception d'expositions plus *attractives et séduisantes*. L'introduction de techniques empruntées aux arts du spectacle, les mises en scène de cadres historiques ou écologiques, les actions culturelles et l'introduction de supports multimédia, sont autant de moyens dont se sont dotés les musées pour rendre les visites d'expositions plus interactives et accessibles au plus grand nombre. Ce mouvement accompagne la tendance vérifiée

dans d'autres domaines de la culture, de diversification des discours et des modes de présentation aux publics.

Les expositions muséographiques sont, en effet, des hauts lieux culturels car elles sont à la fois événement social et médiatique, lieux d'accomplissement de rituels symboliques (de révérence, de partage, d'appartenance à un groupe social, d'accomplissement d'un travail de "deuil"), produits de la recherche scientifique, lieux de *monstration* d'avancées techniques (dans les domaines de l'éclairage, du son, des matériaux) ou de nouveaux modes d'agencement de l'espace.

Nous assistons au foisonnement d'expositions dont la présentation associe les techniques du spectacle (scénographie, éclairage, esthétique) aux technologies de l'information et de la communication, afin de créer des *univers* de visite uniques, attrayants et signifiants pour les visiteurs. Cette tendance à "spectaculariser" l'exposition nous soulève une question : **Est-ce que ce changement dans la présentation des objets patrimoniaux** - traditionnellement dépouillée et solennelle - **reflète simplement une adaptation à l'*air du temps*[1] ou est-ce qu'il traduit une transformation profonde dans la façon de concevoir les expositions ?**

Ce passage d'une présentation formelle centrée sur l'objet à une présentation riche en stimuli, donc éminemment *sensible*, ne laisse-t-il pas supposer une transformation dans la prise en compte de l'expérience des visiteurs par les concepteurs ? Puisque les concepteurs cherchent à *envelopper les visiteurs dans des espace-temps* particuliers à travers des présentations contextualisantes et scénographiées, n'indiquent-ils pas avoir conscience de l'importance d'une expérience sensible et affective au delà de simplement cognitive et esthétique ? Autrement dit, la mise en place d'expositions scénographiées semble traduire une intuition des concepteurs quant à l'efficacité communicationnelle de ces *expositions sensibles*, c'est-à-dire qu'à travers elles les concepteurs estiment atteindre les visiteurs tant par l'intellect que par le sensible. Dans ce cas, cette intuition tient compte non seulement de la manière de transmettre un message mais surtout de la façon dont il est perçu. Le visiteur serait, ainsi, devenu un sujet actif et non plus seulement réceptif. La démarche dynamique du visiteur, sujet actant et percevant, semble donc être prise en compte.

Qu'en est-il réellement ? Comment les concepteurs justifient-ils cette tendance à *sensibiliser* leurs expositions ?

---

[1] Nous faisons référence à la tendance actuelle à utiliser de plus en plus des "espace enveloppants" : dans les musées d'histoire naturelle (recréation d'écosystèmes), dans les aquariums (où le visiteur est dans un tunnel transparent au milieu des poissons), dans les parcs thématiques (où l'on recrée des villages de certaines civilisations ou époques), dans les salons de "réalité virtuelle", mais aussi dans notre vie quotidienne [par exemple, l'équipement en systèmes de diffusion holophonique ("dolby surround") dans les salles de cinéma et même chez les particuliers ("home cinema")].

Et, dans la pratique, qu'est-ce que cela apporte réellement pour l'expérience du visiteur et pour la mémoire qu'il va en garder ? Si les musées visent à rendre mémorables les objets et les savoirs mis en exposition qu'est-ce que ce "plus" sensible peut ajouter à cette mémorisation ?

Voilà l'ensemble des constats et des questionnements qui nous ont conduit à nous engager dans ce parcours exploratoire à travers l'environnement sensible des expositions muséographiques. Nous espérons être en mesure d'en apporter les réponses au bout de cette recherche sur l'importance de cet environnement sensible des expositions sur l'expérience des visiteurs, au long de leurs parcours mais aussi dans la mémoire qu'ils en gardent. Approfondissons maintenant ces questionnements sur les musées, les concepteurs et les visiteurs mais aussi sur la perception, la mémoire, l'environnement et le sensible.

Ie PARTIE - PROBLÉMATIQUE

Pourquoi étudier l'environnement sensible dans les musées ? Nous sommes partis du constat que les expositions deviennent de plus en plus des *milieux* offerts aux sens des visiteurs. Le recours aux techniques du spectacle et aux mises en scène alliant le son, la lumière et, parfois, les odeurs, afin de signifier quelque chose de plus aux visiteurs, devenait un phénomène qui se généralisait, surtout depuis les années 1980, en France comme au Portugal et dans beaucoup d'autres pays. Ce constat nous a conduit à nous poser différentes questions sur les raisons de ceci : cette "mise en milieu" des expositions accompagnait-elle un phénomène de mode ou répondait-elle à une intention communicationnelle particulière de la part des concepteurs ? Le succès que cette "sensibilisation" des expositions, qu'il semblait y avoir auprès des publics, indiquerait-il que les musées avaient trouvé une nouvelle façon de s'adresser à leurs visiteurs (et de "brancher" ceux-ci aux thèmes et/ou objets exposés) ? Et, si les visiteurs affluent plus nombreux à ce genre d'expositions est-ce simplement parce qu'elles sont *sensibles* ?

Autrement dit, qu'est-ce que cette présentation sensible apporte de différent à l'expérience de visite par rapport aux présentations traditionnelles ? Permet-elle aux visiteurs d'accéder plus aisément au sens par les sens, ou est-ce qu'elle les renvoie à une expérience d'un autre ordre ? Ces questions nous font prendre le parti d'une approche de type exploratoire centrée sur le rapport perceptif établit durant la visite entre le visiteur et l'espace de l'exposition, en tenant compte de tous les composants de la situation de visite. Une approche *sensible* de l'exposition implique donc de focaliser notre regard de chercheur sur l'expérience du visiteur.

Le choix porté sur les musées à caractère ethnologique découlait du constat que ce genre d'expositions scénographiées était plus répandu dans ce type de musées, mais aussi du fait de ma formation d'anthropologue (qui, d'emblée, me permet d'être plus à l'aise dans l'observation de musées de ce type que par exemple les musées d'art). Une des questions que nous nous posions était de savoir pourquoi les expositions scénographiées étaient plus fréquentes dans les musées d'ethnologie (et de société) que dans d'autres types de musée. Est-ce que le caractère contextualisant de l'ethnologie et des autres sciences humaines menait naturellement vers une présentation de ce type ? Est-ce que les orientations plutôt identitaires de certains de ces musées inspiraient une

démarche d'ordre didactique afin d'expliquer par des mises en scène l'histoire et le patrimoine aux populations ? Certainement le statut même de l'objet ethnologique (au sens strict de culture matérielle et au sens large d'objet de la science ethnologique) permet ou invite à des mises en contexte encadrées par un projet communicationnel et/ou didactique propre. Une approche de ce genre nous fait comprendre que le visiteur est au cœur de cette mise en exposition, puisque les expositions sont conçues de façon à construire un milieu signifiant lui permettant d'accéder à un certain propos. Cette caractéristique rend les expositions des musées à caractère ethnologique comme des terrains propices à l'étude des dimensions sensibles des expositions muséales.

Suite à une première étude sur l'utilisation de sons dans des expositions de musées à caractère ethnologique[2], il nous était apparu que l'on ne pourrait pas aborder l'aspect sonore indépendamment des autres dimensions sensibles des expositions (visuelle, tactile et même olfactive...) ni l'abstraire du contexte socio-historique des musées, ni même des tendances de la muséographie en général (évolution des pratiques, introduction de nouvelles techniques et matériaux...).

Ce constat accompagnait l'évolution des problématiques développées alors au Laboratoire Cresson : si à ses débuts, en 1979, ce laboratoire de recherche a développé une approche pluridisciplinaire du phénomène sonore dans les espaces publics, il a progressivement élargit cette approche aux autres dimensions sensibles, à la vue de la complexité et de l'imbrication des phénomènes observables *in situ*. La notion d'*ambiances* architecturales et urbaines[3] développée dès lors au sein du Cresson[4], permettait une observation interdisciplinaire des espaces et des phénomènes étudiés et une approche plus *compréhensive*[5] de leur complexité.

Cela nous menait à nous questionner sur la possibilité d'une approche des expositions muséales sous l'angle de cette notion d'ambiances. Ce questionnement se déclinait en trois volets :

---

[2] *Note sur la muséographie sonore* réalisée au printemps 1994, au Laboratoire Cresson, à Grenoble, dans le cadre d'un stage ERASMUS. Cette étude portait essentiellement sur le Musée Dauphinois à Grenoble et le Museu de Etnologia de Lisboa, en essayant de comparer les différentes utilisations du son dans leurs expositions : le *son témoignage* [documents sonores de chanteuses de Fado (Lisboa) et témoignages oraux de déportés (Grenoble)], le *son illustrateur* (originaux qui illustrent "mises en scène" ou "cadres"), le *son scénographique* (des créations sonores qui accompagnent la scénographie).

[3] Pour un historique détaillé de cette notion cf. [Augoyard, 1995]. Nous développerons plus loin la définition et ses implications sur cette recherche.

[4] Et, depuis 1992, au sein de la formation doctorale Ambiances Architecturales et Urbaines, entreprise par le Cresson en association avec le Cerma (École d'Architecture de Nantes), et de l'UMR Ambiances Architecturales et Urbaines 1563 CNRS / Ministère de la Culture / Écoles d'Architecture de Grenoble et de Nantes.

[5] Dans le sens *embrassante*, c'est-à-dire "embrasser dans un ensemble, englober" (du latin comprendere), *Le Petit Robert*, 1996 (en portugais : abrangente).

1) savoir si la notion mise à l'épreuve dans des recherches réalisées sur les espaces publics, architecturaux et urbains, pouvait s'appliquer à l'exposition, espace muséal public et architectural ;

2) établir l'intérêt de cette approche ambiantale de l'espace muséal : qu'est-ce que cela apporterait de plus par rapport à d'autres approches muséologiques existantes ?

3) chercher les méthodes qui permettraient d'observer ces *ambiances muséales*.

L'*hypothèse générale* de la recherche est la suivante : l'analyse de la perception des ambiances d'un site restreint et bien maîtrisable tel que l'exposition muséographique, permet d'améliorer la connaissance des processus de mémoire et de perception de l'environnement construit. Les processus actuels d'aménagement muséographique sont un modèle réduit de la fabrication formelle de la ville et de ses ambiances. Les acteurs sont du même type mais trois inférences sont notoires. D'une part, la conception a des intentions à la fois plus simples et plus accentuées. D'autre part, la fabrication des ambiances prend un parti plus emphatique dans le choix des composantes (sons, couleurs, formes, disposition spatiale, etc.). Enfin, l'usager est ici un visiteur dont on sollicite explicitement l'exercice perceptif. En ce sens, les modèles d'aménagement et de scénographie des ambiances muséographiques permettent de préfigurer certains dispositifs d'ambiance urbaine et d'en prédire les effets sur l'habitant et l'usager.

L'*hypothèse opératoire* part de ceci : le visiteur du musée est à la fois récepteur et acteur dans le sens où, d'une part, il est la cible du message des concepteurs et, d'autre part, il construit sa propre représentation à travers le parcours. Ainsi, il confronte intuitivement son expérience antérieure et ses attentes avec l'exposition proposée. À travers l'analyse du parcours du visiteur dans le musée, le but est de comprendre ce processus de perception des ambiances et de savoir sous quels aspects l'aménagement des éléments muséographiques joue un rôle dans l'expérience individuelle.

Pour aborder ces questions, une démarche de type exploratoire s'impose à deux niveaux : théorique et méthodologique.

En terme **théorique**, il s'agit, d'abord, d'une exploration du champs de la muséologie en cherchant à savoir où en est la réflexion sur les expositions en tant qu'espaces sensibles. Ensuite, d'une exploration des courants sur la perception pour situer le lien entre les sens et la mémoire, c'est-à-dire la relation entre l'expérience perceptive et les représentations à l'œuvre durant la visite. Enfin, d'un requestionnement de l'exposition à travers la notion d'ambiances.

En terme **méthodologique**, il s'agit de tester la possibilité d'une approche ambiantale des expositions, autrement dit de tester l'opérationnalité de cette notion d'ambiance

pour l'étude des expositions muséales en tant qu'environnements sensibles. Des méthodes sont à constituer pour l'observation de ces ambiances muséales.

Dans les chapitres qui vont suivre nous allons présenter, pour commencer, ces explorations d'ordre théorique. La démarche méthodologique exploratoire sera exposée dans la IIe Partie - Méthodologie.

Commençons, alors, par explorer le champs de la muséologie.

1. Les musées et leurs publics

Le musée, institution issue de la Renaissance dans un but humaniste de collecter, d'abord, le patrimoine artistique et archéologique de l'Antiquité mais aussi naturel et exotique (les objets et spécimens des nouveaux mondes récemment découverts), traverse depuis quelques décennies une époque critique de mise en question et de transformation. Cela est le reflet de la crise de la rationalité qui affecte toutes les institutions issues des Lumières. Bien que les fonctions essentielles du musée n'en sortent pas affectées, le rapport avec le public et la présentation des collections montrent bien les marques de ce changement.

De Musée-Temple et Musée-École, reflet d'une nouvelle élite sociale et caractéristiques de la fin du XVIIIe et XIXe siècle, les musées sont devenus, depuis les années 1960, Musée-Forum[6] et même Musée-Loisir. Ces nouvelles vocations du musée sont du domaine du social, car le musée est maintenant lieu de rencontre et d'interaction sociale, de réflexion et de création (dans la mesure où on demande au visiteur d'être actif), et les œuvres prétexte à discours et à rencontre entre les visiteurs. Pendant ces quatre décennies nous assistons à la recherche de nouvelles pratiques muséales, dont les écomusées sont l'exemple le plus "révolutionnaire". En France, même au Louvre, le musée moderne par excellence, ces transformations ont eu lieu : la pyramide qui marque le renouveau du Louvre est cet espace d'accueil et de rencontre des publics, mais aussi d'articulation avec les autres activités publiques regroupées dans cet espace

[6] Ces expressions Musée-Forum et Musée-Temple ont été utilisées par Duncan F. Cameron pour débattre des transformations des musées, notamment le développement de la fonction sociale, dans son article : "Le musée : temple ou forum" (1971). [Cameron, 1992]. Cf. également l'ouvrage récent de Paul Rasse où il analyse *Les musées à la lumière de l'espace public* en partant des travaux de Habermas et où il développe ces réflexions sur le rôle social du musée [Rasse, 1999].

que l'on appelle le Grand Louvre (boutique du musée, cafétérias, magasins spécialisés, accès au métro...). Le Centre Pompidou est l'expression maximale de cet idéal de Musée-Forum, de la volonté de créer un espace ouvert à tous et à tout type de manifestation culturelle et/ou artisitque, mais aussi un espace de transition entre l'espace urbain et l'espace "sacré" du musée. Le musée devient donc espace public et de rencontre sociale. L'accueil du public prend de plus en plus d'importance et se diversifie : animations, visites guidées, ateliers-découverte, mais aussi création de cafétérias, librairies spécialisées, bibliothèques, boutiques de répliques, etc... L'exposition est, elle aussi, un exemple de ces mouvements sociaux et elle aussi se transforme (ou se crée[7]), se popularise et se "technologise".

Toutes ces observations de l'ensemble muséologique actuel reflètent donc une transformation en ce qui concerne l'approche du public par les institutions muséales. Si anciennement les musées étaient plutôt réservés à un public averti, dont les connaissances préalables permettaient une visite autonome, actuellement ils s'ouvrent au grand public et la visite du musée fait plutôt partie de ce qu'on appelle activité culturelle. Donc c'est au musée, maintenant, de fournir à ce public moins averti les outils de compréhension pour ce qu'il lui donne à percevoir. Si l'on demande au musée de *s'adresser* au public et, en même temps, de ne pas oublier ses fonctions premières - à savoir collecter et conserver un patrimoine mais aussi le présenter -, il faut forcément qu'il s'adapte aux caractéristiques et aux demandes de ces nouveaux publics. D'où l'introduction de nouvelles techniques et technologies dans les musées, d'où un changement de la structure interne du musée, avec des conséquences au niveau architectural et dans l'aménagement muséographique. On pourrait dire que les musées sont dorénavant séparés en deux parties indépendantes et complémentaires mais paradoxalement contradictoires : la *conservation* et l'*exposition*[8]. La conservation et la recherche, parties "cachées" du musée, et l'exposition grand public, partie visible parfois "spectaculaire". Cette distinction se traduit de plus en plus au niveau architectural dans l'aménagement séparé des réserves et laboratoires accessibles qu'aux seuls experts[9] et des salles d'exposition et autres espaces complémentaires

---

[7] Dans les Musées-Temple, ce que nous appelons aujourd'hui exposition était souvent inexistant, il s'agissait plutôt de *réserves ouvertes*, c'est-à-dire de la présentation de tous les objets côte à côte, parfois sans description ou identification ; on peut dire alors qu'il s'agissait d'une pré-exposition puisque cette présentation ne visait pas les visiteurs (ou plutôt les visiteurs étaient pour la plupart des experts qui pouvaient se passer d'une exposition dans le sens contemporain du terme).

[8] Dans la mesure où la présentation des œuvres implique leur exposition aux facteurs détériorants, comme la lumière et l'humidité, ce qui est contraire au principe de conservation. Mais aussi dans le sens où *exposer* se traduit souvent actuellement en *sélectionner* des objets exemplaires, ce qui contredit le sens premier de musée-conservatoire d'une "diversité" (dans une visée encyclopédique).

[9] Parfois même dans des bâtiments séparés et hors-site (c'est le cas des nouvelles réserves du Musée National des Arts et Métiers à Paris ou encore du Musée Dauphinois à Grenoble) ou au sous-sol (c'est le cas de la Grande Galerie du Muséum National d'Histoire Naturelle à Paris, inaugurée au début des années 1990 après des profonds travaux de reconstruction).

destinés aux publics (de détente ou de divulgation : salles de conférence, bibliothèque, librairie, cafétéria, etc.).

Ces altérations profondes mènent jusqu'au questionnement de l'objet muséal lui-même, car dans cette nouvelle politique muséographique il semble que ce soit l'exposition elle-même qui constitue le mobile de la visite du musée, au détriment de l'objet patrimonial. Dans la recherche de nouvelles formes de mise en scène plus attirantes et expressives, les concepteurs muséographiques cherchent à dépasser définitivement cette crise de la rationalité, car c'est de plus en plus par l'appel à l'émotion que leur message est reçu par le public.

C'est dans ce redimensionnement de l'exposition muséographique que s'inscrit ce travail sur les ambiances muséales.

Avant de rentrer dans le vif du sujet, et pour éviter toute ambiguïté, il nous semble opportun de redéfinir les termes utilisés : muséologie, muséographie, musée ou institution muséale, exposition et scénographie.

La **muséologie** est, étymologiquement parlant, l'*étude du musée*, en d'autres termes, la science qui observe l'institution muséale, son histoire, son insertion dans l'évolution de la société, mais également qui analyse son fonctionnement du point de vue communicationnel. Une autre utilisation plus généralisée de ce terme est faite pour désigner tout ce qui concerne les musées. Nous estimons néanmoins que son sens premier est le plus adéquat, car il se distingue alors de muséographie. Nous utiliserons le terme muséologie dans cette acception là et situerons notre recherche dans ce cadre car il s'agit d'une approche des pratiques observables dans les musées. Par extension, le terme *muséologue* sera utilisé pour désigner ceux et celles qui étudient ces différentes dimensions des musées, qu'ils soient extérieurs aux institutions muséales ou qu'ils soient conservateurs ou médiateurs (mais uniquement s'ils ont produit des réflexions sur leurs pratiques et expériences ou sur les musées en général).

Muséographie désigne l'ensemble des pratiques d'aménagement des musées (la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition), l'ensemble des techniques et des technologies utilisées, mais également la politique sous-jacente à ces pratiques. Depuis quelques années (1993), ce terme a tendance à être remplacé par celui d'*expographie* pour désigner ce qui ne concerne que les expositions, plus exactement leur mise en espace ; le terme muséographie étant alors utilisé pour les trois autres domaines de l'activité muséale. Dans le cadre de notre travail, nous préférons garder le terme muséographie pour tout ce qui concerne la politique muséographique et l'organisation pratique des musées. Nous utiliserons plutôt le terme **scénographie** pour ce qui concerne la mise en espace des expositions, parce qu'il renvoie à l'historique de l'introduction des techniques de mise en scène dans les expositions, notamment dans

les musées à caractère ethnologique dont nous nous occupons. Nous définirons scénographie au long de l'exploration qui va suivre, notamment dans le point 1.2..

Quant à **musée**, nous adopterons bien sûr la définition de l'I.C.O.M.[10] : «*le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation*» [Desvallées, 1998 : 230]. Par musée nous désignerons l'institution muséale et le bâtiment qui l'accueille.

Quant à **exposition**, nous utiliserons la définition la plus courante, c'est-à-dire «*s'appliquant à la fois à l'action générale de présentation, généralement alliée à une explication pour le public, d'expôts de nature variée et sous des formes variées, et à l'action particulière de mise en espace des expôts eux-mêmes et au lieu dans lequel se passe cette manifestation*». [Desvallées, 1998 : 223]. Cette définition sera actualisée au long de l'exploration théorique qui va suivre.

Ces définitions ont déjà permis de mettre en évidence la distinction existante entre musée-institution et exposition. L'institution muséale est le musée comme organisme social avec son histoire et évolution, son personnel, ses fonctions patrimoniales et symboliques. L'exposition est un des éléments de cet organisme, celui qui assure la communication de cette institution avec ses publics. C'est également le lieu où son activité institutionnelle est rendue visible pour les publics non spécialisés. D'après cette distinction[11], nous pouvons déjà comprendre que notre travail portera essentiellement sur l'étude de l'exposition (puisque c'est le lieu *visitable*, donc sensible, celui qui est conçu pour les visiteurs), même si pour mieux comprendre certains facteurs intervenant dans cet acte communicationnel nous aurons à rentrer au sein de l'institution. C'est d'ailleurs pour cela que nous préférons utiliser le terme muséographie pour parler de la politique d'expositions, car à notre avis une *exposition muséographique* n'est jamais seulement un exercice de mise en espace mais bien l'expression d'une institution muséale (et surtout de sa mission culturelle et sociale) à un moment donné.

Après avoir précisé l'emploi que nous ferons des termes présentés ci-dessus, nous pouvons maintenant explorer ce champ de la muséologie afin d'identifier les facteurs changeants dans ce rapport entre les musées et les publics. Nous allons faire une exploration des réflexions sur les expositions dans les musées en général, en précisant

---

[10] ICOM est l'International Council for Museums (Conseil International des Musées), créé en 1945.

[11] Pour une analyse plus approfondie de cette distinction entre musée et exposition, cf. Davallon, J. (1998) Cultiver la science au musée ? in Schiele et Kostner (1998) *La révolution de la muséologie des sciences*. Lyon : PUL, pp. 397-434

petit à petit la spécificité des expositions sensibles dans les musées à caractère ethnologique.

Expositions en questions

Les changements vérifiés dans les expositions, depuis au moins une quinzaine d'années - tels que la diversification des modes d'exposition des objets, l'utilisation croissante de *mises en scène*[12], l'introduction et l'adaptation des techniques de scénographie empruntées du théâtre, le développement des animations et médiations autour des dispositifs, la généralisation des modules interactifs, notamment des bornes multimédias - semblent indiquer un nouvel intérêt des institutions muséales pour leurs publics, car toutes ces transformations visent à rendre les expositions plus attractives et les visites plus vivantes et enrichissantes.

Cela soulève un certain nombre d'interrogations : Sur quelles bases sont partis les conservateurs pour introduire ces changements dans les expositions ? Et quel message veulent-ils faire passer ? Est-ce qu'une réflexion a été opérée, en amont de ces changements, par l'ensemble des professionnels ? Est-ce que les changements introduits répondaient à une connaissance réelle des attentes de publics ?

Ces transformations visibles dans les expositions reflètent un changement d'orientation de l'institution muséale, mais peuvent-elles avoir des conséquences sur l'institution muséale elle-même et sur le fonctionnement des musées ? Comment cela se traduit-il au niveau professionnel : assiste-t-on à une spécialisation des métiers existants ou à l'émergence de nouveaux métiers ? Y a-t-il une réflexion autour de ces changements de pratiques ?

Comment tout cela était abordé par les professionnels et/ou par les observateurs de ces nouvelles pratiques : est-ce que des réflexions existaient déjà au niveau de la presse spécialisée ou par le biais de rencontres ou de colloques thématiques ? D'un autre côté, quelle connaissance avaient les concepteurs des réactions des visiteurs à ces

---

[12] *Mise en scène* est l'expression généralement utilisée pour désigner des modules où on a créé un cadre environnant pour les objets, afin de : 1) recréer le contexte socioculturel et spatio-temporel dans lequel ils se trouvaient avant l'entrée au musée, ou 2) de permettre de comprendre leur lien avec d'autres objets ou contextes historiques, ou même 3) pour évoquer chez le visiteur des époques ou situations autres. Ce genre de recréation de milieux naturels ou culturels a été utilisé depuis la fin du XIXe, début XXe siècle dans les muséums d'histoire naturelle (sous la désignation de dioramas), dans les expositions universelles et dans les musées ethnographiques, et a été réactualisé par Georges-Henri Rivière, dans les années 60, dans la galerie culturelle du Musée des Arts et Traditions Populaires. Même si ce terme est parfois employé pour désigner toute mise en exposition, nous l'utiliserons dans le sens décrit, c'est-à-dire de mise en contexte, de scène créée pour contextualiser l'objet.

expositions d'un genre nouveau ? Et comment intégraient-ils ces réactions lors de la conception de nouvelles expositions ?

Répondre à ces questions implique la recherche de documentation sur l'évolution des pratiques muséographiques et sur les courants de la muséologie. Cette démarche ne s'est pas cantonnée à la lecture d'une bibliographie variée mais s'est prolongée sur le terrain à travers des rencontres avec des conservateurs, des muséologues et d'autres professionnels. Ces échanges ont constitué une source d'informations précieuse sur des évolutions institutionnelles, l'introduction de nouvelles techniques et sur les façons de *voir* et de faire de chacun (les savoir-faire).

Nous avons centré nos recherches sur deux versants : les travaux muséologiques sur l'exposition en tant qu'espace proposé au visiteur, les réflexions sur les pratiques de conception et les pratiques de visite des expositions. Nous présenterons ces travaux au long de la discussion qui va suivre autour de trois points : l'exposition en tant que média, la scénographie d'expositions, les études sur les visiteurs.

1.1. L'EXPOSITION MEDIA

En partant de l'idée simple de l'exposition comme *moyen* par lequel les conservateurs transmettent un message aux visiteurs, nous arrivons inévitablement à considérer l'exposition comme média. Cela nous imposerait donc une approche sémiologique de l'exposition ou, pour le moins, une approche faisant appel aux théories de l'information et de la communication. Or, nous tenons à notre hypothèse de départ : les expositions sont des espaces sensibles. Comment articuler alors, ces deux dimensions de l'exposition : *sensible* et *média* ?

À partir des années 1980, période à laquelle les expositions devenaient des événements, surgissent les premiers travaux questionnant les expositions à la lumière des théories de la communication[13]. Sous ce point de vue, une exposition serait le

[13] Nombreux travaux et articles ont été publiés dans ce domaine. Nous n'en avons pas fait une lecture exhaustive puisque notre propos se situe ailleurs, mais aussi parce que certains de ces travaux sont centrés dans une analyse du rapport entre visiteur et œuvres dans les expositions d'art (et notre recherche s'occupe plutôt du rapport entre visiteur et concepteur à travers l'espace de l'exposition). Les travaux qui font une approche plus générale du média exposition sont dispersés dans différents articles, actes de colloques ou ouvrages collectifs, comme par exemple : Davallon (dir.) (1986), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers ; REMUS Actes du colloque La muséologie des sciences et des techniques* (1991), notamment Thème II - Multimédia ; Hooper-Greenhill (1995) *Museums, media, message ; Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie* (1992); *Actes des Tables rondes du 1er salon de la Muséologie* (1988), Kavanagh (1991) *Museum languages: Objects and texts*. Leicester/London/New York : Leicester Univ. Press.

Dans la présentation qui va suivre, nous nous servirons du récent ouvrage de Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre* (2000), où il revisite les articles qu'il a écrits depuis 1983 et présente par ailleurs une ré-analyse rétrospective du média

message et le support physique de ce message, que des **émetteurs**-concepteurs adressent à des **récepteurs**-visiteurs. Ce modèle accorde une grande importance au message (et surtout au contenu du message) et place, par conséquent, les deux types d'acteurs dans un rôle secondaire puisqu'ils doivent assurer la transmission et, donc, l'existence du message. Les émetteurs doivent aménager l'espace de façon à traduire clairement ce message qu'il faut faire passer. Les visiteurs doivent être capables de décoder cet espace pour accéder au message. Les uns sont donc réduits à des fabricants et les autres à des destinataires (presque passifs puisque leur action se "limite" à être capable de lire). Dans ce cas, l'évaluation de la situation de communication instaurée est basée sur la réception positive ou négative de ce message, autrement dit au décodage ou non décodage par les visiteurs de ce message encodé par les concepteurs.

Cette approche de l'exposition renvoie au modèle d'apprentissage de type cognitif et présente la visite d'une exposition comme analogue à une situation classique d'apprentissage (comme par exemple en milieu scolaire). Si on poursuit cette analogie, le visiteur serait comme un élève à qui on apprend quelque chose[14]. Or, même si beaucoup de visiteurs viennent aux expositions motivés par l'envie d'apprendre ou de savoir quelque chose de plus sur un thème ou un artiste, la visite ne se réduit pas à l'acquisition d'un message ou d'un savoir. Et même si à la fin de la visite, le visiteur en sait un peu plus (il a donc *appris* quelque chose), d'autres processus interviennent qu'il importe d'approfondir. Nous le ferons plus loin. Avant de présenter les spécificités des rôles des acteurs de ce média particulier, il nous semble nécessaire de présenter le média lui-même.

L'exposition est, nous l'avons dit, simultanément message et support de message. Cela nous permet de supposer que **le message implique le support, et que le support donne les clefs d'accès à ce message**. Autrement dit, que l'intention des concepteurs de transmettre un message conduit à l'agencement dans l'espace d'une certaine exposition, que nous pouvons appeler provisoirement forme spatiale ; cette forme va orienter le visiteur dans sa visite et, par conséquent, le conduire au sens ou, plutôt, comme l'écrit J. Davallon, «*vers l'existence d'un sens, puis vers des séries de significations possibles qui font système.*» [Davallon, 2000 : 9]. Cette relation instaurée entre l'objet-exposition et le récepteur produit, donc, de la signification. Cela nous mènerait à considérer qu'à une intention de même type, de la part des concepteurs, correspondrait un agencement spatial semblable et, par conséquent, un même type de fonctionnement ou de relation instaurée avec le récepteur. Or, ce type de correspondance est réducteur

exposition à la lumière de quinze années de réflexions (influencées aussi par d'autres auteurs : sémiologues, muséologues, sociologues...).

[14] Et dont on pourrait alors évaluer le taux d'apprentissage par la quantité d'informations nouvelles qu'il aurait appris au long de la visite. Cette conception des expositions comme outil d'apprentissage ont caractérisé les musées jusque dans les années 1980-90 (et, pour certains, encore actuellement...).

et même irréalisable, car «*il n'est pas possible d'assimiler complètement l'intention déclarée du producteur, ni même la catégorisation des expositions, avec le fonctionnement de l'exposition*» [Davallon, 2000 : 10].

Nous sommes nous mêmes tombés dans ce piège simplificateur lors de la classification des musées selon le type d'intentions orientant la présentation d'expositions, dans une recherche précédente (Saraiva, 1995). Or, même dans une approche empirique sur le terrain nous pouvons vérifier qu'à l'intérieur d'un même type de musée (par exemple ethnologique) différents types d'intentions peuvent, en effet, présider à l'installation d'expositions et même coexister dans une même exposition. En conséquence, différents rapports peuvent être instaurés avec le visiteur. Ainsi, par exemple, dans l'exposition *Chevaliers de l'An Mil* (Musée Dauphinois, 1994-1996) que nous avons étudiée en 1995, différents agencements de l'espace coexistaient (didactique, esthétique, immersif). Les effets suscités chez les visiteurs étaient aussi divers et, parfois, inattendus car ils n'étaient pas toujours en correspondance directe avec les types de présentation censés les produire (c'est-à-dire que des effets d'ordre esthétique étaient, parfois, signalés dans des lieux de présentation didactique, et inversement).

Pour sortir de ce piège il faut, selon le même auteur, «*poser la question de ce qui est constitutif de l'exposition en tant que production culturelle spécifique*» et la distingue des autres productions culturelles comme «*une œuvre, un texte sémiotique ou un simple instrument*». Pour cela l'auteur propose «*de considérer l'exposition non pas en tant qu'objet culturel constitué, mais plutôt comme étant la résultante d'une <u>opération de mise en exposition.</u>*» (souligné par l'auteur) [Davallon, 2000 : 10]. Selon lui, centrer le regard sur la production, et non plus sur l'objet constitué, permet d'opérer un renversement de la perspective. Dans cette optique :

> «*L'intention n'est plus à entendre comme ce que vise celui qui va produire l'objet-exposition, mais ce qu'opère l'exposition en tant qu'elle résulte d'un ensemble d'opérations techniques portant sur des choses, de l'espace et des acteurs sociaux. Il s'agit ici de partir de l'analyse de ces opérations constitutives - appelées ici "gestes de mise en exposition" - pour en saisir les effets sociaux et symboliques (leur <u>opérativité).</u> Cette approche présuppose donc deux niveaux d'intentionnalité distincts : un premier niveau qui correspond à ce qu'on pourrait appeler l'intentionnalité constitutive (l'intention selon laquelle il s'agit bien d'une exposition) et un second niveau que l'on qualifiera d'intentionnalité communicationnelle en ce qu'elle renvoie à un vouloir communiquer avec le visiteur selon un certain mode. Le premier correspond à ce qui définit une exposition comme telle (faire accéder, etc.); le second touche à la manière dont le producteur choisit de faire accéder à l'objet et relève donc des <u>stratégies communicationnelles.</u>*» (soulignés de l'auteur) [Davallon, 2000 : 10].

Ce déplacement du regard proposé par l'auteur permet ainsi de sortir d'une confusion des registres, en séparant la définition même d'exposition comme *moyen* de communication, des *manières de faire* des concepteurs pour communiquer. C'est-à-dire distinguer ce qui est de l'ordre du support (moyen de communication) de ce qui est de

l'ordre du discours (le message proprement dit et la *forme* du discours, forme en même temps spatiale et énonciative).

L'auteur continue pour redéfinir l'exposition «*comme un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux.*» [Davallon, 2000 : 10]. Plus loin, il ajoute que «*cela signifie que l'exposition possède certainement aussi un cadre conceptuel sous-jacent à cet agencement.*» [Davallon, 2000 : 14]. En faisant un parallélisme entre cet agencement et le texte en tant qu'*entité communicative* (Eco, 1985, cité par l'auteur p. 14), l'auteur se situe définitivement dans une approche médiatique de l'exposition. En effet, dans cette analogie, l'émission d'un message ou production d'un texte «*doit prévoir les compétences à mobiliser en réception et à apporter en production en fonction de celles du futur destinataire. Le texte va ainsi construire un "Lecteur-Modèle" qui garantit son bon fonctionnement.*» [Davallon, 2000 : 15]. En ce sens, l'exposition porte en elle le message et les clefs de lecture, en mobilisant chez le visiteur les compétences adéquates à sa lecture. **Cela remet le récepteur comme condition nécessaire à la production de signification puisque c'est lui qui produit le texte en articulant les choses agencées dans l'espace (en donnant du sens à leur co-présence dans cet espace).**

Considérer l'exposition comme un texte «*profondément ouvert à cause des matériaux qu'il utilise (espace, objets, etc.)*» permet, ainsi, de :

> «*reconnaître toute une variété de formes possibles d'exposition, comme autant de formes textuelles différentes, depuis "l'exposition discours" qui intègre les éléments sémiotiques ou non sémiotiques qui la composent et prévoit un type de visite, jusqu'à "l'exposition d'objets" qui, au contraire, met en valeur des éléments autonomes et laisse au visiteur le soin de leur interprétation.*» [Davallon, 2000 : 16].

Les formes textuelles différentes résulteraient donc de stratégies communicationnelles diverses, respectant ainsi l'effort du producteur de construire l'agencement de choses de telle manière qu'il oriente «*le visiteur vers l'objet, spatialement mais aussi conceptuellement*» [Davallon, 2000 : 17]. Et, par conséquent, de ne pas faire dépendre la construction du sens de la démarche du visiteur uniquement. Cette hypothèse de l'exposition comme texte conduisait,

> «*paradoxalement à quitter encore un peu plus la sémiotique (classique) pour une approche communicationnelle. C'était s'orienter vers une pragmatique portant sur l'agencement matériel qui rend possible et guide la relation au visiteur. (...) Ou pour être plus exact : il s'agissait de comprendre comment activité du récepteur et agencement du matériau pouvaient contribuer à un fonctionnement textuel.*» [Davallon, 2000 : 18].

Par un glissement du texte vers le média, l'auteur considère l'exposition comme un *dispositif socio-symbolique*, c'est-à-dire qu'elle «*n'était plus alors un simple objet de langage, mais plutôt un espace où se produisait du langage*». Cette définition suppose qu'il y ait un partage des codes sociaux et sémiotiques entre les deux types d'acteurs (concepteurs et visiteurs). Si l'exposition est un objet de langage produit dans un environnement

social, «*c'est l'entrelacement des fonctionnements sociaux et langagiers qui construit l'exposition comme un dispositif socio-symbolique.*» [Davallon, 2000 : 20]. L'exposition est, ainsi, simultanément *mise à l'écart* du monde "réel" des objets qui la constituent et d'elle-même en tant qu'espace construit (et, par conséquent, des visiteurs qui la visitent), et *lien* entre ces deux mondes (celui du langage et celui de la réalité), par les passages qu'elle rend possibles. L'opérativité symbolique de l'exposition se décline, selon le même auteur, sur trois niveaux :

> «*Tout d'abord, il y a production d'un objet de langage à partir de l'agencement technique, mais cet "ensemble signifiant", pour utiliser la terminologie sémiotique, a aussi le statut d'événement (d'une œuvre singulière et éphémère). Ensuite, les objets exposés appartenant à la réalité subissent une transformation de statut symbolique sans perdre celui d'objets et les visiteurs concrets vivent une expérience singulière réelle alors qu'ils sont enrôlés dans un fonctionnement sémiotique. Enfin, ces visiteurs sont mis en relation avec un univers symbolique (le monde utopique) alors qu'ils sont en face d'objets concrets mis en scène par un producteur à des fins de communication.*» (soulignements de l'auteur) [Davallon, 2000 : 21].

L'opérativité sociale est liée, elle, à la logique de production de l'exposition comme fait de langage, la logique sociale. Et ce sont ces deux caractéristiques qui «*traduisent cette particularité de l'exposition d'être entre la logique sociale et le processus de fonctionnement*» (autrement dit, de production de signification). [Davallon, 2000 : 22].

L'auteur finit cette "revisite", en redéfinissant l'exposition comme un **archéo-média**, «*par le double jeu de la <u>médiatisation</u> et de la <u>médiation</u> qui caractérise son fonctionnement en tant que dispositif de réception.*» [Davallon, 2000 : 36]. Dans le cas de l'exposition, la médiatisation correspond à «*l'organisation de l'espace même où se trouve la chose à découvrir et dans lequel pénètre le récepteur*» (et cette organisation est matérielle et conceptuelle). La médiation est le passage au monde représenté, lequel passage est rendu possible par cet agencement spatial des objets et/ou savoirs présentés. La capacité à créer une situation de médiation définit l'exposition comme espace public où s'actualisent les relations entre, d'abord, l'exposition et l'institution muséale qui la produit et, ensuite, entre les visiteurs et les concepteurs (qui "personnifient" cette institution).

Cette redéfinition de l'exposition comme un archéo-média nous permet de sortir de deux pièges : celui de la primauté du message sur les acteurs de l'acte de communication et celui de confondre médiatisation (forme spatiale) et médiation (forme sociale et symbolique).

Revenons à notre positionnement de départ. Cette acception d'exposition comme dispositif socio-symbolique nous conduit-elle à la **dimension sensible** de l'exposition ? Est-ce que l'espace sensible de l'exposition est cette *forme spatiale* qu'est la médiatisation des intentions communicationnelles des concepteurs ? Si tel est le cas, l'expérience sensible est le rapport instauré entre cette forme et les visiteurs. Est-ce que cette expérience sensible permettra aux visiteurs d'accéder à ce monde représenté,

c'est-à-dire, est-ce que la médiation est toujours accessible ou reste-t-elle du domaine du possible ?

Essayons d'analyser l'expérience du visiteur d'une exposition, sous ce point de vue sensible.

L'acte même de visite constitue un acte particulier, fondamentalement différent de celui d'assister à un cours ou de lire un livre. *Visiter c'est parcourir*. Le visiteur est donc dans une démarche qui engage tout son corps. Même s'il est dans une logique cognitive, sa nécessité d'orientation spatiale et les sensations envoyées par ses sens, multiplient les types d'informations encodées. La perception du message des concepteurs est ainsi *colorée* par les autres informations qui arrivent simultanément. Par ailleurs, parcourir une exposition c'est être *dans* l'exposition. Cette dimension spatiale et tridimensionnelle est particulière au média-exposition et transforme radicalement le rapport établit entre le visiteur et ce média. En effet, au contraire des autres médias, ici le récepteur est partie constituante du médium, il en fait partie et est enveloppé par lui. Il n'est pas en dehors ou en face-à-face, mais bien à l'intérieur, immergé, entouré. Cette immersion du sujet dans le milieu qu'est l'exposition participe également de cette perception simultanée des différentes composantes (expôts, textes, scénographie, autres éléments spatiaux) et même d'un sentiment fusionnel chez le visiteur. Cela conduit certainement à une empathie envers ce milieu mais peut empêcher, ou du moins rendre difficile, le processus de distanciation, nécessaire par exemple à la conscientisation de l'acte de réception (c'est-à-dire d'être destinataire d'un message). **Cela permet de supposer que la construction de signification par les visiteurs est forcément fusionnée, c'est-à-dire, que toutes les formes perçues sont encodées ensemble[15] et participent de la construction d'un sens.** Par ailleurs, l'action de parcourir, les postures adoptées et l'orientation de l'attention déterminent l'ordre de lecture et, forcément, l'appréhension du message ou plutôt la construction d'une signification par le visiteur.

Mais l'acte de visite n'est pas seulement un acte physique et individuel, c'est aussi une activité culturelle qui s'inscrit dans des pratiques sociales plus larges. Visiter une exposition a, aussi, une *dimension sociale* à travers la reconnaissance d'une institution et d'un patrimoine que l'acte de visite actualise, ou par la participation à un rituel collectif de célébration et d'appartenance. Cette dimension sociale est également implicite dans les règles de conduite[16] qui caractérisent la démarche de visite et la

---

[15] Dans leur travail *The museum experience* (1992) John Falk et Lynn Dierking développent la notion de *gestalt* pour traduire cet encodage des objets et de l'agencement comme un ensemble (p. 84-98). Cette gestalt résulte de l'expérience interactive que le visiteur établit avec trois contextes : le *contexte personnel* (expériences, attentes, motivations), le *contexte social* (contact avec les autres visiteurs, personnel, amis) et le *contexte physique* (architecture, ambiance, objets et artefacts) (p. 2-4).

[16] Des règles comme "ne pas toucher", "ne pas parler fort", "ne pas courir" mais aussi une attitude "révérencieuse", concentrée, attentive. Ces règles sociales implicites sont bien imprégnées dans les conduites de visite observables dans

distinguent d'autres activités culturelles. Pour un visiteur, *aller au musée ou à l'exposition* est aussi une façon de se valoriser par la participation à cette dimension prestigieuse que symbolise cette visite (par la valeur sociale dont elle est investie). Par cet acte il signifie aussi quelque chose. Dans ce sens, nous pouvons supposer qu'il est à son tour aussi un émetteur, du moins pour les autres visiteurs en co-présence, mais aussi pour son entourage à qui il raconte sa visite.

Cette dimension sociale de la visite nous annonce un autre aspect du rôle de visiteur : elle nous indique qu'il peut avoir lui aussi différentes *intentions de visite* (il y vient pour apprendre et/ou pour participer à un rituel symbolique et/ou pour voir et être vu et/ou pour raconter cette expérience) et diverses *attentes* par rapport à ce qu'il va découvrir (quant au thème abordé, au ton ou profondeur des textes, aux documents ou objets qu'il compte retrouver, quant à ses propres connaissances, mais aussi quant aux aspects pratiques comme s'orienter, où trouver un plan, où trouver des "souvenirs" de la visite, etc.). Ces intentions et attentes orientent forcément le type de visite et de "lecture" qu'il va faire : soit il va se concentrer sur les textes, soit plutôt sur les objets exposés ; il peut lire tous les textes et notices ou juste quelques uns, il peut flâner en s'arrêtant que sporadiquement sur des éléments qui l'attirent particulièrement. Il peut même se concentrer plutôt sur les autres visiteurs que s'y trouvent (en essayant de rencontrer quelqu'un connu ou en essayant de se faire voir/reconnaître par les autres). Ces orientations ou *programmes de visite*[17] différent d'individu en individu et peuvent varier pour un même individu selon l'exposition visitée ou même pendant la visite d'une exposition. Ce programme est certainement réajusté au long de la visite. **Nous pouvons en effet supposer que le visiteur accorde ses attentes et degrés de lecture au fur et à mesure qu'il avance dans son parcours afin de s'ajuster à ce qu'il perçoit**, tout en respectant son programme de visite. Si cette lecture de l'exposition ne répond pas à ses attentes, il doit certainement restructurer son programme de visite de façon à intégrer ce qu'il n'attendait pas ; ou alors il modifie sa démarche, en parcourant rapidement ou superficiellement les parties "non ajustables" ou il quitte, carrément, l'exposition.

Ces trois dimensions de la démarche du visiteur - physique (corporelle et sensible), sociale, programmatique - nous ont déjà permis d'énoncer des aspects liés à la

---

tout type d'expositions. Les premières expositions qui permettaient et demandaient d'autres comportements des visiteurs - comme toucher, interagir avec les autres visiteurs, déclencher des dispositifs - ont parfois placé les visiteurs devant une situation conflictuelle : comment braver ces interdits ? Pour d'autres, bien sûr, c'était enfin la possibilité d'apprécier/connaître les objets/œuvres autrement. Ces différents types de conduites *permises* par l'exposition, renvoient à un autre aspect, celui du statut des objets exposés - objets *vrais* (chose vraie ou authentique) ou objets *fabriqués* pour l'exposition - et à l'une des règles constitutives de l'exposition, selon Davallon, à savoir le respect des autres deux règles, authenticité et véracité, dans la définition du monde construit (qu'est l'exposition) [Davallon, 2000 : 32-33]. Les concepteurs doivent les respecter dans la mise en place de ce monde pour que les visiteurs puissent "faire confiance" et être sûrs d'être dans une exposition qui fonctionne avec le même type de règles auxquelles ils sont accoutumés (et qui définissent pour eux exposition). L'auteur appelle cela compétences partagées.

[17] Que Falk et Dierking dénomment *agenda* [Falk, 1992 : 25-37].

perception sensible des expositions. Nous les développerons dans les points suivants et notamment dans le deuxième chapitre consacré au lien entre les sens et la mémoire.

La démarche active, que nous venons de présenter, permet aux visiteurs de construire leur propre expérience. Cela nous semble être un aspect fondamental qui définit les récepteurs de ce média qu'est l'exposition[18]. En jouant de la liberté de parcourir l'exposition selon leurs programmes individuels de visite, les visiteurs sortent de ce schéma fermé (et renfermant) de la "dictature" du message.

Mais, dans ce cas, comment peut-il y avoir médiation, c'est-à-dire comment les visiteurs peuvent-ils accéder aux formes symboliques et sociales de la forme spatiale ? Ou, d'après ce que nous avons défini auparavant, comment peuvent-ils accéder aux intentions communicationnelles des concepteurs, s'ils n'ont pas suivi les "consignes" de lecture de la forme textuelle (l'exposition) ?

Rappelons-le, les expositions sont la traduction spatiale d'un message des concepteurs. Si les visiteurs mènent leur liberté trop loin, il peut ne pas y avoir du tout de rencontre ou échange et, par conséquent, de production de signification (ou plutôt il y a production d'une signification qui sera totalement autre que celle prévue). Que peuvent, alors, faire les concepteurs pour être sûrs que leur message (intention communicationnelle) sera quand même reçu par les destinataires ? Comment peuvent-ils optimiser l'émission du message (la forme textuelle ou spatiale) pour que celui-ci offre plus de possibilités d'accordage aux programmes de visite des récepteurs ? Autrement dit, quelle est la part active des concepteurs dans cet acte communiquant ? C'est ce que nous développerons dans le point qui va suivre.

1.2. LA SCENOGRAPHIE D'EXPOSITIONS

Scénographie est le terme couramment utilisé[19] pour parler de la mise en espace des expositions. Il désigne à la fois les techniques et modules utilisés pour la mise en place de l'exposition et l'action des concepteurs (que l'on appelle alors des scénographes),

---

[18] D'autres travaux sur la réception d'autres médias (livres, télévision, etc) ont mis en exergue aussi cette démarche active des récepteurs (Eco, Jauss, etc.) La spécificité des récepteurs des expositions réside dans le fait qu'ici le récepteur est *dans* le média, comme nous l'avons déjà énoncé. C'est-à-dire qu'il y a un contact physique et sensible d'un ordre différent de celui entretenu avec les autres médias. Pour ces autres médias, le contact est plutôt un non contact... car il toujours extérieur et en face-à-face, et distant, comme la télévision et le cinéma, et "réduit" à un contact bi-sensoriel - vue et ouïe (parfois vue et tact dans le cas des livres et journaux). La part active du récepteur s'y exprimera plutôt par la motivation et l'attention portées, par exemple, mais surtout par la production de signification qui est faite selon les attentes et représentations du sujet. Elle se situe donc à un niveau cognitif plutôt que sensible.

[19] Les anglophones utilisent le terme de *design*.

c'est-à-dire cet acte d'agencer spatialement des choses (objets patrimoniaux et objets scénographiques) selon des intentions communicationnelles.

Nous avons parlé, dans l'introduction, de la tendance actuelle aux expositions scénographiées. Nous les avons définies comme des expositions où différentes techniques et technologies sont mises à contribution pour créer des contextes (que nous avons appelés *mise en scène*) ou "servir" les objets exposés (par la mise en lumière, par des "dévoilements" progressifs d'objets ou points de vue, par des effets de surprise...).

En considérant la scénographie comme *l'action de mise en espace* nous pouvons maintenant préciser cette définition par rapport aux expositions muséales. La scénographie est plus *visible* dans les expositions où les intentions communicationnelles sont plus orientées vers une présentation de savoirs ou de "points de vue" ; c'est le cas notamment des expositions de science et technique et des musées de société et d'ethnologie où l'on recourt aux techniques scénographiques pour exposer des concepts ou notions ou pour articuler des objets avec d'autres supports informatifs (textes, iconographie, etc.). Mais la scénographie est aussi présente, même si de façon plus *discrète*, dans les expositions où les intentions communicationnelles sont plutôt orientées vers une présentation d'objets ; c'est le cas des expositions d'art et d'archéologie, et de celles déjà citées, quand il s'agit de mettre en exergue prioritairement ou exclusivement les qualités intrinsèques des objets exposés. Dans ce deuxième cas, ce qui doit être perçu c'est l'objet, l'environnement doit *s'effacer* ou être mis à contribution pour la mise en valeur de l'objet. Longtemps on a considéré que, dans ce cas, il n'y avait pas de scénographie ; mais qu'est-ce la mise en lumière ou la disposition des objets dans les salles selon certains principes d'harmonie, de couleurs ou de circulation ? Neutraliser[20] l'environnement pour faire ressortir les qualités de l'objet est, nous semble-t-il, également scénographier même si cela est fait par la "négative", par l'effacement. Mais à l'origine, la scénographie[21] était bien cela : effacer l'espace concret du théâtre pour créer la scène qui va avec la pièce représentée. **Nous pouvons affirmer alors que la scénographie, aussi minime soit-elle, est toujours une action double, à la fois pour *effacer l'existant* et *créer le contenant* de ce qui doit être montré : ce *contenu* qui est à la fois concret (les qualités des objets) et conceptuel (le principe organisateur de ces objets).** En ce sens, ne devrions-nous pas parler plutôt de types ou *degrés* de scénographie ? Nous y reviendrons plus loin.

---

[20] Renvoi au terme d'expositions *neutres*, utilisé pour désigner ce type de scénographie aux couleurs "neutres" (blanc, beige, gris) employées dans les revêtements des expositions de ce type depuis les années 1930, par influence des nouveaux courants artistiques et théoriques (notamment l'esthétique épurée prônée par l'école du Bauhaus en matière d'aménagement intérieur).

[21] Le terme scénographie est, nous le savons, issu du monde théâtral. Son introduction dans l'univers muséal a certainement à voir avec le fait que la scénographisation des expositions a été, au départ, faite par des scénographes venus du théâtre, soit du moins en empruntant des techniques et des pratiques du théâtre et en s'inspirant des effets scéniques ou dramatiques.

Si l'expression *scénographie d'expositions* a été, d'abord, utilisée pour désigner cette scénographie plus visible, elle peut englober toutes les scénographies puisqu'elle désigne *tous les agencements dans l'espace selon une certaine organisation* (un principe organisateur) et que même la scénographie minimale en a une, aussi "minime"[22] soit-elle... Revenons au sens étymologique. Selon sa définition première, scénographie est l'art de représenter en perspective, l'art et la technique d'organisation de la scène et de l'espace théâtral, mais aussi le décor théâtral lui-même (du grec *skênê* qui signifie tente ou abri sommaire qui était construit dans les théâtres grecs). Appliquée au domaine muséal, la scénographie est donc le résultat de l'agencement spatial des choses, c'est-à-dire les objets exposés et les techniques utilisées pour les exposer. Selon le scénologue Marcel Freydefont, «*il y a tout le temps scénographie même quand il n'y en a pas apparemment. La scénographie est la conscience qu'il n'y a pas de présentation sans espace.*»[23]. Dans cette perspective, l'espace devient "matière vivante" et est un matériau comme un autre car il est étendue, volume, surface, dimensions, proportions. **Nous pourrions dire, alors, que la scénographie est la manière de travailler ce matériau de façon à le mettre au service du propos des concepteurs, qu'il soit monstration d'objets, passation d'un savoir ou expression d'un point de vue.** C'est dans ce sens-là que le terme scénographie permet de désigner toutes les mises en exposition[24].

Selon le même auteur, «*les expositions se caractérisent par le rapport texte/contexte, autrement dit le rapport propos/espace. Dans les musées d'art c'est plutôt un rapport œuvre/lieu (car le travail sur l'espace devient le lieu) et dans les expositions de science une dialectique didactique/ludique (qui implique un espace d'écriture qui fait oublier le reste de l'espace).*[25].» [Freydefont, 1999].

En termes muséographiques, cela renvoie plutôt à deux types de scénographie puisqu'il y a toujours un contexte : l'objet est présenté dans un temps et un espace donnés, il n'est jamais suspendu dans le néant ou dans un espace indifférent, immatériel. En effet, l'objet ou l'œuvre «*se recourbe non seulement sur son référent (ce qu'elle désigne, ce à quoi elle se réfère), mais aussi sur les circonstances et le lieu dans lesquels elle est présentée. En un mot, elle est contextualisée d'une façon ou d'une autre.*» [Freydefont, 1994 a : IV]. **Nous pouvons alors dire qu'elle est doublement contextualisée puisqu'il y a le *contexte de l'exposition* proprement dite qui l'environne (l'*ici et maintenant* ou les conditions environnementales de l'exposition et, en conséquence celles de la**

---

[22] Organisation par dates, par couleurs, par écoles, par taille...

[23] Propos recueillis lors de la communication présentée dans le colloque de l'OCIM dans le cadre du SITEM 1999 (Parc Floral Vincennes, Paris, janvier 1999).

[24] Même si, apparemment, le terme scénographie a parfois acquis une connotation péjorative dans le sens où certains scénographes, «*par volonté créatrice*», ont mis les objets au service de la scénographie et non la scénographie au service des objets ou du savoir qu'elle était censée traduire (cf. Desvallées, 1998 : 242-243).

[25] Il semble y avoir, ici, une imprécision dans l'emploi des termes espace, lieu et contexte qui prête à confusion, alors que l'auteur lui-même avait définit, 5 ans plus tôt, la notion de contexte comme sous-jacente à tout objet présenté dans tout type d'exposition. Voir les citations présentées après.

visite), et le *contexte conceptuel* qui organise celle-ci ou celui auquel elle renvoie. Ce lieu est, donc, en même temps *milieu*[26] de l'expérience concrète du visiteur (ce qu'il va percevoir, ce avec quoi il va établir des contacts) et support de sens, et cela nous mène à la notion de **contextualisation** :

> «*La mise en forme d'une exposition scénographiée conçoit l'espace comme un medium actif et signifiant et non simplement comme un support patient. Elle contextualise d'une façon ou d'une autre l'œuvre, l'objet, le thème pour susciter dans la conscience et l'inconscient du spectateur l'univers et l'imaginaire propres à cette œuvre, à cet objet, à ce thème en conviant le public à pénétrer l'espace et à s'y manifester dans tous ses sens.*» [Freydefont, 1994 a : XI].

La transposition du visiteur vers cet univers dont parle l'auteur, renvoie-t-elle à la médiatisation ou plutôt à la médiation, définies précédemment ? Il faut distinguer deux registres : l'univers des objets qui est *en présence* des visiteurs (la forme spatiale ou l'exposition-médium) et l'univers conceptuel qui les organise qui est *en absence* (la forme sociale et symbolique). J. Davallon nous parle à ce sujet de *quatre mondes* : «*le monde quotidien d'où vient le visiteur, le monde d'appartenance des objets, le monde de l'exposition proprement dite (monde de langage) et le monde utopique comme mode de signification et de valeurs construit.*» [Davallon, 2000 : 143]. Ces mondes sont institués par les opérations de langage que constituent les "gestes" de mise en exposition. Les autres deux caractéristiques de la mise en exposition sont «*les deux énonciations (celle du producteur aboutissant à l'espace synthétique et celle de la visite)*», et «*le résultat de l'activité du visiteur, activité d'interprétation à l'origine de la production du monde utopique.*» [Davallon, 2000 : 143].

En démultipliant ces mondes convoqués dans l'exposition, l'auteur rend compréhensible la complexité des dimensions qui composent une exposition. Et cela lui permet également de compléter la définition d'exposition comme média :

> «*Si l'exposition est un média, c'est en tant qu'elle croise deux axes. Un axe qui relie les deux instances (éminemment sociales) que sont le producteur et le visiteur, un autre qui unit le visiteur à l'exposition-objet culturel, et, au-delà de celle-ci, au "monde" exposé. L'exposition étant à la fois <u>médiatisation</u> et <u>médiation</u>, le producteur construit un type de rapport entre le visiteur et l'exposé et, ce faisant, il instaure un espace commun entre des mondes de sorte que la pratique du visiteur qui se trouve dans cet espace acquiert une signification sociale particulière.*» (soulignés de l'auteur) [Davallon, 2000 : 144].

Cela nous permet, de notre côté, d'affirmer que c'est en cela que s'exprime la part active des concepteurs et leur capacité à orienter la démarche des visiteurs. Car c'est dans la mise en place d'une certaine forme d'exposition, que les concepteurs

---

[26] Nous utilisons le terme de *milieu* pour définir le lieu *avec* le visiteur (ou le lieu *du* visiteur car il s'en sent partie prenante - relations fusionnelles). Les termes lieu ou environnement définissent plutôt le site en lui-même, ses caractéristiques physiques (faits objectivables, mesurables, maîtrisables) ; on peut dire alors que le lieu ou l'environnement sont le site *sans* le visiteur ou avant le visiteur, c'est-à-dire avant qu'un rapport perceptif ne s'instaure. Un troisième terme peut être utilisé, celui de paysage, pour désigner le lieu perçu par le visiteur dans un rapport distancié de type esthétique. Cette triade environnement - milieu - paysage est utilisée au Cresson pour désigner trois types de rapports au monde (ou formes d'intelligibilité du monde) et comme outils de description des interactions entre les espaces et leurs usagers (donné, interactif, esthétique). Elle a été formalisée par P. Amphoux dans la recherche *Aux écoutes de la ville* [Amphoux et al. (1991), rapport I.R.E.C., n° 94, E.P.F.L., Lausanne].

peuvent construire les modes d'accès des visiteurs au message qu'ils veulent faire passer. La scénographie est donc ce *mode de faire* et ce mode de rendre accessible un message. Quelle maîtrise les concepteurs peuvent-ils avoir de cette spatialisation du message ? Comment font-ils pour guider les visiteurs jusqu'au contenu ? Et comment peuvent-ils être sûrs qu'il sera réellement accessible aux visiteurs ? Autrement dit, quelle connaissance ont-ils précisément de l'influence que joue la scénographie sur l'expérience du visiteur ? Si leur action de mise en place est celle d'instauration d'un rapport particulier, comment choisissent-ils la *forme* mise en place (et comment peuvent-ils être sûrs du rapport qui va s'instaurer entre cette forme et le visiteur) ?

Ces questions renvoient à un **pragmatique de la conception**, c'est-à-dire aux compétences et manières de faire des concepteurs d'expositions, à la praxis de la conception. Nous y reviendrons plus loin[27]. Avant tout, restons encore dans une approche des formes de la mise en exposition.

1.2.1. TYPES DE SCENOGRAPHIE

Analysons maintenant, plus en détail, les différentes scénographies existantes dans les expositions muséales. Les types de scénographie, nous l'avons dit, traduisent différentes stratégies communicationnelles des concepteurs. Nous avons parlé des expositions à scénographie *visible* ou mises en scène, et des expositions à scénographie *minimale* ou neutre. Il nous semble que ces désignations restent peu précises et, surtout, qu'elles ne recouvrent pas toutes les formes ou degrés[28] de scénographie. Pour essayer de sortir de ces pièges de "classification", nous pourrions parler, peut-être, de scénographie *maximale* et *minimale*, respectivement, ou peut-être même de scénographie de l'espace plein et de l'espace vide[29]. À propos de ces types de présentation, Hugues de Varine avait parlé de deux sortes de musée : «*ceux qui présentent des objets totalement isolés de leur contexte, et ceux qui reconstituent ce contexte, artificiellement certes, mais de la manière la plus honnête possible.*» [Varine, 1986 : 115]. L'auteur fait, ici, référence surtout au contexte culturel ou naturel d'où sont originaires les objets. Il distingue, en réalité, deux types de scénographie :

---

[27]Cf. plus loin chapitre 3.1. Pratiques des concepteurs.

[28] *Degrés* de scénographie nous semble un vocable intéressant pour décrire ces mises en place d'expositions aux *intensités* différentes. D'ailleurs, certains auteurs parlent de scénographies *neutres* et de scénographies *fortes* ce qui renvoie donc à la notion d'intensité. Il semblerait donc plus approprié, ou du moins plus expressif que *types* de scénographies. Néanmoins nous utiliserons plutôt type, terme moins ambigu, car dans degré il y a implicitement la notion de niveau ou de hiérarchie et, par conséquent, le danger de tomber dans une sorte d'"évolutionnisme muséal".

[29] Par analogie avec le théâtre, notamment les définitions de Peter Brook, dans son ouvrage *L'espace vide*. Paris : Seuil, 1977.

1) Les scénographies dépouillées, qui présentent les objets de façon à montrer leurs qualités intrinsèques - ils sont donc isolés de leur contexte. Il s'agit de la présentation qui est traditionnellement associée aux musées, notamment aux musées d'art, et que nous avons appelées "minimales" car le recours aux techniques scénographiques est réduit au minimum nécessaire pour mettre en valeur ces qualités des objets qu'il faut montrer. Ce minimum consiste souvent uniquement dans l'utilisation des techniques d'éclairage et des matériaux de revêtement adaptés et dans l'apposition d'étiquettes d'identification des objets.

2) Les scénographies qui consistent à recréer les contextes où ces objets existaient dans leur "vraie vie" (avant de rentrer au musée) - ils sont donc insérés dans leur contexte *reconstitué*. Ces contextes reconstitués remontent à la seconde moitié du XIXe siècle (dioramas) et ont été mis en place d'abord dans certaines expositions universelles, avec un grand succès populaire, et ensuite dans les premiers musées d'ethnographie et dans ceux d'histoire naturelle. Au début des années 1970, Georges-Henri Rivière actualise cette présentation à travers ce qu'il appelle l'*unité écologique*, dans la Galerie culturelle du Musée des Arts et Traditions Populaires, à Paris. Nous pourrions les appeler "maximales" par opposition à minimales car il s'agit ici de mettre à profit toutes les techniques afin de recréer des espaces fidèles "à l'original" et cohérents. Nous jugeons préférable, néanmoins, la désignation de scénographie de "reconstitution" puisque c'est bien de cela qu'il s'agit : de la reconstitution de contextes, ayant réellement existé[30], à l'aide de la scénographie.

3) Nous pensons, cependant, qu'il faut considérer un autre type de scénographie, que nous pourrions appeler de "représentation", qui consiste à créer un contexte qui mène à l'objet ou qui l'environne, sans qu'il y ait un lien de fidélité ou véridicité (même s'il peut y avoir des traits évocateurs d'une réalité) avec le contexte original de ces objets. Autrement dit, une scénographie qui façonne l'exposition (ou des parties de l'exposition) afin de créer un cadre signifiant ou contextualisant pour les expôts[31] qui sont présentés et pour le visiteur qui va le traverser, sans avoir le souci de présenter ou d'être fidèle à un lieu ou contexte existants ou ayant existé. Une exposition qui *représente*[32] et *rend présent* un monde pour le visiteur. Il s'agit également de la création d'un contexte mais d'un tout autre ordre que le précédent, car ici il est créé de toutes

---

[30] Parfois ils sont adaptés aux besoins de la présentation muséographique, ce qui signifie qu'ils ne correspondent pas à une scène réelle fidèlement reconstituée, mais ils sont la re-présentation muséographique du contexte initial. Par exemple, la reconstitution d'écosystèmes (dans le cas des musées d'histoire naturelle) peut avoir besoin de présenter dans le même espace, et donc simultanément, tous les animaux qu'y vivent même si dans la réalité ils ne sont jamais en même temps dans cet endroit. Il s'agit néanmoins de la reconstitution d'un contexte réel.

[31] Selon Desvallées, **expôt** est «*l'unité élémentaire mise en expositions, quelle qu'en soit la nature et la forme, qu'il s'agisse d'une vraie chose, d'un original ou d'un substitut, d'une image ou d'un son.*» [Desvallées, 1998 : 223].

[32] Au sens premier de *"présenter à l'esprit (un objet absent ou un chose abstraite) au moyen d'un autre objet (signe) qui lui correspond"*. Ou encore *"rendre présent à l'esprit, à la conscience un objet qui n'est pas perçu directement"* [Petit Robert, 1997].

pièces en respectant le propos ou la stratégie communicationnelle des concepteurs (c'est-à-dire soumis au contrôle des conservateurs et pas laissé à la "volonté créatrice" des scénographes).

Ce type de scénographie, qui a été «*mis en avant par Jean-Pierre Laurent*[33] *au Musée Dauphinois de Grenoble, à partir des années 1970, consiste en de petites mises en scène ou installations utilisées pour évoquer des faits ou des phénomènes qui ne trouvent leur traduction immédiate ni en vraies choses, ni en substituts de vraies choses.*» [Desvallées, 1998 : 243], s'est répandu dans les musées de société et dans d'autres types de musée, notamment les expositions scientifiques. Ce type de scénographie investit souvent la totalité de l'espace consacré à l'exposition car les premiers scénographes d'expositions de ce nouveau genre, dont J.P. Laurent, sont partis du constat que «*même neutre, l'environnement est signifiant. Pourquoi ne pas mettre cette signifiance au service de la muséographie ?*» [Duclos, 1995 : 45]. Et, surtout, au service du visiteur, car J.P. Laurent lui-même dit avoir conçu ce genre de muséographie pour les "sens du visiteur". Cela révèle la connaissance de l'expérience perceptive d'un espace par un sujet : même si celui-ci concentre son attention sur un objet ou situation, tout l'environnement est perçu avec, c'est-à-dire que les conditions environnementales vont influencer cette expérience du sujet. Donc, pourquoi ne pas essayer de maîtriser cet environnement pour pouvoir mieux guider la perception du visiteur ? Cette démarche des concepteurs révèle une compétence ou connaissance ou est plutôt de l'ordre de l'intuition ? Dans tous les cas, **cela rejoint notre hypothèse sur les expositions en tant qu'espaces sensibles et montre que, du moins quelques concepteurs, semblent avoir la conscience intuitive de l'expérience sensible des visiteurs.**

C'est ce positionnement qui a conduit à l'introduction récente de la mise en scène et des techniques du spectacle dans les expositions. Dans les années 1970-80 des nouveaux courants de la muséologie[34] ouvrent les musées à de nouvelles missions et à de nouveaux liens avec les publics, eux aussi d'un nouveau genre : ils ne sont plus des savants, experts ou curieux avertis, mais bien les populations en quête d'identité ou de savoir. Influencés par les écomusées mais aussi par des mouvements de société qui prônent une désacralisation des savoirs et une décentralisation du patrimoine, les musées expérimentent donc des formes de présentation et requestionnent les objets. La scénographie a été l'une de ces *formes* d'ouverture des musées à leurs nouveaux publics.

---

[33] Nous présenterons cette scénographie de façon plus détaillée dans la IIe Partie, lors de la présentation de la politique muséographique du Musée Dauphinois (cf. 2.1.3.).

[34] Représentés entre autres par l'association Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale, créée par «*une nouvelle génération de "gens de musée", ouverts sur le monde, intéressés par l'homme et le vivant, et non plus seulement par l'objet et la mort.*» H. Varine, Avant-propos de l'ouvrage *Nouvelles Muséologies* édité par Alain Nicolas et MNES. Marseille, 1985, p. 3. Cf. également l'ouvrage qui regroupe les principaux textes qui reflètent le changements des musées à partir les années 1960 : M.O. Bary et F. Wasserman (dir.) *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie.* 2 vol. Mâcon : éditions Z/MNES, mai 1992.

Dans ce sens, les musées à caractère ethnologique s'insèrent, **voire fondent, ce qu'on appelle aujourd'hui la *muséologie de point de vue* et la scénographie de représentation serait alors la façon d'exprimer ce point de vue.** J. Davallon considère trois types de muséologie : la *muséologie d'objet* (l'exposition est l'espace de rencontre entre le visiteur et les objets), la *muséologie d'idée* (l'exposition est un outil de communication qui optimise la prise d'information et d'interprétation des objets par le visiteur) et la *muséologie de point de vue* (l'exposition est la matérialisation d'un monde qui sert d'enveloppe à ce que le visiteur rencontre et lui permet à la fois d'accéder au point de vue des concepteurs et de construire son propre point de vue) [Davallon, 1992 : 112-117]. L'auteur appelle ce genre d'expositions méta-objets ou hypertextes «*qui proposent au visiteur de "naviguer" à l'intérieur de la matérialisation d'un espace imaginaire qui sert d'enveloppe à ce qu'il rencontre.*» [Davallon, 1992 : 115].

Nous estimons que cette scénographie de représentation regroupe, en réalité, deux types de muséologie : la muséologie de savoir et la muséologie de point de vue puisque dans les deux cas le cadre construit permet d'accéder à un concept qui peut être un savoir constitué ou un propos ou point de vue. Même si Davallon distingue ce dernier type de muséologie par le fait qu'ici le visiteur doit construire lui aussi son point de vue, nous pensons que cela arrive certainement aussi dans l'exposition de sciences où le visiteur construit *son idée* du savoir scientifique que lui est présenté. Certes, la différence est que, dans ce deuxième cas, l'exposition présente la "vérité scientifique" à un moment donné[35] alors que, dans l'autre cas, l'exposition "se présente" d'emblée comme le point de vue du musée. Mais est-ce que les visiteurs font, eux aussi, cette distinction ? Est-ce que quand ils visitent une exposition de point de vue ils ne la prennent pas aussi comme la vérité à un moment donné (du moins une partie d'entre eux) ? Très probablement. Rappelons nous des trois règles qui constituent une exposition (véracité, authenticité et contrat de confiance) auxquelles les visiteurs continuent certainement de "croire" et de respecter. Dans ce sens, le point de vue du musée peut être pris pour le savoir constitué et exposé. À ce sujet, différents conservateurs[36] et muséologues soulignent les dangers de manipulation et insistent sur la nécessité de rigueur et vigilance scientifiques lors de la proposition d'une scénographie de point de vue.

Ces expositions dont la scénographie *matérialise le monde utopique qui va servir d'enveloppe à la rencontre du visiteur avec les objets* offrent un intérêt pour une approche des expositions comme espaces sensibles. Ces scénographies de représentation sont, en effet, des espaces "hautement signifiants" car ils recouvrent la

---

[35] Et puisque la vérité scientifique évolue selon les savoirs découverts et selon les courants n'est-elle pas également un point de vue ?

[36] Déjà Jean-Pierre Laurent et Jean-Claude Duclos au Musée Dauphinois mais aussi Jacques Hainard notamment à travers l'exposition "Objets prétexte, objets manipulés" (Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (Suisse) 1994.

totalité de l'espace de l'exposition et s'adressent à tous les sens du visiteur. Ce seront donc ces expositions à scénographie de représentation dans les musées à caractère ethnologique qui constitueront notre terrain d'étude (cf. IIe Partie).

4) En analysant la diversité des expositions muséales, nous pensons qu'il peut y avoir encore un quatrième type de scénographie, que nous appellerons hybride ou mixte, où deux ou les trois types de scénographie décrits précédemment s'articulent au long d'une même exposition afin d'exprimer des intentions diverses par rapport à un même sujet. C'est le cas, par exemple, de la Galerie culturelle du Musée des Arts et Traditions Populaires, à Paris, qui alterne deux types de présentation essentiellement (*minimale* et de *reconstitution*), et de certaines expositions du Musée Dauphinois, comme par exemple, *Chevaliers de l'An Mil* dont nous avons déjà parlé, qui articule les trois types de scénographie : *reconstitution* d'une *aula*[37] du Moyen Âge, *minimale* dans les vitrines qui montrent objets archéologiques, *représentation* dans la mise en scène d'un terrain de fouilles sub-aquatiques ou d'une palissade[38].

Mais, revenons à la dimension spatiale de l'exposition. Selon Freydefont, l'espace «*est l'environnement de découverte et il n'a de sens que par le* ***corps*** (du visiteur) *qu'articule présence/absence.*» [Freydefont, 1999]. Autrement dit, c'est l'expérience corporelle (nous dirions plutôt sensible) de la visite qui permet au visiteur d'accéder au sens par-delà les objets. Par ailleurs, les déplacements du visiteur expriment son rapport à l'espace et, puisque celui-ci est aussi propos, ils expriment également son rapport au sens, voire à la culture[39].

Dans cet ordre d'idées nous pouvons affirmer, alors, que le parcours du visiteur exprime l'espace en lui-même, c'est-à-dire qu'il révèle des qualités sensibles de l'espace, il *actualise les potentialités d'usage du site*. Cela permet de supposer qu'en observant l'expérience du visiteur nous pourrions analyser non seulement son rapport perceptif à l'espace et la construction de signification qu'en résulte, mais également identifier les qualités de l'espace lui-même. Nous développerons cette hypothèse plus loin, dans le point 3. sur les Ambiances.

Nous venons de présenter les principales caractéristiques de la scénographie d'expositions et quelques unes des raisons qui ont menées à son introduction et développement dans les musées. En plus de ces raisons attachées à la mission communicationnelle et culturelle des musées, s'en ajoutent d'autres plutôt liées aux aspects spatiaux, pratiques et techniques. Présentons-les succinctement maintenant.

---

[37] Salle commune.

[38] Dans ces deux espaces, certains visiteurs ont cru être dans des espaces reconstitués [Saraiva, 1995].

[39] Ce lien entre parcours et rapport à la culture a été mis en exergue par Eliséo Véron et Martine Levasseur dans leur travail fondateur *Ethnographie d'une exposition* [Véron et Levasseur, 1989]. Nous en parlerons davantage dans le point suivant.

1.2.2. RAISONS PRATIQUES DE LA SCENOGRAPHIE D'EXPOSITIONS

L'introduction de la scénographie dans les musées est liée, nous l'avons vu, à des raisons d'ordre communicationnel et social, autrement dit au besoin des musées de s'adresser à leurs (nouveaux) publics. Ainsi, nous pouvons dire, *grosso modo*, que la scénographie permet de rendre accessible à tous publics, des objets et/ou sujets abstraits à travers la diversification des modes d'accès au discours (mode non-verbal, mode émotif...). Dans ce sens là, la scénographie et les modes ou formes scénographiques, reflètent les conjonctures sociales et les missions culturelles des institutions muséales que les pratiquent, notamment en ce qui concerne le rapport des institutions à leurs publics. Certains types de scénographie sont directement liés à certaines institutions muséales[40], d'autres plutôt attachés à des moments historiques ou à des conceptions de patrimoine et de mission des musées. Scénographie minimale ou de représentation, action culturelle ou espaces ludiques, toutes les institutions muséales ont adopté ou façonné leurs propres stratégies communicationnelles envers leurs publics.

D'autres raisons ont également contribuées à la généralisation du recours à la scénographie dans tous types de musées. Elles sont d'ordre architectural, technique et même économique.

- **Raisons architecturales**

La scénographie étant la mise en place d'expositions à l'aide de dispositifs scénographiques elle permet de contourner des contraintes liées à l'architecture des musées. Que ce soit des bâtiments historiques adaptés aux fonctions de musée ou des bâtiments construits pour une collection existante ou à constituer, tôt ou tard leur architecture peut confronter les concepteurs à des problèmes ou contraintes quant à la mise en place des expositions. Ces contraintes peuvent être liées à la vétusté des bâtiments, à la configuration spatiale des salles, aux volumes ou aux questions d'isolation thermique, comme à l'éclairage ou aux espaces de circulation. Elles peuvent aussi être liées plutôt à l'esthétique ou contemporainéité des espaces qui les rendent plus ou moins adaptés aux œuvres et/ou thèmes à présenter.

Si le musée est installé dans un bâtiment historique, que l'on ne peut pas transformer, qu'il soit classé ou pas, la scénographie est la manière de mettre un place un "deuxième" espace façonnable et adaptable aux besoins et/ou intentions des concepteurs. La scénographie permet également de créer des sous-espaces dans le musée en conférant des identités à chaque partie ou section ou à chaque exposition,

[40] Par exemple les expositions du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel ou celles du Musée Dauphinois.

dans le cas où il y a différentes expositions temporaires. Dans les musées où les bâtiments - bien que construits pour être des musées et accueillir les collections qui sont les leurs - ne sont plus conformes aux besoins des publics ou aux impératifs de sécurité, la scénographie est aussi un moyen de les rendre plus contemporains et de les adapter aux nouvelles pratiques muséographiques[41].

Par rapport à des bâtiments construits entre les années 1950 et 1980 - de vastes plateaux libres, espaces neutres et modulables -, la scénographie va aussi devenir un moyen de les adapter aux expositions et surtout, aux visiteurs.

- **Raisons techniques**

La scénographie est encore le moyen de construire un espace où la maîtrise des conditions d'exposition des objets est possible. Rappelons que les objets exposés dans la plupart des musées sont des *vraies choses* qu'il faut conserver. Les exposer peut mener à leur détérioration par la lumière ou l'humidité (surtout pour des objets dont les matériaux sont fragiles). La scénographie participe d'une mise en exposition respectueuse des sensibilités des objets à exposer. Cette participation peut être *passive* en permettant, par exemple, d'occulter les systèmes techniques qui permettent cette mise en exposition préservatrice (système de contrôle de l'hygrométrie ou de vitrines hermétiques, protection des œuvres et personnes...) ou *active* par la création d'espaces d'exposition à faible niveau d'éclairement à travers la suppression de l'éclairage naturel et la mise en place de sas d'assombrissement progressifs, par exemple.

La scénographie permet aussi, pour un autre type de problème technique, d'articuler des supports informatifs de différents matériaux ou échelles, de façon à créer des ensembles cohérents. Par ailleurs, elle rend possible la mise en place de dispositifs interactifs ou ludiques qui représentent des phénomènes non existants en tant qu'objet (par exemple pour recréer des phénomènes physiques). C'est la possibilité encore de mettre en place des dispositifs qui permettent aux personnes handicapées d'accéder aux objets ou savoirs exposés par d'autres modalités sensibles que la modalité visuelle ou sonore.

- **Raisons économiques**

Le terme économique peut être ambigu : il renvoie aux questions financières mais aussi aux aspects de gestion au sens large, d'organisation des ressources, des flux et des événements de l'institution. C'est dans ce deuxième sens que nous l'entendons ici,

---

[41] La Grande Galerie de l'Évolution du Muséum National d'Histoire Naturelle, à Paris, construite à la fin du XIXe selon les principes scientifiques de l'époque (des "réserves ouvertes"), en est un exemple éloquent. Au début des années 1990, après de longs travaux de restructuration et reconstruction, elle a rouvert ses portes complètement transformée et "réactualisée" grâce, entre autres, aux techniques scénographiques. Les Grands Travaux entrepris en France dans les années 1980 ont permis des actions de réhabilitation de grande envergure dans différents autres musées dont la plus médiatisée reste sans doute celle du Musée du Louvre. Même le Centre Pompidou plus contemporain a récemment été refait dans le même but.

même si le premier est toujours implicite en tout ce qui concerne la gestion. Depuis les années 1960, mais plus fortement encore dans les années 80, l'exposition est devenue de plus en plus importante dans les musées : elle doit à la fois attirer les publics et justifier l'activité des conservateurs que ce soit auprès des institutions de tutelle, des financeurs (publics ou privés) ou même des publics (car les visiteurs sont les contribuables et les musées publics doivent aussi répondre à leurs attentes). L'exposition devient **événement**. Les musées transforment leurs pratiques muséographiques et consacrent une partie ou la totalité de leurs espaces d'exposition aux expositions temporaires. Cette tendance est liée aux nouvelles orientations sociales des musées (nouvelle muséologie) : il faut réintérroger les objets (et les publics) en permanence et ne plus montrer les mêmes salles poussiéreuses et immuables. Dans certains musées, comme c'est le cas du Musée Dauphinois depuis 1971, il n'y a plus d'exposition permanente[42]. Ce développement des expositions temporaires va de pair avec le recours de plus en plus fréquent à la scénographie car celle-ci permet une *individuation* de l'exposition, elle renforce ce caractère événementiel de l'exposition dans le cadre de l'institution muséale et motive, en partie, l'affluence renouvelée des publics. Cette politique d'expositions temporaires est une façon de renouveler les publics (ou la venue des visiteurs habitués) par l'effet de nouveauté ou de mode (de saison presque) analogue à d'autres domaines de la création : "on va voir la nouvelle expo !", en constituant en cela une nouvelle fonction sociale du musée. En effet la "saison" des expositions permet aux visiteurs de renouveler les pratiques, réactualiser les fonctions rituelles, renouer avec un groupe ou un statut social et symbolique.

Dans cette ouverture des musées à de nouveaux publics, ou plutôt à des publics qui ne viennent pas forcément pour apprécier les objets mais pour *visiter*[43], la scénographie est aussi la façon (la ruse ?) d'accrocher le visiteur (le séduire) et de le mener vers les objets et vers le message des concepteurs. Cela nous ramène à la fonction première des musées, leur mission de transmission du patrimoine et du savoir, puisque la scénographie est l'un des moyens de remplir cette mission sociale des musées.

Comme toute institution sociale, les musées reflètent et s'adaptent aux mouvements et tendances de la société. En tant qu'institution de savoir, le musée est aussi forcé d'évoluer selon les changements et découvertes de son domaine d'action. La muséographie s'adapte et expérimente de nouvelles pratiques : la scénographie est l'une des façons de s'adapter. Elle est encore un moyen d'exploiter les potentialités communicatives de l'exposition dans toutes ses diversités et dimensions et d'impliquer

---

[42] Bien que certaines expositions soient devenues des expositions temporaires de "longue durée", comme nous allons le présenter plus en détail dans le chapitre sur les politiques muséographiques dans la IIe Partie.

[43] Dans le sens de pratique sociale, de venir au musée sans but précis, pour passer du temps, flâner, voir et être vu.

le visiteur par tous ses sens (en plus de celui le plus sollicité : l'intellect). On peut dire alors que la scénographie pousse le média-exposition au plus loin de ses ressources.

L'extrait du site-web du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, que nous présentons ci-dessous, synthétise de façon éloquente la complexité actuelle de l'*exposer* :

> «*Exposer, c'est troubler l'harmonie.*
>
> *Exposer, c'est déranger le visiteur dans son confort intellectuel.*
>
> *Exposer, c'est susciter des émotions, des colères, des envies d'en savoir plus.*
>
> *Exposer, c'est construire un discours spécifique au musée, fait d'objets, de textes et d'iconographie.*
>
> *Exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours ou d'une histoire et non l'inverse.*
>
> *Exposer, c'est suggérer l'essentiel à travers la distance critique, marquée d'humour, d'ironie et de dérision.*
>
> *Exposer, c'est lutter contre les idées reçues, les stéréotypes et la bêtise.*
>
> *Exposer, c'est vivre intensément une expérience collective.*»
>
> [Musée Ethnographie de Neuchatel, avril 2000]

1.3. L'EXPOSITION ET SES VISITEURS

Cette ouverture des musées sur leurs publics, dont nous venons de parler, a mené au développement de nouveaux secteurs dans les musées et à la création de nouvelles professions. Les services éducatifs ou culturels ou des publics sont créés pour prendre en charge cette "nouvelle" mission des musées. Les professions d'animateurs et de médiateurs surgissent pour compléter ce renouveau de l'exposition. En ce qui concerne la conception d'expositions, de nouvelles compétences sont aussi exigées : les conservateurs ne sont plus à même de gérer seuls les techniques et technologies de plus en plus spécialisées qui sont employées dans cette scénographie. L'appel à des concepteurs extérieurs (architectes, scénographes, éclairagistes) se généralise et l'on recrute des techniciens capables d'entretenir ou d'adapter les dispositifs scénographiques aux besoins ou contraintes des musées.

Par ailleurs, gérer les publics et s'adapter à leurs demandes (de patrimoine, de scénographie, de confort de visite, d'informations pratiques) exige une connaissance de leur composition socioprofessionnelle mais aussi de leurs attentes. Et, si les musées conçoivent des expositions *pour* les visiteurs, il faut bien savoir ce que ceux-ci en pensent ou ressentent. C'est pourquoi des études sont entreprises pour connaître

toutes ces dimensions des publics afin de permettre aux musées de s'adapter et d'adapter leurs mises en exposition.

Dans le point qui va suivre, nous allons aborder ces différentes études des publics, en cherchant à identifier les principales caractéristiques et les éventuelles limites, toujours en nous référant à notre préoccupation de départ sur les expositions comme espaces sensibles où les visiteurs parcourent et perçoivent les intentions des concepteurs.

1.3.1. ÉTUDES DES PUBLICS ET EVOLUTION MUSEALE[44]

Comme pour les musées et les expositions, les études des publics reflètent les tendances sociales, muséologiques et méthodologiques des périodes auxquelles elles ont été réalisées. Ainsi, elles sont psychologiques, sociologiques ou linguistiques. À l'intérieur de chaque discipline elles peuvent encore être plutôt béhavioristes ou cognitives, quantitatives ou qualitatives, ou plutôt sémantiques ou stylistiques. Depuis quelques années, les études ont une portée interdisciplinaire, en associant différents types d'approches. Par ailleurs, elles peuvent s'intéresser aux pratiques réelles des visiteurs (méthodes *in situ*) ou plutôt aux pratiques déclaratives, c'est-à-dire ce que les visiteurs déclarent quant à leurs pratiques de visite de musées (méthodes hors site, souvent à domicile, par des instituts de sondage).

Nous pouvons regrouper ces études des publics en deux grands groupes : le premier s'intéresse aux caractéristiques sociales des publics des musées, le deuxième aux pratiques des visiteurs d'un musée donné.

- Le premier regroupe donc toutes les études qui cherchent à connaître les publics d'un musée donné ou, encore, les caractéristiques des visiteurs de musées en général. Elles peuvent être réalisées sur site ou à distance (à domicile, par des instituts de sondage). Il s'agit surtout d'enquêtes sociologiques de type quantitatif portant sur des échantillons importants de visiteurs. Ces enquêtes cherchent à identifier les profils des visiteurs de musées (et de chaque type de musées) et à constituer des statistiques plus qu'à observer les spécificités individuelles. Ces études sont centrées sur la fréquentation, les caractéristiques socioprofessionnelles des visiteurs, mais aussi sur leurs habitudes culturelles, préférences, familiarité avec le musée, etc. Les études de prospective, c'est-à-dire d'identification des

[44] Pour la rédaction de ce point, nous nous sommes basés sur les cours du DEA - Muséologie (Cerem, Univ. Jean Monnet, Saint-Étienne), notamment ceux de Hana Gottesdiener et Jacqueline Eidelman, muséologues et, respectivement, psychologue et sociologue, et sur les lectures d'ouvrages auxquels ces cours nous ont renvoyés. Pour un historique des études des visiteurs et de l'exposition dans l'Amérique du Nord cf. [Schiele, 1992]. Pour une présentation critique des méthodes d'évaluation cf. [H. Gottesdiener, 1987].

publics potentiels d'un musée et/ou d'une exposition, peuvent être incluses dans ce type d'études.

Deux enquêtes réalisées depuis la fin des années 1980, en France, sont représentatives de ce genre d'étude des publics. Il s'agit de l'enquête nationale du Ministère de la Culture sur les "Pratiques culturelles des Français" - réalisée tous les cinq ans sur les pratiques déclaratives -, qui permet d'obtenir des renseignements sur la visite de musées/expositions comme pratique culturelle, et l'"Observatoire permanent des publics" - enquête de la Direction des Musées de France et des D.R.A.C.[45], sur les pratiques réelles des visiteurs d'un musée, réalisée *in situ* pendant un an pour connaître le public d'un musée (elle peut, donc, être adaptée à chaque type de musée).

- L'autre groupe d'études des publics regroupe celles qui observent les pratiques des visiteurs *in situ*, c'est-à-dire qui sont centrées sur les parcours des visiteurs dans le musée et l'exposition, en observant notamment les itinéraires et points et temps d'arrêt, les comportements et postures ou encore la construction de signification, les interactions sociales entre visiteurs, leurs motivations et attentes, la compréhension des textes, etc. Ce sont donc des enquêtes de type qualitatif réalisées auprès d'un nombre plus réduit de visiteurs, afin de pouvoir identifier des pratiques concrètes de visite ou d'interaction.

Le choix du type de méthode à utiliser pour l'étude des publics dépend des demandes des institutions qui les commandent. Ce choix varie aussi selon l'institution, c'est-à-dire que les grands musées nationaux et les petits musées locaux ne vont pas avoir les mêmes demandes, par exemple, en terme de connaissance des publics (puisque dans le second type de musées les publics sont, a priori, plus facilement identifiables sans avoir besoin de recourir à des études). Par ailleurs, selon qu'il s'agit de musées d'art ou de musées d'ethnologie, les demandes de connaissance des pratiques de leurs publics vont certainement questionner des variables différentes.

Nous allons nous intéresser surtout aux études du deuxième groupe, celles sur les pratiques de visite réelles, c'est-à-dire les études qui ont observé les parcours des visiteurs d'expositions *in situ*. Un bref rappel historique permet de rendre compte de la diversité et de l'évolution des méthodes utilisées et, parallèlement, de l'évolution des institutions muséales (ou plutôt de leur façon de voir leurs visiteurs). Les études des publics sont marquées par quatre grandes périodes : les années 1930, les années 1950-60, les années 1980 et les années 1990.

[45] Directions Régionales des Affaires Culturelles.

- *Années 1930*

Les premières observations des parcours des visiteurs dans les musées remontent aux années 1930[46], aux États-Unis. C'est la première fois, en effet, que des psychologues sont sortis de leurs universités et se sont intéressés aux comportements de visite et suivi «*réellement les visiteurs tout au long de leur visite et noté où ils allaient et devant quoi ils s'arrêtaient*» [Robinson, 1995 : 14]. Suite aux observations réalisées au Buffalo Museum of Science et dans un musée d'art, Edward W. Robinson, écrit sur la nécessité d'évacuer la notion de visiteur type et «*d'organiser le musée de manière à donner à chaque visiteur le sentiment que les expositions lui sont accessibles.*» [Robinson, 1995 : 16]. Cette accessibilité doit être travaillée par les musées, notamment au niveau du nombre d'objets et d'information exposés - «*Le musée public devrait se donner pour tâche de cultiver dans ses murs une atmosphère de digne simplicité*» [Robinson, 1995 : 16] - mais aussi de la "verbalisation" (notices) qui doit accompagner les objets et qui permettrait aux visiteurs de nommer les objets et donc d'*assimiler* des connaissances et de pouvoir en parler. L'auteur définit, en fait, le besoin d'une *approche pragmatique de son public* par les musées mais une approche qui soit partagée par tous ceux qui élaborent les politiques de l'institution (et pas réservée au psychologue et au conservateur).

Dans une autre étude réalisée au Pennsylvanian Museum of Art, en 1932, Arthur W. Melton s'est penché sur l'influence du nombre de tableaux exposés dans une salle de musée et de leur disposition sur le déroulement de la visite.

Une autre étude s'intéressant aux «*effets sur les enfants de ce qu'on leur enseigne lorsqu'ils visitent le Musée de Beaux-Arts de Cleveland*», en 1929, révèle déjà l'importance de s'appuyer sur les intérêts de l'enfant pour l'orienter vers un but et réaliser un projet. À la fin des années 1930 l'enquête de Carlos Cummings sur l'exposition internationale de 1939 (New York) avance l'importance de la trame narrative dans l'organisation conceptuelle de l'exposition.

Ces études marquées par les courants méthodologiques dominantes à l'époque et par une acception des expositions comme outil d'apprentissage, méritent néanmoins notre attention par certaines idées qu'ils avancent, encore aujourd'hui d'actualité, pour améliorer la prise en compte des publics par les musées.

- *Années 1950-60*

Si au début du siècle, ces études ont été réalisées autant dans les musées d'art que dans ceux de sciences, à partir des années 1960 on assiste au creusement d'un clivage

[46] Une première étude avait été réalisée en 1916, par Benjamin Gilman, sur le comportement des visiteurs du Boston Museum of Fine Arts en mettant en exergue la question de la fatigue des visiteurs. Quant aux études des années 1930, les articles qui les concernent ont été publiés par l'*American Association of Museums* et le *Journal of Adult Education*, entre 1929 et 1935. Ils ont été traduits et publiés en France, dans la revue *Publics & Musées*, n° 8, juillet-décembre 1995, dans le dossier intitulé: Études de publics, années 30.

entre les deux types de musées, quant au nombre et au type d'études réalisées. En terme de quantité, c'est dans les musées de science que les études de publics se sont le plus développées et diversifiées. En terme de type d'études, dans les musées d'art, elles se sont plus centrées sur le rapport des visiteurs à l'œuvre, à l'art et à la culture, alors que dans ceux de science, elles se sont intéressées surtout à **l'efficacité** de l'exposition comme outil d'apprentissage. C'est aux États-Unis, encore une fois, que ce nouveaux type d'études se développe depuis l'après-guerre. Cela s'attache aux caractéristiques et statut des musées américains : la plupart vivent des subventions ou financements privés, par conséquent, ils doivent rendre des comptes sur leur efficacité en tant qu'outil éducatif, par exemple. Par ailleurs, entre les années 1940 et 60 beaucoup d'expositions itinérantes "à message" sur différents sujets circulaient dans les États-Unis et les organisateurs avaient besoin d'évaluer leur efficacité. Cela a mené au développement d'études qu'on a appelé *évaluation*, puisqu'elles évaluent l'efficacité des expositions comme aide à la décision de l'institution qui la commande.

Même si beaucoup d'études sur les visiteurs d'expositions sont réalisées dans une optique d'évaluation de l'apprentissage, elles soulignent déjà le rôle actif du visiteur dans le choix de son parcours et la spécificité personnelle comme cadre de référence de son expérience. En France, l'étude de Pierre Bourdieu sur les pratiques culturelles des Français et leurs relations à l'art, publiée en 1966, a marquée un tournant dans les études en sociologie de l'art en insistant sur la construction sociale du jugement de goût [Bourdieu, 1992].

- *Années 1970-80*

Dans les années 1970 et début 1980, les musées cherchent à connaître les visiteurs et leurs connaissances avant de définir les contenus des expositions. Commencent donc les études préalables à travers l'évaluation de dispositifs isolés ou même d'expositions de préfiguration. Les travaux de Shettel et Screven au cours des années 1970 ont ouvert une nouvelle ère en s'intéressant aux conditions de transmission du message dans l'exposition, c'est-à-dire à la réception par les visiteurs.

Certaines études d'évaluation ont poursuivi une approche de type cognitive, puisque la visite d'expositions était vue comme un processus d'apprentissage. Il s'agissait donc de tester les connaissances acquises à la fin de la visite. L'article de David Uzzell sur *les approches socio-cognitives de l'évaluation des expositions* [Uzzell, 1992], présente une analyse critique d'une série d'études effectuées dans le département de psychologie de l'Université de Surrey (Angleterre), pendant 14 ans. Il présente différentes approches de l'apprentissage - qui témoignent de l'évolution à la fois des courants psychologiques et des méthodes d'observation -, en discutant d'autres variables (que les structures cognitives) intervenant dans l'apprentissage, comme la motivation, les intérêts et émotions (variables psychologiques), situation récréative, interactivité et séquentialité

de la présentation (variables "situation"), mais aussi tenant à la visite en groupe, notamment inter-générationnel (variable socio-cognitive).

- *Années 1980-90*

Les années 1980-90 connaissent un développement grandissant du nombre d'études et une diversification des méthodes utilisées dans ces études de publics. Une étude réalisée au British Museum démontre que les visiteurs ne viennent pas aux musées pour apprendre mais pour d'autres raisons : partager un moment, visite sociale, flâner, etc. Elle met en exergue la dimension sociale de la visite de musée puisque celle-ci est un acte à plusieurs et rarement individuel. D'après ces pratiques observées, il redéfinit les musées comme lieux d'apprentissage non-formel (c'est-à-dire différent de l'apprentissage formel de l'école).

C'est au début des années 1980 que se développent les études d'évaluation d'expositions en France, avec les nouvelles institutions muséales comme la Cité des Sciences et de l'Industrie à La Villette et le Centre Georges Pompidou, toutes les deux à Paris. Ces deux institutions sont créées avec une nouvelle philosophie et orientation envers les publics. Il s'agit d'ouvrir la science et l'art contemporain à tous les publics mais aussi d'entretenir des liens dynamiques avec les autres secteurs de la société (l'industrie pour la première, la création artistique pour la seconde). Dans chacune d'elles des services sont créés pour s'occuper exclusivement des études sur leurs visiteurs. La Villette inaugure les évaluations d'expositions, avant son ouverture en 1986, avec des expositions de préfiguration sur des éléments d'exposition mais aussi sur son public potentiel. Le Centre Pompidou, ouvert en 1977, réalise également des études sur les visiteurs du centre.

Les années 1980, en France, sont marquées encore par la mise en place de groupes de recherche sur le média-exposition et sur ses publics, qui ont mené au développement du champ de la recherche sur les expositions en lien avec les universités afin d'en apporter un regard scientifique.

Depuis quelques années déjà, des chercheurs de différentes disciplines se consacrent à l'étude de l'influence de l'espace et de son aménagement sur les comportements des visiteurs, ou encore à essayer de déterminer l'importance du parcours sur la mémoire qu'ils vont garder de l'exposition visitée (ici on entend parcours dans son double aspect : physique et conceptuel). Entre autres, nous pouvons citer les études réalisées par Stephen Bitgood, aux États-Unis en 1990 : *The role of simulated immersion in exhibition*, ou celle réalisée par Eliséo Véron et Martine Levasseur au Centre Georges Pompidou, à Paris, publiée en 1989 sous le titre *Ethnographie de l'exposition*.

- S. Bitgood a mené des études dans le Muséum d'Histoire Naturelle à Anniston (Alabama), sur le rôle de l'*immersion simulée*[47] dans les expositions et pour l'expérience du visiteur [Bitgood, 1990]. Par immersion simulée, il entend toute tentative de création d'une illusion d'un espace-temps, par la reconstruction des caractéristiques clef du temps et de l'espace exposés. Ce n'est pas tout à fait une illusion, continue-t-il, car les visiteurs ne croient pas vraiment être dans cet espace-temps simulé. Il conclut que la sensation d'être *immergé*[48] est extrêmement importante pour l'expérience du visiteur et que son principal effet est d'ordre **affectif**. Mais il analyse aussi la relation existante entre l'immersion et l'apprentissage : s'il affirme que le degré d'apprentissage dépend du *design* et du contenu du dispositif, il s'empresse de préciser que les expériences en immersion simulée sont plus **vivantes** et **mémorables** que celles produites par la lecture seule. Le fait de plonger le visiteur dans une expérience positive au niveau sensoriel et émotionnel va permettre de focaliser son attention sur le contenu et de lui donner envie d'en savoir plus. Entre autres, pour que cela se vérifie, il faut que l'espace physique soit utilisé (le cas des *dioramas* ou du "*space-surround*"), qu'il y ait un environnement interactif, qu'il y ait une stimulation multisensorielle et que cette immersion soit authentique ou réaliste. Par contre, l'environnement social peut agir en tant qu'inhibiteur de cet effet d'immersion : dans le cas où il y a foule de visiteurs ou lors d'une visite à deux, quand l'un des visiteurs est pressé de sortir ou critique trop l'exposition, par exemple.

  L'intérêt de cette étude est qu'elle affirme l'importance du lien affectif que peut être instauré par une scénographie particulière - dans ce cas une scénographie de reconstitution immersive.

- L'étude d'Eliséo Véron et Martine Levasseur, intitulée *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*, est l'une des premières études à articuler l'observation des parcours proprement dits et des entretiens afin d'identifier les rapports des visiteurs à la culture. Il s'agit de l'étude de l'exposition *Vacances en France* - présentée à la Bibliothèque Publique d'Information, en 1984 - dont l'objectif était de déterminer le rapport des visiteurs à la culture et au Centre Georges Pompidou. Après observation des comportements de visite, les auteurs procèdent à des entretiens. L'exposition était organisée en deux parties, *histoire* et *actualité*, auxquelles correspondaient deux présentations différentes qui renforçaient cette opposition. Les photos artistiques de l'Histoire étaient accrochées aux murs dans une *présentation chronologique* au long d'un couloir. Les diapositives d'amateurs de l'Actualité étaient projetées dans un kiosque lequel dominait une salle grande et

---

[47] L'expression en anglais est *simulated immersion* (traduction libre).

[48] En français on dirait plutôt *plongé*.

ouverte, dont le contenu était organisé dans une *présentation synchronique*. Le parcours des visiteurs est induit par cette présentation / scénographie : à gauche, le couloir dont on voit le bout depuis l'entrée, induit un parcours de pénétration linéaire et progressive ; à droite l'espace est plus grand, rectangulaire, mais dominé par le kiosque qui au milieu risque d'induire un comportement de contournement. De plus, il fonctionne comme un élément "perturbateur" de la perception parce que selon la position du visiteur par rapport au kiosque, la perception de la salle change selon ce qui est caché ou dévoilé par le kiosque. Cela mène les auteurs à définir la notion de *nœud décisionnel*, comme les points où plusieurs parcours possibles se présentent au visiteur ; la décision prise est influencée par les qualités du lieu et elle va influencer la construction de signification à la fin de la visite de l'exposition.

Les auteurs ont défini un "bestiaire" selon les comportements de visite observés : le *papillon*, la *fourmi*, le *poisson* et la *sauterelle*. À partir de là ils ont questionné des visiteurs représentatifs de chaque groupe en essayant de distinguer les types de négociation et le type de rapport à la culture que chacune des figures exprimait. Quatre modalités d'appropriation ont étés identifiées : pour le *papillon* il s'agit d'une négociation culturelle dont le corps social du visiteur est marqué par la *lecture* (les visiteurs qui maîtrisent le mieux leur rapport à la culture) ; pour la *fourmi*, il s'agit également d'une négociation culturelle, mais ici le corps social est marqué par une certaine docilité qui renvoi au corps du spectateur ou de l'élève (les fourmis se font du souci quant au rapport à la culture). Le *poisson* a une stratégie en retrait, son corps social est *passant*, il réduit sa négociation avec l'exposant au minimum, comme s'il s'en méfiait. La *sauterelle* possède une stratégie de "prises subjectives", pas de négociation avec le thème ni avec Beaubourg. Le corps social est celui du *flâneur* qui s'arrête dans les points qui éveillent le vécu.

Cette enquête a marquée un tournant dans les études des comportements de visite, par la double approche du corps des visiteurs à la fois *corps actant* et *corps social*, en mettant en relation les parcours et comportements des visiteurs durant la visite et leurs rapports à la culture. **Cela annonce déjà une approche de l'acte de visite d'exposition comme exprimant un processus perceptif orienté par les intérêts et les représentations sociales des visiteurs eux-mêmes**. Nous nous proposons de creuser cette piste dans cette recherche.

- *Années 1990-2000*

Actuellement, en France, les études de visiteurs s'intéressent davantage aux publics spécifiques, aux représentations sociales que les visiteurs se font de l'institutions muséales mais aussi à l'exposition comme espace public, lieu de médiation mais aussi

d'interaction. Ces études reflètent la dynamique du milieu muséal et du milieu de l'évaluation.

Hana Gottesdiener[49] fait un parallèle entre les trois types de muséologie (que nous avons présenté précédemment), les rapports aux visiteurs de chacune d'elles et le type d'études entreprises au sein de chaque muséologie.

1) Dans la *muséologie d'objets*, rappelons-le, il s'agit de mettre en valeur l'objet, afin de générer une rencontre avec le visiteur. Dans ce type de présentation le discours savant est codé par la mise en espace et le catalogage des objets, il n'est pas donné d'emblée. Le visiteur doit arriver au musée en *sachant* des choses sur les objets qu'il va rencontrer. Cette connaissance doit être acquise à l'extérieur de l'exposition proprement dite, à travers la presse, spécialisée ou pas, les ouvrages thématiques, la formation, les réseaux de connaissances. Les études de publics réalisées dans ce genre d'expositions concernent généralement la fréquentation et la satisfaction. Cela permet d'identifier des goûts ou préférences, des habitudes de visite, des pratiques différentes, mais aussi des problèmes d'orientation ou de non-rencontre avec les œuvres. Ces résultats conduisent à la mise en place d'aides à la visite (textes complémentaires, visites guidées, ateliers divers).

2) Dans la *muséologie d'idée*, les objets et les manières de présenter sont mis au service de l'idée. On n'attend plus que le visiteur amène les connaissances et les modes de "lecture" ; l'exposition est censée fournir au visiteur le savoir et le mode d'emploi pour y accéder. Les études sont plutôt centrées sur la compréhension et sur les usages ou pratiques des dispositifs de présentation, notamment des interactifs.

3) Dans la *muséologie de point de vue*, le visiteur devient l'acteur principal, il fait partie de la représentation. Le musée devient un fabricant d'opinion, le visiteur confronte son opinion avec celle que lui est proposée au long de la visite. Les études se centrent donc sur les représentations sociales des visiteurs, on cherche à évaluer leurs attitudes (et l'évolution de celles-ci) envers l'institution muséale et/ou les thèmes présentés.

D'après ce que nous venons de décrire, les intentions qui président aux études d'évaluation sont assez diverses et cela reflète le positionnement des institutions par rapport à leurs publics. Nous avons vu aussi que les études peuvent servir à préparer une exposition ou à évaluer les qualités d'une exposition déjà en fonctionnement. En effet, les évaluations d'une exposition peuvent intervenir à différents stades [Gottesdiener, 1996] : au stade du projet, au stade d'élaboration ou après ouverture. Au premier stade, il s'agit de l'*évaluation préalable*, c'est-à-dire qui évalue le programme ou message des concepteurs auprès d'un public potentiel (c'est le cas des expositions de préfiguration), pour définir ensuite les objectifs qui guideront l'élaboration de

[49] Cours sur *Les Publics*, dans le cadre du DEA Muséologie (Cerem, Univ. Jean Monnet, Saint-Étienne), 1996.

l'exposition. Au deuxième stade, on peut effectuer des *évaluations formatives*, à travers des essais de prototypes qui permettront de définir la forme finale de l'exposition construite. Une fois l'exposition ouverte, les évaluations peuvent être de deux sortes, de *remédiation* ou *sommatives*, qui se distinguent par le fait que la première cherche à comprendre ce qui ne marche pas et pourquoi, afin d'y remédier, et la deuxième est plus une évaluation de l'ensemble de l'exposition, en comparant les pratiques réelles des visiteurs aux objectifs définis lors de la conception.

1.3.2. LIMITES DES EVALUATIONS

L'une des limites des évaluations se pose en terme des moyens humains disponibles et des moyens financiers disponibilisés. En effet, une évaluation mobilise du personnel et coûte de l'argent. Elle doit donc être prévue dans le budget alloué à l'exposition depuis le début, pour pouvoir être menée à bon terme et répondre aux demandes définies.

Une autre des limites tient aux résultats et à l'utilisation qui va en être faite par les institutions muséales. Ces différentes études d'évaluation permettent aux musées de connaître leurs publics et les pratiques de visite de ceux-ci, mais aussi leurs attentes et représentations, la compréhension et même l'opinion qu'ils ont de l'exposition visitée. Comment les musées gèrent-ils ces connaissances ? Comment cela est-il intégré lors des conceptions de nouvelles expositions (ou pour l'amélioration des expositions déjà mises en place) ? Est-ce que les concepteurs exploitent ces données de façon à optimiser la dimension communicative de leurs expositions ?

Selon certains "évaluateurs" et muséologues, les musées et les concepteurs restent souvent attachés à leurs pratiques et leurs représentations des visiteurs (visiteur-modèle ou visiteur idéal *versus* visiteur-rebelle ou ignorant, voire même visiteur-abîmeur), malgré les évaluations réalisées et les rapports produits. Par ailleurs, l'évaluation elle-même peut biaiser des données (des représentations) sur les visiteurs et leurs pratiques dans le sens où elle va être orientée par les demandes de l'institution mais aussi par le visiteur-modèle défini lors de la conception de l'exposition (ou plutôt le modèle de visiteur qui "va avec" les qualités de la médiatisation du message des concepteurs). Pour Bernard Schiele, muséologue canadien,

> *«l'évaluation construit à sa manière un visiteur fictif. Lorsqu'elle soumet l'exposition à l'analyse, le destinataire n'est que l'artefact du procès qui l'instruit. C'est pourquoi, s'il est fondé de reprocher à l'analyse formelle de l'exposition de s'enfermer dans un nominalisme abstrait, inversement l'objectivisme empirique de la démarche évaluative, parce qu'il présuppose, à son tour des propriétés idéales d'une exposition, construites en filigrane de l'étude des comportements, confine lui aussi à un visiteur abstrait.»* [Schiele, 1992 : 87].

Ce visiteur abstrait semble en effet bien éloigné de la diversité de pratiques dont nous pouvons supposer l'existence d'après les points que nous venons d'aborder. **Il faudra alors envisager une méthode d'observation dont le protocole permette de tenir compte de cette diversité des pratiques de visite.**

Si les professionnels (conservateurs, scénographes) n'intègrent pas complètement les résultats obtenus lors des évaluations dans leurs pratiques de conception, ils ont néanmoins adopté certaines notions et réalités dégagées par ces études, qui leur permettent d'intégrer progressivement la pluralité des visiteurs ou, pour le moins, de dialoguer avec leurs collègues des services des publics et les muséologues. Mais ces réticences à exploiter les données de ces études ne peuvent-elles pas indiquer plutôt une connaissance ou intuition autre de la part des concepteurs ? **Nous pouvons supposer que les concepteurs refusent de s'adresser à ce visiteur abstrait des évaluations car ils préfèrent s'adresser aux visiteurs multiples qu'ils peuvent observer en traversant leurs expositions.**

Synthèse

Ce chapitre sur les musées et ses visiteurs nous a permis d'explorer différentes approches des expositions : communicationnelle, spatiale, sociale. Ces trois approches révèlent, en fait, différentes dimensions d'une même réalité sociale : l'exposition est la transposition spatiale de l'acte communicationnel entre deux acteurs sociaux. Autrement dit, les concepteurs communiquent avec les visiteurs par exposition interposée. Si la mise en place de l'exposition est le message des concepteurs, le parcours de visite est le message des visiteurs. C'est-à-dire que, par leurs pratiques spatio-temporelles, les visiteurs signifient leur lecture, l'acceptation du message et leur rapport à l'institution et à la culture. Dans ce sens là, l'exposition est donc plus que le véhicule d'un message : elle est une opération de langage, un dispositif socio-symbolique qui est en même temps monde physique et concret que le visiteur expérimente et monde symbolique auquel il accède par un processus de médiation.

L'évolution des institutions muséales, visible à travers l'évolution des études des visiteurs - en particulier celles portant sur leurs parcours -, a permis d'envisager une "nouvelle" dimension des musées : **l'espace des visiteurs. Ne pourrait-on pas dire que c'est plutôt l'espace *réclamé* par les visiteurs ?** Car ce sont eux qui ont poussé, directement ou indirectement (à travers leur venue ou à travers les réponses aux

enquêtes), les musées à prendre en compte leurs particularités, envies et besoins et à adapter les expositions à leurs pratiques. L'espace de l'exposition est, en tant qu'espace public, un espace proposé aux visiteurs et que ceux-ci vont investir avec une plus ou moins grande liberté d'action, visible à travers leurs parcours. La scénographie mise en place par les concepteurs peut influencer sur ce libre arbitre par la délimitation d'un parcours, par les effets d'attraction, de fluidité, etc... La scénographie permet aussi de couper le visiteur de l'espace-temps quotidien en le plongeant dans un autre univers le temps d'une visite. L'effet presque initiatique de cette coupure aide à la concentration du visiteur. La scénographie est la part visible de l'action des concepteurs, mais aussi leur part active du processus de communication, c'est-à-dire, leur façon de guider le visiteur dans l'espace pour qu'il puisse accéder à ce message médiatisé. Différentes intensités ou formes spatiales vont permettre aux concepteurs de mettre en place leurs intentions communicationnelles en offrant aux visiteurs une diversité de modes d'accessibilité. Mais cette "offre" des concepteurs est bien celle qui va être "prise" par les visiteurs ? Ou est-ce qu'il peut y avoir plusieurs parcours possibles ?

Le "bon parcours" ou parcours des concepteurs

Ce "bon parcours" est celui pensé lors de la transcription dans l'espace du programme muséologique et qui, par ailleurs, défini le caractère même d'espace public : l'accès de tous les visiteurs à un même message. Le "bon parcours" est donc le parcours *conçu*, c'est la ***proposition*** des concepteurs.

Mais ce parcours conçu n'est pas forcément celui qui est *construit*, celui qui est donné effectivement à percevoir, car entre la conception et la réalisation il y a des changements et des ajustements à réaliser pour respecter la logique spatiale. Même si l'exposition construite est très proche de celle conçue, la logique spatiale a ses propres règles de fonctionnement et d'"accordage", qui divergent de la logique conceptuelle et qui vont certainement influencer le parcours des visiteurs. À cette logique spatiale il faut ajouter les variations temporelles existant au moment même de la visite : les variations de fréquentation, de météo, des autres activités du musée, qui influencent forcément les parcours effectivement réalisés par les visiteurs.

Les parcours des visiteurs

Par rapport à d'autres activités culturelles (tels que le cinéma ou le théâtre), la *visite d'une exposition* se caractérise par le degré de liberté que les visiteurs ont en ce qui concerne la durée, la direction, le rythme, les arrêts ou les "rebrousse chemin" de leurs parcours. En effet, les visiteurs ne suivent pas toujours le "bon parcours" proposé par les concepteurs, ils **composent**, c'est-à-dire qu'ils "négocient" entre ce qui est proposé et leurs attentes, leurs motivations, leur connaissance du sujet, mais aussi selon l'humeur, la fatigue ressentie, et la présence d'autres visiteurs (qu'ils se connaissent ou

pas). **Nous pouvons dire que le visiteur est actif et qu'il construit son propre parcours (et donc sa propre exposition) à travers cette composition, à travers ses modalités d'appropriation. Cela fait que les parcours sont aussi multiples que le nombre de visiteurs, même si on peut supposer qu'il y aura une récurrence et ressemblance dans les parcours d'un grand nombre de visiteurs, puisque l'espace propose une certaine prise, une certaine lecture.**

Cela nous ramène à la question que nous accompagne depuis le début de cette exploration : l'environnement sensible de l'exposition instaure des rapports avec les visiteurs. Si l'exposition est leur cadre d'expérience, quelle marge d'action leur reste ? Le fait de parcourir un espace tridimensionnel avec des logiques communicationnelles particulières, influence leur perception. Quel type de rapport perceptif est établit pendant le parcours ? Quels sont les sens mobilisés par les visiteurs pour s'orienter dans cet espace à la fois physique et conceptuel ?

C'est ce que nous allons aborder dans le chapitre qui va suivre consacré à la perception et à la mémorisation.

2. Perception, action et mémorisation

Visiter: parcourir et s'en souvenir?

Au long de l'exploration du champs de la muséologie que nous venons de faire, nous nous sommes questionnés sur l'exposition en tant qu'environnement concret et conceptuel et sur le rôle des visiteurs dans l'appropriation de cet environnement. Nous avons énoncé certaines hypothèses par rapport à l'expérience de visite : le visiteur parcourt le *monde concret* proposé par les concepteurs - monde composé par des choses vraies (objets) et par des objets fabriqués (scénographie, dispositifs) - et ce parcours lui permet d'accéder au *monde utopique*, le monde conceptuel qui organise et sous-tend ce monde matériel. Le visiteur expérimente l'exposition avec son corps actant, percevant et sentant ; tous ses sens perçoivent l'espace et décodent cette proposition des concepteurs, participant ainsi de la construction d'un sens. Ce parcours est, donc, en même temps une action motrice (déplacement dans l'espace), une expérience sensorielle (voir, entendre, sentir) et conceptuelle (apprendre, connaître, réfléchir). Comment ces expériences s'articulent-elles ? Comment l'expérience des sens permet d'accéder à ce sens "caché" ? Et ce sens est-il vraiment caché ? Nous avions affirmé que l'agencement dans l'espace traduit les intentions communicationnelles des concepteurs. **Si cette transposition spatiale respecte un principe qui l'organise, alors ce principe doit être tangible pour les visiteurs, c'est-à-dire qu'ils y ont accès par l'acte même de percevoir.** Par quels processus ou mécanismes cette expérience sensorielle "découvre" ou dévoile ce sens ? S'agit-il d'une découverte ou plutôt d'une recomposition par le visiteur ? Puisque le visiteur amène ses propres orientations personnelles dans la visite, nous pouvons supposer qu'elles vont guider son parcours et organiser l'appropriation du sens. Autrement dit, **au long de sa visite le visiteur compose son exposition en articulant sa grille de "lecture" (ses attentes, représentations et intentions) avec celle qu'est proposée par l'exposition elle-même (la forme spatiale et les "clefs" de lecture ou "prises" qu'elle offre au visiteur).**

Dans ce contexte, quel est alors le lien entre les sens et la mémoire ? C'est-à-dire, comment l'expérience sensorielle se transforme en signification et ensuite en souvenir ?

Pour essayer de répondre à cette question, nous partons de l'hypothèse suivante : **il y a une différente contribution des sens à la constitution de la mémoire**. Cela nous permettrait de parler alors de plusieurs mémoires - mémoire sonore, mémoire visuelle, mémoire olfactive, mémoire tactile et motrice - qui s'articulent. Il y a pourtant dans l'acte de mémorisation une synthèse globale des données sensibles. Quelle connaissance avons-nous de ce processus ?

Cet ensemble de questions demande une exploration des théories de la perception et de la construction de signification. Mais cette construction de signification est de quel ordre ? Devrions nous dire plutôt représentation, cognition ou encore mémorisation ? Cela renvoie à des approches disciplinaires différentes et peut-être même à des processus différents de rapport au monde. Les principales disciplines traitant de la perception et de l'appréhension d'une signification, notamment la psychologie, la neurophysiologie et la phénoménologie de la perception, nous aideront à comprendre le lien entre l'expérience sensorielle et la construction de signification. Nous n'envisageons pas de faire ici l'histoire des théories de la perception (nous n'en avons ni la prétention ni les moyens et cela n'est d'ailleurs pas notre propos). Nous présenterons les aspects retenus dans nos lectures qui intéressent directement le cadre de cette recherche, c'est-à-dire : comprendre les mécanismes de perception et de mémorisation d'une exposition donnée.

Trois hypothèses quant à la démarche du visiteur doivent être rappelées car elles ont dirigé nos lectures :

1) *Le visiteur parcourt un espace-temps* (l'exposition concrète). **Parcourir** - c'est-à-dire *marcher* d'un point à un autre -, est **éprouver** l'espace par le tact, les muscles, les déplacements et postures du corps, la fatigue éventuelle, la durée du parcours, mais aussi *voir, entendre, sentir*. Le visiteur est enveloppé par l'exposition, il est dans un rapport fusionnel car il est *dans* l'exposition, il en fait partie.

2) *Le visiteur parcourt un espace conceptuel*, c'est-à-dire le principe organisateur qui a présidé à l'agencement spatial par les concepteurs. Ce fil directeur oriente le parcours du visiteur (par la séquentialité proposée, par exemple). À travers son parcours et sa lecture des objets exposés (vraies choses, artefacts, textes), le visiteur accède à ce sens et en construit le sien.

3) Dans sa visite, *le visiteur ramène des intentions, des attentes* et des compétences, son humeur, de la disponibilité et du temps. Au long du parcours il compose un ajustement entre ce que lui est proposé et ces attentes et intentions. Cette composition constituera la mémoire individuelle de cette expérience.

La première particularité désigne l'*expérience sensorielle*, ce que nous appelons communément perception et permet une représentation du monde. La deuxième

désigne l'*expérience cognitive* que renvoie également à perception, mais aussi à cognition, intellection, représentation et mémorisation. La troisième renvoie à l'*intentionnalité*, aux *expériences préalables* du sujet et au sujet lui-même en tant qu'être vivant.

L'expérience de visite se décline, donc, en trois dimensions : *percevoir, connaître et être.* Mais, comme nous venons de le dire implicitement, cette expérience de visite est aussi **action** puisque l'intention de visiter cette exposition ce jour-là dans un but donné est la *part active du visiteur.* Celle-ci s'exprime dans l'attention, le type de parcours réalisé[50], la durée et la direction et, en conséquence, dans la construction d'une signification que lui est propre. Le terme d'action inclut encore cette autre dimension de l'expérience de visite : le temps. Dans ce cas précis, il s'agit de celui de l'expérience individuelle du visiteur, c'est-à-dire le temps de la visite[51] - durée, rythme - et ce temps de visite en rapport avec son temps personnel - le temps qu'il consacre à l'exposition et comment il l'articule avec le temps de ses autres activités, perception d'un temps long ou temps court par rapport à la visite. La visite de l'exposition est *signifiable* et *mémorable* pour le visiteur parce qu'elle s'inscrit dans une expérience individuelle où il y avait intention de percevoir et de mémoriser. Autrement dit, cette intention oriente la perception selon les préoccupations de l'individu et, par conséquent aussi la mémorisation qu'en découle. Et c'est cela qui constitue le rôle actif du sujet : orienter sa perception selon ses intérêts, *prendre* ce qui le concerne et s'en souvenir. On pourra, alors, permuter les termes et dire que ***visiter c'est agir, percevoir, connaître et s'en souvenir.***

Cela nous permet d'annoncer l'orientation de nos lectures : nous nous sommes intéressés aux travaux sur la perception sensorielle, sur la cognition et mémoire et sur l'action (dont le mouvement). Ces termes seront précisés ou redéfinis au long de cette présentation. Notre lecture s'est centrée sur les travaux où était abordée la question du lien entre les sens et la mémoire, car cela nous semble un point fondamental dans la discussion sur les représentations et la mémoire d'un environnement par ses usagers.

---

[50] Rappelons le *bestiaire* de Véron et Levasseur où le type de parcours révèle le rapport des visiteurs à la culture. Cf. chapitre précédent notamment point 1.3.1. Études des publics, années 1980-90.

[51] Mais, durant sa visite, le visiteur s'inscrit également dans le temps *social* : le temps du musée (hors-temps), le temps supendu des objets, le temps extra-ordinaire de la visite du musée.

2.1. LA PERCEPTION PAR LES SENS

2.1.1. APPROCHE PHILOSOPHIQUE[52]

Dans l'acception communément utilisée, la perception par les sens est caractérisée par une double dimension : elle est *mode d'accès* à la réalité d'un sujet par ses organes des sens et elle est *sensible*, c'est-à-dire *sienne*, elle est l'épreuve qu'il fait de la réalité. Cela décrit l'expérience immédiate et, en tant que tel, ne pose pas de problème car l'expérience est cette *conciliation* des deux dimensions (réalité *et* épreuve de la réalité). Mais, lorsque on essaie de nommer ces dimensions et d'expliquer chacune, on s'en éloigne et on risque de tomber dans les contradictions de la tradition philosophique empiriste ou rationaliste (platonisme, cartésianisme). La perception serait alors une rencontre entre un état subjectif et une réalité spatiale. Ce qui veut dire que l'état subjectif est extérieur à cette réalité spatiale.

Pour les courants empiristes, la perception se confondrait alors avec la *sensation* (épreuve, c'est-à-dire sentir) et la sensation comme qualité sentie de l'objet, ce qu'imposerait la nécessité d'un être qui associe les deux sensations pour leur donner signification. Pour les courants cartésiens, la perception serait plutôt une *faculté spécifique* (l'entendement humain) disjointe de la sensation (inspection de l'esprit "imparfaite et confuse"). Selon Descartes «*en tant que la perception est perception d'un objet, c'est-à-dire de ce qui demeure le même par-delà les variations de l'apparence sensible, elle ne peut être qu'une intellection. L'objet ne se réduit pas à une collection de qualités sensibles ; il est une unité pensable, par-delà l'ensemble de ces qualités.*» [Barbaras, 1994 : 19]. Autrement dit, en tant qu'elle est sensation d'un *objet* (c'est-à-dire perception), la perception est intellection ; mais, en tant que *sensation*-épreuve, elle nous exprime nous-mêmes plutôt que l'objet.

Or, la **sensation** ne peut pas nous exprimer que nous-mêmes puisqu'elle n'est pas indépendante de l'objet senti, elle **est déjà saisie comme sensation de *cet objet***. «*Si le bruit que j'entends réveille l'ensemble des sensations qui composent une voiture, et non pas d'autres sensations, c'est précisément parce qu'il est entendu* comme *bruit d'une voiture, parce que la voiture se manifeste déjà dans le bruit lui-même.*» [Barbaras, 1994 : 13]. Qui plus est, la sensation ne témoigne pas non plus de l'expérience concrète car celle-ci n'est pas

[52] Dans cette exploration des théories sur le lien entre les sens et la mémoire, nous nous ferons guider par Renaud Barbaras, à travers son ouvrage *La perception. Essai sur le sensible*, réflexion sur la phénoménologie de la perception qui ramène le sensible à la perception (ou plutôt la perception au sensible).

une expérience de parties. «*Il s'avère en effet que le champ de la perception ne peut être décomposé en une somme de sensations discrètes qui, combinées autrement, donneraient autre chose.*» [Barbaras, 1994 : 14]. Autrement dit, ce n'est pas à travers une combinaison par le sujet des sensations séparées qu'il y aurait perception d'une unité. Cette unité doit être donnée d'emblée : le sujet percevra alors la totalité en même temps que ses parties.

Cette acception de la perception comme perception d'une totalité est l'apport de la **psychologie de la forme** (Gestalt théorie), fondée dans les années 1920 par Kofka, Köhler et Wertheimer, essentiellement autour de la perception visuelle[53]. Selon Wertheimer, «*nous n'avons pas de sensations isolées nées de l'excitation des récepteurs centraux, nous n'apprenons pas à combiner ces sensations : la perception est structurée d'emblée*»[54]. Ainsi, il n'y a pas de distinction entre perception et sensation. Le tout est perçu avant les parties, mais l'organisation en ensembles ne se fait pas au hasard : de toutes les organisations possibles, seules quelques unes se réalisent. En général, la «*bonne forme est spontanée, naturelle*». Cela est la première des lois de la théorie de la Gestalt, la loi de la bonne forme ou de la *prégnance* ou de la simplicité : «*un pattern de stimulation est vu de telle sorte que la structure résultante est toujours la forme la plus simple, la plus équilibrée, la plus stable.*» [Weil-Barais, 1993 : 139]. Autrement dit, cette notion de prégnance induit notre perception, c'est-à-dire que la forme nous "dit" quoi ou comment la percevoir. «*La forme est une configuration concrète qui met en jeu tel type d'éléments et est tributaire de leur nature, même si elle n'en est pas la simple somme.*» [Barbaras, 1994 : 15]. La psychologie de la forme apparaît comme une récusation du concept empiriste de sensation : «*nous ne percevons que des formes et, par conséquent, le perçu n'est pas composé d'atomes sensibles. Si la sensation conserve un sens, ce n'est plus en tant que fondement de la perception mais comme résultat d'un processus de désintégration et de dissociation d'une forme, processus qui est encore, notons le, un mode de mise en forme.*» [Barbaras, 1994 : 15]. Ainsi, toute perception est régie par la structure figure-fond, c'est-à-dire qu'une figure n'existe pas sans fond, sans contexte. Et on ne peut la percevoir que par le contraste avec ce fond/contexte qui la fait "apparaître". C'est à dire qu'une couleur qui ne se détacherait pas sur un fond, qui dès lors, envahirait le champ perceptif, ne serait absolument pas perçue. Les relations de contraste entre figure et fond sont constitutives de l'organisation du perçu car c'est bien la différence qui est première et non les termes ; le "donné", c'est le contraste, et les couleurs en sont tributaires. Ainsi, cela ne fait plus de sens de parler de sensations (car elles sont une projection de la connaissance) mais plutôt de «*conscience perceptive, pour laquelle il n'y a pas de partie qui ne soit tributaire d'une configuration globale.*» [Barbaras, 1994 : 15-16].

---

[53] Ces travaux ont été traduits et développés par P. Guillaume. *La psychologie de la forme.* Paris : Flammarion, 1979. Paul Klee et Kandinski ont également développé cette notion de la bonne forme.

[54] Wertheimer, 1912, cité par [Weil-Barais, 1993 : 136].

Ces travaux sur la perception visuelle du début XXe siècle ont permis de distinguer la sensation de la perception. Mais qu'en est-il pour l'intellection ? C'est à dire, cet acte de l'entendement humain qui *appréhend* une signification (cette unité extérieure à l'être), selon les courants cartésiens ? La critique qui est faite à ces courants est que placer la perception dans l'ordre de la pensée, mène à la définir comme l'appréhension d'une réalité qui est là, préexistante au sujet, donc atemporelle et immuable. Si l'on accepte désormais que «*la perception est autre chose qu'une collection d'états subjectifs car être en présence de quelque chose c'est en saisir le sens*», on doit réfuter cette acception de la perception comme une conception. Car,

> «*le propre de la perception est qu'elle atteint un sens au sein du sensible, et cette inscription du sens dans le sensible n'est pas une circonstance en quelque sorte extérieure. Le sens perçu n'est pas un sens conçu auquel s'ajouterait (ou manquerait) quelque chose : c'est un autre sens. Mode spécifique de rapport à l'objet, la perception est irréductible à un acte d'entendement.*» [Barbaras, 1994 : 21].

Autrement dit, la déconstruction du contenu d'une unité afin d'analyser séparément chacune de ces qualités sensibles est une opération rationnelle qui permet d'expliquer et de connaître, mais elle n'est plus de l'ordre de la perception car celle-ci est toujours perception de l'unité (donc synesthésique) et perception *sensible*, c'est-à-dire perception par nos sens, donc expérience immédiate *dans* le monde. Par conséquent, le sujet percevant appartient au monde, il n'en est pas extérieur. Cela veut dire, donc, que l'intellection n'est pas la perception car elle est non appartenance. La notion d'intellection révèle une distanciation et nécessite cette extériorisation du sujet[55].

Husserl est le premier à revenir "à la phénoménalité des phénomènes", c'est à dire à la perception *sensible*. Pour lui, «*l'être même du monde consiste à être pour une conscience, sans se dégrader en représentation* dans *la conscience, c'est-à-dire sans cesser d'être un monde dans la plénitude de son sens. Si le monde est pour une conscience, cette conscience est elle-même pour le monde.*» [Barbaras, 1994 : 34]. Husserl caractérise la conscience par l'**intentionnalité** :

> «*On désigne par là la propriété qu'a la conscience de se rapporter à quelque chose, de s'ouvrir à un autre qu'elle. L'intentionnalité caractérise l'essence de la conscience ; la relation à autre chose qu'elle-même fait partie de son être, de sorte qu'une conscience qui ne viserait pas un objet ne serait pas une conscience. Le vécu ne préexiste donc pas à la relation qui le met en présence de l'objet : cette relation fait son être.*» [Barbaras, 1994 : 34].

---

[55] Cela traduit, implicitement, selon R. Barbaras, le distancement ou surplomb du philosophe en tant que penseur du monde et expliquerait le privilège que la philosophie occidentale confère à la vision dans la réflexion sur la perception, car la vision est elle aussi un sens à distance. «*La vision est possession à distance, possession parce que distante. Même si percevoir est aussi voir, le voir éloigne du percevoir.*» [Barbaras, 1994 : 28]. Des travaux récents essaient d'introduire les autres sens dans cette réflexion sur la perception, comme c'est le cas de l'écologie de la perception et des travaux développés au Cresson. Par exemple, l'article de J.F. Augoyard, *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?*, nous introduit à l'espace sonore aux "fonctionnements" bien différents de l'espace visuel : le percevant en fait partie, il est à la fois immergé et émetteur de sons. La notion de perception devra alors s'élargir pour en tenir compte [Augoyard, 1991].

Husserl confère à la perception un statut primordial, car elle est fondatrice des actes catégoriaux qui "remplissent la connaissance". «*La perception est la mise en présence, en original, d'un objet qui n'est pas nécessairement sensible : il y a des objets intelligibles. Mais l'intelligible n'est pas autonome ; il s'engendre sur la base du sensible qui le fonde.*» [Barbaras, 1994 : 39].

La phénoménologie de Husserl présente néanmoins la limite de caractériser le percevant comme subjectivité ou conscience, en en faisant le lieu des vécus. Or, le sujet qui perçoit est un *vivant*. La perception implique, par conséquent, un *mouvement*. Dans cet ordre d'idées, le perçu est, donc, le *monde*.

Bergson[56] permet d'aborder la perception autrement en la ramenant au vivant. Selon lui, «*le mouvement est la seule chose que le cerveau soit capable de recevoir ou de produire*», d'où la nécessité d'aborder la perception du point de vue du **mouvement**. «*Percevoir c'est agir et non contempler.*» [Barbaras, 1994 : 55], car le cerveau recueille et produit du mouvement, divise et sélectionne ses mouvements, ses réponses aux excitations extérieures, en les retardant. C'est ce retard des réponses (actions différées) qui définit la perception, car la réaction immédiate est de l'ordre de la réaction ou du réflexe. Dans cette acception de perception, «*le perçu se distingue de ce qui ne l'est pas, non plus comme la représentation (le "pour soi") de l'objet en soi, mais comme ce qui suscite une action différée, en quelque sorte délibérée, c'est-à-dire libre, se distingue de ce qui déclenche une action mécanique.*» [Barbaras, 1994 : 56]. Bergson appelle cela **image** : «*L'image est à mi-chemin de la chose et de la représentation, elle est l'être réel du perçu et l'être perçu du réel.*» Il définit le réel matériel comme un ensemble d'images. «*Poser des images c'est situer la perception au sein du réel, en faire sa possibilité à lui ; c'est définir le réel par la perceptibilité.*» Autrement dit, le réel est perceptible parce qu'il est déjà une image, il est l'apparaître. La perception est alors la sélection d'images que le vivant opère selon ses intentions et mouvements. «*La chose perçue, c'est ce qui, au sein de la totalité des images intéresse notre action vitale, suscite un mouvement volontaire. La représentation de la chose est la chose elle-même en tant que nos mouvements virtuels l'ont isolée de l'ensemble des images.*» [Barbaras, 1994 : 57]. Cela implique donc, un **sujet actif** qui se dépasse vraiment vers le monde, qui soit engagé. La théorie bergsonienne des images montre ainsi que la perception est l'articulation entre «*un réel qui contient déjà sa représentation et une vie qui va le faire paraître en son lieu.*» [Barbaras, 1994 : 58].

Le sujet qui perçoit est donc un vivant, mais un vivant actif, c'est-à-dire pourvu d'une intentionnalité. Cela nous mène à la philosophie de la perception contemporaine. Kurt

[56] Différents ouvrages de Bergson sont importantes pour les théories de la perception et de la mémoire. L'auteur fait référence ici surtout à *Matière et Mémoire*, PUF, 1968 [Barbaras, 1994].

Goldstein[57], en partant du vivant comme une totalité, ramène le dynamisme dans le mode de relation au monde.

> «*Le vivant vit de son rapport avec le milieu, avec lequel il forme donc une totalité supérieure : vis-à-vis de celle-ci, le vivant lui-même peut apparaître comme une limitation, au même titre que tel comportement de ce vivant vient limiter la totalité qu'il est. (...) Le milieu et le vivant naissent ensemble de leur relation vitale qui ne peut être pensée que sur un mode dynamique : la totalité que le vivant forme avec le milieu est une totalité en devenir.*» [Barbaras, 1994 : 61-62]

Ce dynamisme de la relation du vivant au milieu permet de sortir définitivement du piège de la notion de sensation comme «*épreuve d'un contenu immanent*» en la remplaçant par celle du «***sentir** comme mode de communication avec le monde*». [Barbaras, 1994 : 62]. Dans et par le sentir nous "avons un monde". Le sentir correspond au sens originaire de l'intentionnalité. Cette acception est présentée par Erwin Straus dans son ouvrage *Du sens des sens*[58]. Selon lui,

> «*si nous distinguons le voir et l'entendre comme modes de communication, nous pensons que le fait d'avoir se modifie lui aussi ; voir et entendre ne se distinguent pas seulement par la diversité de l'excitation physique, des organes fonctionnels et des objets, mais bien plus encore par la manière spécifique dont le Je se relie au monde.*» [Straus, 1988 : 335]

Le sentir est lui-même l'appréhension d'un monde, le moyen de nous ouvrir à lui. Les différents sens seraient alors des modalités d'une même rencontre avec le monde pouvant communiquer entre eux car leur unité précède leur différence. Dans ce sens là, les synesthésies n'apparaissent plus comme un problème : «*la possibilité d'établir des relations entre les sens et de transposer la qualité d'un sens dans un autre sens - possibilité qui est au fondement d'une métaphorique - n'exprime que l'essence du sentir.*» [Barbaras, 1994 : 63]. Mais cette dimension du sentir est indissociable de celle du se mouvoir (le mouvement), qui définissent toutes les deux l'être vivant. Par conséquent, elles communiquent entre elles, comme les autres sens, et cela constitue la base de toute activité sensorielle : nous ne pouvons pas sentir sans le mouvement. Cela a été prouvé d'ailleurs dans différentes disciplines dont la psychologie et la neurophysiologie, notamment en ce qui concerne la perception visuelle et tactile.

Sentir/se mouvoir sont donc deux modalités du vivant, dont l'unité précède et fonde la différence. «*Toute sensation apparaît alors comme un moment abstrait d'une continuité de recherche : le vivant ne sent que pour poursuivre son mouvement orienté et ne se meut que pour mieux sentir.*» [Barbaras, 1994 : 66]. Si le sentir est un se mouvoir, il est un éprouver. En tant qu'inséparable du mouvement, «*la dimension "cognitive" de la perception est indissociable de la dimension "pathique" ou affective : il n'y a pas épreuve de*

---

[57] K. Goldstein, *La structure de l'organisme*, Paris : Gallimard, 1951, référencé par [Barbaras, 1994].

[58] Paru en 1935 en Allemagne. Traduction et parution française en 1988 aux Presses Univ. Grenoble. L'auteur écrit cet ouvrage comme une réaction forte aux courants du béhaviorisme dominants à l'époque mais aussi aux courants rationalistes.

l'autre qui ne soit épreuve de soi, et inversement.» [Barbaras, 1994 : 66]. Mais Straus précise que «*ce ne sont pas les fonctions physiologiques des organes sensoriels qui font d'un être un être sentant, mais plutôt cette possibilité d'approcher, et celle-ci n'appartient ni à la seule sensation, ni au seul mouvement.*» [Straus, 1988 : 378] Autrement dit, le sentir et le mouvoir ne sont pas nécessairement mouvements effectifs dans la seule finalité de réduire la distance et permettre la sensation. Il s'agit aussi d'une intention ou anticipation qui rend possible la perception. «*L'approche est réduction d'une distance qui est identiquement spatiale et ontologique, défaut de proximité et de visibilité.*» (...) «*Le sentir, en tant qu'auto-mouvement, est déploiement d'une distance, ouverture d'une transcendance, qu'il n'y a donc plus d'alternative entre l'intériorité de l'expérience et l'extériorité du monde perçu.*»[Barbaras, 1994 : 69].

Barbaras revient sur la notion d'intentionnalité de Husserl afin de dépasser la différence entre le sentir et le percevoir. «*En tant qu'approche, ouverture d'une distance, le sentir est donation d'une transcendance. Le moment de la présence sensible [d'une chose] et celui de la transcendance ne font plus alternative : puisque le sentir est mouvement vivant, l'apparence sensible signifie présence à distance.*» [Barbaras, 1994 : 70]. L'énigme de l'intentionnalité tient au fait qu'elle évoque à la fois un mouvement par lequel la conscience sort d'elle-même et une appréhension, c'est-à-dire une intériorisation. Il faut alors «*comprendre l'unité originaire d'un mouvement préobjectif et d'un apparaître non représentatif au sein de la totalité vivante. Le sentir est l'intentionnalité même puisqu'il ne peut faire paraître qu'en rejoignant ce qui paraît en son lieu, et en respectant le retrait.*» [Barbaras, 1994 : 70]. Autrement dit, en vertu même de l'essence du sentir, ce que l'on appelle "qualité sensible" ne peut être que l'identité d'un contenu et d'un mouvement, c'est-à-dire un vecteur ou un axe plutôt qu'une qualité. On ne perçoit pas la chose elle-même mais selon elle c'est-à-dire son "effet". C'est ce que Merleau-Ponty nomme "**rayon de monde**", c'est-à-dire «*La perception est non perception de choses, mais perception de rayons de monde, de choses qui sont des dimensions, qui sont des mondes, je glisse sur ces éléments et me voilà dans le monde, je glisse du "subjectif" à l'Être.*»[59] Ainsi, une couleur ou un son ne sont pas des qualités ou des aspects de l'objet mais un certain **mode de rencontre avec le monde**, c'est-à-dire une certaine manière d'être du monde qui s'exprimera aussi bien dans l'acidité d'un goût ou la rugosité d'une surface. Cette conception mène à l'abandon de la notion même d'objet dont l'autonomie permettait de dépasser la subjectivité des sensations. Or, en tant que la perception est mouvement et préserve donc la distance dans la proximité phénoménale, elle est donation du *monde* lui-même. «*Il n'y a ni sensations ni objets mais des styles d'être du monde qui sont des modalités de notre accès à lui.*» [Barbaras, 1994 : 72]. Les sens seraient donc ces modalités d'accès aux styles d'être du monde : ainsi l'audition permet de

[59] Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible.* Paris : Gallimard, 1964, p. 271 cité par [Barbaras, 1994 : 71].

percevoir le son d'un violon dont la couleur est perçue par la vision et la forme par la vision et le tact. Ces trois modalités accèdent donc à des styles de l'unité du monde.

> «*À la dualité abstraite de la sensation et de l'objet se substitue l'unité originaire du monde et des dimensions du sentir en lesquelles il paraît. Dès lors, si la perception comme approche est ouverture au monde même, chaque expérience est une présentation de ce monde et non l'appréhension d'un objet ; elle est donc à la fois singulière et universelle, circonscrite et pourtant ouverte à la totalité du monde, au point qu'elle peut, comme le montre la poésie en figurer des aspects apparemment éloignés.*» [Barbaras, 1994 : 73].

Cette approche de la perception permet de la distinguer de la connaissance rationnelle et d'une ontologie objectiviste au profit d'une ontologie du Sensible qui voit dans celui-ci «*le sens d'être de ce qui est*». Et ce sens d'être de l'Être consiste en sa perceptibilité. La perception n'est pas un certain rapport d'un sujet à l'Être mais ce que l'Être exige afin d'être. Selon Barbaras, cette philosophie débouche sur le refus de tout surplomb vis-à-vis du monde : elle est conscience de notre appartenance. Dire que l'Être est sensible, c'est intégrer notre finitude à la définition de l'Être et, par là même, renoncer à la saisir comme limitation. Si la philosophie objectiviste était dominée par la *vision* - car elle prend une distance vis-à-vis du monde qui lui permet de le posséder - cette philosophie du sensible est dominée par le *toucher*, en même temps contact et distance.

Cette exploration philosophique du sensible nous a permis de comprendre les changements opérés dans la façon de penser l'apport des sens dans la perception et, en conséquence, dans la (re)présentation du monde. L'expérience sensible peut être définie comme cette perception proche et distante à la fois, proche par notre appartenance au monde, distante par notre intentionnalité et anticipation. Nos sens sont nos modalités d'accès aux styles du monde. L'expérience sensible est donc synesthésique. La connaissance rationnelle prend base sur ce sentir mais est d'un autre ordre.

2.1.2. PERCEVOIR EN CONTEXTE

Cette philosophie du sensible est essentiellement une approche théorique dont on trouve des répercussions (ou anticipations) dans d'autres champs disciplinaires. Dans les dernières années, les travaux de différentes disciplines convergent pour affirmer une synesthésie de la perception (psychologie et neurophysiologie), mais surtout pour resituer la perception dans son contexte.

Fondée par les travaux de Gibson sur la perception visuelle (à partir de 1950), l'**écologie de la perception** ramène le percevoir au contexte dans lequel la perception a lieu car le contexte interagit avec l'organisation sensorielle. Selon Gibson, nous percevons des "surfaces" et des "éléments" de texture de l'environnement et pas de la "profondeur" ou de "l'espace". C'est la structure qui existe dans les surfaces de l'environnement qui structure à son tour la lumière qui atteint l'observateur. Pour décrire la structure présente dans la lumière il faut une approche écologique qui prenne en compte l'optique physique et l'optique physiologique et la psychologie perceptive. «*Gibson soutient que c'est le réseau total des rayons lumineux atteignant l'observateur qui, après avoir été structuré par les surfaces et les objets du monde, fournit une information directe sur l'agencement de ces surfaces et de ces objets ainsi que sur le mouvement dans l'environnement et de l'observateur.*»[Bruce et Green, 1993 : 276]. Ce ***réseau optique ambiant*** contient une information invariante sur l'environnement ; la tâche du percevant est de détecter cette information invariante en **échantillonnant** activement le réseau optique dynamique. Cette **activité** du sujet et le **mouvement** qui est sous-jacent bouleversent les théories de la perception visuelle, puisque le sujet, en bougeant transforme le réseau optique. Gibson est ainsi très proche de la notion du sentir/se mouvoir de Straus : «*La perception du monde et celle de soi vont de pair et elles n'adviennent que dans le temps*»[60]. Un autre apport important de Gibson est celui de **système perceptif** qui "remplace", en les incluant, les sens traditionnels. Par exemple voir est assuré par un système perceptif qui englobe les yeux, la tête où ils se situent, qui peut tourner et qui est attachée à un corps qui peut se mouvoir d'un endroit à un autre. À la suite de ces travaux sur la perception visuelle, Gibson va proposer son écologie de la perception en considérant l'animal (ou l'homme) et l'environnement comme intimement liés. Gibson propose la notion d'***affordance*** (traduite par fourniture ou prise ou offrande), qui renvoie à la loi de la bonne forme de la Gestalt théorie. Selon lui l'organisation de l'information existe dans les stimulations présentes et le sujet percevant prélève ce qui lui est ainsi offert. L'affordance est l'agencement spécifique, signifiant des propriétés de l'objet en fonction du sujet percevant. Autrement dit, le percevant détecte des *offrandes* de surfaces ou d'objets dans l'environnement. «*Ceci est une hypothèse radicale en ce qu'elle implique que les "valeurs" et les "significations" des choses dans l'environnement peuvent être perçues directement.*»[61]. La perception est une invitation à agir et l'action une composante essentielle de la perception.

---

[60] J.J., Gibson, 1975, p. 49 (*The implications of experiments on the perception of space and motion.* Final repport to ONR, Arlington, Va.), cité par [Bruce et Green, 1993 : 280]

[61] J.J., Gibson, 1979, p. 127 (*The ecological approach to visual perception. Boston : Houghton Mifflin*), cité par [Bruce et Green, 1993 : 285]

La limite de la théorie des offrandes est qu'elle dénie la mémoire et donc la médiation culturelle et linguistique. Néanmoins, l'apport de l'écologie de Gibson est très important car elle permet de réintroduire la signification dans la structure de la perception mais aussi de sortir définitivement de la dualité objet/sujet, et aussi d'une vision, c'est le cas de le dire, de la perception centrée uniquement sur le traitement rétinien de l'image.

L'influence de l'écologie de la perception s'est étendue au-delà de la psychologie. La neurophysiologie a intégré ces notions, notamment le mouvement et l'action du sujet. Alain Berthoz dans son travail sur *Le sens du mouvement*, publié en 1997, développe la théorie de la perception comme une **action simulée**, sources neurophysiologiques à l'appui. Pour l'auteur «*la perception n'est pas seulement une interprétation des messages sensoriels : elle est contrainte par l'action, elle est simulation interne de l'action, elle est jugement et prise de décision, elle est anticipation des conséquences de l'action.*» [Berthoz, 1997 : 15]. Autrement dit, la perception est d'abord une action ou plutôt une simulation d'une perception par l'intention de percevoir. Après des années de recherches sur le cerveau, le mouvement, les muscles et la perception proprioceptive (perception des muscles), Berthoz présente cette action anticipée à travers le **schème moteur**. Il s'agit de l'action anticipée et simulée grâce aux informations envoyées au cerveau par les sens (dont le mouvement) et à la mémoire de situations passées. Muni de ces informations, le cerveau simule et commande les muscles du corps afin d'ajuster le comportement à l'environnement ou à l'action à accomplir par le percevant. La simulation faite par le cerveau «*est l'ensemble de l'action qui est joué dans le cerveau par des modèles internes de la réalité physique qui ne sont pas des opérateurs mathématiques mais de vrais neurones dont les propriétés de forme, de résistance, d'oscillation, d'amplification, font partie du monde physique, sont accordées au monde extérieur.*» [Berthoz, 1997 : 18]. Le cerveau traite le mouvement selon deux modes : «*conservatif et projectif. Le premier fonctionne en continu, l'autre simule le mouvement pour prédire ses conséquences et choisir la meilleure stratégie.*» [Berthoz, 1997 : 19]. En ce sens, le mouvement participe d'une perception qui est prédiction du futur, car elle est anticipation : «*le mouvement imaginé est une forme particulière de "comportement moteur" qui représente, en quelque sorte, un degré intermédiaire entre la préparation du geste et son exécution*». L'action simulée est aussi la **mémoire du futur**, car par l'anticipation d'une action on constitue l'action future, donc percevable et mémorable. «*Le cerveau simulateur utilise les souvenirs pour réaliser des opérations mentales de prédiction.*» [Berthoz, 1997 : 289]. Il s'agit là plutôt d'une "mémoire de travail" qui est aussi une mémoire multisensorielle.

Un autre neurophysiologue, António Damásio, apporte une réflexion intéressante sur la perception, publiée sous le titre éloquent *L'erreur de Descartes. La raison des émotions* [Damásio, 1995]. Dans cet ouvrage l'auteur "réhabilite" la **valeur cognitive** attribuée aux **perceptions d'émotions**, non seulement en ce qui concerne l'information sensorielle

«*provenant d'une certaine partie du paysage corporel à l'instant t*», mais aussi en tant que qualificatifs dans la perception «*d'autres choses ne faisant pas partie du corps*». Car, «*étant donné que la perception de ce paysage corporel peut se juxtaposer dans le temps à celle d'autre chose ne faisant pas partie du corps (ou au souvenir de cette autre chose) les perceptions d'émotions peuvent devenir des sortes de qualificatifs pour ces autres choses.*» [Damásio, 1995 : 12]. Cet état corporel donné faisant fonction de "qualificatif", positif ou négatif, s'accompagne d'un mode de pensée correspondant. Cette dimension qualificative des données extérieures permet ainsi l'adéquation des comportements individuels aux contextes sociaux. «*La capacité de percevoir des émotions représente un mécanisme permettant de détecter la bonne ou la mauvaise adéquation entre les adaptations de l'organisme et les circonstances extérieures.*» [Damásio, 1995 : 12]. Le corps est, donc, le cadre de référence des processus neuronaux, même lors d'interactions sociales. Une intelligence sans émotion est inopérante. Sa belle mécanique intellectuelle est déconnectée du monde. Or, il n'y a pas d'action sans un être de chair et de sang pour l'accomplir. En plus de cette perception d'émotions, l'auteur avance l'existence d'une autre sorte de perception de l'état du corps, qu'il a appelée «*perception de l'état d'arrière-plan du corps, parce qu'elle a trait à la perception d'un état de fond, niveau minimal de tonalité de rythme : il s'agit de la perception de la vie elle-même et de la sensation d'être qui permet donc d'avoir une représentation de notre "moi"*[62].» [Damásio, 1995 : 197]. Cet état d'arrière-plan serait plus stable que celui émotionnel, il serait l'état du corps *entre* des émotions. Et, selon l'auteur, cet état plus stable - sous la forme de *cartes* de la structure générale du corps - «*correspond probablement à la proprioception (informations provenant des muscles et des articulations) et à l'intéroception (informations provenant des viscères) et sont à la base de l'image que nous nous faisons de notre corps*» [Damásio, 1995 : 198]. La perception de cet état d'arrière-plan du corps reflète ainsi la permanence interne du corps, contrairement à notre environnement qui change continuellement et aux images que nous nous formons de celui-ci (qui sont fragmentaires et modifiées par les circonstances externes). C'est cet état permanent qui procède aux *simulations* des actions à venir en permettant l'ajustement du corps à cet environnement changeant.

Ces deux auteurs parlent de l'action simulée du cerveau comme l'anticipation d'une action, donc d'une perception. Cela permet de dire alors que la mémoire est aussi anticipée. Des recherches récentes dans le domaine de la neurophysiologie et de la psychologie, possibles grâce aux nouvelles technologies (scanner, imagerie médicale), permettent de redéfinir des mémoires différentes. Loin de l'analogie simpliste avec la mémoire de l'ordinateur, les chercheurs ont distingué des processus et systèmes opérants distincts selon les mémoires ou actions en cours. Deux conclusions sont communes aux récents travaux : la première est qu'une mémoire est toujours

[62] A. Damásio a développée cette idée dans son récent ouvrage *Le sentiment même de soi.* Paris : Odile Jacob, 1999.

personnelle, car elle résulte d'une expérience[63] d'un sujet ; la deuxième, c'est qu'elle n'est pas stable ou "fiable" car elle est toujours réactualisée par le cerveau (le sujet). La mémoire «*se rapporte non seulement à l'événement, à la personne ou à la chose dont le sujet se souvient, mais aussi au sujet se souvenant*» [Rosenfield, 1994]. En effet, la mémoire naît de la relation entre le corps et l'image du corps. Elle est un processus dynamique qui découle du fait que nos relations physiques avec notre environnement se transforment sans cesse. «*Dans cette évolution permanente, le cadre de référence qui permet au moi de s'organiser c'est cette fameuse image du corps.*» [Rosenfield, 1994]. Voilà pourquoi il ne saurait y avoir de mémoire fidèle : le cerveau réévalue constamment les souvenirs, les réorganise, les valorise différemment selon les circonstances. Ce faisant il trie, sélectionne, élimine parfois.

L'idée de l'action-perception est avancée aussi par d'autres chercheurs travaillant sur la mémoire. Le psychologue Daniel L. Schacter, dans son ouvrage intitulé *À la recherche de la mémoire,* distingue mémoire implicite et mémoire explicite. La première serait la mémoire non consciente, dont les sujets ne se rappellent pas explicitement. La seconde celle qui a été mémorisée volontairement, c'est-à-dire que les sujets avaient l'intention de mémoriser.

> «*Nous nous souvenons de ce que nous avons encodé et ce que nous avons encodé dépend de ce que nous sommes : nos expériences passées, nos connaissances et nos besoins ont tout une influence puissante sur ce que nous retenons. C'est la raison pour laquelle deux personnes différentes ont parfois des souvenirs radicalement divergents du même événement.*» [Schacter, 1999 : 59].

La mémoire est donc liée à l'expérience subjective du souvenir. Et pour l'auteur cela dépend de l'**encodage**, c'est-à-dire du «*moment où quelqu'un transforme en un souvenir ce qu'il voit, entend, pense ou ressent. L'encodage détermine quels sont les fragments des événements vécus qui serviront à reconstruire le souvenir.*» [Schacter, 1999 : 74]. En considérant que le sujet change dans le temps, le souvenir va évoluer ou plutôt les fragments signifiants ou indices de récupération du souvenir vont se modifier dans leur signifiance pour le sujet.

Ces travaux menés par des neurophysiologues et des psychologues dans leurs laboratoires grâce aux nouveaux procédés médicaux et technologiques ont permis d'identifier les réseaux de neurones et les organes du cerveau responsables du traitement de l'information sensorielle et d'une simulation de l'action, permettant au sujet percevant de s'ajuster à l'environnement selon son être, ses intentions et ses intérêts. Ils ont en quelque sorte validé les théories de la perception en identifiant la complexité des relations entre le cerveau et les organes sensoriels. Même si réalisés en

[63] Bien que certains auteurs aient mis en évidence la possibilité de "créer" des "fausses" mémoires. Cf. Schacter, 1999, notamment Chapitre 9, pp. 291-326.

laboratoire ces travaux ont démontré l'importance de la situation dans laquelle le sujet perçoit, autrement dit du contexte de sa relation à l'environnement.

Le contexte vu par sociologues et anthropologues

Les sciences humaines et sociales ont également adopté une approche écologique de leurs "objets", à travers un changement de *regard*. Cette prise en compte du contexte est l'une des caractéristiques de l'approche ethnographique depuis les travaux de Boas (1906) mais ici aussi des nouvelles tendances se recentrent sur le lien entre contexte social et sensible notamment dans l'anthropologie culturelle (1950, Mead, Bateson) et l'anthropologie interprétative (1970, Geertz). L'éthologie, animale et humaine, a également mis en exergue l'influence du milieu sur les comportements individuels et du groupe. Ce changement est plus remarqué dans la sociologie et dans l'anthropologie à travers l'*ethnométhodologie* (Parsons, Schütz, Garfinkel), la *sociologie urbaine* (Goffman, Simmel, Quéré, Sennett) et la *praxéologie* de la perception (Sacks, Coulter, Thibaud), "courants" développés à partir des années 1960 pour l'observation des interactions sociales dans les espaces publics. En partant des travaux sur l'espace public comme produit des pratiques sociales (et pas l'inverse), ces disciplines se sont tournées vers le **contexte** des interactions sociales en faisant l'hypothèse que les interactions sociales observables dans un contexte constituent ce médium sensible qui caractérise l'espace public. Elles nous informent donc sur ce contexte et en sont indissociables.

D'autres auteurs ont observé le **contexte sensible** comme du social, dans des travaux interdisciplinaires qui mettent en œuvre une *anthropologie sociale de la vie quotidienne* (Sansot, De Certeau, Augoyard). Dans cette perspective, la perception située est le produit de la relation instaurée entre le sujet percevant, l'environnement physique et le milieu social. Le sensible est donc du social, car le sujet est toujours dans le social, il n'y a pas de degré pur du perceptible car la perception est toujours la perception de quelqu'un dans un contexte social et physique.

Le travail fondateur de Jean-François Augoyard[64] sur les pratiques habitantes en milieu urbain[65], en 1979, avait déjà mis en exergue l'importance du mouvement et du contexte dans l'appropriation d'un environnement par les usagers. Selon l'auteur, ces itinéraires vécus au quotidien constituent une ***rhétorique habitante*** qui exprime l'appropriation sensible et imaginable de l'environnement. Une analyse des récits des habitants sur

---

[64] Philosophe, musicologue et urbaniste, Directeur de recherche CNRS et responsable de la formation doctorale Ambiances Architecturales et Urbaines au Cresson.

[65] L'enquête sur les cheminements a été effectuée dans le grand ensemble de la Galerie de l'Arlequin à Grenoble, en 1974, dans le cadre d'une thèse de doctorat d'état [Augoyard, 1976]. Les résultats de cette recherche ont été publiés aux Éditions du Seuil en 1979, sou le titre évocateur *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Cf. bibliographie [Augoyard, 1979].

leurs pratiques déambulatoires permet également d'affirmer que les *intentions et actions* de l'habitant déterminent son cheminement dans l'espace urbain et orientent sa perception et représentation de ces espaces. En observant les cheminements quotidiens l'auteur identifie ces modes d'appropriation (figures de cheminement) mais aussi les "atmosphères quotidiennes" qui entourent l'expérience des habitants et les "immédiatetés sensori-motrices" de cette expérience ou relation au monde. Ces atmosphères quotidiennes ou "prégnances climatiques"[66] constituent le contexte sensible du cheminant car elles offrent des possibilités d'action : «*Les climats ressentis esquissent déjà des conduites d'action.*» [Augoyard, 1979 : 115]. L'observation de ce contexte sensible et social permettra donc de comprendre les interrelations entre l'usager et les lieux, exprimées dans les pratiques déambulatoires.

> «*La climatique permet de comprendre comment le cheminer et l'habiter renvoient l'un à l'autre. En effet, elle enveloppe tout moment de la vie quotidienne dont elle est le ciel, l'horizon. En même temps elle indique la qualification des styles d'être dans un espace d'habitat, styles d'habiter et de marcher. Elle est impression peut-on dire, aux deux sens du terme : du ressenti, de l'imprimé. elle englobe de cette manière l'agi et le subi, la lecture et l'écriture cheminantes, la présence statique de l'architectural et la déformation de ce bâti.*» [Augoyard, 1979 : 112-113].

L'expérience sensori-motrice de l'usager participe également de la construction des représentations de ces cheminements et, donc, du quartier, de façon complémentaire ou imbriquée, c'est-à-dire synesthésique.

> «*Les sens empiètent les uns sur les autres, à tel point que certaines couleurs ne s'expriment qu'à travers la forme, et certaines formes, que par la médiation des perceptions olfactives ou tactiles. Mais, d'autre part, l'ordre moteur s'insère dans l'ordre sensoriel et travaille à la sélection des qualités sensibles. Un lieu prendra ainsi la tonalité de l'effort dépensé pour le parcourir.*» [Augoyard, 1979 : 115].

Selon l'auteur, la qualité kinesthésique antécède toutes les autres puisque c'est la perception proprioceptive (des muscles) mais aussi le mouvement et la direction du parcours qui façonnent l'espace *selon la tâtonnante prospection déambulatoire.* Cette information du sentir par le mouvement est dans la continuité du sentir/se mouvoir de Straus et devient actuellement un point de convergence des résultats des recherches actuelles sur la perception proprioceptive et l'action simulée (cf. les travaux de Berthoz et Damásio déjà cités). «*Entre le ressentir et le mouvement, il n'y a ni antécédence, ni conséquence. L'acte moteur ne suit pas la sensation, non plus qu'il ne la précède. <u>L'anticipation fait ressentir proche ce qui est encore lointain.</u> Et déjà s'esquisse le mouvement.*» [Augoyard, 1979 : 115]. Et l'auteur d'ajouter :

> «*Tout cheminement, tout habiter se donnent non seulement comme structures, figures, mais <u>configuration, structuration</u>, c'est-à-dire déformation du bâti tel qu'il était conçu et recréation de l'espace par le sentir et la motricité. Le "débordement des sens" (du sensible) produit donc un débordement du sens (significations formelles) fixé dans l'édifié. Contre le "réel" conçu, reste toujours active la puissance d'orienter <u>autrement</u>*

[66] Ces atmosphères quotidiennes constituent les prémices de la notion d'ambiances architecturales et urbaines, développée depuis au Cresson et que nous présenterons plus loin.

l'édifié. Chaque direction de sens déréalise tout ce qui n'entre pas dans le climat et la situation de l'instant vécu.» [Augoyard, 1979 : 119].

Un des apports importants de ce travail est la réintroduction de la **temporalité** dans l'approche de l'espace vécu. Mais temporalité qui est en même temps le temps *présent* de l'expérience située de l'usager et le temps *absent* qui représente les temps possibles[67] (du monde) mais aussi les temps oubliés (par indifférence ou rejet). La rhétorique cheminatoire se caractérise par un processus articulatoire de ces deux temps à travers les figures d'asyndète et de synecdoque émanent du vécu sensori-moteur. «*Signe de notre capacité à qualifier singulièrement l'espace, la* **synecdoque** *exprime les immédiatetés et discontinuités du temps vécu contre les linéarités et transitivités du temps chronométrique.* (...) *L'***asyndète** *insère l'absence dans l'espace et dans le temps.*» [Augoyard, 1979 : 124]. Autrement dit, ces figures expriment la rythmique quotidienne de l'action de la corporéité qui procède de la rupture, de la fragmentation et de la configuration.

Cette approche de l'habiter permet d'envisager la nature dynamique de l'habitable (ce qui est possible d'habiter) qui apparaît dans cette tension entre absent et présent. «*L'absence se conjugue soit avec l'oubli, le rejet (ou l'indifférence dont s'affecte l'inhabitable), soit avec le possible et le projet. Le présent n'existe qu'entre ces deux formes d'absence permettant ce que nous avons appelé : la structuration, la configuration.*» [Augoyard, 1979 : 125].

L'auteur démontre dans son analyse que «*l'expression habitante ne déréalise pas l'espace, elle réalise plutôt à sa manière et nous montre que l'espace habité s'articule selon le temps vécu.*» [Augoyard, 1979 : 126]. Cette articulation est possible grâce à un fond imaginaire qui permet d'imaginer une globalité au-delà des fragments vécus car, selon l'auteur : «*la totalité réelle n'offre pas de prise, elle est radicalement inimaginable. Dans la vie quotidienne, le "réel", c'est le lieu vécu présentement. Et, à travers lui, la totalité se ré-imagine comme globalité.*» [Augoyard, 1979 : 143].

Mais cet imaginaire n'est pas à confondre avec l'imagination ou le rêve. «*L'imaginaire vécu est le fond d'où l'expression habitante tire ses trois pouvoirs principaux que nous rappelons : pouvoir d'excéder, pouvoir de réversibilité, pouvoir d'immédiateté.*» [Augoyard, 1979 : 145]. Quant au premier, l'imaginaire bouleverse les spatialités construites et les déréalise par le pouvoir de donner le tout dans le fragment. Quant au deuxième, l'imaginaire évoqué et l'imaginaire convoqué permettent la rupture des continuités chronologiques et des contiguïtés spatiales propre à la modalité vécue de l'habiter. Quant au troisième, la prégnance de l'imaginable dans le vécu fait l'économie des chaînes de causes ou de raisons et montre que «*l'imaginaire se propose comme le référent*

[67] Puisque la perception est fragmentaire, pour chaque temps vécu il y a les non vécus qui sont donc des temps possibles. Les deux sont liés car c'est parce que je vit celui-là que je ne vit pas les autres et c'est parce que j'oublie les autres qu'un moment peut être particulier et signifiant.

essentiel auquel les moments de l'habiter, tous les espaces habités renvoient.» [Augoyard, 1979 : 145].

L'importance de ce travail est celle de mettre en valeur l'expérience sensori-motrice dans la configuration sensible du vécu, mais également de réintroduire la dimension temporelle et l'imaginaire comme ce qui donne accès à la globalité réelle intangible. L'expression habitante rejoint les approches que nous avons citées précédemment quant à l'action-perception, en montrant que l'intention ou anticipation d'action configure la perception et donc, forcément, la mémorisation.

DU CONTEXTE SENSIBLE ET SOCIAL AUX AMBIANCES

Les travaux développés au Cresson, depuis le début des années 1980, poursuivent ces recherches sur l'action-perception située, en contribuant à un élargissement de la notion de perception et de celle de contexte sensible et social. Les premiers travaux se sont centrés sur une approche de l'environnement sonore en essayant de comprendre la spécificité de la perception d'un espace sonore, au-delà de l'écoute psychophysiologique ou esthétique. En partant du constat de l'existence de quatre processus psychosociologiques importants - le marquage sonore de l'espace habité ou fréquenté, l'encodage sonore des relations interpersonnelles, la fréquente production de sens et de valeur symbolique liée aux perceptions et actions sonores quotidiennes et enfin l'interaction entre sons entendus et sons produits - l'équipe de chercheurs propose la notion opératoire d'**effet sonore** comme un paradigme qui permet de rendre compte de cette interrelation entre l'usager, l'environnement physique et social (car l'effet perceptible est lié immédiatement à une cause circonstancielle), mais aussi d'analyser différents champs du sonore, artistiques comme quotidiens, publics comme privés, urbains comme architecturaux.

> *«Cet outil propre à l'environnement sonore concret permet de relier avec cohérence les domaines de la perception et de l'action, de l'observation et de la conception, de l'analyse et de la création. L'effet sonore produit doublement un sens commun ; parce qu'il rassemble en une écoute unifiée, concertante, ce que les savoirs disciplinaires découpent ; parce qu'il est une manière de rendre sa valeur pragmatique à l'écoute quotidienne.»* [Augoyard et Torgue (dir.), 1995 : 11].

Dans les années 1990, les recherches se sont diversifiées et élargies à d'autres modalités sensibles, mais surtout elles ont mené à la définition d'**environnement sensible** et d'**ambiances architecturales et urbaines**[68], notions interdisciplinaires qui permettent de préciser la notion de contexte sensible et social déjà évoqué.

---

[68] Dans le cadre de l'UMR 1563 Ambiances Architecturales et Urbaines qui regroupe le Cresson et le Cerma, centre de recherche sur la thermique et aéraulique et la modélisation des ambiances de l'École d'Architecture de Nantes.

La définition d'environnement sensible mène à l'élargissement de la dimension humaine de l'environnement car «*en utilisant l'adjectif sensible nous renvoyons plus largement au champ global des perceptions et des usages localisés et datés, étant entendu que la dimension configuratrice et active affecte l'intégralité de la construction perceptive : données proprement physiques, facteurs individuels, facteurs culturels et sociaux.*» [Augoyard, 1995 : 311]. Cette acception s'applique mieux à l'analyse interdisciplinaire des situations quotidiennes données, alors que celle d'ambiances conviendra mieux à l'articulation entre théorie et pratique architecturale.

On reprend ici la définition d'*ambiance* donnée par J.F. Augoyard, en s'appuyant sur les caractères complexes de la situation. Selon l'auteur, un ensemble de phénomènes localisés peut exister comme ambiance lorsqu'il répond à quatre conditions :

> «*1) les signaux physiques sont repérables et décomposables. Ces signaux interagissent avec a) la perception et l'action des sujets et b) les représentations sociales et culturelles; 3) Ces phénomènes composent une organisation spatiale construite (construction architectonique et/ou construction perceptive). 4) Le complexe [signaux/percepts/représentations] est exprimable (possibilité d'accéder à la représentation experte et/ou usagère.*» [Augoyard, 1998 : 18].

Cette définition permet de sortir l'approche de l'environnement des limitations liées à la prédominance du construit et de la vision comme référence. La notion d'ambiance mène à une approche interdisciplinaire et surtout sensible, à travers la réhabilitation des sens, la connaissance des usages experts et/ou ordinaires et encore d'une esthétique des ambiances et d'une reprise de la forme architecturale. Cette esthétique des ambiances est entendue doublement : d'abord comme une **esthétique de l'ordinaire** - qui révèle une compétence esthétique du percevant résultante de son vécu et exprimée comme une *préférence* (M. Ségaud) ou comme un *regard esthésique* (Nathiez) - , mais aussi comme une **théorie de l'organisation des sensations**. Cela permet d'approcher «*le champ de l'environnement sensoriel, en tant qu'il est à la fois esthétique et social, c'est-à-dire immédiatement sensible et ordinaire.*» [Augoyard, 1990 : 42]. L'esthétique est donc à considérer du point de vue social dans le rapport entre formes symboliques et processus sociaux, c'est-à-dire, selon l'auteur, qu'il faut «*interroger les qualités esthétiques du social* (...) *afin de constituer une* ***rhétorique socio-esthétique****, constituée de régles à la fois formelles, perceptibles et opératoires qui modalisent les interactions sociales.*» [Augoyard, 1990 : 45]. Et l'auteur d'ajouter :

> «*À partir de cette esthétique architecturale élémentaire, la forme construite est alors à considérer à quatre titres. Elle est un faisceau de propriétés physiques distinguées selon la nature de chaque genre de signal (lumière, son, chaleur, odeur...). Elle est une configuration sensible située. Elle est l'expression d'une culture d'experts alliant fonction, art et technique. Elle est l'expression-réception d'une culture d'habitants-usagers.*» [Augoyard, 1998 : 21].

Ces développements permettent à l'auteur de préciser que «*ce qui produit concrètement une ambiance architecturale c'est 1) un dispositif technique lié aux formes construites et 2) une globalité perceptive rassemblant des éléments objectifs et subjectifs et représentée comme*

atmosphère, climat, milieu physique et humain.» [Augoyard, 1998 : 22]. Le premier est la part des concepteurs, le deuxième la part des percevants.

Les récentes recherches développées au sein de l'UMR Ambiances (Cresson/Cerma) approfondissent l'opérativité de cette notion des ambiances, notamment en ce qui concerne l'esthétique des ambiances urbaines et la praxéologie de la perception. Dans ce dernier domaine, la recherche porte essentiellement sur la perception intersensorielle et l'action située en milieu urbain. L'un de ces travaux porte sur les espaces publics souterrains, et a (re)mis en valeur cette dimension sensori-motrice de la perception : «*Le mouvement n'est pas assimilable à un simple changement de lieu ou au déplacement dans l'étendue géométrique, il s'appuie sur l'immédiateté des qualités sensibles en même temps qu'il les révèle. La mise en mouvement du corps est à la fois investissement pratique du monde et "sensibilisation" de celui-ci.*» [Thibaud, 1996 : 146].

Au Cerma les recherches sont axées sur les processus de conception et de modélisation des ambiances, notamment en ce qui concerne les mécanismes de référenciation dans la phase projectuelle de la conception architecturale et urbaine. Des études portant sur la thermique, l'aéraulique et l'ensoleillement à l'échelle urbaine y sont également développées[69].

SYNTHESE

Nous avons abordé différents travaux concernant la perception, d'abord d'un point de vue philosophique ensuite dans les champs des sciences de l'homme, qu'elles soient la psychologie, la neurophysiologie, la sociologie ou l'anthropologie. Au départ marquées par le sens de la vue, ces disciplines ont peu à peu intégré les autres sens dans leur approche de la perception. La notion de perception en sort enrichie de ces autres modalités sensorielles de rencontre avec le monde : l'ouïe, l'odorat, le tact, le sensori-moteur. Aussi elles ont intégré l'activité du percevant et la dimension temporelle par le sens du mouvement mais aussi par la mémoire et le fond imaginaire. "Resituer dans un contexte" et "action configurante" nous semblent être deux aspects essentiels de cette "nouvelle" approche de la perception car elle réintègre définitivement l'être vivant dans une globalité réelle. La notion d'ambiances architecturales nous permettra ainsi d'apporter un nouveau regard (et écoute) sur les espaces muséaux puisqu'elle sort

[69] Cf. Le numéro consacré aux Ambiances Architecturales et Urbaines de la revue *Les cahiers de la recherche architecturale* n° 42/43, 3e trimestre 1998, où des articles de chercheurs du Cerma présentent leurs recherches, notamment [Péneau et Joanne, 1998] et [Wolozyn et Siret, 1998].

d'une approche dualiste entre espace conçu/espace perçu pour intégrer la dynamique de l'interaction du medium sensible avec les usages et représentations.

Ces lectures permettent de resituer notre problématique sur la perception des ambiances dans le sens où ces ouvrages affirment l'importance du contexte pour l'expérience sensible du sujet. Cela renforce le caractère incontournable de l'observation *in situ* en termes méthodologiques, mais aussi la nécessité de prendre en compte l'observation du sensible par le sujet percevant lui-même par l'impossibilité de cette position de surplomb caractéristique d'une approche *à distance*.

L'ouvrage de Straus, nous donne une nouvelle perspective sur l'importance du corps et de son mouvement dans l'incorporation de signification : *sentir, se mouvoir* sont deux aspects inséparables de la perception. La motricité est condition fondamentale pour qu'il y ait perception : c'est par le mouvement du corps qu'on perçoit la texture du sol, la volumétrie de l'espace ou des objets, la thermique et l'aéraulique, mais aussi les différentes perspectives d'un espace. Ce sens du mouvement ou perception sensori-motrice (proprioceptive), informe également le percevant sur lui-même, quant à sa position dans l'espace mais aussi sur son état de fatigue ou sur le plaisir qu'un geste ou posture lui procure par exemple. Le mouvement est donc, en même temps, condition pour percevoir et perception elle-même.

Un autre aspect important relevé est la valeur cognitive des perceptions corporelles du sujet, ce qui nous renvoie d'un côté au caractère intersensoriel de la perception et de l'autre aux évocations d'expériences antérieures (donc à la mémoire). L'importance donnée aux perceptions des émotions dans l'ensemble de ces ouvrages venait conforter ce que nous avions pu observer lors de notre première étude sur deux expositions au Musée Dauphinois [Saraiva, 1995] : c'étaient des espaces où l'émotion était fortement sollicitée dont les visiteurs parlaient le plus et avec plus de qualificatifs. D'ailleurs, les concepteurs d'expositions semblent en avoir conscience, car ils cherchent souvent à *accrocher* le visiteur à travers l'émotion : la surprise, l'humour, l'étrangeté, l'évocation et/ou le rêve.

Revenons alors à nos expositions : est-ce qu'elles peuvent être considérées comme des ambiances telles qu'elles ont été définies ? Et en tant qu'espace public "fortement intentionnel"[70] est-ce que les ambiances d'expositions auraient des caractéristiques particulières ? Autrement dit, est-ce qu'une analyse des configurations sensibles des expositions permettra-t-elle de dégager des facteurs ambiants propres aux environnements sensibles muséaux ? Existerait-il des ambiants muséaux ?

[70] Car les intentions communicationnelles des concepteurs sont constitutives de cet espace public.

3. L'exposition comme une ambiance

De l'exploration des recherches que nous venons de faire ressortent différents aspects concernant la perception : elle n'est plus le résultat d'une expérience mais plutôt une action anticipée et simulée par le percevant, de façon consciente et/ou implicite, en accord avec son intentionnalité et son état mais aussi en accord avec les offrandes de l'environnement. Cet environnement est perceptible et mémorable, c'est-à-dire qu'il offre des prises aux percevants ; à eux de prendre celles qui leur sont appropriables, de les configurer et de les signifier par leurs représentations. Il en ressort qu'une perception est toujours sensible puisqu'elle est l'interrelation entre un percevant et un environnement physique et social. Une perception est, donc, toujours située.

Cela rejoint ce que nous avions définit comme étant les caractéristiques de l'expérience du visiteur d'expositions. Mais à la suite de cet apport théorique nous pouvons préciser l'importance de la perception sensori-motrice et, surtout, des **offrandes** de l'environnement sensible. La **configuration sensible** nous semble être également une notion importante pour analyser et décrire la relation dynamique entre le visiteur-percevant et l'exposition-environnement, car elle nous permet de sortir de la dualité entre les objets/scénographie et les sujets/visiteurs. La configuration est cette opération d'appropriation des fragments de l'environnement qui sont perceptibles et mémorables par le visiteur.

La notion d'*ambiances architecturales* développée au Cresson, permet-elle de mieux définir l'exposition ?

Essayons d'appliquer la définition d'ambiance à l'exposition : celle-ci est également un milieu physique et social qui enveloppe le visiteur. Ce milieu est perceptible et exprimable. Le visiteur est dans l'exposition, il y est impliqué par tous ses sens et il est actif par son parcours. Pendant la visite il y a une rencontre entre les représentations sociales et symboliques véhiculées par la mise en scène (celles des concepteurs) et les représentations des visiteurs ; il y a donc une construction d'un nouveau sens par le visiteur. Ainsi, nous pouvons dire que l'exposition, telle que l'ambiance, est un ensemble de dispositifs scientifico-techniques pour les concepteurs, perçu comme une globalité atmosphère-climat-milieu physique et humain par les visiteurs. L'exposition

est donc une *ambiance située*, dans la mesure où elle existe dans un espace précis et où elle est perçue pendant le temps d'une visite.

En prenant l'exposition sous ce point de vue, nous comprenons l'influence de l'ensemble de l'environnement sensible sur l'expérience du visiteur : ce sont tous les éléments perceptibles dans un espace donné à un moment donné - qu'ils soient voulus ou pas, maîtrisés ou pas par les concepteurs - qui constituent l'exposition pour le visiteur. En plus des objets ou œuvres exposés, des textes et de l'éclairage, nous faisons ici référence aux sons (musiques diffusées, mais aussi travaux annexes, toilettes, claquements de portes...), aux odeurs (des matériaux utilisés, de la poussière), à l'espace de circulation, aux autres visiteurs, etc. L'ambiance permet d'aborder la totalité de l'expérience de visite puisqu'elle centre l'observation sur le rapport du visiteur à l'environnement construit mais, ne l'oublions pas, le visiteur est lui-même facteur d'ambiance. Autrement dit, centrer l'observation sur l'expérience du visiteur permet d'accéder à l'ambiance perçue et existante.

Cependant, comme nous l'avons décrit précédemment, les expositions sont des espaces conçus par des concepteurs avec des intentions communicationnelles explicites. Nous pouvons supposer alors que les expositions sont des ambiances conçues et, par conséquent, maîtrisées par leurs concepteurs. Cela nous ramène aux questions que nous nous sommes posées au départ sur les concepteurs d'expositions. Quelle conscience ont-ils du fait qu'ils conçoivent des ambiances ? Maîtrisent-ils tous les éléments perceptibles par les visiteurs ? Comment envisagent-ils l'expérience du visiteur lors de la conception et mise en place des expositions ? S'agit-il d'une connaissance formalisée ou d'une intuition ?

Les scénographies de représentation constituent-elles une manière de maîtriser les ambiances et d'offrir des environnements sensibles qui respectent les intentions des concepteurs ? Le passage d'une présentation formelle centrée sur l'objet à une présentation riche en stimuli, qui s'adresse donc explicitement aux sens, nous permet de supposer une transformation dans la prise en compte de l'expérience des visiteurs par les concepteurs. **Nous supposons que la mise en place d'*expositions sensibles* traduit en fait l'intuition qu'ont les concepteurs de l'efficacité communicationnelle de ces configurations, c'est-à-dire l'efficacité d'atteindre les visiteurs tant par l'intellect que par le sensible**. Cette intuition tient compte non seulement de la manière de transmettre un message mais surtout de la façon dont il est perçu. Le visiteur devient un sujet actif. La démarche dynamique du visiteur, sujet actant et percevant, est prise en compte.

Quelle est alors la part conçue de cette ambiance et qu'est-ce qui reste du domaine du sensible ? Autrement dit, quelle est la part laissée au rôle actif des visiteurs ?

D'après les théories que nous avons abordées précédemment, nous pouvons affirmer que la mémoire des visiteurs est nourrie autant par l'expérience sensible que par l'expérience cognitive. Bien que la conception maîtrise essentiellement ce qui s'adresse explicitement à l'intellect (le contenu) tout ce qui n'est pas maîtrisé est néanmoins perceptible par les visiteurs.

Quelle maîtrise ont les concepteurs sur les facteurs qui constituent une ambiance ? Comment articulent-ils facteurs ambiants physiques (formes architecturales, lumière, couleurs, sons, textures, volumes...) et facteurs ambiants sociaux et symboliques (message, langage) ?

Une approche des expositions par la problématique des ambiances permet de revenir aux caractéristiques sensibles de l'exposition et donc de requestionner les pratiques des acteurs impliqués. Une approche de ces pratiques contribuera à la compréhension des mécanismes de fabrication et de perception des ambiances. Concrètement, deux questions restent ouvertes :

1) Comment les concepteurs conçoivent-ils ?

2) Comment les visiteurs visitent-ils ?

3.1. PROBLEMATIQUE DE LA CONCEPTION : PRATIQUES DES CONCEPTEURS

1. Comment est concrétisé un programme muséographique, plutôt abstrait ? Il existe une culture d'experts ayant des connaissances, des savoir-faire et des représentations d'ordre esthétique, communicationnel et social qui interviennent lors de ce processus de mise en espace.

L'hypothèse est que lors de la mise en place d'une exposition, les concepteurs suivent deux modalités conceptuelles :

- *une modalité objective, c'est-à-dire formalisée, qui fait appel au corpus de connaissances inhérent aux métiers de chacun des concepteurs ;*

- *une modalité intuitive, non raisonnée, qui trouve sa source dans le* vécu *du concepteur, dans son expérience professionnelle et/ou personnelle.*

L'acte de conception est une manière de faire qui vise à présenter un message à des visiteurs. Quelle connaissance ont les concepteurs de l'expérience sensible du visiteur et comment l'intègrent-ils lors de la conception ?

Par rapport aux publics de l'exposition, nous supposons qu'il existe également des attentes et des *a priori* de la part des concepteurs : des attentes par rapport à leurs pratiques de visite et à leur "soif" de connaissances. Ils s'imaginent un visiteur-modèle ou plutôt un modèle de visiteur : parfois il s'agit d'une projection d'eux-mêmes mais souvent il s'agit d'un inconnu assez abstrait. Parfois il s'agit d'un visiteur à qui il faut tout expliquer, parfois il s'agit d'un visiteur expert qu'il ne faut pas décevoir ; ou encore il s'agit d'un visiteur paresseux qui est souvent précédé d'un autre plus motivé...

> *On émet l'hypothèse que cet ensemble de représentations - d'ordre conceptuel et vis-à-vis des visiteurs - oriente, ou détermine même, les choix scénographiques et par conséquent le rendu final de l'exposition.*

Cela se passe au niveau individuel, de façon implicite et/ou intuitive chez chaque concepteur, mais aussi au niveau collectif entre les différents concepteurs à travers une ***négociation*** de points de vue et de manières de faire. Cette négociation est *l'ensemble de discussions entre concepteurs menées en vue d'aboutir à un accord*[71]. Cela oblige à trouver des compromis entre les différents intervenants - et entre les représentations de chacun -, et entraîne des modifications parfois assez importantes par rapport aux lignes directrices du programme muséographique de départ. Ces négociations peuvent être créatives ou houleuses et les modifications qu'elles impliquent peuvent être d'ordre qualitatif et/ou quantitatif, positives et/ou négatives.

Comment est vécue cette négociation par les concepteurs ? Quel est le degré de satisfaction ou de frustration qui en découle et quelles conséquences cela apporte sur le résultat final ?

> *L'hypothèse est que cette négociation permet à l'équipe de trouver les solutions les mieux adaptées aux propos initiaux.*

2. La mise en espace est la construction d'un espace unique - dans le sens d'original - qui sera l'espace commun aux concepteurs et aux visiteurs. À la différence des premiers pour qui la donnée spatiale apparaît comme l'aboutissement d'un processus, pour les visiteurs cet espace constitue une donnée de départ pour une expérience dans le temps : la visite.

---

[71] Définition du *Petit Larousse Illustré*, édition de 1995. Nous pouvons assister au développement récent de cette notion de conception négociée par rapport à la conception architecturale et urbaine. Dans le champs de la recherche en architecture, la conception négociée désigne le processus collectif de conception entre différents acteurs (cf. Callon, 1996). Dans l'urbanisme, le terme désigne la conception impliquant les acteurs de la société civile (habitants, associations) les professionnels (architectes, urbanistes, médiateurs) et les décideurs politiques (Cf. Novarina et Delacourt, 1999).

On pourrait alors presque parler du même processus inversé : les concepteurs partent d'intentions, de représentations (sociales et graphiques), d'un sens (contenu ou message), pour aboutir à un espace - *processus de construction ou de codage* - ; les visiteurs partent d'un espace pour aboutir à un sens (signification), pour se (re)construire une mémoire - *processus de déconstruction, de décodage et d'encodage.*

3.2. PROBLEMATIQUE DE LA PERCEPTION : PRATIQUES DES VISITEURS

Comment les visiteurs visitent-ils et avec quelles intentions ?

> *On émet l'hypothèse que les visiteurs ont des attentes et une expérience préalable qui les oriente. On suppose aussi qu'ils ont une démarche active et critique de visite.*

Être actif c'est composer son parcours de visite : le sens, la durée, les arrêts ; c'est choisir de lire et/ou pas lire les textes, de manipuler et/ou pas manipuler des dispositifs, d'écouter et/ou pas écouter les bandes-son. C'est-à-dire que face à la proposition scénographique des concepteurs, le visiteur est libre de la suivre ou pas, de lire quelques phrases ou tous les textes, de parcourir l'exposition en dix minutes ou en deux heures[72]. Le parcours est d'abord orienté par les attentes qu'ont les visiteurs lors de leur visite : des attentes par rapport aux musées en général et à ce musée en particulier, par rapport au thème de l'exposition ou à la mise en scène, par rapport au type de public du musée (prestige social, possibilités de rencontres), au cadre environnant, aux conditions de confort de visite (accès, affluence), etc. Ces attentes déterminent la conduite perceptive du visiteur et, en conséquence, le type de rapport qui va s'instaurer entre visiteur et offrandes de l'environnement. Ce rapport peut être plutôt pathique, c'est-à-dire d'ordre affectif, ou plutôt gnosique, c'est-à-dire de l'ordre du cognifif, de la connaissance. Cette démarche active va configurer la perception et la construction de sens chez chacun des visiteurs. En tenant compte de cette diversité d'expériences individuelles, nous pourrons dire que chaque visiteur se sera construit sa propre exposition, selon son expérience. Et que chacun aura donc une mémoire différente de l'exposition.

---

[72] Cela pour les expositions où le visiteur est laissé seul, car il y a des musées où les visites sont faites par des guides ou médiateurs et le parcours est donc prescrit en temps et direction.

Mais si ces expériences individuelles ont en commun un même espace, on peut supposer qu'il existera des représentations finales communes aux différents visiteurs.

Cela nous renvoie à la prégnance de la bonne forme de la Gestalt théorie : si il y a une bonne forme qui est donnée d'emblée nous pouvons affirmer que "tous" les visiteurs en tant que percevants pourront la percevoir de la même façon. Cela permet de supposer aussi l'immanence du sens dans la forme spatiale et sociale ce qui nous renvoie alors à la dimension sociale et symbolique de l'exposition.

Les musées représentent-ils vraiment la(les) mémoire(s), ou contribuent-ils plutôt à la (re)création d'une nouvelle mémoire?

Si l'on suppose que les musées créent une nouvelle mémoire, il faut faire la distinction entre *mémoire du passé* et *mémoire du futur*. La première, en tant qu'ensemble de souvenirs d'un espace-temps déterminé, constitue en soi la démarche muséale. Elle correspond à ce que M. Halbwachs désignait comme *mémoire historique «qui suppose la reconstruction des données fournies par le présente de la vie sociale et projetée sur le passé réinventé.»* [Halbwachs, 1968 : 10]. La deuxième est le fruit d'une intention car *«si une perception devient mémorable, c'est qu'en elle l'intention d'une mémoire était présente.»* [Augoyard, 1976 : 87]. Autrement dit, la mémorisation est faite en fonction de ce qu'il convient de retenir et cela constitue la démarche du visiteur.

Ces deux mémoires sont fusionnées dans l'expérience du visiteur, à la ressemblance des deux horizons d'attente considérés par H.R. Jauss :*"celui qu'implique le texte et celui que le lecteur apporte dans sa lecture"* [Jauss, 1994 : 259]. Mais pour que concepteurs et visiteurs partagent un sens, il faut qu'ils possèdent les mêmes codes, les mêmes représentations ou plutôt des cadres de référence communs, non seulement au niveau du contenu mais aussi au niveau médiatique, ou scénographique dans ce cas précis. Par exemple, il faut que pour les uns et les autres le sens attribuable à une forme soit le même, que les symboliques "associables" aux couleurs soient communes, que les sons ou musiques diffusés soient interprétables de la même façon. Je ne parle pas ici d'une harmonie de jugements de goût, mais simplement du partage des codes.

En résumé, les hypothèses sont les suivantes :

1. Les concepteurs possèdent un savoir (formation), des savoir-faire (compétences) et des intuitions. Mais aussi des représentations d'ordre esthétique, communicationnel et social et des attentes vis-à-vis des visiteurs. Lors du travail d'équipe il existe une négociation entre les différents concepteurs qui permet d'arriver à des solutions adaptées au programme. La mise en espace traduit des intentions communicationnelles.

2. Le visiteur a une démarche de visite active : il configure son parcours selon ses attentes et sa disponibilité perceptive. Il possède des intentions de visite (découverte, flânerie, connaissance) et des compétences d'ordre esthétique et sensoriel qui vont déterminer le parcours effectué. Chaque visiteur se construit son propre sens mais il existe des récurrences entre les expériences des différents visiteurs.

Synthèse

L'ensemble des constats que nous venons de poser et des hypothèses que nous venons de formuler concernant la conception, d'un côté, et la perception et mémorisation, de l'autre, nous font comprendre l'importance de l'expérience sensible. Nous nous proposons donc d'observer cette expérience sensible des ambiances des expositions à scénographie de représentation. Pour ce faire, une observation *in situ* est incontournable car observer le sensible c'est être en contact. Nous avons vu dans l'approche philosophique de la perception qu'une position de surplomb n'est plus possible dès que l'on s'intéresse aux rapports sensibles des êtres percevant à leur environnement.

Nous allons maintenant présenter les méthodes choisies et les partis-pris méthodologiques sousjacents qui nous permettront d'observer *in situ* ces manières de faire des concepteurs et des visiteurs.

BIBLIOGRAPHIE DE LA PARTIE

[1988] *Actes des Tables rondes du 1er Salon de la Muséologie* (novembre 1987/Paris). Lyon : MNES/PUL, Oct. 1988, 84 p.

[1991] *Des musées ouverts à tous les sens - mieux accueillir les personnes handicapées,* Issoudun : Fondation de France / ICOM, 1991.

[1993] *REMUS 91* - 1er Colloque sur la Muséologie des Sciences et des Techniques (12-13 déc. 1991/ Paris). Dijon : OCIM, 1993, 235 p.

AMPHOUX, Pascal et al. [1991] *Aux écoutes de la ville,* rapport I.R.E.C., n° 94, E.P.F.L., Lausanne, 1991

AUGOYARD, J.F. [1976] *Le Pas.* Thèse de Doctorat de 3 ème cycle, Grenoble, avril 1976, p.87.

AUGOYARD, J.F. [1979] *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain.* Paris : Seuil, 1979

AUGOYARD, J.F. [1991] La compétence sociale du regard esthétique. *L'Espace du public.* Actes du colloque d'Arc-et-Senans, 8-10 nov. 1990. Plan Urbain/Recherches, 1991, pp. 41-46.

AUGOYARD, J.F. [1991] La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? *Le Débat,* n° 65, mai-août 1991, pp. 51-59.

AUGOYARD, J.F. [1995] L'environnement sensible et les ambiances architecturales. *L'Espace géographique,* 1995, n° 4, pp. 302-318

AUGOYARD, J.F. [1998] Éléments pour une théorie des ambiances architecturales et urbaines. *Les Cahiers de la Recherche Architecturale,* n° 42-43, 3e trimestre 1998, pp. 13-23.

BARBARAS, Renaud [1994] *La perception. Essai sur le sensible.* Paris : Hatier, 1994

BARY, M.O. et WASSERMAN, F. (dir.) [1992] *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie.* Mâcon : éditions Z, MNES, mai 1992.

BERTHOZ, Alain [1997] *Le sens du mouvement.* Paris : Odile Jacob, 1997, pp.15-30

BITGOOD, Stephen [1990] *The role of simulated immersion in exhibition.* Center for Social Design, Jacksonville State University, nov. 1990, 28 p.

BLOOMBERG, Marguerite [1995] Une expérience sur l'enseignement pratique dans les musées. (1e éd. 1929), *Publics & Musées,* n° 8, juillet-décembre 1995, pp. 47-73.

BROOK, Peter [1977] *L'espace vide.* Paris : Seuil, 1977.

BRUCE, Vicki et GREEN, Patrick [1993] *La perception visuelle. Physiologie, psychologie et écologie.* Grenoble : P.U.G., 1993, pp. 273-290.

CALLON, Michel [1996] Le travail de la conception en architecture. *Les Cahiers de la recherche architecturale.* n° 37, 1er trimestre 1996, pp. 25-35.

CAMERON, Duncan F. [1992] Le musée : temple ou forum (1971). *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie.* Mâcon : éditions Z, MNES, mai 1992, vol. 1, p. 77-86.

DAMáSIO, António [1995] *L'erreur de Descartes. La raison des émotions.* Paris : Odile Jacob, mars 1995, 368 p.

DAVALLON, J. (dir.) [1986] *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers. La mise en exposition.* Paris : Éd. Centre Georges Pompidou /Centre de Création Industrielle, 1986, 302 p. Collection Alors

DAVALLON, J. [1992] Le musée est-il vraiment un média ? *Publics & Musées,* déc. 1992, n° 2, Lyon : A.P.M./P.U.L., pp. 71-97.

DAVALLON, J. [1998] Cultiver la science au musée ? SCHIELE et KOSTNER. *La révolution de la muséologie des sciences.* Lyon : PUL, pp. 397-434

DAVALLON, J. [2000] *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique.* Paris : L'Harmattan, 2000, pp. 9-40 et pp. 141-144

DESVALLéES, André [1998] Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition, in BARY et TOBELEM (dir.) [1998] *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée.* Biarritz : Séguier, 1998, pp. 205-251.

DUCLOS, J.C. [1995] *De l'écomusée au musée de société.* Texte d'un séminaire, 1995, doc. ronéotypé.

EIDELMAN, Jacqueline [1996] *Sociologie des publics,* cours du DEA - Muséologie (CEREM, Univ. Jean Monnet, Saint-Étienne), 1996

FALK J. et DIERKING, L. [1992] *The museum experience.* Washington D.C. : Whalesback Books, 1992,p. 2-4, 25-37, p. 84-98.

FREYDEFONT, Marcel [1994] L'exposition exposée. *Actualité de la Scénographie,* n° 68, mars/avril 1994, p. XI.

FREYDEFONT, M. [1999] Propos recueillis lors de la communication présentée dans le colloque de l'OCIM dans le cadre du SITEM 1999 (Parc Floral Vincennes, Paris, janvier 1999)

GOTTESDIENER, Hana [1987] *Évaluer l'exposition. Définitions, méthodes et bibliographie sélective.* Paris : La Documentation Française.

GOTTESDIENER, H. [1996] *Les Publics,* cours du DEA - Muséologie (CEREM, Univ. Jean Monnet, Saint-Étienne), 1996.

HALBWACHS, Maurice [1968] *La mémoire collective.* Paris : PUF, 1968.

HOOPER-GREENHILL, Eilean [1995] *Museum, media, message.* London : Routledge, 1995.

JAUSS, H.R. [1994]*Pour une esthétique de la réception.* Paris : Gallimard, 1994, p. 259.

KAVANAGH, G. [1991] *Museum languages: Objects and texts.* Leicester/London/New York : Leicester Univ. Press, 1991.

MELTON, Arthur W. [1995] Effets des variations du nombre de tableaux exposés dans une salle de musée (1e éd. 1935), *Publics & Musées,* n° 8, juillet-décembre 1995, pp. 21-45.

NOVARINA, G. et DELACOURT, L. [1999] *Le projet d'urbanisme. Du concept aux réalisations.* Grenoble : Pir-Villes/Cresson, rapport n° 40, 96 p.

PAPERMAN, P. ; OGIEN, R. (dir.) [1995] La couleur des pensées. Sentiments, émotions, intentions. *Raisons Pratiques,* 1995, n° 6, Paris : Ed. EHESS.

RASSE, Paul [1999] *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux.* Paris : L'Harmattan, 1999, 238 p. Collection Logiques sociales.

ROBINSON, Edward S. [1995] Exit le visiteur type, les musées se penchent sur les hommes et femmes réels (1e éd. 1931), *Publics & Musées,* n° 8, juillet-décembre 1995, pp. 11-19.

ROSENFIELD, Israel [1994] *L'Invention de la Mémoire.* Paris : Champs/Flammarion, 1994.

SARAIVA, Maria [1995] *L'environnement sensoriel dans l'aménagement muséographique.* Mémoire de DEA, CRESSON, Grenoble, 1995.

SCHACTER, Daniel L. [1999] *À la recherche de la mémoire. Le passé, l'esprit et le cerveau.* Paris, Bruxelles : De Boeck Université, 402 p.

SCHAER, Roland [1992] *L'invention des musées.* Paris : Découvertes Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 1993

SCHIELE, Bernard [1992] L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition. *Publics & musées,* déc. 1992, n° 2, pp. 71-97.

STRAUS, Erwin. [1988] *Du sens des sens.* Grenoble : J. Millon, 1988 (1e éd. 1935), 649 p.

THIBAUD, J.P. et CHELKOFF, G. [1997] *Ambiances sous la ville. Une approche écologique des espaces publics souterrains.* Grenoble : CRESSON, 1997.

UZZELL, David [1992] Les approches socio-cognitives de l'évaluation des expositions. *Publics et Musées,* 1992, n° 1, A.P.M. / P.U.L., pp. 107-123.

VAREILLE, Emmanuelle [1997] La mémoire : méthode de recherche en muséologie, *Actes du Symposium Muséologie et Mémoire 19-29 juin 1997* Paris-Grenoble, ICOFOM 1997.

VARINE, Hugues [1985] Avant-propos. NICOLAS, A. *Nouvelles Muséologies.* Marseille : A.Nicolas / MNES, 1985, p. 3.

VARINE, H. [1986] Viol et Vol des Cultures. *Collections-Passion.* Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1986, p. 115.

VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine [1989] Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens. Paris : Centre Georges Pompidou / Bibliothèque Publique d'Information, 1989, 177 p. Collection Études et Recherche.

VIEL, A. et DEGUISE, C. (dir.) [1992] *Muséo-séduction, muséo-réflexion.* Québec : Musée de la Civilisation /Service des Parcs d'Environnement Canada, 1992, 197 p.

WEIL-BARAIS, Annick (dir.) [1993] *L'homme cognitif.* Paris : P.U.F., 1993, 570 p.

WONDERS, Karen [1993] *Habitat Dioramas : illusions of wilderness in museums of natural history.* Uppsala : Almqvist and Wiksell, 1993

ZERBINI, L. [1993] Les objets de musée ethno-anthropologiques soumis à la polémique : présentation "esthétique" ou présentation "culturelle"? *Sociologie de l'Art.* 1993, n° 6, pp. 117-134.

IIe PARTIE - MÉTHODOLOGIE

L'objectif de cette deuxième partie est celui de mettre à jour des processus de conception et de perception et mémoire d'ambiances muséales situées. Des méthodes d'observation ont été définies, un terrain a été choisi, et des méthodes d'analyse explorées en vue de déterminer l'applicabilité de la notion d'ambiance pour l'approche des expositions muséales scénographiées et en vue d'ébaucher un répertoire d'ambiants muséaux.

1. Approche méthodologique *in situ*

Pour une approche ambiantale des expositions muséales il nous faut définir des méthodes qui permettent d'observer les démarches de conception et de visite de ces espaces spécifiques. Pour cela, une approche méthodologique pluridisciplinaire *in situ* est nécessaire pour comprendre et rendre compte de la diversité des dimensions à l'œuvre lors des processus de conception et mise en place des expositions, d'un côté, et lors des processus de perception et mémoire des expositions muséales, d'autre côté.

Nous présenterons d'abord les méthodes utilisées pour l'observation et l'analyse des pratiques des concepteurs, ensuite nous aborderons celles concernant la démarche des visiteurs, avant de passer à la présentation du terrain et du déroulement de l'enquête.

1.1. LA CONCEPTION

Rappelons que l'objectif de cette enquête auprès des concepteurs est celui de comprendre la démarche de conception d'expositions muséales, mettant en scène des

espaces sensibles et signifiants pour les visiteurs. De quelle façon observer ce processus de conception ? Comment est faite la mise en place du projet ? Et comment arriver à obtenir le point de vue des concepteurs sur leur travail de conception et sur la démarche des visiteurs ?

Dans une étude préalablement réalisée sur deux expositions muséales, déjà autour de la problématique des ambiances[73], nous avions essayé de comprendre les intentions des conservateurs en ce qui concerne la scénographie, y compris l'utilisation du son, à travers des entretiens semi-directifs. Lors de ces entretiens, les conservateurs nous avaient parlé de leurs intentions plutôt en terme de contenu et par rapport à l'aspect général de chaque exposition ; par exemple, pour *La Grande Histoire du Ski*, les salles étaient totalement blanches pour évoquer la neige et la montagne. Mais en ce qui concerne des choix plus subtils ou leur travail personnel et leur connaissance des visiteurs, les explications étaient hésitantes, voire inexprimées. Pour justifier cette hésitation, nous avions émis l'hypothèse, (ou plutôt le préjugé), que leurs difficultés à répondre à nos questions étaient le résultat d'une méconnaissance du processus de conception ou encore comme la non-volonté de divulguer un savoir. Avec un peu de recul, nous avons été forcés d'admettre plutôt l'existence d'une réelle difficulté à formaliser par le discours des décisions issues d'une démarche empirique, d'une maturation étalée dans le temps ou d'une réflexion en équipe. En effet, la conception et l'aménagement des expositions sont plutôt le fruit de l'intuition, de l'accumulation d'expériences, d'inspirations ou d'emprunts d'autres pratiques de l'espace (comme le théâtre) et non d'un apprentissage formel. [Pour une chercheuse profane (entendre non-initiée à la création[74]), il est difficile de traduire cet acte de création, et d'expliquer ses accomplissements par des intuitions. J'ai alors changé de stratégie : au lieu de poser des questions, je devais aller moi-même chercher les réponses !] Ainsi, nous avons décidé d'accompagner la conception d'une exposition *in situ* - de la rédaction du programme muséographique jusqu'à l'inauguration, en passant par la phase de mise en place ou réalisation - pour essayer de comprendre et d'analyser ce moment *magique* de la création, dont les concepteurs ont tant de mal à parler. En ce sens, nous adoptons la démarche de l'ethnologue, cette *observation participante*, méthode ethnographique par excellence, qui consiste à observer de manière directe et durable des sociétés (des groupes humains), afin de «*se familiariser avec les personnes, leurs statuts, les relations qui les unissent, les enjeux sociaux dans lesquels elles sont impliquées*»[Géraud, 1998 : 27]. Cette imprégnation progressive permet de saisir le vécu quotidien avec tous les événements infimes, des imprévus et transgressions éventuelles, qui échappent à la simple

[73] Étude sur les expositions *Chevaliers de l'An Mil* et *La Grande Histoire du Ski*, réalisée au Musée Dauphinois, en 1995, dans le cadre du DEA Ambiances Architecturales et Urbaines, sous la direction de Jean-François Augoyard (Cf. Maria Saraiva, 1995).

[74] Je rappelle que je suis anthropologue.

description des institutions. Comme l'ont compris les ethnologues du début du XXe siècle, tels que Malinowski, Boas, ou Mauss :

> «*Les faits de culture sont implicites ou inconscients à ses acteurs : il devient indispensable d'observer ce qui ne peut pas être dit, non pas par méfiance envers l'ethnologue mais tout simplement parce que cela ne peut être explicité. La culture ne s'exprime pas tant dans des institutions ou des règles, que dans des manières d'agir ou de penser vécues de façon inconsciente : rien dès lors ne saurait se substituer à l'observation directe.*»[Géraud, 1998 : 27]

Nous supposons que notre présence de façon régulière et continue tout au long des étapes de conception et de réalisation de l'exposition, nous permettrait cette imprégnation progressive aux manières de faire des concepteurs. Par cette présence, nous pourrions assister aux moments informels d'échange, aux brainstormings productifs, à la formalisation d'intentions (dans les discours et dans l'espace), à la construction progressive d'une exposition commune et nous pourrions, ainsi, capter ce moment fugace et mystérieux où l'exposition se matérialise. Cette observation directe nous permettrait encore de savoir comment les concepteurs intègrent les ambiances (s'ils le font) dans le processus de conception, et de quelle façon ils pensent au visiteur au long de ce processus : visiteur idéal, son parcours...

Deux problèmes se posent maintenant :

1) trouver une équipe de concepteurs qui accepte d'être observée pendant le déroulement de tout ce processus ;

2) préciser les méthodes d'observation.

Le Musée Dauphinois étant déjà pressentit comme terrain[75], suite à notre expérience précédente, il reste à définir les méthodes d'observation.

1.1.1. METHODES D'OBSERVATION

A. Observation ethnographique

Pour observer *in situ* la conception et la réalisation de l'exposition, une démarche de type ethnographique semblait la méthode la plus adaptée : assister à toutes les

[75] Cf. plus loin Chapitre 2. Terrain, où nous présentons les raisons pour lesquelles le Musée Dauphinois continue d'être le terrain "idéal" pour notre recherche. Même si nous présentons les méthodes avant de présenter le terrain, elles ont déjà été élaborées en accord avec ses particularités et d'après la connaissance que nous en avions.

réunions entre les concepteurs, prendre le maximum de notes[76] du contenu des réunions, des *négociations* et des modifications apportées, garder tous les plans et "gribouillages" faits par le scénographe. Garder aussi tous les documents qui illustrent l'évolution du contenu de l'exposition : de l'avant-programme aux textes finaux. Dans le suivi de chantier, prendre note des discussions entre concepteurs et techniciens, et de celles des techniciens entre eux. Noter tout événement directement ou indirectement lié à l'exposition qui puisse influencer le déroulement de celle-ci ou témoigner de la politique muséographique.

Cette observation conduira à la rédaction d'un journal de l'exposition, qui se présente comme un cahier ou journal de bord, illustré par des documents et des photos du chantier. Cela nous permettra de présenter le travail quotidien de fabrication de l'exposition, de maturation des idées et de concrétisation de la scénographie. Nous respecterons l'ordre chronologique des événements afin de rendre compte du rythme de travail, de l'évolution du chantier et de l'imprévisibilité des changements apportés. En somme, ce cahier vise à présenter le contexte de production de l'exposition mais aussi le contexte de notre observation, en mettant en exergue les moments de production discursive des acteurs entre eux. Nous nous inspirons ici du cahier d'ethnologue, ce journal de terrain où les observations sont notées en brut et dans l'ordre d'occurrence, dans un souci descriptif contextualisant. L'analyse ethnologique s'opère dans un deuxième temps, en apportant un regard distancié sur ce corpus.

B. Entretien semi-directif

Par rapport à l'hypothèse sur les représentations des concepteurs, l'entretien semi-directif semblait être la meilleure façon d'atteindre leurs fonds imaginaires, car les questions de type ouvert permettent à l'interviewé de développer son raisonnement et son discours et donc d'exprimer ses représentations, mais également à l'enquêteur d'adapter ses questions au déroulement et contenu des réponses. Cet entretien serait effectué après l'inauguration de l'exposition pour éviter que les questions n'influencent les choix muséographiques ou même la formalisation du discours[77].

---

[76] Initialement, j'avais envisagé d'enregistrer ces réunions au moyen de magnétophone, pour avoir la totalité des échanges verbaux entre les participants. Je ne l'ai pas fait car j'ai estimé que la prise de notes bien ciblée serait déjà assez riche pour permettre une analyse fine des contenus, mais surtout parce qu'en suggérant l'éventualité de l'enregistrement j'ai senti des réticences, voire le refus, de la part des participants de se faire enregistrer. Par respect par leur position nous avons donc préféré la prise de notes manuelle qui s'est avérée assez performante en vue de la disparité des questions abordées durant ces réunions (souvent il n'y avait que un ou deux moments d'échange relevants pour notre travail).

[77] Pour des questions concernant le déroulement de la campagne d'enquête sur le terrain, mais aussi pour pouvoir bénéficier des observations du terrain afin d'orienter ou cibler certaines questions, nous avons effectué les entretiens au mois d'août, soit cinq mois après l'inauguration de l'exposition.

Les entretiens auprès du conservateur et du scénographe devaient permettre de les interroger sur les notions qui nous intéressent spécifiquement : *exposition, ambiances, visiteur, conception,* afin de déceler leurs représentations à travers les définitions ou connotations exprimées. Aussi, nous demanderons de re-situer chaque définition par rapport au contexte de l'exposition étudiée, pour voir comment leur définition générale ou abstraite s'exprime en confrontation avec le concret. Nous nous intéressons aussi à leur expérience personnelle dans le domaine de la conception. Dans la grille de questions préparée, il y a donc une partie commune et une partie spécifique à chacun des concepteurs (formation et expérience professionnelle pour le scénographe, pratiques spécifiques du musée pour le conservateur).

TABLEAU N° 1 - GUIDE D'ENTRETIEN AUPRES DES CONCEPTEURS

- *exposition*

J'aimerais que vous me définissiez ce qui est pour vous une exposition.
Est-ce qu'une exposition peut être considérée une œuvre d'art?

- *ambiances*

Qu'est-ce que peut être pour vous une ambiance?
Par exemple à D'Isère et d'Arménie est-ce qu'il y a une ambiance ou plusieurs ambiances?
Au départ, quand vous avez imaginé l'exposition, vous avez prévu de faire différentes ambiances? Est-ce qu'elles correspondent au résultat final ou il y aurait quelque chose à changer si c'était possible?

- *visiteur*

Comment est-il intégré au moment de la conception? Comment vous l'imaginez? Vous pensez au parcours qu'il effectuera? En ce qui concerne D'Isère et d'Arménie y a-t-il un visiteur spécial?

- *conception*

Comment ça se passe l'articulation du travail de conception avec un scénographe [ou conservateur] ? Comment se passe le travail avec l'équipe technique du musée? Son action est simplement du domaine de la réalisation ou est-ce qu'elle participe aussi à la conception d'éléments de l'exposition (ou du moins à l'expérimentation)?

Scénographe

- Quelle est votre méthode de conception? Quand vous avez une commande comment procédez-vous pour arriver au projet que vous devez présenter? Est-ce qu'il y a des changements au fur et à mesure?
- Comment est fait le passage du projet à l'espace concret des salles d'exposition?
- Quelle est votre formation et comment êtes vous venu à travailler dans les musées? Et au Musée Dauphinois?

Conservateur :

- Le Musée a de plus en plus recours à des scénographes, ça relève d'une nouvelle politique muséographique du musée? Cela répond au besoin de faire appel à un spécialiste dans le domaine de la mise en scène?
- Depuis quand existe-t-il une équipe technique au musée? Est-ce que leur rôle a évolué?
- Est-ce qu'il y a des changements apportés à l'exposition par des contraintes imposées par le groupe de travail (ou par la communauté arménienne dans ce cas précis)?
- La signalétique que le musée a installé en début d'année, pose la question de l'articulation des expositions dans le bâtiment. Comment est décidée cette articulation? Est-ce qu'au moment d'acheter le billet, une explication sur l'organisation du musée / expositions est donnée aux visiteurs?

1.1.2. ANALYSE DU PROCESSUS DE CONCEPTION

Les deux corpus résultants de l'application des ces deux phases de l'enquête auprès des concepteurs - le journal de l'exposition et les entretiens semi-directifs - seront analysés à travers une grille d'analyse permettant de repérer les représentations dans

les discours des concepteurs, en ce qui concerne la conception, les ambiances, les visiteurs, l'exposition, le travail en équipe.

L'intérêt d'avoir deux corpus de discours recueillis dans des contextes et périodes différents est celui d'envisager une comparaison de façon à identifier d'éventuels changements dans leurs discours (formalisation, justification, omission...) et les conditions dans lesquelles ils occurrent.

Dans une deuxième phase, nous confronterons les intentions et représentations des concepteurs et les perceptions et représentations des visiteurs afin d'établir des points de rencontre ou de convergence ou, au contraire, des oppositions. Cela nous permettra de mieux comprendre le rôle des ambiances comme moyen de communication, de rencontre, entre créateurs et visiteurs.

SYNTHESE

Ces méthodes nous permettront d'observer les concepteurs à l'œuvre et d'identifier leurs savoir-faire et compétences mais aussi de repérer les moments clé de la conception négociée. L'analyse de leurs discours nous permettra de dégager des représentations sur la conception, l'exposition, les ambiances, les visiteurs. Nous espérons ainsi contribuer à la connaissance des processus de conception et de fabrication des ambiances des expositions scénographiées dans l'espace muséal.

1.2. LA VISITE

Rappelons que l'enquête auprès du public vise à connaître les pratiques de visite et à répondre à la question : *comment les visiteurs parcourent une exposition et quelle mémoire en gardent-ils ?*

Nous supposons que les visiteurs ont une démarche active dans leur visite d'une exposition. Le visiteur est actif déjà par ses intentions de visite, c'est-à-dire son programme, ses motivations : pourquoi vient-il visiter cette exposition/musée ce jour-là ? Est-ce que cela s'inscrit dans une visite touristique ou dans un projet d'approfondissement thématique ? Est-ce qu'il a été conseillé par des amis, a-t-il

consulté des revues spécialisées ? Est-il venu préparer la visite qu'il viendra faire avec ses enfants ? Il est actif également dans l'attention et le temps qu'il consacre à la visite. Ses attentes et représentations vis-à-vis des contenus, de la mise en scène et du travail des concepteurs participent aussi de cette démarche active et sont présentes, de façon plus ou moins consciente, durant la visite. C'est de la confrontation de ses attentes et intentions avec la réalité sensible qu'il parcourt et perçoit pendant sa visite, que le visiteur construit *son* exposition. C'est dans cette confrontation aussi que peut se générer un sentiment de surprise ou d'adhésion, de déception ou de rejet, ou même de désintérêt face aux propositions spatiales et discursives des concepteurs.

Ce rôle actif du visiteur est observable à travers ses pratiques de visite - itinéraire et durée du parcours, allure du cheminement, postures et comportements, commentaires oraux -, mais également à travers la mémoire qu'il garde de l'exposition visitée - descriptions et souvenirs des lieux et des contenus, impressions et jugements.

Il nous faut donc trouver des méthodes qui permettent de rendre compte de ces multi-dimensions de l'activité du visiteur : parcourir, percevoir, interpréter et mémoriser.

1.2.1. METHODES D'OBSERVATION

A. Observation des pratiques de visite

La première phase de l'enquête consiste à observer les pratiques de visite d'un grand nombre de visiteurs dans la totalité des salles de l'exposition étudiée, et à annoter sur des plans les trajets, les points et temps d'arrêt, les postures, les locutions ou échanges oraux, les durées de la visite, le temps moyen de permanence dans l'exposition, etc.

Cela afin de repérer des parcours type, mais aussi des points particuliers ou des éléments significatifs pour les visiteurs : soit les éléments qui les retiennent le plus longtemps, soit ceux qui posent problème - qui sont évités ou devant lesquels on peut observer des hésitations -, soit ceux qui leur procurent une émotion[78]. Cela nous permet également de repérer des interactions sociales et les comportements des visiteurs en co-présence.

Cette observation est réalisée sans contact direct avec les visiteurs (sauf pour la co-présence observateur-observé dans la même salle) et constitue une première approche

[78] Par exemple, pour les Arméniens visitant l'exposition, le plaisir de reconnaître des parents sur les photos, ou encore, l'horreur provoquée par les photos du Génocide, émotions repérables par les commentaires oraux ou par des expressions du visage.

du terrain en terme de pratiques de visite, que l'on pourra appeler *approche d'évaluation des potentialités du site.*

Elle constitue une phase préalable, voire préparatoire, à la méthode des parcours commentés (décrite ci-dessous). En effet, les résultats de cette observation aideront à repérer des points particuliers et à avoir une compréhension des parcours possibles dans l'exposition étudiée. Cette connaissance nous permettra de sélectionner les visiteurs à interroger selon leurs pratiques de visite, mais également de prévoir des questions particulières concernant des éléments significatifs ainsi identifiés.

B. La méthode des parcours commentés

Dans la deuxième phase de l'enquête, nous allons nous intéresser au parcours du visiteur en tant qu'expérience perceptive, en cherchant à savoir comment les ambiances influent sur la démarche du visiteur. On suppose que ce qui se présente aux sens du visiteur met en action des compétences, déclenche des émotions, évoque des expériences préalables et constitue matière à souvenir. Autrement dit, percevoir c'est l'adaptation des intentions et potentialités sensorielles du sujet au contexte sensible dans lequel il se trouve.

Après avoir observé cette expérience perceptive de l'extérieur, nous cherchons maintenant à atteindre ce niveau subjectif, à comprendre ces processus de perception et de mémorisation de *l'intérieur*, c'est-à-dire par le visiteur lui-même. Le visiteur devient un informateur privilégié, car il est source d'information de lui-même et de son expérience sensible située. Nous allons donc l'accompagner sur le lieu et le moment même de la perception, en explorant le sensible comme embrayeur de parole, autrement dit les configurations sensibles, le *hic et nunc* de la situation, comme déclencheurs des discours de description des perceptions.

Pour cela nous adopterons la **méthode des parcours commentés**, mise au point par Jean-Paul Thibaud, chercheur CNRS au Laboratoire Cresson, pour une approche pluridisciplinaire des espaces publics urbains[79]. Inspirée de l'écologie de la perception et de la sociologie urbaine, notamment de la microsociologie des interactions et des travaux d'Erving Goffman, cette méthode cherche à «*comprendre comment le milieu sensible participe de la "scénarité" de la vie en public, comment les qualités sensibles d'un site participent de son caractère public*», tout en prenant en compte le rôle actif du sujet percevant puisque «*le rapport de l'individu à l'environnement n'est pas d'ordre purement*

[79] Cette méthode a été testée, notamment dans la recherche sur les espaces publics souterrains du Grand Louvre et du Forum des Halles à Paris, réalisée entre 1995-96 et commanditée par le Plan Urbain (Ministère du Logement). Cf. Chelkoff et Thibaud, 1997.

réactif ou réflexe, il mobilise une activité configurante de la part du sujet percevant.» [Thibaud, 1996 : 3][80].

Cette méthode articule les sciences sociales (microsociologie), les sciences de la conception (analyse architecturale) et les sciences pour l'ingénieur (mesures des ambiances physiques). Elle procède en deux temps : d'abord, par l'obtention de *comptes-rendus de perception en mouvement* en demandant à des passants d'effectuer un *parcours* en *commentant*, c'est-à-dire en décrivant ce qu'ils perçoivent et ressentent au fur et à mesure du trajet. Ensuite, par l'analyse des dispositifs architecturaux et la caractérisation de l'environnement (mesures sonores et lumineuses) où ces paroles émergent. Ces comptes rendus de perception, ces «*descriptions d'ambiances occupent une place privilégiée dans cette démarche interdisciplinaire : d'une part, c'est à partir d'elles que sont formulées les hypothèses relatives aux dispositifs et aux configurations sensibles d'un site ; d'autre part, elles sont utilisées comme champ privilégié de ressaisissement des divers corpus.*» [Thibaud, 1996 : 3].

Selon J.P. Thibaud, les parcours commentés reposent sur trois hypothèses méthodologiques fondamentales :

1) *L'impossibilité d'une position de surplomb du chercheur par rapport à son objet d'étude.* Cette incontournabilité de la notion de contexte, - «*à la fois en terme de clause méthodologique (interaction entre les données observables et les conditions de l'observation) et en terme d'objet d'étude (caractérisation des contextes sensoriels)*» [Thibaud, 1996 : 4] - implique nécessairement une observation *in situ* et la prise en compte de la description «*ordinaire et engagée*» des citadins.

2) *L'entrelacs du dire et du percevoir.* La prise en compte de cette parole usagère, au-delà de l'observation savante, repose sur le postulat d'«*une relation directe entre les manières de décrire et les manières de percevoir*». En effet, selon l'auteur, «*il est possible d'appréhender la perception à partir de ce qui peut en être rapporté verbalement*» [Thibaud, 1996 : 5]. Les ambiances perçues inspireraient ainsi les ambiances décrites.

3) *L'inévitable "bougé" de la perception.* Les courants de la phénoménologie et de l'écologie de la perception ont établit l'indissociabilité de la perception et du mouvement. Dans l'espace public urbain,

> «*le "bougé" se donne à la fois comme fondement de la perception et condition de possibilité du public. (...) La capacité des citadins à dépasser la subjectivité du privé s'actualise alors pratiquement dans les déplacements et les changements d'orientation perceptive. En tant que condition fondamentale de l'espace public urbain, la mobilité des*

[80] Les citations qui vont suivre sont toutes extraites du document où J.-P. Thibaud explique sa méthode : *Décrire le perceptible : la méthode des parcours commentés.* 1996, 26 p., doc. ronéo. Cet article fait partie d'un ouvrage consacré aux approches méthodologiques de l'espace public urbain intitulé *L'Espace urbain en méthodes*, paru aux Éditions Parenthèse en juin 2001. Nous avons gardé les références au document référé.

passants nous conduit à développer une approche de la perception en mouvement.» [Thibaud, 1996 : 5-6].

En ce qui concerne le protocole d'enquête proprement dit, la méthode des parcours commentés consiste à parcourir le terrain d'étude avec des passants (usagers réguliers ou pas) en leur demandant de décrire ce qu'ils perçoivent et ressentent au fur et à mesure du cheminement. «*Trois activités sont donc sollicitées simultanément : marcher, percevoir et décrire.*» [Thibaud, 1996 : 6]

Les consignes à suivre sont : 1) de *décrire* aussi précisément que possible tout ce que l'on perçoit par tous les sens : la vue, l'ouïe, l'odorat, le tact ; des repères spatiaux doivent être indiqués afin de faciliter l'analyse et la contextualisation des descriptions. 2) Quant au *cheminement*, le sujet est libre de faire le parcours qu'il veut, de s'arrêter et de changer de sens et d'allure quand il veut. 3) Quant aux *conditions* de l'expérience, le parcours est effectué avec l'enquêteur à qui sont adressées les descriptions, celui-ci intervient le moins possible et se limite à un rôle d'*auditeur bienveillant* (relançant éventuellement la parole dans le cas d'une difficulté manifeste du marcheur-observateur). Les commentaires sont enregistrés à l'aide d'un magnétophone portable et d'un micro-cravate.

À la sortie du terrain d'investigation, le trajet est reconstitué sur un plan afin de permettre un travail de mémorisation et s'en suit un bref entretien où l'on demande au passant de distinguer les lieux traversés en fonction des ambiances, d'événements marquants, connaissance du lieu, renseignements personnels.

La diversité de description du site est recherchée à travers le respect de trois variables : la *variété de cheminements* (autant que le nombre de parcours effectués) ; la *variété de circonstances* (conditions de visite : moment de la journée, météo, affluence du public) ; la *variété des points de vue* (personnes de différents âges et sexes, de différentes origines socioculturelles, de différents statuts - usager, touriste, travailleur sur les lieux, etc.).

Les comptes rendus de perception en mouvement ainsi obtenus sont retranscrits de manière à respecter les conditions de l'oralité. On essaie, dans l'analyse des discours, de «*faire émerger les convergences au-delà des différences et ressaisir un même contenu à partir de manières de décrire singulières. Opérer ces recoupements permet de reconstruire la dimension intersubjective de l'expérience et de montrer comment un site mobilise les perceptions partagées.*» [Thibaud, 1996 : 7].

L'analyse des commentaires se centre sur les manières de dire ce que l'on perçoit (comment perçoit-on ?). Pour cela, en plus d'une analyse par modalité sensible, plusieurs composantes descriptives servent à analyser ce corpus. «*Chacune d'elles, par des moyens différents, donne accès aux perceptions situées et contextes sensoriels des lieux*

traversés. Ces composantes sont : les associations spatio-sensorielles, les transitions perceptives, le champ verbal de l'apparence et les formulations réflexives.» [Thibaud, 1996 : 8].

Une deuxième étape d'analyse est nécessaire ensuite : revenir sur le terrain et effectuer un repérage «*des conditions à partir desquelles apparaissent les phénomènes décrits par les passants. Outre les observations d'ordre ethnographique, nous procédons à un double recueil de données : constitution de documents sonores et visuels et campagne de mesures acoustiques, lumineuses et thermo-aérauliques.*»[Thibaud, 1996 : 9].

Après ces deux phases, le problème se pose de savoir comment synthétiser cette diversité des matériaux récoltés et obtenus après analyse. La proposition de J.P. Thibaud est de,

> «*recomposer les descriptions des passants dans des récits de parcours "idéaux" (au sens d'idéal-type de Max Weber), à travers un collage de fragments issus des différentes descriptions ; ces "traversées polyglottes" - agencement hétéroclite de paroles habitantes plurielles - conservent la logique du cheminement.* (...) *Le récit obtenu (sur la colonne de gauche) est accompagné d'un "guide de lecture" (sur la colonne de droite) qui met en exergue les phénomènes sensori-moteurs repérés.*» [Thibaud, 1996 : 10].

Voici donc les principaux principes méthodologiques de la méthode des parcours commentés, tels que définis par J.P. Thibaud. Ces principes répondent aux hypothèses méthodologiques que nous avions émises pour l'observation de la perception des ambiances muséales *in situ*.

La méthode des parcours commentés semble, ainsi, la plus appropriée pour notre recherche, mais nécessite d'être adaptée aux spécificités de notre terrain d'étude, les expositions muséographiques. Avant de présenter les modifications apportées à la méthode, il nous semble important de revenir sur les spécificités de notre terrain.

L'espace public muséal

Les hypothèses méthodologiques formulées pour l'observation de l'espace public urbain, sont proches de notre approche de l'exposition muséographique, que l'on peut désigner comme un *espace public muséal*. Au-delà des aspects communs en ce qui concerne la *publicité* de ces deux espaces - accessibilité et co-présence -, nous devons les distinguer sur deux aspects fondamentaux :

- Premièrement, dans les musées, l'aménagement des expositions répond à des objectifs communicationnels (didactique et transmission d'un "savoir") et à des contraintes propres à l'institution muséale (conservation et protection du patrimoine). Par rapport aux ambiances urbaines, les ambiances mises en place dans les expositions traduisent des intentions à la fois plus simples et plus accentuées et leur fabrication prend un parti plus emphatique dans le choix des composantes : sons,

couleurs, formes, disposition spatiale, etc. L'usager est ici un visiteur dont on sollicite explicitement l'exercice perceptif.

- Deuxièmement, le visiteur du musée n'est pas un passant, mais quelqu'un qui vient avec une intention de visite. Qu'elle soit plus ou moins définie, plutôt de l'ordre de l'activité de loisir ou plutôt visite d'étude, elle est toujours motivée[81] et issue d'une prise de décision, alors qu'une grande partie des espaces publics urbains est fréquentée ou traversée dans les déplacements quotidiens des citadins (ne constituant donc pas une intention ou une destination en soi, mais un espace que l'on traverse pour aller à). Cette intention détermine d'emblée les conduites perceptives mises en action dans la visite.

Ces caractéristiques de l'espace public muséal, et en particulier de l'exposition scénographiée, découlent du fait qu'il n'est pas seulement espace d'actions et d'interactions, mais aussi et surtout un **espace de représentation** : quand le visiteur visite une exposition, il n'est pas seulement dans un espace physique concret, il est dans un espace conceptualisé qui traduit un message, des intentions, un propos. Cet espace doit être lu et décodé, plus que perçu et ressenti. Si dans tous les musées les objets sont exposés selon un principe organisateur (aussi "neutre" soit-il) qui va être appréhendé par le visiteur, dans les musées où l'on pratique la scénographie d'expositions, cet espace de représentation est encore plus prégnant, se superpose à l'espace architectural et va même jusqu'à gommer celui-ci. De cette superposition de l'espace physique et de l'espace conceptualisé résulte un amalgame qui rend difficile, voire impossible de les dissocier dans la perception et dans la description. En effet, cette fusion des deux espaces détermine déjà la perception : lors d'une visite d'exposition, le repérage spatial et la lecture du contenu se font en simultané, car le contenu *est* l'espace. C'est le contenu qui détermine l'aménagement de toutes les composantes environnementales (dispositifs, matériaux, éclairage, sons...), qui vont porter en elles-mêmes à la fois ce discours et sa grille de lecture. Autrement dit, l'environnement est lu à travers la grille fournie par ce fil conducteur muséographique.

L'environnement, ou espace immédiat où le corps s'inscrit, est aussi l'espace de représentation dans lequel le corps se projette. Cela implique une double position pour le visiteur : se laisser prendre par les *offrandes*[82] du site et se distancer pour accéder au message implicite et prendre position. Cette distanciation engage l'action critique du visiteur et lui permet de se construire son exposition (ou sa représentation de l'exposition).

---

[81] Même dans le cas de visite "obligée" par le fait de suivre un groupe, qu'il soit la famille ou la classe de l'école.

[82] Dans le sens de prises, d'affordances de J.J. Gibson (1986) *The ecological approach to visual perception*. Lawrence Erlbaum Associates. Hillsdale - New Jersey [cité par Thibaud].

La particularité de la scénographie est de présenter cette fusion des espaces comme une unité : l'exposition. Cette unité va être acceptée d'emblée par le visiteur. Il ne cherche pas à distinguer ces deux espaces, pour lui l'exposition est cette fusion. Et même si la scénographie peut être définie comme quelque chose de l'ordre du factice, du simulacre, elle participe de la réalité de l'exposition, puisque c'est la mise en scène qui rend réelle l'exposition. À l'image du cinéma, quand nous visitons une exposition nous savons que ce que l'on nous propose n'est pas la réalité, mais nous acceptons de le prendre comme tel durant un laps de temps, plus ou moins long. On joue le jeu. Et parfois tellement "bien" que l'on plonge réellement dans cet autre espace-temps représenté. Par exemple, lors de notre étude de l'exposition *Chevaliers de l'An Mil*[83], nous avons pu observer que certains visiteurs avaient réellement cru être sous l'eau, comme les archéologues pendant les fouilles, alors qu'ils se trouvaient dans un "simple" couloir scénographié.

On pourra dire alors que la distanciation est inversement proportionnelle à l'efficace de la fusion espace-représentation. C'est-à-dire qu'elle est d'autant plus difficile pour le visiteur, qu'il s'est laissé prendre au jeu, qu'il a été sur-*pris*. La distanciation pourrait alors être désignée comme la capacité qu'a le visiteur *d'avoir prise* sur sa perception.

Adaptation de la méthode à l'espace muséal

Cette dualité de la démarche du visiteur, nous avons pu l'observer lors de l'étude précédemment réalisée au Musée Dauphinois, dans laquelle la méthode des parcours commentés était déjà utilisée. Nous avions réalisé les parcours commentés en demandant aux visiteurs de décrire uniquement l'ambiance immédiate du lieu, les aspects physiques, sans lire le contenu. Nous avons constaté alors, que cela était presque impossible et que le visiteur était mal à l'aise face à la difficulté de décrire l'espace physique sans avoir compris le fil conducteur de l'exposition.

Cette fois-ci, nous avons décidé d'inviter les visiteurs à participer à notre expérience après une première visite de l'exposition, pour qu'ils puissent être plus à l'aise pour parler de l'ambiance physique en étant libérés de cette triple contrainte : lire, se situer et décrire.

En nous basant sur cette étude précédente, nous avons également supprimé l'obligation pour le visiteur de nous donner des repérages spatiaux pendant son parcours, car nous

---

[83]Exposition autour des fouilles réalisées sur le site archéologique du Lac de Paladru, datant de l'an 1040 (Musée Dauphinois, 1994-1996). Cette exposition commençait par un couloir où on avait recrée le site des fouilles sub-aquatiques, sans l'eau, avec la diffusion du son de la respiration en bouteilles d'oxygène et la simulation des reflets des rayons de soleil à la 'surface de l'eau'(en fait le plafond du musée...). Nombreux ont été les visiteurs, grands et petits, à être pris au "piège" ! Pour des explications plus détaillées cf. Saraiva, 1995.

avons conclu que cela interférait avec le discours puisque c'était perçu comme une consigne contraignante. Ou alors, les visiteurs oubliaient de le faire et lorsque moi je donnais le repère, ils réagissaient comme s'ils avaient commis une faute et se sentaient obligés de se justifier ou de parler de détails qu'ils n'avaient pas repéré. Nous avons donc décidé d'annoter nous-mêmes le parcours sur un plan et de situer les points d'arrêt et de parole.

À la fin du parcours, nous avons préféré ne pas faire la reconstitution du trajet sur un plan, car nous avions pu constater, en 1995, que pour certaines personnes il était très difficile de lire un plan et encore plus d'y projeter leur parcours. Aussi, le fait de ne pas avoir un plan qui sert de support au discours, oblige à nommer les lieux et à décrire plus en détail leur emplacement ce qui constitue un enrichissement non négligeable du discours et de la mémorisation.

TABLEAU N° 2 - PROTOCOLE D'ENQUETE DE LA METHODE DES PARCOURS COMMENTES ADAPTEE AUX EXPOSITIONS

Présentation : Je suis étudiante en 3e cycle et je fais un travail sur les expositions dans les musées.
Sollicitation : Voulez-vous participer à une expérience au niveau des expositions d'une durée 20 min. environ?
Description de la tache : Nous allons traverser l'exposition et vous décrivez tout ce que vous percevez par tous les sens : vue, ouïe, odorat, tact (textures et thermique).
Vous êtes libre de faire le parcours comme vous voulez (vitesse, arrêts, revenir en arrière, etc.).
[Pendant les parcours poser des questions pour relancer le discours, p.ex : Est-ce que vous percevez des changements? Comment qualifierez-vous cet espace? Par rapport au son, par rapport à la lumière...]
À la sortie de l'exposition : Redécrivez-moi le parcours en termes d'ambiance et commentez les différents endroits, les différents espaces. Combien de parties / espaces? Pouvez-vous les nommer?
Qu'est-ce qui vous a marqué le plus : au niveau de la lumière, du son, des ambiances, de l'orientation du parcours, etc.
Est-ce que cela a été une expérience difficile à faire? Pourquoi?
Questions : Age, profession (nationalité)
C'est la 1e fois que vous visitez l'exposition? Et le Musée Dauphinois?
Êtes-vous venus pour cette exposition? Si oui, pour quelle raison et qu'est-ce que vous en attendiez ?

Concrètement, dans la présente étude, nous avons observé un visiteur pendant sa visite et l'avons invité, à la fin, à participer à notre expérience. Cela nous permet de choisir le visiteur selon le type de parcours effectué et de respecter la variété des cheminements. Aussi le fait d'observer le parcours et de l'annoter sur un plan, permet déjà de poser certaines questions à la fin et éventuellement de comparer les descriptions avec le parcours réalisé.

Deux autres adaptations de la méthode des parcours commentés aux expositions muséales concernent, d'un côté, l'observation des comportements de visite que nous avons préféré réaliser avant les parcours commentés afin de recouvrir une variété de visiteurs-type (Cf. point 1.2.1.), et d'autre côté, l'analyse des comptes rendus de perception par un logiciel d'analyse textuelle qualitative (Cf. point 1.2.3., plus bas).

Aussi, et puisque nous nous intéressons aussi à ce qu'il advient de cette perception dans la durée, nous avons prévu une phase complémentaire décalée dans le temps, l'enquête sur la mémoire-souvenir (Cf. point 1.2.4.).

En ce qui concerne notre questionnement sur les attentes des visiteurs, nous avons prévu d'effectuer une enquête avant leur entrée dans l'exposition : un entretien rapide sur les motivations de la visite et sur ce qu'ils attendent de l'exposition. Les sujets de cette enquête sont différents de ceux qui effectueraient les parcours commentés.

Caractérisation de l'environnement

1) Des mesures sonores et lumineuses ont été effectuées afin de qualifier l'environnement construit, en explicitant comment des éléments caractéristiques objectivables conditionnent le milieu ambiant. Cela nous a permis de contextualiser les comptes rendus de perception des visiteurs[84]. Les mesures nous permettent de qualifier l'espace dans ses caractéristiques permanentes et, par conséquent, communes à tous les visiteurs. À travers les mesures, nous cherchons à repérer les éléments particuliers perçus par les visiteurs et les effets sonores et visuels décrits, afin de mieux comprendre les mécanismes de perception et d'appropriation de l'espace. Mais cela sans rechercher une correspondance causaliste entre son mesuré et son perçu, par exemple, ni une sorte de validation ou infirmation des perceptions décrites. Les mesures constituent une source d'information sur le terrain étudié, au même titre que les autres données obtenues par les différentes méthodes d'observation. Les valeurs mesurées sont donc à mettre en relation avec les autres corpus pour avoir une compréhension plus élargie des phénomènes observables *in situ*.

2) Au delà des mesures, des *prises de vue* et *de son* ont été effectuées afin de rendre compte du site, mais également pour illustrer les aspects les plus significatifs mentionnés par les visiteurs. Les prises de vues sont de deux types : le premier vise à obtenir un parcours photographique de l'exposition qui constitue un témoin visuel d'une visite et qui permette une visualisation de l'exposition dans son ensemble et pour certains détails. Il s'agit en effet d'un *parcours type possible*, puisque il y en a autant de parcours que de visiteurs, car nous ne regardons pas tous dans la même direction ni ne voyons de la même façon ; le second vise à servir de "plan" de situation aux mesures effectuées.

[84] Le type de mesure et les points à mesurer sont définis d'après les descriptions des visiteurs. Nous les présenterons en détail dans le chapitre 2.3. *La campagne d'enquête sur le terrain.*

3) Nous avons procédé, enfin, à une description morphologique et à une analyse architecturale du site, afin d'en présenter les principales caractéristiques physiques.

1.2.2. METHODES D'ANALYSE DES DONNEES DU TERRAIN

Des différentes méthodes d'enquête auprès des visiteurs, il en résulte trois types de corpus qui ont été analysés selon différentes méthodes.

1) Observation des parcours de visite

Nous avons obtenu un ensemble de plans avec une diversité d'informations registrées, textuelles et codifiées. L'analyse est faite par l'identification des parcours-type selon le trajet effectué et sa durée, et par le repérage d'éléments particuliers, afin de dégager les potentialités d'usage de l'exposition.

2) Méthode des parcours commentés

Le corpus résultant de la méthode des parcours commentés se présente sous la forme de comptes rendus de perception, qui constituent des descriptions situées des espaces et situations parcourus. Les descriptions recueillies à l'aide d'un magnétophone sont retranscrites intégralement, ce qui constitue un corpus textuel de taille importante.

Nous avons envisagé l'analyse du corpus des comptes rendus de perception par un logiciel de traitement des données textuelles, car cela semblait offrir deux avantages par rapport à l'analyse manuelle habituelle : d'un côté, il nous permettrait une analyse plus rapide du corpus (en vue de sa taille) et, d'un autre côté, il assurerait une certaine objectivité.

Une autre raison pour laquelle nous avons opté par ce type d'analyse était le fait qu'un logiciel venait d'être acquis au Cresson pour le traitement de corpus analogue, dans le cadre d'une recherche sur l'espace sensible urbain[85]. Il s'agit du logiciel ALCESTE - Analyse Lexicale par Contexte d'un corpus considéré comme un Ensemble de Segments de Texte - créé par Max Reinert, chercheur CNRS, en 1986.

> *«Cette approche de l'analyse des données textuelles est orientée vers l'analyse de corpus de textes homogènes (un roman, un corpus d'entretiens, un ensemble de réponses à une question ouverte, etc.). L'objectif est d'obtenir un premier classement des phrases du corpus étudié en fonction de la répartition des mots dans ces phrases (deux phrases se*

[85] Depuis longtemps le Cresson cherchait des outils d'analyse complémentaires qui permettraient une approche systématique des données qualitatives obtenues par les méthodes de recherche développées. Cette acquisition a été décidée après comparaison de différents outils informatiques et suite à des rencontres avec le créateur du logiciel, à l'initiative de Marie-Christine Couïc (première chercheuse du laboratoire à avoir utilisé ce logiciel dans le cadre d'une recherche sur le quartier de la gare à Grenoble). Pour un historique plus détaillé cf. [COUïC, 2000] (thèse de doctorat) et le rapport de recherche réalisé dans le cadre du programme de Recherche Ville Sensible [COUïC, AUGOYARD *et al.*, 1997]

"ressemblent" d'autant plus que leur vocabulaire est semblable). Ceci afin de dégager les principaux "mondes lexicaux".» [Lescure, 1997 : 2]

Ces mondes lexicaux sont les traces les plus prégnantes, à la fois d'un lieu référentiel et d'une activité cohérente du sujet-énonciateur, dans le lexique. Ces mondes lexicaux renvoient, d'un point de vue pratique, à des espaces de référence associés à un grand nombre d'énoncés... ils superposent dans un même "lieu", différents moments de l'activité du sujet.

«La méthodologie Alceste opère par le croisement de deux niveaux d'analyse des corpus : d'une part, sont extraits les énoncés simples, ou ce que Reinert préfère aujourd'hui nommer les unités de contexte élémentaires (u.c.e.) et, d'autre part, les lexèmes ou formes réduites qui sont l'ensemble des vocables ramenés à leur racine. Les u.c.e. renvoient au sujet énonciateur tandis que les formes réduites renvoient à l'objet. Ce croisement aura lieu au moment de la réalisation du tableau des données croisant les u.c.e. et les formes réduites.» [Couïc, 2000 : 100-101]

L'analyse effectuée à l'aide d'ALCESTE se déroule en différentes étapes, la première étant réalisée par le chercheur lui-même, c'est-à-dire la retranscription et préparation du corpus textuel selon les spécificités du logiciel. Les étapes suivantes sont déterminées par le logiciel : le calcul des dictionnaires et du corpus numérique, la réduction des mots "bruts" à leur racine, le calcul du tableau des données, la classification des données, la recherche des contextes statistiques.

Les résultats de ce traitement informatique sont générés sous forme de rapport.

À travers l'analyse de ces résultats, nous chercherons d'abord à identifier les relations existantes entre les ambiances et les perceptions et, ensuite, à repérer les intentions attribuées aux concepteurs. Cela nous permettra ensuite de les comparer aux données résultantes de l'analyse des entretiens des concepteurs[86], pour essayer de dégager les représentations communes aux deux groupes.

3) Les données métrologiques

Les mesures physiques, sonores et lumineuses, ont été analysées selon les procédures habituelles de leurs disciplines, dans un premier temps. Dans un deuxième temps, ces données métrologiques ont été mises en perspective avec les autres corpus.

Analyse croisée des corpus

À la fin de ces phases d'analyse par corpus, nous nous retrouvons avec une variété de résultats. Il s'agit maintenant de procéder à une analyse croisée de ces données. Mais,

[86] Nous n'avons pas utilisé ce logiciel pour le traitement du corpus résultant des entretiens auprès des concepteurs car, pour que l'analyse soit efficace, il faut une taille minimale du corpus non inférieur à 10 000 mots, ce qui n'était pas le cas.

comment procéder à l'articulation entre données mesurées et descriptions verbales recueillies ?

En ce qui concerne l'**espace sonore**, nous l'avons fait à l'aide de la notion d'*effet sonore* développée au Laboratoire Cresson[87]. Cette notion constitue un paradigme,

> *«Idée à mi-chemin entre l'universel et le singulier, à la fois modèle et guide, l'effet permet un discours général sur les sons, mais il ne peut se passer d'exemples. Ensuite, plutôt que définir de manière close des objets, il cerne une classe de phénomènes en donnant des indices précis sur leur nature, et en particulier sur leur statut. Enfin, l'aspect des objets qu'il désigne est modal ou instrumental. Grâce à ces caractères, il peut traverser des champs de savoir ou d'expérience différents, transit par lequel il s'enrichira progressivement.»*[Augoyard, Torgue (dir.), 1995 : 10].

L'effet est la manifestation d'un phénomène qui accompagne l'existence de l'objet, mais également sa trace. Une deuxième acception du terme renvoie à l'ensemble des conditions entourant l'existence de l'objet et à son mode d'apparaître en telle situation.

> *«Dès qu'il est perçu en situation, le son est inséparable d'un effet aussi modeste soit-il, coloration particulière qui tient à des attitudes et représentations collectives ou à des trais individuels. En ce cas, entre le son et l'effet sonore, il y a moins rapport de vraisemblance que renvois mutuels entre un son de référence physiquement évaluable mais à jamais abstrait et son interprétation ou le façonnage particulier, par lequel il entre dans l'élaboration perceptive.»*[Augoyard, Torgue, 1995 : 11].

À travers la notion d'effet, et grâce à la mise en situation, la dimension physique et la dimension humaine trouvent donc un sens commun.

Concrètement nous identifierons les effets sonores dans le discours des visiteurs et les attacherons aux situations observées et aux valeurs mesurées.

L'**espace visuel et lumineux** a été analysé au travers la notion de "mise en vue", que nous pourrons rapprocher de l'effet visuel, énoncée par G. Chelkoff et J.P. Thibaud, chercheurs au Laboratoire Cresson, dans leur recherche sur les formes sensibles de l'espace public (Cf. Chelkoff et Thibaud, 1992).

> *«Cette notion vise littéralement la façon dont les objets et les individus sont donnés à voir dans le cadre construit. (...) La dimension publique de l'environnement visuel ne réside pas dans les signes eux-mêmes, mais sans doute dans les cadres visuels mis en place, vécus et interprétés.»* [Chelkoff, Thibaud, 1992 : 57]

Cela veut dire, précisément, qu'il faut chercher *in situ* les interrelations entre l'environnement visuel et les expériences visuelles des usagers d'un espace donné. Comme la notion d'effet sonore pour l'analyse de l'espace sonore, la notion de mise en vue permet cette analyse transversale et pluridisciplinaire de l'espace visuel, en

---

[87]Les effets sonores sont le fruit d'une rencontre interdisciplinaire qui a duré une dizaine d'années, au sein du Cresson, présentés une première fois sous forme de *Répertoire des effets sonores*, par le Cresson en 1992. Un deuxième ouvrage, plus complet et développé, est paru en 1995, sous le titre *À l'Écoute de l'environnement*, sous la direction de Jean-François Augoyard et Henry Torgue. Cf. [Augoyard (dir), 1995].

articulant la parole des visiteurs aux autres données du terrain : mesures, relevés architecturaux, prises de vue, observation des pratiques de visite.

1.2.3. ENQUETE SUR LA MEMOIRE-SOUVENIR

Comme annoncé au début de cette recherche, nous nous interrogeons sur la liaison entre la perception sensorielle et la mémoire des ambiances muséales. Pour y répondre, nous observons la démarche active du visiteur à travers son parcours de visite d'une exposition muséale et la mémoire qu'il en garde.

Un premier questionnement de la mémoire a été effectué à la fin de la visite en parcours commenté[88] et nous a permis d'avoir les *impressions à chaud* des visiteurs. Chaque visiteur nous a fait part de sa lecture[89] de l'exposition sous forme de synthèse descriptive, tout en racontant les événements marquants au niveau sensible et affectif.

S'il nous semblait évident d'obtenir, en fin de visite, des souvenirs assez complets de l'exposition - qui pouvaient aller jusqu'à la description détaillée et précise de certains éléments ou à la citation de phrases entières de parties de l'exposition -, on se posait la question de ce qu'il en adviendrait plus tard.

Le projet de réaliser une enquête sur la mémoire-souvenir était envisagé depuis le début de cette recherche. Celle-ci nous a semblé encore plus importante après lecture des diverses études d'évaluation d'expositions centrées uniquement sur l'aspect cognitif de l'expérience de visite - spécialement l'acquisition de connaissances par le visiteur -, et qui évoquaient rarement les aspects sensibles et sociaux de l'expérience de visite[90]. Or, pour nous, l'expérience de visite dans son ensemble va au-delà de l'aspect cognitif, même pour les visiteurs qui viennent aux musées par "l'envie de savoir". Les ambiances de l'exposition et les interactions sociales qui ont pu y avoir lieu sont indissociables de l'exposition elle-même. Nous avons émis comme hypothèse que l'exposition que le visiteur garde en mémoire, c'est **son** exposition, c'est-à-dire celle qu'il

---

[88] Cf. ci-avant 1.2.2. Méthodes d'observation, point B- La méthode des parcours commentés.

[89] *Lecture* au sens large du terme, c'est-à-dire la perception et l'interprétation des différents éléments sensibles et de contenu.

[90] En effet, beaucoup d'études réalisées ont insisté sur la notion d'apprentissage ou d'acquisition de nouvelles connaissances, et la plupart des enquêtes se sont centrées sur les dispositifs muséographiques ou les textes (lisibilité et compréhension). Parmi la vaste bibliographie dans ce domaine, deux approches différentes doivent être citées : 1) une des enquêtes menées par Falk (1992) sur la mémoire à long terme auprès de visiteurs du Smithsonian Museum et qui s'intéressait à l'ensemble de l'expérience de visite et non seulement à sa dimension cognitive ; 2) En France, nous avons pris connaissance des recherches menées par Emmanuelle Vareille au Centre de Recherche sur la Culture et les Musées (URA 887 CNRS / Paris V), à Dijon, sur la mémoire des visiteurs de la Grande Galerie de l'Évolution du Muséum National d'Histoire Naturelle à Paris (étude démarrée en 1997). Elle a réalisé des entretiens téléphoniques 8 semaines après la visite sous le principe du *portrait chinois* (jeu qui procède par association libre de mots et/ou concepts) auprès de visiteurs repérés lors d'une enquête préalable de type quantitatif. Cf. [Vareille, 1997].

s'est "construite" par son expérience de visite, et qui est donc l'ensemble de ce qui s'est passé dans l'espace de l'exposition pendant le temps qu'il l'a parcouru[91].

Notre objectif est de savoir si la mémoire-souvenir tient plus à l'expérience sensible ou au contenu de l'exposition. Est-ce que les phénomènes décrits en détail lors de la visite restaient imprimés de façon remarquable ou pas ? Est-ce que les premiers souvenirs exprimés concerneraient l'exposition en général ou plutôt des détails ou des éléments précis ?

Pour cette enquête, nous avons opté par un entretien de type semi-directif avec des questions ouvertes, afin que l'interviewé s'exprime librement et que les souvenirs émergent au fur et à mesure des réponses. Les questions visent à relancer le discours ou à l'orienter vers d'autres aspects de la mémoire, mais aussi à approfondir l'anamnèse.

TABLEAU N° 3 - GUIDE D'ENTRETIEN SUR LA MÉMOIRE-SOUVENIR

Nous avons visité ensemble une exposition au Musée Dauphinois il y a quelque temps ; pouvez-vous **décrire** cette expérience? (relancer par rapport au parcours, aux aspects spatiaux, aux sensations éprouvées).
Imaginez que vous **racontez** cette visite à quelqu'un...
Combien de **parties** il y avait? Nommez-les.
Pouvez vous décrire chacune en termes de **contenu** et **d'espace** (limites, couleurs dominantes, éclairage, sons, textures... sensations éprouvées...)
Est-ce qu'il y a des choses qui vous ont **plu** particulièrement? Pourquoi?
Est-ce qu'il y a des choses qui vous ont **déplu** ou dérangé? Pourquoi?
Voulez-vous ajouter autre chose: **anecdotes** de visite, évocations?
Êtes vous revenu visiter cette exposition (ce musée)? En avez vous parlé à des proches?
Avez vous cherché de l'information complémentaire sur ce thème?

Cette enquête devait être réalisée deux ans après la visite, auprès des visiteurs ayant participé à la phase des parcours commentés. Pour cela nous demandons les coordonnées téléphoniques lors des questions générales posées à la fin du parcours, pour un éventuel contact ultérieur (sans autre précision).

L'analyse a cherché à dégager les souvenirs par rapport aux ambiances, au contenu, aux conditions de visite, mais aussi à repérer l'évolution des souvenirs durant cette période de deux ans, par comparaison avec les propos recueillis lors de la remémoration de la visite à la sortie de l'exposition.

[91] D'après certains auteurs (notamment Falk, 1992), la mémoire de la visite englobe aussi tout ce qui se passe ce jour-là, à partir du moment de la prise de décision de visiter un musée / exposition jusqu'aux discussions éventuelles à la suite de la visite, en passant par des moments plus prosaïques, comme le déplacement, la facilité à se garer, la pause à la cafétéria du musée, etc...

SYNTHESE

Nous cherchons à comprendre le rapport du visiteur à l'environnement de l'exposition, à savoir comment les ambiances proposées par les concepteurs sont perçues et mémorisées.

Pour cela, nous avons défini les méthodes pour l'observation de l'expérience du visiteur, *in situ* et hors-site, et pour l'analyse des différents corpus qui en résultent. L'observation de la démarche du visiteur permettra de rendre compte du rôle actif de celui-ci pendant la visite : choix du parcours, lecture ou attention portée aux dispositifs. L'enquête sur la mémoire permettra de comprendre les processus de perception et de mémorisation des ambiances muséales.

Conclusion de la présentation méthodologique

Nous venons de décrire les outils méthodologiques mis en œuvre pour une approche pluridisciplinaire des ambiances muséales *in situ*. Deux temps sont prévus :

- d'abord, l'observation de la fabrication des ambiances par le suivi du travail des concepteurs et réalisateurs d'une exposition ;

- ensuite, l'observation des perceptions et des mémoires des ambiances par l'enquête auprès des visiteurs, sur site et hors-site deux ans après la visite.

Nous avons également défini les méthodes et outils pour l'analyse de la multitude des données recueillies : d'abord une analyse séparée de chaque corpus, ensuite le croisement et mise en perspective des résultats de ces analyses afin de comprendre le rôle des ambiances dans l'expérience muséale.

Dans ce croisement, la confrontation des intentions des concepteurs et des interprétations des visiteurs permettra d'évaluer la dimension communicationnelle des ambiances et de repérer des ambiants muséaux.

Il est temps maintenant de présenter le terrain et ses caractéristiques, et le déroulement des différentes phases d'enquête.

2. Terrain

En vue des objectifs définis précédemment, le terrain de notre étude devait satisfaire un ensemble de conditions : présenter des expositions scénographiées, avec une diversité de sollicitations en terme sensoriel ; avoir une équipe de concepteurs sensible aux problématiques de recherche ; être proche et accessible. Pour les besoins précis de notre recherche, il fallait encore que le musée retenu se trouve en phase de préparation d'une nouvelle exposition.

Le Musée Dauphinois, situé à Grenoble, s'est présenté comme le terrain idéal pour l'étude de la conception d'expositions scénographiées mais aussi pour celle des processus de perception et de mémoire de ces expositions. Différentes raisons justifient ce choix : proximité et accessibilité, politique muséographique et culturelle, tradition de scénographie d'expositions, pratique de conception et réalisation en équipe.

2.1. LE MUSEE DAUPHINOIS

«Véritable musée régional de l'Homme, le Musée Dauphinois a pour vocation de conserver notre patrimoine culturel, qu'il soit de l'ancienne province du Dauphiné ou plus généralement de l'ensemble des Alpes Françaises. La définition de ce patrimoine doit rester très large : toutes les manifestations humaines, tous les produits de la longue activité des hommes sur ce domaine régional, de la préhistoire la plus lointaine jusqu'aux périodes les plus proches de nous, sont susceptibles d'intégrer les collections. Mais celles-ci ne prennent pour autant un sens que lorsqu'elles sont utilisées pour rapprocher nos contemporains des hommes qui ont conçu, réalisé ou utilisé les objets et documents que l'on conserve aujourd'hui avec la meilleure attention. Ainsi, le Musée Dauphinois développe une activité originale. Au cours des dernières années, ses conservateurs ont initié une importante réflexion sur la mise en valeur du patrimoine. De nouvelles pratiques muséographiques en sont issues, qui permettent au musée de s'ouvrir au public dans de meilleures conditions, et de ne plus se refermer sur son patrimoine. Le traitement de l'image, du son, de la lumière ont modifié radicalement, autour d'un travail sur l'espace et les matériaux de l'exposition, les procédés traditionnels de présentation. Ainsi la démarche culturelle est appelée à se rapprocher des meilleures techniques de communication actuelles ; le patrimoine est inscrit au cœur des préoccupations de notre société, en constant développement.» [Bosso, 1988 : 43]

Cette présentation résume les principaux points qui définissent le musée : son inscription régionale, l'acception large de patrimoine, la présentation au public et la mission culturelle. Nous allons les présenter en détail dans les pages suivantes.

2.1.1. UN MUSEE "HORS DU TEMPS ET DE L'ESPACE"

Le Musée Dauphinois est situé sur la rive droite de l'Isère, en bordure de la zone piétonnière de Grenoble et du quartier Saint-Laurent, l'un des plus anciens[92] quartiers de la ville (Cf. plan, figure 1). Grâce à cette situation et à son installation dans un bâtiment classé Monument Historique - l'ancien couvent de Sainte-Marie-d'En-Haut, ensemble de bâtiments avec cloître et jardins, datant du XVIIe siècle -, le musée offre un cadre de visite agréable et une vue imprenable sur Grenoble et son agglomération.

La proximité du centre-ville le rend rapidement accessible que ce soit à pied, par la Montée Chalemont, à 10 mn. de l'arrêt de tramway "Maison du Tourisme", ou en voiture par la rue Maurice Gignoux. Pourtant, séparé du centre-ville par l'Isère, au dessus des bâtiments qui bordent le Quai Perrière et cachent les accès, il semble inaccessible : on le voit sans savoir comment y aller. En effet, le piéton ne découvre la Montée Chalemont (Cf. figure 4), qu'après avoir traversé la Place de la Cymaise de l'autre côté du pont (Cf. figure 3). L'automobiliste, quant à lui, devine la route menant au musée derrière une arcade au milieu des bâtiments du Quai Perrière. La figure 2, rend compte de cette intangibilité du musée.

Par ailleurs, la situation du musée à mi-hauteur, transforme la montée pédestre pour y accéder en "escalade" (207 marches et 45 mètres de dénivelé[93]), ce qui limite l'accès ou du moins peut décourager un certain nombre de visiteurs potentiels.

L'acte de monter au musée est parfois décrit comme une *ascension* avec toutes les connotations qu'on peut y associer aux niveaux physique, spirituel et culturel : parcours initiatique, progression culturelle, promotion sociale.

Qui plus est, la Montée Chalemont est la seule pente de Grenoble, ville plate même si Capitale des Alpes. Et, si on poursuit la montée au-delà du musée, on se retrouve déjà dans la *montagne*, dans le sentier pédestre qui mène à La Bastille[94]. Le musée marque

---

[92] *"Les maisons de la rue Saint-Laurent marquent l'emplacement du village de Cularo (43 avant J.C.), habitée par les Allobroges."* Ce quartier est, aujourd'hui, essentiellement résidentiel mais, la nuit, devient un des lieux de sortie des Grenoblois, car il y a une forte concentration de restaurants. Il est désigné comme le *quartier italien*, car une grande partie de la communauté italienne immigrée à Grenoble dans la première moitié du XXe siècle s'y était installée ; la plupart des restaurants sont, d'ailleurs, des pizzerias.

[93] La montée Chalemont marque l'emplacement de la voie romaine qui reliait Briançon à Vienne. Elle est transformée en escalier seulement lors des travaux d'aménagement du musée, en 1970.

[94] Juste au dessus du Musée se trouvent les Instituts de Géographie Alpine et de Géologie et, plus loin vers l'ouest, la Résidence Universitaire du Rabot. Ce sont les seuls bâtiments construits d'un vaste projet d'aménagement de la colline

ainsi la limite de la ville[95] : on y va exprès et souvent la visite constitue la promenade ou sortie de la semaine, du mois...

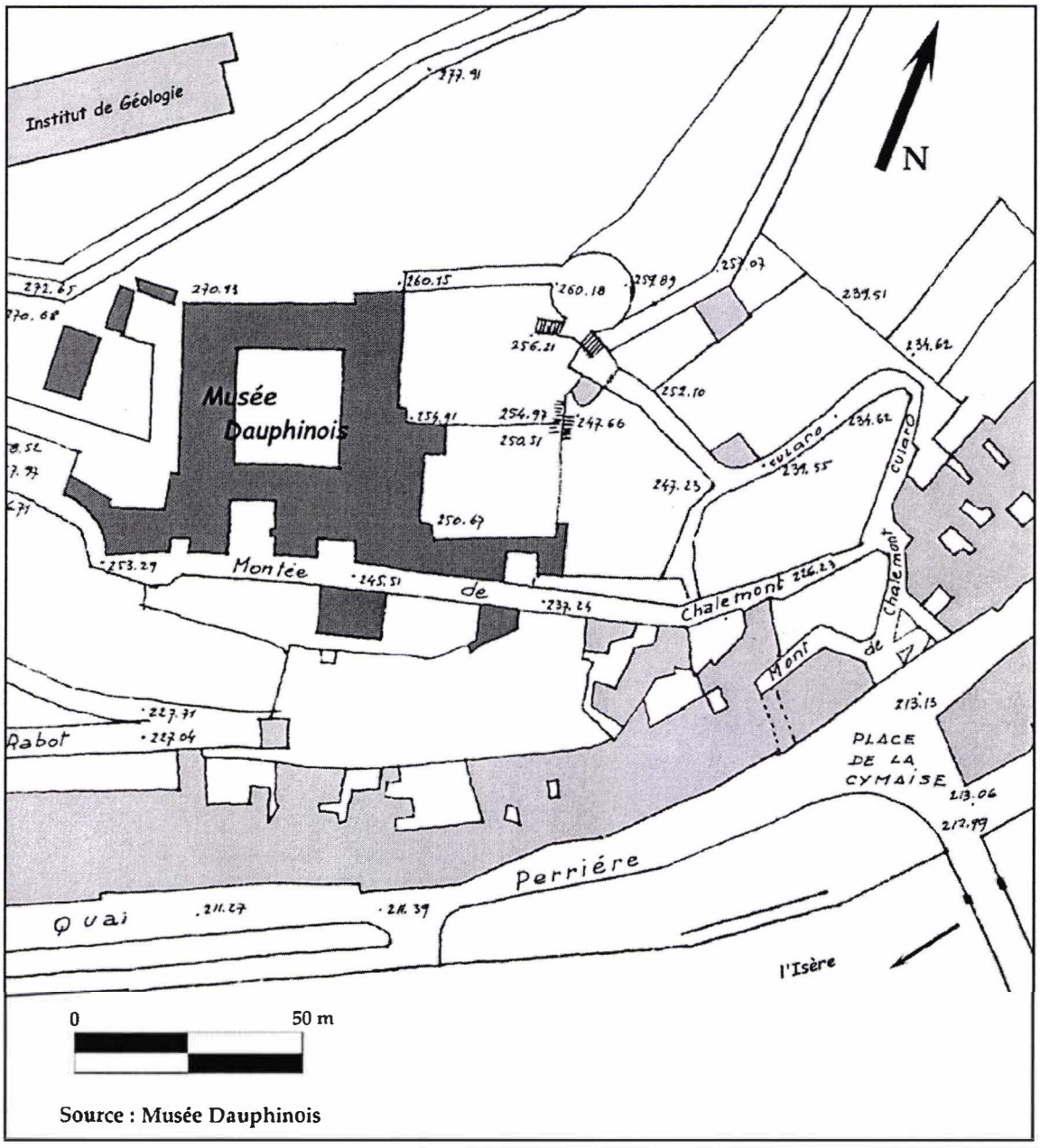


Figure 1 - Plan de situation du Musée Dauphinois à Grenoble

et d'installation d'un centre universitaire international définit dans les années 1950, et qui prévoyait encore la démolition des bâtiments du Quai Perrière (Cf. Bosso, 1988). 400 m plus haut, se trouve La Bastille, fortification devenue point touristique d'où on peut contempler Grenoble (accessible à pied, en téléphérique et en voiture par une autre route).

[95] Cette situation particulière avait déjà déterminé la construction du couvent au XVIIe, comme nous raconte Annie Bosso, dans sa chronique sur Sainte-Marie d'en Haut : «(...) *Quels que soient ces inconvénients, la colline de Chalemont avait emporté l'adhésion de tous, le site paraissant tout à la fois proche de la ville et, dominant les rives de l'Isère et le faubourg Saint-Laurent, assez éloigné pour assurer la quiétude des religieuses et favoriser leur recueillement.*» [Bosso, 1988 : 5-6]

Figure 2 - Façade des bâtiments Quai Perrière et le Musée Dauphinois au-dessus

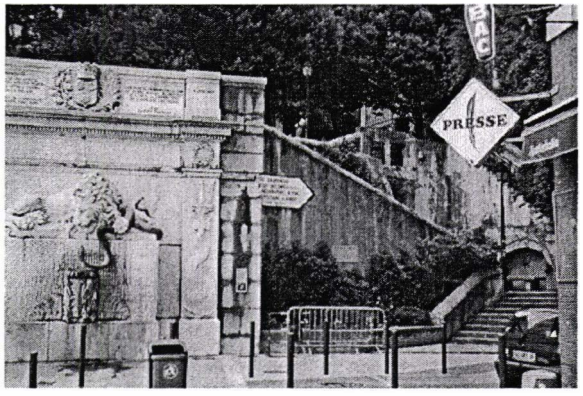


Figure 3 - On découvre l'escalier d'accès

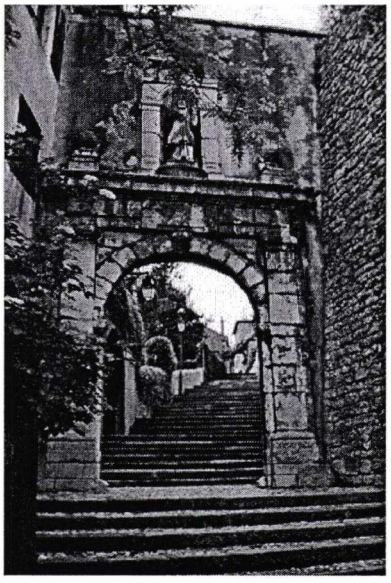


Figure 4 - La Montée Chalemont. En premier plan, l'ancienne porte du couvent

Tous ces aspects expriment le côté "expéditionnaire" de l'accès au musée et le côté extraordinaire de la visite. Par ailleurs, ils révèlent un paradoxe : le musée est à la fois proche et distant, à deux pas du centre-ville mais déjà ailleurs, inaccessible voire intangible. Ce qui lui confère un côté hors du temps et de l'espace :

- *hors du temps*, car le visiteur sort du bouillonnement de la ville et plonge dans un autre temps et un autre rythme pendant la visite ;

- *hors de l'espace*, car le bâtiment semble flotter au dessus de la ville et que le couvent est d'un ordre spatial différent de ceux que l'on vit au quotidien.

Si le musée est hors du temps et de l'espace par les aspects que nous venons de décrire, il est bien un musée de notre temps par les thématiques abordées et par la politique muséographique pratiquée. C'est ce que nous allons présenter dans les points suivants.

2.1.2. HISTORIQUE

Trois dates marquent l'histoire du Musée Dauphinois :

1906 - Fondation par Hypollyte Müller ;

1968 - Installation à l'ancien couvent de Sainte-Marie-d'en-Haut ;

1992 - Élargissement des compétences par la création de la Conservation du Patrimoine de l'Isère.

Avant d'explorer plus en détail ces étapes décisives du musée, nous pouvons avancer d'ores et déjà qu'elles ont un élément en commun : elles sont toutes associées à des personnages fort charismatiques. Hypollyte Müller pour la fondation et premiers pas, Jean-Pierre Laurent dans les années 1970 pour l'innovation en termes muséographiques, Jean-Claude Duclos et Jean Guibal dans les années 1980-1990 pour l'ouverture du musée à d'autres champs d'action. Au-delà de l'action de ces personnages plus connus publiquement, le musée s'est constitué par l'ensemble des conservateurs et personnel technique qui se sont autant investit autour d'objectifs communs : présenter un patrimoine et proposer un débat de société. Le Musée Dauphinois fait partie de ce qu'on appelle aujourd'hui les *musées de société* dont les missions sont déclinées par J.C. Duclos en cinq axes : «*comparer, donner des repères, resituer, accomplir des "travaux de deuil", reconnaître*» [Duclos, 1995 : 48].

- <u>Hypollyte Müller (1865-1933)</u>

L'homme qui fonde le Musée Dauphinois, en 1906, est un :

> «*Scientifique autodidacte, préhistorien et ethnologue, insatiable collecteur et généreux communicateur.*» (...) «*Passionné par la préhistoire et la géologie dès l'âge de 17 ans, il anime la Société dauphinoise d'Ethnologie et d'Anthropologie à partir de 1894. De fouilles en découvertes, de communications en expérimentations, il devient vite un*

préhistorien reconnu en même temps qu'un homme populaire réputé par son talent et sa prodigalité à communiquer ce qu'il sait»[96].

Son objectif pour le musée tenait en une seule phrase : «*Relier les premiers occupants d'un pays à ceux qui l'habitent encore*»[97]. Cet ancrage régional est mieux défini plus loin : selon H. Müller, le musée serait «*la somme de l'histoire d'une région par l'objet, un musée populaire reflétant les coutumes, les mœurs, les usages d'une population particulière. (...) C'est la montagne qui est chantée sous une forme matérielle, c'est le labeur séculaire de nos ancêtres et c'est bon et beau parce que simple et utile*»[98].

Conscient de l'importance de faire connaître l'histoire des habitants du Dauphiné, Müller multiplie conférences publiques et expositions. «*Lors de l'Exposition de la Houille Blanche et du Tourisme à Grenoble, en 1925, il dirige la construction d'un village alpin, et rétablit dans l'intégralité de leur mobilier, deux maisons de Saint-Véran.*»[99] Il s'inscrit ainsi dans le mouvement novateur du début du XXe siècle, visible dans les musées de plein air et dans certaines expositions internationales depuis le dernier quartier du XIXe, qui consiste à créer des cadres contextualisants ou des dioramas.

La personnalité de ce scientifique autodidacte et sa passion à communiquer l'histoire de la région auprès d'un large public, continuent d'inspirer le musée aujourd'hui. En 1995, dans le dépliant de présentation du musée, on pouvait toujours constater cette ouverture :

> «*Le musée n'est pas que l'écrin d'un trésor : il est chargé de transmettre le savoir que portent toutes les traces et tous les vestiges que comptent ses collections. Outil de recherche et de conservation, le musée ne prend tout son sens que dans sa haute mission culturelle, au service de tous les publics, de l'érudit au simple curieux.*»

Cette démarche s'inscrit également dans les courants muséologiques plus récents, qui ont marqué un tournant dans les années 1970 et 1980 - notamment les écomusées et la Nouvelle Muséologie - auxquels le Musée Dauphinois et ses conservateurs ont largement contribué.

- <u>L'ancien couvent de Sainte-Marie-d'en-Haut</u>

> «*Construit à partir de 1604, à l'initiative de Saint François de Salles et Sainte Jeanne de Chantal, ce site constitue la quatrième maison de l'ordre de la Visitation. Il est installé sur les premières hauteurs*[100] *qui dominent Grenoble. L'édifice aujourd'hui classé Monument Historique, est organisé autour d'un cloître. De grandes terrasses servaient naguère de jardins aux religieuses et constituent aujourd'hui un belvédère d'une rare*

---

[96] Extrait du site-web du Musée (www.musee-dauphinois.fr), 2000.

[97] Extrait du dépliant de présentation du Musée Dauphinois, en 1995.

[98] Extrait du site-web du Musée, 2000.

[99] *Idem.*

[100] D'où certainement son nom, car en centre ville on retrouve l'ancien couvent de Sainte-Marie <u>d'en Bas</u> (construit en 1666 comme extension de Sainte-Marie-d'en-Haut], dont l'église abrite aujourd'hui un théâtre (Note personnelle). Coïncidence de l'histoire, le Musée Dauphinois avait été installé dans cette même église entre 1926 et 1967.

qualité pour contempler la ville. Une roseraie toujours entretenue, et un séchoir complètent ces espaces extérieurs. La chapelle est le seul local qui a conservé sa disposition initiale, et surtout son superbe décor baroque, tout en trompe l'œil de camaïeu gris et or. Un retable doré resplendissant vient parachever ce décor, remarquable dans l'opposition qu'il entretient avec la sévérité de l'architecture du couvent. Abandonné par les visitandines à la Révolution, le monument connaîtra les plus diverses utilisations.»[101]

En 1965, l'ensemble des bâtiments (murs et toits) et des jardins, sont classés monuments historiques (la chapelle était déjà protégée). La destination du bâtiment à abriter le Musée Dauphinois est décidée à ce moment-là, et déterminera, en partie, les travaux de restauration[102] effectués.

«Le parti fut pris de restaurer l'aspect extérieur de l'ensemble, en revenant notamment à l'état qui avait précédé les réaménagements du XIXe siècle. (...) À l'intérieur, les salles seront dégagées des multiples cloisons qui les encombrent, les planchers seront repris dans la quasi totalité des cas, mais en restituant un rythme de poutraison "à la française". Sont ainsi rendus disponibles pour le futur musée près de 4 000 mères carrés.» [Bosso, 1988 : 40]

Entièrement restauré à la faveur des Jeux Olympiques d'Hiver, le Musée Dauphinois y est installé en 1968, et inauguré par la même occasion par André Malraux, alors ministre de la Culture, le 2 février (première tranche des travaux et exposition "Trésors du Musée Dauphinois". La deuxième tranche est inaugurée le 27 juin 1970).

L'installation du musée dans ce site particulier, participe de la construction d'une identité qui lui est propre, auprès des Grenoblois et des visiteurs extérieurs à la ville. En revanche, la situation géographique du bâtiment, son statut de Monument Historique et son architecture particulière, impliquent des contraintes en termes d'accessibilité[103], de visite, d'organisation des expositions[104] et de développement ou extension.

Contraintes architecturales et solutions muséographiques

1) L'architecture de l'ancien couvent est incontournable et toujours présente, voire pesante, à l'intérieur encore plus qu'à l'extérieur. La partie consacrée aux salles d'exposition constitue le corps principal du site, soit les quatre ailes qui entourent le

---

[101] Extrait du site-web du Musée (www.musee-dauphinois.fr), 2000. En effet, dans les deux premières décennies du XXe siècle l'ancien couvent a été utilisé comme prison et, de 1920 à 1958, a été compartimenté en "logements sociaux" habités par des familles italiennes.

[102] Le chantier de restauration est placé sous la direction de Pierre Lotte, architecte en chef des Monuments historiques, et durera 4 ans (1966-1970).

[103] Les contraintes d'accessibilité liées à la situation du musée ont déjà été abordées dans le point précédent. Cf. 2.1.1. Un musée "hors du temps et de l'espace".

[104] Le Musée Dauphinois ne possède pas d'exposition permanente mais plusieurs expositions temporaires en simultanée (Cf. plus bas Politique Muséographique).

cloître[105]. Chaque aile possède trois étages. L'architecture s'impose aux conservateurs comme aux visiteurs en de longues salles rectangulaires, communiquantes entre elles, distribuées dans les trois niveaux, mais accessibles que par deux escaliers[106] : l'un situé à l'intersection des ailes sud et ouest (accessible à partir du cloître, il distribue tous les étages), l'autre à l'intersection des ailes sud et est (à partir du premier étage uniquement).

Cette distribution limitée des salles d'exposition soulève des difficultés de circulation. D'une façon générale, le début des expositions se situe du côté du premier escalier et la fin des expositions se situe à l'autre extrémité. Cela semble évident et anodin mais peut confronter le visiteur à un problème : au premier étage, par exemple, s'il décide de commencer la visite de l'exposition installée dans l'aile sud, qui se trouve à sa gauche en montant l'escalier - et pas celle qui se trouve à droite et qui occupe les ailes ouest-nord-est -, à la fin il va se trouver devant la sortie de l'exposition qu'il a évité. Là il a trois alternatives : revenir par le couloir de l'aile sud - parallèle aux salles qu'il vient de traverser - pour retrouver le début de la deuxième exposition, faire la visite de la deuxième exposition à l'envers en commençant par la fin, ou monter l'escalier sud-est et se trouver à la fin de l'exposition du dernier étage ! Le même problème se posera s'il choisit l'exposition à sa droite ou même s'il commence par le dernier étage. Dans la figure 5, nous pouvons lire l'un des textes affichés par les conservateurs pour aider les visiteurs à visiter les expositions dans le bon sens (il concerne l'exposition *Hache, ébénistes* - 1998).

Le fait que les salles soient traversantes et communiquantes entre elles (accessibles uniquement par les deux escaliers et pas directement dans chacune des ailes), oblige le visiteur, une fois entré dans une exposition, à aller jusqu'au bout, traverser plusieurs salles, faire le tour du cloître jusqu'à l'autre extrémité. Ce que la plupart des visiteurs font sans problème. Mais, selon la connaissance qu'ils ont du lieu ou l'ordre par lequel ils ont commencé la visite des expositions, cela peut être à l'origine d'hésitations, de départs anticipés ou même de visites fractionnées[107] d'une exposition (ce qui aura certainement des conséquences dans la visite et dans la mémoire qu'ils en gardent).

---

[105] Nous ne parlerons ici que des salles destinées aux expositions : les espaces ouverts au public sont plus larges et comprennent le cloître, les jardins, la chapelle au sous-sol, l'espace accueil, l'Espace Découverte pour les groupes scolaires et même la documentation (accès sur demande). Sur l'aile sud, le rez-de-chaussée est occupé par des espaces administratifs et le troisième étage par une salle de conférences. Au delà de ce corps principal, le site comprend encore : un bâtiment dans le prolongement de l'aile sud qui héberge administration, documentation, laboratoire photographique, espaces techniques ; trois autres bâtiments indépendants (logements de fonction et Centre d'archéologie). Depuis 1989, les réserves du musée sont situées à l'extérieur du site, dans l'ancienne manutention militaire sur le Quai de France (dans le prolongement du Quai Perrière), ce qui a permis de dégager de nouveaux espaces d'exposition.

[106] L'accessibilité des personnes à mobilité réduite étant assurée par des ascenseurs.

[107] Ce qui s'est passé pour certains visiteurs de l'exposition que nous avons étudiée. Cf. plus loin chapitre : La campagne d'enquête sur le terrain, notamment *Le public et les contraintes du terrain.*

Conscients de ce problème depuis longtemps, les responsables mettent en place différentes stratégies pour informer les visiteurs : signalétique[108] et informations données par les gardiens du musée qui parcourent les expositions. Malgré cela, on trouve souvent des visiteurs qui cherchent leur chemin dans les escaliers ou le cloître. Cela a un côté positif puisque les personnes explorent le lieu et découvrent, en se perdant, des expositions qu'ils n'avaient pas prévu de visiter, ou des recoins insoupçonnés. Parfois aussi, ils se laissent attirer par le charme du cloître et des jardins... et ont du mal à retourner aux salles d'exposition.

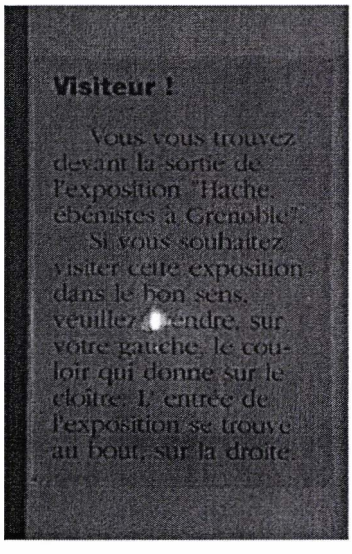


Figure 5 - "Instructions" de circulation...

2) Le statut de Monument Historique, s'il motive pour une part les visites, impose des contraintes en terme muséographique et de développement du musée, par l'impossibilité de toucher à l'intégrité architecturale du bâtiment.

Ce statut a orienté le développement d'un type d'expographie qui est devenu, paradoxalement, un des signes caractéristiques du Musée Dauphinois et certainement une des raisons de sa notoriété. Le fait de ne pas pouvoir effectuer de transformations définitives dans le bâtiment, a conduit les conservateurs à masquer l'architecture à travers une *seconde peau* : la **scénographie.** Elle peut être plus ou moins "masquante" : les murs, le plafond en bois, les fenêtres sont couverts en partie ou dans la totalité selon les besoins ou les intentions des concepteurs. Cela facilite, par ailleurs, la maîtrise de l'éclairage, de l'hygrométrie, de la sécurité, incontournable pour tout musée (puisque une de ses missions est celle de conserver les collections exposées).

Cette seconde peau confère à chaque exposition une identité propre, car la scénographie est développée de pair avec la thématique de façon à exprimer le message voulu. Mais cela est parfois interprété de façon négative : pourquoi cacher

[108] Une nouvelle signalétique a été mise en place début 1997.

l'architecture et pourquoi couper le visiteur de l'extérieur, sont des questions souvent adressées aux responsables du musée (ou à ceux qui pratiquent le même type de muséographie). Les appellations "musée noir" ou "une boîte dans la boîte", utilisées pour désigner ce type de muséographie de façon souvent négative, expriment bien cette autonomie de l'exposition par rapport au musée-bâtiment recherchée par les adeptes de la scénographie d'expositions. Cela participe aussi de la volonté de créer un milieu autonome et individualisé qui plonge le visiteur dans le thème abordé, l'invitant ainsi à un voyage dans un autre espace durant le temps d'une visite.

- Conservation du Patrimoine de l'Isère - C.P.I.

Le 1er janvier 1992 le Musée Dauphinois devient Conservation du Patrimoine de l'Isère, c'est-à-dire que ses domaines d'action s'étendent dorénavant sur tout le Département[109], se diversifient et se spécialisent, avec une forte composante de recherche.

> «*À ses fonctions traditionnelles de musée, s'ajoutent désormais : la recherche en archéologie historique ; une large mission d'inventaire du patrimoine isérois (public et privé, mobilier et immobilier) ; une mission de conseil pour la protection et la restauration du patrimoine bâti ; une mission d'expertise et d'assistance pour la recherche, la conservation et la mise en valeur du patrimoine isérois ; enfin, le service éducatif du Musée propose des animations diverses aux enseignants et public scolaire.*»[110]

Cet élargissement du champ d'action du musée répond à la nécessité, à la fois, de décentralisation et de régionalisation des services concernant le patrimoine, dans le contexte de décentralisation culturelle et de demande muséale vécu, en France, dans les années 1980. Afin d'adapter les ressources et moyens aux besoins et réalités locaux, le Conseil général de l'Isère investit le Musée Dauphinois de cette mission, en reconnaissant le travail de fond déjà réalisé par ses conservateurs et personnel depuis sa création (et surtout depuis les années 70) et en le dotant de nouveaux services et crédits. Jean Guibal, conservateur-en-chef et directeur du Musée entre 1987 et 2000[111], est l'un des protagonistes de cette nouvelle étape. Dans une interview accordée récemment à *Télérama*, il présente le caractère novateur de cette démarche centrée sur la mission culturelle.

> «*C'est parce que l'Isère a eu l'audace de concurrencer les services de l'État que Jean Guibal peut aujourd'hui exercer son rôle* [de conservateur-en-chef du patrimoine de l'Isère]. *Ailleurs, le patrimoine reste émietté entre diverses administrations qui relèvent de Lyon, voire de Paris. L'une s'occupe d'inventorier le territoire (à un rythme*

---

[109] Le Musée était créé en 1906 sous le statut de régie directe municipale (Ville de Grenoble). Même si, depuis les années 1986-87, ses missions de conseil et d'assistance auprès d'associations et collectivités territoriales s'étendaient bien au-delà des limites de la ville, c'est qu'en 1992 que se formalise le changement de statut et se «*procède à une nouvelle définition du projet culturel de l'établissement et à l'élaboration de nouveaux objectifs sur l'ensemble de l'Isère.*» [Guibal, 1993 : 11].

[110] Extrait du dépliant de présentation du musée, 1995.

[111] Pendant cette période, il s'agissait plutôt d'une équipe de direction partagée entre les conservateurs/directeurs-adjoints, chacun responsable de certaines tâches et/ou musées.

millénaire), l'autre d'archéologie, une troisième de monuments classés ; et aucune de transmettre ces trésors au public. "Moi, explique J. Guibal, *je ne suis pas tout à fait de la tribu. Faire des musées pour les gens qui aiment les musées ne m'intéresse pas. J'ai inversé le problème. Tout doit aboutir au public. Sans quoi nous ne servons à rien." C'est ainsi que lui vient à l'idée ce service compact, à l'échelle de tout un département, responsable face aux hommes politiques. L'Isère relève le pari.»* [Granon, 2001]

Cette démarche audacieuse, bien qu'elle s'en différencie quelque part, n'est pas sans rappeler celle de Jean-Pierre Laurent, directeur du musée de 1971-1986, en ce qui concerne la scénographie et la politique muséographique[112], au début des années 1970. Les conséquences institutionnelles aussi :

«Pendant des années, Jean Guibal est excommunié par les grands prêtres de la Direction des Musées de France. Puis, cet automne, le ministère l'appelle : "Dites donc, votre décentralisation à la hussarde, en Isère, ça vous ennuierait qu'on considère ça comme une expérience pilote,[113] *histoire, un jour, d'étendre ça à d'autres départements ?"»* [Granon, 2001]

La Conservation du Patrimoine de l'Isère apporte des changements dans la politique culturelle et permet des ouvertures visibles dans l'ensemble du département mais également à l'intérieur du Musée Dauphinois lui-même. La C.P.I. regroupe aujourd'hui dix-sept[114] autres musées et sites départementaux. En conséquence, la structure Musée Dauphinois - C.P.I. recrute du personnel scientifique spécialisé dans différents domaines disciplinaires : architecture, conservation, ethnologie, archéologie, etc. La "nouvelle" mission culturelle de conseil et d'expertise *sort* le personnel et le musée de la traditionnelle fonction des musées (inventorier et conserver en un seul lieu) pour intervenir à la demande des collectivités territoriales et d'associations pour tout ce qui concerne le patrimoine et l'identité, dans une visée plus large[115] de ce que cela peut apporter en terme social ou économique.

«*Ce qui est intéressant,* souligne J. Guibal, *ce n'est pas le patrimoine lui-même, mais ce qui, dans notre société, trouve des raisons de vibrer au contact du patrimoine. Lorsqu'un village s'investit dans son vieux four à pain, le répare et s'en ressert une fois par an, l'essentiel n'est pas le four mais les habitants du village. De même qu'à Izieu, la maison où vécurent les enfants juifs, toute banale qu'elle soit, possède une portée symbolique autrement plus aiguë, pour nous Français de 2001, que tous les châteaux forts du monde.»* [Granon, 2001]

---

[112] Cf. point sur la Politique muséographique, ci-après

[113] Cette expérience pilote de décentralisation culturelle est formalisée entre le Ministère de la Culture et le Département de l'Isère (avec deux autres départements français), fin juin 2001, à travers la signature d'un "protocole de décentralisation culturelle". Cf. Journal *Patrimoine de l'Isère*, mars 2001, n °11, p. 28.

[114] Musée Archéologique (Aoste), Musée de Bourgoin-Jallieu (Bourgoin-Jallieu), Musée de Bressieux (Bressieux), Musée du Lac de Paladru (Charavines), Musée Hector Berlioz (La Côte Saint-André), Musée de la Viscose (Échirolles), Musée Archéologique Église St.-Laurent (Grenoble), Musée de l'Ancien Évêché (Grenoble), Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère (Grenoble), Maison du Patrimoine (Hières-sur-Ambly), Musée de la Houille Blanche (Lancey), Musée du Trièves (Mens), Musée Matheysin (La Mure), Musée départemental de Saint-Antoine-l'Abbaye (St.-Antoine-l'Abbaye), Ensemble d'art sacré contemporain Église Saint-Hugues (St.-Pierre de Chartreuse), Musée Hébert (La Tronche), Musée de la Révolution Française (Vizille).

[115] Cette politique culturelle d'ouverture avait déjà été entamée par J.-P. Laurent et Jean-Claude Duclos dans les années 1980, en montrant que le patrimoine est partout, dispersé sur le territoire et bien souvent dans la mémoire de ses habitants. Datent de cette période les premières enquêtes sur certains territoires et les premières expositions "localisées" à travers notamment les muséotentes.

Cette *action culturelle* constitue une des réponses, au niveau départemental, pour mettre fin au comportement *"prédateur de patrimoine"*[116], que les musées des centres urbains régionaux avaient joué (même si par une louable volonté conservatrice) jusqu'aux années 1970-80. De nouvelles campagnes d'inventaire et de mise en valeur du patrimoine local, ont été entreprises, notamment pour le Trièves et le Chambaran, plus récemment. À l'issue de chaque campagne, des ouvrages complets ont été publiés et des expositions réalisées. Ici aussi la décentralisation est de rigueur : avant d'être présentées au Musée Dauphinois, ces expositions circulent à travers les territoires et sont à l'origine de nouvelles dynamiques locales et, parfois, de nouveaux musées regroupant communes ou cantons. Ce réseau du patrimoine est devenu connu et reconnu en France et à l'étranger, et inspire de nouvelles expériences[117].

Au Musée Dauphinois lui-même, on peut observer des changements significatifs, au-delà des aspects pratiques et de fonctionnement déjà évoqués. En ce qui concerne la conception d'expositions cela se passe à deux niveaux : travail avec d'autres acteurs - scientifiques, représentants de communautés, scénographes - et thématiques abordées.

1) Le travail avec des **acteurs extérieurs** au musée :

a) Avec les *scientifiques* ce travail se situe dans la phase de définition du programme des expositions. Pour cela, le musée constitue un groupe de travail, appelé aussi groupe d'experts ou conseil scientifique, composé par des experts du thème à aborder (archéologues, ethnologues, historiens, etc.) et des conservateurs du musée. Ce groupe constitue un garant scientifique pour le musée et assure un positionnement critique quant au contenu.

b) Avec les *représentants* de la société civile (associations et communautés socioculturelles), le travail se situe également dans cette phase de définition programmatique mais se prolonge, souvent, à d'autres moments de la réalisation de l'exposition (notamment pour le prêt d'objets et documents, ou pour le recueil de témoignages).

c) Le travail avec les *scénographes* se déroule entre la définition du programme par le groupe d'experts et l'inauguration de l'exposition. Il s'agit de la phase de conception et de réalisation de l'exposition, de sa fabrication.

2) C'est surtout au niveau des **thématiques abordées** que l'on peut constater une ouverture : les expositions sortent du cadre du patrimoine régional et participent aux

---

[116] J. Guibal, 1993, p. 10

[117] À titre d'exemple, en mai 1997, lors de ma campagne de terrain au Musée Dauphinois, un groupe de 50 élus de Tondela, "département" du Centre du Portugal, est venu observer le fonctionnement de cette structure afin de s'en inspirer pour développer un réseau de musées et de sites dans leur région.

débats de société sur des sujets contemporains. Des expositions consacrées aux communautés socioculturelles se succèdent[118] et d'autres questionnent des sujets d'actualité : par exemple, en 1996, *La Différence* évoque la diversité socioculturelle et propose même un regard sur la diversité muséographique[119], et dans l'année 2000-2001, *Les Millénaires de Dieu* questionne les trois religions monothéistes (judaïsme, christianisme, islam) et les nouvelles spiritualités. L'action culturelle du Musée s'étend, ainsi, aux questions qui préoccupent la société actuelle ; on est bien loin, définitivement, du "*musée de brouettes*", poussiéreux et 'pittoresquement local', comme certains l'ont appelé à la fin des années 1960.

Une particularité en ce qui concerne la conception de ces expositions réside dans le travail développé avec ces communautés socioculturelles : ces expositions ne doivent pas constituer un regard extérieur sur leurs particularités mais être plutôt le miroir de leur mémoire et, en tant que tel, constituer un témoignage de leur vécu. La *mise en exposition* de ces mémoires participe, d'une part, d'un travail de *visibilité* et donc de reconnaissance de ces communautés dans la société iséroise actuelle, et, d'autre part, à la constitution de l'histoire récente de Grenoble et de l'Isère.

Cette nouvelle orientation est, encore une fois, audacieuse et précurseure dans le milieu muséal et même en termes sociaux, ce qui n'est pas sans causer des réactions auprès de la population[120], comme nous dit J.Guibal : «*Consacrer au Musée dauphinois plusieurs expos de suite à l'immigration, c'est choquer beaucoup de Grenoblois. Un musée, pensent certains, ça n'est pas fait pour les Arabes ou des Macaronis.*» [Granon, 2001]

Nous venons d'aborder différents moments de l'histoire du Musée Dauphinois. En le faisant nous avons déjà effleuré les traits fondamentaux de sa politique muséographique : le recours à la scénographie dans la mise en place d'expositions temporaires, un travail de conception en partenariat avec des experts (scientifiques), des scénographes et la population (associations et communautés). Nous allons maintenant aborder plus en détail chacun de ces aspects.

---

[118] Si cette tendance se vérifie depuis la fin des années 80, elle s'intensifie par la suite et le contenu des expositions devient plus "engagé" : *Masques*, en 1987 (les carnavals d'Europe centrale); *Corato-Grenoble*, en 1989 (la communauté italienne de Grenoble); *Villages de Roumanie, identités en péril*, en 1989; *Bijoux Berbères du Maroc*, en 1990; *Médinas et Ksours*, en 1991 (Maghreb); *L'art sacré des icônes sur verre*, en 1991 (la Roumanie à nouveau); *Des Grecs*, en 1993-94, *D'Isère et d'Arménie*, en 1997-98, *Portes de Greniers du Maroc* (1999) et *D'Isère et du Maghreb : pour que la vie continue*, en 1999-2000.

[119] Exposition réalisée en partenariat avec le Musée de la Civilisation de Québec (Canada) et le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (Suisse), elle a circulé dans les trois musées. Il s'agissait plutôt d'un *exercice de style* muséographique autour d'un même thème, puisque chaque musée proposait son exposition.

[120] Par exemple, l'exposition *D'Isère et du Maghreb*, sur les communautés marocaine, algérienne et tunisienne, et le cycle de conférences qui l'a accompagné ont provoqué des réactions vives et même violentes d'une partie de la population, notamment de membres de partis d'extrême droite. La première partie de l'exposition évoquant la colonisation française de l'Afrique du Nord et la Guerre d'Algérie, y est certainement pour beaucoup.

2.1.3. POLITIQUE MUSEOGRAPHIQUE

Le projet muséographique défini à la suite de l'installation du Musée Dauphinois dans l'ancien couvent de Sainte-Marie-d'en-Haut, était celui de faire une exposition permanente retraçant l'histoire de la région, de la préhistoire aux Jeux Olympiques. Jean-Pierre Laurent, directeur du Musée de 1971 à 1986, a défini une toute autre politique, qui est encore celle d'aujourd'hui : réaliser des expositions temporaires et utiliser la scénographie. J. Guibal résume son action en deux traits : «*il a été celui qui a développé en profondeur la mission culturelle du Musée, qui a dépoussiéré les vitrines et les collections pour faire du patrimoine un axe majeur de l'action culturelle ; et qui de ce fait a ouvert à de très larges publics un établissement jusqu'alors réservé à des amateurs chevronnés.*» [Guibal, 1997 : 126].

1) Expositions temporaires

J.P. Laurent - d'après lui-même *"élève contestataire"*de Georges-Henri Rivière -, fait figure de précurseur en renonçant aux présentations permanentes afin d'accepter des visions plurielles, en donnant «*la possibilité de renouveler à l'infini les lectures de la vie des gens*»[Duclos, 1995 : 45]. Pour lui, les expositions temporaires permettent d'imprimer une dynamique, d'attirer le public, de montrer les résultats des recherches des conservateurs et de refléter un point de vue. Lors d'une interview qu'il nous a accordé en avril 1997, l'ancien directeur nous a parlé de son projet de l'époque :

> «*(...)Quand on a fait un musée, on pense qu'on a terminé, mais c'est pas vrai, on ne fait que commencer à aménager des salles. Et si on veut s'occuper du public, il faut que le public s'occupe du musée. Donc il faut que les deux changent... et se transforment et s'écoutent ! Qu'est-ce qu'ils veulent ? Donc les salles ne sont que des lieux prétexte pour montrer des choses. D'autre part si un musée cherche - et c'est bien fait pour ça les musées ! -, il faut qu'il montre ce qu'il cherche et il faut qu'il montre ce qu'il trouve. Le patrimoine que j'ai enregistré chez des paysans du Vercors ou ailleurs, si je n'en montre jamais l'expression, ma recherche elle va rester au niveau de la publication dans le cercle scientifique, alors qu'elle a une valeur humaine, collective qui doit être consommée et montrée, et démontrée ! Les objets c'est pareil. Je sais qu'il en existe chez des gens qui ne les montreront jamais si je ne leur propose pas de les montrer, et de les orchestrer, dans un autre environnement que ce qu'ils ont. Si je fais une collecte d'objets ayant trait à l'agriculture, au tissage, ou à la marche à pied, etc., il faut que je le montre et il faut surtout que j'ai un certain projet politique, à la limite. Donc, l'absolue nécessité des expositions temporaires. Nous on aurait pu faire une partie permanente et une partie temporaire, ce que font beaucoup de musées. On a dit le patrimoine est relativement riche, il permet d'être montré pendant des années sans doute, à condition qu'on trouve les thèmes et que la recherche alimente tout le temps. Pourquoi il y a une phonothèque et une photothèque importantes ici? Parce que l'enquête directe sur le terrain, était immédiatement reproduite dans les salles, les réserves s'augmentaient d'objets produits d'enquêtes, la photothèque et la phonothèque. Et tout ça était en fait une lignée, une trajectoire qui commençait bas et qui finissait au public et à la critique du public. Donc, renouveler tout le temps et n'avoir rien permanent.*»[121]

[121] Propos recueillis lors de l'interview, les soulignés sont de notre ressort. Toutes les citations qui vont suivre sont extraites du même entretien, sauf mention en contraire.

Cette politique d'expositions temporaires était assez novatrice à l'époque et cela a valu des critiques tant de la part des institutions que de celle du public. Selon J.P. Laurent, «*cette formule un peu bizarre n'a jamais été acceptée par la Direction des Musées de France pendant tout un temps. En 1972-75, la DMF disait : le Musée Dauphinois n'est pas un musée ! Parce qu'il n'y a pas de collection permanente*»[122]. Aujourd'hui, en France comme ailleurs, dans les musées de société comme dans ceux d'art contemporain, cette pratique est devenue courante, acceptée et même attendue des publics[123].

Le public du musée, d'autre part, a fini par imposer une certaine permanence, notamment en ce qui concerne l'histoire et les coutumes de la région. En effet, l'exposition consacrée aux modes de vie des populations des Alpes, qui occupe le troisième étage du musée, est devenue permanente - même si actualisée régulièrement -, à la demande et en vue des attentes du public. Cela dénote certainement de l'identification ou de l'appropriation par le public de *son* musée - histoire régionale.

> «*L'exposition Gens de Là-Haut a été faite en 1975, ça fait quand même plus de 20 ans, à chaque fois on a dit "y en a marre on va la casser", et les gens ont dit : non, non, non, non, non! Au point qu'on ne l'a pas cassée, mais ça doit être la quatrième fois qu'on l'a re-ficelée. Elle a été beaucoup plus grande que ça, beaucoup plus petite : elle a commencé au centre de Grenoble, dans un local... Et bizarrement les gens ne veulent pas qu'elle change, parce que il y a connivence. Mais si on crée une autre connivence, on peut bien changer.*»[124]

Cette politique d'expositions temporaires s'intensifie depuis le début des années 1990, au rythme de deux ou trois nouvelles expositions par an. Cela répond au souci de renouveler les thématiques et d'attirer toujours de nouveaux publics mais est possible aussi grâce au changement de dimension et vocation du Musée Dauphinois suite à la création de la Conservation du Patrimoine de l'Isère.

2) Scénographie

Dès les années 1970, J.P. Laurent fait rentrer la scénographie au Musée Dauphinois - en étant l'un des précurseurs dans le milieu muséal - et en fait un élément constitutif de la politique muséographique. En mettant à profit tous les moyens pour «*faire parler l'espace en accord avec son contenu*». Il invente la «*muséographie sensorielle*», pour mettre en mouvement l'ensemble des sens, c'est-à-dire pour une approche affective du public. Selon lui, «*la scénographie du musée est affaire d'intelligence, mais aussi de cœur et*

---

[122] Plutôt "exposition permanente", car le musée possède bien une collection permanente (mais pas définitive, car constamment enrichie par de nouvelles acquisitions).

[123] Il suffit de constater le succès à chaque nouvelle exposition temporaire, d'art, science ou ethnologie, devenue événement social et médiatique.

[124] J.C. Duclos, conservateur-en-chef et directeur adjoint au moment de notre enquête, nous a tenu les mêmes propos. Fin 1997, cette exposition a été réaménagée et a changé de nom : elle s'appelle maintenant *Gens de l'Alpe*. Les deux premières parties n'ont pratiquement pas changé, les modifications les plus significatives sont la recréation d'intérieurs de maisons (entrée, salle à manger, chambre), l'introduction de deux fonds sonores (voix d'enfant racontant une comptine, et mugissement d'une vache) et l'aménagement d'un coin pour l'écoute de documents sonores (comptines, conversations en dialectes régionaux, chansons, témoignages d'habitants).

d'imagination.» [Laurent, 1985 : 85]. En effet, pour l'ancien directeur du musée, la scénographie est la façon de transformer des salles anodines en lieux spécifiques. Selon lui, il faut :

> «*Donc moduler l'espace aussi, parce qu'une salle de musée - qui est souvent un espace tout à fait anodin, haut sous plafond, bon, avec des fenêtres, des portes, qui n'est pas l'espace traditionnel de la vie - qui est aussi je dirais anachronique qu'une église ou qu'un théâtre, il ne faut pas en faire un lieu familier, forcément familier, je veux dire se rapprochant de l'appartement dans lequel on vit. Non il faut en faire un lieu spécifique qui sert par sa modification partielle, incomplète ou complète, de son espace. Par exemple, il est important de changer de niveau, il est important d'avoir des pentes...*»

Il s'inspire des techniques de la scénographie théâtrale et d'autres domaines de la création pour créer un «*environnement spatial tricoté de pulsions, d'impulsions sonores, visuelles, même olfactives*». Et cela dans le but d'impliquer le public, de l'introduire ou plutôt d'établir un dialogue en se préoccupant de ce qu'il peut ressentir.

> «*Je me suis mis en règle d'or de me mettre à la place et dans la situation du visiteur : qu'est-ce que je vois, qu'est-ce que j'entends, d'où je viens, comment je suis, fatigué, pas fatigué, content, pas content, je vois clair, je vois pas clair, je m'ennuie - non c'est pas un problème d'ennui c'est : j'ai envie de m'arrêter, de savoir plus.*»

Le parcours proposé par le concepteur est la façon d'accompagner le visiteur dans cette découverte de l'exposition-thème.

> «*Alors, moi j'ai toujours considéré qu'une exposition, quel qu'en soit le thème, avait un début et une fin, que le problème c'était que les gens ne savent pas forcément quelque chose de plus en matière de connaissances à la sortie qu'au début, mais qu'il y ait une espèce de conversion... disons de bonheur, qui soit établit dans le courant du parcours, donc parcours!, hein, pas tellement d'aléatoire, un certain itinéraire plus ou moins obligé, et dans lequel il va falloir s'arrêter, se reposer ou avoir à faire à d'autres formes d'information que celles que peuvent donner les objets. Encore que... alors grande théorie de Jean-Pierre Laurent, c'est pas vrai, les objets ne parlent pas d'eux-mêmes, ils ne disent rien! si y a pas un minimum ou de conditionnement, ou de préparation, ou d'environnement qui t'y conduit !*»

La scénographie est donc un moyen de s'adresser au visiteur autrement que par l'intellect : visiter ce n'est pas apprendre mais découvrir.

> «*Dans l'environnement musée, il faut qu'il y ait des prolongements qui ne disent rien forcément de précis, qui ne sont pas découverts forcément par l'intelligence, par exemple comme l'odeur. (...) On n'est pas là pour leur apprendre, on n'est pas là pour développer un savoir, mais pour éveiller des curiosités, des intérêts, des affections, des passions à la limite. Donc ça se passe, dans un cas comme dans l'autre, dans un rapport presque affectif ou tout au moins subjectif, l'un reçoit, je dirais tendrement entre guillemets, ce que l'autre lui donne généreusement, enfin si il peut.*»

À travers la scénographie on peut ainsi établir des connivences avec le public :

> «*(...) Et introduire de l'humour, c'est-à-dire, de temps en temps jouer avec le public. Y a une image célèbre, enfin, où il y a une vitrine, ça parle des enfants des montagnes, y a des pots de confiture de poterie régionale, et sur la vitrine y a un gosse qui monte chercher le pot de confiture au dessus de la vitrine, bon c'est-à-dire on joue aussi sur "on a tous volé des confitures", hein, on joue aussi avec les connivences du public. Aussi avec cette difficulté de savoir le public, qui sait qui ça sera? On ne sait pas, mais essayer de viser un peu tout le monde.*»

Actuellement, cette acception de la scénographie en tant que productrice d'un environnement particulier et signifiant, qui va accompagner le visiteur mais aussi lui donner des *entrées* autres que les textes ou les objets, continue toujours à être pratiquée au musée. J.C. Duclos, conservateur-en-chef, est l'un de ceux qui poursuivent cette recherche constante de nouvelles solutions scénographiques adaptées aux thèmes traités, en alliant son rôle de conservateur à celui de concepteur-scénographe[125].

3) Conception

À travers l'expérience cumulée tout au long de ces trente années d'expositions temporaires scénographiées, la conception d'expositions est une pratique "rodée" et mise au point au Musée Dauphinois. Si à ces débuts, la conception était plutôt intuitive et expérimentale[126] (car totalement novatrice en ce qui concerne la scénographie), aujourd'hui elle tend à être plus maîtrisée et systématisée. Lors de notre première étude, en 1995, nous avions pu interroger deux des conservateurs-commissaires[127] sur le déroulement de la conception des expositions au Musée Dauphinois. D'après J.C. Duclos, la conception se déroule en 4 étapes :

1e - *Transaction* ou négociation entre partenaires sociaux, experts et opérateurs culturels, sur le thème et/ou la raison d'une exposition (soit grâce à un don d'une importante collection, comme fut le cas du ski, soit par la demande du public, etc.). Cette transaction mène à l'inventaire des collections existantes sur le thème.

2e - *Réalisation du programme scientifique.* Pour cela, on constitue un comité scientifique composé d'un groupe de spécialistes (6-7 personnes), qui choisira le fil conducteur de l'exposition et accompagnera sa conception jusqu'à l'inauguration. De cette définition découle une nouvelle collecte documentaire et la rédaction du premier texte du programme : *"réécriture du savoir"*, avec l'accord du conseil scientifique.

3e - *Projet*, soit le passage de la "logique du discours" (phase précédente) à la "logique du visuel et du spatial". En accord avec le type et la durée de l'exposition, on étudie son emplacement dans le musée et éventuellement son articulation avec d'autres expositions déjà existantes.

---

[125] Il se présente lui-même comme *"concepteur de musées et d'expositions, auteur d'ouvrages et d'articles sur différents domaines touchant à l'ethnologie du monde rural (pastoralisme, transhumance), aux Alpes et à la muséologie"*. En effet, il a publié différentes réflexions sur le rôle actuel des expositions et des musées, à la fois scientifique, patrimonial et culturel. Il est l'un des moteurs de la politique muséographique actuelle du Musée Dauphinois, dont il est le directeur depuis l'année 2000. De 1972 à 1981 il est directeur-adjoint du Parc naturel régional de Camargue et, depuis, conservateur du patrimoine et directeur-adjoint du Musée Dauphinois/C.P.I. mais aussi directeur du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère.

[126] Comme nous a confié J.P. Laurent lors de l'interview qu'il nous a accordé : *«Moi je peux te raconter comment je faisais, comment je pensais faire. Je faisais ça sans système, beaucoup à l'intuition. Je m'attachais quand même à faire un répertoire d'abord d'un certain nombre de mots, d'adjectifs plutôt, qui voulaient dire ce que je voulais exprimer, ce qui me semblait s'approcher le plus du dialogue qui pourrait s'établir entre le public et nous les fabricants. À ce moment là il y avait amalgame entre la conception et la réalisation. Beaucoup de conception des ambiances et beaucoup de sociologie de l'affaire.»*

[127] M. Jean-Pascal Jospin, conservateur responsable de l'exposition *Chevaliers de l'An Mil* et M. Jean-Claude Duclos, conservateur responsable de l'exposition *La Grande Histoire du Ski.*

C'est dans cette étape qu'il y a recours au scénographe pour la conversion du programme scientifique aux trois dimensions de l'espace. Travail d'équipe entre le conservateur-muséographe et le scénographe : le premier assure la liaison avec le conseil scientifique et surveille les aspects scientifiques, didactiques et communicationnels tandis que le second traduit le message par des choix scénographiques.

4e - Confrontation de l'exposition au public et *observation des réactions des visiteurs.* Celle-ci se fait empiriquement par le parcours régulier des expositions pour observer les réactions et les comportements des visiteurs. Il n'existe pas, au musée, de recueil des opinions des visiteurs à la fin de la visite ; en revanche divers travaux d'évaluation de l'efficacité des expositions ont été effectués, surtout par l'analyse des textes[128].

4) Équipe technique

Dès les années 1970-71 le musée se constitue une équipe technique[129], afin de réaliser sur place les dispositifs muséographiques nécessaires à l'exposition. Avec l'avantage de permettre une «*grande stratégie de récupération, de faire avec ce qu'on a, pas coûter très cher*», qui est d'ailleurs toujours la pratique de "la maison" : recycler des matériaux, des dispositifs, des idées.

Cette équipe technique expérimente avec les conservateurs des 'façons de faire' et des solutions adaptées aux moyens et besoins du musée pour chaque exposition. Selon J.P. Laurent, «*à ce moment-là, il y avait amalgame entre la conception et la réalisation, entre conception intellectuelle et conception scénographique*». Donc, il s'est développé une pratique de conception en commun où l'on attendait une participation créative des techniciens. Ils ont ainsi pu développer des compétences et savoir faire au-delà de ceux inhérents à leurs métiers respectifs. Peut-être cela a aussi contribué au développement d'une certaine *signature* des expositions du musée.

Jusqu'en 1992, les conservateurs et l'équipe technique du musée ont réalisé la presque totalité des expositions, à la fréquence d'une exposition par an. Cette date marque un virage dans la pratique de conception muséographique : le Musée Dauphinois devient Conservation du Patrimoine de l'Isère et l'élargissement des activités et des responsabilités qu'en découle pour le personnel du musée, a eu comme conséquence le recours à des spécialistes dans différents domaines, notamment la scénographie, le

---

[128] La plupart ont été réalisés en collaboration avec les universités de Grenoble, l'Institut de Sociologie Urbaine ou la Faculté de Psychologie. Une collaboration étroite existe aussi avec le département de Linguistique. Travaux effectués par des linguistes pour l'exposition *Les champs de la ville* (1991), intitulé *Retoucher le texte d'une exposition: pourquoi? pour qui?*, et pour le Musée de la Résistance et la Déportation (notamment Poli, Marie-Sylvie (1995) *Lorsque le texte du musée explique la résistance et a déportation à des jeunes visiteurs*, rapport d'étude. doc. ronéo, 32 p.+ annexes).

[129] En 1997, elle était composée d'un menuisier, d'un peintre, deux électriciens, d'un graphiste et d'un serrurier.

graphisme et même la réalisation de certains dispositifs ou éléments. Par ailleurs, l'augmentation du nombre d'expositions réalisées par an, a imprimé un nouveau rythme de travail et a réduit le temps disponible pour la conception et réalisation de chaque exposition. Cela a limité les moments d'échange et d'expérimentation avec l'équipe de réalisation (et donné origine peut-être à un sentiment de frustration de celle-ci).

CONCLUSION

Par toutes ces caractéristiques que nous venons d'exposer, le Musée Dauphinois a acquis une grande notoriété en terme muséographique, au niveau local, national et international, et assure une dynamique en terme de réalisation d'expositions et d'affluence[130] et fidélisation des visiteurs. Ces différents aspects ont contribué à ce que notre choix repose sur ce musée.

Une autre raison qui a orienté ce choix, était d'avoir gardé le souvenir d'un accueil chaleureux, lors de notre première étude en 1995, et de l'intérêt manifeste des responsables - Jean Guibal et Jean-Claude Duclos, conservateurs-en-chef[131] - pour mes recherches sur les ambiances muséales. Lors de la présentation du projet de recherche que nous nous proposons de réaliser à présent, ils ont d'ailleurs manifesté un grand intérêt et tout de suite ouvert les portes de leur institution.

Après ce voyage dans le temps et l'espace, revenons aux questions qui nous occupent dans notre recherche. Quelques points nous interpellent plus particulièrement quant aux pratiques de conception au Musée Dauphinois :

D'abord, l'attention donnée à *l'expérience du visiteur* à travers l'aménagement d'univers particuliers par la scénographie.

Deuxièmement, *le travail avec le scénographe*. Depuis quelques années, le musée fait appel au travail de différents scénographes pour la réalisation des expositions. L'un d'entre eux, Jean-Noël Duru, a réalisé plusieurs expositions[132], souvent en collaboration

---

[130] 100 000 visiteurs par an en moyenne, d'après le Dossier de Presse de l'exposition *D'Isère et d'Arménie*, avril 1997.

[131] Et, respectivement directeur du Musée Dauphinois et directeur-adjoint. Dans l'année 2000, Jean Guibal assumera la direction de la C.P.I. exclusivement, et Jean-Claude Duclos celle du Musée Dauphinois (ajoutée à la direction du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère, qu'il assure depuis son ouverture en 1994).

[132] Le Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère (inauguré fin 1994). Au Musée Dauphinois, en 1995 : *La Grande Histoire du Ski*, *Les Premiers Alpins*; en 1996 : *Les Maîtres de l'Acier*. Réalisation de l'exposition *De la Charité aux Soins* pour le Musée des Sciences Médicales à La Tronche, en 1996. Cette co-réalisation a continué par la suite avec *D'Isère et*

avec le même conservateur, Jean-Claude Duclos. Cet aspect offre un grand intérêt, puisque l'observation de cette équipe conservateur - scénographe est celle d'une négociation qui s'inscrit dans la continuité. À ce niveau, on pourrait presque parler d'une *signature d'exposition* par rapport à la spécificité des expositions issues de cette collaboration. Conservateur et scénographe sont coauteurs, mais le produit de ce travail d'équipe apparaît comme l'œuvre d'*une seule personne* (voire *de personne* puisque l'auteur se confond avec l'institution). L'observation de cette équipe offrira certainement une analyse plus riche des relations inter-concepteurs.

Enfin, l'existence de *l'équipe technique* : il semble intéressant de voir comment cette équipe réalise les intentions des concepteurs, mais également de voir dans quelle mesure les techniciens interviennent dans la construction de dispositifs ou dans la discussion de solutions techniques et constructives.

2.2. L'EXPOSITION D'ISERE ET D'ARMENIE

En janvier 1997, lors d'une première rencontre avec le conservateur-commissaire - pour lui présenter notre projet de recherche -, nous avons appris qu'une exposition était en préparation, dont l'inauguration était prévue pour le 4 avril. L'avant-programme était déjà défini et la phase de conception et réalisation allait démarrer à la fin du mois. Nous avons défini ensemble le déroulement de mon enquête : elle débuterai le 28 janvier par la première réunion avec le scénographe et durerai six mois.

L'exposition en question a pour sujet la communauté arménienne de l'Isère et a été réalisée en impliquant les diverses associations arméniennes et suite à leur demande. Nous allons pouvoir, de façon inattendue, observer un autre niveau de négociation : celui entre le musée et une communauté socioculturelle.

Dans l'*exposé des motifs*, servant de cadre introductif au programme muséographique (et que l'on retrouve plus tard dans le dossier de presse), on peut lire :

> *«Régulièrement, le Musée Dauphinois délaisse un temps les Alpes dauphinoises pour réserver une part de son espace à l'évocation d'une autre culture. (...) c'est aux Arméniens que le Musée s'intéresse aujourd'hui.*
>
> *Quelques 2500 habitants de la région grenobloise continuent de faire référence à leur origine arménienne. Ne craignant pas d'annoncer l'existence d'une double appartenance culturelle, française et arménienne, une dizaine d'associations la cultivent. Quelques uns de leurs responsables ont ainsi souhaité, peu après l'exposition "Des Grecs"(1993-94),*

---

d'Arménie. Histoire d'une communauté (1997) ; *D'Isère et du Maghreb: mémoires d'immigrés* (1999) et *Peurs bleues : l'enfant et les croquemitaines* (2000-01).

que le Musée s'intéresse à leur histoire. Les raisons pour lesquelles des Grecs atteignent Grenoble, en 1922, chassés par la Turquie, ne sont pas sans rapport avec le processus d'extermination des Arméniens décidé en 1915 par le chef du gouvernement turc. L'histoire des uns, cependant, diffère sensiblement de celle des autres. Les Arméniens qui arrivent à Grenoble, au terme d'un incroyable périple, dépossédés, spoliés, se sentent niés à jamais par ce qu'il faut que l'humanité entière reconnaisse comme un génocide. Ce deuil et cette souffrance qui les soude au-delà des générations, constituent une part importante de leur patrimoine d'aujourd'hui. Et même si leur intégration sociale et, bien souvent, leur réussite forcent l'admiration, une communauté perdure.

(...) L'exposition évoquera les circonstances de l'arrivée des Arméniens en Isère, leur installation, le développement de leur communauté, leur attachement à la France et les principales manifestations de leur arménité.»[133]

Le Musée Dauphinois décide donc de répondre à cette demande de la communauté arménienne de l'Isère, à travers l'exposition D'Isère et d'Arménie. Histoire d'une communauté qui fait l'objet de notre étude ; le musée participe, ainsi, de la recherche de visibilité et de reconnaissance sociale de la part de cette communauté, notamment en ce qui concerne le Génocide[134].

L'exposition D'Isère et d'Arménie occupera, au premier étage, l'aile sud du Musée Dauphinois, soit une superficie de 350 m^2 environ, distribuée sur deux salles reliées par un couloir, comme nous pouvons voir dans le plan du premier étage du musée, présenté dans la page suivante. La caractérisation détaillée de l'aménagement spatial et du contenu muséographique sera faite dans la IIIe et IVe parties.

Les expositions présentées en même temps au Musée Dauphinois sont :

- au rez-de-chaussée, ailes ouest-nord-est *Les Maîtres de l'Acier*(exposition temporaire) ;

- au premier étage[135], aile ouest, *Patrimoine en Trièves*, couloir de l'aile sud, *Faïences de Grenoble et de La Tronche* (expositions temporaires) ;

- au deuxième étage, *Gens de Là-Haut* (exposition permanente) ;

- au troisième étage, *La Grande Histoire du Ski* (exposition permanente).

Une autre exposition était présentée d'avril à octobre 1997, au sous-sol du musée, en face de la Chapelle. Il s'agit d'*Épreuves d'Arménie*, photographies de Guy-Martin Ravel en noir et blanc. À travers le regard et la sensibilité d'un auteur français parti à la rencontre d'un pays, le musée cherche à donner une image de l'Arménie d'aujourd'hui et, surtout, à montrer un regard extérieur à la communauté arménienne. À ce sujet,

---

[133] Extrait du *Programme muséographique D'Isère et d'Arménie. Histoire d'une communauté.* Document interne, Musée Dauphinois, janvier 1997, 6 pages.

[134] Rappelons que le Génocide des Arméniens constitue le premier Génocide du XXe siècle, causant la mort d'un million et demi de personnes, soit 75% de la population arménienne de l'Empire Ottoman. En 1987, le Parlement Européen adopte une résolution dans laquelle il reconnaît le génocide arménien et subordonne l'entrée de la Turquie dans la CEE à sa reconnaissance par Ankara. La France reconnaîtra le Génocide en 1999. Si l'inauguration de cette exposition au Musée Dauphinois affirmant le génocide n'a pas réveillé des réactions, en avril 1995, l'inauguration d'une plaque commémorative du Génocide à Saint-Martin d'Hères (commune voisine de Grenoble), avait provoqué une manifestation de protestation d'une partie de la communauté turque.

[135] Les salles des ailes nord et ouest étaient inoccupées pendant la durée de notre enquête.

regarder aussi la IIIe Partie, Chapitre 1.2. La conception en équipe, et le *Journal de l'expo.* Puisqu'il s'agit d'une exposition qui s'adresse essentiellement à un seul sens (la vue) et où la scénographie est au service des photographies - c'est-à-dire qu'elle est *discrète* et *neutre* afin de concentrer le regard des visiteurs sur les images - nous n'avons pas étendu notre enquête à cette exposition.

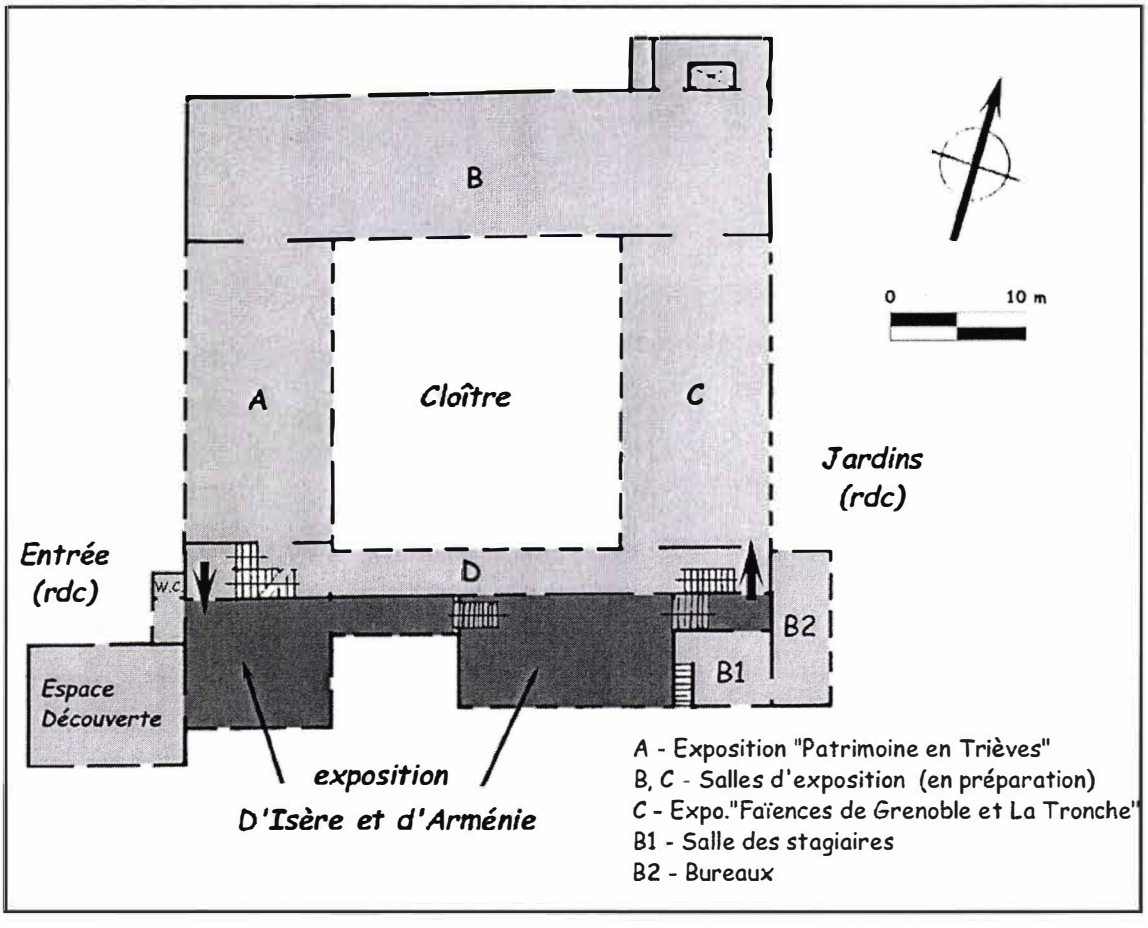


Figure 6 - Plan du premier étage et emplacement de l'exposition D'Isère et d'Arménie

2.3. LA CAMPAGNE D'ENQUETE SUR LE TERRAIN

Le phasage de l'enquête a été défini lors de la rencontre avec le conservateur, en janvier 1997, en vue du calendrier de mise en place de l'exposition déjà arrêté par le musée :

1. *de fin janvier au 4 avril* (date prévue pour l'inauguration) :

   - participation à toutes les réunions entre le conservateur-commissaire (Jean-Claude Duclos), le scénographe (Jean-Noël Duru) et la chargée de la collecte documentaire (Annie Marderos).

- Observation du suivi du chantier.

2. *d'avril à juillet* : enquête auprès des visiteurs.

2.3.1. DE L'AVANT-PROGRAMME MUSEOGRAPHIQUE A L'INAUGURATION. ENQUETE AUPRES DES CONCEPTEURS

Le début de cette campagne d'enquête a coïncidé avec le moment où les principes du programme muséographique venaient d'être définis par le groupe de travail (constitué par le conservateur, la chargée de la documentation et collectes, des historiens et des membres des associations arméniennes), et avaient été communiqués au scénographe.

L'avant-programme muséographique prévoyait trois parties, «*non seulement parce qu'elles paraissent s'imposer d'elles-mêmes mais aussi parce que l'espace dans lequel l'exposition sera montée est lui aussi composé de trois parties*»[136]. La première présente l'histoire des Arméniens en Asie Mineure jusqu'en 1915, la deuxième traite du Génocide ordonné en 1915 par le gouvernement Jeune-Turc, la troisième raconte l'arrivée des Arméniens en France à partir des années 1920 et l'installation d'une communauté en Isère et à Grenoble. À chaque partie correspondrait une scénographie. Pour le conservateur, il s'agit de créer une scénographie forte «*qui enveloppe le visiteur et qui l'accompagne dans un parcours assez difficile*» dû au caractère dramatique de l'histoire traitée.

Cette première phase de l'enquête nous a permis d'accompagner tout le processus de mise en exposition, de la première réunion avec le scénographe jusqu'au jour de l'inauguration. Le document qui rend compte de cette observation prend la forme d'un journal de bord où chaque événement est relaté par l'ordre chronologique d'occurrence[137]. L'analyse des données récoltées au long de cette période d'observation sera présentée dans la troisième partie, notamment les chapitres 1.1. à 1.3. concernant les concepteurs.

2.3.2. LES VISITEURS ET LES CONTRAINTES DU TERRAIN

Comme il s'agit d'une exposition faite avec et pour une communauté, même si elle est quand même destinée à tous les publics, il a semblé intéressant de travailler sur deux

---

136 D'après *l'avant-programme* daté du 28 janvier 1997, doc. ronéo.

137 Cf. *Journal de l'exposition* et sa présentation dans la IIIe Partie - Analyse des Corpus.

groupes de visiteurs : les Arméniens, c'est-à-dire les personnes appartenant à la communauté arménienne (premiers arrivants, leurs descendants et familles), et les non-Arméniens. Cela pour essayer de déterminer l'influence de la variable "arménité" sur les conduites de visite, mais aussi sur les attentes. À ce niveau, ce sera intéressant de comparer les attentes de ceux qui sont venus expressément pour visiter cette exposition, avec celles de ceux qui n'avaient pas connaissance de son existence (ou encore de l'histoire du peuple arménien). Par la suite, nous avons été obligés d'abandonner la catégorie du public Arménien, car - et nous nous sommes rendus compte de cela trop tardivement -, la plupart des visiteurs Arméniens sont venus visiter l'exposition les tous premiers jours après l'inauguration, ce qui fait que pendant la période prévue pour la passation de l'enquête - mois de juin - nous n'avons pas pu interviewer des Arméniens (sauf pour deux lycéennes, petites-filles d'Arméniens arrivées dans les années 1920 en Isère).

D'autres difficultés ont surgit pour la réalisation du nombre d'entretiens envisagé[138], notamment l'affluence de visiteurs et leur (non) acceptation de participer à notre enquête.

Pendant les mois d'avril à juillet 1997, le Musée Dauphinois a registré une baisse sensible de l'affluence du public[139]. Plusieurs facteurs sont à considérer :

- Les **conditions météorologiques** : il a fait assez beau pendant cette période et, selon le conservateur, avec le beau temps *"les Grenoblois partent faire la randonnée"*.

- Le **thème** de l'exposition n'était peut-être pas assez attirant pour le public habituel du musée. Les autres expositions présentées en même temps étant ouvertes depuis plusieurs mois déjà, l'exposition D'Isère et d'Arménie ne motivait peut-être pas à elle seule une visite.

- Les **habitudes de visite** : les visiteurs du Musée Dauphinois, comme ceux des autres musées, n'ont pas tous les mêmes habitudes de visite, ce qui se répercute dans l'affluence du musée et dans le type de visite des expositions. Nous pouvons considérer deux types de visiteurs :

**l'habitué* qui connaît assez bien le musée, revient à chaque nouvelle exposition, et la visite en entier et en détail ;

**l'occasionnel*, souvent non-Grenoblois, qui fait une visite globale du musée. Dépendant des motivations et du temps disponible, il parcourt toutes les expositions, n'ayant plus le temps, à la fin, de faire une visite dans le détail de

---

138 Nous avions envisagé de réaliser une trentaine de parcours (dont la moitié avec des Arméniens), étant donné la méthode de type qualitative que nous avons adopté et l'analyse interdisciplinaire des données que nous proposons de faire ; finalement nous en avons réalisé 17 (Cf. ci-dessous, Adaptations aux contraintes).

139 Entre 6 à 19% de visiteurs en moins par rapport aux mêmes mois en 1996 (source Musée Dauphinois).

l'une ou l'autre exposition. Il est donc obligé d'effectuer un choix, thématique, dépendant du temps disponible ou de la fatigue ressentie (ou les trois à la fois). Pour ce visiteur occasionnel, le Musée Dauphinois se présente comme un musée régional où il s'attend à trouver des thèmes en rapport avec l'histoire et la vie de la région. En ce sens, on peut supposer que les expositions permanentes comme *Gens de Là-Haut* ou *La Grande Histoire du Ski* sont alors plus attirantes et "prioritaires" que l'exposition sur les Arméniens. Ce qui expliquerait le fait que certains ont visité tout le musée et n'ont pas visité cette exposition. Ou alors, après un rapide aperçu de la première salle, ils ont fait le choix de ne pas poursuivre la visite.

- L'**architecture** du bâtiment est aussi un facteur qui intervient fortement dans l'organisation de la visite[140]. Rappelons que le musée est installé dans un ancien couvent et, comme la plupart des couvents, il est organisé autour du cloître. Les ailes où sont installées les salles d'exposition ne communiquent pas toutes entre elles et souvent les visiteurs ne comprennent pas comment y accéder ou qu'il existe d'autres expositions dans les autres ailes. Cela les fait parfois se perdre, ne pas visiter les expositions dans le bon sens ou pas dans l'intégralité.

Adaptations aux contraintes

Face à la difficulté de trouver des visiteurs pour appliquer les différentes phase d'enquête prévues, nous avons décidé d'inclure l'enquête sur les attentes[141] dans le protocole des parcours commentés, lors des questions finales (Cf. Tableau n° 4). Suite aussi aux difficultés à interroger des visiteurs de cette exposition (soit par leur absence - il nous est arrivé à plusieurs reprises de rester la journée entière dans les lieux de l'exposition sans qu'aucun visiteur n'y rentre... - soit par leur refus à participer à notre enquête), nous avons dû recourir en partie au réseau de connaissances pour compléter le nombre d'interviewés. Cela s'est avéré intéressant, vis-à-vis de nos questions de départ sur la perception de l'espace, car une partie de ces visiteurs invités sont étudiants à l'École d'Architecture de Grenoble (E.A.G.). Pour les sujets faisant parti de notre réseau de connaissances, le protocole restait le même sauf pour le début : nous les invitons à visiter l'exposition librement et nous leur donnons rendez-vous à la sortie, où nous leur présentions le protocole. Quant aux questions sur les motivations de visite, et puisque leur motivation principale était notre invitation, nous cherchions plutôt à savoir si ils avaient programmé de visiter (ou pas) cette exposition avant que

---

[140] Cf. à ce sujet le point *Contraintes architecturales et solutions muséographiques* dans le chapitre 2.1.2. Historique du Musée Dauphinois.

[141] Initialement prévue être réalisée auprès des visiteurs n'effectuant pas de parcours commenté et avant d'entrer dans l'exposition.

nous les sollicitions et pourquoi. Nous avons cherché également à réaliser des parcours commentés avec des groupes de deux ou de trois personnes, pour essayer de déceler l'influence d'une visite à plusieurs dans la construction du sens (signification). L'un de ces groupes était constitué par trois jeunes filles, dont deux d'origine arménienne (Parcours 6, cf. tableau n° 4). Les autres étaient des groupes de deux personnes, dont : deux duos de femmes, un couple, un couple avec enfant (parcours 7).

TABLEAU N° 4 - IDENTIFICATION DES SUJETS ET DES CONDITIONS DE VISITE DES PARCOURS COMMENTES

		Type de visiteur				Profession	Sexe		Classes d'Age	Conditions météo					Heure de	Durée du	Date 1997
										température		temps					
N°	Nb. Sujet	E.A.G	invité	non invité	musée 142		M	F		froid	chaud	pluie	gris	ensol eillé	départ	Parcours en min.	
01	2		X			Empl. Bureau		X	II	X				X	17h15	30	23/04
02	1			X		Document.		X	III	X			X		18h30	30	07/05
03	1				X	Gardienne		X	II	X		X	X		16h00	14	09/05
04	1			X		Technicienne		X	IV	X		X	X		16h35	15	09/05
05	1			X		Infirmière		X	V	X		X	X		17h40	15	09/05
06	3			X		élèv. 3ème		X	I	X				X	15h15	15	28/05
07	2			X		Médecin Sage-femme	X	X	III	X			X		14h50	10	05/06
08	1	X	X			Doctorat		X	II	X			X		17h40	25	05/06
09	1			X*		Maît.Lettres		X	II		X			X	15h15	15	18/06
10	1	X	X			Ét. DEA	X		II		X			X	15h20	20	18/06
11	1			X*		DEA Mus.		X	II		X			X	16h05	15	18/06
12	1		X			Empl. Bureau	X		II		X		X		11h45	50	19/06
13	1	X	X			Ét. DEA	X		II		X			X	10h20	50	16/07
14	2	X	X			Archi et Urbaniste	X	X	II	X				X	14h25	40	19/07
15	2	X	X			Architectes		X	II	X				X	11h52	48	24/07
16	1	X	X			Prép. Dplg.		X	II		X		X		16h25	35	25/07
17	1	X	X			Prép. Dplg.	X		II		X			X	14h40	20	28/07

Classes d'Âge : I = 14-24 ans ; II = 25-34 ans ; III = 35-45 ans ; IV = 45-54 ans ; V = + 55 ans

Nous avons réalisé 17 parcours commentés, dont sept avec des étudiants de l'École d'Architecture de Grenoble, entre le 23 avril et le 28 juillet 1997. Le tableau n° 4 résume les informations concernant les sujets et les conditions de passation de l'enquête.

Chaque parcours se décompose en trois temps :

1) la visite libre de l'exposition par le(s) visiteur(s)[143] . Dans cette première phase nous nous limitons à suivre le visiteur et à observer et à annoter sur un plan l'itinéraire, les points d'arrêt, les postures et comportements du visiteur, ou tout autre

[142] Personnel du musée (la gardienne qui a fait le parcours commenté traverse l'exposition quotidiennement et l'a visité 4 fois). J'ai invité un des techniciens de l'équipe du musée à réaliser un parcours, mais il a refusé.

* Les sujets des parcours n° 9 et n° 11 avaient fait la première visite ensemble. J'ai préféré faire des parcours commentés individuels parce que je voulais détecter des récurrences ou des omissions entre les deux discours, mais surtout parce que j'ai compris qu'elles ne se connaissaient pas assez bien.

[143] Tous les parcours commentés ont été effectués après une première visite libre de l'exposition (à l'exception de celui de la gardienne du Musée). Dans le cas précis de notre recherche, le sens du parcours a toujours été le même, c'est-à-dire début à la première salle et fin à la sortie de la dernière salle, mais les itinéraires ont été multiples.

élément particulier. Cela nous permet de repérer les visiteurs à interviewer selon leurs parcours-type[144], afin de recouvrir une variété de pratiques ;

2) le parcours commenté proprement dit ;

3) la remémoration à la sortie de l'exposition, généralement réalisée dans le hall contigu à la sortie. Pour certains individus, elle a eu lieu dans le cloître du musée et pour l'un d'eux à l'extérieur, car le musée fermait.

Le temps de chaque phase des parcours varie selon les individus : la durée moyenne pour les trois temps oscille entre 20 et 90 minutes.

CALENDRIER DE L'ENQUETE AUPRES DES VISITEURS

4 avril 1997- inauguration des expositions D'Isère et d'Arménie. Histoire d'une communauté (notre terrain) et *Épreuves d'Arménie.*

11h - conférence de presse avec visite des deux expositions.

19h - vernissage, discours du président du Conseil Général de l'Isère, du directeur du Musée Dauphinois, et de présidents d'associations arméniennes. Présence de nombreux membres de la communauté arménienne.

5 avril : ouverture des deux expositions au public.

5-15 avril : rédaction du *journal de l'exposition* d'après les notes prises pendant les mois précédents. Analyse des aspects concernant les intentions des concepteurs vis-à-vis de certains éléments de l'exposition afin de prévoir certaines questions lors de la réalisation des parcours commentés.

16 et 18 avril : campagne d'observation des comportements de visite.

19-30 avril : Repérage des lieux et points clés dans l'exposition.

- Analyse de l'observation des comportements de visite en cherchant à dégager des parcours-type et à repérer des nœuds décisionnels ou points significatifs.

- Lecture du Livre d'or disponible à l'accueil du musée. Cette lecture n'a pas été systématique, car le contenu des inscriptions ne rentrait pas dans le contexte de notre étude, et la fréquence et représentativité de ces inscriptions étaient très aléatoires. Néanmoins, cela nous a permis d'avoir un feed-back de l'accueil de l'exposition auprès d'une partie du public, notamment de la communauté arménienne. En effet, la majorité

[144] Cf. IIIe Partie - Analyse des Corpus, chapitre 2. Des visiteurs.

des inscriptions étaient des messages de reconnaissance et remerciement de membres de la communauté arménienne pour cette exposition.

- Échanges réguliers avec le conservateur responsable et le personnel du musée (gardiens et personnel à l'accueil) quant aux réactions du public : conduites de visite, affluence, types de publics. Ces discussions nous ont mené au constat du problème posé par le rideau qui sépare la première salle du couloir - à savoir que beaucoup de visiteurs ne le traversent pas et ressortent de l'exposition -, et des essais du personnel du musée de contrebalancer ce problème à travers diverses mesures[145] : placement d'un panneau "*veuillez traverser le rideau pour la suite*" à côté du rideau trois jours à peine après l'inauguration, augmentation du niveau d'éclairage à l'entrée du couloir, suppression de partie des franges du rideau, etc. Lors de ces rencontres informelles, le conservateur m'a demandé d'essayer d'obtenir une explication à ce problème par l'enquête que je me propose réaliser.

Mai - Juin

Réalisation de la première campagne de parcours commentés avec des visiteurs spontanés : douze enquêtes ont été effectués. Nous avons eu des difficultés à réaliser le nombre d'enquêtes initialement prévu pour deux raisons principales : basse fréquentation et refus de certaines personnes de participer à l'enquête[146].

- **mardi 24 juin : Campagne de mesures**

Mesures sonores : En terme sonore, nous relèverons les niveaux moyens (Leq) et le temps de réverbération (Tr). Nous avons choisi le jour de fermeture hebdomadaire du musée pour réaliser les mesures sonores, afin de ne pas subir l'interférence du public (et ne pas interférer nous-mêmes dans leur visite). Pendant toute la durée des prises de son et des mesures acoustiques, l'accès aux trois salles de l'exposition est resté défendu. Les séquences sonores diffusées dans l'exposition ont été désactivées pour les mesures du temps de réverbération, mais activées pour le mesurage des Leq.

-*Temps de réverbération (Tr)* - effectué en équipe de trois personnes : l'une responsable d'actionner le claquoir (point d'émission), l'autre de placer le microphone aux différents points de réception (de mesure) et la troisième de situer sur un plan tous les points d'émission et de réception[147]. Nous avons enregistré les valeurs à l'aide d'un magnétophone digital (minidisc). Les données ainsi obtenues ont été traitées selon les

---

[145] Cf. également les raisons avancées et les "solutions" mises en place pour essayer de remédier à ce fait dans la IIIe Partie, Analyse des Corpus, point 2.1.2. *Éléments particuliers*.

[146] Ces raisons ont été présentées plus en détail dans le point précédent (2.3.2. Les visiteurs et les contraintes du terrain).

[147] Cf. Plan des points de mesures Tr, en annexes.

protocoles habituels et à l'aide du logiciel dBBâti du matériel 01dB, au Laboratoire Cresson.

Hall avant l'entrée : 1 point d'émission et 1 point de réception pour une mesure.

Salle 1 : 3 points d'émission et trois points de réception pour 11 déflagrations.

Salle 2 /couloir : 4 points d'émission et 1 point de réception. Les mesures ont été toutes prises au même point situé au milieu du couloir.

Salle 3 : 6 déflagrations en 5 points différents et 2 points de réception.

Couloir de sortie : 1 point d'émission et un point de réception.

Hall extérieur : 2 points d'émission et 2 points de réception.

- *Leq :* Le niveaux sonore moyen a été mesuré par deux sonomètres Aclan placés sur trépied à hauteur 1,50 m. Les points de mesure ont été choisis afin de couvrir l'intégralité des espaces sonores traversés par le public, depuis le palier de l'escalier, avant l'entrée, jusqu'au hall situé à la sortie de l'exposition. Le temps de mesure pour chaque point a été de 180 secondes (soit 3 minutes) ; cette durée nous a semblé suffisante pour mesurer des valeurs Leq représentatifs de l'ambiance sonore de l'exposition, ambiance assez stable.

- *Prises de son* - enregistrement de l'ambiance sonore sur minidisc (marque Sony) avec microphone stéréo.

Mesures lumineuses : nous avons effectué des mesures des niveaux d'éclairement et des mesures de luminance (en juillet).

- *Niveaux d'éclairement (lux)* Le mesurage du niveau d'éclairement a été réalisé à l'aide d'un luxmètre pour l'ensemble des salles de l'exposition, plus les deux espaces contigus référés ci-dessus. Nous avons relevé les valeurs pour un maximum de points afin d'avoir une couverture représentative des situations lumineuses. Même si l'exposition ne possède pas d'ouvertures sur l'extérieur, les conditions météorologiques ont été favorables au mesurage des niveaux d'éclairement dans le palier de l'escalier, à l'entrée de l'exposition, et dans le hall de sortie, puisque dans les deux cas il y a des fenêtres : le temps étant couvert, cela a permis d'obtenir des valeurs minimales de référence pour ces deux espaces.

- *prises de vues* - Photographies prises avec appareil photographique Canon EOS 500, sur trépied, avec pellicule 400 ASA, et temps d'exposition assez long adapté aux caractéristiques sombres de l'ensemble de l'exposition (sans utilisation de flash). Une deuxième campagne de prises de vue en diapositives a été effectuée une année après, un jour de visite.

Juillet

- Deuxième campagne de parcours commentés, en ayant recours au réseau de connaissances : 5 parcours réalisés avec des étudiants de l'EAG.

- Retranscription intégrale des récits obtenus par les parcours commentés.

- Mesures de *luminance et contraste (cd/m²)* Les mesures de luminance ont été réalisées à l'aide d'un luminancemètre sur trépied. Les valeurs ont été annotées sur des photos. Le contraste est le rapport entre la luminance de l'objet et la luminance du fond. Nous l'avons calculé hors terrain.

- Dépouillement des mesures acoustiques et lumineuses.

Août

8-15 : conclusion des transcriptions des récits.

- entretiens auprès des concepteurs.

15-30 : préparation du corpus textuel selon les consignes du logiciel d'analyse textuelle ALCESTE. Traitement des données par le logiciel. Analyse du rapport.

Septembre

Rédaction du rapport de stage pour le Musée Dauphinois et pour le CEREM[148], centré sur l'analyse comparative de la démarche des concepteurs et de celle des visiteurs.

2.4. DEROULEMENT DE L'ENQUETE SUR LA MEMOIRE-SOUVENIR

2.4.1. POPULATION

La population interrogée est la même qui a effectuée les parcours commentés. Pour cela, lors de l'enquête en parcours commenté nous avions demandé aux sujets leurs coordonnées téléphoniques afin de les contacter ultérieurement (sans préciser le but). Si la plupart l'a fait, quelques uns ont refusé de nous les fournir (3 personnes).

---

[148] Centre d'Étude et de Recherche sur les Expositions et les Musées, Université Jean Monnet, Saint-Étienne. Le rapport intitulé *Des concepteurs et des visiteurs*, a été soutenu comme mémoire de DEA Muséologie le 23 septembre 1997, sous la direction de Jean Davallon, à l'Université Jean Monnet.

Deux ans après la première visite, nous avons réussi à recontacter 10 personnes, soit deux tiers des visiteurs ayant effectué les parcours commentés. Nous n'avons pas pu joindre les quatre restants, car ils ont déménagé entre-temps (et sont introuvables car, par le fait que l'enquête était anonyme, nous ne demandions pas le nom des sujets, uniquement le téléphone et le prénom). Les entretiens se sont déroulés de mai à juin de l'année 1999.

2.4.2. CONDITIONS DE PASSATION DE L'ENQUETE

Pour les personnes de notre entourage, nous avons opté par l'effet surprise, c'est-à-dire que nous les avons interpellé sans préparation préalable lors de rencontres informelles : *est-ce que vous disposez de 10 minutes? J'aimerai vous poser quelques questions*. Et c'est seulement quand la personne acquiesçait que nous l'informions du but de cette interview. L'objectif était de ne pas provoquer un premier effort d'évocation et formalisation des souvenirs, préalable à notre interview. Pour les mêmes raisons, nous avions pris soin de ne pas évoquer la visite en parcours commenté durant cet intervalle de deux ans.

Les interviews ont été enregistrés sur bande magnétique avec magnétophone Sony TC-D5 avec microphone stéréophonique. Cinq d'entre eux ont été réalisés chez nous, cinq autres chez les interviewés eux-mêmes avec un magnétophone Aiwa avec microphone incorporé. Les conditions de "surprise" décrites ci-dessus ont toujours été respectées. Les récits ont été transcrits intégralement afin de faciliter l'analyse.

Les entretiens se sont déroulés sur 10 à 15 minutes, en moyenne, et se terminaient lorsque les interviewés affirmaient ne rien pouvoir dire de plus sur cette expérience.

Conclusion de l'approche méthodologique

Les méthodes définies dans cette partie nous ont permis de partir sur le terrain observer la fabrication et la perception des ambiances. Les aléas du vécu nous ont conduit à opérer quelques changements, sans pour autant perdre de vue les orientations méthodologiques.

Nous avons également présenté les méthodes qui nous permettront d'analyser les données résultantes des différentes phases des observations réalisées *in situ*.

Le schèma que nous présentons dans la page suivante synthétise les diverses méthodes présentées et permet de visualiser le déroulement chronologique et l'articulation des différentes phases d'observation et d'analyse.

La partie qui va suivre se passe hors site et concerne l'analyse des différents corpus obtenus lors de l'observation des pratiques des concepteurs et des visiteurs et de la caractérisation environnementale de l'exposition D'Isère et d'Arménie. Histoire d'une communauté.

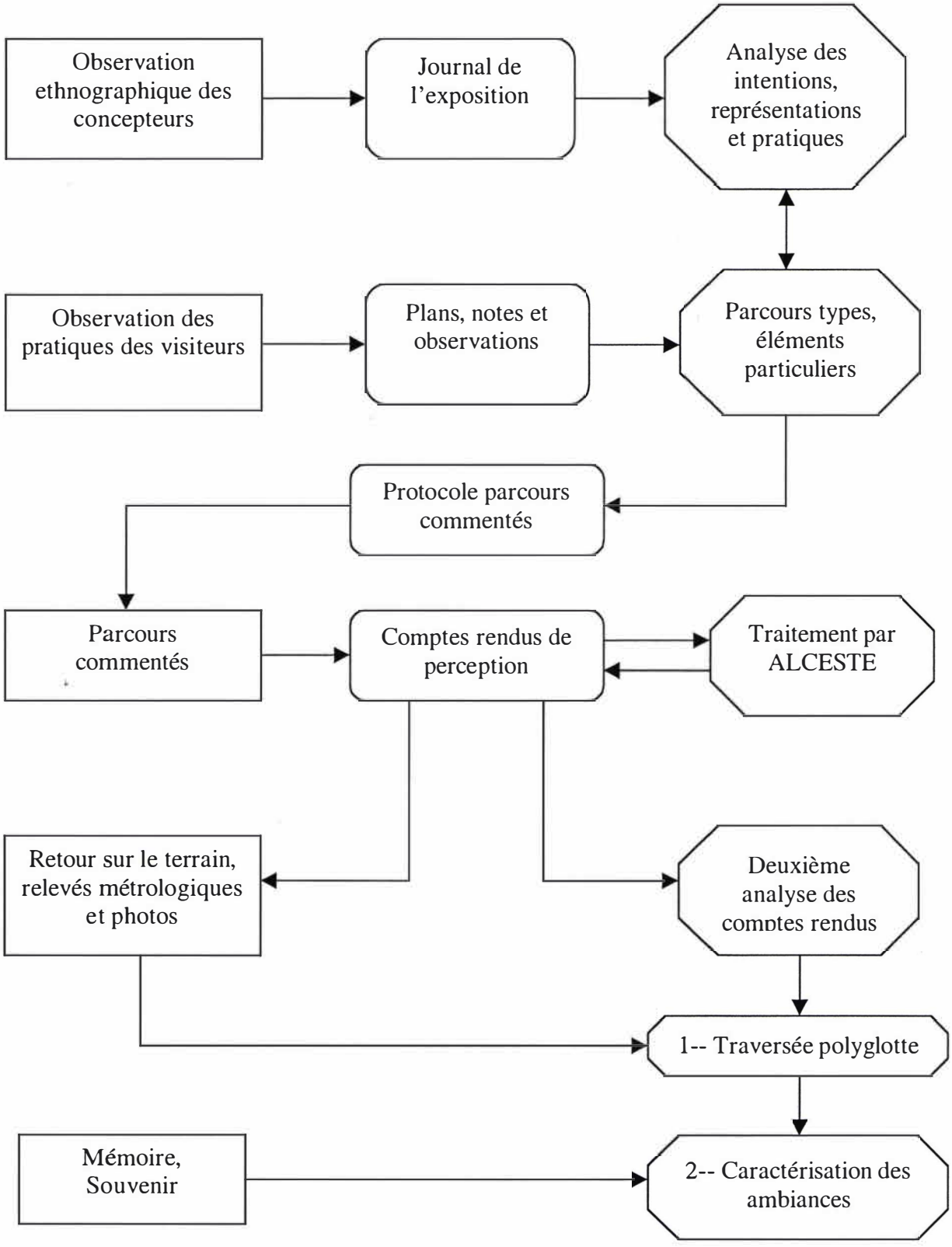


Figure 7 – Schéma des étapes méthodologiques

Bibliographie de la partie

AUGOYARD, J.F.; TORGUE, H. (dir), [1995] *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores.* Marseille : Parenthèses, 1995.

BOSSO, Annie [1988] *Sainte-Marie-d'en-Haut. Du couvent au musée.* Grenoble : Musée Dauphinois, 1988

COUïC, M.C. [2000] *La dimension intersensorielle dans la pratique de l'espace urbain : une approche méthodologique pluridisciplinaire.* Thèse de Doctorat, Université de Nantes/Cresson, 2000

COUïC, M.C.; AUGOYARD *et al.* [1997] *Pour une méthodologie intersensorielle de l'analyse et la conception de l'espace construit.* Grenoble : CRESSON/CNRS/ PIRVILLES, 1997

CHELKOFF, G. et THIBAUD, J.P. [1992] *Les mises en vue de l'espace public.* Grenoble : CRESSON/Plan Urbain, 1992.

DUCLOS, J.C. [1995] *De l'écomusée au musée de société.* Texte d'un séminaire, doc. ronéo.

FALK, J.H. et DIERKING L.D. [1992] *The museum experience.* Washington D.C. : Whalesback Books, 1992, 205 p.

GéRAUD, M.-O. *et al.* [1998] *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes.* Paris : Armand Colin/Masson, 1998, pp. 11-110, collection cursus.

GRANON, François [2001] Portrait : Jean Guibal, conservateur en chef du patrimoine de l'Isère. *Télérama*, n°2666, 14 février 2001.

GUIBAL, Jean [1993] La gestion du patrimoine entre nouvelle demande sociale et nouvelles responsabilités des départements, *Actes du séminaire Les départements et la gestion du patrimoine, Grenoble 16-17 février 1993.* Grenoble, Musée Dauphinois/Observatoire des politiques culturelles, 1993, p. 9-12.

GUIBAL, J. [1997] Le Musée Dauphinois et le patrimoine de l'Isère. *Bulletin Mensuel de l'Académie Delphinale.* n° 6, sept-oct. 1997, pp. 125-132.

LAURENT, Jean-Pierre [1985] Le Musée, espace du temps. Alain NICOLAS (dir.) *Nouvelle muséologie.* Marseille, MNES, 1985, pp. 83-88.

LESCURE, Patrick [1997] *Synthèse de la méthodologie ALCESTE*, Société Image, 1997, document ronéo, 15 p.

Musée Dauphinois [1997] *Programme muséographique D'Isère et d'Arménie. Histoire d'une communauté.* Document interne, Musée Dauphinois, janvier 1997, 6 pages.

SARAIVA, Maria [1995] *L'environnement sensoriel dans l'aménagement muséographique.* Mémoire de DEA-AAU, CRESSON/ CERMA, Grenoble, 1995.

THIBAUD, Jean-Paul [1996] *Décrire le perceptible : la méthode des parcours commentés.* 1996, 26 p. doc. ronéo.

VAREILLE, Emmanuelle [1997] La mémoire : méthode de recherche en muséologie, *Actes du Symposium Muséologie et Mémoire 19-29 juin 1997* Paris-Grenoble, ICOFOM 1997.

site-web du Musée Dauphinois (www.musee-dauphinois.fr), 2000

IIIe PARTIE - ANALYSE DES CORPUS

À l'issue de l'approche méthodologique *in situ* décrite dans la partie précédente, différents corpus sont à analyser :

- le *journal de l'exposition*, description ethnographique du travail de conception et réalisation de l'exposition D'Isère et d'Arménie ;

- les entretiens avec les concepteurs - discours du conservateur et du scénographe - ;

- les données de l'observation des comportements de visite ;

- les comptes rendus de perception en mouvement obtenus par la méthode des parcours commentés ;

- le rapport d'analyse par le logiciel ALCESTE des comptes rendus de perception ;

- les données métrologiques sonores et lumineuses ;

- les entretiens sur la mémoire-souvenir.

La présentation de l'analyse reprend la même organisation de la partie précédente : d'abord, ce qui concerne la conception, ensuite, ce qui concerne la perception et la mémoire de la visite ; enfin, les points de rencontre des deux.

1. Des concepteurs

De l'enquête réalisée auprès des concepteurs il en résulte deux types de corpus : les données descriptives de la phase de conception et de mise en place de l'exposition et les discours du scénographe et du conservateur obtenus au travers d'entretiens. L'analyse croisée de ces deux corpus nous permettra de comprendre la relation entre les pratiques de conception et les représentations des concepteurs.

A. De l'observation ethnographique de la conception

De l'observation ethnographique des phases de conception et de mise en place de l'exposition D'Isère et d'Arménie, a résulté un ensemble de descriptions, de commentaires, de documents de travail, quelques photos du chantier et documentations diverses. La richesse de ces données nous a mené à la rédaction d'un document qui permettrait de les présenter dans le contexte spatio-temporel de leur apparition, et de montrer leur évolution au long de ce processus de fabrication de l'exposition. Nous avons rédigé ce document sous forme de journal, comparable aux cahiers d'ethnologue, ce carnet de terrain qui met en parallèle les données descriptives, les anecdotes, les illustrations, les récits des informateurs et les commentaires de l'observateur.

De par son caractère descriptif et détaillé, il se distingue du reste de l'écriture de ce rapport. Nous le distinguerons alors par un style et une mise en page particuliers. Mais nous ne pouvons que vous inviter à le lire, car certaines des anecdotes ou des événements décrits permettent d'avoir une idée vivante de l'ambiance de fabrication de l'exposition, parfois tendue, parfois bouillonnante d'activité.

Journal de l'exposition

D'Isère et d'Arménie. Histoire d'une communauté.

du 28 janvier au 4 avril 1997

De mars 1993 à janvier 1994 le Musée Dauphinois a présenté une exposition sur la communauté d'origine grecque en Isère, *Les Grecs de Grenoble*. Cela a réveillé dans la communauté d'origine arménienne de Grenoble l'envie de voir aussi traitée son histoire. Suite à cette demande, le Musée décide d'organiser une exposition. Le responsable sera Jean-Claude Duclos, conservateur et directeur-adjoint du musée.

Afin d'avoir des données spécifiques sur l'implantation de cette communauté dans le Département de l'Isère - que puissent compléter celles plus générales référentes aux Arméniens en France - une demande est faite auprès du Département d'Histoire de l'Université Pierre Mendès France, à Grenoble. Deux mémoires de Maîtrise* réalisés en 1996 permettront ainsi de dresser l'historique de l'arrivée et de l'installation de cette communauté dans l'agglomération grenobloise à partir des années 1920 et jusqu'en 1991.

Le conseil scientifique, constitué par les conservateurs du Musée et des historiens spécialistes du Génocide et de la Diaspora Arménienne ou de l'histoire géopolitique du Proche-Orient, a défini ensuite le programme de l'exposition. Il est prêt en janvier 1997. C'est plutôt un **avant-programme** car il donne les grandes lignes d'orientation et sera modifié postérieurement. L'exposition sera donc composée de trois parties :

1) l'Arménie et le Peuple Arménien jusqu'en 1915 ;
2) La déportation et le Génocide perpétré en 1915 ;
3) La diaspora arménienne et l'arrivée des Arméniens en France, Isère et Grenoble en particulier.

Le titre est aussi choisi : *D'Isère et d'Arménie.* Un sous-titre est prévu et sera décidé début février : *Histoire d'une communauté.*

Une autre exposition sera inaugurée au même temps dans le Lapidaire**. Il s'agit d'**Épreuves d'Arménie**, exposition des photos que Guy-Martin Ravel a pris lors de deux voyages en République d'Arménie en 1994 et 1996. Bien qu'articulées par le même thème,

---

* Jean-Luc Huard (1996). *La Communauté Arménienne de l'Agglomération Grenobloise des Années 1920 à 1945.* Sous la direction de M. Pierre Cayez et M. Jean-François Eck.

Et Sandrine Jamcodjian (1996). *La Communauté Arménienne de l'Agglomération Grenobloise de 1945 à 1991.* Sous la direction de M. Pierre Cayez et M. Jean-François Eck.

** Salle au sous-sol du musée destinée aux expositions photographiques.

ce sont deux expositions bien différentes : l'une est une exposition ethno-historique sur l'histoire du Peuple Arménien et la vie d'une communauté en Isère, l'autre est le regard d'un artiste sur un pays et ses habitants.

À partir de l'avant-programme commença le travail de recueil des témoignages oraux et écrits, de l'iconographie et des objets et de tout ce qui permettrait une meilleure connaissance de la communauté arménienne de Grenoble et du Département de l'Isère. Comme pour toutes ses expositions, le Musée Dauphinois a fait appel à une personne extérieur chargée exclusivement de la recherche documentaire. Annie Marderos, par coïncidence d'origine arménienne, a été prise en tant que spécialiste sur l'*arménité*, l'identité de la diaspora arménienne*. Sa prestation a dépassé en beaucoup la collecte de documentation car elle a aidé à articuler l'histoire du Peuple Arménien avec la spécificité de l'histoire des Arméniens de Grenoble et a permis de rendre compte des relations complexes au sein de cette communauté.

L'équipe de conception muséographique est constituée de Jean-Claude Duclos, Annie Marderos et Jean-Noël Duru, et coordonne l'équipe technique permanente du Musée Dauphinois.

Fin janvier commencent les réunions avec Jean-Noël Duru, le scénographe responsable de la muséographie. Sa première expérience avec la Conservation du Patrimoine de l'Isère a été la conception de la muséographie du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère, suite à concours à propositions*. C'était son premier travail en muséographie. De formation graphiste aux Beaux-Arts, il avait déjà une large expérience en scénographie théâtrale. Depuis cette réalisation Jean-Noël a conçu d'autres expositions pour le Musée Dauphinois et toujours avec Jean-Claude Duclos : *La Grande Histoire du Ski* (exposition permanente), *Premiers Alpins, Maîtres de l'Acier* (exposition temporaire encore en place). Ils ont réalisé ensemble l'exposition *De la Charité aux Soins* pour le Musée des Sciences Médicales de Grenoble (Hôpital Michallon).

Mon stage a consisté dans le suivi des réunions entre Jean-Claude Duclos, Annie Marderos et Jean-Noël Duru***, et dans le suivi du chantier.

J'ai pu aussi assister à deux réunions avec Jean-Claude Duclos et Annie Marderos ainsi que deux membres de la communauté arménienne pour des demandes de renseignements et d'objets pour l'exposition. J'étais encore présente lors de la réunion de présentation de l'affiche et du programme scientifique de l'exposition aux représentants des associations

---

* Annie Marderos. *Identité Diasporique Arménienne*, mémoire de DEA d'Etudes Politiques, sous la direction de Jean-Paul Burdy, soutenu en 1995 à l'Institut d'Etudes Politiques de Grenoble.

** Selon discussion eue avec lui, le Conseil Général de l'Isère a distribué les taches du Musée par les différents concourants : l'un s'est chargé de l'architecture, l'autre de l'affiche et lui de la scénographie.

*** Dorénavant et pour ne pas alourdir la description des journées, je désignerai les trois intervenants par leurs initiales.

arméniennes de Grenoble : J.N.D., J.C.D., A.M. et Marianne Taillibert, chargée de communication. M. Guy-Martin Ravel était aussi présent pour parler de son exposition photographique.

Les pages qui suivent sont la description de tout ce que j'ai pu observer pendant trois mois et essayent de rendre compte de l'ambiance de production d'une exposition.

J'ai voulu garder l'ordre des événements et des discussions même si parfois cela donne l'impression de désordre ou de "chaos" à la lecture, car cela traduit aussi la dynamique du travail de conception en équipe. J'ajoute des notes qui complétent les descriptions et permettent une meilleure compréhension.

Observer des gens en train de travailler n'a pas toujours été facile. Non pas parce qu'ils aient été incompréhensifs ou non-coopérants avec moi, au contraire. Mais parce que regarder des gens travailler - souvent sous pression à cause d'un calendrier serré - en restant les bras croisés (ou plutôt en train de prendre des notes sur un petit cahier) c'est parfois dérangeant autant pour moi que pour eux. Pour moi parce que je me sens comme un inspecteur, pour eux parce qu'ils se sentent observés donc mal-à-l'aise. Mais aussi parce que souvent on me demandait mon opinion, et c'était difficile de ne pas répondre pour garder l'objectivité de l'observateur. Mais surtout parce que j'ai fini par me sentir quelqu'un de l'équipe et j'avais envie de les aider, notamment dans les derniers jours avant l'inauguration quand la tension montait...

• **Mardi, 28 janvier** - 9 h

Première réunion à laquelle j'assiste et 2ème réunion entre J.C.D., J.N.D. et A.M.
Jean-Noël a déjà une première esquisse pour la première partie : croquis d'une église arménienne peinte en bleu.

Établissement du calendrier de l'exposition / phasage prévu :
Mise en place du 3 février au 28 mars (date prévue pour la fin des travaux, mais jusqu'au 4 avril au moment de l'inauguration il y avait des détails à finir).
Les jours référencés en dessous sont des lundis, car tous les lundis à 7h30 il y a une réunion avec l'équipe technique pour faire l'état des travaux et établir des priorités.

03.02 - début de la peinture et du panneautage des murs des 3 salles
10.02
17.02 - iconographie et objets rassemblés
24.02
03.03
10.03 -Les textes, les témoignages oraux, la musique pour les banques d'écoute ainsi que la cartographie doivent être prêts.
17.03
24.03

Discussion entre J.C.D. et J.N.D., pour essayer de prévoir des défauts en se référant aux expositions précédentes, notamment en ce qui concerne la hauteur des photos, la lisibilité des notices et des textes, la cartographie, etc.
Spécialement en ce qui concerne la cartographie, J.N.D. insiste sur l'importance de pouvoir homogénéiser les formats et d'harmoniser les couleurs (en dégradé de camaïeux par exemple), et même de les adapter aux couleurs de fond des salles. J.C.D. insiste sur le fait qu'il y a des normes de cartographie qu'il faut respecter, comme le lui rappelle à chaque fois Mme Nora Esperguin, la cartographe du Musée Dauphinois. Mais il ajoute qu'il va encore insister sur le fait qu'il faut adapter les cartes à l'exposition, surtout à la situation de lecture debout.

Cartes prévues : Évolution géopolitique du territoire de l'Arménie
Itinéraires de fuite / diaspora
Isérois d'origine arménienne
Principaux groupes dans l'Isère
Principaux points d'habitation en Grenoble

Visite du local de l'exposition* (aire 350 m^2 env.)
Quelques membres de l'équipe technique sont sur place : Jean-Louis, menuisier, Benoît, serrurier, et Jean-Pierre, peintre. Ils donnent leur avis sur le panneautage, notamment en ce qui concerne l'accès aux fenêtres, et se montrent assez méfiants de l'idée de J.N.D. de fabriquer un système d'ouverture par commande à distance.
J.N.D. dit qu'il faut tout couvrir avec des panneaux. Cela pose des problèmes au niveau des fenêtres : il faudra les cacher mais en même temps les laisser accessibles afin de pouvoir les ouvrir pour aérer (salles orientées plein sud, donc très exposées en été).

1ère salle Elle est déjà couverte de panneaux d'expositions précédentes, côté fenêtres. Il faudra camoufler les placards techniques à gauche de l'entrée et les portes des toilettes, du rangement/local technique et de la salle pédagogique "Espace Découverte", du côté droit par rapport à l'entrée.

---

* Dorénavant je désignerais le local de l'exposition en travaux comme *chantier*.

2ème salle* les panneaux seront vraiment contre le mur et les fenêtres seront accessibles par des meurtrières de 10 cm de largeur (espace suffisant pour passer le bras et ouvrir la fenêtre).

3ème salle J.N.D. dit qu'il faut fabriquer un système d'ouverture des fenêtres par "commande à distance" pour qu'on puisse mettre les panneaux vraiment contre le mur. Il explique aux techniciens le système qu'il imagine : une rallonge en fil de fer qui commandera la serrure et qu'on pourra manipuler par des petites meurtrières larges à peine pour actionner ce système**. Les fenêtres sont de toute la hauteur du mur et enfoncées de 70 cm env. par rapport au volume de la salle. J.C.D. trouve que c'est dommage de tout cacher, de ne pas profiter de l'espace de ces fenêtres pour des éléments de l'exposition et aussi de la vue sur Grenoble, mais *il le faut* pour donner une homogénéité à la salle.

De retour au bureau de Jean-Claude Duclos les discussions continuent entre A.M., J.N.D. et J.C.D. sur les objets à exposer : objets du quotidien, affiche avec l'alphabet arménien, tissus et tapis arméniens pour illustrer les métiers de commerçants et tailleurs.
Ils décident d'avoir un module sur l'alimentation, aspect important de l'arménité, et discutent comment l'insérer : des photos des épiceries spécialisées, des ustensiles de cuisine, des épices et autres produits arméniens pour l'odeur.

Ensuite Jean-Noël expose ses choix scénographiques :
Salle 1 - l'Arménie avant le Génocide (1915) : Pour rendre compte de ce monde disparu et qui reste dans l'imaginaire collectif des Arméniens, Jean-Noël veut que ce soit **un espace fluide, fantasmatique**. Ainsi il n'y aura pas de mobilier rigide, le seul élément au milieu qui évoque une église arménienne est fait en tissu sur lequel sont imprimées des reproductions d'enluminures arméniennes du Moyen Age.
Salle 3 - **Espace solide, le concret**, l'installation dans les terres d'accueil. Il y aura des meubles pour traduire cette implantation : les modules usine et maison.

J.N.D. et J.C.D. s'accordent sur l'importance que la 3ème partie soit plus forte du point de vue scénographique pour illustrer la vie communautaire et les références identitaires, notamment la Commémoration du Génocide du 24 avril 1915 et les fêtes champêtres***.
Jean-Claude veut que ce soit un parcours ouvert, libre, *"où l'on peut papillonner"* . Il dessine son idée pour la mise en place des différents thèmes dans la salle, sous forme de croquis où les grands thèmes sont délimités par des espaces arrondis [le cyclo qui va être construit dans la troisième prtie en est une reminiscence?].

J.C.D. fait le point sur le matériel qu'on a pour parler du Génocide : des photos**** et des textes. Il faut évoquer le génocide et la fuite, le *drame* de ce peuple - c'est une impression forte à faire passer au visiteur dans le couloir, donc *il faut que la scénographie soit réussie!*

Pour la prochaine réunion J.N.D. devra présenter des nouveaux plans - il travaille sur XPress et Illustrator (Macintosch)

---

* Bien que ce soit juste un couloir, je le désigne comme deuxième salle par analogie à la division en parties du programme muséographique.

** Par la suite cette idée sera abandonnée car les techniciens n'ont pas réussi à fabriquer ce système : ce sont de vieilles serrureries qui ne marchent plus et il faut deux personnes pour ouvrir les fenêtres à force de bras ce qui implique d'avoir accès à tout l'espace fenêtre. Cf. notes de la visite du chantier du 14 février.

*** Ce thème des fêtes champêtres sera à peine évoqué dans l'exposition car ça a été presque impossible de trouver des photos.

**** Les photos qui concernent cette période devront être empruntées au Centre de Recherche sur la Diaspora Arménienne, à Paris. Il se pose le problème des droits à payer pour les exposer pendant un an.

- **Mercredi, 5 février** - 9 h Réunion avec J.C.D., J.N.D. et A.M.

Visite du chantier : panneautage en cours dans première salle et couloir.

De retour au bureau de J.C.D.
J.N.D. présente les plans des 3 parties :

1ère partie Couleur dominante : bleu foncé
- élément central "église" arménienne de 2,50 m largeur, structure en fer avec des panneaux en tissu ; sur celui qui est devant l'entrée sera affiché le titre de l'exposition*.
  .photos et vitrine au centre (manuscrit avec des enluminures). Par la suite, on décide de la mettre à gauche de l'entrée, pour délimiter le passage et ainsi diriger le parcours, mais aussi pour laisser libre l'espace au milieu de l'église** .
- diffusion d'ambiance sonore.
- le mur du côté droit n'aura aucun élément d'exposition mais il sera peint aussi pour donner une homogénéité à la salle*** .
- sur les murs au fond et à gauche, il y aura des photos suspendues, en biais, en tissu et éclairées par derrière : J.N.D. veut jouer sur la transparence des photos et du texte.

Après discussion sur les ambiances sonores, J.N.D. décide que le **passage** à la salle suivante sera fait à travers un rideau noir sur lequel sera inscrite une phrase du télégramme de Talaat, Ministre de l'Intérieur Turc, ordonnant le massacre de 1915.

2ème partie Couleur dominante : noir *pour renforcer le massacre...*
- les murs seront noirs et le texte blanc linéaire ;
- Des photos du génocide et de la déportation seront imprimées sur tissu, en noir et blanc et suspendues au plafond (130 cm x 80 cm) ;
- au bout du couloir, côté gauche, vitrine avec des *"objets de la fuite"* (que les arméniens ont pu ramener) : tapis, bible, livre arménien de Prières de la fin du XVIIe, Atlas ouvert sur carte des massacres.

3ème partie Couleur dominante : rouge brique ou ocre foncé, très mate ;
- en haut d'escalier, des valises et des baluchons représentent l'arrivée des survivants avec peu de bagages (selon J.C.D. les valises sont en décalage avec ce qu'ils ont pu ramener, souvent très peu d'affaires). Sur ces valises en vrac, une toile en batiline**** (ou même une photo) marquera la séparation en coupant la perspective jusqu'à la sortie. Pour des questions de sécurité vis-à-vis de l'escalier, la moitié des valises prévues sera placée à droite de l'escalier en guise de garde-corps.

3.1.* Points d'Écoute : pour chacun il y aura des photos et des documents (ex: passeport avec tampon "retour impossible") ; il y aura 2 casques par point

---

* Cela changera postérieurement : le titre sera collé sur le mur en face de l'entrée de l'exposition.

** Cette vitrine ne sera pas réalisée ; en revanche, une maquette d'église arménienne sera mise au milieu du module "église".

*** 4 cartes et le texte 1 seront quand-même affichés de ce côté entre la porte du local rangement et la salle pédagogique (Cf. plan de l'exposition).

**** Batiline est le mot employé pour désigner les toiles en filet noir qui effectuent les séparations d'espaces : un rideau ferme la circulation à l'entrée de l'expo à gauche, le rideau qui sépare la 1ère et la 2ème salles, le cyclo, celui en haut de l'escalier dans la 3ème salle et ceux qui voilent le module commémoration. Par la suite des bouts seront mis dans les meurtrières, à l'intérieur des vitrines du module maison, et dans l'escalier de sortie pour cacher l'espace entre les photos en tissu et le mur.

* Ces chiffres sont ceux de l'avant-programme et marquent les différentes thématiques; pour l'emplacement dans la salle cf. plan 3.

d'écoute et les visiteurs s'assiéront sur des valises *"pour se mettre dans la peau des immigrés"* (J.N.D.).

3.2. Le pain et le toit : une structure en bois en forme d'usine, couverte de briques (plutôt de revêtement imprimé motif brique**) servira de séparation et aura des photos des lieux de travail (archives St. Martin d'Hères, Musée Viscose, etc.)
D'un côté ça traitera de l'usine, de l'autre côté des commerçants et des artisans.

3.3. Module maison : Peint en cuivre/bronze *"très chaud, précieux"* (J.N.D.)
Module en forme de maison entrecoupé par une photo de famille imprimée en tissu (ce sera la photo d'un mariage).
J.N.D. veut qu'on choisisse des photos gaies, avec des sourires pour cette partie.

3.3.3. Cyclo (élément circulaire qui entoure le module maison) : fêtes champêtres.

- Idée de construire une réplique du Monument Commémoratif du Génocide existant à la M.C.A.G.D. - Maison de la Culture Arménienne de Grenoble et Dauphiné - qui est lui-même une réplique de celui construit en République d'Arménie.
- La vie communautaire.
- Drapeau des Anciens Combattants Arméniens de l'Armée Française.

Discussion sur l'appareillage sonore :
(Réalisation Pascal Perrot)

1ère salle musique ambiante traditionnelle arménienne
1 C.D. + 1 ampli + 4 baffles suspendues dans le corps central (église) ;

2ème salle *silence* — *Mais comment y aurait-il du **silence** dans le couloir si il y a des musiques juste à côté?*

3ème salle
- Banques d'Écoute :
  2 C.D.s + 2 amplis + 8 casques
- "ambiance populaire" dans le module maison :
  1 C.D. + 2 amplis + 2 baffles

*C'est après cette décision sur les ambiances sonores que J.N.D. a parlé d'une sorte de rideau avec la phrase du télégramme de Talaat Pacha, **pour couper** la 1ère salle du couloir : intuitivement a-t-il ressenti le besoin de renforcer la coupure entre les deux espaces pas suffisamment faite par les couleurs et par le sonore ?*

Discussion sur les cartes : Combien et où les mettre ?

1ère partie : 4 cartes de l'origine à 1915/18
2ème partie : carte de la déportation au fond de la vitrine
3ème partie : carte de la diaspora arménienne dans le monde

** Changé en gris métallisé car les fausses briques ne marchent pas (Cf. plus loin explication de J.N.D.).

carte des lieux d'origine des Arméniens de l'Isère
carte de l'installation en Isère
cartes des quartiers à Grenoble et dans l'agglomération grenobloise 1946 et 1989
carte de l'Arménie de 1920 à 1991

J.N.D. insiste sur un traitement commun pour donner une homogénéité : taille A3, travail au trait, zones de couleur en calque ou coloriées au crayon. J.C.D. rappelle les normes, mais dit qu'il faut demander, Nora a précisé qu'elle fera selon la demande.

Bibliographie des cartes :

Atlas des Diasporas
Claire MOURADIAN. *L'Arménie*, Que sais-je?, n° 851, 1995
Les Turcs et le Massacre des Arméniens. *L'Histoire*, n° 187, avril 1995, p. 22-44.

• **Vendredi, 7 février** - 9h : réunion pour le budget J.C.D., J.N.D., A.M..

Avant de discuter le budget J.C.D. veut re-préciser les différentes parties de l'exposition :

Discussion sur les titres ou *groupes de mots* (J.C.D.)
J.N.D. : Ce serait bien de traduire les textes de l'exposition en arménien.
J.C.D. : Oui, mais c'est pas gratuit...
J.N.D. : Ce serait bien du point de vue esthétique car la calligraphie est belle!
J.C.D. : Peut-être qu'on pourrait le faire de façon plus forte au début et plus faible à partir du Génocide.

C'est peut-être l'abandon de la traduction, lié à la beauté de la calligraphie qui a mené J.N.D. à reproduire un texte arménien pour servir de cadre aux photos de la 1ère partie.

Valises de la 3ème partie : seront tapissées de morceaux de photos, des enluminures, des livres (un symbole très fort, très important des souvenirs et de l'héritage culturel). Elles seront peintes en vernis mat pour donner idée de la patine du temps.

Il y aura 12 textes, 12 séquences. J.C.D. : *Il vaut mieux plusieurs textes courts que moins mais longs!*

J.C.D. se tourne vers moi : *c'est fini la scénarisation de l'exposition!* (renvoi à ses cours).

Jean-Noël présente des nouveaux plans avec les changements :

3ème partie la Maison n'a plus de toit. *Heureusement, ça faisait trop maison de poupées!* (J.C.D.)

- Par rapport aux photographies du Génocide J.C.D. communique que le Centre de Recherche sur la Diaspora Arménienne a présenté un devis de 18000 FF pour le prêt de 15 photos pendant un an. Cela veut dire que le prêt ne se fera pas "*pour ne pas créer des précédents dans les dépenses de la collectivité*".

Annie montre une photo avec le Monument Commémoratif du Génocide : en forme de pyramide de 12 faces, symbolisant les 12 provinces d'Arménie; au centre une flamme brûle constamment (gaz). Cette photo montre la réplique miniature du monument existante dans la M.C.A.G.D. et une personne qui dépose un œillet dessus. J.N.D. dit que c'est intéressant d'évoquer ce monument avec tous les œillets. J.C.D. rappelle qu'on pourra utiliser des œillets en tissu qui sont restés depuis l'exposition des Grecs. Discussion sur comment faire cette

réplique et où la mettre. J.N.D. : on mettra le monument à l'angle avec des miroirs et un ventilateur et un tissu pour simuler la flamme.
Annie s'oppose à la présence de ce monument à la fin, parce que ça restera comme une image négative chez le visiteur. Et elle, en tant que jeune française d'origine arménienne, aimerai donner une image plus positive de la communauté au public du Musée Dauphinois. Comment résoudre cette question? J.C.D. dit qu'on en discutera postérieurement*.

- Guy-Martin Ravel appelle pour discuter sur son exposition et fixer une date pour rencontrer J.C.D. et J.N.D. (ce sera le 4 mars); après J.C.D. nous présente un peu l'exposition et la conversation : c'est une exposition sur l'Arménie aujourd'hui, une vision très sensible mais très misérable aussi, car la plupart des photos a été prise dans une ville fortement détruite par le tremblement de terre de 1988.

En retournant au sujet de l'exposition et sur les questions de la vie de la communauté actuellement, Annie parle des différences entre générations : les premières étaient centrées sur les problèmes d'intégration - *"il fallait à tout prix s'intégrer et à tout prix faire perdurer l'identité"*. Mais depuis l'indépendance de l'État Arménien, la communauté est en train de créer des choses nouvelles plutôt que de ressasser la tradition. Cela se passe surtout au niveau des jeunes générations et se traduit notamment dans la création artistique ou dans des actions conjointes avec l'État d'Arménie. Donc elle aimerait bien qu'on insiste sur cela dans l'exposition, sur un aspect vivant et dynamique et pas seulement sur le Génocide et sa Commémoration.

Établissement du budget

J.C.D. et J.N.D. essayent de chiffrer les plusieurs dépenses surtout par rapport aux matériaux. Ils se servent des expositions plus récentes, notamment *Maîtres de l'Acier*, pour prévoir les coûts de certains matériaux. Après contact téléphonique avec la comptabilité, J.C.D. arrive à la conclusion qu'il faut faire un bilan des dépenses réelles en fin d'exposition pour voir le décalage par rapport aux prévisions et pour que ça puisse servir à mieux estimer les dépenses des réalisations futures. Il a aussi dit à la comptabilité qu'il faudra dorénavant faire une feuille séparée avec toutes les factures concernant chaque exposition en entier - parce que la comptabilité n'est pas organisée par exposition mais par dépenses générales du Musée, ce qui rend difficile à posteriori le travail de rassemblement des factures.

- **Lundi, 10 février** - 16h : j'accompagne J.N.D. sur le chantier pour constater l'état d'avancement et voir les couleurs des peintures : *comment elles sortent.*

{fait externe à l'exposition mais important : une nouvelle signalétique est en train d'être installée dans tout le musée}

17h - réunion entre J.C.D., A.M. et M. Berbérian, Arménien de deuxième génération (né en France de parents arméniens survivants du génocide). C'est un entretien libre pour avoir des renseignements sur des objets / documents intéressants qu'il pourrait avoir pour l'exposition, mais aussi sur la communauté elle-même.
Il possède les papiers d'identité de ses parents depuis 1922.

---

* Et le monument a été fait car c'est un élément significatif de la communauté arménienne.

Il a habité Rue de la Plaine à St Martin d'Hères : "Petite Arménie" dans les années 30-40. Après ses parents sont partis ailleurs (Fontaine) : son père ne voulait pas être trop entouré d'arméniens, il préférait revoir ses amis quand il voulait mais pas les avoir comme voisins.
La communauté est très divisée à cause de l'intervention de la politique dans les associations. Il a co-fondé le Club des Arméniens, dans les années 70, association des plus jeunes, qui voulaient sortir de cette politisation.
Il parle de l'importance de la religion pour l'unité de la communauté, et il relate aussi les événements qui ont empêché la construction d'une église arménienne à Grenoble. Le culte est fait dans une église à Echirolles (qui sert aussi à d'autres communautés chrétiennes) et le prêtre vient de Lyon, chaque fois, avec tous les objets liturgiques. Ainsi il révèle que c'est lui qui détient les objets liturgiques de la communauté grenobloise, qui ne servaient plus depuis un moment - il les détient en secret jusqu'à présent, mais se propose de rompre ce secret pour les prêter pour l'exposition.
Cela va déterminer une nouvelle vitrine dans la troisième partie sur les objets de culte.

- **Mardi, 11 février** - 9h30 : Je rencontre une architecte d'intérieurs, stagiaire au Musée Dauphinois, chargée de réaménager le couloir qui mène à la Chapelle : elle me demande mon avis sur son projet surtout au niveau des ambiances.

- **Vendredi, 14 février** - 9h : réunion entre J.C.D., J.N.D., A.M.

Visite du chantier : discussion sur les couleurs avec les techniciens - J.N.D. parle de la *"profondeur"* de la tonalité de bleu choisie. Jean-Pierre a commencé à peindre la première salle et le couloir.
Vu que J.N.D. veut que l'architecture du musée s'efface derrière l'exposition, et parce que les panneaux en bois ne couvrent pas l'intégralité des murs il faut peindre les parties des murs qui restent visibles. Jean-Pierre, le peintre, parle du problème de devoir peindre à chaque fois les murs : les coûts de matériel et surtout le temps qu'il passe à cause du travail minutieux exigé par le contour des poutres. Mais J.N.D. insiste : il faut vraiment cacher le blanc des murs.

3ème partie Deux changements importants :

a) il n'y a plus de panneaux complets pour couvrir l'intégralité de la salle mais il restent des panneaux sur pied : ils seront mis du côté fenêtre (ce qui permettra la circulation de l'air lorsque les fenêtres seront ouvertes) ;

b) les techniciens n'ont pas pu fabriquer le système d'ouverture que J.N.D. voulait*, ce qui implique l'éloignement des panneaux de 30 cm du mur afin de permettre le passage des gardiens pour l'ouverture des fenêtres et le rajout d'un nouveau panneau dans le coin droit de la salle avec une ouverture pour permettre le passage. Du coup les amplis prévus pour la diffusion des ambiances sonores seront mis dans cet intervalle aussi (au lieu de les mettre à l'intérieur du module maison ou dans l'espace des fenêtres). Cette diminution de la volumétrie de l'espace d'exposition en 30 cm a eu comme conséquence la diminution en longueur du module usine et du cyclo.

Dans bureau de J.C.D.
Jean-Claude veut que la police de caractères utilisée dans les cartes et les textes soit la même pour l'uniformisation de la présentation.
Les textes seront faits par J.C.D. et A.M., aussi que les notices. Celles-ci seront mises en forme par J.N.D..

---

* Cf. notes sur visite du chantier du 28 janvier.

J.N.D. choisi les enluminures à copier pour la première partie de l'exposition, à partir du livre : *Armenian Miniature Paintings of the Monastic Library at San Lazzaro*[*]. M. Yves Bobin, le photographe du Musée Dauphinois, en avait déjà choisi quelques unes pour les archives du musée.

1ère partie J.N.D.: Il n'y aura plus de photos sur tissu, toutes les photos seront encadrées sur des enluminures ou sur des reproductions de textes anciens pour la calligraphie, et mises entre deux plaques en verre ou en Plexiglas et vissées directement sur les murs-panneaux. Il y aura 15 photos et les cadres seront taille A3 (59,4 x 42 cm).

2ème partie J.C.D. a trouvé une solution pour les photos du Génocide : la Bibliothèque Nubar de l'UGAB[**], à Paris, les prêtera gratuitement. Ils enverront des tirages le 20 février.
J.N.D. *Pourquoi pas les originaux?*
J.C.D. *Déjà, il y a le problème de la sécurité, de la dégradation et le Musée ne peut pas assurer tout ça. Mais surtout ce n'est pas très important que ce soient des originaux, c'est l'image qui compte.*

- Appel téléphonique de Guy-Martin Ravel pour demander que J.N.D. participe à la conception de son exposition photos. Il fixe un rendez-vous avec J.N.D., J.C.D., A.M. et le photographe du musée M. Yves Bobin. Au cours de la conversation qu'on a pu entendre (car J.C.D. a mis haut-parleur) je retiens une phrase de G.M.R.: *"je me méfie à cette histoire que la photographie a un sens, car elle n'a pas de sens".*

3ème partie J.C.D. suggère de coller une carte sur le panneau en batiline derrière les bagages. Jean-Noël dit que ce sera pas lisible, qu'il vaut mieux la coller sur une des valises en taille A2. Jean-Claude : *Mais comment les visiteurs vont la lire?*

Distribution du travail par les techniciens selon les compétences de chacun : il faut faire les valises, le monument commémoratif et les vitrines.

- **Fin février** : Choix de l'affiche de l'exposition : photo des années 30 avec deux enfants arméniens et une enluminure. Graphiste : Hervé Frumy. C'est lui qui a choisi cette photo parmi un ensemble que lui avait été donné.

- **Mardi, 4 mars** : J.C.D., J.N.D., A.M. - Réunion fixée à 16 h ; j'arrive à 15h45 mais la réunion était déjà en cours.

Réunion prévue pour rassembler toute l'iconographie ; c'était plutôt une réunion de bilan de ce qu'il y a et de ce qu'il reste à chercher. J.C.D. et A.M. partent à Vienne le samedi pour avoir des documents de la communauté installée dans cette partie du Département.

---

[*] By Father Mesrop Janashian, Mekhitarist of the Armanian Academy at San Lazzaro, Venice, Armenian Press of San Lazzaro, 1966 (ed. anglaise du texte: Bernard Grebanier, Prof. Brooklyn College, University of the City of New York). Dédicace : "*To immortal Armenia incarnated in her heroïc and martyred people who trough the deastations and burnings of her secular history and in the midst of hostilities and atrocious wars has courageously preserved the cultural heritage of her ancestors who raped of her rights but never crushed has kept intact the flower of her soul's beauty and the inviolable love of her religion her civilization and her art which in the Vth century of the Christian era was crowned with the glory of a golden age in letters by the imperishable work of St. Mesrop this volume of art is dedicated.*"

[**] Union Générale Arménienne de Bienfaisance.

J.C.D. me montre l'affiche composée la semaine précédente.
Jean-Claude et Annie ont travaillé pour la publication qui sortira le jour de l'inauguration, car ils doivent la rendre à l'imprimeur le 6 mars.
Le Dossier de Presse est fini.

Sélection de l'iconographie par thèmes et parties

3ème partie Photos pour module travail - Demandes à faire aux usines: Viscose, Biscuits Brun, Papeteries Lancey, Cémoi, Boucherie, Tanneries...

- Mme Nora entre pour montrer les cartes qu'elle a commencé à faire et veut savoir quels noms de villes ou régions il faut écrire et ceux qu'on peut éliminer pour ne pas trop alourdir la carte.

  - Par rapport aux meubles Usine et Maison qui servent de support aux photos, il y aura des *"fenestrons"* et les photos seront accrochées directement devant*. J.N.D. dit que ça fera différents volumes. Ces *"fenestrons"* auront 20 x 20 cm**. J.C.D. est un peu réticent au niveau de la visibilité : il faut regarder vraiment en face pour voir quelque chose.

  3.4.2. Il faut faire une nouvelle vitrine pour les objets liturgiques. J.N.D. dit qu'il faut faire une vitrine encastrée dans le mur côté fenêtres. J.C.D. c'est dommage de le faire maintenant après les travaux de panneautage finis car il va falloir découper des panneaux (qui ne seront donc pas utilisables pour les expositions futures). Il faudra peut-être faire une trappe pour avoir accès? J.N.D. répond que non car il y a un accès prévu pour l'ouverture des fenêtres au coin où sont installées les banques d'écoute.
  Les objets à inclure dans cette vitrine : encensoir, chandeliers, croix, bible. Ce sera une petite vitrine parallélépipède***. À côté, il y aura des photos d'actes religieux (messe, mariage, baptême).

  Pour illustrer l'Alimentation J.C.D. ira acheter des produits arméniens (ou qui rentrent dans la cuisine arménienne) à l'Épicerie Arax, rue Turenne ; ils seront disposés dans le module maison, vitrine Cuisine.

  3.5. Jean-Claude s'interroge sur l'organisation du Module Communauté pour pouvoir traiter : les composantes (associations), l'enseignement de la langue, le sport, la politique, les fêtes dont la commémoration du Génocide du 24 avril 1915. Il y a des objets à exposer comme par exemple, le drapeau des Anciens Combattants Arméniens de l'Armée Française, le Mosaïque du logo du Parti Tachnag (organisation supranationale). Par rapport à ce dernier ils se posent tous la question si le Musée Dauphinois doit exposer ce genre d'objets.
  En discutant comment articuler ces différents aspects et surtout comment distinguer ou regrouper les différentes associations et leurs activités, ils étudient plusieurs possibilités. J.N.D. suggère de juste les énumérer. J.C.D.

---

* Des ouvertures de la taille des photos sont faites, les photos sont tirées sur du papier transparent, mises entre deux plaques de Plexiglas qui sont accrochées directement sur la partie extérieure du meuble. Elles sont éclairées par derrière par des tubes néon suspendus à l'intérieur du meuble.

** Postérieurement la taille change : 24 x 30 cm et 30 x 24 cm, car il y en aura qui seront disposées horizontalement et d'autres verticalement.

*** Finalement elle sera en forme de croix pour indiquer tout de suite que ce sont des objets liturgiques, mais aussi pour bien préciser que c'est une religion chrétienne au cas où les visiteurs ne l'aurait pas compris dans la première partie (vu que c'est un peuple de l'Orient il pourrait avoir le risque de les confondre avec des musulmans) - Renseignement donné par Annie le 27/3, à 13h30.

est très exigeant par rapport aux textes et souvent il dit *"ça c'est pas un texte d'expo"*. Dans ce cas précis, pour parler des différentes associations on tombe facilement dans des textes énumératifs ou hermétiques et donc illisibles dans le cadre d'une visite d'exposition.

Jean-Claude propose une séparation en 4 parties, selon 4 types d'association :

1. ANA (Association Nationale Arménienne, qui s'occupe principalement des affaires religieuses et d'identité arménienne);
2. MCAGD et l'UGAB ;
3. Le Parti Tachnag;
4. les Anciens Combattants Arméniens de l'Armée Française.

A.M. n'est pas tout à fait d'accord avec cette classification, mais n'est pas capable d'en suggérer une autre. Elle est assez gênée par le fait qu'il y a de grands clivages et une animosité générale parmi les membres de la communauté arménienne. Etant elle-même issue de cette communauté, elle n'arrive pas à savoir ni comment tout exposer sans trop extérioriser ce côté *"négatif"* * de la communauté aux visiteurs ni comment satisfaire toutes les associations (en donnant égale importance en surface d'exposition par exemple).

J.C.D. lui dit qu'il faut faire une classification de toute façon et que c'est le Musée Dauphinois qu'en assumera la responsabilité en tant que regard extérieur sur une communauté, qu'il ne faut pas essayer à tout pris, parce que c'est impossible, de plaire à toutes les associations.

Après cette discussion difficile ils décident de choisir les photos et objets selon cette classification, quitte à réorganiser après. Je dirai que le choix des photos se fait selon trois critères : **diplomatique** (A.M.), **quantitatif** (J.C.D.) et **esthétique** (J.N.D.).

- **Lundi, 10 mars**

9h - Visite du chantier avec J.N.D. : La peinture de la 1ère salle et du couloir est finie (murs et panneaux).

3ème partie Les modules usine et maison sont faits; il faut les piendre.

Je vois que les techniciens travaillent selon les plans de J.N.D..

Un peintre est en train de peindre le module usine en argent.

Jean-Louis et Benoît vont se charger de découper le panneau où va être encastrée la vitrine d'objets liturgiques. Jean-Noël mesure et dessine une vitrine en forme de croix, sur place, au verso d'un des plans.

- Jean-Noël dit qu'il faut faire les trous pour les photos et les vitrines dans le module maison.

Discussion autour des valises (J.N.D., Benoît et Jean-Louis) : comment leur donner un look destroy? Chacun donne une idée, même délirante pour renforcer la patine du temps (les attacher à une voiture et descendre la Montée Chalemont à 100 km/h, par exemple...).

J.N.D. leur explique un peu le programme pour justifier la présence des valises et l'importance de leur donner un look destroy.

Il y aura 25 valises.

J.N.D. pensait les tapisser de papier-peint, mais il a abandonné l'idée. Il décide de les peindre; quelle couleur? Argenté peut-être, comme le mur-usine? Non, parce qu'il n'y a pas beaucoup de pots de peinture argentée, répondent les techniciens. Noir alors par rapport à la couleur du couloir Génocide.

---

* Selon A.M., car pour elle cette division au sein de la communauté est assez difficile à assumer face aux gens extérieurs, surtout pour expliquer, par exemple, pourquoi il y a deux écoles d'arménien à Grenoble (avec 3 ou 4 élèves chacune...).

J.C.D. veut coller des photos de la 1ère partie avant de les "destroyer" (par frottement dans la terre ou la chaussée) pour évoquer ce souvenir fantasmatique. La couleur noire parce que *"ce sont des valises qui transportent la misère, la souffrance, mais aussi pour contraster avec la couleur du module usine".*

On descend voir Yves Bobin, dans son bureau, pour lui expliquer l'idée pour les photos de la 1ère partie : le cadre fera 30 x 40 cm et sera fait d'après photographie d'une page d'écriture d'une bible en arménien. (J.N.D. va chercher la bible et ils choisissent ensemble la page modèle). Les couleurs seront inversées : lettres blanches sur fonds noir ; le tout sera flou et couleur sépia. Ils discutent sur la meilleur manière et la plus rapide de faire sortir les photos avec le cadre en réduisant le nombre d'opérations et de tirages, surtout par rapport aux différents formats des photos.

Les photos de la 2ème partie seront 15 x 27 cm dans un cadre noir 30 x 40.

Dans le bureau J.C.D.

Annie et Jean-Noël choisissent les photos qui manquent dans la 3ème partie. J.N.D. dit qu'il ne faut pas avoir le même numéro de photos dans chaque partie, *"ça rythme, 6 + 2, sinon c'est monotone".*
Annie parle de l'impact sur le public de certaines photos pas gaies. Elle me dit encore une fois *"note Maria"* qu'il y a des questions tactiques dans le choix des photos plus qu'esthétiques, cela par rapport aux personnages sur les photos, aux thèmes, aux communautés d'origine (Vienne ou Grenoble), etc.
Communauté - problème des stratégies par rapport aux différentes associations, dû aux clivages entre associations. Annie craint que le Musée Dauphinois se mêle de ces questions à cause de la classification de J.C.D.. Ils se posent la question s'il faut parler de tout, en ce qui concerne la vie associative. Jean-Noël dit que c'est inintéressant car c'est hyper-général. Il faut organiser les photos par thèmes (école arménienne, danses, commémoration du génocide, etc.)* plutôt que par association. Après cette décision, ils retournent au choix des photos et Annie re-insiste sur le fait qu'il faut qu'il y ait le même numéro de photos pour chaque association et pour chaque thème.

12 h - J.N.D. va aux archives du Musée chercher des photos pour le module usine selon des critères de format (horizontal ou vertical) et dates.

- **Mardi, 11 mars** - 9h : je m'installe au Musée, salle des stagiaires pour pouvoir suivre quotidiennement les travaux.

19h - Réunion de A.M. et J.C.D. avec M. Jean Ayanian (Arménien 1ère Génération)

J.C.D. explique l'importance de l'exposition pour le Musée Dauphinois par rapport au travail avec les communautés de la région, et parle de la *mise en scène qui vise à plonger le visiteur dans un univers qui rend compte de l'ampleur de l'histoire arménienne : la 1ère partie sera l'avant-Première Grande Guerre, la 2ème partie sera courte mais forte et traitera du Génocide. Les visiteurs y pénétreront à travers un rideau. Ce sera un peu éprouvant pour les Arméniens mais c'est nécessaire pour rendre compte du drame. La troisième partie, plus vaste et importante, parlera des différentes vagues d'arrivées en Isère : celle des années 20, ceux qui étaient repartis en Arménie en 1947, ceux du Proche-Orient et ceux qui sont arrivés après 1988 (tremblement de terre). Chaque vague sera illustrée par des témoignages oraux sélectionnés par A.M..*
M. Ayanian parle surtout de la communauté arménienne de Vienne, notamment du *kemp* la Petite Arménie constituée par les familles arméniennes qui travaillaient chez Pascal Valluit (industrie textile) et de la Maison de la Culture Arménienne.

---

* C'est cette classification qui sera mise en place.

A.M. lui pose des questions sur le C.D.C.A., le Comité pour la Défense de la Cause Arménienne, dont il a été un des principaux militants à Grenoble. Une des actions dirigées à partir de Grenoble avec Mme Paule Duport, député européenne, a été la rédaction du Projet pour la Reconnaissance du Génocide par le Parlement Européen, dont ils ont obtenu la votation de la Résolution en 1987.
J.C.D. lui demande si un français de cinquième génération est encore Arménien? La réponse : *Oui ce sont deux fidélités qui se nourrissent, on peut vivre les deux fidélités.* Fidélité comment? Politiquement? *Non seulement, fidélité vit de la culture, de l'art, de la poésie, y a pas de frontière pour ça.*
J.C.D. lui demande de revoir les textes de l'exposition en terme de rigueur historique notamment sur la communauté arménienne d'Isère, mais aussi en ce qui concerne l'impact auprès des visiteurs.

Pendant la semaine qui suit je lis les mémoires de Maîtrise d'Histoire Économique et Sociale Contemporaine de Jean-Luc Huard et de Sandrine Jamcodjian soutenus en 1996 à l'Université Pierre Mendès France de Grenoble, ainsi que le numéro de *L'Histoire* qui traite du Massacre des Arméniens.

Jean-Luc Huard (1996). *La Communauté Arménienne de l'Agglomération Grenobloise des Années 1920 à 1945.* Sous la direction de M. Pierre Cayez et M. Jean-François Eck.

Sandrine Jamcodjian (1996). *La Communauté Arménienne de l'Agglomération Grenobloise de 1945 à 1991.* Sous la direction de M. Pierre Cayez et M. Jean-François Eck.

Dossier - "Les Turcs et le Massacre des Arméniens", *L'Histoire*, n° 187, avril 1995, p. 22-44.

- **Mercredi, 12 mars** : Je suis J.N.D. pendant ses déplacements dans le Musée concernant l'exposition.

9h30 - Chantier
J.N.D. et Joseph, un des électriciens : Dans le Module Commémoration ils installent le ventilateur qui fera bouger le tissu afin de simuler une flamme. Après Jean-Noël oriente Joseph dans le placement des spots dans le couloir : ils sont dirigés vers les 6 photos imprimées sur tissu et suspendues du plafond (80 X 130 cm). L'éclairage est fait dans le sens de la visite pour éviter l'éblouissement des visiteurs. J.N.D. veut que l'éclairage soit hyperfaible pour que le couloir reste sombre. Il faut aussi qu'il y ait possibilité de réglage.

10h15 - Dans le bureau de J.C.D., Jean-Noël, Jean-Claude et Nora regardent les premiers tirages de cartes : il y a des problèmes au niveau des marges - liés à l'imprimante.
Par rapport à une des cartes de la diaspora après le Génocide, Nora dit qu'il serait bien de l'imprimer sur Duratrans mais J.C.D. dit que c'est cher. Jean-Noël dit qu'il faut plutôt l'imprimer sur tissu du même format que les photos du Génocide, ce qui serait *génial* pour faire la continuité, le passage à la 3ème partie.
Suite de discussions sur les problèmes des logiciels et imprimantes, compatibilité Mac/P.C., couleurs d'impression et d'écran, collage des textes, etc.

10h45 - au laboratoire photographique du musée, Yves Bobin et J.N.D. revoient les photos de la 1ère partie : les cadres-texte pour les photos sont en préparation, Yves montre les premiers essais. Ensuite ils discutent sur la taille des photos pour l'exposition de Guy-Martin Ravel.

De retour à la salle stagiaires - où J.N.D. s'est approprié un bureau pour travailler (avec son portable Powerbook 5200) - Annie dit à Jean-Noël que les photos qu'il avait choisi pour le module usine, ne peuvent pas être utilisées car elles datent de 1920 et à ce moment là il n'y avait pas d'Arméniens en Isère. J.N.D. dit qu'il va aller au Musée Viscose et aux Papeteries Lancey pour chercher là-bas des photos ou autres documents où il est mention d'arméniens.

Le reste de la matinée J.N.D. s'occupe de l'exposition de Guy-Martin, du choix des photos. *Les photos sont fortes donc il faut que la présentation soit simple* : pas de cadres, les photos seront collées sur une plaque d'aluminium et vissées directement sur le mur. Elles auront différentes tailles : 33,5 x 50 cm ; 25 x 30 cm ; 17 x 24 cm.

- **Jeudi, 13 mars** - 9 h

J.N.D. et Y.B. au Labo Photo : en discutant sur les photos de G.M.R. décident d'une seule taille : 30 x 45 cm.

10 h - Chantier (J.N.D. et techniciens) : l'éclairage du couloir est installé.

3ème partie Sortie (3.5.) Les photos 1,40 m, suspendues par des barres en fer plat de 5 mm d'épaisseur et 4 cm de largeur, posent un problème de perspective par rapport à la porte de sortie de l'exposition : il faut l'enlever (mais finalement il y a pas de problème) ;
- Modules Usine et Maison : problème avec la peinture à cause d'une rupture de stocks des couleurs choisies (argentée et cuivrée respectivement) et besoin de plusieurs couches pour une peinture homogène.

11h15 - Dans salle des stagiaires, Annie montre à J.N.D. des objets pour la maison et des diapos de l'Arménie pour les photos 3.5.

- **Vendredi, 14 mars** - 9h : réunion prévue pour faire le point sur les photos (J.C.D., J.N.D., A.M.), mais elle n'a pas lieu.

9h10 - Salle des stagiaires - Jean-Noël et Annie regardent les dernières photos ramenées par celle-ci.

Bernard passe dans la salle et informe Jean-Noël que les casques pour les banques d'écoute sont arrivés. J.N.D. dit qu'il préfère les "douchettes" et explique comment les fabriquer en coupant le casque en deux. Bernard est fâché car ce sont des casques tout neufs.
Il y aura deux casques par montage donc 4 douchettes*.

Annie reçoit un appel téléphonique d'un Arménien qui lui avait donné une photo la veille. Elle raccroche, frustrée et dit : *c'est incroyable, aucune personne n'accepte que la photo de son mariage soit montrée!!*
Ensuite elle parle des problèmes avec les témoignages oraux, notamment relatif aux immigrés de la 2ème vague : ceux qui étaient partis en 1947 en République Soviétique d'Arménie et qui sont revenus à la fin des années 60. La femme d'un des témoins s'oppose à parler de toute cette période en République Soviétique d'Arménie, sur le KGB, les persécutions des Arméniens, le manque de liberté, etc. Elle dit qu'on ne peut pas vouloir faire accepter au niveau international le fait du Génocide de 1915 si l'on montre ce que les

---

* Postérieurement ça a changé : on n'a pas réussi à faire les douchettes, il y a donc 4 casques, un par montage.

Arméniens du KGB ont fait aux Arméniens* (surtout à ceux venus des pays d'exil en 1947, notamment de France). Elle ne veut pas qu'on parle de toute cette période ni de l'accueil des Arméniens de France à ceux qui sont retournés, car elle considère que ce n'est pas bon pour l'image de la communauté. *Pourquoi voulez vous parler de tout ça? Laissez tout ça dans le silence.* Par contre son mari veut en parler : *"C'est la vérité il faut en parler"* (plus tard Annie me dit que le M. accepte de garder son témoignage tel quel sans aucun changement ou "censure".)

11h15 - J.C.D. et Annie (au téléphone) discutent sur la publication : détails sur la bibliographie ; la préface est fini. Annie a revue toute la publication (1er tirage), a fait des corrections et déplacé des photos.

14h - Dans le bureau de J.C.D. : réunion avec J.C.D. et Annie pour les textes de l'exposition (notes sur textes 1ère version).

J.C.D. dit que le budget de l'exposition est dépassé en tout - *le problème est que Jean-Noël ajoute des choses à chaque fois !*

- **Lundi, 17 mars** : journée au musée (lecture)

11h - je descends chez Y.B. avec Annie - il est en train de faire le tirage sépia pour les photos de la 1ère partie
En sortant elle me dit : *c'est surprenant de voir les photos maintenant et de me rappeler comme elles étaient quand je les ai ramenées. C'est vraiment chouette! Ça m'a vraiment surpris.*

> Les photos utilisées sont des tirages d'époque empruntés aux membres de la communauté arménienne, sur plusieurs aspects de leur vie / histoire : en Arménie avant 1915 et depuis leur arrivée en France (années 20) jusqu'à nos jours. De ces tirages, Y.B. a fait des négatifs et 2 copies noir et blanc, au Laboratoire photo du Musée. Les originaux sont retournés aux propriétaires et le négatif et les tirages sont classées et archivés dans le musée.
> Les photos du Génocide et de la première partie ont été prêtées par la Bibliothèque Nubar de l'UGAB à Paris et par l'Association Terre et Culture (Fonds du Centre d'information et de Documentation Arménien de Berlin). Ce sont des tirages de bonne qualité, car le négatif ne sort pas des archives. C'est à partir de ces tirages qu'on a fait l'impression sur tissu ou par le même procédé que les antérieurs sur papier.
> Les photos d'usine sont du Musée Viscose (Echirolles) et du Service du Patrimoine de Saint-Martin d'Hères (pour Biscuits Brun). Quelques unes sont appartiennent aussi à des Arméniens.

17h15 - Dans le bureau de J.C.D., Jean-Claude et Annie travaillent sur les textes.
Texte 10 : sur la Maison - tradition de vivre en maison, liée à l'importance de la famille et notamment la famille élargie. Annie dit que c'est vrai surtout pour ceux qui sont venus à partir de 1990 d'Arménie.
J.C.D. : *Il faut trouver la phrase d'accroche.* suggère : "la famille gardienne des valeurs identitaires..." et "La famille et la maison forment une unité."

---

* Référence à la "rafle stalinienne" : 30.000 Arméniens déportés en Sibérie pour 7 ans, parce que membres du Parti Tachnag.

A.M. : Il faut que le texte colle avec les objets exposés. La maison est importante chez les Arméniens, en partie à cause du passé, au fait qu'ils aient tout perdu, ou qu'ils aient jamais eu véritablement de "chez-soi" - valable surtout pour les premières générations.

- Appel téléphonique : un éditeur veut enregistrer un concert dans la chapelle - ce qui pose un problème au niveau des dates. J.C.D. réagit, énervé, en disant que le Musée Dauphinois n'est pas un studio d'enregistrement, c'est un musée ouvert au public et doit donc assurer les meilleures conditions de visite. Les visiteurs paient aussi pour visiteur la chapelle donc il faut que l'enregistrement se fasse le soir, après 18h, ou le mardi, jour de fermeture du musée.

Il se pose encore une fois le problème de la rédaction du texte sur les composantes de la communauté - c'est à dire les associations civiles et politiques - toujours autour de l'imprécision ou de la complexité pour les gens extérieurs à la communauté arménienne.
J.C.D. : *si on opte pour un texte général, ce serait seulement une énumération des associations ce qui n'est pas du tout possible comme texte d'exposition.*
J.C.D. et Annie réfléchissent un peu.
J.C.D. exclame : *C'est impossible de rédiger un texte à plusieurs!...*[*]

19h15 - de l'accueil on nous prévient que les premières personnes sont arrivées pour la réunion. On fini les travaux et J.C.D. dit qu'il faut revoir tous les textes car les phrases sont trop longues.

- 19h30 - Salle de Réunions du Musée Dauphinois : réunion avec des représentants des associations Arméniennes et encore Jean-Luc Huard, Sandrine Jamcodjian, M. Burdy (professeur à l'Institut d'Études Politiques de Grenoble). Du musée : J.C.D., A.M., J.N.D., G.M.R., Marianne Taillibert.
  C'était une réunion plutôt diplomatique de présentation du programme de l'exposition et du choix scénographique, de l'affiche et de la publication qui sortira lors de l'inauguration de l'exposition. Pendant toute la durée de la réunion on sent la tension existante entre les membres des différentes associations et toute la prudence dans le discours des représentants du Musée, surtout de J.C.D.[**] .

  Scénographie : J.N.D. a présenté la scénographie. L'exposition sera séparée en trois parties : la première les Arméniens avant le Génocide, est composée de reproductions en couleur sur tissu léger, reproductions d'enluminures, qui formeront comme que une église au centre de la salle, entourée de photos et de cartes. *Donc ce sera quelque chose de fantasmatique, de très léger, très doux avec une musique ambiante.* La deuxième sur le Génocide c'est un *couloir sombre* avec des *photos dures.* La troisième c'est aujourd'hui : de l'arrivée dans la région à la vie d'aujourd'hui. Y aura des photos : *des belles images mises en scène à l'intérieur, y a un volume qui représente l'usine et une partie qui touche la famille, la religion, la mise en scène de petits intérieurs pour essayer d'être le plus chaleureux possible.*
  J.C.D. précise encore : "*il est important de voir la différence entre cette exposition et celle des Grecs : pour les Grecs on avait fait tout tous seuls sans avoir recours à un spécialiste tandis que celle-ci on a senti le besoin de travailler avec M. Jean-Noël Duru spécialiste, ça veut dire que l'exposition sera plus soignée, plus raffinée, c'est une différence importante qu'il faut souligner. C'est un travail important sur le son, la couleur, la lumière et l'intégration d'un discours.*"

---

[*] J'ai sentit de petits conflits entre J.C.D. - qui veut à tout prix simplifier et résumer - et Annie qui a toujours le souci de dire ce qu'il faut pour satisfaire la communauté arménienne mais aussi pour bien renseigner le public.

[**] J'ai souligné les interventions qui expriment bien ce soin constant de la part de J.C.D..

Épreuves d'Arménie : J.C.D. : *On a voulu relier cette évocation de l'Histoire des Arméniens de Grenoble, l'Histoire plus large des Origines et du Génocide à l'Arménie d'aujourd'hui avec le travail de Guy-Martin Ravel qui est en phase avec le travail et la sensibilité du Musée Dauphinois.* Collaborations précédentes : *Homo Turisticus* Musée Dauphinois, 1992 et Exposition sur le Kurdistan en 1995 au Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère. Seront exposées 75 photos prises pendant deux voyages en 1995 et 1996 en République d'Arménie. *Guy-Martin parlez-nous en surtout en précisant que ce n'est pas un reportage photo:*
G.M.R. : En 1995 premier voyage avec A.M.I. pour l'installation d'équipement médical à Erevan; de retour à Grenoble proposition de l'exposition au Musée Dauphinois qui accepte mais qui demande de compléter avec d'autres photos. En 1996 retour à Erevan pour compléter la collection en vue de l'exposition au Musée Dauphinois. C'étaient 3 semaines de voyage pour *"photographier pas la réalité mais l'émotion qu'elle procure, c'est donc une photographie subjective."* (En se dirigeant aux Arméniens présents :) "*Vous serez peut-être choqués de ce côté triste, mais c'est ce qui m'a frappé en arrivant la première fois à l'aéroport d'Erevan, lors du contact avec une arménienne qui m'a dit* Qu'est-ce que vous venez faire ici? C'est un pays très sombre!... *Les arméniens sont durs, difficiles, pas commodes au premier abord. Après, surtout lors du deuxième voyage et grâce à Catherine Pounardjian, j'ai découvert des gens surprenants et très accueillants.*"
J.C.D., comme pour justifier ces mots de Guy Martin, dit : "*Vous dites que vous ne savez photographier que les gens que vous aimez beaucoup...*"
G.M.R.: "*Que j'aime beaucoup ou que je déteste, mais pas ceux qui nous laissent indifférents!*"

> NOTA : Si j'ai transcrit cette intervention sur l'exposition photographique - même si mon étude ne la concerne pas - c'est parce que cette exposition montre effectivement un aspect assez dur de l'Arménie actuelle pas du tout dans la même ligne de l'exposition réalisée avec la communauté arménienne, ce qui a provoqué de fortes réactions de la part de la communauté lors de l'inauguration et même par la suite. D'après J.C.D. c'est une façon pour le musée de présenter, à travers l'œuvre d'un artiste, un regard critique et ainsi de "compenser" le discours assez consensuel D'Isère et d'Arménie, résultant des négociations avec la communauté arménienne et des relectures du Conseil Scientifique.

Publication : Présentation de son contenu par J.C.D..

Communication : Marianne Taillibert (chargée de communication du musée) : *On va vous montrer le visuel qu'on a choisi pour l'exposition, l'affiche et les feuillets de présentation.* L'affiche a été conçue par Hervé Frumy, graphiste. C'est une photo de deux enfants arméniens en 1930 avec une enluminure pour évoquer l'Histoire, la culture et la religion arméniennes (cf. page suivante). "*Une affiche c'est toujours réducteur, le message doit être simple et compréhensible pour attirer le public*".
Une affiche de 120 x 176 cm sera sur les placards publicitaires dès la semaine prochaine et pendant une semaine dans la ville, pendant un mois dans le département (350 affiches). 1500 affiches de 40 x 60 cm dans toute l'agglomération grenobloise pendant la durée de l'exposition.

Figure 8 - Affiche de l'exposition

A.M. : "*Le choix de la photo pour l'affiche a été fait par le graphiste parmi une centaine de photos.*"
Un des représentants associatifs réagit (Arm1) : La photo a été accepté par les associations?
(Arm2) : C'est le musée qui a décidé.
(Arm1) : Parce que ça donne l'image d'une communauté de nu-pieds, il avait d'autres personnes bien habillées!
(Arm3) : Mais la plupart était comme ça!
(Arm1) : Les images qu'on montre des Arméniens et de l'Arménie sont toujours défavorables il faut montrer les intellectuels, les technologies de pointe dans l'Arménie d'aujourd'hui, etc.
A.M. : *L'apparence des enfants est non-situable : ça peut-être D'Isère et d'Arménie, n'importe où dans les années 30, et les enfants ont l'air heureux et ça exprime la fraternité.*
(Arm2) : c'est important que l'image ait été choisie par des non-Arméniens car c'est l'image des autres sur nous et pas celle qu'on voulait montrer, il faut faire confiance à des spécialistes.
A.M. : la photo est une réalité des années 30 en Europe.
G.M.R. : *Ils sont mieux habillés que moi à l'époque!*
J.C.D. : Le Musée Dauphinois a toute la responsabilité des choix (...) L'enluminure dans la photo symbolise la profondeur historique arménienne.

Présentation de la journée de l'inauguration : conférence de presse, invitations, etc.

Archives : J.C.D. rappelle que la collecte de documents par Annie Marderos a rendu possible la constitution d'une base de données de la communauté arménienne iséroise. Les photos ont toutes été reproduites et archivées au Musée Dauphinois. La photothèque est accessible au public et les photos pourront être reproduites sous demande dans le

Laboratoire photographique du musée. J.C.D. rappelle que le Musée Dauphinois est un lieu public à la disposition de la communauté en général et des Arméniens en particulier.

Le fait qu'il y aura pas beaucoup d'objets dans l'exposition trouve son explication dans *une différente relation aux objets* de la part des Arméniens. Cela est renforcé par la situation de réfugiés des premiers Arméniens rescapés du Génocide (qui n'ont pas pu ramener leurs affaires dans la fuite.
(Arm1) : Vous avez pensé à emprunter des vêtements au Musée d'Arménie à Paris?
J.C.D. : On est pas intéressé par l'Histoire de l'Arménie, mais par l'Histoire des Arméniens dans l'Isère. *C'est par la photo, la scénographie très forte, la musique plutôt que par les objets qu'on évoque l'histoire.*
(Arm1) : Est-ce que l'*intégration réussie* des Arméniens est référée? Et l'Histoire, la Cilicie, etc.?
J.C.D. : *Dans la première partie, la scénographie est organisée en trois éléments forts de la culture arménienne : l'architecture religieuse, l'enluminure et la musique.*
(...)
(Arm2) : "*C'était un plaisir de vous entendre nous écouter*".

CONSÉQUENCES DE LA RÉUNION : Les textes concernant la vie associative seront relus et les photos réexaminées pour qu'il y ait pas des lacunes ou des différences de traitement des associations.
Exposition de G.M.R. sera plus sobre dans la mise en scène*, moins agressive pour susciter moins de réactions de la part de la communauté.

- **Mardi 18 mars**

15-17h - Bureau de J.C.D. Annie et Jean-Claude corrigent les textes de l'exposition.
17h - Envoi des textes par fax aux historiens M. Mutafian et M. Burdy, à M. Ayanian. Jean Guibal, directeur du Musée Dauphinois, les corrigera aussi.

Après J.C.D. fait le point de ce que reste à faire (Annie) :
- préparer les éléments pour les notices des objets, des photos et des cartes. [intitulé, lieu, date, origine, commentaire éventuel]
- compléter la collecte d'objets, car le mercredi aura lieu une réunion avec J.N.D. pour faire le point sur les objets (reportée à vendredi 21).
- il faut commencer à restituer tout ce qui peut l'être.

- **Mercredi, 19 mars**

11h15 - Annie a donné à J.N.D. la liste des objets qui sont déjà au musée, par thèmes, pour qu'il puisse juger de leur importance et du besoin d'autres encore.
Une réunion est prévue vers 16 h. pour faire le point sur les photos avec J.N.D., J.C.D. et Annie - Reportée !!

13h40 - Je regarde mes notes et je réfléchis sur des questions à poser aux concepteurs.

14h30 - J.N.D. s'installe à son bureau, regarde les plans de l'exposition en fumant une cigarette. Commence à travailler sur son portable MAC.

14h45 - chantier je suis J.N.D. et techniciens

---

* Au lieu d'imprimer des photos sur des plaques de métal et de les agrafer sur le mur (pour renforcer la précarité retraité par les photos) elles seront imprimés sur des plaques plus solides et vissées plus sobrement. (Précision donnée par le scénographe lors de l'entretien eu avec lui le 24/07/97).

3ème partie problème avec la peinture du module-usine : le matériau *boit* beaucoup de peinture.

1ère partie La "coupole" a été supprimée par manque de budget. J.N.D. : *J'ai fait sauter tout ça parce qu'il y a pas d'argent!*
Les casques sont arrivés et restent dans un coin de la salle. J.N.D. me dit : je veux les couper en deux pour faire une douchette : *les casques sont trop chiants.* (casques hi-fi stéréo Sennheiser HD 435).
Je vois que les baffles pour la diffusion de l'ambiance 1 sont installés sur la poutre du milieu de la salle. L'ampli est déjà installé au coin gauche-sud de la salle.

Jean-Louis constate que le dessin des poutres est mal représenté sur le plan fourni par Jean-Noël, et qu'il faut tracer le milieu de la salle pour centrer le module "église". Jean-Louis et Benoît mesurent la largeur de la salle : 9,40 m.
Entre temps, J.N.D. me dit qu'il a déjà essayé les photos sépia sur le fond bleu et que : *c'est super joli!*
J.N.D. dit que la structure ne va pas être au milieu : on va la décaler vers l'entrée où il y a pas de passage (il faut contourner l'église pour avoir accès à la 2ème salle), pour gagner en espace de l'autre côté.
Jean-Louis, J.N.D. et Benoît mesurent la salle et marquent par terre à l'aide d'un fil avec poudre orange. J.N.D. dit qu'il serait bon d'avoir un équerre pour faciliter le travail. Les marquages au sol servent en fait de repère pour les points de fixation au plafond : en se servant d'un fil de plomb, Jean-Louis et Benoît trouvent les points d'accrochage pour les tiges métalliques des tissus de l'église.
J.N.D. s'absente quelques instants. Les techniciens profitent pour me dire qu'ils ne sont pas contents de cette structure en rideaux car ils pensaient que c'était une structure fixe.

3ème partie 15h40 - Module usine : le peintre est parti et J.N.D. essaye de peindre lui-même pour voir quelle est la meilleure façon pour le meilleur rapport texture / matière : au rouleau ou au pinceau ou à la brosse. Il trouve qu'il faut faire d'une façon grossière avec le rouleau et passer après avec la brosse pour donner un effet métallique.
15h53 - Bernard vient questionner J.N.D. sur des factures qui ne correspondent pas aux bons de commande.
15h55 - je constate que l'électrification à l'intérieur du module maison a été faite :
.partie (maison) - 2 tubes néon 120 Cm et 60 cm, 60 W chacun
.partie (cuisine) - 2 tubes 60 cm

16h - <u>Salle des Stagiaires</u>
Annie revient avec des objets pour l'exposition. Entre autre, elle nous montre un moulin à café en cuivre XIXe siècle et rappelle les questions d'assurance, que les gens craignent pour leurs objets. Elle ajoute que les gens n'ont aucune idée de ce qu'est une exposition, du Musée Dauphinois, de scénographie, pensent que c'est une exposition *genre MJC* (en panneaux), et ont peur pour les objets et les photos. Ils lui demandent souvent : *"Est-ce qu'il y a un gardien?"* ou *"Les photos sont plastifiées? Sinon les jeunes vont gribouiller dessus."*
Elle dit aussi que les gens lui posent beaucoup de questions depuis la réunion de lundi où l'exposition a été présentée : *"c'est quoi scénographie"* ; *"c'est quoi mise en scène"* ; *"c'est quoi graphiste"?*

16h20 - Chantier
Je demande à J.N.D. pourquoi le module usine est peint en argenté car au départ, il était prévu de dessiner des briques. Il répond que *c'était trop réaliste, ce serait bien si c'était un vrai mur en brique, sinon c'est pas bien, il vaut mieux mettre une autre couleur.* La maison sera peinte en cuivrée pour se distinguer de l'usine, mais pour être quand-même dans la même logique.

- **Vendredi, 21 mars**

9h - Salle des stagiaires - j'arrive car une réunion entre J.C.D., J.N.D., A.M. était prévue pour faire le point sur les photos et les textes ; J.N.D. m'informe que Annie n'est pas encore venue et que J.C.D. recorrige les textes.
- J.N.D. a ramené des objets de Brun : boites de biscuits, affiche en métal, presse papiers avec biscuits ; et des boites de chocolat Cémoi.
Il n'arrête pas de courir dans tous les sens, il m'a dit : *"j'ai déjà fait 10 km depuis ce matin!"*

9h50 - Annie arrive de *100 pages* (éditeur) où elle était allée pour les dernières corrections de la publication.
9h55 - elle appelle J.C.D. pour savoir quand est prévue la réunion entre tous -> plus tard...

10h05 - Chantier

1ère partie les barres métalliques de la structure de l'église sont déjà suspendues

J.N.D. déballe les tissus noirs pour le rideau et le cyclo de la 3ème partie, et les tissus blancs pour l'église. Il se rend compte qu'un des rideaux n'est pas bien car ils ont fait une soudure pour avoir la longueur souhaitée au lieu de faire deux panneaux séparés. Ensuite, J.N.D. constate qu'il y a un autre problème : l'ouverture pour passer dans les barres métalliques est trop petite, ils se sont trompés, au lieu de 5 cm d'ouverture il y a 3,5 cm. Or la barre fait 4 cm de largeur...
- 10h15 : Je demande par rapport au rond/coupole de l'église. J.N.D. me répond qu'il a été annulé parce que c'était trop cher et aussi parce qu'à cause de la poutre il fallait le descendre de 80 cm, et c'était trop bas (2 m) ça ne ferait pas un bon effet et vu qu'il n'avait rien à mettre dessus (enluminure) autant l'éliminer.
J.C.D., Bernard, Jean-Louis, Benoît, Vial et J.N.D. constatent que le problème de l'ouverture existe dans tous les tissus. On décide de tout renvoyer au fabricant, en espérant qu'il ait le temps de refaire les nouveaux pour mardi prochain. Jean-Louis et Benoît disent que les fabricants sont nuls car les dessins de J.N.D. sont très clairs, il y a même le détail de l'ouverture agrandie pour qu'il n'y ait pas de doutes.

3ème partie Montage des barres métalliques pour suspendre la photo dans le module maison. Devant le module commémoration il y a aussi deux barres de 120 cm chacune.
L'installation de baffles dans le module maison pour l'ambiance sonore 2 est faite (sur la poutre).

Salle des stagiaires
Annie écrit les notices des photos.
10h40 - J.N.D. dit à Annie : " *il faut regrouper les notices selon l'accrochage des photos, il faut que je le fasse avec toi sinon je ne reconnaît plus les photos."*

Je demande à J.N.D. si le problème des rideaux va retarder l'exposition. Il me répond que non, qu'ils le feront pour mardi ou mercredi prochain (le 25 mars) et que de toute façon il y a d'autres choses à faire comme afficher les photos sur les murs, par exemple.

10h55 - Bureau de J.C.D. : réunion avec J.C.D., J.N.D. et A.M.

J.C.D. : M. Burdy a envoyé un fax avec suggestions d'altération des textes ce qui est fait.
On a trouvé une maquette d'église arménienne à mettre dans la première partie au centre de l'église presque suspendue*.
J.N.D. : *Ah, ça pourrait être bien!*

- appel téléphonique de M. Ayanian pour communiquer les altérations à faire sur les textes car *le temps urge.*

J.C.D. : *Aujourd'hui on parle que des objets!*"
Ensuite ils procèdent à l'inventaire des objets déjà empruntés et élaborent la liste de ceux à trouver encore :
J.N.D. prend note des objets de chaque partie sur ses plans dans les cases prévues à cet effet·

- 1ère partie : maquette de l'église (arrive mercredi à 10h)

- 2ème partie :
Vitrine - 10 objets : 2 tapis (1 déjà sur place, le deuxième à chercher cet après midi) ; 1 bible ouverte sur les pages où sont marquées les naissances dans la famille ; 1 bible fermée ; 1 livre de prières de Grégoire de Narek (XVIIIe) ; 1 plat + 1 gouje (pot à eau) ; 1 chapelet ; un tableau représentant les massacres de Smyrne ; Atlas avec carte de la déportation**. J.C.D. dit qu'il est important qu'il y ait beaucoup de livres pour montrer l'attachement des Arméniens aux livres qui furent toujours sauvés malgré toutes les catastrophes. J.N.D. : *il faut avoir tous les objets lundi pour prévoir les supports.*

- 3ème partie :
Banque d'Écoute n° 1 : papiers d'identité des arméniens première génération dont les visas montrent le passage par Smyrne, Beyrouth (ou Grèce) et Marseille.
Module Usine : un livret individuel militaire avec toute l'évolution d'état civil (naissance, mariage, service militaire, naturalisation), à la place d'une des photos horizontales.
Vitrine dans usine :
. Collection du Musée Viscose : bobines, 2 poignées, une page d'échantillons de fil-couleur .
. Collection Biscuits Brun : 2 boîtes de biscuits Brun, plaque et présentoir publicitaires des biscuits Brun.
. Collection. Cémoi : 3 boîtes de chocolat.
. Collection Papeteries Lancey (Musée de la Houille Blanche) : 3 pages d'échantillons de papier et un livre de registre de la Garderie avec des noms d'enfants arméniens.
Vitrine d'objets liturgiques : plat avec inscription (1930), ciboire, patène, encensoir, 2 chandeliers, boîte à onguents ou encens et *on abandonne la croix achetée à Lourdes!* (rires).
Module maison : J.N.D. suggère que ça serait bien un "*truc à suspendre*" genre lampadaire ou lanterne.

---

* Elle sera mise sur un socle.

** e nombre final d'objets dans cette vitrine sera réduit à 6 : le livre de prières, le tapis (le deuxième est supprimé car le propriétaire refuse de le prêter), le plat et la cruche, le chapelet et le tableau. La première bible sera mise dans la vitrine des objets religieux (3ème partie), l'Atlas est éliminé car il y aura une carte déjà. Ces changements sont dus surtout au manque de supports pour exposer tous les objets. Cela donnera l'impression d'une grande vitrine dépouillée que beaucoup de visiteurs auront du mal à interpréter.

Vitrine maison : napperons, sacoche pour âne (50 x 130 cm) ; 5 assiettes en cuivre avec inscriptions en arménien, 1 boîte à jeu (nardi) ; 1 boîte à cigarettes ; une poupée en laine ("poupée triste") ; tableau Mont Ararat ; tableau fileuse ; femme avec habits traditionnelles en porcelaine ; Samovar ; tableau avec la photo du Catholicos ; tableau du Musée National Arménien (*on se croirait à Rome à la Ville Nouvelle de Mussolini*) ; ceinture de mariée en argent du XIXe siècle *Comment la montrer?* J.C.D. dit qu'il faut à tout prix éviter de la montrer comme dans un musée(!)
J.N.D. : Il y a beaucoup d'objets hétérogènes, *ça fait soupe*, il faut faire attention à l'articulation.

Vitrine cuisine : mortier (havan), moulin à café, fait-tout à vapeur en cuivre, *serdjep* (pour préparer le café), produits de l'Épicerie Arax.
J.N.D. : *"Il faut que je mette des étagères pour mettre tout ça! Annie, tu veux pas prendre des étagères chez les gens?"*
J.C.D. dit qu'il serait bien de trouver un samovar et une salière pour les vitrines car ce sont deux objets présents dans toutes les maisons et pleins de symboliques (surtout la salière).

J.C.D. rappelle qu'il manque encore le drapeau des Anciens Combattants Arméniens de l'Armée Française. J.N.D. : *Ce serait bien de le suspendre mais on ne peut pas car on risque de tirer dessus* (les visiteurs) *Il faudra le mettre derrière le plexiglas.*
Il reste l'emblème du parti politique supranational Tachnag. J.C.D. demande à A.M. s'il faut le mettre. Elle répond plutôt non.

Communauté - J.C.D. : les photos sont pas terribles. Heureusement qu'on a le monument commémoratif. Vous l'avez essayé?
J.N.D. : *Oui, c'est super le tissu avec le ventilateur! Je vais concentrer les œillets vers la flamme et en dégradé les couleurs vers le bas!* (discussion sur les œillets, prix et problème de fournisseur).

Suite à la rencontre avec la Conseillère Régionale, et selon sa proposition, J.C.D. informe qu'il est possible que l'exposition parte en Arménie. Mais tout de suite, il rajoute que ce n'est pas possible parce qu'il faudrait faire une autre exposition.

Dans la 3ème partie Il faudra parler de Karabach, du conflit actuel entre l'Arménie et l'Arzebeïdjan. Jean-Noël : *Comment on va insérer ça dans l'expo pour ne pas finir sur ça avant de descendre les escaliers? Il faut finir sur une image forte c'est ce que le visiteur retient!*

- 16h - je vais avec Annie à Brie, chez M. Andanian chercher documents pour exposition et un tapis ramené d'Arménie lors de l'Exode - mais il refuse de le donner : *peut-être que ce n'est pas un tapis arménien mais un tapis de prières musulman.*
  Objets empruntés :
  Bible (à figurer dans la vitrine d'objets religieux) ; passeport de 1923 avec mention Ottoman - Association. Nationale de Turquie ayant appartenu à la grand-mère de sa femme ; Diplôme de fin d'études datant de 1913.

- **Mardi 25 mars**

Chantier - 9h10

3ème partie Monument Commémoratif - "miroir" installé.
Module maison - totalement peinte en cuivre.
Module usine - totalement peint en argent.

J.N.D. : *Les photos pour le module usine sont arrivées* - tirage en film transparent pour être mise entre deux plaques d'acrylique et éclairées par derrière (c'est le même procédé pour les celles du module maison).

La barre métallique pour le rideau noir en haut de l'escalier (au début de la salle) est mise en place.

Les photos des familles pour le module maison sont aussi arrivées. Il faut commencer à les accrocher, Jean-Noël explique comment faire : placer une plaque de altu (ou plexiglas) sur une table où il y a les repères pour le positionnement de la photo ; un bout de colle sur les parties latérales de la photo et une deuxième plaque de altu dessus ; après, il faut juste visser directement à l'emplacement prévu dans les modules (les plaques altu ont été préalablement perforées). Travail effectué de 10h30 à 14h30*.

- 15h40 - J.N.D. prévoit l'emplacement du rideau circulaire : il faut que chaque extrémité soit distante du mur de 1,50 m pour la circulation des visiteurs.
Avec l'électricien il voit comment suspendre les néons à l'intérieur des modules pour l'éclairage des photos.
Ensuite J.N.D. fait une distribution du travail entre les techniciens car il sera absent le lendemain.

- **Mercredi 26 mars**

9h20 - Chantier

3ème partie Préparation des photos pour le module usine ; elles ne sont pas accrochées car J.N.D. n'a pas laissé l'ordre d'accrochage.
Fixation des photos sur tissu en demi-cercle, en dessus de l'escalier de sortie de l'exposition.
Accrochage des supports et du rideau demi-cercle qui entoure le module maison.

1ère partie Le support pour la maquette est installé au milieu de l'église en tissu et sera peint en bleu comme les murs.

11h15 - Bureau J.C.D., Jean-Claude et Annie écoutent la cassette audio avec les montages pour les témoignages des Banques d'Écoute.

Mme. Baïdzar Mouradian (survivante du génocide) - 2'46"
M. Peter Manoukian - 2'38"
M. Agopian - 2'32"
M. Koujoundjian - 2'51"
Mme. Saboundjian - 2'36"
M. Manoukian et M. Bourdjakian - 6'21"
Mme. Sekian - 3'51"
M. Toumanian - 3'48"

J.C.D. : *Les montages sont bien faites parce que le technicien était venu enregistrer lui-même quatre des interviews, donc il a compris l'esprit, l'histoire de ces gens".*

Salle des stagiaires :

---

* C'est moi et un autre stagiaire qui placions les photos sur les plaques pour compenser l'absence de deux des techniciens (un est en arrêt maladie et l'autre en vacances). On place les photos et on les donne aux deux techniciens qui les vissent directement.

A.M. appelle M. Pascal Perrot (Studio Alys) qui dit qu'il faut couper deux témoignages car ils sont longs et il veut faire deux C.D.s avec deux groupes de témoignages différents chacun.
A.M. prépare les notices des objets par rapport à chaque vitrine.

13h30 - Annie raconte qu'une personne l'a appelée dimanche, suite à la réunion du 17 mars - et pourtant elle n'était pas venu à la réunion - pour lui dire que l'affiche n'est pas bien et qu'il faut absolument la changer. Par rapport à la musique à diffuser dans la première partie (Dodouk instrument traditionnel arménien) la réaction est pareil : il faut l'éliminer car c'est la même musique qu'on utilise dans l'émission de télévision "Faut pas rêver" pour des reportages sur l'Orient et que ça risque de faire une amalgame Arméniens / Orientaux / Musulmans.

14h30 - conversation dans le couloir entre Jean-Claude et Annie :

J.C.D. : *Sandrine Jamcodjian veut qu'une statuette de son grand-père soit exposée.* (...) *Annie, il faut que vous soyez préparée car le jour de l'inauguration c'est un exercice dur, il faut rassurer les gens, confirmer des trucs, etc.*

Discussion sur les œillets comment les acheter à cause des problèmes des formes de payement du Conseil Général aux fournisseurs.

Et il reste à acheter les épices pour la vitrine de la cuisine dans le Module Maison...

J.C.D. : *Voyez les notices avec Jean-Noël car il a toujours tendance à vouloir tout regrouper mais ça c'est pas pratique pour le visiteur : il faut penser au confort du visiteur et déjà pour d'autres expos les gens se sont plaint de ça. Donc il faut faire attention dans le regroupement des notices, il faut voir au cas par cas selon la distance entre les objets et les photos et entre eux et les notices. Il faut trouver un mi-chemin entre une notice par objet et un regroupement de trop d'objets.*

Cette réflexion est aussi applicable aux visiteurs arméniens : *Vous savez bien Annie que les arméniens veulent savoir tout de suite qui a donné la photo, de quel date c'est, etc. Donc si c'est difficile à avoir ces informations ils vont se plaindre tout de suite.*

14h50 - Salle des stagiaires A.M. et J.N.D.
A.M. : *J'ai oublié qu'il faut aussi faire les notices des cartes!!*
J.N.D. : *Ah, oui, justement je dois aller les chercher.*

- **Vendredi 28 mars**

9h10 - Chantier
Arrivée des textes (texte blanc sur fonds noir). J.C.D. m'explique qu'ils sont imprimés sur papier et collés sur une plaque d'aluminium et ont une feuille plastifiée en dessus pour résister plus longtemps (aux visiteurs...).
Les titres (premier niveau de lecture) sont des lettres calques collées directement sur les murs/panneaux.
Les plaques avec les textes seront collées sur les murs et leurs emplacements sont marqués avec des post-it.

1ère partie Depuis hier, le rideau avec la phrase du télégramme est installé.
M. Vial commence à installer les phrases-titre : il colle un autocollant noir pour servir de fonds au titre de l'exposition en grandes lettre blanches (150 x 39 cm) en face de l'entrée de l'exposition.

Salle des stagiaires
J.C.D. à Annie - *Comment faire les notices pour les enluminures imprimées sur tissu dans la première partie?* Annie : *Jean-Noël a dit qu'on les regrouperait quelque part* (Mais en fait ça ne figure nulle part!!)

Chantier

1ère partie mise en place de la maquette de l'église sur le socle. Jean-Noël règle le spot qui l'éclaire. Je lui demande si la maquette sera couverte par un verre ou plexiglas, mais il répond que non que ce n'est pas joli et que de toute façon ce n'est pas la peine car la maquette est faite de pierre volcanique, donc pas fragile.

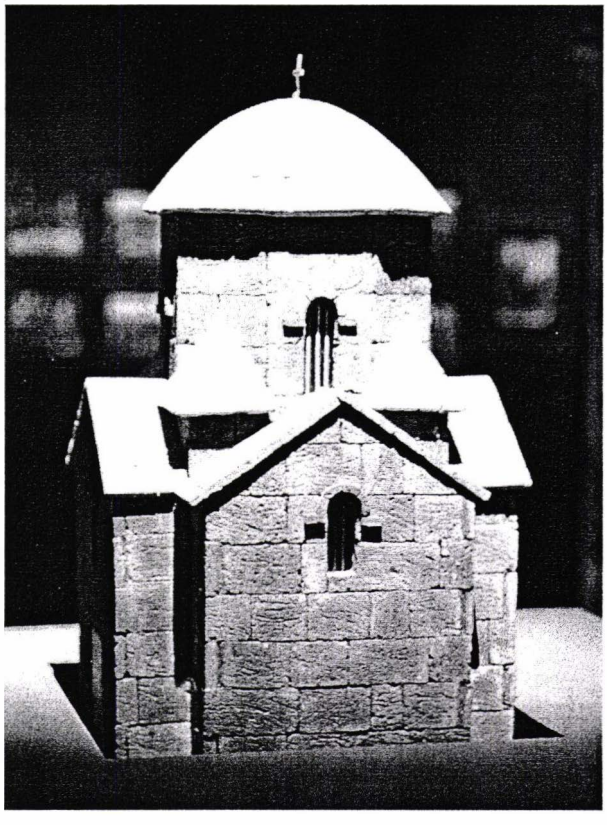


Figure 9 - Maquette de l'Église du Monastère de Garmera Vank

3ème partie Module maison : à l'intérieur on installe des batilines noires (les mêmes que tous les rideaux noirs de l'exposition) pour cacher les photos et les néons qui les éclairent car il s'agit en même temps de l'intérieur des vitrines. Ces batilines ont en plus la fonction de support d'accrochage pour certains objets comme les tableaux.
Pendant toute la matinée J.N.D. colle les noms des destinations des Arméniens sur les valises et les peint en argenté (car ce sont des lettres en calque noir et les valises sont peints en noir...)

1ère partie 10h50 - Annie étudie la disposition des photos pour cette partie et pour le couloir. Le choix est fait selon les notices et par thèmes.
Vial installe les titres.

3ème partie 11h10 - Les techniciens installent les photos du module usine qui étaient prêtes dès la veille, et constatent qu'il y en a une qui manque : mais en fait c'est le livret militaire à la place.

2ème partie Vial installe les titres et Jean-Noël lui dit à chaque fois la hauteur et sur quel côté afficher.

3ème partie 14h30 - Jean-Louis fini d'accrocher les photos de l'usine.

1ère partie Jean-Louis commence à étudier la façon d'accrocher les photos de la première partie : comment définir la hauteur pour qu'elle soit constante et facile à déterminer à chaque fois? Ils vont utiliser une barre métallique posée horizontalement sur deux socles qui fixent la hauteur : 110 cm (procédure déjà utilisée pour les photos du module usine).

3ème partie 14h40 - Le rideau en demi-cercle est installé et étiré en pas par une chaîne métallique. Comme il est plus petit que dans le plan je demande à Jean-Noël s'il va y avoir le reste du cyclo, il me dit que "*non, je n'avais pas la place pour tout mettre, ça reste comme ça!*"(À cause du rétrécissement de l'aire d'exposition dû aux panneaux côté fenêtres.)

15h - Jean-Noël arrive fâché car il vient de passer dans l'exposition des *Maîtres de l'Acier* et tout est éteint : la vidéo et le son dans le "four". Ils est très fâché parce que ce n'est pas la première fois. *"tout ça parce qu'il faut appuyer sur un bouton!..."* *

Vial a fini d'afficher les titres.
15h50 - Jean-Noël demande à Jean-Louis de la colle pour coller les valises les unes contre les autres car elles vont servir de délimitation d'espaces (en haut de l'escalier et à droite) mais aussi de siège pour les banques d'écoute.

Salle des stagiaires

Annie travaille toute la journée sur les textes des notices car c'est sa dernière journée.
Au téléphone avec J.C.D., elle dit : *"Ça prend vraiment beaucoup plus de temps que je croyais, je suis vraiment surprise!!"*
Elle lui rappelle qu'il faut choisir les morceaux de musique à diffuser dans le module maison (troisième salle) et J.C.D. dit qu'il veut les choisir *in situ.* Donc on monte dans la salle d'exposition pour l'écoute.

Chantier

1ère partie 16h15 - Finalement les photos de la première partie ne sont pas par thèmes mais mélangées car *c'est plus vivant!!*, selon l'avis de J.C.D..

3ème partie 16h20 - La musique est diffusée dans la troisième partie pour choisir laquelle va mieux dans la salle. J.C.D.: *"c'est beau!"*
Annie me confie que ça lui fait bizarre d'entendre cette musique dans le musée, *c'est une musique de chez moi! Ça m'émeut... Je pense que les vieux vont pleurer en voyant et en écoutant ça!*

1ère partie J.C.D. : *Ça me plaît la hauteur des photos, c'est une bonne hauteur!*
Les notices seront faites la semaine prochaine et Jean-Claude note l'emplacement par groupes pour les notices des photos et des cartes.
16h30 - Annie arrive pour l'aider à identifier les photos.

J.N.D. retourne pour voir comment accrocher les photos. Il commence par celles du coin diamétralement opposé à l'entrée de l'exposition, regarde et commente : "*C'est joli de faire une symétrie quand on vient de là-bas (entrée). C'est joli de voir une symétrie!...* Il se dirige vers l'entrée, se retourne et regarde l'effet visuel de cette symétrie. Ensuite en marchant

---

* Critique aux gardiens qui négligent souvent l'installation audit des expositions comme je l'ai pu constater pendant mon précédent étude sur deux expositions au Musée Dauphinois et même postérieurement dans D'Isère et d'Arménie

doucement il revient vers le coin toujours en regardant les murs et l'effet que ça produit. Encore une fois il va jusqu'à l'entrée et regarde, après va jusqu'à l'entrée de la salle pédagogique (dans le coin à droite de la salle en face de l'entrée) et regarde la perspective de ce point-là. Puis revient au point de départ pour aider à accrocher les photos.
16h43 - J.N.D. : *Jean-Louis tout est bon!... Nickel!*
16h46 - Jean-Claude repasse dans la salle et demande s'il n'y aura rien dans l'angle. Jean-Noël répond que non et encore une fois recule au milieu de la salle, sous l'église pour regarder, comme pour se rassurer que c'est bien comme ça.
J.N.D. est satisfait avec les titres décalqués sur le mur : *C'est vraiment joli!*
J.C.D. lui rappelle qu'il y aura un texte en dessous du titre. J.N.D. : *Ah, oui, c'est vrai! Il faut pas que j'oublie les textes!* Cela provoque la réorganisation des photos qui, heureusement, n'étaient pas encore accrochées mais mises par terre contre le mur selon sa première idée d'emplacement. J.C.D. regarde aussi l'ensemble des photos pour aider à trouver une nouvelle disposition.

17h20 - Annie prend des photos de l'exposition et des collègues car c'est son dernier jour de travail. Mais elle craint devoir revenir un jour pour aider à finir et à placer les notices.

- **Mardi, 1 avril**

10 h - Chantier (constats) :
Les textes ont été accrochés dans la première et la deuxième parties. Dans la deuxième, les photos aussi sont à leur place.

3ème partie J.C.D. confère les notices pour les photos.

Salle des stagiaires
10h34 - J.C.D. et J.N.D. rentrent chercher les tirages papier avec les références des photos sélectionnées pour compléter les notices et trouver leur emplacement.

10h43 - Chantier :
3ème partie - arrivage des œillets pour le module commémoratif.
- arrivage des cartes collées sur du PVC. Mais elles sont envoyés dans l'atelier pour être percées.
- Jean-Noël donne des indications à Daniel pour fixer les œillets sur le module : il faut les coller l'un contre l'autre et après sur le module qui sera couvert de papier noir autocollant*.
- Les techniciens vissent les textes des Banques d'Écoute et Jean-Noël n'est pas d'accord parce qu'il veut d'abord voir l'effet avec les photos. Je soupçonne que ce sont des ordres de J.C.D. pour faire avancer vite le chantier. Jean-Noël voulait faire sortir le fil des casques au milieu de la plaque avec le texte-légende qui lui correspond, mais c'est trop tard. Il faudra par contre trouver un petit crochet-support pour les casques.

* Cette idée sera abandonnée par la suite et chaque fleur sera agrafé directement sur le monument.

Salle des stagiaires

Jean-Noël ne m'a pas semblé content suite à la réunion de coordination de ce matin, mais n'est pas entré en détails à cause de la présence d'autres stagiaires. Je pense que le retard par rapport au planning a imposé des changements (comme l'incident des banques d'écoute) et on sent une certaine tension entre tous.

J.C.D. et J.N.D. attendent Annie pour savoir comment grouper et accrocher les photos manquante dans la troisième partie. Ils l'appellent, mais elle ne pourra venir que dans l'après-midi**.

1ère partie Protection de la moquette avec des journaux autour du socle de la maquette de l'église pour le peindre.
Électricien réajuste l'éclairage par rapport aux photos.

3ème partie 14h - J.N.D. supervise l'agrafage des œillets : *Il faut faire en dégradé de couleurs*, dit-il à Daniel. Mais après ils décident de tout mélanger (œillets blancs, rouges et roses).
14h15 - Jean-Louis et Benoît vissent les photos autour des plaques des Banques d'Écoute. J.N.D. trouve qu'elles sont trop grandes (30 x 40 cm) mais c'est J.C.D. qui l'a voulu (selon Jean-Noël). Par conséquent y a pas beaucoup de place pour les textes et Jean-Noël dit : "*Du coup je vais tout décaler*" (en se référant aux textes). Jean-Noël place les textes dans les deux premières parties et revient ensuite voir les photos : "*Elles sont vraiment énormes ces photos, on dirait une exposition des Années 50!*"
Jean-Noël a du mal à trouver la place pour les photos et les cartes qui concernent les premières banques d'écoute. Il décide que la carte des origines géographiques des Arméniens arrivées en Isère et celle de leur implantation dans le département dans les années 20, seront collées sur le module- usine à côté de la Banque d'Écoute n° 4***.

- Daniel a presque fini d'agrafer les œillets - il me montre les agrafes spéciales (rondes) *pour ne pas abîmer les fleurs.*
14h40 - Jean-Claude entre, regarde les œillets et exclame : *c'est presque un mausolée!* Il faudra installer la mousseline pour simuler la flamme.

J.N.D. dit qu'il faut trouver du feutre noir pour l'intérieur des vitrines du module maison pour cacher le verso des photos (la batiline n'est pas suffisante parce que translucide).
J.C.D. dit à J.N.D. : *On va faire le synoptique depuis la première partie!*
Entre-temps Annie arrive et J.C.D., soulagé de la voir, dit : "*Je suis perdu dans les notices!...*"

1ère partie Il faut trouver l'emplacement des cartes : 4 avec le premier texte du côté droit de l'entrée. Une avec le texte trois ou quatre - *c'est moche à côté des photos!* Finalement elle sera placée en dessous du Texte 4 où il n'y a pas de photos.
J.C.D. montre à J.N.D. le groupement des photos pour les notices .

2ème partie Discussion sur le groupement des notices des six photos murales : Jean-Claude dit qu'il faut faire deux fois trois mais Jean-Noël préfère les

---

** Elle me confiera après qu'elle a du annuler des rendez-vous pour venir.

*** Qui parle de la quatrième vague d'immigrés, les Arméniens arrivés après 1988. Ce décalage sera ressenti par quelques visiteurs comme perturbateur de la lecture chronologique.

grouper en six quitte à mettre une légende avant et une après les photos avec la mention de gauche à droite ou de droite à gauche. J.C.D. arrive à s'imposer et les légendes seront regroupés par 3 et numérotées*.
Quant aux notices pour les photos imprimées sur tissu et suspendues au plafond ils se demandent comment faire. Une des suggestions est de regrouper les six avec la mention "par ordre d'apparition" ce qui provoque le rire généralisé.
J.N.D. propose groupement par six sur deux plaques affichées à l'entrée et à la fin du couloir.
J.C.D. : La mention doit être "*légendes d'illustrations sur tissu*" ou ce sera mieux *"suspendues"*? A.M. et J.N.D. répondent que non, que ça doit être *sur tissu.*
Jean-Claude part.
Jean-Noël et Annie cherchent où placer la carte géopolitique du Proche-Orient ; deux possibilités : à la fin du couloir (A.M.) ou après (J.N.D.). Elle sera mise dans la troisième partie avec le texte à gauche en haut de l'escalier.
J.N.D. se rend compte qu'il manque la carte des routes de la déportation. Ils retournent dans le couloir pour voir où il est possible de la mettre : elle sera mise avant la vitrine (dans le sens du parcours).

3ème partie Banques d'Écoute, Annie : *Ah les photos sont inversées!* (celles de la Banque d'Écoute n° 3 et n° 2). Et il manque encore une photo pour la Banque d'Écoute n° 3 et le livret militaire pour le module usine.
Jean-Claude retourne et confirme les notices des photos de l'usine avec Annie.
La Banque d'Écoute n° 1 aura 8 photos et la notice que les regroupe toutes sera collée en bas à droite.
B.E. n° 2 - 2 photos ; B.E. n° 3 - 3 photos ; B.E. n° 4 - 3 photos.
Les papiers d'identité seront placés avant les photos de la B.E. n°1.

J.C.D. - *À chaque fois on dit qu'on va rationaliser le travail des notices, mais à chaque fois c'est comme ça. De toute façon c'est impossible de le faire avant puisqu'il faut attendre que les objets et les photos soit à leur place pour voir comment les grouper.*

Où mettre les cartes des principaux lieux d'habitation à Grenoble? Soit les intercaler dans le module usine soit sur les murs. Ils décident de les mettre à coté de l'usine sur le mur, avant la vitrine en croix.

- Au même moment, Daniel ramène le feutre noir pour revêtir l'intérieur des vitrines du module maison.
15h45 - On passe aux photos sur la religion ; il y a un doute sur la date d'une photo d'office religieux. J.C.D. : *On va mettre vers 1950 pour faire discuter les gens ...*
Dans le module maison, une légende "Amis Arméniens" suscite le désaccord de J.C.D.. Faute de meilleur désignation il ajoute : Amis d'origine arménienne.

Jean-Noël et Jean-Louis décident de l'emplacement des photos autour de la vitrine en croix (elles seront à droite de la vitrine toutes à la même hauteur).

15h57 - Jean-Noël et Daniel voient comment accrocher le tissu noir dans la vitrine-maison pendant que Annie et J.C.D. regardent les notices des photos de tout ce module.

---

* Mais comme c'est J.N.D. qui va composer les légendes il finira pour faire un groupement de six avec une plaque de légendes de chaque côté ce qui sera vivement critiqué par certains visiteurs.

16h10 - *Ah, le drapeau des Anciens Combattants ! On a oublié!* Jean-Noël dit qu'il sera accroché entre le module commémoration et la vitrine en croix protégé par une plaque de plexiglas. J.C.D. rappelle qu'il y a les deux côtés à voir. Jean-Noël suggère de suspendre de façon à que ce soit vu des deux côtés mais le problème c'est les gens qui peuvent tirer dessus. Donc c'est décidé : ce sera les plaques d'altuglas.

16h20 - Guy-Martin arrive et J.C.D. part avec lui pour faire les notices de son exposition (elles seront réunies dans un dépliant disponible à l'entrée de la salle).
Annie reste pour organiser les photos et les notices des dernières photos de l'exposition.

Problème de la distribution des taches entre les techniciens.
Pendant toute la journée les électriciens installent des nouveaux spots ou réajustent ceux déjà installés en les orientant sur les photos et les textes. Jean-Noël leur dit ce qu'ils doivent éclairer et c'est eux qui se chargent de l'emplacement et de l'orientation des spots.

16h42 - Il y a trop de photos sur les communautés : trois rangées! Il faut en éliminer car il faut prévoir de la place pour les notices! Annie insiste qu'on ne peut pas éliminer des photos pour des questions diplomatiques.
Jean-Noël continue à se plaindre que les photos sont trop grandes *mais il semble que les gens se plaignent qu'elles sont petites...*
Il décide de faire 4 rangées pour faire de la place pour les notices. Daniel le taquine : *Ne met pas trop en bas sinon il faut mettre un coussin, allez on va distribuer des coussins à l'entrée!*
Annie essaye de mettre un ordre dans la présentation et Daniel lui demande si ça ne devait pas être le désordre total? A.M. : *Pas trop, sinon ça craint!*

17 h - Les techniciens et Jean-Noël essayent de faire rentrer des caissons dans le module maison pour mettre les objets. C'est un peu difficile car l'espace de mouvement est réduit et cela provoque quelques rigolades.

Les électriciens disent que les lumières dans le début de la 3ème partie "*c'est boîte de nuit!*" à cause des couleurs chaudes (rouge et orange*). Avec un ton moqueur, ils continuent : *Jean-Noël veut donner de la chaleur car c'est froid depuis le début.* Entre-temps Jean-Noël installe spot bleu dirigé vers l'usine.
Benoît chante (comme un chanteur de rap) *: "la maladie des rideaux suivie de la maladie des tissus! Jean-Noël!!"* ce qui provoque un éclat de rire généralisé. Ensuite tous commencent à chanter avec rythme techno et insistent : *ça fait vraiment boîte de nuit!*
Discussion entre Jean-Noël et électriciens sur les couleurs des spots : *le bleu sur l'usine c'est balaise!*
Jean-Louis : *C'est pas beau ce rouge.*
Jean-Noël : *C'est beau c'est comme le rouge des bagues de braconniers en Italie....*
Ensuite, en regardant les valises à droite de l'escalier : *La lumière ça fait une densité!*

---

* Ampoules colorées avec le cul jaune Philips et Général Électric, halogène de 12 V chacune. Les spots sont fixés sur un rail électrifié.

17h15 - tous les techniciens sont partis. Je demande à J.N.D. si c'est lui qui choisi le matériel d'éclairage. Il me répond que oui et qu'à chaque exposition on essaye d'acheter du matériel nouveau. *Mais on utilise toujours les mêmes trucs. J'insiste, je pressione sinon ils n'achètent rien. Par exemple, pour les* Maîtres de l'Acier *ils avaient mis des vieux spots cylindriques des années 60-70. Moi j'ai gueulé pour qu'ils en achètent d'autres ; heureusement il y avait la fin de* La Différence *et on a pu prendre quelques choses.*

Salle des stagiaires

Annie arrive et discute avec Jean-Noël sur les notices et la façon de les identifier par rapport aux photos et aux objets. Jean-Noël voulait faire à chaque fois un croquis avec l'emplacement des photos pour ne pas mettre des chiffres sur les photos. *Mais il n'y a plus de temps il faudra mettre les numéros.* Jean-Noël réfléchit au calendrier et s'exclame : *plus que deux jours! Il faut finir les notices demain, tout mettre en page demain. Il faut sortir en photo comme les textes et les coller sur l'alu et les fixer vendredi matin!*
Tu es là demain Annie? Il faut finir les notices et les vitrines.

- **Mercredi 2 avril**

10h40 - Chantier

3ème partie L'accrochage des photos est terminé ; le drapeau des Anciens Combattants est aussi à sa place.

Je prends quelques photos du chantier pour montrer l'état à l'avant-veille de l'inauguration : quelques dispositifs pour l'éclairage à l'intérieur des vitrines qui attendent par terre d'être fixés.

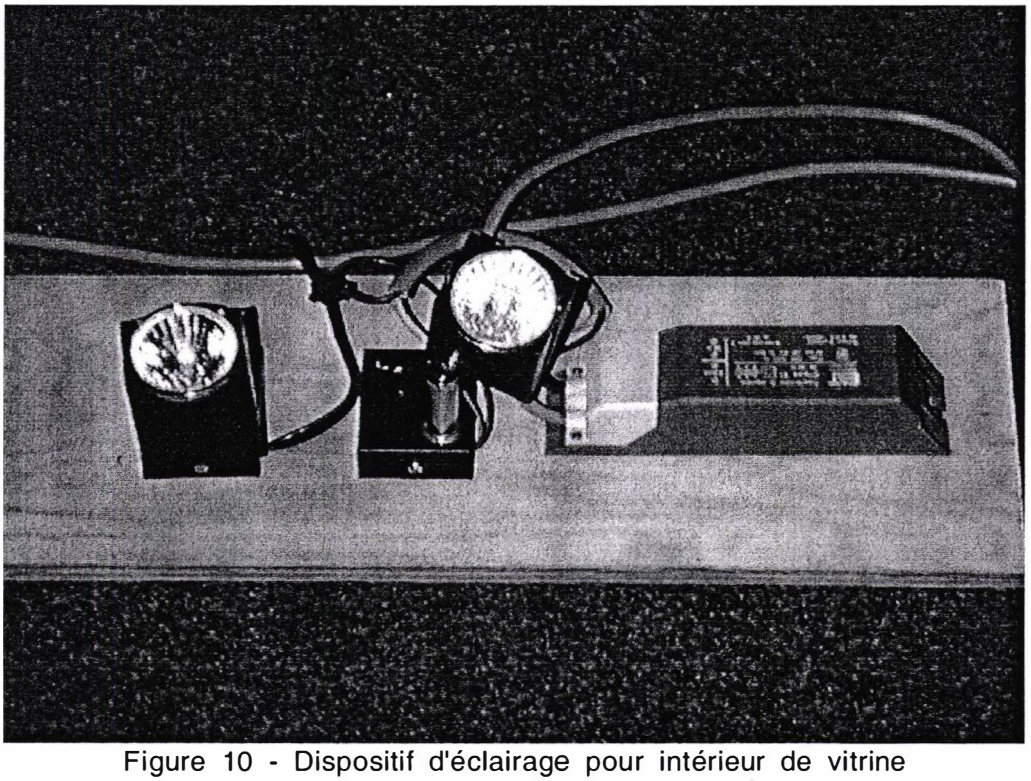


Figure 10 - Dispositif d'éclairage pour intérieur de vitrine

L'électricien m'explique qu'il y a un transformateur de 12 V (basse tension) pour les spots en halogène : 2 lampes de 12 V chacune (comme elles sont installées en série ce sera 12 V les deux). Il y a deux spots : un éclairera en bas et l'autre le fonds de la vitrine (vitrine cuisine et vitrine en croix).
Jean-Noël choisi les documents d'identité pour B.E. n° 1

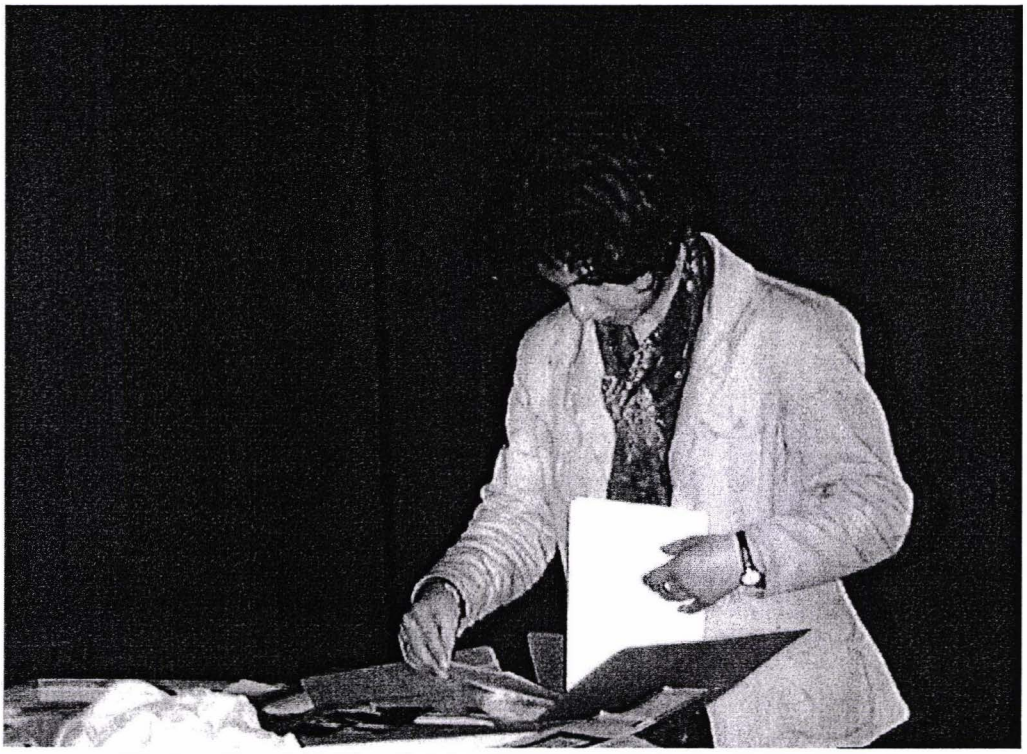


Figure 11 - 11h20 - Annie vérifie les notices à accrocher.

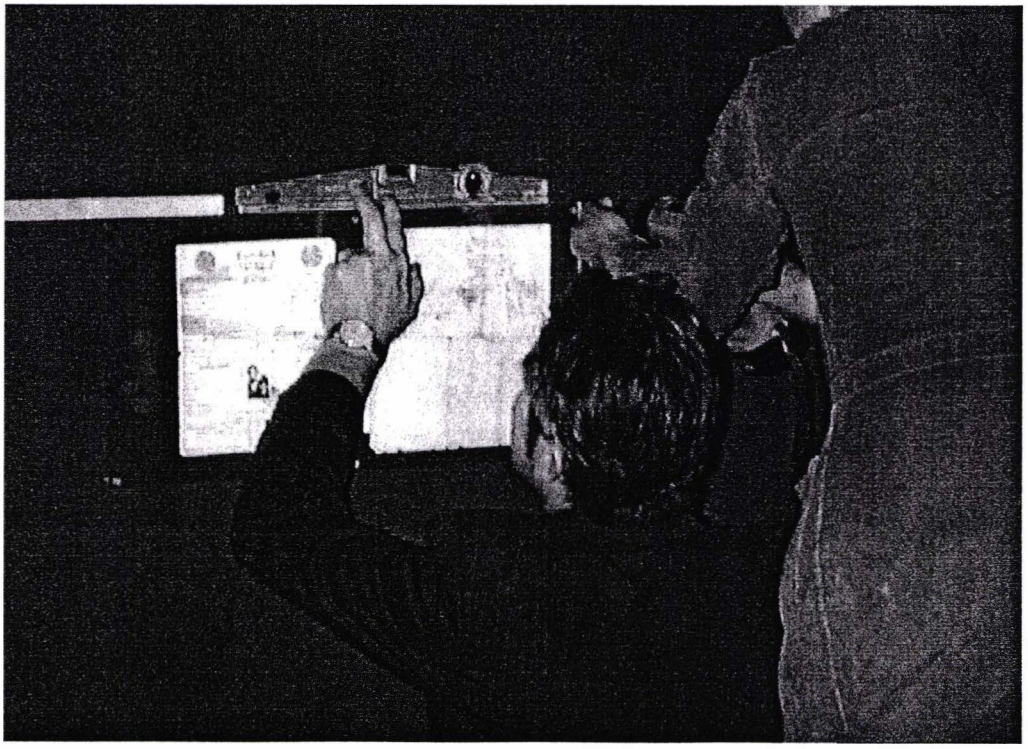


Figure 12 - Jean-Noël et Gaston accrochent les papiers d'identité de BE1

11h30 - J.C.D. arrive pour les notices.
11h40 - Daniel ramène les objets liturgiques nettoyés et les dépose par terre à côté du mur usine.
12h - Jean-Noël colle les destinations sur les valises.

Salle des Stagiaires
13h30 - Personne dans la salle. Je vérifie mes notes.
13H40 - Jean-Noël arrive et après avoir regardé ses plans part sur le chantier.
14h30 - J.N.D. revient de l'exposition et dit "*C'est fait!*" en parlant de la vitrine des objets dans le moduleusine : l'éclairage est installé à l'intérieur (2 spots halogène fixés en haut de la vitrine).
14h40 - Jean-Noël prépare un cadre pour le livret militaire à mettre dans le module-usine.

Chantier
3ème partie 15h05 - Électricien installe dispositifs d'éclairage dans le module-maison.
15h20 - Daniel colle les cartes avec des bouts de scotch doublement adhésif : *il faut mettre des petits bouts parce que le matériel résiste mal à la lumière et à l'air.*

2ème partie J.N.D. essaye de cacher les meurtrières avec des bandes noires de batiline agrafées par derrière.
Au début du couloir du côté droit, un électricien installe un spot. Il y a déjà des spots installés à gauche. Je lui demande pourquoi, il répond : *Il rajoute, il rajoute, je met là pour pouvoir baisser l'intensité des autres sur les tissus, pour que ça reste plus jaunâtre.* En fait, ce spot sert à éclairer le texte affiché du côté gauche qui a été ajouté avant hier. Les autres spots éclaireront les photos murales.
L'intérieur de la vitrine est éclairé par deux grands spots en haut du même type que ceux qui éclairent les photos sur tissu.

3ème partie Les valises sont déjà en place, il reste juste à les coller.

Jean-Noël et Daniel se rendent compte que comme les cartes ont été faites sur du PVC les arêtes des plaques sont blanches et donc il faudra les peindre en noir pour que ça ne ressorte pas trop sur le fonds bleu, noir ou brique des murs.

15h50 - Les électriciens ajustent les spots.
Module-Maison, vitrine maison - Jean-Noël trouve que l'éclairage n'est pas assez forte : on va remplacer les ampoules de 20 W en 50 W.

16h15 - Jean-Noël accroche les cartes avec Daniel tandis que les électriciens continuent l'accrochage des spots.

- **Jeudi 3 avril**

9h40 - Chantier

3ème partie Jean-Noël installe les objets dans la vitrine-maison.

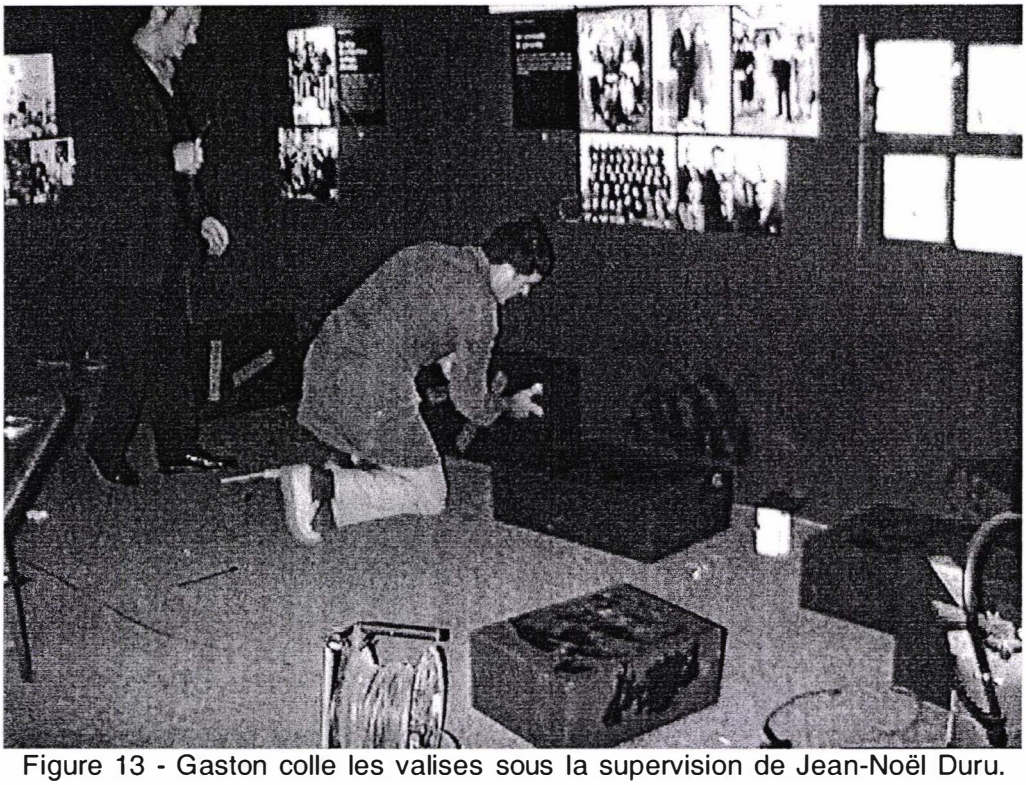


Figure 13 - Gaston colle les valises sous la supervision de Jean-Noël Duru.

Un des électriciens installe un nouveau rail pour ajouter des spots devant le module commémoration.
Un autre installe encore des spots dans le couloir
J.C.D. vérifie les notices.

9h55 - J.N.D. dit que la colle utilisée pour les valises n'est pas assez forte, qu'il faut peut-être utiliser autre chose. Elles seront vissées pour résister plus longtemps.

J.C.D. et J.N.D. discutent sur le groupement des notices référentes aux objets de la vitrine du Module-Usine. Ils décident de grouper les notices par usine : Cémoi, Viscose, Papeterie Lancey.

2ème partie 10h - J.C.D. et J.N.D. étudient la meilleure façon d'installer les objets dans la vitrine. J.C.D. se met au milieu du couloir et regarde pour voir la perspective du visiteur en arrivant. Ainsi, il décide que la cruche sera mieux à l'extrême droite de la vitrine pour être vue en premier. Vu que le caisson qui doit servir de support aux objets n'est pas assez grand, J.C.D. et Jean-Noël décident de supprimer l'Atlas de la Déportation et deux des bibles : le nombre d'objets est réduit à 6. Jean-Claude définit l'ordre pour la notice.

3ème partie Jean-Noël retourne aux vitrines du module maison. J.C.D. ramène deux objets de plus pour la vitrine-cuisine.

Jean-Noël bricole un clou pour pouvoir accrocher les tableaux dans la vitrine-maison. Il me dit :*C'est du bricolage c'est toujours comme ça. Sauf aux* Maîtres de l'Acier *où on a eu le temps de tout bien faire.*

G.M.R. arrive et fait la remarque : *Y a que des nains qui visitent ce musée? Les photos sont trop basses!* Jean-Claude explique que c'est à cause des enfants le principal public du Musée Dauphinois.

Jean-Louis, Benoît et Jean-Noël procèdent à l'accrochage de nouvelles barres métalliques pour suspendre des tissus noirs dans l'escalier de sortie *afin de cacher les irrégularités des tissus-photos* (explication de Benoît et Jean-Louis).

Figure 14 - Joseph ajuste spot

10h30 - Joseph ajuste un spot pour éclairer livret militaire dans le module usine (car il n'est pas translucide comme les photos).
Jeff arrive avec les casques à installer dans les Banques d'Écoute.

2ème partie Gaston prépare le tapis pour l'accrocher dans la vitrine : il essaye de le fixer à une petite baguette en bois pour le suspendre dans la vitrine derrière les objets à travers des barres métalliques recourbées à la pointe.

3ème partie 2 électriciens installent les casques des B.E. - finalement ils n'ont pas réussi à faire des douchettes comme le voulait J.N.D.. *Quand on aura plus le temps on essayera de traficoter tous ensemble* (pour une prochaine expo plutôt).

10h50 - Lapidaire
G.M.R., J.N.D., B et Jean-Louis regardent les photos pour décider comment les accrocher. G.M.R. veut par thèmes, Jean-Noël trouve que c'est trop cliché, qu'il faut mélanger. G.M.R. riposte : *Ça donnera l'impression que j'y suis allé et n'ai rien compris! Et c'est vrai que j'ai rien compris, plus on y va, moins on comprend...*

Jean-Louis accroche les photos à l'aide de la règle comme il l'avait fait pour D'Isère et d'Arménie :

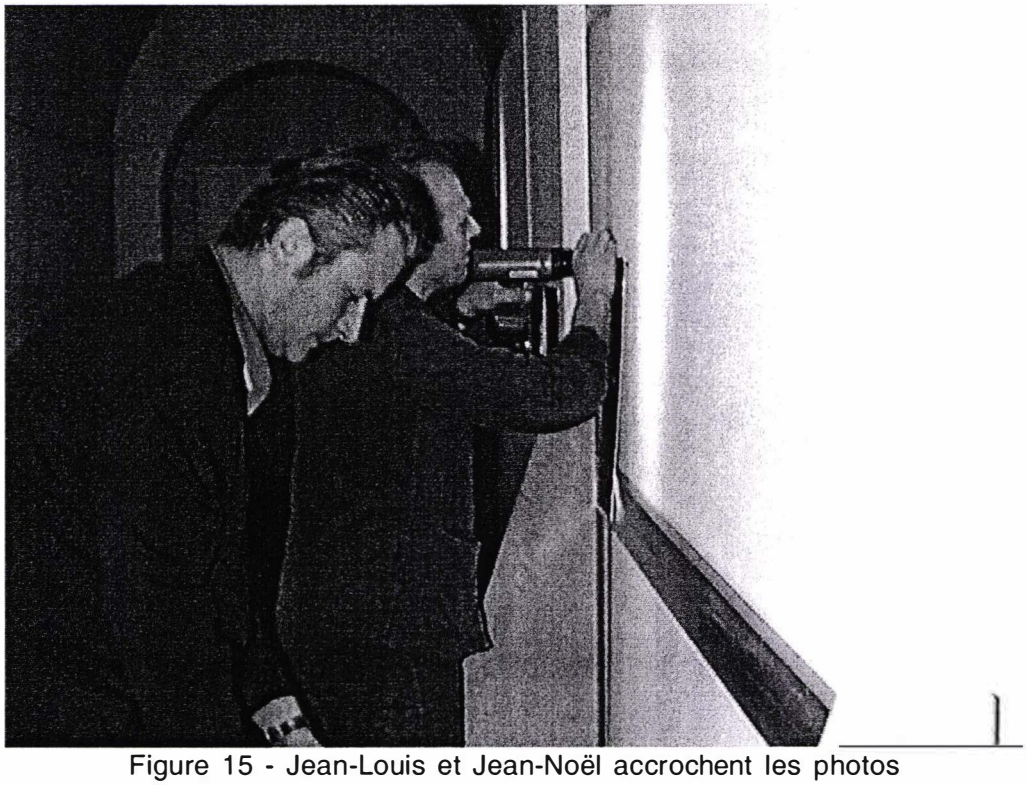


Figure 15 - Jean-Louis et Jean-Noël accrochent les photos

11h15 - Retour à D'Isère et d'Arménie

3ème partie Gaston visse les valises au mur car la colle n'était pas suffisamment forte, *surtout que c'est une surface rugueuse, il aurait fallu des colles plus fortes, mais on n'en a pas.*

Jean-Noël passe à côté et Gaston lui demande l'avis sur le tapis dans la vitrine du- couloir. Jean-Noël répond qu'il faut le baisser et peut-être changer l'éclairage et peut-être l'incliner pour mieux faire sortir les couleurs*.

Je descend dans la 1ère salle. Un groupe d'écoliers qui la traverse pour aller dans la salle pédagogique, s'exclament : *Oh, c'est beau! Il y a une chapelle c'est beau!!*

11H30 - Lapidaire :
J.C.D. regarde l'installation des photos avec G.M.R. Joseph, l'électricien passe et Jean-Claude lui demande de renforcer l'éclairage extérieur pour la nuit de l'inauguration (cocktail offert dans les jardins du musée).

15h20 - Chantier

3ème partie J.N.D. installe le foulard rouge pour la flamme dans le module-commémoration.

---

* Finalement il sera mis sur le caisson - support sous les objets.

15h40 Jean-Noël et Gaston enlèvent les étiquettes des poignées à visser sur les caisses - valises (ce sont des poignées métalliques de porte). Elles doivent être peintes avec un tout petit coup de noir pour ne pas trop briller.
Entre-temps on est allé regarder la flamme du module-commémoration et Jean-Noël dit "*On dirait que tout est en feu, c'est génial!!*" Il s'est inspiré d'un effet vu à EuroDisney). Par contre il dit qu'il faudra peindre le miroir derrière le foulard pour qu'on ne voit pas le verso de la structure (et le ventilateur).
Joseph fait l'installation électrique des casques.

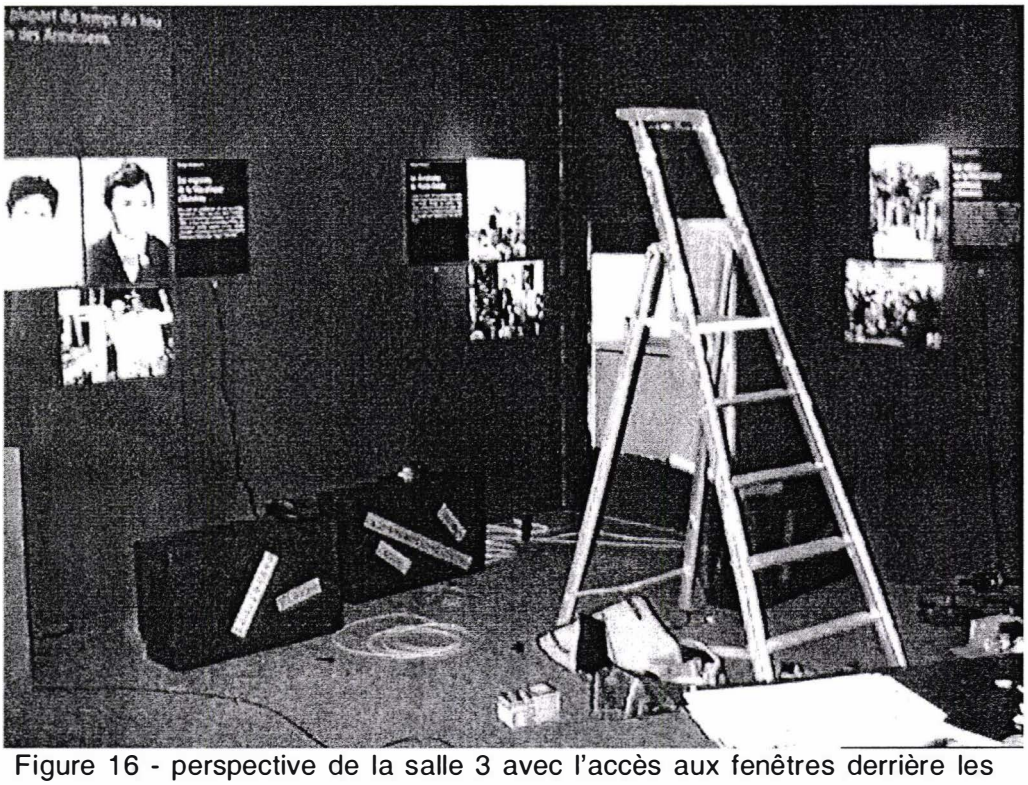


Figure 16 - perspective de la salle 3 avec l'accès aux fenêtres derrière les panneaux

Jean-Noël a fini de disposer les objets dans la vitrine maison.
Gaston fixe les poignées aux valises.

J.C.D. arrive : *Si la vitrine du couloir est finie on va mettre le Plexiglas, il faut commencer à terminer les choses.* Il voit la flamme et dit que c'est bien, on dirait que ça brûle.
J.C.D. a ramené les produits pour la vitrine-cuisine: vin, café, pain, cheveux d'ange, brioche de Pâques, cannelle, cumin, blé cassé (bourgour), blé entier, piment rouge en poudre, abricots secs, sésame. Il va chercher chez lui des petites coupelles en terre cuite pour disposer les épices.

2ème partie 16h30 - Vitrine du génocide : Joseph va enlever un spot car il y a moins d'objets que prévu.
Il a fini l'installation des casques.

3ème partie Ensuite il regarde la flamme et dit qu'il la voyait plus orange, mais...
16h30 - Jean-Noël installe les objets religieux
J.C.D. revient et regarde la vitrine en croix. *C'est bien, ça fait vraiment trésor tandis que ça faisait pacotille avant d'être nettoyé!*
On installe les épices dans les bols que J.C.D. a ramené.

Gaston installe plexiglas dans la vitrine du génocide.

Les électriciens ont fini et rangent le matériel pour descendre au Lapidaire.

Deux dames de l'accueil viennent pour commencer à débarrasser pour faire e le ménage.

17h30 dans la salle des stagiaires
Jean-Noël arrive avec les notices Il faut mettre le scotch double face. Je l'aide à le faire et on va ensuite les coller jusqu'à 18h30.

- **4 avril - 8h30**

Chantier vide.
L'équipe est en train de finir l'exposition de G.M.R. au Lapidaire.
J.N.D. est dans la salle des stagiaires en train de travailler sur son portable.
8h47 : "*Je pense qu'on peut fermer les vitrines*" (à Gaston)
On va dans le chantier (moi, J.N.D. et Gaston), dans la 3è partie.

- Module Commémoration : J.N.D. a peint le miroir à la bombe pour cacher un peu la sortie lumière du système qu'ils ont trouvé pour simuler une flamme. Il m'a dit *"C'est bien comme ça, c'est un peu flou, c'est encore mieux"*.
- Module Maison : Ils attendent les notices, que J.N.D. veut mettre à l'intérieur, pour fermer les vitrines.

9 h : J.N.D. ajuste les spots par rapport aux notices qu'on a collées hier
Daniel arrive avec les dernières notices. J.N.D. les colle.

Daniel colle des chiffres en calque sur les photos pour les identifier dans les notices. J.N.D. veut que ce soit le plus discret possible. Je l'aide à identifier l'ordre.
9h15 - J.C.D. arrive et informe que *Alter Ego* est en rupture de stock de plaques d'aluminium pour faire les dernières photos et qu'ils vont les remplacer par du PVC.
9h20 - J.C.D. installe la musique ambiante pour le Module maison + les témoignages oraux des Banques d'Écoute - là il y a un problème. Les sorties audio sont inversées, les électriciens doivent revenir pour brancher comme il faut.

Brigitte (secrétaire de M. Guibal) traverse l'exposition et en arrivant à la 3ème salle s'exclame : *Ohlala! C'est beau! Et ça a de l'émotion!...* Je demande pourquoi, mais elle ne sait pas, "*mais c'est beau*". En même temps, elle s'inquiète qu'on n'ait pas encore commencé à nettoyer l'exposition.

9h45 - J.C.D. ajuste les branchements des banques d'écoute avec Joseph.
On commence à débarrasser le chantier.
10h15 - On fini de coller les chiffres en calque sur les photos.
- le ménage commence.

10h20 - Je suis allée chercher un dossier de presse.

De retour au chantier : J.N.D. prépare la mousseline rouge pour coller dans le Module Commémoration.
Je lui rappelle l'heure et que la conférence de presse est à 11 heures.
Il se précipite pour coller la mousseline.
10h45 - J.N.D. règle les éclairages du module usine.

10h50 - En descendant au Lapidaire je passe à l'accueil du Musée : la presse est déjà présente, surtout les représentants de la communauté arménienne ; J.C.D. et Marianne Taillibert les accueillent.

10h55 - Dans l'exposition de G.M.R. : les électriciens sont encore en train d'installer les spots ; Jean-Louis et Benoît arrivent avec les dernières photos et commencent tout de suite à les mettre en place.

- 11h10 - **Conférence de Presse** (20 personnes environ)

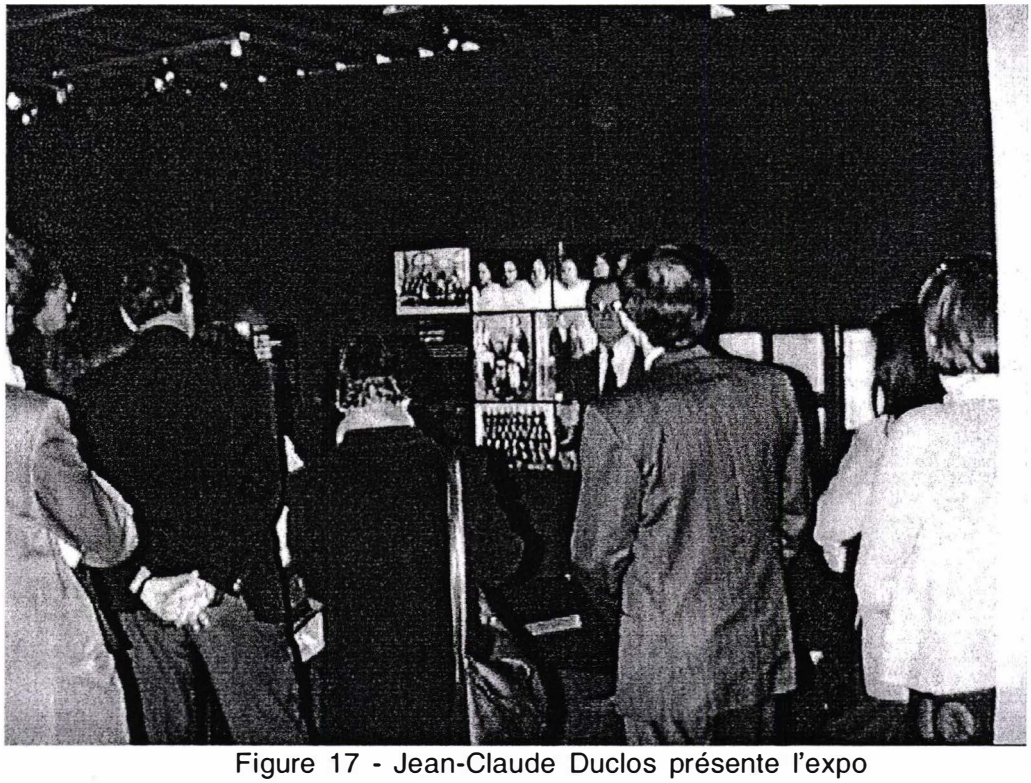


Figure 17 - Jean-Claude Duclos présente l'expo

J.C.D. présente l'exposition D'Isère et d'Arménie *in situ* : le programme muséographique, les choix scénographiques, l'histoire de cette communauté.
11h40 - Visite de l'exposition Épreuves d'Arménie avec G.M.R.

Figure 18 - GMR et M.Ayanian

11h55 - Dans salle de réunions : dernières précisions, questions des journalistes
Jean Guibal présente la logique de cette thématique dans la programmation du Musée Dauphinois

- 18h30 - **Inauguration** avec visite des expositions et discours officiels de M. Guibal, conservateur en chef du Musée Dauphinois, M. Marandjian, Président de la Maison de la Culture Arménienne de Grenoble et de l'Isère, M. Hannoun, Président du Conseil Général de l'Isère. Cocktail offert par le Musée avec des spécialités arméniennes confectionnées par les associations.

- **Mercredi 9 avril** - J.C.D. me dit qu'il y a déjà des problèmes repérés : les gens ne traversent pas le rideau dans la première salle : et les gens ne visitent pas l'exposition - problème de signalétique peut-être.
  Aujourd'hui il a mis un panneau à coté du rideau avec la mention "veuillez passer le rideau pour la suite de l'exposition". Quelques jours plus tard il sera enlevé, on augmente l'éclairage derrière le rideau (pour faire comprendre qu'il y a quelque choses derrière) et après on coupe de 20 cm env. les franges du rideau. Mais ce problème subsiste : question de la transgression d'un texte et de la force du contenu.

Lieux et acteurs de la conception

Après cette lecture du quotidien de la mise en place de l'exposition, il nous semble maintenant opportun de présenter l'organisation du travail dans les divers espaces du musée et les déplacements que cela occasionne à l'intérieur du bâtiment.

Notre intention première, lorsque nous avons opté pour cette méthode d'observation, était celle d'assister à toutes les réunions entre conservateur et scénographe. Aussi parce que nous nous intéressons particulièrement aux échanges et compromis entre les concepteurs. Ces réunions se passaient, en règle générale, dans le bureau du conservateur, situé au sous-sol du bâtiment administratif du musée (niveau 2 sur la façade donnant sur la Montée Chalemont). Ces réunions commençaient ou finissaient par une visite du chantier de l'exposition ; pour cela, on remontait alors les deux étages qui nous séparaient de la salle d'exposition, en passant par la salle des stagiaires[149] qui communique avec l'escalier de sortie de la troisième salle allouée à l'exposition. Parfois, on prenait plutôt le couloir qui longe la chapelle en passant par le cloître pour arriver directement dans la première salle de l'exposition. D'autres fois, on descendait encore au laboratoire photo pour vérifier les tirages ou on montait à la photothèque pour chercher des documents qui pourraient illustrer l'expo (notamment des photos d'usines de la région).

Si j'ai pu assister à toutes ces rencontres entre scénographe et conservateur (où était toujours présente la chargée de mission et parfois d'autres intervenants), je n'ai pas pu observer le travail individuel de création de chacun d'entre eux, ni même d'éventuels échanges entre eux en dehors de ces réunions (par téléphone, dans d'autres lieux). De ces autres échanges j'ai eu des informations de façon indirecte, lors de discussions qu'y faisaient référence au moment des réunions.

Rappelons que le scénographe est un intervenant extérieur : il travaille chez lui, dans son atelier, et vient au musée pour les réunions avec le conservateur et une fois par jour, ou tous les deux jours, pour contrôler l'avancement du chantier. Ces visites au chantier se font toujours à différents moments de la journée, selon sa disponibilité. Parfois, il s'installe avec son ordinateur portable dans la salle des stagiaires pour apporter des changements sur ces plans. Cette non-prévisibilité de sa présence rendait difficile un suivi régulier de sa pratique de conception.

Le conservateur-commissaire de l'exposition travaille dans son bureau et son temps est partagé entre ses différentes responsabilités au sein du musée. Il vient fréquemment sur

[149] Où la Chargée de mission pour la collecte documentaire et moi-même (entre autres) avions des bureaux.

le chantier vérifier l'état d'avancement ou réfléchir à des modifications à apporter. Quand il traverse la salle des stagiaires, je le suis dans le lieu où l'exposition se prépare ou, parfois, nous nous y retrouvons si je suis en train d'observer l'équipe technique. Il me demande parfois mon avis sur tel ou tel problème ou modification à apporter. Je me trouve alors dans une situation délicate en tant qu'observateur : comment répondre sans induire des biais à l'enquête ? Esquiver la question n'est pas toujours facile, mais en règle générale j'ai réussi à ne pas exprimer de jugement de valeur sur quoi que ce soit concernant la conception ou mise en place.

J'ai pu accompagner de plus près, par ailleurs, le travail de la chargée de mission pour la collecte documentaire, et j'ai pu ainsi constater sa contribution au résultat final de l'exposition. Je l'accompagnais souvent dans ses allées et venues dans le bâtiment, j'assistais à ses conversations téléphoniques avec des membres de la communauté arménienne (pour des demandes de renseignements, de prêt d'objets ou de rendez-vous) ou avec des entreprises extérieures chargées, par exemple, de la réalisation d'éléments de l'exposition ou de l'édition du livre qui accompagne l'exposition. J'ai eu l'occasion de l'accompagner lors d'une visite à l'un des Arméniens pour négocier le prêt de certains objets pour l'exposition. Nos échanges et discussions fréquents ont constitué des moments privilégiés pour la compréhension du réseau de relations, complexe et implicite, existant entre les différents acteurs, au sein même de l'institution ou entre le musée et les intervenants extérieurs.

En ce qui concerne l'équipe technique, j'allais souvent sur le chantier observer ce qu'ils étaient en train de faire (et de dire). Il s'agissait là d'une situation plus délicate. Non seulement parce que, pour eux, avoir quelqu'un qui les observe et note sur un cahier des remarques sur eux et leur travail, les rendait forcément méfiants ou en tout cas les mettait mal à l'aise, mais surtout parce que, et je l'ai compris un peu tardivement, j'étais perçue comme quelqu'un "de l'autre côté", du côté bureaux, donc du côté des conservateurs[150]. Une certaine distance ou réserve s'est donc installée quand j'étais présente. Après quelques jours, ma présence a était acceptée et même oubliée. Le fait que je pose des questions sur leurs pratiques et sur les techniques utilisées ou même simplement sur le vocabulaire technique a certainement participé à cette acceptation. Dans les dernières semaines, en pleine tension pré-inaugurative, nos échanges sont devenus plus fréquents et parfois par leur propre initiative : ils me montraient certains dispositifs ou expliquaient le fonctionnement du système d'éclairage ou autres.

[150] Je n'ai pas assisté à des rapports conflictuels entre l'équipe technique et les conservateurs ou autre personnel du musée, mais comme pour tout rapport hiérarchique, des conduites particulières et des tensions latentes occasionent des rapports distancés.

Synthèse

Les principales informations à retirer de cette observation ethnographique du processus de conception sont les suivantes :

1) L'*existence de plusieurs acteurs.* Le conservateur et le scénographe ne sont que les plus visibles, mais il ne faut pas oublier la chargée de mission, l'équipe technique (7 techniciens), l'agent comptable, la cartographe, etc.. Les rapports entre eux contribuent à l'évolution des propositions amenées par chacun, mais la gestion ou négociation permanente qu'ils impliquent a aussi des conséquences dans le résultat final de l'exposition mise en place. Nous les analyserons plus en détail dans le chapitre suivant.

2) Les *lieux de création* aussi *sont multiples* : le bureau/atelier de chacun des concepteurs, le bureau du conservateur pour les réunions de mise en commun, le chantier de l'exposition pour l'imprégnation du lieu et pour l'adaptation du projet au concret ou au faisable. Cela oblige à des allers et retours dans le bâtiment et occasionne peut-être des rapports différents entre concepteurs dans chacun des espaces. Par exemple, dans le bureau du conservateur on accorde plus d'attention et d'autorité à l'opinion de celui-ci, dans le chantier ce sera plutôt l'équipe technique qui a force d'argumentation. Un autre lieu et moment de décision ayant des conséquences importantes sur la conception, mais duquel nous n'avons eu connaissance qu'à la dernière semaine avant l'inauguration, est la "réunion du lundi matin", sorte de briefing hebdomadaire de bilan de toutes les activités du musée à laquelle assiste tout le personnel du musée.

D'autres aspects ont peut-être limité notre observation participante, notamment notre méconnaissance de l'organisation interne du musée et des rapports entre les différents acteurs impliqués dans la réalisation de l'exposition. Aussi, la barrière linguistique et culturelle existante, non seulement parce que je suis Portugaise et que le Français n'est pas une langue maîtrisée dans toutes ses dimensions, mais aussi parce qu'il s'agit d'un milieu socioprofessionnel particulier, dans lequel je me trouve plongée pour la première fois et duquel il faut capter les subtilités et les vocabulaires spécialisés (concernant le musée lui-même et les différentes techniques et corps de métier engagés).

B. Les entretiens semi-directifs

Ces entretiens ont été réalisés au mois d'août 1997, soit cinq mois après l'inauguration de l'exposition, au Musée Dauphinois : l'entretien avec le conservateur s'est déroulé dans son bureau, l'entretien avec le scénographe a eu lieu dans le cloître. Chaque

entretien a duré une heure environ, a été enregistré sur magnétophone et retranscrit intégralement. Ces entretiens ont permis de questionner les concepteurs quant à leurs pratiques afin de dégager leurs représentations de la conception, des ambiances, des visiteurs, d'exposition. Nous avons également pu leur demander leur appréciation de l'exposition, afin d'analyser l'évolution de leurs discours, cinq mois après l'inauguration. Aussi, nous avons évoqué les problèmes constatés en terme de circulation des visiteurs et encore les remarques ou critiques des visiteurs lors des parcours commentés. Nous avons analysé ces discours en terme de contenu quant à chacune des notions référencées ci-dessus, mais aussi en établissant des liens avec ce que nous avions pu observer lors de la mise en place de l'exposition et même avec le discours des visiteurs.

Les chapitres qui vont suivre présentent l'analyse croisée des deux corpus que nous venons de décrire : le journal de l'exposition et les entretiens.

1.1. LA MISE EN ESPACE DE L'AVANT-PROGRAMME

Dans leur première rencontre[151], le conservateur avait rendu au scénographe l'avant-programme défini par le groupe de travail, document avec les lignes générales du programme muséographique. Dans ce document, les trois parties de l'exposition étaient déjà présentées sommairement, comme nous pouvons lire dans l'extrait que nous présentons ci-dessous :

> *«**Premier espace** :*
> *agrandissements enluminure, manuscrits, miniatures...*
> *Chrétienté et Orient...*
> *Chrétienté comme garant identité...*
> *en contrepoint : les villes et les villages avant 1915*
> *Richesse, calme, sérénité...*
> *un peu idyllique...*
> *restituer vision un peu paradisiaque qui a été transmise...*
> *plonger le visiteur dans cette mémoire*
> *pas trop de notices...*
> *ambiance sonore à associer... (chants... târ... Sayat Nova...)*

[151] Cette rencontre a eu lieu début janvier 1997. Comme notre observation a commencé le 28 janvier, nous n'avons pas assisté à cette première rencontre.

Deuxième espace :

Couloir...

Génocide...

Causes... décisions... conséquences...

Espace réduit : mais que les visiteurs comprennent que = fracture, catastrophe et cause de la présence dans la région grenobloise...

Cartes... photos... objets... son (lecture d'un poème?)

Troisième espace :

Les 1ers arrivés

trouver quelques familles représentatives d'accord pour que leur histoire soit racontée

pas "immigré" mais "exilé" = important ça chez les Arméniens de la 1ère génération

décor des maisons

pratiques alimentaires

(...)

Quid idée scénographie? : reconstituer un salon où gens pourraient s'asseoir et aux murs tableaux, etc... objets typiques... à la place T.V. : vidéo avec témoignages, etc...

Rendre compte de l'importance de :

l'intérieur

l'environnement familial

le salon comme lieu de convivialité, de réception des invités...

recréer dans ce lieu, une certaine image d'une certaine Arménie.»

À partir de ces lignes générales, le scénographe allait proposer ses premiers plans. Au fur et à mesure des réunions, et pendant les discussions avec le conservateur de nouvelles idées allaient émerger : le rideau qui sépare les deux premières salles, les ambiances sonores diffusées dans la première et troisième salles et le silence dans le couloir.

L'une des propositions incontournables du scénographe était celle de revêtir l'ensemble des salles allouées à l'exposition de panneaux d'aggloméré, afin de masquer le bâtiment et, surtout, d'occulter les fenêtres. Cela pour renforcer les *univers* qu'il prétend mettre en place.

Pour traduire les intentions de l'avant-programme, le scénographe a pensé différemment chaque partie : la couleur dominante, les espaces de circulation et le type de mobilier renforcent les particularités de chacune. La première est bleue (le bleu des enluminures de livres arméniens du Moyen Âge) et le seul "mobilier" est une structure légère, en tissu translucide suspendu du plafond par des tiges métalliques, qui évoque une église arménienne[152]. La deuxième est un couloir noir pour bien marquer le drame traité et renforcé par les quelques photos exposées. Aucun mobilier n'y sera installé déjà par l'étroitesse du couloir, mais aussi parce qu'une vitrine est déjà encastrée sur le mur côté nord.

[152] Suite à la rencontre avec l'un des membres de la communauté arménienne, au mois de mars, une maquette d'église arménienne a été placée, sur socle, au centre de ce module-église.

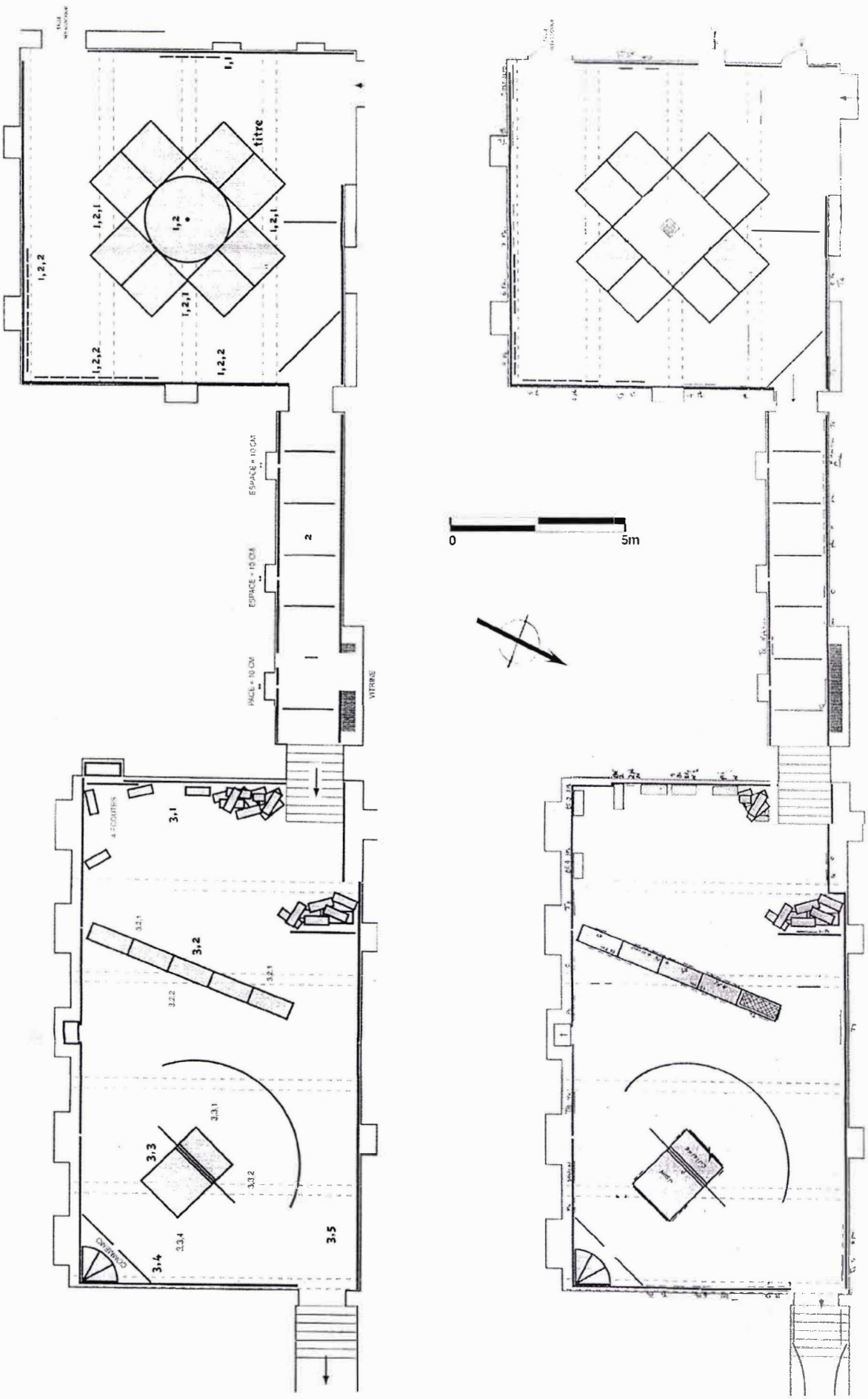


Figure 19 - Plan de l'exposition
(à gauche dernière version du plan du scénographe,
à droite plan de l'exposition construite)

La troisième est rouge brique, couleur chaude pour évoquer "la vie", et le mobilier est solide, bien présent pour marquer l'installation dans la terre d'accueil : module-usine, module-maison, valises. Des musiques traditionnelles arméniennes sont diffusées dans la première et la troisième parties. En ce qui concerne les couleurs dominantes de chaque salle, la discussion a été longue, surtout pour la troisième salle. Pour la première, le bleu des enluminures était assez consensuel. Pour le couloir, la couleur était aussi évidente : noir, pour renforcer le drame du Génocide. Même si le conservateur a émis quelques inquiétudes quant au sentiment du visiteur, il a trouvé la couleur bien adaptée. Pour la troisième, le ton n'était pas défini : le scénographe hésitait entre rouge brique ou ocre foncé, très mate. Le conservateur ne semblait séduit par aucune des couleurs car ni l'une ni l'autre ne transmettrait l'idée de chaleur et de vie. Finalement ils ont choisi le rouge brique puisque cela s'harmonisait avec les briques[153] qui devaient revêtir le module en forme d'usine, censé évoquer le travail, situé au début de la salle.

Les tonalités des murs sont donc assez foncées. Qui plus est, la matité des matériaux employés (soit le type de peinture, soit les revêtements - aggloméré, tissus -), ne réfléchissant pas la lumière, renforce ce caractère assez sombre de l'exposition. Suite à l'obturation des fenêtres, il n'y a pas de lumière naturelle dans les trois salles de l'exposition ; il n'y a pas non plus d'éclairage artificiel général ; le seul éclairage de l'exposition se fait par des spots qui éclairent les textes et les objets (iconographie, expôts, dispositifs). Un autre éclairage est indirect : celui qui est renvoyé par les tissus (surtout ceux du module-église, dans la première salle) et celui qui éclaire les photos, par derrière, comme des diapositives, dans le module-usine et le module-maison. L'aspect final de l'exposition sera assez sombre, surtout dans la dernière partie[154]. Était-ce vraiment voulu par les concepteurs ? Pas spécialement, et surtout pas pour la partie finale qui était censée évoquer la vie en famille, les fêtes champêtres, les activités associatives, etc. D'après les interviews eues avec les concepteurs, il s'agit là de l'un des aspects qu'ils regrettaient dans l'exposition et qu'ils n'arrivaient pas à expliquer. Peut-être que, inconsciemment, ils ont été influencés par l'histoire de ce peuple et que la mise en scène est le reflet de cette intériorisation du drame par les concepteurs. Cela semble assez plausible comme explication, car en aucun des documents ou discussions, il n'était question d'ambiance lumineuse sombre ; bien au contraire : dans le premier document - dont on a pu lire un extrait ci-dessus - l'évocation de la convivialité de la vie familiale et associative était même voulue, donc cela mènerait plutôt à une ambiance lumineuse "gaie". Aussi, le fait d'avoir été finalisée en dernier peut suggérer

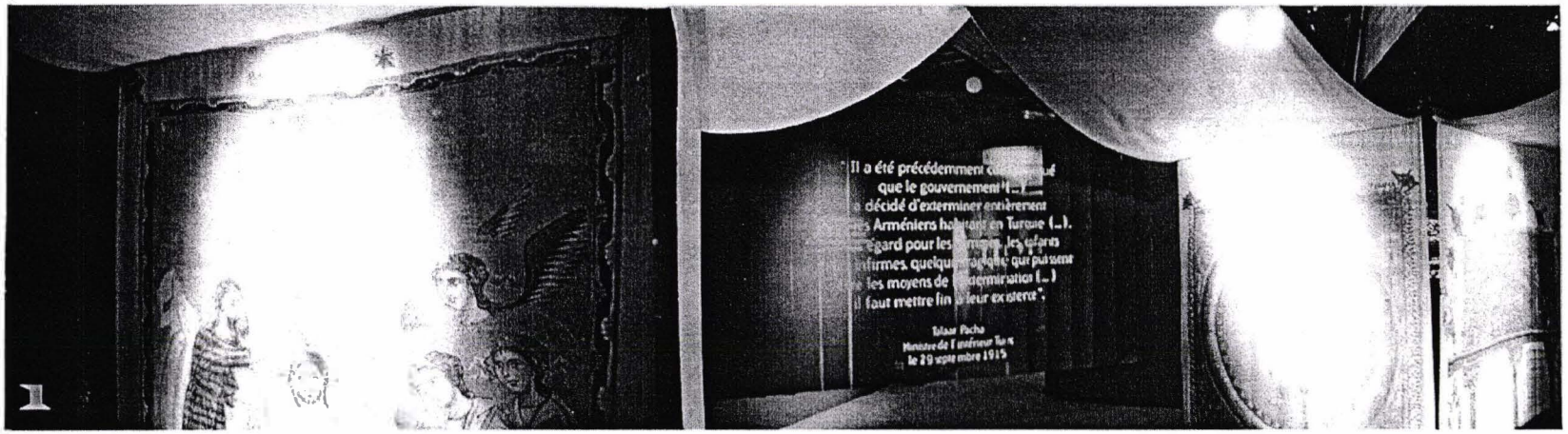
[153] Par la suite les "fausses briques" ont été remplacées par de la peinture couleur gris métallisé. Selon le scénographe les fausse briques donneraient un effet trop colage, trop décalé, alors que le gris métallisé renverra indirectement à l'imaginaire industriel : acier, métalurgie, machinerie...

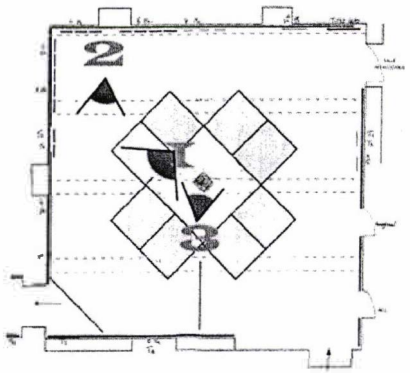
[154] Cf. Chapitre 3.1. Mesures lumineuses et Cf. également IVe Partie - Analyse des Ambiances.

que l'ambiance finale ait subit l'influence des espaces précédents, surtout de celui du couloir-Génocide.

En ayant assisté aux discussions entre concepteurs autour de la présentation du mouvement associatif arménien- ainsi qu'à une des réunions avec les représentants de ces associations -, je pense qu'il faut chercher une explication aussi à ce niveau. Il s'agit, en effet, d'une communauté assez partagée - qui compte une dizaine d'associations, dont quelques unes à caractère politique - dont les tensions ont été visibles à plusieurs reprises. La diplomatie exigée lors du choix des photographies - et du numéro de photographies présentées - de chaque association a constitué une contrainte dans la finalisation de cet espace. La "surcharge" des murs (selon le scénographe) qu'en résulte accentue peut-être encore ce côté sombre. Une autre explication s'attache plutôt aux dispositifs scénographiques, notamment les *batilines* ou rideaux noirs. Dans cette dernière partie, le cyclo - rideau en demi-cercle, mesurant 6 m de largeur et 1,8 m de hauteur, qui entoure le module-maison - délimite une frontière entre espace d'exposition, à l'intérieur, et espace de circulation à l'extérieur. Ainsi tout au long du côté extérieur du cyclo, surtout côté nord, il n'y a rien à voir : donc rien à éclairer. D'un autre côté, le matériau même dans lequel est fabriqué ce rideau - batiline ou filet plastique, noir et mate - même si quelque peu translucide (trame d'1 mm d'épaisseur) ne renvoie pas la lumière, au contraire de celui des toiles de la première salle ou des photos dans le couloir. En voulant jouer sur la transparence du matériau, pour délimiter sans trop séparer deux espaces thématiques (le travail et la maison), les concepteurs ont fini par accentuer l'obscurité dans la salle, résultante de la somme d'un faible niveau d'éclairement avec la matité et la couleur des matériaux : murs rouge-brique, cyclo noir, moquette grise foncée, plafond en bois.

Les panoramiques des trois salles présentées dans les pages suivantes, permettent de visualiser l'aspect général de l'exposition construite. L'analyse ambiantale détaillée sera présentée en IVe Partie - Analyse des ambiances.





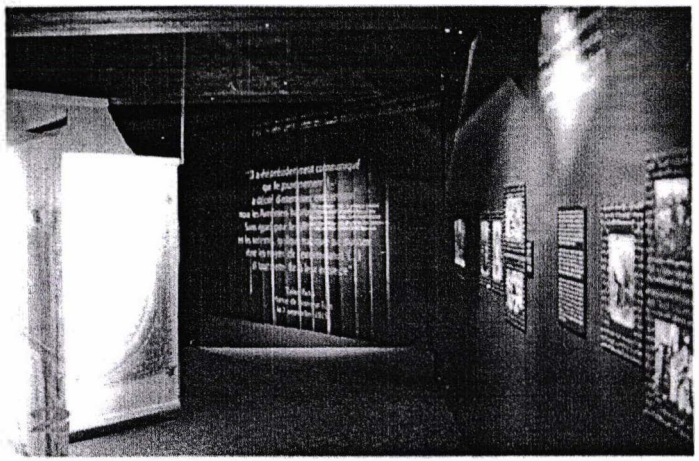
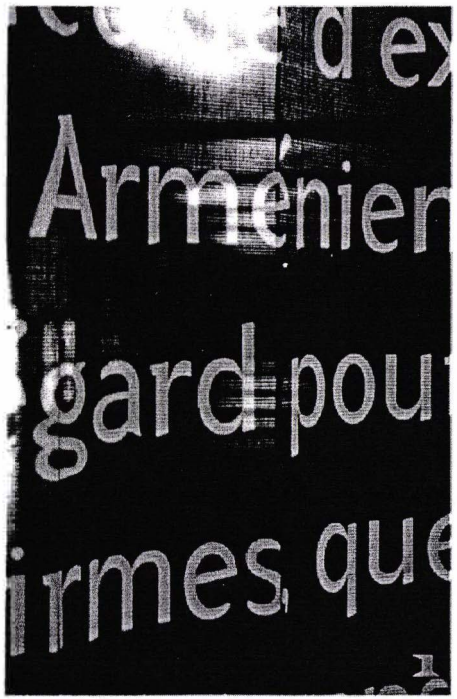
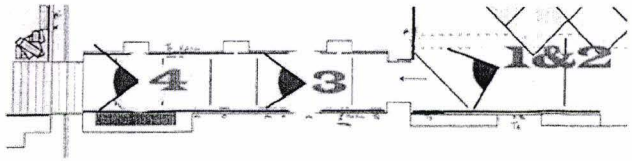
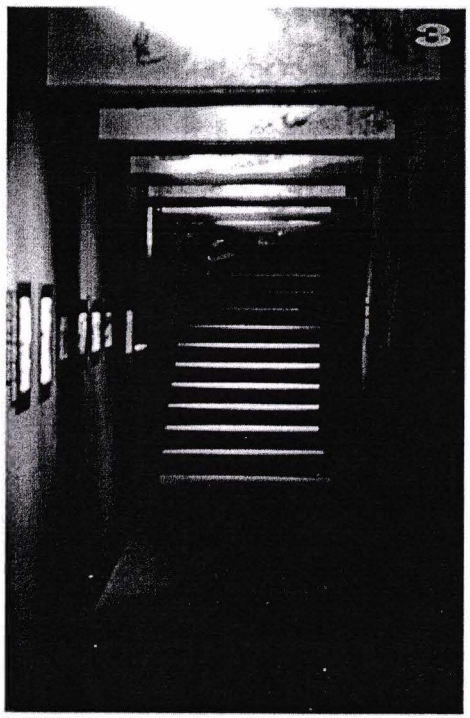


Figure 20 - Vues de la salle 1







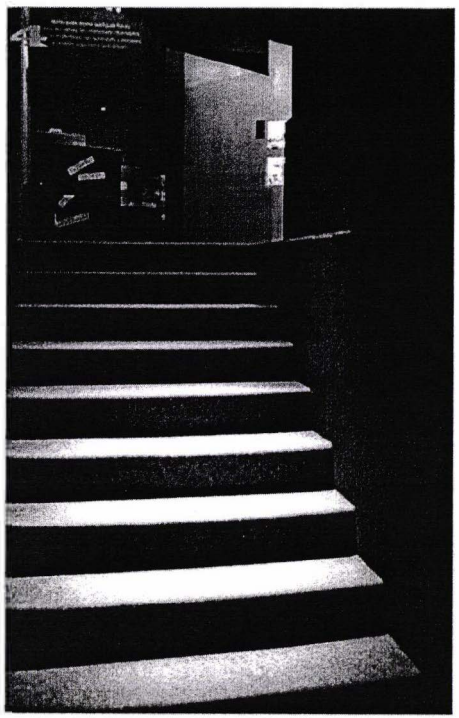


Figure 21 - Vues de la salle 2

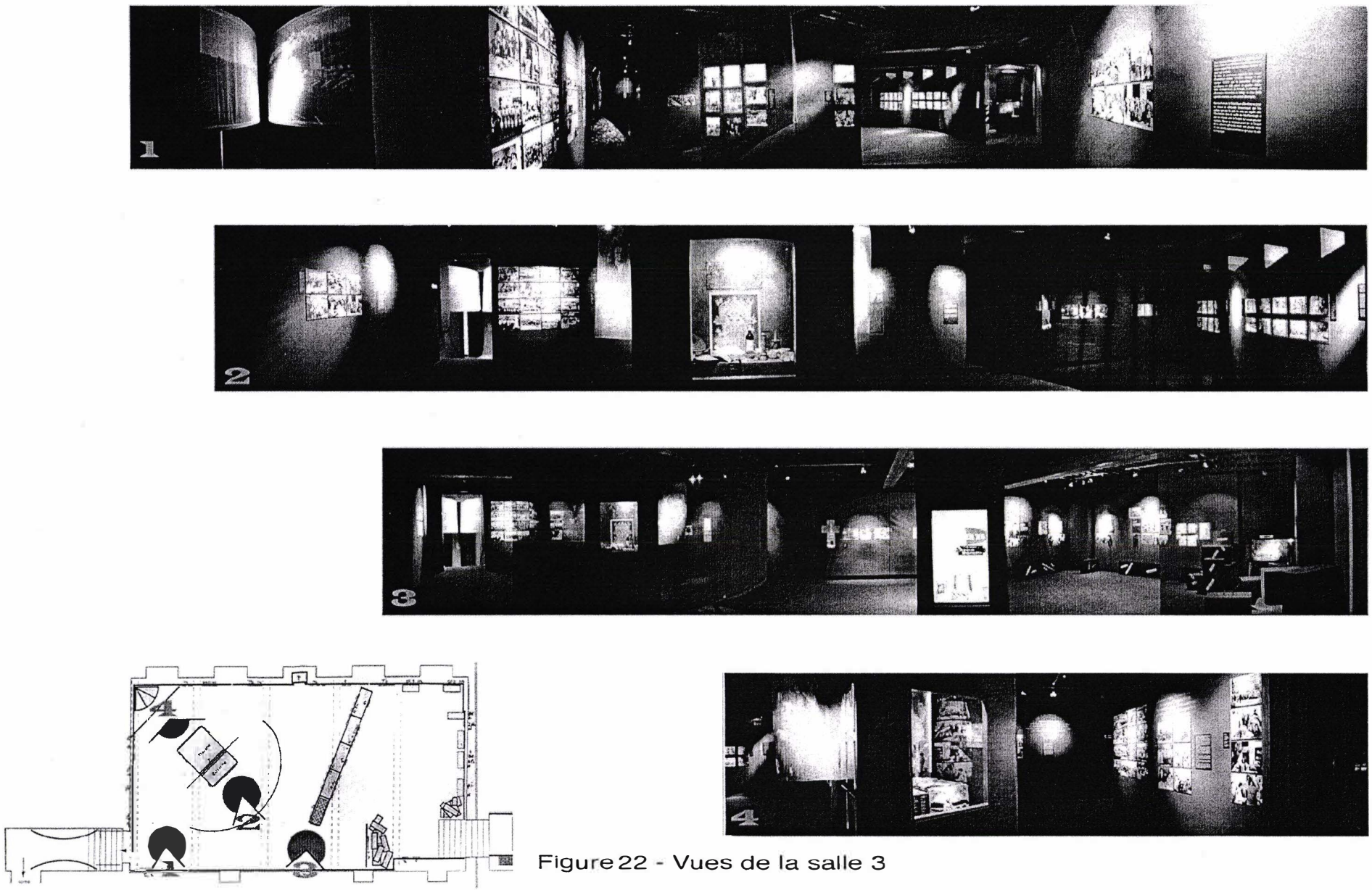


Figure 22 - Vues de la salle 3

1.2. LA CONCEPTION EN EQUIPE

Nous avons vu dans la partie précédente, les quatre étapes de conception d'une exposition au Musée Dauphinois[155]. Ces étapes - transaction, réalisation du programme scientifique, projet, observation des visiteurs - constituent la procédure générale, voire idéale, de conception des expositions. Mais cela nous mène à nous poser les questions suivantes : *Comment cela se passe-t-il dans la pratique ?* Et *comment les concepteurs conçoivent-ils à plusieurs ?*

D'après ce que nous avons pu observer durant les deux mois de notre enquête *in situ*, du 28 janvier au 4 avril 1997, la conception est partagée en trois phases : la première est la constitution du programme scientifique qui donne les lignes générales de ce qui doit être abordé dans l'exposition : il s'agit de la **définition du contenu**. Ces lignes générales vont guider le développement et la teneur des textes au long des phases suivantes, pour constituer, à la fin, l'ensemble des textes de l'exposition, que l'on appelle communément le contenu. La deuxième est la conception dans l'espace ou **projet**, c'est-à-dire la transcription spatiale du programme. Il s'agit ici de la "vraie" création : le travail devient plus individuel, du moins dans un premier temps. Conservateur et scénographe préparent chacun de son côté des propositions de mise en scène à partir du programme muséographique. Après, il s'agit de se mettre d'accord, d'argumenter les solutions proposées et de faire les changements nécessaires pour s'adapter aux demandes les plus concrètes. La troisième phase est celle de la réalisation ou **mise en place** de l'exposition, c'est-à-dire le passage du projet au concret. Elle influence souvent la deuxième phase puisque les contraintes du site (ou du budget ou tenant à l'execuibilité des dispositifs) impliquent des changements par rapport au projet initial et, donc, une re-conception de certaines parties voire la suppression ou rajout de certains éléments. Parfois aussi ces deux phases se déroulent en simultanné.

Nous nous intéressons ici aux conditions socioprofessionnelles dans lesquelles s'opère la conception. C'est donc à travers l'observation des relations entre les deux concepteurs (conservateur et scénographe) et entre ceux-ci et les techniciens, ainsi qu'à travers leurs discours (régistrés lors de notre observation *in situ* ou lors des entretiens

[155] Cf. IIe Partie, Chapitre 2. Terrain, notamment *politique muséographique.*

semi-directifs) que nous essaierons de déceler les représentations qu'ils se font d'un "bon" dispositif scénographique ou du visiteur. Les citations présentées dans ce point et dans le point suivant sont toutes extraites de ces entretiens avec le scénographe et le conservateur.

Dans la première partie, nous avions désigné par ***négociation*** ces conditions sociales de la conception à plusieurs. La négociation se situe à plusieurs niveaux : entre les membres du groupe de travail (scientifiques, partenaires, communautés) ; entre le conservateur et le scénographe ; entre scénographe-conservateur et équipe technique ou fabricants externes.

- Au premier niveau, il faut mettre d'accord les experts et les autres partenaires pour la rédaction du programme muséographique[156]. L'objectif est celui d'obtenir un canevas, un cahier des charges avec la définition des thèmes à aborder, des objets et documents à montrer et même du type d'environnement à mettre en place pour accompagner ce discours. Dans le cas précis de l'exposition étudiée, cette négociation était particulière car elle se situait aussi entre experts extérieurs et membres d'une communauté socioculturelle : la communauté arménienne. Il fallait donc que l'avant-programme soit, d'un côté, rigoureux du point de vue scientifique, et de l'autre qu'il reflète les attentes de cette communauté (en terme d'identité, d'image, de reconnaissance).

Cette recherche de consensus mène, parfois inévitablement, à une paupérisation du discours[157]. J.C. Duclos désigne cela la «*déception du consensus*»[158]. Sa déception est celle de ne pas pouvoir articuler ses envies de mise en scène avec un programme assez innovateur, voire provocateur. «*On n'échappe pas à cette espèce de consensus ou plutôt de vision consensuelle. Donc, une vision qui parfois est un petit peu trop polie, un petit peu trop jolie par rapport à la réalité, sans aspérité, qui fait plaisir à tout le monde, qui arrange tout le monde*»[159]. Cette vision consensuelle s'éloigne d'une des fonctions communicationnelles de l'exposition : selon le conservateur, la visite d'une exposition doit constituer une occasion, pour le visiteur, de confronter ses connaissances ou opinions à d'autres façons de voir, et de modifier ses points de vue ; or, si l'on présente une vision consensuelle cela sera moins possible.

Cette fois-ci le conservateur a réussi à confronter un point de vue différent : à travers le regard d'un photographe, il expose le point de vue critique, voire dérangeant, la vision

---

[156] Comme décrit antérieurement, nous sommes arrivés au Musée Dauphinois à la fin de cette phase et n'avons donc pas pu observer directement ces négociations. Les propos qui suivent sont inspirés des informations obtenues lors des multiples échanges avec les concepteurs.

[157] Ou, comme il est courant de dire actuellement, à un discours "politiquement correct".

[158] J.C. Duclos, *De l'écomusée au musée de société*, document ronéo, avril 1995, p. 28.

[159] Propos de J.C. Duclos, recueilli lors de l'entretien semi-directif, août 1997.

non consensuelle[160]. L'exposition *Épreuves d'Arménie*, montre des photographies en noir et blanc prises par le photographe Grenoblois, Guy-Martin Ravel, entre 1995 et 1996, dans six régions de l'actuelle République d'Arménie[161]. Comme annoncé par le titre, les photographies montrent des images assez dures de ces régions, quelques unes portant encore les marques du violent tremblement de terre du 7 décembre 1988[162]. Cette exposition a, en effet, provoqué des réactions négatives de la part de quelques membres de la communauté arménienne (visibles lors de l'inauguration ou même dans le Livre d'Or), qui ne s'identifiaient pas avec l'image renvoyée[163].

- Au deuxième niveau de négociation, il s'agit plutôt d'un travail d'équipe au vrai sens du terme, c'est-à-dire de discussion créative d'idées entre le conservateur et le scénographe[164]. Le conservateur-commissaire a deux rôles : il représente l'institution et est le porte-parole des intentions du groupe de travail auprès du scénographe et de l'équipe technique ; il est aussi concepteur et dès que la rédaction du programme muséographique est "ficelée", il peut se consacrer à la création.

Si on est encore à un niveau conceptuel (programme, projet), la scénarisation de l'exposition prend vite inspiration dans l'espace physique lui-même, là où chacun des concepteurs se laisse imprégner des qualités du lieu... Déjà lors de la première réunion entre concepteurs, un passage dans les salles allouées à l'exposition avait permis de discuter sur des détails concrets. Aussi, les deux concepteurs y retournent régulièrement, soit ensemble soit tout seuls, comme nous a dit le scénographe, lors de l'entretien qu'il nous a accordé :

> *«On est toujours confronté au lieu, déjà tu bosses sur plan... Et puis moi je sais que j'aime bien, et J.C., je pense qu'il fait pareil aussi, c'est de venir tout le temps dans le lieu où l'expo va être, parce que c'est là où... moi ça m'arrive de m'asseoir une demi-heure et... j'ai besoin de ça ! Ce qui fait que t'as jamais trop de surprises, de décalage entre le projet et puis la mise en réalisation.»*

---

160 Ce qui permet au conservateur de se dédouaner d'éventuelles réactions, derrière ce regard d'artiste. Cette exposition de photographies a été présentée d'avril à octobre 1997, dans le Lapidaire, espace alloué aux expositions artistiques et situé au sous-sol du Musée (espace qui a été fermé par la suite pour des questions de sécurité).

161 Erevan (capitale), Haut-Karabagh, Karabagh, Etchmiadzin, Noradouz, Gumri (ex-Leninakan, détruite partiellement par le tremblement de terre).

162 Une partie des photos a été prise lorsque le photographe a accompagné des missions humanitaires (par exemple la mission de l'Aide Médicale à l'Équipement, dans la région du Haut-Karabagh, en 1995).

163 Pour différentes raisons : 1) parce qu'en effet ils ne voulaient pas montrer un pays délabré par le tremblement de terre et la chute du régime soviétique; 2) parce que quelques uns ont fait une expérience douloureuse de la République Soviétique d'Arménie, à l'époque stalinienne (1940-50); 3) parce que les régions de la République d'Arménie actuelle ne sont pas les mêmes d'où ils (ou leurs ancêtres) sont partis en 1915, et certainement parce que la réalité ne correspondra jamais à l'Arménie mythique que chacun porte en soi (et que l'exposition *D'Isère et d'Arménie* essaie d'évoquer dans la première salle) : celle d'une époque sereine, riche et insouciante. Nous avions pu observer des réactions du même ordre lors de la présentation de l'affiche de l'exposition (photo d'un petit garçon, dans les années 30, à Grenoble) aux représentants d'associations arméniennes. Cf. à ce sujet le *Journal de l'exposition*.

164 Rappelons que le conservateur est Jean-Claude Duclos et le scénographe Jean-Noël Duru. Dans les citations qui vont suivre, extraites des entretiens réalisés avec chacun, après la campagne d'enquête sur le terrain, ils sont identifiés respectivement par J.C. et J.N., afin de simplifier la lecture.

Un dialogue créatif s'est établi entre conservateur et scénographe, puisqu'ils travaillent ensemble depuis trois ans. Le conservateur apprécie cette entente avec le scénographe, car cela permet d'aller plus vite et plus loin dans la réalisation des mises en scène, comme il nous a confié lors de son entretien :

> *«C'est d'ailleurs pour ça que depuis maintenant trois ans je n'ai plus travaillé qu'avec J.N., parce que ça marche bien et ça marche toujours un peu mieux. Forcément au fil du temps on fini par se connaître encore un peu plus. Il y a des espèces de complicités qui se nouent, on sait quasiment ce que l'autre va proposer. C'est sûr que ça fini par permettre un travail d'équipe qui est très confortable. On sait où on va, on va vite, on se fait confiance.»*

Le scénographe apprécie également ce travail en collaboration avec le conservateur : *«C'est vrai que c'est vachement bien quand ça se passe de manière très professionnelle et avec des gens compétents comme avec J.C. : il sait te dire - tu vois quand on discute? - jamais il freine!... C'est une personne qui n'a pas de côtés négatifs.»*

La spécificité de ce travail de conception et réalisation de l'exposition, est que tous les deux, scénographe et conservateur, ils partent des lignes générales établies par le groupe de travail pour aboutir, d'une part, à la mise en espace de l'exposition, et, d'autre part, à la finalisation du contenu programmatique. En effet, au fur et à mesure que conservateur et scénographe avancent dans les solutions muséographiques, l'avant-programme se développe : il se nourrit des idées des créateurs et se transforme graduellement en programme et en textes de l'exposition. Ce travail de création n'est donc pas en aval de celui de rédaction du programme, mais en simultané. Cet aspect est particulier à la conception muséographique et cela a certainement des conséquences importantes sur le résultat final : au contraire d'un projet architectural qui doit être finalisé et approuvé avant la cristallisation dans l'espace, un processus de création de ce type mélange les phases de conception, représentation et réalisation.

Cela est lisible dans la façon dont le scénographe décrit sa méthode de **concevoir**, que l'on peut résumer comme une méthode souple, malléable, façon à chaque fois de proposer et de s'adapter aux contraintes ou changements apportés par le musée :

> *«J'ai pas bien de méthode... Si, y en a une, déjà tu as des premiers contacts avec le conservateur... donc tu te plonges dans le sujet, tu lis des choses dessus... T'as le programme muséographique, ça c'est vraiment important - enfin le pré-programme parce qu'après on y retravaille et après, avec le conseil scientifique aussi, mais en fait les grandes lignes sont toujours tracées déjà et ça c'est indispensable! (...) C'est le point de départ, après une fois que t'as compris ça et déjà tu as... des idées ou des flashes d'univers qu'il va falloir mettre en forme... Et puis élaborer. (...) J'amène jamais un truc définitif... c'est mieux d'y aller petit à petit. Alors c'est vrai que ça a un inconvénient dans les plannings parce que t'arrives à changer parfois des choses... pas au dernier moment mais presque, y a un peu d'improvisation. Mais moi, ça j'aime bien! Parce que souvent c'est dans les derniers moments que tu trouves les trucs les meilleurs.*
>
> Parce qu'il y a peut-être une maturation ?
>
> *Oui, parce que t'as toutes les pensées que tu as eu, les petites recherches les petits essais et puis là, comme il faut que... c'est vraiment le temps qu'il faut pour que ce soit construit. Et généralement c'est vraiment le plus juste, tu arrives toujours à trouver le truc juste.*

Ça vient peut-être aussi... comment on pourrait dire? Ça vient un peu du métier quand tu as un peu l'habitude de bosser...»

Le scénographe fait ici référence à la maturation du projet et à une certaine compétence acquise empiriquement au long de son expérience professionnelle. Comme dans beaucoup de métiers créatifs et même dans les métiers d'artisanat, la compétence résulte d'une cumulation d'expériences et permet le développement d'une certaine intuition : on ne peut alors pas justifier pourquoi on fait plutôt comme ci et pas comme ça, mais on sent, on sait, que c'est "juste", que c'est "bon". Dans ce cas précis, et comme le scénographe le souligne dans l'extrait présenté, c'est la confrontation à l'environnement spatial et aux premiers modules construits qui permet également de suivre certaines intuitions et changer éventuellement la mise en scène finale. Il y a donc une maturation *in situ*.

Cet acte créateur dont les concepteurs me parlaient auparavant, paraît encore aussi insaisissable qu'ils le décrivaient ! Du moins à un premier abord. Ensuite, en analysant finement les observations, l'évolution des textes et des plans, on peut identifier les moments et les circonstances favorables à l'émergence de sauts créatifs : après des réunions où il y avait débat d'idées ou même des échanges tendus, ou face à des contraintes budgétaires ou techniques, chacun cherchait de son côté une nouvelle proposition. Souvent, au lendemain de ces blocages, de nouvelles idées étaient discutées et acceptées. On cherchait toujours un compromis acceptable par toutes les parties. Même si le terme compromis peut paraître contradictoire avec celui de création, il en est bien question dans cette conception à plusieurs. C'est peut-être ce qui caractérise la création en équipe : la recherche d'un compromis par la négociation. Si la négociation est surtout de l'ordre de la création, il existe néanmoins des contraintes d'ordre budgétaire ou technique qui limitent souvent les idées initiales.

- Au troisième niveau, entre les concepteurs et les réalisateurs, la négociation est plus hiérarchisée : l'équipe technique du musée doit réaliser les dispositifs imaginés par les concepteurs. Dans ces relations, l'humour alterne avec la diplomatie pour faire passer les idées. Et contourner les tensions émergentes. Selon le scénographe :

«C'est pas évident à gérer, je trouve, ces relations avec l'équipe technique ici. Disons qu'il faut être très diplomate parce que parfois c'est vrai que tu sens des freins de leur part parce que ce que tu proposes et ce qu'ils vont avoir à réaliser ne correspond peut-être pas à leur goûts ou à leur aspiration. Donc eux ils se gênent pas pour te le dire... Bon tu écoutes et puis parfois y a des choses intéressantes.»

Avant que le musée soit devenu Conservation du Patrimoine de l'Isère, en 1992, et que l'on ait commencé à faire appel à des scénographes pour concevoir les expositions, les conservateurs travaillaient beaucoup plus directement avec l'équipe technique. Ils expérimentaient ensemble les solutions muséographiques. Le conservateur nous a parlé de cette période où chacun apportait des idées :

> *«Jusqu'à présent tant que c'était nous qui le faisions - comme je n'étais pas un dessinateur industriel ou assez mauvais dessinateur - on tâtonnait et on disait au menuisier : j'ai envie de ça ; on lui faisait un rapide croquis pour lui donner la hauteur et la largeur mais on était avec lui. D'ailleurs pour lui c'était plus intéressant parce qu'il donnait aussi ses solutions, on essayait de combiner un petit peu nos vues et on aboutissait à un travail qui était peut-être plus un travail d'équipe qu'il ne l'est maintenant.»*

Les techniciens ont certainement développé des compétences et une certaine autonomie en termes de réalisation pendant cette période, ce qui justifie peut-être les quelques difficultés vérifiées dans les relations avec les concepteurs actuellement. Sur le chantier, nous avons pu ressentir parfois cette tension latente entre l'équipe technique et les concepteurs. Vis-à-vis du scénographe cela se situait plutôt en terme de discussion de *points de vue* par rapport à telle ou telle façon de faire ou d'accrocher tel ou tel dispositif. Vis-à-vis du conservateur ou autre personnel du musée, les rapports pouvaient être plus difficiles, certainement à cause des relations hiérarchiques[165], mais probablement aussi à cause de ce changement dans la pratique de réalisation : comme si les techniciens leur en voulaient d'avoir été remis à leur simple rôle d'exécuteurs. Néanmoins, la cumulation d'expériences et le savoir-faire développé par l'équipe technique constitue un atout du musée et permet aux différents acteurs une économie de discours et de moyens dans la réalisation des dispositifs. L'équipe participe aussi d'une certaine *signature* de l'exposition en terme scénographique, car on peut reconnaître un style propre au musée.

En somme, nous pouvons résumer cette **conception négociée** en quelques lignes :

- D'abord, elle se situe entre pairs : les experts, les conservateurs et les partenaires. Elle mène à la définition du programme muséographique mais aussi à une vision consensuelle.

- Ensuite, elle se situe entre créateurs : il s'agit plutôt d'un travail d'équipe, de mise en commun des inspirations individuelles. Les contraintes : respecter l'avant-programme, le budget et le calendrier. Elle se caractérise par la recherche d'un compromis entre créateurs, mais aussi entre les envies créatrices et les contraintes.

- Enfin, les négociations avec les réalisateurs : utiliser la diplomatie pour arriver à réaliser les dispositifs initialement conçus.

---

[165] Nous avons appris, presque à la fin de la phase de réalisation de l'exposition, que des réunions-bilan se tenaient tous les lundis matin, et rassemblaient tout le personnel du musée. Peut-être à ce moment-là les problèmes abordés ou restrictions apportées par des contraintes budgétaires, ou autres, installaient cette tension entre hiérarchies.

1.3. REPRESENTATIONS DES CONCEPTEURS

Comme nous l'avons annoncé précédemment, nous cherchons à dégager les représentations des concepteurs par rapport à conception, exposition, visiteur, ambiances. Pour cela, nous avons analysé les données recueillies à partir de nos observations des pratiques de conception et réalisation de l'exposition, et des entretiens semi-directifs réalisés auprès du conservateur et du scénographe. Dans le point précédent, nous venons de voir comment ils définissent conception, passons maientenant aux autres notions.

- L'exposition est un **moyen de communication** : là-dessus les deux concepteurs sont d'accord. Le scénographe parle de l'effort de présentation pour «*trouver des systèmes qui fassent ressortir les objets de façon à ce que les gens aient envie de les regarder et de comprendre*». Le concepteur affirme que l'exposition est «*un itinéraire dans la sensation et l'information.*» Et ajoute que l'exposition est un «*langage spécifique qui permet dans les trois dimensions de l'espace de communiquer l'information tout en ayant recours à d'autres moyens qui mettent en jeu le corps entier. D'où l'usage de ce qui relève de la sensation, par le déplacement et la vision, et par l'ouïe.*».

- Les **visiteurs**. Durant les réunions entre concepteurs, le visiteur est évoqué lorsque l'on parle de parcours : comment se déplace-t-il ? Comment regarde-t-il ? Qu'est-ce qui l'attire ?

Lors de la première réunion, le conservateur avait dit qu'il aimerait que dans la troisième salle, le parcours soit ouvert, libre, un endroit "*où l'on peut papillonner*". Le visiteur est aussi décrit comme quelqu'un qui se fatigue vite de la lecture et qu'il faut donc motiver fréquemment. Par contre, il est souvent vu aussi comme un agent de dégradation des éléments d'exposition (allusion aux groupes scolaires, principale composante du public du musée) par les concepteurs et même par l'équipe technique.

Pour le conservateur, le visiteur est *plusieurs*. Cela renvoie à la diversité socio-culturelle des publics, mais aussi aux visites en groupe, en famille, une composante importante des publics du Musée Dauphinois. Selon lui, la visite d'expositions est un déclencheur d'échanges sociaux : «*on échange des impressions, des points de vue et on partage une expérience*». Et ce partage se passe entre visiteurs, mais également et surtout entre visiteurs et concepteurs : le conservateur en est persuadé, d'où le soin mis dans la

rédaction des contenus[166] et sa volonté d'interpeller, voire d'étonner et même d'interloquer le visiteur (et d'où également sa déception du consensus, déjà évoquée).

Dans l'exposition D'Isère et d'Arménie, il s'agit surtout d'un public qui cherche la reconnaissance - identitaire et sociale - et qu'il faut donc rassurer. Le soin mis dans la rédaction des textes et dans le choix de l'iconographie à exposer, est bien le reflet de cette préoccupation. Cela rentre dans ce qu'on appelle le rôle social du musée, c'est-à-dire, sa fonction de miroir d'un groupe[167] et de lieu de réflexion, de débat sur des questions de la société actuelle.

Lors des interviews avec les concepteurs, il ressort que le visiteur est à la fois quelqu'un de libre qui choisit son parcours et la durée de la visite, mais aussi quelqu'un qu'il faut motiver, séduire et parfois provoquer. Selon le scénographe et le conservateur, la liberté qu'a le visiteur de son temps est une spécificité du média exposition.

Pour le scénographe, lors de la conception, c'est une projection de lui-même qui lui sert à élaborer le circuit de visite : comment *je* marche et comment l'information doit être organisée pour que *je* la voie. La définition d'un parcours est importante, car selon le scénographe il faut plonger le visiteur dans un **univers** pendant un parcours. L'exposition est un espace-temps donné, comme dans le cinéma mais encore plus libre parce que si le visiteur veut il peut partir. Donc, besoin de le captiver, de le faire plonger dans un espace-temps. Cela explique le fait de couvrir de panneaux toute l'exposition et d'obturer les fenêtres, pour l'environner, l'envelopper et le maintenir concentré.

Pour le conservateur, le visiteur est quelqu'un à qui on raconte quelque chose et cette "histoire" constitue le fil conducteur de son parcours :

> *«C'est un visiteur très virtuel forcément. Mais on ne peut pas s'empêcher d'y penser dès le début, on s'adresse à quelqu'un, on ne sait pas qui, mais y a toujours ce souci de raconter à quelqu'un une histoire et de l'emmener comme ça sur un chemin qu'on essaye de définir, qu'on essaye de rendre aussi évident que possible pour qu'il le suive et qu'il nous suive dans notre démarche, dans notre réflexion. Mais c'est vrai qu'on l'a toujours à l'esprit ce visiteur virtuel, cette espèce de personne qui pose toujours question, parce qu'on ne sait pas bien si ce qu'on va dire va être compris, si le chemin par lequel on veut le faire passer sera pour lui le chemin le plus évident ou s'il ne va pas trouver un autre ; et s'il ne va pas rater un des moments qu'il faut précisément pas rater pour pas que la logique de l'ensemble elle soit loupée soit ratée. Oui on pense tout le temps à ce visiteur.»*

- En ce qui concerne les **ambiances conçues**, d'après l'avant-programme et pendant les phases de conception et de réalisation de l'exposition, les concepteurs

---

[166] Une caractéristique importante des textes des expositions du Musée Dauphinois, c'est qu'ils ont trois niveaux de lecture auxquels correspondent trois tailles de police d'impression : les titres-résumé en gros caractères collés directement sur les murs, les textes plus détaillés, les notices des objets exposés (dans d'autres expositions il y a encore un autre niveau qui correspond en fait à la définition de mots-clé ou concepts). Lors des parcours commentés, la plupart des visiteurs a apprécié ces différents niveaux.

[167] Pour le groupe lui-même ou pour les autres. Dans cette exposition c'est les deux à la fois puisque une grande partie des visiteurs n'appartenaient pas à la communauté arménienne (selon le conservateur).

parlaient toujours en terme de trois parties auxquelles correspondaient trois scénographies différentes. Ces scénographies cherchaient à créer ou recréer des univers, selon Jean-Noël Duru :

> «*Moi ce que je voulais c'est qu'il y ait plusieurs univers, tu vois dans la* ***première salle*** *c'est plutôt un univers qui est crée, et par ces agrandissements d'anciennes* ***fresques****, enfin d'images d'enluminures, toutes ces images sépia du passé, cette musique, je trouve qu'y a un univers assez* ***doux****, un peu* ***poétique****, on pourrait dire. Alors que après dans le couloir c'est vraiment un tout autre univers : c'est très noir, rouge, c'est dur! On retrouve un peu ce même univers quand on parle des gens qui... de* tous les exilés qui arrivent avec ces valises, *bon, on a mis quand-même des* taches de couleur *pour voir un peu... pour pas que ce soit trop dur, mais je pense que cette ambiance, enfin cet univers, il est un peu entre les deux :* y a un côté dur et puis un côté d'espoir *aussi, les gens ils arrivent ils ont des* projets *quand-même.*»

Lors de l'entretien, le conservateur parlait en terme d'ambiance globale de l'exposition «*qui doit se dégager de l'exposition une fois qu'on a visité, et qui doit peut-être rester dans le souvenir du visiteur après la visite*». Ainsi, «*il doit y en avoir autant de représentations de cette ambiance que de visiteurs qui la perçoivent*». Mais il considère trois ambiances également : la première est une ambiance calme,

> «*presque de religiosité, puisqu'on voulait que la religion chrétienne - vu que les Arméniens sont le premier Peuple Chrétien - soit ressentie dès l'entrée. Il y avait ça, et aussi la nécessité d'emmener le visiteur dans le passé lointain de l'Arménie, donc oui c'est une ambiance propre à établir le silence, à autant que possible inviter le visiteur à aller doucement, oui ça c'était dans les objectifs*».

Dans le couloir, l'ambiance conçue visait à faire ressentir aux visiteurs le drame du Génocide, «*d'où la nécessité - pour que ça puisse constituer une ambiance à part entière - d'établir une rupture, une frontière en tout cas, entre les deux salles. Cette rupture est jouée ou non par ce fameux rideau, que certaines personnes continuent à ne pas franchir*».

Quant à la troisième salle, bien que l'ambiance soit conçue comme une seule unité, le conservateur en cite deux lors de l'entretien, en prenant le sonore comme élément séparateur :

> «*l'espace est un, bon on l'a cloisonné mais c'est quand-même un seul espace ; l'ambiance musicale* [de la quatrième ambiance] *a débordée sur l'ensemble, même si on la met doucement déborde toujours sur l'ensemble de la salle, donc j'avais peur que cet espace là ne soit pas suffisamment individualisé, mais je trouve que peut-être la place qu'y occupe le témoignage oral a fini par en faire un espace à part entière*».

D'après ce que nous venons de présenter, conservateur et scénographe semblent avoir des acceptions assez proches des termes analysés. Les principaux points de divergence entre les deux concepteurs pourraient être désignés comme la différence entre le *point de vue du scientifique* et le *point de vue de l'artiste.*

Le conservateur, même si sensible à la scénographie et lui-même concepteur, veut raconter une histoire, faire passer un message, éveiller une réflexion chez le visiteur. Les textes et informations doivent être clairs et précis et, surtout, visibles et lisibles. La

scénographie est au service du message et dans le cas où des problèmes d'équilibre entre l'un et l'autre surgissent, c'est le message qui prime.

Le scénographe, même si conscient de cette fonction communicationnelle de l'exposition, veut plutôt s'adresser aux sens, éveiller des émotions. Pour lui, la mise en scène permet une économie des supports informatifs (textes ou iconographie) et quand il réussit l'effet scénique recherché il supprimerait[168] volontiers certains des éléments informatifs.

Ces deux priorités antagoniques donnent parfois origine à des tensions entre critères esthétiques et critères muséaux, comme par exemple lors de l'installation des textes ou légendes des objets exposés : là où le conservateur insiste sur la lisibilité et proximité des légendes aux photos correspondantes, le scénographe propose des légendes regroupées, un peu à l'écart des photos, afin de garder un équilibre esthétique dans la présentation.

[168] Nous avons pu assister à cette volonté d'éliminer l'*excès* de supports informatifs, par le regroupement des légendes des photos et objets par exemple, ou par la contrariété exprimée de devoir afficher un grand nombre de photos, par exemple, dans la dernière partie de l'exposition.

Conclusion de l'analyse des pratiques des concepteurs

À la fin de cette analyse des pratiques de conception et des représentations des concepteurs, nous pouvons énoncer quelques points :

- La conception négociée se passe à trois niveaux auxquels correspondent trois modes de négociation : entre pairs elle mène à un *consensus*, entre concepteurs à la recherche d'un *compromis*, entre concepteurs et réalisateurs la *diplomatie* et la ruse sont les arguments pour faire réaliser l'exposition conçue.

- Les divers acteurs impliqués et les multiples lieux de création influent sur la construction de l'exposition et, donc, sur la fabrication des ambiances, autrement dit, sur les ambiances *effectivement* construites.

- Conservateur et scénographe ont développé des compétences et savoir faire au long de leurs expériences professionnelles individuelles, mais aussi une compétence d'équipe, c'est-à-dire une *manière de faire à deux*.

- Scénographe et conservateur possèdent des idées précises sur exposition, visiteur, conception et ambiances qui les guident au long de leur travail. Elles sont communes aux deux concepteurs interviewés, sauf dans l'approche ou point de vue : l'un plutôt esthétique, l'autre plutôt muséal ou scientifique.

Nous avons vu comment les concepteurs conçoivent et, surtout, comment ils pensent le futur visiteur de leur exposition. Voyons maintenant comment le visiteur visite, autrement dit comment il parcourt, perçoit et interprète l'exposition donnée à visiter.

2. Des visiteurs

Rappelons qu'il y a trois moments dans l'enquête auprès des visiteurs : observation des conduites de visite, méthode des parcours commentés et enquête sur la mémoire-souvenir.

2.1. DE L'EXPO CONCUE A EXPO VISITEE

Pendant trois semaines environ j'ai observé les comportements et parcours de visite dans chaque salle et pour l'ensemble de l'exposition. J'ai adopté deux stratégies différentes : 1) suivre discrètement[169] un ou des visiteurs tout au long de leur parcours, et 2) rester dans chacune des salles pendant une heure, afin de repérer des réactions à des éléments précis et, éventuellement, des interactions entre les visiteurs en co-présence.

Dans les deux cas, je notais sur des plans les parcours, les points et temps d'arrêt et les éventuels échanges verbaux, les postures particulières et tout autre élément digne de registre. Je notais aussi le sexe et l'âge approximatif[170] des visiteurs, et si la visite était individuelle ou en groupe.

Cette phase a permis de caractériser l'exposition quant aux potentialités de visite (d'usage). Cette connaissance des pratiques de visite et des potentialités d'usage de l'exposition, nous a permis de considérer l'exposition en tant que site *visitable* et plus seulement en tant qu'espace conçu, possible, ou site *existant*. En tant qu'observateur, cela nous a permis de nous distancer de la phase de conception à laquelle nous venons d'assister, de participer. Autrement dit, observer cet espace parcouru par des

[169] Nous avons essayé d'être le plus discrets possible dans la prise de notes, gardant une distance suffisante pour ne pas révéler notre observation, ce qui a été possible grâce aux faibles niveaux d'éclairement et aux multiples voiles. Nous avons adopté le comportement d'un visiteur lent et méticuleux qui prend des notes sur les textes ou objets exposés (peut-être avons nous été ce visiteur modèle tant rêvé des concepteurs?...).

[170] Comme nous nous sommes limités à observer à distance les visiteurs, nous avons estimé leur âge en des groupes d'âges très larges: enfants bas age, enfants (6-12 ans environ), adolescents (jusqu'à 20 ans environ), adultes, personnes âgées.

visiteurs, cet espace en *train de vivre de façon autonome* par rapport aux intentions des concepteurs, nous a permis d'avoir une nouvelle perception de l'exposition. Nous sommes passés d'exposition-projet à exposition-concrète, d'exposition possible à exposition sensible, de parcours virtuel à parcours réels. Cela était un changement inattendu et pourtant fondamental pour toute la phase d'enquête qu'allait suivre, car cela nous a permis de nous défaire de notre empathie avec les concepteurs, leurs doutes, tensions et intentions, mais également de l'image idéale de l'exposition que nous avions fini par nous construire grâce à cette empreinte pathique tissée en côtoyant les concepteurs.

Observer les pratiques de visite et les "problèmes" de parcours qu'elles mettaient en exergue, nous a permis de passer de l'autre côté du miroir, de nous approcher du visiteur, de ses hésitations et tâtonnements, de ses surprises et émerveillements. En nous distanciant ou "oubliant" les intentions des concepteurs, nous redécouvrions un nouvel espace. Et nous acceptions la pluralité des visites, des lectures, de cette exposition.

2.1.1 LES PARCOURS TYPE

L'observation des pratiques de visite nous a permis de repérer cinq grands types de parcours :

1. le parcours *papillon*[171] : les visiteurs qui papillonnent entre le centre et les côtés des salles. durée moyenne 20 mn.

2. le parcours *fourmi* : les visiteurs longent les murs et regardent la majorité des photos et lisent presque tous les textes. durée 40 mn - 1h15 mn.

3. le parcours *sauterelle* : les visiteurs progressent par des grands sauts s'arrêtant que de temps en temps devant quelques éléments : souvent les textes - qu'ils lisent d'un coup d'œil - ou devant les casques et certaines photos. durée moyenne 15-20 mn.

4. le parcours en *poisson* dans la première salle : les visiteurs rentrent et flânent sans s'arrêter et sortent rapidement. Cela est dû au rideau qui sépare les deux premières salles et qui a posé problème depuis le jour de l'ouverture : beaucoup de visiteurs ne le franchissent pas pour passer aux salles suivantes, et ils partent[172]. durée de 2 à 5 mn.

---

[171] Je reprends le "bestiaire" proposé dans l'ouvrage de Eliséo Véron et Martine Levasseur (1989) sur les modalités de visite observées dans l'exposition *Vacances en France* à la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Georges Pompidou (Paris), dans le cadre d'une étude réalisée de juin à octobre 1982.

[172] Cf. plus bas l'explication plus développée de cet élément de l'exposition.

5. parcours en *serpent* : comme le poisson mais plutôt linéaire car les visiteurs traversent toute l'exposition. durée de 5 à 10 mn.

Pour tous ces types, nous avons vérifié des parcours dans les deux sens : des visiteurs prennent l'exposition par la fin et sortent par le début ; soit ils arrivent à la fin de la troisième salle et décident de retourner sur leurs pas. Soit encore ils visitent la première salle, ressortent et partent visiter d'autres expositions et rentrent après par la sortie pour visiter à l'envers. Ce dernier cas est justifié par le problème posé par le rideau, d'un côté, mais aussi par les problèmes de signalétique et d'articulation spatiale des différentes expositions du musée[173].

Il faut encore distinguer les parcours type des Arméniens de ceux des non-Arméniens : les premiers s'attardent longtemps devant les photos en cherchant à y reconnaître quelques personnes. Normalement, ce sont des visites en groupe de deux personnes et souvent de toute la famille. L'identification des personnages implique tous les membres et est l'occasion d'échanges animés, de rires ou d'émois, et même de prétexte pour rappeler des faits du passé, proche ou lointain. J'ai pu observer un visiteur qui était venu avec son petit-fils juste pour lui montrer les photos qu'il avait prêtées pour l'exposition.

Les visiteurs non-Arméniens[174] s'attardent moins longuement devant les photos et lisent davantage les textes. Quand en groupe, l'épisode du Génocide est souvent sujet de commentaires, comme par exemple : *"C'est terrible! Je ne savais pas qu'il y avait eu un Génocide du Peuple Arménien!..."* ; *"Quand on voit ça par rapport à ce qui se passe en ce moment*[175]*!..."* ; ou alors sujet de comparaison avec le Génocide Juif. Ces commentaires permettent de comprendre leur non appartenance à la communauté arménienne par les termes utilisés - le *"peuple Arménien"* - ou par un questionnement par rapport à l'histoire : *"qu'est-ce qu'**on** a fait (ou pas) pour aider ce peuple"*, *"pourquoi on ignore ce génocide?"*.

L'identification de parcours-type de visite de l'exposition révèle la diversité des pratiques des visiteurs et même des qualités de l'espace. Par ailleurs, ce repérage de comportements type nous permettra ensuite de selectionner les visiteurs à interviewer à travers la méthode des parcours commentés, de façon à assurer une représentativité des modes de visite (et donc des conduites perceptives).

---

[173] Cf. IIe Partie, Chapitre Terrain sur contraintes architecturales.

[174] Par manque de renseignement sur leur origine, je désigne par non-Arméniens tous les visiteurs qui au long de leur visite n'ont pas exprimé (verbalement ou par des comportements tels que celui décrit antérieurement) une proximité à cette communauté. Il existe donc, certainement, un pourcentage d'Arméniens dans ce groupe.

[175] Avril et Mai 1997 : massacres au Zaïre et Rwanda.

2.1.2. ELEMENTS PARTICULIERS

Cette observation des comportements de visite nous a permis, également, d'identifier des éléments particuliers de l'exposition par leur caractère exceptionnel révélé par des attitudes singulières des visiteurs.

- L'**église en tissu**, ou module-église. Cet élément occupe l'espace central de la première salle et attire le regard depuis l'entrée de l'exposition, grâce à son emplacement, mais aussi grâce au contraste en terme lumineux par rapport aux murs assez sombres. On a pu observer deux comportements antagoniques[176] : l'**évitement** et l'**attraction**. Dans le premier cas, les visiteurs évitent le centre à l'intérieur des tissus, ils le contournent sans y pénétrer. Dans le deuxième cas, on observe des mouvements de va-et-vient qui prennent comme axe la maquette, et génèrent un parcours radial où la maquette au centre fonctionne comme un pôle d'attraction.

- Le **rideau**. Dispositif qui sépare la première salle du couloir et marque la coupure entre un monde *fantasmatique* et un épisode dramatique de l'histoire du peuple arménien. Élément fonctionnel et, en même temps, symbolique : le Génocide se matérialise en lui, car la phrase du ministre turc ordonnant le Génocide est frappée sur le rideau, en gros caractères. Cette phrase est la suivante :

> *"Il a été précédemment communiqué que le gouvernement (...) a décidé d'exterminer entièrement tous les Arméniens habitant en Turquie (...). Sans égard pour les femmes, les enfants et les infirmes, quelque tragique que puissent être les moyens de l'extermination (...) il faut mettre fin à leur existence".*
>
> Extrait du télégramme de Talaat Pacha - Ministre de l'Intérieur Turc, à ses préfets, le 29 septembre 1915.

Cet élément a donné également origine à des conduites opposées : soit les visiteurs le traversent sans problème, soit ils le traversent après quelques instants d'hésitation - en se demandant s'il y a quelque chose derrière -, ou alors ils l'évitent, font demi-tour et partent sans poursuivre la visite. Nous avons discuté longuement sur les causes de ce fait avec le conservateur : est-ce que les visiteurs ne veulent pas continuer ou est-ce qu'ils n'ont pas compris qu'il y a une suite ? Et dans ce cas pourquoi ? À cause d'un faible éclairage qui ne permet pas de voir à travers ? À cause de la norme "ne pas toucher", implicite dans tout musée ? Ou parce que le contenu de la phrase est trop fort et, inconsciemment, les visiteurs évitent de le traverser comme si, en le faisant, ils se "*mouillaient*"[177] ?

---

[176] Cf. IVe partie - Analyse des Ambiances pour plus d'explications.

[177] Expression utilisée par un des sujets des parcours commentés pour désigner le fait de prendre responsabilité de cet acte. Expression utilisée dans le même sens par le scénographe.

Plusieurs solutions ont été essayées pour inciter les visiteurs à traverser le rideau :

1. Un panneau avec la mention "*veuillez traverser le rideau pour continuer la visite de l'exposition*" avait été placé sur le côté droit du rideau, trois jours après l'inauguration, mais beaucoup de visiteurs paraissaient ne pas le voir. Il a été enlevé quelques jours après par le conservateur.

2. Le niveau d'éclairement derrière le rideau a été augmenté, afin d'accentuer la transparence, d'attirer le regard et faire comprendre qu'il y a quelque chose de l'autre côté, et inviter donc à traverser ; mais cela n'a pas résolu entièrement le problème même si cela a augmenté l'acuité visuelle.

3. Ensuite, et pendant quelques jours, quelqu'un (un des gardiens?) avait enroulé les franges sur les extrémités latérales du rideau afin de laisser des "petits couloirs" sur les deux côtés : cela avait réussi à faire passer plus facilement un plus grand nombre de visiteurs. Mais le scénographe est passé et les a fait baisser, parce que cela cassait l'effet qu'il cherchait : obliger le visiteur à prendre conscience de la force de cette phrase en la traversant. Pour remédier à ce dysfonctionnement, il a décidé de faire couper de 30 cm le bas des franges.

En regardant le comportement des visiteurs - et aussi par questionnement lors des parcours commentés - nous avons compris que ce qui posait problème était la phrase elle-même : les gens n'arrivaient pas à traverser le rideau à l'endroit où la phrase était imprimée. En effet, beaucoup de visiteurs passaient dans les parties qui n'avaient pas d'écriture, c'est-à-dire les extrémités du rideau. Cela nous a fait comprendre que la question se posait plutôt en terme de **transgression** de la valeur "sacrée" du *verbe*[178], qu'on le prenne en tant que signifiant ou que signifié. Indépendamment de son contenu, traverser un texte est quelque chose d'infaisable, c'est une sorte de violation, d'atteinte à l'intégrité d'une phrase, d'un texte. Les mots, qu'on nous a appris à respecter dans notre société de l'écriture, ne sont pas faits pour être transpercés. Si on fait attention au contenu, il s'agit d'une phrase tellement lourde de sens et déclencheuse d'émotions si troublantes que le visiteur ne peut pas en plus la traverser, ce serait une épreuve trop difficile.

Peut-être il faut aussi envisager un facteur "respect pour les autres visiteurs", c'est-à-dire ne pas perturber la lecture des autres visiteurs, par l'acte de traverser la phrase, puisque pour le faire il faut écarter les franges, les relâcher ensuite ; il faudra donc quelques secondes pour que la phrase soit lisible à nouveau.

---

[178] Cela par analogie avec l'exposition *La Différence* : à Grenoble, l'entrée de l'exposition se faisait en marchant sur un texte - qui n'était autre que la Genèse de la Bible - ce qui avait posé beaucoup de problèmes aux visiteurs : comment piétiner un texte sacré? Normalement, ils l'enjambaient en évitant de lui marcher dessus...

La question de la transparence ou opacité relatives du rideau peuvent expliquer en partie cette difficulté. En regardant les figures 12 et 13, présentées dans le chapitre consacré à la conception[179], qui montrent un détail du rideau avec le couloir derrière, on se rend compte que la lecture du texte ne permet pas de voir la perspective derrière et vice-versa ; c'est-à-dire que si l'on regarde à travers le rideau ce qui est derrière, on ne peut plus voir la phrase. Par ailleurs, si le visiteur considère le rideau comme un panneau d'exposition il ne pensera jamais qu'il est traversable. La stabilité des franges peut en effet contribuer à penser que le rideau est un panneau comme les autres. Lors des parcours commentés, deux visiteurs ont donné cette explication pour leur hésitation, et c'est seulement quand ils ont compris que il n'y avait pas d'autre passage et que, d'après le titre D'Isère et d'Arménie, l'exposition devrait bien avoir une suite, qu'ils ont cherché un autre passage et ont alors osé regarder au-delà des franges. Une des personnes pensait que l'éclairage derrière était juste un effet de mise en scène, mais qu'il n'y aurait pas de suite.

Aussi, il faut envisager l'expérience ou compétence des visiteurs vis-à-vis des dispositifs scénographiques dans une exposition dans un musée. Quelques uns n'ont jamais touché, et encore moins traversé un élément d'une exposition. Pour eux, aller dans un musée c'est voir ou contempler des objets patrimoniaux et pas toucher ou 'jouer' avec les dispositifs.

Une autre hypothèse plus simple s'attache à la visite du Musée Dauphinois en général : beaucoup de visiteurs viennent visiter le musée en entier et pas une exposition en particulier. Souvent, ils ne connaissent même pas les thèmes traités. Ainsi, ils font plutôt une visite prospective de la première salle et après, ils décident de partir voir autre chose. En effet, lors de mes observations des comportements de visite, j'ai entendu des visiteurs dire qu'ils voulaient d'abord aller voir les autres expositions et retourner ensuite, au cas où il leur restait encore du temps.

- Les **valises**. Ces caisses en contre-plaqué, avec les destinations de la diaspora arménienne collées dessus, traduisent deux intentions du scénographe : elles symbolisent l'arrivée et l'installation des Arméniens en Isère - "*ils posent leurs valises*" - ; et celles qui sont disposées dans les banques d'écoute servent de siège aux visiteurs pendant qu'ils écoutent les témoignages diffusés au casque. Lors des observations, nous avons pu constater que rares ont été les visiteurs qui se sont assis : peut-être n'osaient-ils pas le faire (encore à cause de *l'interdit* implicite de toucher aux éléments de l'exposition), ou ils profitaient plutôt pour regarder les photos et lire les textes - qui accompagnent chaque Banque d'Écoute -, en même temps qu'ils écoutaient.

---

[179]Cf. point 1.1. *La mise en espace de l'avant-programme*, notamment les pages des panoramiques des trois salles

- Le **module-maison**. Ce module se présente sous forme de parallélépipède au milieu de la dernière salle. Il présente deux vitrines, l'une sur la face côté nord et l'autre sur la face côté sud, et des photos encastrées sur les autres deux faces[180]. S'il oriente le parcours du visiteur sur son côté ouest et sud - car ce sont ceux qu'il voit "naturellement" en suivant l'itinéraire de visite séquentiel - les côtés est et nord ne sont pratiquement pas regardés parce que pas offerts au regard, mais aussi parce qu'ils sont cachés de certaine façon par le cyclo. Ce module impose un choix aux visiteurs et détermine donc différents parcours, dont celui de contournement ou *tourner au tour*.

- Le **module-commémoration**. Cette évocation du monument de commémoration du Génocide existant en Arménie, occupe le coin sud-est de la dernière salle et se présente sous forme de pyramide couverte de fleurs (œillets rouges, roses et blancs), duquel sommet sort une flamme rouge. Des batilines voilent partiellement la vue et bloquent l'accès moteur. Beaucoup de visiteurs s'intérrogent sur le sens de cet élément et cherchent dans les photos et légendes à côté une explication. Quelques uns essayent d'entrer à l'intérieur, attirés surtout par la flamme qui bouge (tissu agité par un système soufflerie), mais aussi par les reflets renvoyés par le miroir, installé derrière le module. Peut-être aussi que le fait d'avoir eu à traverser le rideau-phrase avant le couloir, fait penser que celui-là aussi doit être franchi.

CONCLUSION

Cette phase d'observation des comportements de visite nous a apporté trois ordres d'informations sur les potentialités d'usage de l'exposition :

D'abord, en tant qu'observateur, cela nous a permis de nous dégager des intentions des concepteurs et d'accepter la pluralité des usages.

Ensuite, d'observer des parcours-type qui révélent l'espace mais aussi des types de conduites de visite possibles.

Enfin, de repérer des éléments de l'exposition particuliers par les comportements différents, parfois antagoniques, qu'ils suscitent chez les visiteurs.

Ces constats par rapport aux comportements de visite, ont eu comme conséquence l'introduction de questions dans le protocole des parcours commentés, notamment sur le passage du rideau, le module-église, l'écoute aux casques (s'asseoir ou pas sur les valises) ou le sens du "cône à fleurs".

---

[180] Présentées de la même façon que sur le module-usine, c'est-à-dire comme des diapositives.

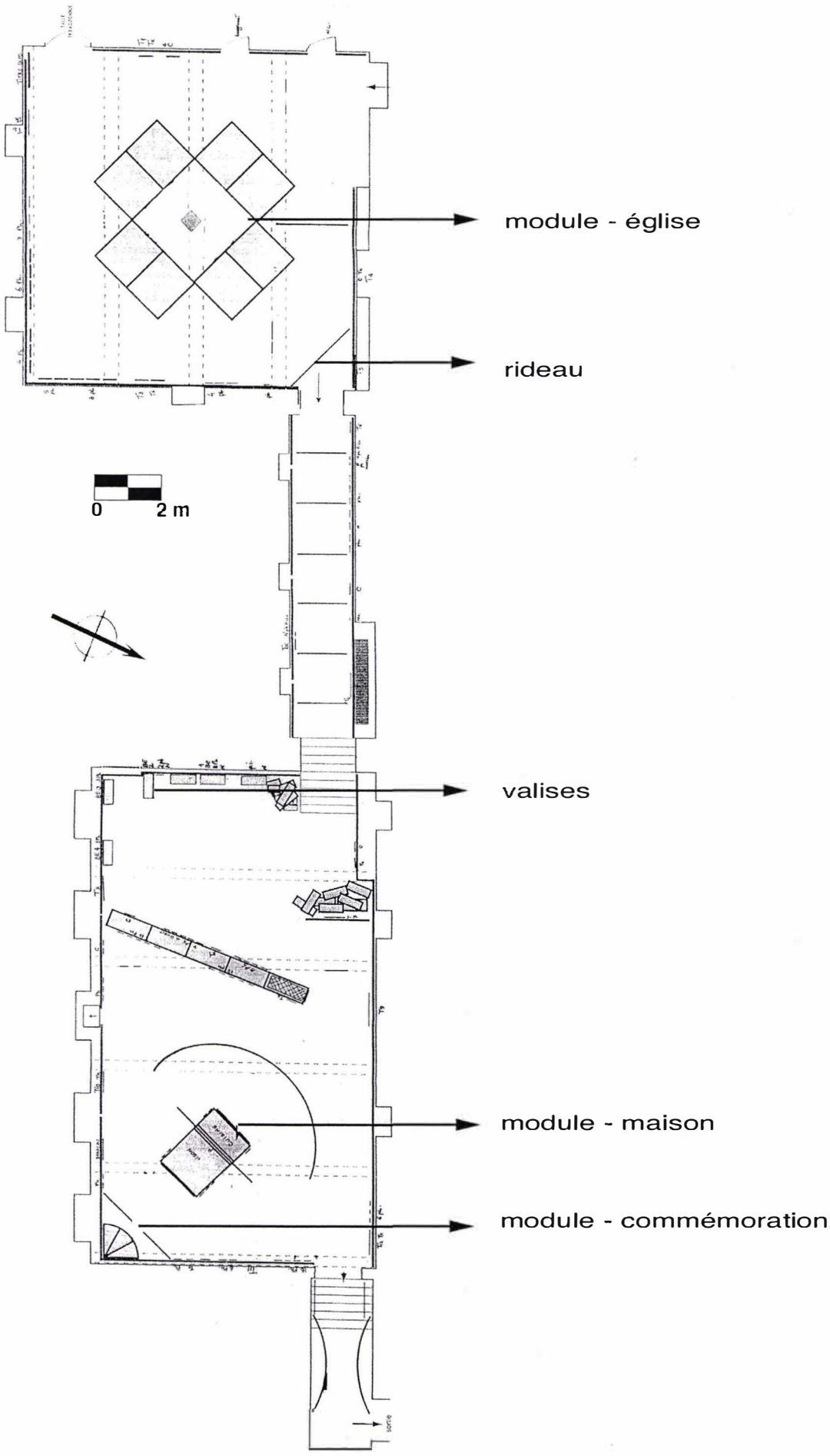


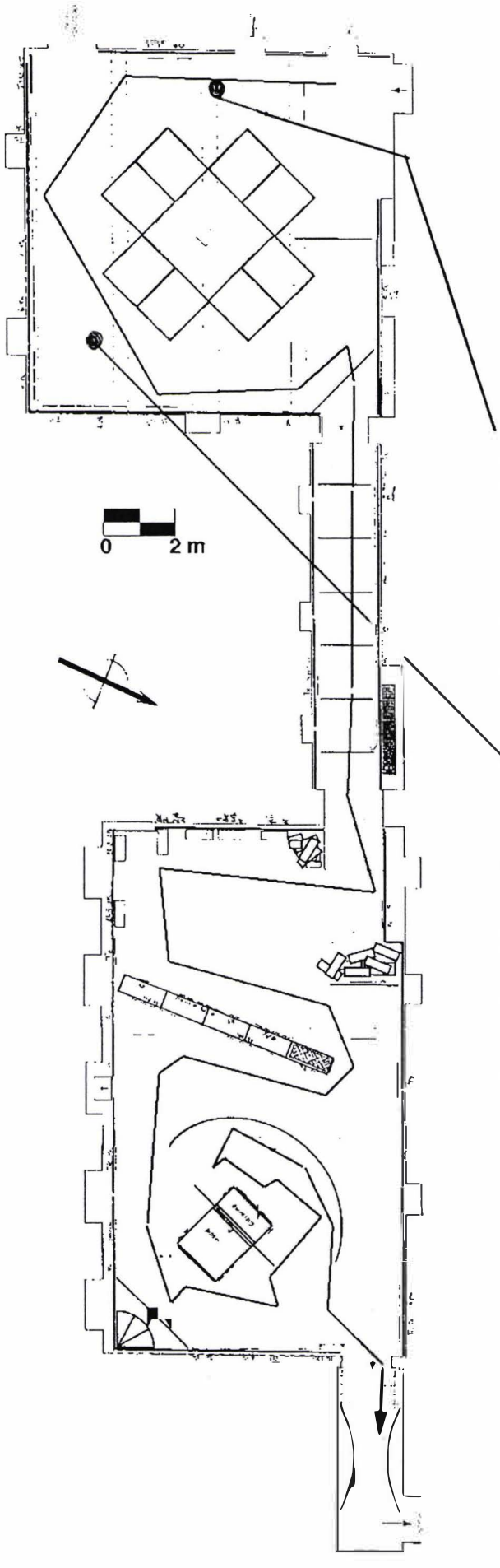
Figure 23 - Éléments particuliers

2.2. LES PARCOURS COMMENTES

La phase des parcours commentés a donnée origine à deux types d'information : des **plans** où nous avons annoté les parcours et les points d'arrêt pour chaque sujet, et des **comptes rendus de perception**. Cette parole des visiteurs a été enregistrée à l'aide d'un magnétophone portable et retranscrite intégralement, en ayant le soin de la situer, à l'aide du plan, dans les lieux de l'exposition. Cela afin de faciliter l'analyse de la perception des éléments particuliers ou des lieux de transition.

Dans les pages suivantes, nous présentons les 17 parcours effectués, en mettant en parallèle les plans avec le tracé du parcours commenté et quelques extraits de la parole située.

Lors de l'analyse des comptes rendu de perception, cela nous a permis de revenir à chaque fois sur le contexte spatio-temporel de la visite et de mieux comprendre la relation existante (ou pas) entre certaines configurations spatiales et les perceptions et descriptions des visiteurs.



PARCOURS COMMENTÉ N° 1

23/04/97

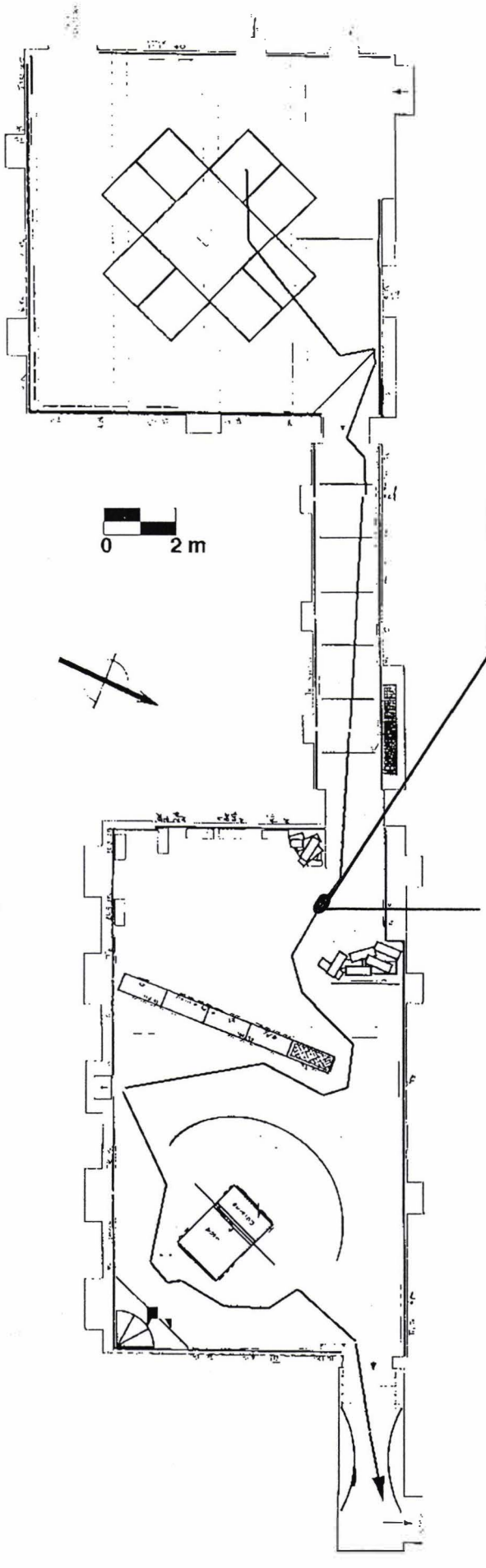
17h15 - 17h45

2 Femmes

âgées entre 20 et 30 ans

Moi j'ai eu l'impression de rentrer chez quelqu'un parce que ces tentes, cette disposition comme ça, on a l'impression de rentrer... chez quelqu'un, dans une intimité. Et puis après, bon, t'as l'histoire qui est sur les murs, c'est un peu courant, mais ce qui rend très, très original c'est l'espace, ce carré en quelque sorte qui est disposé comme ça.

Moi je trouve par contre qu'au niveau des photos, bon, c'est pas mal, mais elles sont pas assez mises en valeur par ce fonds bleu, me semble-t-il. ... Parce que le marron et le bleu là, c'est pas forcément des couleurs qui et je ne sais pas l'objectif si c'est vraiment d'attirer l'œil sur les photos uniquement ou plutôt ici... apparemment c'est plus attirer par ce tissu là qui est autour. Bon, après ça fait parti du circuit, tu tournes autour du mur... Mais je crois que ça aurait gagné si ça avait été sur un autre fonds.



PARCOURS COMMENTÉ N° 2

07/05/97

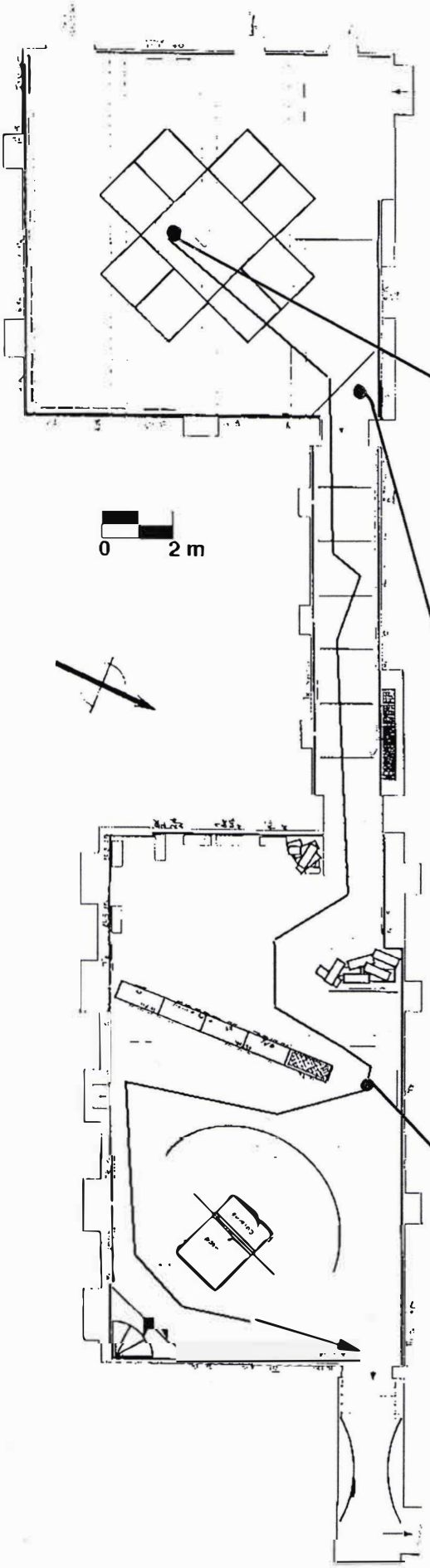
18h00 - 18h30

1 Femme

âgée entre 35 et 40 ans

Là moi j'ai été intéressée par... un endroit un peu... enfin, pas trop petit pour écouter, où on a de la place, mais... Bon, par contre je n'ai pas souhaité m'asseoir sur les valises (RIRE), j'avais l'impression que c'était pas confortable du tout, et puis à la fin j'ai quand même essayé une et puis finalement c'était bien confortable! Donc en fait j'ai eu une mauvaise appréciation du confort des... Comme ça, on a l'impression qu'on va pas être bien dessus donc j'ai pas voulu...

Sinon... J'ai choisi moi d'écouter les casques par rapport aux textes qui était présentés, c'est à dire que j'ai écouté la bande un, la deux je n'ai pas écouté parce que, bon, c'était plus sur des problèmes politiques par rapport à la République Soviétique d'Arménie donc comme je n'avais pas trop le temps j'ai sauté celui là. Et en fait après j'ai écouté des témoignages et je me suis rendu compte que... j'étais... bon, au départ, je ne pensais pas écouter si longtemps et puis, en fait, j'étais prise par les voix des gens. Et puis leur façon d'exprimer les choses qui était... on sentait toute l'émotion qui avait dans leur parole et je trouvais que, moi c'est ça qui m'a accroché et que j'ai voulu écouter. Et après pour la bande numéro quatre j'ai voulu écouter aussi parce qu'il avait un jeune qui parlait de sa façon de ressentir son arménité, et donc moi je trouve toujours intéressant de confronter comme ça, ces approches là par rapport à moi mon approche de bretonité! (RIRE)



PARCOURS COMMENTÉ N° 3

09/05/97

15h45 - 16h00

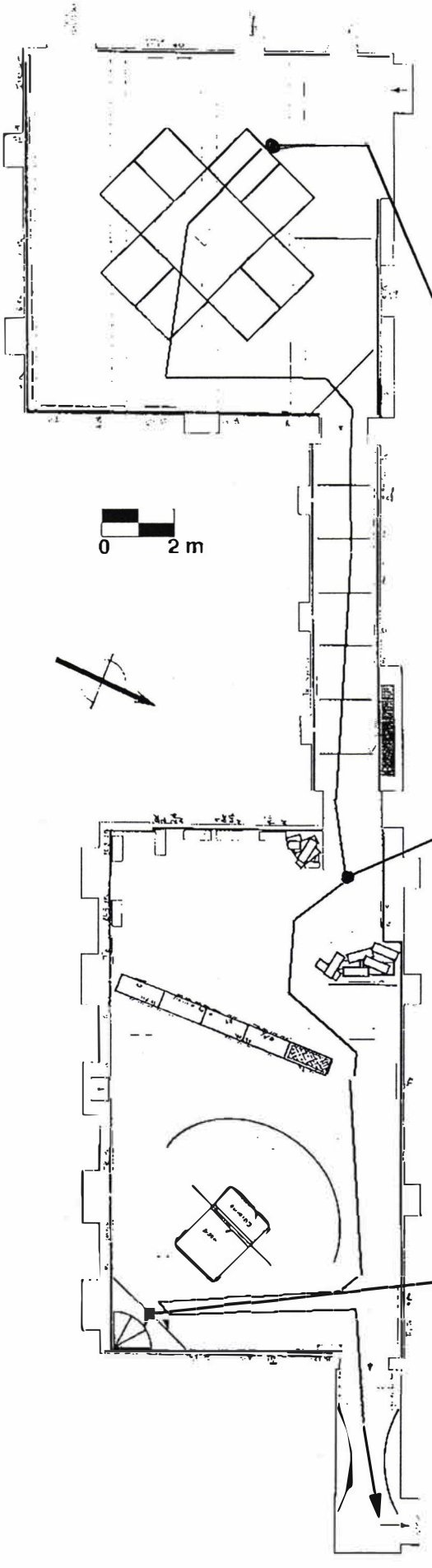
1 Femme

âgée entre 30 et 35 ans

Au niveau de l'espace, si tu veux, ce que je perçois c'est surtout l'espace qui est assez restreint par ces toiles de tente, et qui fait... comment dire?... c'est assez confiné. Et puis au centre tu as cette église et tu te mets au centre et quand tu entends la musique c'est la sérénité, le... c'est vachement spiritisme, enfin spirituel... Et c'est vachement reposant, je trouve ça très, très beau! Au niveau de la lumière aussi, qui est bien tamisée c'est vachement beau. Et vachement reposant, quoi, c'est la salle que je préfère.

Ensuite quand on traverse le couloir c'est vrai déjà cette première... cette phrase, cette citation avec ce mur noir, c'est pfffou! Tu te dis : ça y est tu vas entrer dans quelque chose de... de pas beau à voir, quoi. Et pour moi, quand j'ai traversé ce couloir c'est vrai que ça m'a semblé être le couloir de la mort. C'était... ça c'est dramatique et puis c'est émouvant, c'est très émouvant.

Là y a un vide quand même. Tu vois? Ici y a un vide. Y a une coupure je sais pas pourquoi, mais je trouve qu'y a un vide. Je sais pas ce qu'ils auraient pu mettre, tu vois?... Par contre ce symbole, enfin ce truc là, ce rideau arrondi je sais pas ce que... ce qu'on a voulu chercher... D'après toi? Tu sais pas?... Est-ce que c'était pour faire une atmosphère plus calfeutrée, tu vois, pour que ça soit plus... je ne sais pas exactement.



PARCOURS COMMENTÉ N° 4

09/05/97

16h35 - 16h49

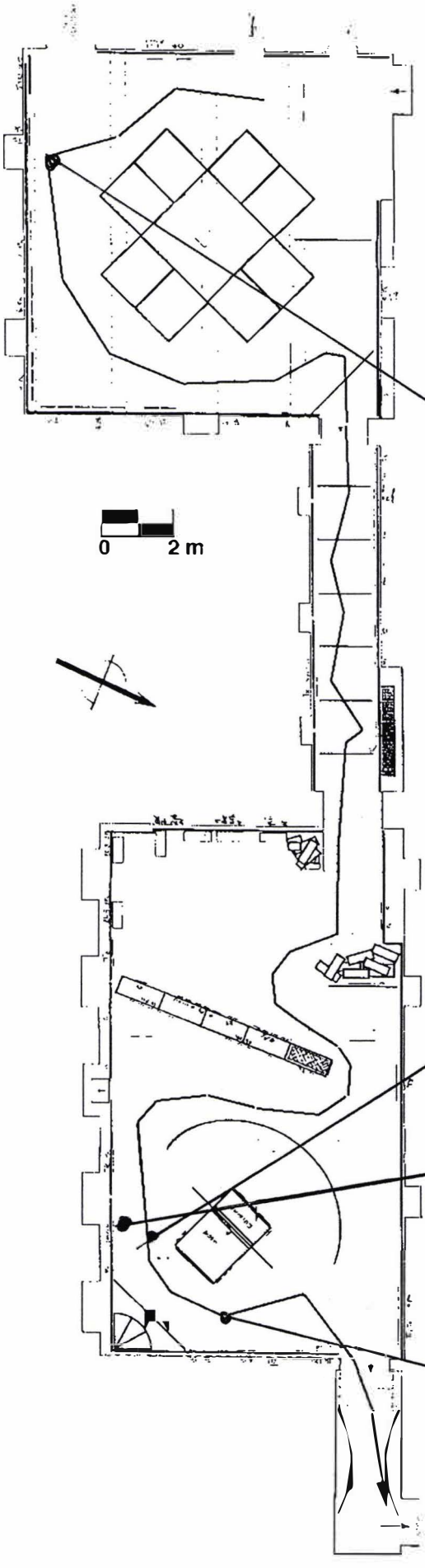
1 Femme

âgée entre 50 et 55 ans

Ça fait une émotion un peu religieuse, si on peut dire, y compris la musique et les... colonnes là, on dirait des entrées d'église ou je ne sais pas... *Les images sur les tissus*... Les tissus tendus, oui. D'ailleurs il y a des... ça rappelle le Christ là. ...
Vous disiez que c'est un peu religieux par rapport à... Oui, par rapport à la musique et puis aussi à l'éclairage, peut-être, qui est... y a juste ce qu'il faut pour voir, c'est même un peu limite et...

Là on monte l'escalier...Alors là, oui, c'est là que je me suis trompé, j'ai commencé par là (USINE) et je crois qu'il vaut mieux commencer par là, la chronologie (B.E.). Voilà! Disons que il avait une rupture dans le circuit, j'étais passé à l'époque contemporaine là-bas sans passer par là. *Et vous vous êtes aperçu quand?*Quand je suis arrivée je me suis dit : mais il y a un trou là, et puis quand je suis arrivée j'ai vu qu'il fallait commencer par là. Sinon...

Et là, oui, j'ai failli rentrer là-dedans!
Et ça c'est... J'ai pas vu d'explication pour ça. *Y a un petit écriteau là, en bas... Donc c'est une évocation du monument commémoratif du génocide.*Ça ressemble à ce qui est dans la photo. D'accord.
Donc vous n'aviez pas trouvé la petite...
J'ai peut-être pas bien cherché parce que j'ai failli rentrer là et puis quand j'ai vu qu'il fallait pas j'ai vite reculé.
Mais vous aviez à peu près compris?
Oui, après en regardant les photos...



PARCOURS COMMENTÉ N° 5

09/05/97

17h40 - 17h55

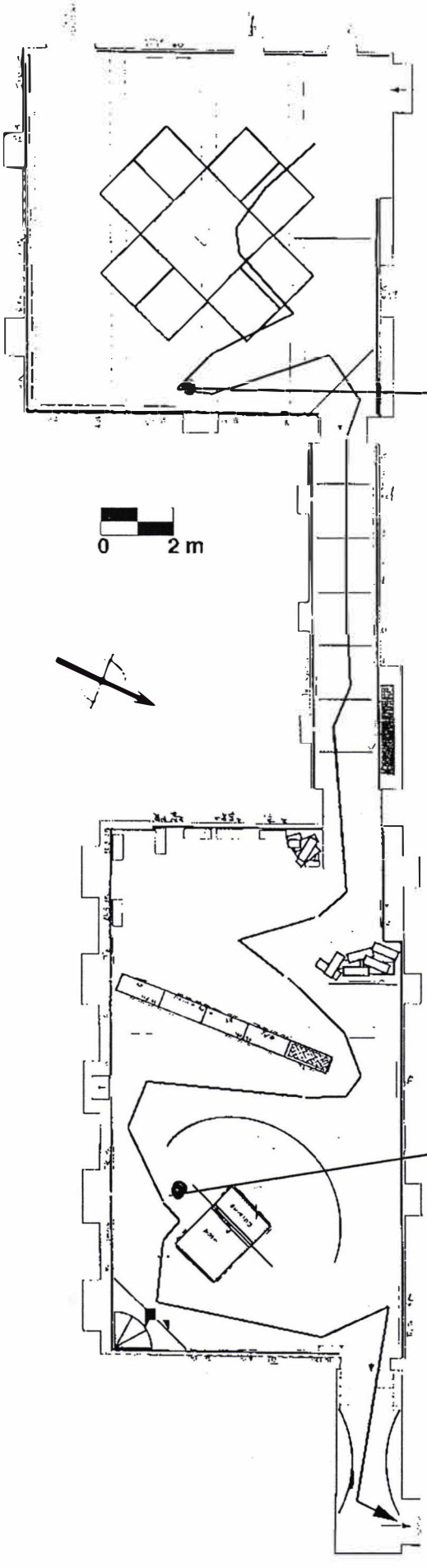
1 Femme

âgée entre 50 et 55 ans

Déjà je trouve qu'elle est très émouvante... Y a la musique là, qui est très prenante... et puis je trouve que ... toutes ces photos arrivent à nous rendre ces personnages vivants...
Est-ce que vous connaissiez déjà cette... Histoire des arméniens ou ça vous a touché?... Je la connaissais un peu, ne serait ce que par le film qui avait traité de ce sujet avec Claudia Cardinale, je ne sais pas si vous vous souvenais, et ce n'était qu'un film mais déjà on avait saisi... ces arméniens qui au moment du Génocide avaient pu s'enfuir et étaient arrivés à Marseille, une famille qui était arrivée à Marseille qui avait essayé de se... Bon, c'étaient sans doute... ils avaient fait partie des heureux qui s'en étaient bien sortis!... Et puis il y a aussi ce qui est plus près dans nos mémoires c'est le tremblement de terre.

Et là c'est assez amusant parce que je vois des photos de ma famille, en fait, grand-père, grand-mère, qui étaient habillés comme cela... ma mère aussi, oui, parce que c'est de la même époque et puis on s'aperçoit que... l'être humain c'est toujours l'être humain de quelque contrée qu'il soit.
J'ai trouvé ça touchant aussi... Ça m'a beaucoup ému, les Anciens Combattants Arméniens de l'Armée Française.

Chaque association s'est mobilisé pour apporter sa... pierre et ne s'est pas cantonnée dans son petit égoïsme! C'est ça qui est beau. Parce que... c'est bien de s'assimiler mais enfin je crois qu'il faut pas non plus oublier un peu ses racines, surtout quand les autres en ont la difficulté! ... C'est une très belle exposition vraiment... qui m'a beaucoup émue.



PARCOURS COMMENTÉ N° 6

28/05/97

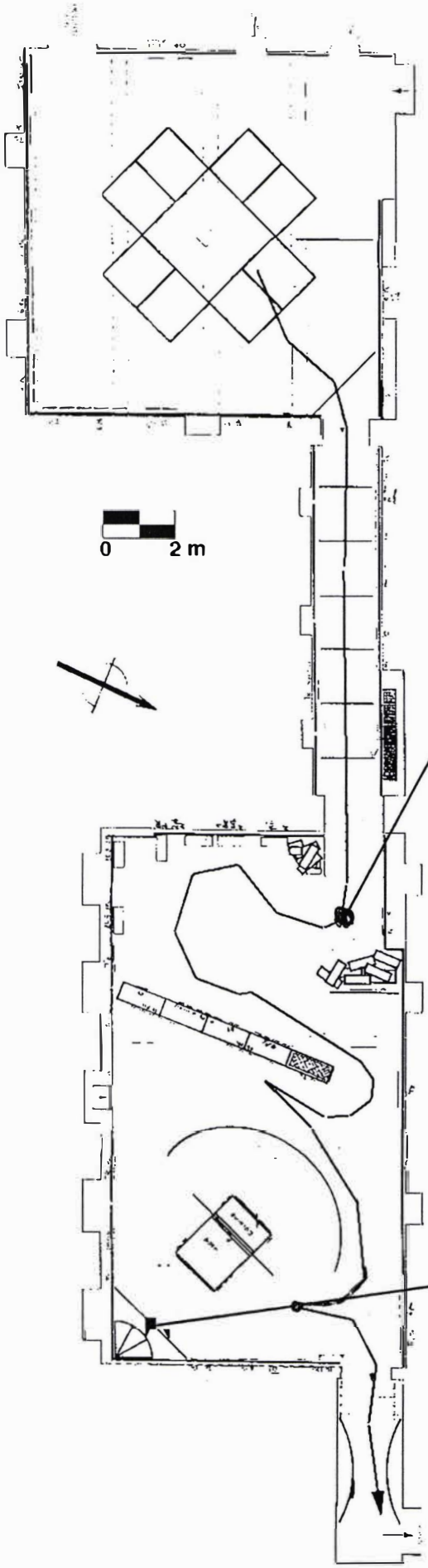
15h00 - 15h15

3 jeunes filles

âge 14 ans

1. Là, moi, je trouve que c'est triste surtout avec la musique! Oui, vraiment oui...
2. Oui. En fait, ils ont bien fait ressortir la culture arménienne.
1. Très triste (RIRE)!
2. C'est bien l'environnement, c'est ça.
1. Ils ont voulu nous remettre dans le cadre, y a la musique triste... Là je pense que c'est la religion là sur la tapisserie.
1. Moi c'est surtout ma grand-mère, quoi, enfin, mes grands-parents qui sont revenus, donc je me mets un peu à leur place, c'est peut-être ça... Mais là ce n'est pas spécialement à cet endroit mais plus haut...
2. Moi c'est ma grand-mère et mes grands-parents qui sont venus aussi ici et... c'est tout quoi!
Ça ne vous évoque pas autre chose?
1. Pas les teintures,
2. Pas ici, non... plus loin en fait où y a plus de photos, où on reconnaît des personnes.

1. Là ces photos on pourrait croire que ce sont des Français ou je sais pas... Enfin moi là je trouve qu'ils sont bien...
3. Adaptés, adaptés à la France.
1. Là apparemment c'est une femme arménienne, famille Marandjian, mais elle est habillée à la mode française, occidentale!
2. Ah!(RIRES) Je l'ai pas reconnue!
1. C'est qui?
2. C'est la sœur à ma grand-mère!
1. C'est vrai?! Ah, la famille!



PARCOURS COMMENTÉ N° 7

28/05/97

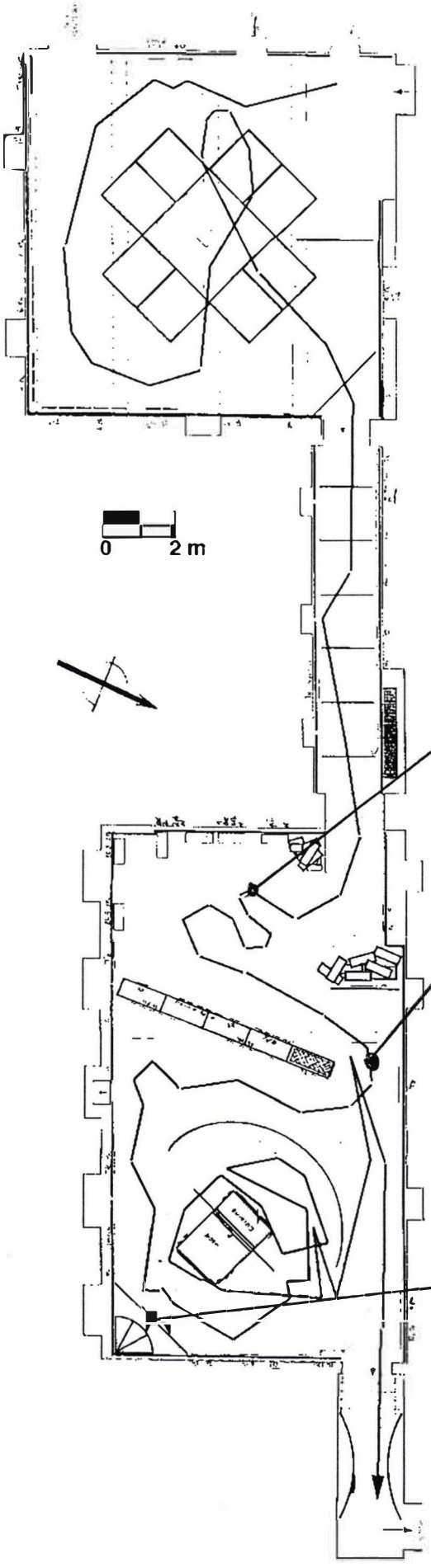
15h00 - 15h15

couple avec enfant

âges de 35-40 ans

H. On a l'impression que là ils s'en sortent, mais en fin de compte la ruine des peuples sert toujours d'autres peuples. Et qu'en fin de compte c'est bien exploité, bon, les gars s'en sortaient mais au prix quand-même d'un...
F. Ils l'ont chèrement payé!
H. Oui ça c'est clair, en heures de travail et ainsi de suite. Ils n'ont pas eu de cadeau. Leur seule richesse étant culturelle ils s'y retrouvaient à ce niveau là. ...
Et du point de vue spatiale, ce que vous pouvez voir, entendre, etc.?
H. On remonte d'un étage, enfin c'est en duplex c'est un demi étage, effectivement on arrive à un étage on les sent se rétablir de nouveau.
F. C'est plus positive. C'est l'optimisme qui renaît, je crois qu'on peut dire ça, la marche vers la lumière après le couloir, le bout du tunnel, c'est peut-être ce qu'on voulait suggérer un peu.

H. Je n'ai pas très bien compris à quoi ça servait, je me demandait si chaque œillet ne représentait pas une famille ou une des personnes...
F. C'est un monument, c'est une flamme pour commémorer le souvenir!
Oui, c'est ça, c'est un monument commémoratif du génocide.
H. Un élément qui ne ressort pas tellement c'est la raison du Génocide Arménien.
F. Si, c'est l'expansion de la Turquie, ils avaient besoin de territoire et ces gens étaient trop puissants donc...
H. Tout simplement? C'est pas nouveau ça...



PARCOURS COMMENTÉ N° 8

5/06/97

17h40 - 18h05

1 femme

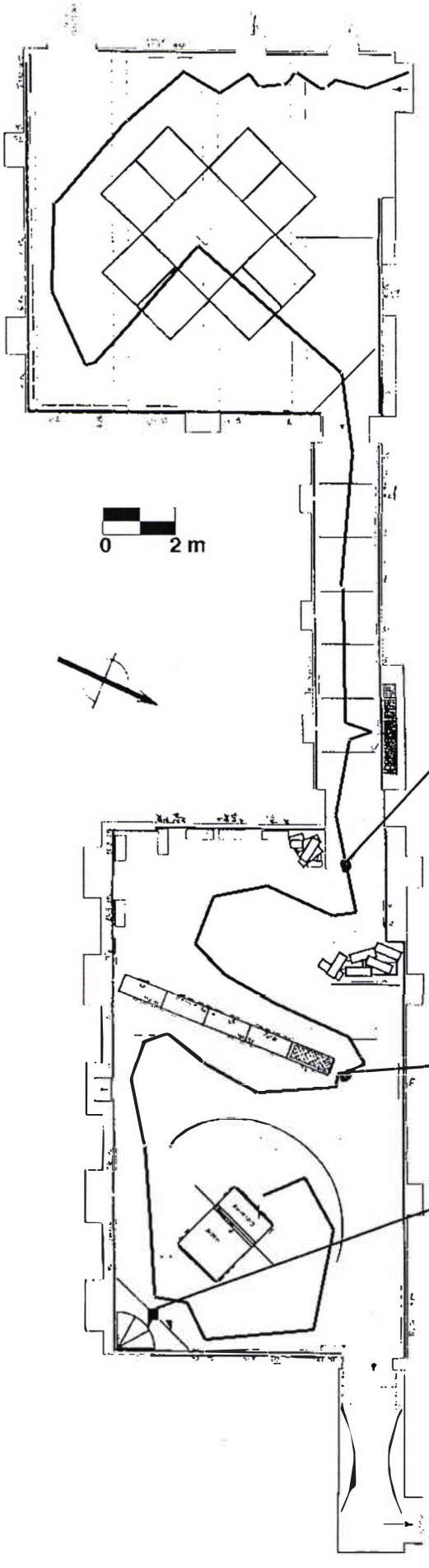
âgée de 25-30 ans

Là cette salle elle est... j'ai beaucoup aimé... la diversité des... Bon, bien sûr les valises c'est fort ça marque tout de suite, t'as pas besoin de, tu comprends sans trop réfléchir, ça c'est bien! (RIRE) Tu comprends l'exile dans plein de pays différents, qu'ils sont tous partis, enfin, qu'ils sont partis un peu partout dans le monde! Et puis... bon, toujours pareil, y a un fil conducteur, c'est vrai que les cartes ça revient tout le temps... Les petits textes au dessus moi je les aime bien... ils sont, ils te resituent facilement, si t'as pas envie de tout lire ça te permet de...

Alors là, par contre c'est vrai qu'au niveau de l'ambiance sonore je ne savais plus trop si c'était la même chose là bas et là-bas, mais je crois que non, quoi. Il me semble que c'est un autre, une autre.... une autre bande. Et puis là je suis allée beaucoup plus vite (RIRE)! ... C'est là qu'on est plongé dans le sombre. Pourquoi en fait, pourquoi ça passe dans le sombre ici? Je trouve qu'il y a beaucoup moins de luminosité. Alors là on est... en fait on a déjà vu beaucoup de photos et tout, bon je les ai regardé celles-ci, mais tu es absorbé par les objets, tu te dis : tiens, qu'est-ce que c'est ces objets?

Et puis là je n'avais pas tout de suite vu, c'est comme, tu vois je suis passé comme ça op!, je me suis retournée et op!, ah, tiens! Y a quelque chose là (RIRES)! Je pensais pas au début... Pas trop, ça ne m'a pas... ça me rappelle les commémorations, monuments des morts, des trucs comme ça, quoi. Les œillets, mais pourquoi les œillets? Je ne sais pas pourquoi c'est le symbole de l'Arménie. C'est un symbole?

PARCOURS COMMENTÉ N° 9



18/06/97

15h05- 15h15

1 Femme

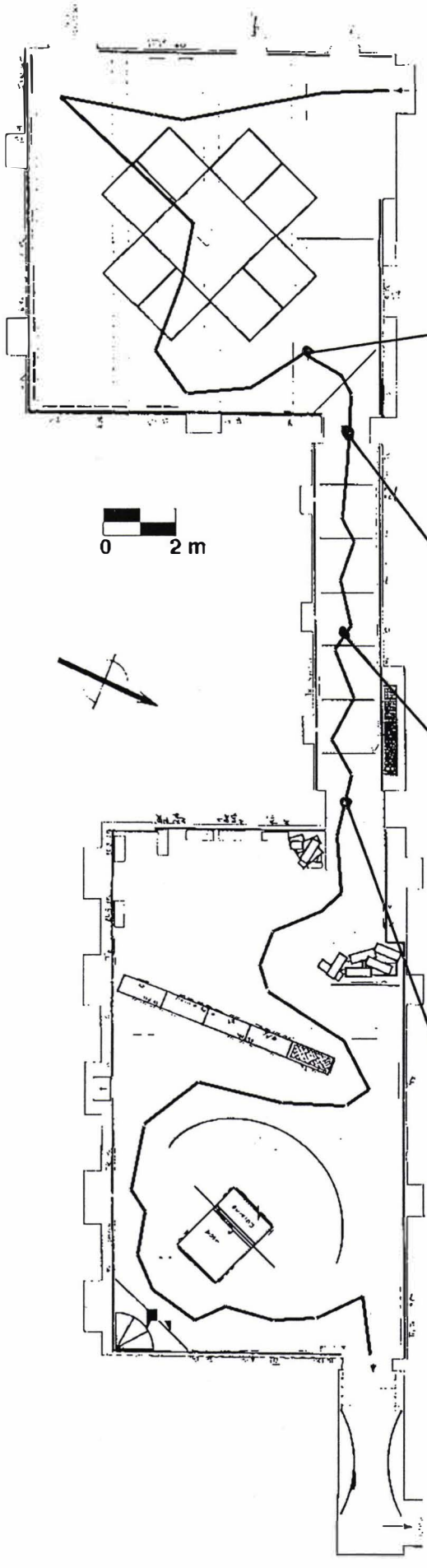
âge 25-30 ans

Là l'émotion est redescendue (RIRE)! C'est-à-dire que là, dans le couloir, j'étais vraiment... impressionnée, tandis que là le ton change ... et je regarde d'un œil distrait comme au départ.
Y a rien qui t'as attirée particulièrement ici? Non, non, j'ai fait le tour, j'ai même pas eu envie d'écouter le casque, j'ai lu les textes quand-même parce qu'ils sont assez courts, mais... les photos ne m'ont pas troublées quoi. J'ai passée rapidement... et puis j'ai cru comprendre que c'était un peu la communauté arménienne en France, en Isère, donc... je sais que je ne vais pas retenir ces choses là donc...je suis passée comme ça.

Au début oui, j'ai flâné, j'ai regardé... distraitement et puis là j'ai regardé d'où étaient les personnes photographiées, j'ai vu qui en avait pas mal à Saint-Martin d'Hères, et puis comme je suis de Fontaine, j'ai regardé si y en avait pas à Fontaine... Donc je me baladais et puis la musique aussi, moi je suis très sensible aux sons, et c'est entraînant, c'est vivant, c'est... je battais du pied, quoi (RIRE)!

Et puis arrivée là je me demandais ce que c'était ce gros tas d'œillets et puis; en plus d'origine portugaise et enfin baigné dans la culture, enfin dans la religion catholique, moi tout ce qui est un peu... comment dire?... mystérieux j'appréhende quoi. Je me dis qu'est-ce que c'est que ça (RIRE)? Alors je suis allée voir quand-même directement, je me suis demandée si c'étaient des vraies fleurs et puis j'ai quand-même tiré le rideau et là j'ai cherché à comprendre comment on arrivait à réaliser la flamme... en restant très éloignée quand-même (RIRE) parce que ça posait...

PARCOURS COMMENTÉ N° 10



18/06/97

15h20- 15h40

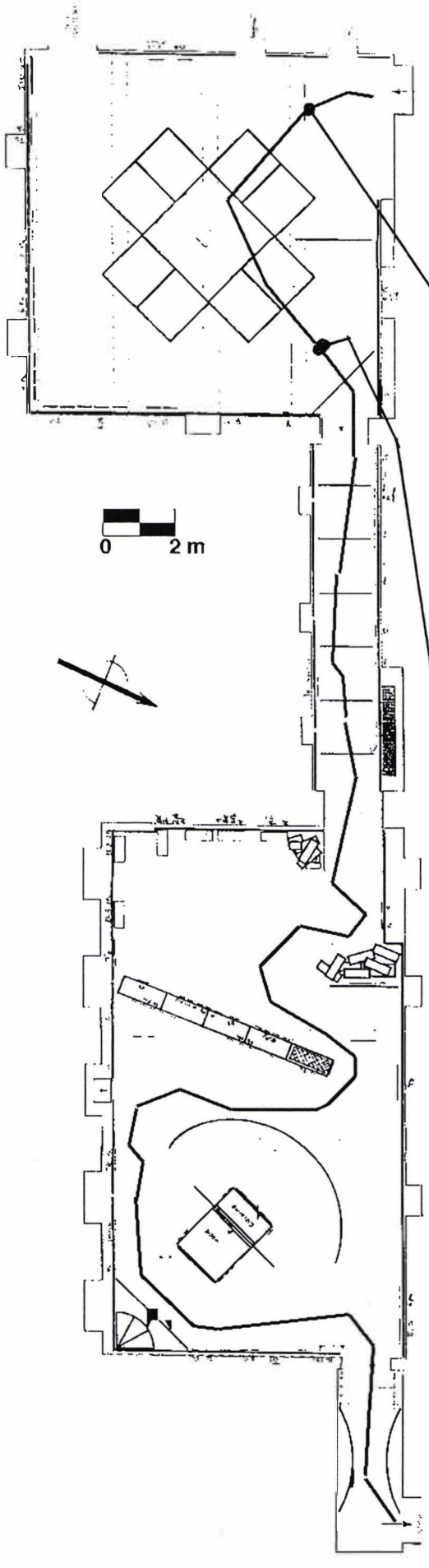
1 homme

âge 25-30 ans

Donc, j'ai compris quand-même un peu tardivement que l'exposition continuait là, quoi. Je l'ai compris qu'après quand j'ai vu que l'autre issue n'en était pas une (l'espace découverte). Et en fait c'est les lames enfin le rideau qui le fait que ce soit coupé qui m'a invité à traverser mais sinon je pensais que c'était... un espace d'exposition qui avait un effet de scène à vouloir voiler un texte qui était derrière.

Quand je suis arrivé ici la transition elle est forcément marquée par le rideau... du point de vue lumière, comment dire?... Non, je n'ai vraiment pas trouvé de transition. Si ce n'est que, oui il avait quand même un sens donné à ce couloir qui est l'exode et puis la mort de milliers de personnes. Et c'est vrai que le jeu sur les ouvertures sur la droite fait partie bien de cette idée là, je trouve. Ces petites meurtrières qui renferment un petit peu l'espace et plongent le spectateur dans une, enfin vers leur oubli et vers, bon, l'histoire qui défile avec les panneaux lumineux. Et j'aime beaucoup les couleurs très ocres qui sont utilisées justement pour ça. dans les photos tissu. Même si ce qu'elles montrent est parfois horrible.

Dès le couloir j'ai commencé à entendre aussi les sons et c'est vrai que, je me suis fait la remarque, j'ai cru que c'étaient des sons d'ambiance, j'ai cru que c'étaient des oiseaux tu sais en fait les conversations qu'on entend des casques ça fait un petit scintillement que j'ai cru un moment que c'étaient des oiseaux. Et puis après dans le couloir j'ai quand-même compris que c'étaient les casques et puis c'est vrai que là on commence à entendre... la musique qui est très entraînante on dirait dans le film "Underground" de Kusturica, cette musique très entraînante quand ils font la fête.



PARCOURS COMMENTÉ N° 11

18/06/97

16h05- 16h20

1 Femme

âge 20-25 ans

Moi, quand je rentre, la première chose que, bon c'est vrai que ça, ça attire vachement! *La maquette?* Oui, la maquette et cette espèce de maison... Mais en fait j'étais vraiment attirée par là mais on se rend compte en regardant qu'en fait les textes... enfin, la matière elle est contre les murs, donc c'est vrai qu'on est un peu déçus parce qu'on a envie d'aller vers là et... en fait, eh ban c'est là que ça se passe, l'histoire c'est là que ça se passe. Moi j'étais un peu déçue, du coup je suis allée là, parce que je suis une gentille visiteuse et que je fais un peu bête et méchant j'y vais, mais c'est vrai qu'on a plus envie d'aller par là.
Donc après j'ai fais le tour, si, je suis entrée quand-même mais pas vraiment, c'est vrai que c'est aussi à cause de la lumière, c'est là que c'est éclairé, donc forcément on est un peu comme les papillons de nuit on est attiré par la lumière!

Après... dans cette pièce je ne me suis pas tellement arrêtée sur les trucs derrière là... les photos, pourtant c'est joli, mais... Je ne sais pas, ça ne m'a pas tellement intéressé. Les textes ne sont pas très lisibles et c'est vrai qu'ils ne sont pas très bien éclairés non plus, j'ai trouvé. Donc du coup ça renforce cet effet, le blanc sur noir, j'ai du mal.
Si, j'ai lu, mais vu que je n'ai pas un confort de lecture je n'ai pas du tout enregistré du coup. Je serais incapable de dire, enfin, si, en gros, mais sinon le contenu, il faudrait que je la refasse... Mais je ne sais pas, par exemple celui là n'est pas très bien éclairé, je trouve, et du coup ça gêne encore plus. Sinon, oui, cette pièce elle est bien quand tu rentres c'est vraiment, c'est sympa ça, la maison, les tissus, j'aime bien. Ça invite à pénétrer dans l'expo.

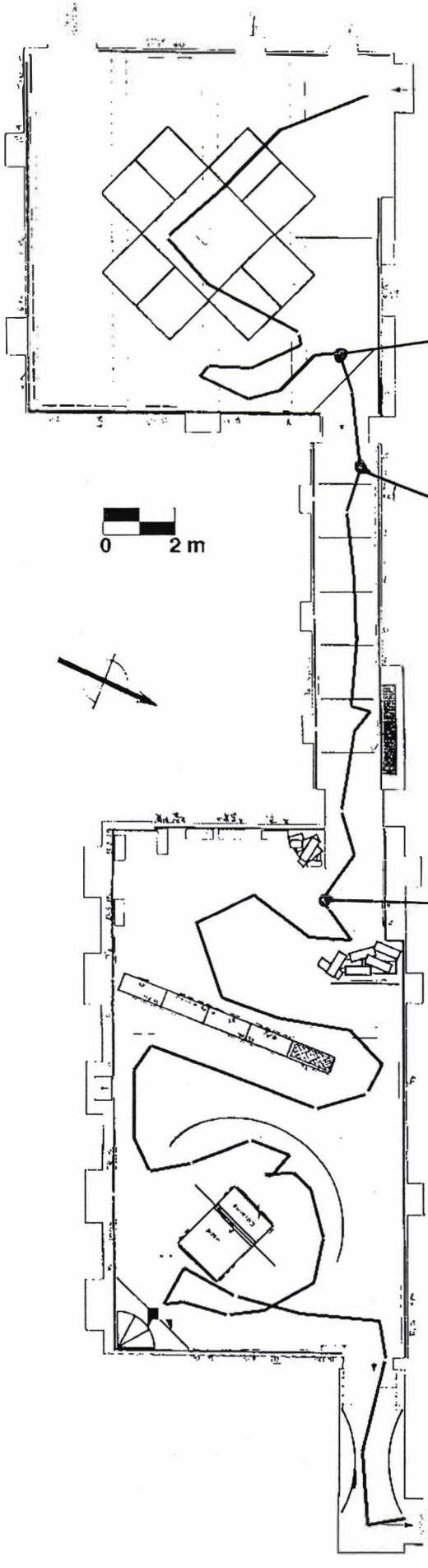
PARCOURS COMMENTÉ N° 12

19/06/97

11h45- 12h12

1 homme

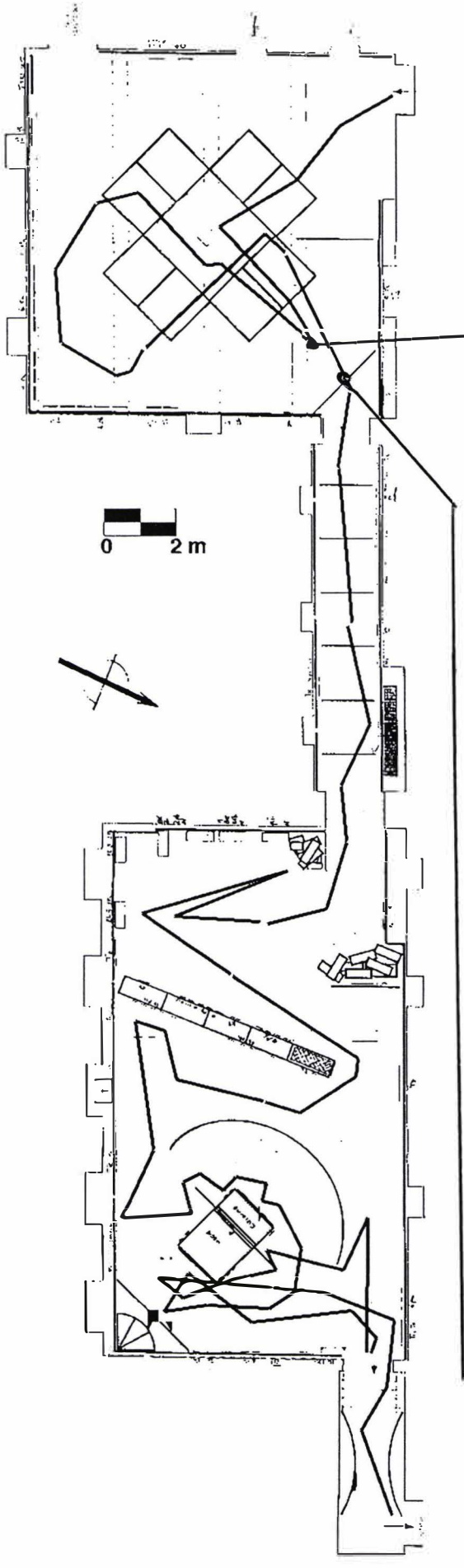
âge 30-35 ans



Et puis évidemment celle (la phrase) du fameux panneau dont on ne sait pas s'il y a quelque choses derrière ou pas, est particulièrement percutante! Ça c'est clair! Tout ce qui est de plus révélatrice!...

... Et j'aurais même presque tendance à dire qu'au départ quand tu rentres dans ce hall tu ne réalises pas tout de suite que c'est des photos il faut que tu lises les légendes tu te rends compte qu'effectivement y a des photos qui sont au plafond. Ceci dit l'ambiance si bien sonore que visuelle reste agréable. Bon, tu te sens un petit peu à l'étroit dans ce couloir, mais enfin ceci dit ça parle d'un génocide je pense d'emblée au niveau de l'ambiance générale c'est plutôt bien réalisé.

... Alors ici au niveau de l'ambiance sonore y a quelque chose qui me dérange beaucoup c'est que à la fois on entend les musiques des salles dans lesquelles on va arriver après, qui semble assez forte. À moins que ce soit aussi la musique de cette salle là, c'est très difficile à déterminer parce que ce qu'on entend surtout c'est le bruit des casques d'écoute. Quand tu lis les textes qui sont au mur tu est dérangé par ces deux musiques qui se forment en brouhaha assez... assez gênant et... Bon tu as du mal à te concentrer sur ta lecture, quoi, c'est un peu dommage. Maintenant le deuxième problème c'est que si tu entends ce qui se dit dans les casques c'est que c'est branché hiper fort et que quand tu te les mets sur les oreilles eh ban ça t'explose le tympan donc...



PARCOURS COMMENTÉ N° 13

16/07/97

10h20- 11h15

1 homme

âge 30-35 ans

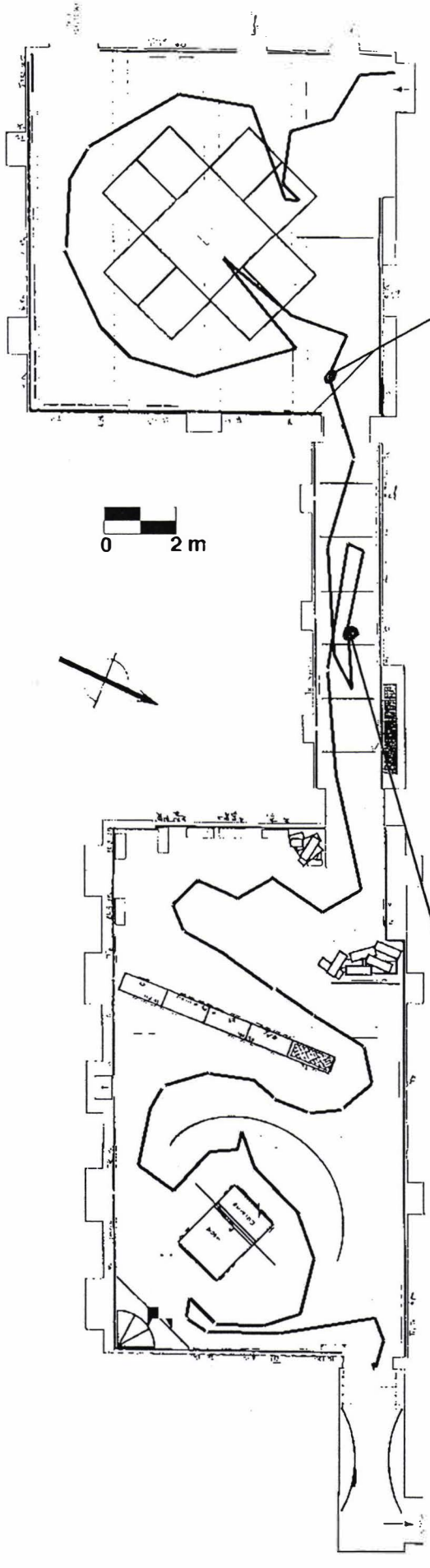
Ça! ... Là j'ai été tout de suite attiré par ça : *"Il a été précédemment communiqué que le gouvernement a décidé d'exterminer entièrement tous les arméniens habitant en Turquie"*... Et en fait je l'ai lu et après j'ai fait le reste de la pièce, mais c'est peut-être une des choses le plus... qui m'a attiré le plus vite, pas à cause du texte mais de la manière dont il est présente en derrière, en fond. Bon, ça a été fait là pour ça, mais en fait on ne peut pas passer sans le traverser, comme si on est obligé de se mouiller par lisant ce texte, enfin, on est obligé de prendre... on ne peut pas l'ignorer. Ça j'ai trouvé ça vraiment très réussi comme co-pénétration comme ça, entre un texte et... (RIRE)

Ça n'a pas été évident tout de suite, justement! Ça l'a été parce qu'il n'avait pas d'autre issue, enfin issue c'est pas le mot parce qu'il n'avait pas d'autre zone plus... plus facile d'accès, mais après ça l'a était, oui. Et au contraire même, ça a pris plus de sens de par le fait de traverser ces mots là. Ça a vraiment pris plus de sens.

Donc il a fallu faire un tour à la salle pour comprendre que c'était par là qu'il fallait passer?

Pas sûr, non, en coup d'œil du moins. Pas forcément physiquement mais en coup d'œil. Par contre j'ai vu ça et je l'ai lu et j'y ai fait attention avant de faire le tour, enfin il me semble. Et quand je suis revenu je l'ai re-relu, parce que... Ça et l'église, en dehors de l'ambiance générale c'est vraiment ce qui m'a le plus marqué...

Alors là, ça m'a fait la même chose tout à l'heure : on ne peut pas ne pas lire. Quand on arrive - pourtant ce n'est pas sur éclairé, c'est pas des lettres énormes - mais tu es tout de suite dirigé contre. ...



PARCOURS COMMENTÉ N° 14

19/07/97

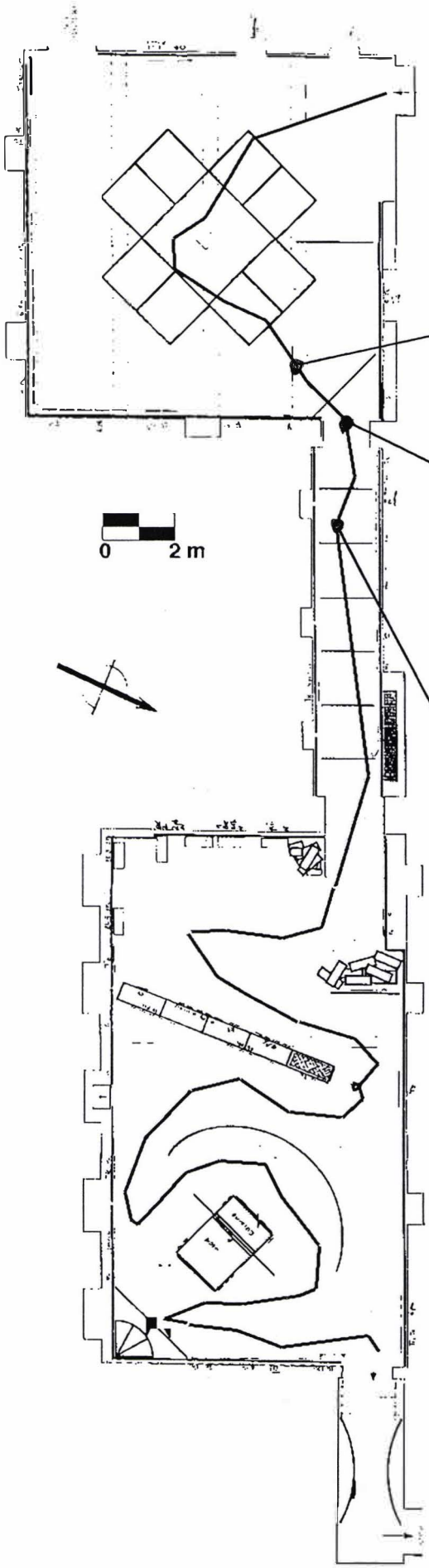
14h25- 15h05

couple

âge moy. 30 ans

F. Après on touche le rideau pour sortir de la première salle et c'est horrible... ça colle! H. Ah, non, moi je préfère celui là aux autres.
Pour vous c'était clair qu'il fallait passer par là?
F. Oui parce que c'est transparent, donc on voit que...
H. Oui, on voit qu'y a autre chose derrière. Y a la lumière. D'ailleurs c'est marrant, c'est évident qu'il faut tourner à droite, enfin la question ne se pose pas trop en fait, je ne sais pas pourquoi.
F. Parce qu'on n'a pas d'autres portes.
H. Non, on aurait pu tourner dans l'autre sens en fait. Ah, mais y a un mur!

F. Ça peut être le couloir de la mort mais les couleurs chaudes, les lumières chaudes, heureusement que...
H. Ah, c'est pas chaud, c'est mortel!
F. C'est orangé!
H. Oui, je sais bien mais ça fait comme si... ça fait un peu sodium! Alors par contre, bonjour les légendes qui sont foutues au début et que tu dois mémoriser! Enfin ça n'a rien à voir avec les ambiances... d'abord tu vois jamais, les photos tu n'as pas de vue d'ensemble et t'es obligé de t'arrêter, je trouve que ça hache en fait le...
F. L'effet couloir.
H. Oui, c'est ça, en fait à la limite il faudrait que tu marches en regardant en haut alors que tu ne marches pas comme ça en réalité. Y a une espèce de... y a deux sollicitations : les photos ici donc tu regardes normalement comme sur un mur et tu as ce machin mais tu ne peux pas faire les deux choses au même temps. Et en fait en faisant comme ça je comprends comment c'était fait et je pense qu'il faudrait supprimer tout ça, ça n'apporte rien et ça c'est vachement plus fort comme un film.



PARCOURS COMMENTÉ N° 15

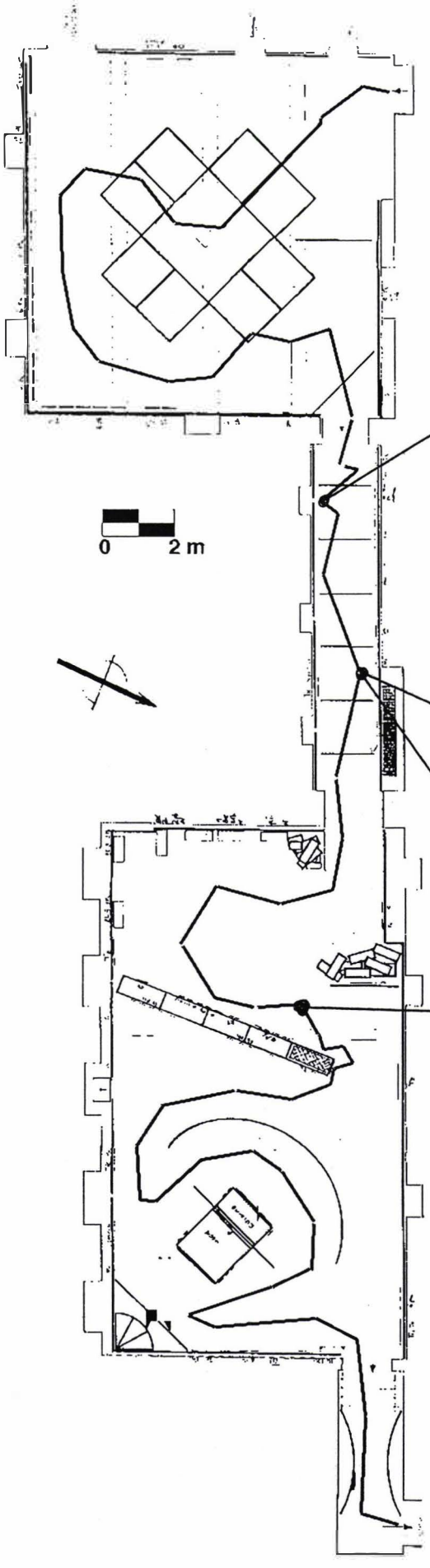
24/07/97

11h52- 12h40

2 amies

âge moy. 27 ans

Là à partir du moment où vous avez compris qu'il fallait passer le rideau, le fait de le passer ça ne vous a pas posé problème?
A. Non. Je l'ai passé un peu en biais, je n'ai pas voulu couper le texte (RIRES).
C. Moi je ne me rappelle plus comment je suis passé mais je crois que ça ne me gêne pas, en fait... Et puis là c'est...
A. Le couloir de la mort, c'est terrible.
C. Le chemin de croix pour aller à côté, c'est horrible.
A. Un peu chemin de croix, oui.
C. C'est assez bien rendu. Surtout que tu as les escaliers...
A. On sent vraiment la transition. En fait y a la salle c'est très traditionnelle avec les tentures, enfin toute la tradition, tout le côté historique, et puis là c'est un peu l'horreur et puis après, bon, ban, ils ont pris le dessus et puis y a la vie qui continue.
C. En plus de ça dans ce couloir tout sombre avec des photos souvent horribles, quelques meurtrières, rien que le nom c'est (RIRES)... Et on retrouve le même tissage, et moi j'ai touché pour voir...
A. Et puis dans les meurtrières ça fait un peu crêpe noir aussi le tissu, et ça rajoute à l'ambiance.
C. Et puis donc là on a l'escalier au fond avec les marches qui sont éclairées un peu en rasante, on voit pas mais on aperçoit les valises mais c'est parce que je le sais maintenant (RIRE)!
A. Voilà on ne sait pas ce qui va avoir après.
C. Tout à l'heure je ne savais pas trop. Moi y a tout ce côté symbolique, l'ascension, on ne voit pas ce qui a derrière...
A. Et puis bon c'est un couloir, c'est toujours... ça fait un chemin de la mort un peu. Ou de la fuite. Y a un peu les deux symboliques : c'est vrai qu'y a la mort qui est représentée par les photos et puis au même temps, bon, il faut continuer.



PARCOURS COMMENTÉ N° 16

25/07/97

16h25- 17h00

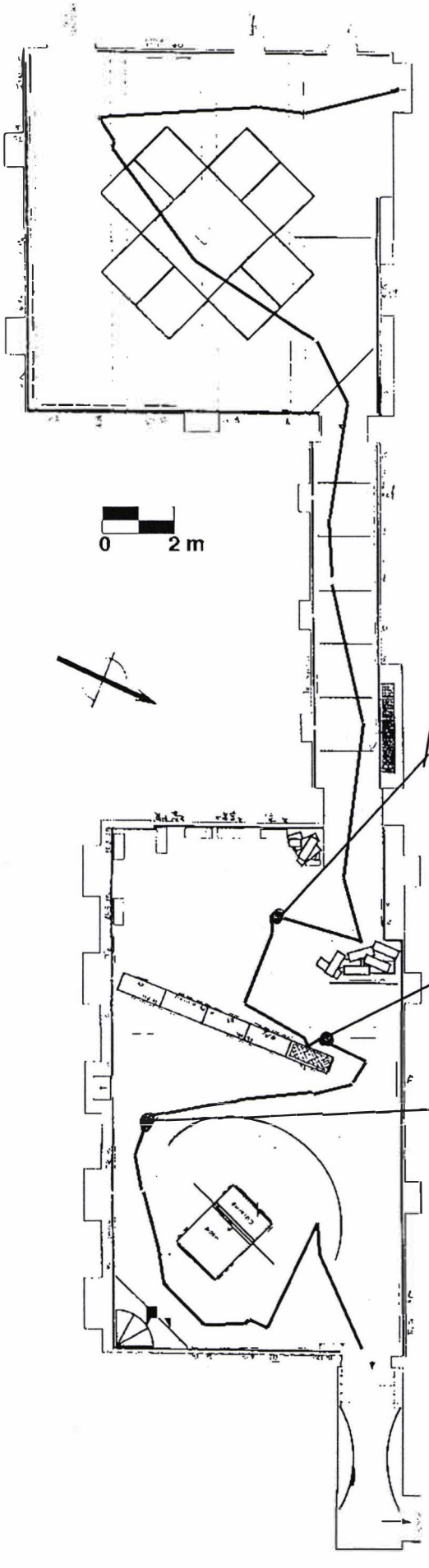
1 femme

âge 30 ans

Oui, y a un truc hyper-intéressant sur les meurtrières. Attends, je me remets comme j'étais, c'est-à-dire comme pour regarder les photos on est obligé de prendre une certaine distance et puis avec la meurtrière, op!, on a un effet sonore - je ne sais pas comment dire (COUPURE) - et c'est vachement bien! Et pour le coup ça appelle le regard parce que tu as envie de savoir où t'es et tu vois dehors!... Oui, j'aime bien. Op! Mais ça te coupe un peu de l'expo mais ça fait du bien (RIRE)! Ici ça fait du bien! Là les photos elles sont vraiment ardues! Ohlala oui!
Ah, ça marche à toutes les meurtrières! C'est bien. Et puis ça donne un rythme! Op!
Ça j'adore! La vitrine là. Je ne sais pas dire pourquoi! Je ne sais pas expliquer pourquoi j'adore les trous comme ça!

Peut-être parce que je peux toucher... *(claque la vitre)* Je cherche un son... J'en sais rien! Je ne sais pas du tout expliquer pourquoi, ça fait un trou, j'en sais rien... J'aime bien la couleur, j'aime bien aussi l'éclairement, j'aime bien comme c'est éclairé, ce n'est pas la forme parce qu'elle est à la limite désagréable parce que je suis un peu trop haute et je ne vois pas tout. Mais... j'aime bien la mise à distance aussi. C'est vrai que y a tout qui est accessible et puis d'un coup t'as une mise à distance, ça te donne un caractère plus... comment?... plus sacré à l'objet! Je ne sais pas, j'aime bien ça... Et puis on a envie de voir ce qui est derrière!...

... J'avais moins remarqué qu'y avait tant d'effets de couleur tout à l'heure, avec des spots un petit peu de couleurs différentes. Mais c'est sympa, elle fait assez théâtrale, en fait, cette pièce avec les valises, l'éclairage sur les valises.



PARCOURS COMMENTÉ N° 17

28/07/97

14h40- 15h00

1 homme

âge 35 ans

Et par rapport à l'aspect plus sonore? C'est assez marrant parce que, à priori, culturellement je ne suis pas un fana des... je dirais des sonorités des pays de l'Est, ce côté sur aigu, lancinant... Et là j'ai trouvé un côté très beau, très agréable en fait.
C'est marrant le fait qu'on entend les bruits des casques. Ça je trouve ça sympa, c'est bien. Tu retrouves comme un peuple là tout à coup, je trouve ça bien, une multitude de gens qui s'adressent à toi ou qui discutent entre eux, on peut imaginer des gens derrière en train de se parler, je trouve ça bien. ...

J'ai trouvé bien l'idée du décor du mur en usine. Depuis tout à l'heure je me demande si c'est une tôle ou du bois... tout à l'heure je pensais que c'était de la syrcotène qui est un acier très oxydé de couleur rouille que j'apprécie beaucoup, là je demandais, en fait, je viens de voir que ça a l'air du contre-plaqué peint. C'est bien, en plus j'aime bien la façon dont ça structure l'espace.

... Il avait certains endroits où j'avais été gêné par l'éclairage où, tu vois, ils ont utilisé des spots qui concentrent la lumière sur une partie bien définie de la paroi et tout à l'heure il avait une photo et un texte qui étaient l'un et l'autre demi éclairés et on n'avait pas du tout la même perception des choses, j'avais été un peu gêné. ... Ce qui me surprend c'est que j'ai beaucoup moins conscience de la présence de la paroi et l'attention est très concentrée sur l'information, sur les photos. Je n'avais pas perçu ça tout à l'heure dans l'autre salle le bleu, le bleu vert est beaucoup plus présent...

2.2.1. DES COMPTES-RENDUS DE PERCEPTION A L'ANALYSE PAR ALCESTE

Comme il a été présenté dans la partie précédente, le corpus textuel résultant des parcours commentés - c'est-à-dire les comptes rendus de perception -, a été analysé par le logiciel de traitement de données textuelles ALCESTE - *Analyse Lexicale par Contexte de Segments de Texte.* Tous les parcours commentés ont été retranscrit intégralement (100 pages dactylographiées, soit 340 000 caractères) et leur mise en forme adaptée aux normes du logiciel. Trois types d'information sont codifiés :

- identification et codage des unités de contexte initiales (u.c.i.), c'est-à-dire la séparation entre les questions d'un entretien ou alors la séparation des différents sujets [comme dans notre cas] ;

- codage des informations "hors-corpus", c'est-à-dire des informations qui servent à identifier chaque u.c.i., qui n'influeront pas sur l'analyse mais peuvent servir à l'analyse ultérieure. Ce codage est effectué par ce que l'on appelle une ligne étoilée, qui séparera chaque u.c.i. [dans notre étude, nous allons définir les variables salle de l'exposition où la parole advient, nombre de sujets, arménien ou pas, sexe, âge, type de visiteur, météo. Cela donne, par exemple : `**** *01 *s_1 *ns_2 *n_narm *sx_2 *age_2 *v_inv *t_fr`]

- et le texte proprement dit, non codé mais seulement ponctué et préparé. Par exemple, les mots en majuscule ne sont pas retenus dans l'analyse. Nous avons donc mis en majuscules nos interventions (questions, repères, observations) qui apparaîtront donc à titre de repère.

Chaque parcours a été identifié par un ensemble de variables[181] :

- numéro d'entretien [`*01`] ;
- nombre de sujets participant à l'entretien [`*ns_2`] ;
- salles où le discours a émergé : la salle un, la salle deux, la salle trois et une quatrième salle qui équivaut en fait au hall se trouvant à la sortie de l'exposition où je pose des questions sur la mémoire immédiate de la visite [`*s_1`] ;
- classe d'âge [`*age_2`] ;
- sexe [`*sx_1` (masculin) ; `*sx_2` (féminin)] ;

[181] Cf. Tableau d'Identification des sujets et des Conditions de Visite des Parcours Commentés, IIe Partie - Chapitre *Campagne d'enquête sur le terrain.*

- visiteur invité ou non-invité, c'est-à-dire ceux qui sont venus visiter l'exposition à mon invitation (cercle de connaissances), et ceux sollicités sur l'exposition même, ou visiteurs 'spontannés' [`*v_inv` ou `*v_ninv`] ;
- étudiant à l'École d'Architecture de Grenoble, identifiés comme tel pour leur compétence dans l'analyse de l'espace ;
- conditions de météorologie : température, ensoleillement, précipitation. Même si l'exposition est presque complètement isolée de l'extérieur (fenêtres cachées à l'exception des meurtrières dans le couloir), la variable météorologie a été prise en compte, parce qu'elle pourrait influencer la perception des visiteurs par le contraste entre l'exposition et le contexte extérieur : les hall avant l'entrée et à la sortie ont tous les deux des fenêtres, donc le visiteur est confronté à la météo avant et après la visite.

La préparation des données textuelles aux normes du logiciel a pris plus de temps que prévu à cause des particularités du corpus, non prévues dans le manuel d'utilisation du logiciel. Notamment pour les parcours effectués en groupes de deux personnes, les problèmes se sont posés au niveau de la définition de la variable *sexe*, parce que le logiciel n'accepte pas deux modalités de la même variable pour une même u.c.i. ; nous avons dû créer un "troisième sexe" pour identifier les couples homme-femme, et un "quatrième sexe" pour les couples femme-femme.

Rapport d'analyse du logiciel Alceste

Le rapport édité par le logiciel[182], à la fin du traitement du corpus, présente une série d'informations à analyser à différents niveaux. Le logiciel effectue, d'abord, un découpage du corpus par *unités de contexte élémentaires* (u.c.e.), groupe de mots identifié comme unité par la ponctuation. Après ce découpage et analyse, le logiciel les regroupe en classes par rapport à des contextes stables ou présentant des similitudes ou unité de sens. En ce qui concerne notre corpus, le logiciel a considéré quatre classes. Comme le montre le Dendrogramme des Classes Stables, présenté ci-dessous (cf. figure 41), les classes 1 et 2 sont très proches, tandis que la 3 et la 4 ne présentent pas d'affinités entre elles, ni avec les deux premières[183].

[182] Une version intégrale de ce rapport est consultable en Annexes.

[183] Le Dendrogramme se lit de droite à gauche et chaque ramification équivaut à une classe.

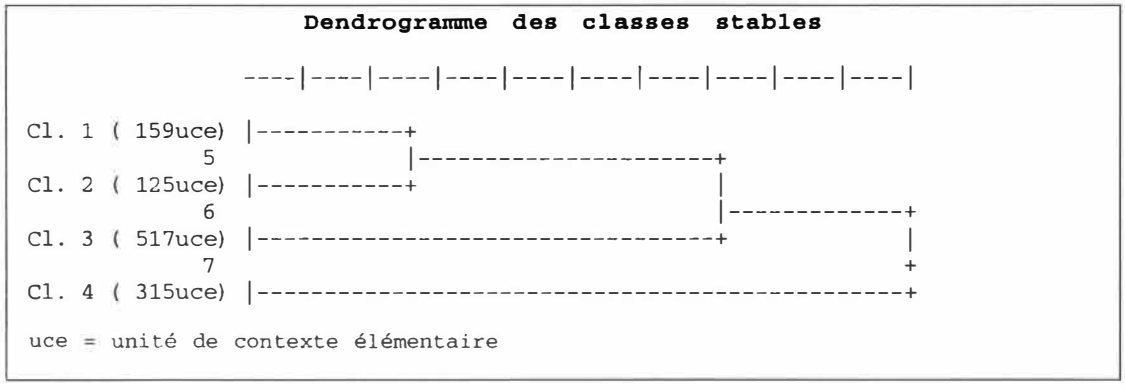


Figure 41 - Classification Descendante Hiérarchique

La **Classe 1** est caractérisée par les descriptions des étudiants de l'École d'Architecture de Grenoble, notamment les discours recueillis à la fin de la visite, lors de la remémoration. Ces discours offrent une homogénéité dans les termes utilisés et dans l'association entre eux. Comme nous pouvons le constater dans la liste présentée par ordre décroissant des occurrences (Cf. Tableau n° 5), les termes[184] spécifiques à cette classe sont liés à la qualification de l'espace ; ainsi, nous appelerons cette classe *Qualification de l'espace.*

TABLEAU N° 5 - VOCABULAIRE SPECIFIQUE DE LA **CLASSE 1**

espace+	30	vraiment	30	couloir+	21	premier+	21
valise+	20	lumiere+	15	marche+	14	usine+	13
couleur+	12	arriv+er	11	debut+	9	lieu+	9
transiti+f	9	couloir_de_la_mort	8		eclaire+		8
piece+	8	sens	8	mur+	1 7	passage+	7
chaud+	6	endroit+	6	rentr+er	6	eclair+...	5
noir+	5	problem<	5	spot+	5	vue+	5
zone+	5	descendre.	4	drap+er	4	parcours	4
porte+	4	rajout+er	4	sombre+	4	arrond+ir	3
blan+c...	3	contemporain+	3	dynam+	3 3	escalier+	1 3
fau+x	3	mont+er	3	separ+er	3	techn+	3 3
terme+	3	unite+	3	vrai+	3	biais	2
changement+	2	eblou+ir	2	etroit	2	exist+er	2
exode+	2	jaune+	2	jeu+	2	orange+	2
repos+er	2	scen+	3 2	sepia	2	sequence+	2
tendance+	2	voile+	2	cre+er	1	differ+ent	1 1
foutu+	1	identifi+er	1	sympa	1	tunnel+	1

Dans la **Classe 2** ce sont les discours des visiteurs masculins invités qui sont fortement représentés et les termes les plus caractéristiques font référence aux sons : ambiance sonore, casques, musique, entendre, écouter, etc. Nous désignerons cette classe *Ambiance sonore.*

[184] Le logiciel effectue une réduction du vocabulaire en formes réduites, comme nous pouvons le voir dans les tableaux suivants, par exemple : espace+ regroupe les mots espace, espaces ; les verbes conjugués sont regroupés sous la forme verbale non conjuguée (écout+er).

TABLEAU N° 6 - VOCABULAIRE SPECIFIQUE DE LA **CLASSE 2**

musique+	28	ambian<	27	entendre.	24	salle+	24
niveau+	14	casque+	13	chose+	11	exposition+	11
ecout+er	10	calm+	9	dire+	9	agreable+	8
temps	8	fort+	7	rest+er	7	bruit+	5
gen+er	5	gene+	5	justement	5	rappel+er	5
approch+er	4	completement	4	coupe+	4	derang+er	4
lecture+	4	li+er	4	mets	4	moquette+	4
particulierement	4	plong+er	4	reuss+ir	4	sembl+er	4
sons	4	visite+	4	bonne+	3	certain+	3
choisi+	3	court+	3	etonn+er	3	lis	3
part+	3	recueillement+	3	sonore+	3	temoign+	3
triste+	3	bois	2	concentr+er	2	contenu+	2
continuite	2	failli	2	faite	2	genera+l	2
informat+ion	2	loca+l	2	maquette+	2	march+er	2
minute+	2	peinture+	2	percepti<	2	prefer+er	2
rupture+	2	visuel+	2	decouvrir.	1	douce+	1
epicerie+	1	prolong+er	1	serenite	1	tele	1

La **Classe 3** est caractérisée par les discours des individus de sexe feminin, en visite individuelle ou à deux, d'âges comprises entre 25 et 34 ans et enregistrés surtout dans la troisième salle. Le vocabulaire prédominant traduit l'appréciation visuelle (voir, regarder, photo, lire, vitrine) et la motricité (les verbes tels que attirer, bouger, faire, tourner, frapper, passer, revenir, venir). Nous l'appelerons *Perception visuelle et motricité.*

TABLEAU N° 7 - VOCABULAIRE SPECIFIQUE DE LA **CLASSE 3**

voir	143	fait	97	photo+	68	en_fait	59
regard+er	50	aller.	46	je ne sais pas	45	truc+	44
aim+er	36	faire.	35	envi+e	29	tout_de_suite	28
lire.	27	venir	23	je me suis dit	23	vitrine+	22
attir+er	22	donn+er	22	pass+er	22	objet+	21
rideau+	20	coup+	20	texte+	19	demand+er	19
lire+	17	oeil	17	tour+	15	pareil+	15
origina+	15	commenc+er	14	tourn+er	14	image+	14
fond+	13	depart+	13	tissu+	12	robe+	11
ador+er	11	marr+er	11	legende+	10	toucher+	10
plein+	10	rouge<	9	symbol+3	9	tellement	9
ecrit<	9	fleur+	9	forme+	9	odeur+	9
revenir.	9	mauvais+	8	oblig+er	8	toile+	8
sorte+	8	affiche+	7	la_bas	7	habitu<	7
allee+	6	bouge+	6	super	6	trou+	6
droit+	6	exactement	6	ecriture+	6	milieu+	6
frapp+er	6	decu+	5	mortuaire+	5	chemin+	5
faim+	5	joue+	5	descripti+f	4	epice+	4
miroir+	4	rendu+	4	cadr+er	4		

La **Classe 4** est fortement caractérisée par des personnes âgées de plus de 35 ans, non invitées. Il est intéressant de vérifier que le vocabulaire spécifique de cette classe est dominé par les allusions au contenu de l'exposition, c'est-à-dire la communauté arménienne de l'Isère et son histoire, l'arrivée en France et l'intégration : arménien, histoire, génocide, communauté, peuple, association, France, Grenoble, Isère, culture. Nous l'appelons donc *La Communauté Arménienne.*

TABLEAU N° 8 - VOCABULAIRE SPECIFIQUE DE LA CLASSE 4

armen+	102	parl+er	31	histoire+	23	gens	22
genocide+	21	partie+	21	communaut<	20	vie+	20
actu+e	16	peuple+	16	associat<	14	ancien<	13
france	13	grenoble	13	culture+	12	effectivement	12
famille+	12	isere	12	pays	12	interessant+	11
histor+3	10	mort+	10	francais+	9	rec+ent	9
dernier+	8	epoque+	8	quatrieme+	8	troisieme<	8
arrivee+	7	commemorati+f	7	deport+er	7	integr+er	7
montre+	7	origine+	7	personne+	7	quotidien+	7
certainement	7	retour+	7	act+ion	6	aspect+	6
essa+yer	6	immigr+er	6	jui+f	6	monument+	6
profond+	6	region+	6	rue+	6	vivre.	6
civilis<	5	clair+	5	diaspora	5	difficulte+	5
egalement	5	emu+	5	evoluti+f	5	gard+er	5
identite+	5	montr+er	5	population+	5	racine+	5
raison+	5	annee+	4	commentaire+	4	complet+	4
langue+	4	nom+	4	paysage+	4	connaissance+	3
date+	3	extermin+er	3	generation+	3	groupe+	3
heure+	3	immeuble+	3				

Critique de l'analyse ALCESTE

L'analyse effectuée par le logiciel ALCESTE permet de dégager des classes caractérisées par un contexte, c'est-à-dire qui présentent une homogénéité aux niveaux thématique, lexical et sémantique. L'avantage de cette analyse est celle d'avoir une première "impression" distancée par rapport aux données récoltées, une interprétation informatique qui présente une certaine objectivité, ou plutôt un point de vue moins assujettit à d'éventuelles erreurs induites par un chercheur qui vient de finir un terrain, et qui en est encore imprégné. En revanche, l'analyse textuelle du discours ne présente pas la même finesse que l'analyse traditionnelle, c'est-à-dire l'analyse par découpage de phrases significatives ou par la valeur positive ou négative attribuée aux éléments décrits. Cela veut dire que cette analyse informatique peut être utilisée comme phase préparatoire d'une analyse plus fine, mais ne se suffit pas d'elle-même. Les classes contextuelles et leurs vocabulaires spécifiques nous servent en effet de point de départ pour une analyse qualitative plus détaillée.

Deux critiques sont à formuler quant à l'utilisation du logiciel : d'abord, la complexité de l'interface usager/logiciel, qui implique pour l'utilisateur, un long et méticuleux travail de préparation du corpus et une 'connaissance' et maîtrise d'un certain nombre de paramètres et particularités du logiciel, pas toujours explicités dans le manuel d'utilisation du logiciel. Deuxièmement, pour une exploitation approfondie du rapport d'analyse, comme des autres documents édités par le logiciel, l'utilisateur doit maîtriser l'informatique et la statistique.

En ce qui concerne la spécificité de notre corpus, il nous semble que l'analyse par ALCESTE n'est pas la plus appropriée, car nous avons besoin de situer en permanence la parole sur le lieu d'occurrence, mais aussi parce que les discours sont très inégaux dans la forme et dans le contenu. Les comptes rendus de perception présentent des

caractéristiques de discours qui nécéssitent une analyse qualitative détaillée et supposent un renvoi constant aux conditions du terrain. L'analyse informatique nous semble donc insuffisante face à la richesse des données récoltées ; c'est pourquoi nous avons décidé de faire une deuxième analyse de ces comptes rendus de perception selon la méthode préconisée (Cf. Thibaud, 1996 et définition de la méthode des parcours commentés dans la partie précédente). Nous avons procédé à cette analyse postérieurement, en croisant les données textuelles des comptes-rendus des perceptions en mouvement, les données métrologiques et l'analyse spatiale afin de dégager les effets sonores et visuels décrits et d'identifier les ambiances de l'exposition[185].

2.3. MÉMOIRE-SOUVENIR

En interrogeant la mémoire *immédiate* lors des parcours commentés, nous avions déjà pu constater le rôle actif du visiteur dans la construction de sa mémoire, soit par les aspects mis en exergue[186], soit par les jugements de valeur qui leur étaient associés. D'autres éléments intéressants relevés dans ce récit d'anamnèse ont été, par exemple, l'effet de *gommage* - où des éléments vécus intensément pendant le parcours étaient absents du discours -, et l'effet d'*irruption*, c'est-à-dire que certains aspects non mentionnés pendant le parcours commenté ressortaient à ce moment-là pour renforcer la clarté du discours ou permettre une articulation plus rationnelle des parties décrites.

Cela nous avait permis de supposer que pendant l'acte de parcourir en commentant il y avait déjà un travail de mémorisation selon une séquence précise et en anticipant probablement une question sur la logique de présentation.

Plus, devoir décrire verbalement ce qui était en train d'être perçu, obligeait déjà à une formalisation des phénomènes perçus, des émotions ressenties, des jugements de goût, des évocations éventuelles, et donc à une *sélection* (on ne peut pas tout décrire) et à une *hiérarchisation* (il y a des priorités) dans la description. Cette formalisation dépendait aussi du rôle d'informateur que le visiteur-interviewé s'était attribué visant à satisfaire les attentes pressenties (imputées?) à l'enquêteur.

Qu'en est-il de cette mémoire deux ans passés ?

---

185 Cf. IVe Partie - Analyse des ambiances.

186 Souvent en rapport direct avec leur profil socioprofessionnel, comme par exemple les aspects plutôt sociohistoriques cités par les individus âgés de plus de 35 ans, ou les descriptions spatiales faites par les étudiants de l'École d'Architecture (Cf. Chapitre 3.3. Analyse par ALCESTE).

C'est ce que nous nous proposons savoir à travers l'analyse des entretiens réalisés deux ans après la visite de l'exposition.

Cette analyse se déroule en trois temps. D'abord, une analyse du récit en lui-même en terme d'organisation interne du discours et de l'ordre d'apparition des souvenirs. Ensuite, et pour chaque individu, nous avons comparé ce récit avec celui réalisé deux ans auparavant. Enfin, nous avons comparé les récits des différents sujets.

À la fin de cette analyse, nous avons constaté deux grands groupes par rapport aux souvenirs :

- ceux qui avaient un souvenir assez précis, avec une description séquentielle et chronologique de la visite ;

- ceux qui avaient un souvenir succinct, parfois assez vague, jusqu'à ne pas se rappeler du fait d'avoir visité cette exposition. Un de ces sujets, afin de combler le manque de souvenirs, a développé tout un discours assez imprécis de ce que probablement il aurait dû y trouver (*des photos, des documents, des objets* sans jamais préciser ou détailler les contenus, la quantité, l'emplacement...).

Quant à l'analyse du discours de ces entretiens, on peut ressortir différents aspects :

- appréciation globale de l'exposition, suivie de la description des salles selon l'ordre de la visite ;

- description spatiale d'abord, suivie du contenu. Le contenu sert aussi à qualifier l'espace : *le couloir du génocide, là où on parlait de la vie quotidienne, ...*

Le discours est embrayeur de souvenirs : c'est-à-dire que d'abord la description est assez succincte ou imprécise, ou hésitante, et au fur et à mesure que les espaces sont décrits (et que je demande de préciser des aspects) d'autres souvenirs reviennent et enrichissent le dialogue. Néanmoins, pour quelques sujets, ça a été quand même difficile de décrire d'une façon précise les salles (ou certaines des salles).

Il reste toujours une **impression générale de la visite** :

- en terme de contenu tous arrivent à dire de quoi traitait l'exposition, même si cela reste indéfini quant aux dates ;

- en terme spatial, tous ont gardé une idée de l'ambiance de l'exposition : tranquille, tamisée, continuité.

Prendre une partie pour le tout : l'ambiance de la **première salle** sert à qualifier par extension l'ensemble de l'exposition. Parce qu'il s'agit du souvenir le plus fort ? Parce

que c'est l'ambiant le plus remarquable ? Ou simplement parce que c'est la première salle visitée, donc la première impression, donc le premier contact perceptif de l'exposition qui prédomine dans le souvenir ?

Falk [1992 : 93] développe cette idée lorsqu'il parle de l'exposition comme une *gestalt*, c'est-à-dire que les objets et la scénographie sont expérimentés comme un tout, les visiteurs sont incapables de les distinguer. En effet ils perçoivent leur expérience muséale comme une *gestalt* dans laquelle le contexte de visite, les attentes personnelles et la scénographie sont interconnectés et indissociables. Ainsi, cela expliquerait ce souvenir de l'exposition comme un tout homogène.

Hypothèse que comme c'est un ambiant ressenti comme unitaire, équilibré, à charge émotive forte, donc plus pérenne en terme mémoire, c'est plus facile à décrire et reste plus présent dans le discours. Comme c'est le souvenir le plus fort et précis c'est celui qui semble le plus à même de donner l'idée générale de l'exposition.

Inversement, la **troisième salle** - décrite comme disparate ou confuse déjà lors des premières visites - pose problème en terme de souvenir et les interviewés ont du mal à associer dans une même salle les différents espaces dont ils se souviennent.

Est-ce parce qu'il y a effort d'unicité du souvenir ? Est-ce que pour fixer le souvenir d'un espace on se sert d'un élément qui synthétise ou qui peut le représenter (signe) et, lorsqu'on se rappelle de lui, tous les autres reviennent ? Donc dans cette troisième salle, disparate et hétérogène, même si il y a un souvenir de quelques éléments, cela ne permet pas de qualifier l'ensemble, puisque ces éléments sont hétérogènes et aucun ne vaut pour le tout. Par extension, il est difficile de nommer cette partie. L'impossibilité de nommer et de qualifier de façon unitaire la troisième salle pose problème dans le souvenir.

- L'analyse des souvenirs nous permet de confirmer que la mémoire dépend aussi de **l'intention de mémoire**. En effet, il est apparu que les personnes qui étaient venues visiter l'exposition intentionnellement ont gardé un souvenir plus riche en détails et plus cohérent que ceux qui sont venus à ma demande et qui ne visitent généralement pas ce musée, ou ce type d'expositions. Pour ceux-là néanmoins la mise en scène a permis de faire passer le message de l'histoire d'un peuple : avant et après Génocide.

- La sensorialité de la mémoire

Comme pour les résultats de la première enquête, les récits des souvenirs à long terme mettent en évidence le caractère sensible de l'expérience de visite, car les individus se servent des qualificatifs d'ordre visuel, auditif, tactile et même olfactif pour décrire les espaces ou les sensations éprouvées. Les associations des différents sens sont aussi apparues dans ces récits, soit pour accentuer une description d'un espace donné (concordance d'aspects visuels et sonores, par exemple), soit au contraire pour faire

ressortir des contradictions ressenties quant à l'effet d'ambiance recherché (discordance entre ce qu'on voit et ce qu'on entend).

On constate, par ailleurs, que la **motricité** est partie intégrante de cette mémoire sensorielle, comme le démontrent les verbes d'action utilisés dans la description : *là on tournait à droite, on rentrait, en sortant...* En plus de cette valeur descriptive de l'espace, ces verbes qualifiaient ou donnaient des précieux indices des sensations vécues : *grimper l'escalier* (l'épreuve de survie du génocide), *déambuler dans la salle* (plaisir de se laisser entraîner), *tourner autour* des objets...

Conclusion de l'analyse de l'expérience des visiteurs

L'ensemble des méthodes d'analyse appliquées aux corpus résultants de l'enquête auprès des visiteurs, nous a permis de déceler différents niveaux de la démarche active du visiteur.

D'abord, dans les conduites de visite elles-mêmes, à travers le repérage d'une diversité de parcours-type et des éléments muséographiques qui sont à l'origine de comportements particuliers.

Ensuite, au niveau des descriptions de la perception de l'exposition. L'analyse par le logiciel ALCESTE, nous a permis d'identifier quatre classes de contextes selon le vocabulaire spécifique utilisé par les visiteurs dans leurs comptes rendus de perception en mouvement. Néanmoins, nous estimons qu'une analyse plus approfondie de ce corpus des comptes rendus de perception est nécessaire, au travers la méthode d'analyse manuelle, c'est-à-dire le dépouillement des données par l'observateur lui-même à travers une grille d'analyse. Cette analyse sera effectuée dans la partie suivante.

Enfin, en ce qui concerne la construction de la mémoire. L'analyse de la mémoire que gardent les visiteurs longtemps après la visite effectuée, nous permet de confirmer l'importance de l'expérience sensible dans la construction de la mémoire de visite : les visiteurs gardent souvenir de l'organisation spatiale, des couleurs et effets lumineux, des musiques diffusées et, surtout, des déplacements et mouvements du corps.

Après cette analyse de l'expérience du visiteur, nous pouvons maintenant caractériser l'environnement lumineux et sonore de l'exposition au travers les données métrologiques prélevées sur site.

3. Caractérisation environnementale D'Isère et d'Arménie

Nous avons réalisé des mesures sonores et lumineuses afin de qualifier l'environnement sonore et lumineux de l'exposition, mais également pour repérer des phénomènes décrits par les visiteurs lors des parcours commentés. Dans le chapitre Déroulement de l'enquête (Cf. IIe Partie) nous avons présenté les protocoles de mesure. Ici, il s'agit de justifier le choix des mesures et d'analyser les données obtenues.

3.1. MESURES SONORES

Suite aux impressions des visiteurs d'une exposition "calme et feutrée", nous avons effectué des mesures qui nous permettaient de vérifier les qualités d'absorption des salles, mais aussi de mesurer le niveau sonore ambiant. Nous avons donc mesuré le *temps de réverbération* (Tr) et les *niveaux sonores équivalents* (Leq).

Rappelons que deux musiques traditionnelles arméniennes sont diffusées dans l'exposition, l'une, dans la première salle et, l'autre, dans la quatrième partie. Les haut-parleurs de diffusion de ces fonds sonores sont placés sur les poutres à 2,50 m du sol : dans la première salle, au-dessus du module-église en tissu, dans la quatrième, au-dessus du module-maison (Cf. Figure 42 pour les emplacements précis). Par ailleurs, il y a les témoignages oraux diffusés par casque, dans les banques d'écoute situées dans la troisième salle. Outre les bandes-sons diffusées dans l'exposition il y a un aspect non négligeable pour les conditions acoustiques, c'est le fait que les matériaux de revêtement et de scénographie renforcent les qualités d'absorption des salles. Rappelons que les sols sont couverts de moquette, le plafond est en bois, les murs ont été en grande partie recouverts de panneaux en aggloméré de bois, les dispositifs muséographiques construits (modules maison et usine, et les valises) sont également en aggloméré ; sans oublier les matériaux textiles, les tissus et batilines (filets en plastique) dans les trois salles.

- Le **Leq** est le niveau d'énergie constant durant la période d'observation T correspondant à l'énergie acoustique moyenne produite par la source durant cette période.

$$leq = 10\log\left[\frac{1}{T}\int_T 10^{\frac{Lp}{10}} dt\right]$$

où Lp = niveaux de pression acoustique au cours du temps T
unité : dB(A) comme Lp

Nous avons mesuré le Leq en 16 points, choisis de façon a représenter les points parcourus par les visiteurs ou correspondant à des endroits où des visiteurs ont fait référence à des changements particuliers. Nous avons mesuré des Leq par périodes de 3 mn (180 s.), puisque l'environnement sonore dans chaque salle était relativement homogène dans le temps et que, au bout de trois minutes, le Leq avait atteint une valeur constante. Ces valeurs sont relatives, car il faut se rappeler que les musiques sont diffusées en boucle, c'est-à-dire de façon cyclique. Il existe donc des variations d'intensité : dans le morceau diffusé lui-même, mais aussi des variations liées aux pauses de diffusion (quand le lecteur C.D. se repositionne au début du morceau).

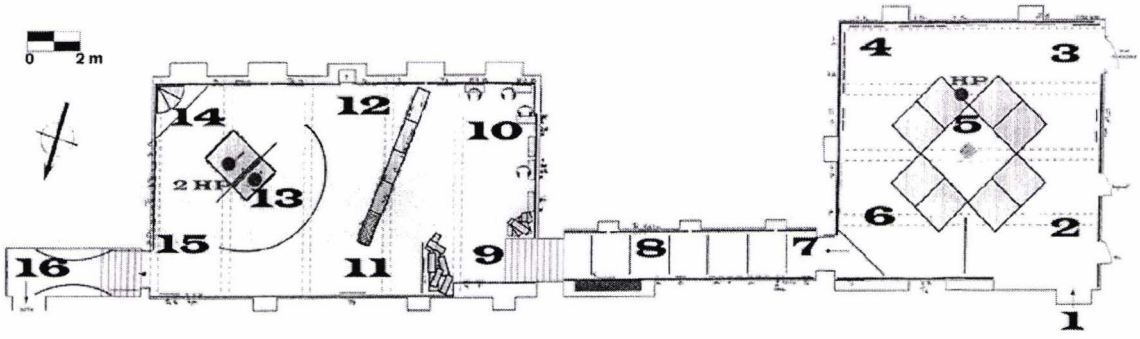


Figure 42 - Plan des points de mesure Leq

Le graphique des valeurs Leq, présenté Figure 43, nous confirme que l'ambiance sonore de l'exposition est calme, puisque les valeurs mesurées oscillent entre 40 et 53 db(A)[187]. La courbe tracée dans le graphique permet de visualiser un certain parcours sonore : d'un niveau assez faible - 40,6 dB(A) - devant l'entrée de l'exposition, l'on passe à un niveau oscillant entre 48,3 et 53,1 dB(A) dans la première salle avec la diffusion de la musique. Le niveau baisse à nouveau à l'entrée du couloir, et reste assez faible jusqu'à la troisième salle : de 42,2 à 43,8 dB(A). Cela s'explique par le fait que les haut-parleurs qui diffusent les fonds sonores sont situés assez loin : sur les poutres (hauteur 2,50 m) au-dessus de l'église-tissu dans la première salle, et au-dessus du module-maison dans la quatrième salle. À partir du franchissement du module-usine le niveau remonte pour atteindre 53,4 dB(A) dans la quatrième salle.

[187] À titre de comparaison, les niveaux sonores mesurés dans une chambre à coucher varient entre 35 et 40 dB(A) et ceux mesurés dans une salle de classe entre 55 à 75 dB(A).

Mais dès la descente de l'escalier de sortie, le niveau chute à 45 dB(A). Ces niveaux Leq mesurés sont, pour cette exposition, des niveaux indicatifs, puisque nous avons vérifié que selon le gardien du musée qui met en marche les lecteurs de CD, le volume de diffusion des fonds sonores est plus ou moins élevé. En règle général, il reste toujours à des niveaux que l'on peut qualifier de raisonnables, mais parfois il est un peu plus fort (souvent les jours où il y a des groupes scolaires qui visitent le musée).

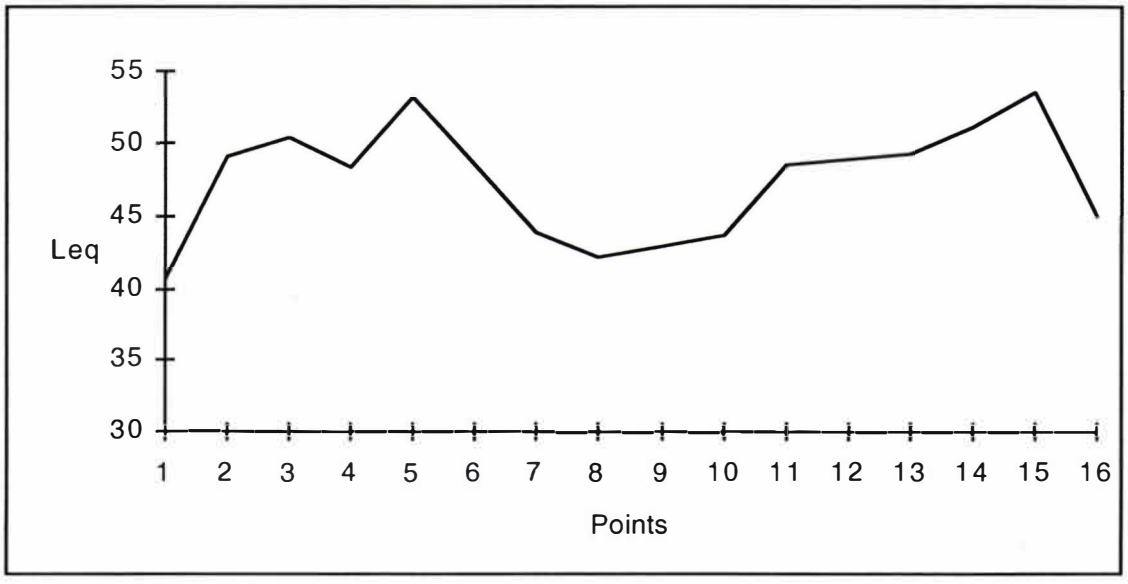


Figure 43 - Graphique des valeurs Leq

- Le **temps de réverbération** (Tr) est le temps (en secondes) qui met un son pour décroître de 60 dB une fois l'émission arrêtée. Plus ce temps est long, plus une salle est réverbérante, plus il est bas plus la salle est absorbante. Une salle est considérée réverbérante pour un Tr supérieur à 2,2 s.

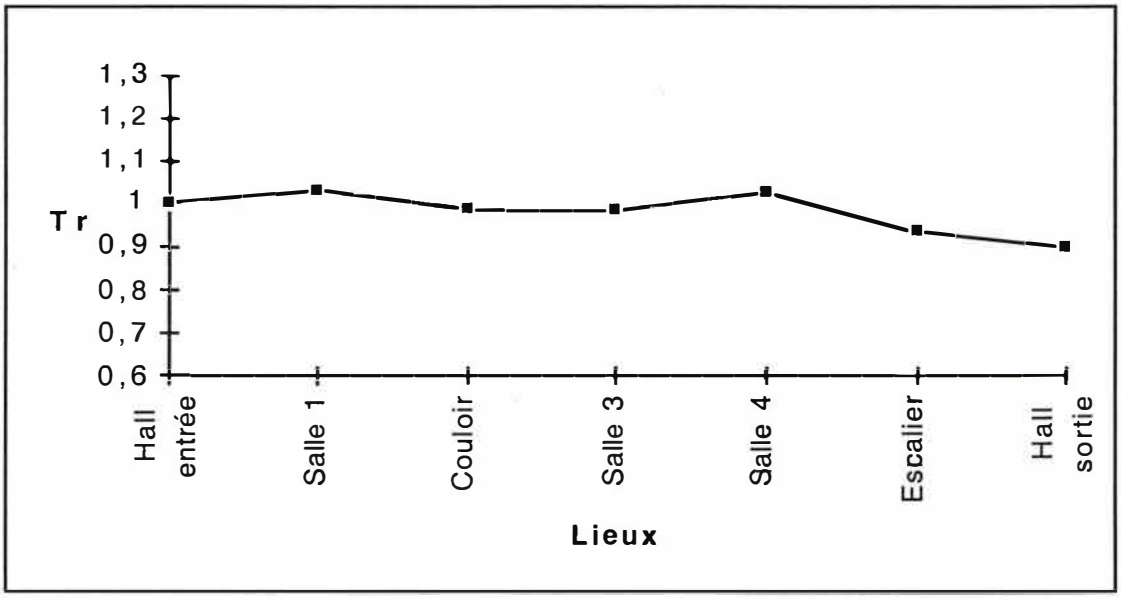


Figure 44 - Graphique des valeurs Tr (moyenne 500hz-2Khz)

Nous avons respecté les protocoles habituels lors des mesures et lors du traitement des données obtenues : des mesures en différents points pour chaque salle (différents points de mesure pour une même déflagration, plusieurs déflagrations par salle) et calcul de la moyenne des valeurs des points pour chaque salle. Ci-dessus, nous présentons le graphique des valeurs moyennes des bandes de fréquence 500 Hz à 2KHz par salle. Comme nous pouvons vérifier dans cette courbe, l'ensemble de l'exposition est assez absorbante puisque les valeurs de Tr se situent entre 0,94 et 1,03 s. Il y a une forte homogénéité dans les trois salles de l'exposition et un changement vérifié au niveau de l'escalier final qui marque la sortie de l'exposition.

Ces valeurs de temps de reverbération confirment aussi la bonne intelligibilité vérifiée dans l'ensemble de l'exposition, puisque ce sont ces bandes de fréquence-là qui définissent une bonne intelligibilité. Il n'y a pas de changements significatifs entre les différents espaces : nous pouvons donc parler d'un parcours homogène.

3.2. MESURES LUMINEUSES

En terme lumineux, il nous intéresse, d'un côté, de qualifier l'ambiance lumineuse générale de l'exposition, et d'un autre côté de repérer des points où des contrastes ou éblouissements ont été signalés par les visiteurs. Pour cela, nous avons effectué des mesures des niveaux d'éclairement et des mesures de luminance.

Avant d'interpréter les mesures effectuées, il importe de décrire les caractéristiques de l'éclairage de l'exposition. Rappelons que par un choix scénographique délibéré, tout l'éclairage naturel a été remplacé par de l'éclairage artificiel, en obturant toutes les fenêtres des trois salles de l'exposition. La seule lumière du jour qui pénètre dans l'exposition est celle qui rentre par les portes d'entrée et de sortie (qui communiquent avec des halls où il y a des fenêtres). L'éclairage artificiel est essentiellement un éclairage de type intensif, c'est-à-dire dirigé, assuré par des spots à lampes à incandescence (à réflecteur, surtout dans les deux premières salles, et à tungstène halogène à réflecteur dichroïque dans la troisième[188]), dirigés sur les objets exposés (textes, iconographie, tissus). À l'intérieur des vitrines, l'éclairage se fait également par des spots à tungstène halogène à réflecteur dichroïque. Cet éclairage direct, visible surtout dans la troisième salle, est plutôt diffus dans la première et deuxième salles où

[188] La troisième et quatrième salles sont en réalité une seule salle : la troisième. Nous gardons cependant la séparation signalée par les visiteurs lors des parcours commentés, basée sur la thématique différente, mais aussi sur le cloisonnement matérialisé dans le mur-usine, placé en diagonale (Cf. plan niveaux éclairement).

il est orienté sur les tissus (sur lesquels sont imprimés des images) qui réfléchissent la lumière. Les lampes utilisées ont deux caractéristiques importantes à souligner : elles ont un indice de rendu des couleurs maximum [IRC(Ra)=100] et une température de couleur (Tc) à teintes chaudes[189]. Cela les rend particulièrement adaptées à ce type de présentation : faibles niveaux d'éclairement (une couleur chaude est préférée pour des faibles niveaux d'éclairement) et besoin d'une bonne qualité dans le rendu des couleurs et dans la distinction des formes (objets, textes...). Un autre type d'éclairage particulier, indirect, est celui transmis par les photos du module-usine et module-maison. Ici le procédé a été de faire les tirages photo sur du papier translucide, les placer ensuite entre deux plaques de plexiglas qui ont été accrochées devant des carreaux découpés dans le meuble lui-même. Les photos sont éclairées par derrière par des lampes fluorescentes rectilignes[190] installées à l'intérieur des modules, donnant l'effet de diapositives agrandies[191] disposées les unes à côté des autres.

Après cette description des modes d'éclairage utilisés, procédons maintenant à l'analyse des données mesurées.

- **L'éclairement** est la quantité de flux qui arrive sur une surface donnée. Le lux (lx) est l'unité d'éclairement équivalant à l'éclairement d'une surface qui reçoit normalement et d'une manière uniforme un flux lumineux de 1 lumen[192] par mètre carré. Nous avons effectué les mesures des niveaux d'éclairement au sol (sauf pour quelques valeurs mesurées sur les parois) puisque nous effectuerons les mesures de luminance plus proches de la vision humaine en hauteur.

Il existe des valeurs d'éclairement définis pour les musées et lieux d'exposition, selon le degré de sensibilité des matériaux des objets à la lumière[193]. Dans le cas de l'exposition étudiée, ces valeurs n'ont pas constitué une contrainte lors de la définition du plan d'éclairage puisque les objets exposés sont, soit des reproductions réalisées par le musée (photos, cartes), soit des originaux[194] ne craignant pas la lumière (métal, céramique, bois). Néanmoins, les niveaux d'éclairement mesurés sont assez faibles,

---

[189] Les teintes chaudes sont celles qui ont une valeur de $T_C \leq 3300$ K (degrés kelvins). En effet les lampes utilisées, des halogènes 12V à réflecteur dichroïque ont une valeur de $T_C = 3200$ K. Elles ont un aspect plus froid que celles à incandescence utilisées dans les deux premières salles : les lampes à réflecteur qui ont une valeur de T_C=2700 K.

[190] L'éclairement résultant de ces lampes est filtré par le papier translucide et mate des impressions en niveaux de gris (photos N&B) ; l'importance ici sont les photos rendues visibles par ce procédé lumineux et pas le flux lumineux en lui-même ou l'aire qu'il éclaire. Pour ces raisons nous n'avons pas pris note des températures de couleur et des indices de rendu de couleur.

[191] Lors de la présentation des choix scénographiques nous avons pu voir cet effet, notamment dans les panoramiques des trois salles. Cf. chapitre 1.1. La mise en espace de l'avant programme.

[192] Le lumen est l'unité qui exprime le flux lumineux (qui est constitué par l'ensemble de la puissance utile pour l'œil humain qui sort de la source lumineuse, la lampe).

[193] Par exemple 50 lx pour les objets particulièrement sensibles à la lumière (aquarelles, soie, manuscrits...), 75 lx pour des textiles à colorant stable, cuirs tentés..., 150 lx pour les peintures à l'huile, laques, ivoire... Sans limitation pour les objets tels que pierres, métaux, céramiques. Cf. AFE, 1991

[194] À l'exception de quatre documents d'identité originaux (passeports et livret de travail des années 20 et 30), présentés dans la salle 3 et non éclairés directement.

comme nous pouvons voir dans le plan des niveaux d'éclairement (cf. figure 45). Ce plan est une représentation graphique des valeurs mesurées, qui a pour objectif de donner un aperçu des zones lumineuses et des zones sombres afin de faciliter la visualisation de l'aspect lumineux général de l'exposition.

Dans la première salle nous pouvons vérifier que l'espace central présente un niveau d'éclairement plus fort que le reste de la salle, même si les niveaux sont en général assez bas. En effet, nous avons mesuré des valeurs comprises entre 15 et 55 lx sous les tissus, et jusqu'à 700 lx sur la maquette de l'église, éclairée directement par des spots (qui sont plus proches donc l'éclairement est plus intense vu que la maquette est mise sur socle à hauteur du regard). Dans le reste de la salle les valeurs sont très basses, et varient entre 2 et 11 lx du côté droit (ouest) du module-église, et entre 5 et 20 lx du côté gauche (est), à l'exception de la tache de lumière autour du titre de l'exposition (230 lx). Il y a un net effet d'assombrissement, même de coupure visuelle, lorsque le visiteur pénètre dans l'exposition, puisqu'il passe d'un espace où le niveau d'éclairement mesuré atteint 40 lx[195] à un autre où il y a seulement 2 lx.

Le couloir présente une différence de l'éclairement en hauteur : si au niveau du sol il est assez sombre, au niveau de la perspective il est dominé par la luminosité renvoyée par les photos imprimées sur tissu et suspendues au plafond et par la tache lumineuse sur les marches de l'escalier au fond (de 12 à 480 lx). Par ailleurs, il y a une distinction aussi entre l'espace triangulaire à l'entrée du couloir où les niveaux oscillent entre 4 et 19 lx, et le reste du couloir où les valeurs mesurées au sol sont très basses (entre 1 et 3 lx, pour remonter à 6 lx à proximité du mur où sont affichées des photos).

La troisième salle est relativement homogène en terme d'éclairage, oscillant entre 7 et 13 lx, avec des taches de lumière sur l'amoncellement des valises (236 lx). Cette salle est perçue comme lumineuse par les visiteurs, parce que devant eux, en arrivant, se présente un panel de "diapositives" sur le mur-usine, c'est-à-dire les photos imprimées sur du matériau translucide et éclairées par derrière, encastrées dans le module-usine, qui constituent ce mur de lumière. Ici la variation de l'éclairage est plutôt au niveau des couleurs utilisées dans certains des spots (rouge et violette).

La quatrième salle est divisée en deux parties par rapport à la lumière : le côté nord très sombre (0-1 lx), et le côté sud plus hétérogène, oscillant entre 2 et 12 lx dans les aires de circulation, avec des zones plus éclairées comme la partie longeant le module-usine (8-35 lx) et le module-commémoration (125 lx).

---

[195] Nous rappelons que les mesures d'éclairement ont été réalisées un jour "couvert", où la lumière naturelle est moins intense que par un jour de plein soleil. Cela est important à signaler, car dans ce hall d'entrée il y a une fenêtre (plein ouest) qui même si un peu décalée par rapport à l'entrée de l'exposition, influence le niveau d'éclairement mesurable. Cela veut dire que par beaux jours cet effet d'assombrissement est encore plus marqué.

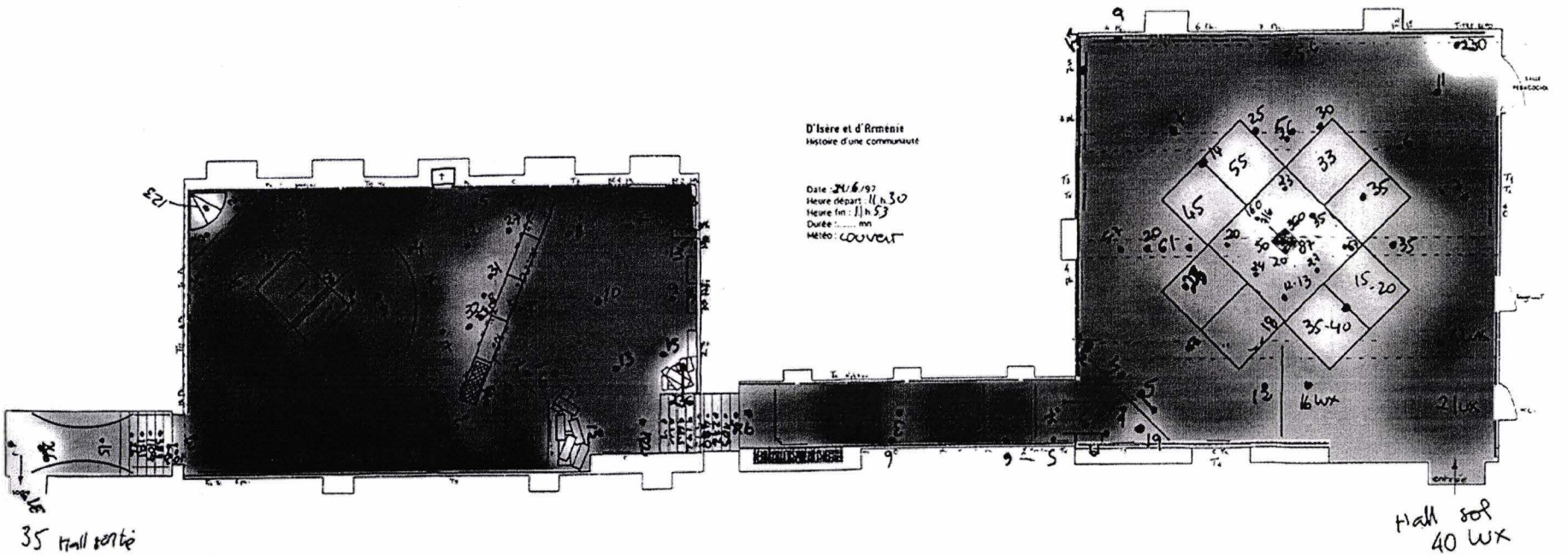


Figure 45 - Plan des niveaux d'éclairement (lux)

À la sortie de l'exposition, nous vérifions une forte transition lumineuse, puisque les marches sont fortement éclairées, entre 26 et 1109 lx, et le palier entre 15 et 266 lx. Dans cet escalier de sortie, il y a un effet lumineux important à signaler, celui de filtrage, c'est-à-dire que les tissus suspendus en demi cercle, filtrent et diffusent la lumière en même temps, constituant ainsi des pans de lumière, des surfaces éclairées qui se présentent, d'abord, à hauteur des yeux et, pendant la descente, surplombent les visiteurs.

Dans le hall de sortie la lumière du jour redevient présente et le niveau mesuré remonte à 35 lx, après 15 lx mesurés sous le linteau de la porte qui marque le seuil de l'exposition. Il y a donc l'effet contraire de celui à l'entrée : on sort vers la lumière. Ici, cet effet est moins marquant que le précédent puisque le visiteur a descendu des marches baigné dans la lumière.

Ces mesures des niveaux d'éclairement nous permettent donc d'avoir un aperçu général de l'ambiance lumineuse des salles de l'exposition. Néanmoins, comme les valeurs ont été prises au sol, elles constituent plus une donnée indicative puisque les visiteurs en parcourant l'exposition regardent plutôt devant eux, sur les murs, en perspective. Pour rendre compte de ces conditions de visite lumineuse, nous avons réalisé des mesures de luminance.

- **La luminance** est la partie de la lumière qui arrive dans l'œil. Son unité est la candela[196] par mètre carré (cd/m^2). Les luminances primaires sont causées par des sources lumineuses, les luminances secondaires sont causées par des réflexions (sur une paroi, une vitre) ou par transmission (à travers un vitrage, un tissu).

La luminance sert à caractériser des contrastes, donc à quantifier la fatigue et l'éblouissement. La luminance est l'expression du rapport entre l'intensité émise en direction de l'œil et la surface apparente qui émet cette intensité (par réflexion). La luminance minimale capable d'impressionner l'œil est de 10^{-9} cd/m^2. La gène commence à 5 000 cd/m^2 (valeur, par exemple, d'une bougie de ménage).

L'éblouissement est exprimé par le contraste (C), c'est-à-dire les rapports entre la luminance du fond (L_f) et la luminance de l'objet (L_o), calculés par la formule suivante :

$$C = |L_f - L_o| / L_f$$

Exemple : un objet est vu si C>0,01 (1%), c'est ce qu'on appelle le seuil différentiel en luminance.

La luminance permet de prendre en compte des éléments importants dans la perception de l'intensité lumineuse : surface éclairée, la distance relative et l'angle de vision. Cela permet de comparer deux objets éclairés qui se présentent à l'œil, même si

[196]La candela est l'unité de l'intensité lumineuse, c'est-à-dire le rayon lumineux qui sort du luminaire dans une direction donnée.

de natures et couleurs différentes (ex. photo et mur où elle est accrochée). Nous parlons alors d'équilibre des luminances de l'environnement ou de contraste entre deux zones.

Nous avons prélevé les valeurs de luminance dans différents points et les avons annotées sur des photos, afin de calculer postérieurement les contrastes entre zones éclairées et zones sombres. Suite à ce que nous venons de décrire, la prise en compte de la luminance est importante dans le cadre de notre recherche puisque, pendant le parcours de visite, ce sont les contrastes entre zones sombres et zones éclairées qui attirent souvent les visiteurs : *"on va vers la lumière"*, *"j'étais attiré par la tache de lumière là-bas"*. La luminance permet, également, de prendre en compte les différences d'intensité réfléchies par les différents matériaux utilisés. Dans le cadre de notre étude, l'intérêt est de permettre d'estimer la visibilité des éléments les uns par rapport aux autres dans une même "surface"[197], et de déterminer l'attirance exercée sur celui qui la regarde, mais également le confort dans lequel s'exerce ce "regard" (y a-t-il éblouissement ou fusion des points?). La présentation détaillée des mesures de luminance sera faite lors de l'analyse croisée, dans la IVe Partie - Analyse des Ambiances.

Un aspect important dans cette exposition en ce qui concerne l'environnement visuel est la **couleur**, ou plus exactement les couleurs, auxquelles nous avons fait référence dans le chapitre sur les intentions des concepteurs[198]. Les couleurs sont utilisées au niveau de la scénographie proprement dite, mais également au niveau de l'éclairage. En effet, quelques unes des lampes à tungstène halogène à réflecteur dichroïque utilisées surtout dans la troisième et quatrième salle sont colorées (rouge, violet, vert, jaune) afin d'ajouter des touches de couleur ou renforcer les effets de certains dispositifs[199]. Des mesures de colorimétrie auraient pu être effectuées, afin de mesurer le spectre des couleurs. Nous ne les avons pas effectué car cela ne serait pas relevant dans le cadre de cette étude, puisqu'elles auraient confirmé qu'il s'agit bien des couleurs rouge, violette, verte ou jaune... Par ailleurs, les mesures de luminance permettent déjà d'avoir des indications quant aux contrastes entre surfaces contiguës, parfois de couleurs différentes (la luminance varie selon la couleur de la surface). En revanche, l'analyse de la couleur est importante à faire du point de vue psychosociologique car les couleurs influencent la perception des objets exposés et de l'ambiance visuelle générale de l'exposition. Cette analyse sera présentée également en IVe Partie.

---

[197] Cette surface peut être un mur unique où sont affichés des textes et des images, ou une surface composée par différents murs ou supports définis comme une surface par le cadrage effectué par notre regard.

[198] Cf. Chapitre 1.1. *La mise en espace de l'avant-programme*, plus haut.

[199] Par exemple, le violet qui éclaire le shed du module-usine, renforce la couleur grise métallisée du meuble et contraste avec les couleurs chaudes utilisées autour.

CONCLUSION DE L'ANALYSE ENVIRONNEMENTALE

L'analyse des mesures lumineuses et sonores a permis de caractériser l'environnement sonore et lumineux de l'exposition et d'établir des liens avec les phénomènes décrits par les visiteurs.

En termes sonores, l'exposition est **calme** puisque les niveaux de Leq mesurés oscillent entre 40 et 53 dB(A) et **feutrée** car les niveaux de temps de reverbération (Tr) se situent autour de 1 s.

En termes lumineux, nous pouvons parler d'une exposition assez **sombre** avec des **taches de lumière**, c'est-à-dire qu'il y a un niveau d'éclairement général faible, avec des zones fortement éclairées, ce qui peut occasionner des forts contrastes, voire des éblouissements, mais permet de distinguer des lieux et de diriger le visiteur dans son parcours à travers l'attraction du regard. Les taches de lumière résultent de l'éclairement direct et contribuent à la délimitation de lieux et à la focalisation de l'attention sur certains éléments, mais aussi à l'évitement des aires sur-éclairées.

Dans la IVe Partie ces caractéristiques sonores et lumineuses seront mises à contribution pour interpréter les effets sonores et visuels et permettre une analyse des ambiances de l'exposition.

Conclusion de l'analyse des corpus

L'analyse de chacun des corpus obtenus par les différentes méthodes d'enquête nous ont permis de répondre en partie aux questions que nous nous posions dans la première partie.

En ce qui concerne les processus de conception et mise en place des ambiances de l'exposition nous avons pu identifier les mécanismes de négociation entre les acteurs et l'interinfluence des apports personnels dans le résultat final de l'exposition construite. Aussi, l'analyse des représentations des concepteurs nous montre qu'ils ont des idées précises sur leurs pratiques de conception, mais aussi de l'influence de ce qu'ils proposent sur l'expérience perceptive du visiteur. La notion d'ambiance, implicite dans leurs discours, sert d'outil discursif lors des échanges entre concepteurs pour la mise en commun des intentions programmatiques et scénographiques.

En ce qui concerne la démarche du visiteur, l'analyse des différents corpus nous a permis d'identifier son rôle actif en ce qui concerne le type et durée des parcours de visite effectués, mais aussi dans la construction d'une interprétation personnelle de l'exposition. Cette construction d'une exposition est guidée, en partie, par les attentes et représentations que le visiteur apporte dans la visite et, en partie, par la réceptivité qu'il accorde aux propositions sensibles résultantes de la mise en ambiance des concepteurs.

Après avoir analysé les corpus résultants des différentes méthodes d'observation de façon séparée, nous allons procéder à une analyse des ambiances en croisant les informations ainsi obtenues, dans la partie suivante.

Dans cette partie nous faisons état de la ré-analyse des comptes rendus de perception obtenus à travers la méthode des parcours commentés. Cette nouvelle analyse nous servira comme cadre de recoupement des différentes données que nous venons d'analyser.

IVe PARTIE - ANALYSE DES AMBIANCES

Dans la partie précédente nous avons procédé à l'analyse séparée des différents corpus recueillis *in situ*, selon les méthodes adaptées à chacun. Il s'agit maintenant d'effectuer un recoupement, une analyse transversale qui permette de rendre compte des inter-dépendances ou inter-influences des phénomènes physiques, sensibles et sociaux qui caractérisent les ambiances.

L'exposition D'Isère et d'Arménie. Histoire d'une communauté est analysée dans ses différentes dimensions : architecturale, sensible, muséale. Nous faisons ici le croisement des différents moments d'observation : l'observation ethnographique des comportements de visite, les comptes-rendus de la perception située des visiteurs - obtenus à travers les parcours commentés -, les relevés acoustiques et lumineux, et les relevés architecturaux. Ensuite, nous confrontons ces observations avec les informations récoltées auprès des concepteurs de l'exposition, que ce soit au stade des intentions, ou au stade des constatations du résultat[200]. Cela permet une description en deux temps[201] : d'abord, un portrait dynamique du parcours de visite à travers la **traversée polyglotte** «*qui rend compte de façon synthétique de la perception en mouvement*» [Chelkoff et Thibaud, 1997 : 143]. Deuxièmement, la caractérisation ambiantale D'Isère et d'Arménie, c'est-à-dire une analyse des parties de l'exposition à travers trois descripteurs : espace construit, espace sensible, espace public muséal. Nous cherchons à identifier les unités ou configurations que nous pouvons décrire en tant qu'ambiants. Nous procéderons, ensuite, à une synthèse de cette analyse descriptive à travers la présentation de la *distanciation et mémorisation* des visiteurs, c'est-à-dire le travail d'interprétation et construction du sens par les visiteurs après la visite. À la fin de cette analyse transversale, nous présenterons le bilan critique de l'application de la méthode des parcours commentés pour l'étude de l'expérience perceptive des expositions muséales.

---

[200] Appréciations positives ou négatives sur les dispositifs réalisés, communiquées lors des entretiens réalisés en août 1997 ou lors de discussions informelles durant ma permanence au Musée Dauphinois.

[201] Nous nous inspirons de l'approche écologique des espaces publics souterrains mise en place par Thibaud et Chelkoff dans leur recherche sur le Grand Louvre et le Forum des Halles (Chelkoff, Thibaud, 1997. Cf. notamment Chapitre III - Configurations en sous-sol, p. 141 et sq.).

Rappelons que l'objectif de cette analyse des ambiances de l'exposition D'Isère et d'Arménie, au-delà de la compréhension des processus de perception et de mémoire des ambiances muséales, est celui d'essayer de dégager des ambiants muséaux. C'est-à-dire qu'une qualification d'éléments individualisés, de *fragments spatiaux* [Chelkoff et Thibaud, 1997 : 147] identifiés *in situ*, peut rendre opératoire la notion d'ambiant muséal et permettre ainsi d'ébaucher un répertoire d'ambiants, dans une perspective d'aide à la conception. C'est ce que nous ferons dans le dernier chapitre de cette partie.

1. Les ambiances D'Isère et d'Arménie

Nous allons procéder au croisement et mise en perspective des diverses données résultantes des analyses précédentes, afin d'identifier les ambiances perçues et mémorisées par les visiteurs D'Isère et d'Arménie.

1.1. TRAVERSEE POLYGLOTTE

La *traversée polyglotte* est l'aboutissement de l'analyse des comptes rendus de perception et le point de départ d'une nouvelle étape d'analyse : le recoupement avec les autres données du site. Elle résulte de la ré-analyse des comptes rendus de perception, en complément de celle effectuée par le logiciel ALCESTE[202]. Pour cette deuxième analyse, nous sommes revenus aux retranscriptions des comptes rendus de perception à l'état brut, c'est-à-dire le texte tel que *parlé*, avant sa préparation pour le traitement informatique. Nous avons suivi la méthode définie par J.P. Thibaud[203] pour l'analyse et la présentation croisée des différentes données. La traversée polyglotte est la reconstitution d'un parcours à travers la recomposition des différentes paroles récoltées lors des parcours commentés. L'objectif est celui d'obtenir un parcours qui exprime la plus grande richesse descriptive et la diversité sensible de l'exposition visitée et commentée. Pour cela, nous avons extrait de l'ensemble des parcours les

[202] Cf. IIIe Partie, chapitre 2.2.1. Des comptes rendus de perception à l'analyse par Alceste.

[203] Cf. IIe Partie, Chapitre 1.2.2. La méthode des parcours commentés

phrases les plus significatives qui, recomposées dans l'ordre et lieu d'occurrence, permettent au lecteur de refaire une visite de l'exposition. La présentation de la traversée polyglotte est organisée en deux colonnes : celle de gauche, contient la parole des visteurs, celle de droite, présente l'analyse réalisée par l'enquêteur. Cette analyse privilégie les éléments concernant les ambiances, sans oublier que la dimension muséale en fait partie, c'est-à-dire qu'espace de présentation et espace représenté sont fusionnés. Les catégories d'analyse sont de trois ordres : sensible, spatial et muséal.

1) Les *descripteurs sensibles* (visuels, sonores, thermiques, olfactifs et synésthésiques) sont présentés par les notions opératoires d'*effet*[204] (effet visuel, effet sonore, effet moteur) ; les répertoires des effets sonores [Augoyard et Torgue (dir), 1995] et des effets visuels [Chekoff et Thibaud, 1992] existants, nous guideront dans cette analyse.

2) Les descripteurs spatiaux concernent les descriptions plus proprement architecturales centrées sur les dispositifs ou les matériaux ou l'aménagement.

3) Deux autres descripteurs sont particuliers aux ambiances muséales : l'attribution aux concepteurs d'intentions communicationnelles devinées ou d'effets sensibles perçus, et l'appréciation critique d'éléments de l'exposition (textes - présentation et contenu -, légendes - emplacement et lisibilité -, organisation de l'espace...).

Les termes utilisés dans cette colonne d'analyse, sont ceux qui décrivent les effets (et ont été repris des répertoires) ou sont inspirés du langage des visiteurs.

[204] Cf. IIe Partie, Chapitre 1.2.3. Méthodes d'analyse des données du terrain, notamment Analyse croisée des corpus.

Traversée Polyglotte

Il y a une transition, on est de plus en plus dans le noir. Au départ, on s'habitue petit à petit... Ça te mets tout de suite dans une certaine ambiance, en fait, c'est-à-dire que tu viens du dehors, bon tu plonges vraiment directement dans... l'ambiance d'une culture. C'est la découverte... Et puis c'est vrai qu'il y a des appels forts: on sait tout de suite que ça commence par là parce que on voit le titre comme... un graffiti qui sort et... qui flashe! Ça invite à pénétrer dans l'expo. La mise en scène elle a un côté un peu surprenant... Parce que là, quand on rentre dans cette salle, on passe vraiment d'un monde à un autre, par la lumière: c'est tout blanc là-bas derrière, et ici c'est plus sombre avec des points éclairés... Et y a la lumière naturelle à l'extérieur, les murs sont blancs, y a de la pierre, on sent que la bâtisse est bien présente... Alors que là elle s'efface complètement, on est transplanté ailleurs. Ce qui est très fort c'est l'entrée, moi je le crois vraiment, dès que je suis rentré ça m'a calmé instantanément. Je me suis vraiment senti dans... dans ce qui était montré, plus dans un musée, enfin... Oui ça a vraiment marché. Mais je pense que c'est beaucoup lié à... la musique, à la lumière filtrée par les toiles et aux couleurs sombres du pourtour. Et les petites lumières... très ponctuelles aussi ça renforce le recueillement... Et puis aussi le fait que les murs, tout le dispositif de l'expo c'est en gris bleu foncé... C'est sombre! Et ça fait ressortir tout ce qui est affiché et tout ce qui est éclairé, automatiquement.
Par contre, c'est vrai que tu te poses un petit peu la question dans quel sens tu vas tourner, mais après tu t'aperçois que ça n'a pas vraiment d'importance...
Ce qui me frappe moi en premier lieu c'est, du point de vue visuel, l'organisation au centre. Quand on rentre, la première chose qu'on regarde, bien sûr, c'est les tentures!... c'est les toiles avec la lumière qui attirent l'œil dessus. *(en chuchotant:)* Je trouve que c'est un super bel appel les tentures en toit, une sorte d'abri, ça me donne envie de glisser dedans. J'ai eu l'impression de rentrer chez quelqu'un parce que ces tentes, cette disposition comme ça, on a l'impression de rentrer dans une intimité. Ça fait une émotion un peu religieuse, si on peut dire... par rapport à la musique et puis aussi à l'éclairage, peut-être, qui est... y a juste ce qu'il faut pour voir, c'est même un peu limite... Et au centre c'est pas mal parce que, en fait... ça crée des jeux de lumières par terre aussi, et d'ombre. On est dans les jeux de transparence avec les "drapelles". On a l'impression que la lumière elle vient un peu des toiles. Déjà en arrivant je suis allée les toucher pour voir ce que c'était. En plus c'est imprimé... et on voit bien, on voit des deux côtés... J'ai été vraiment frappée par la beauté des toiles là, vraiment je ne m'attendais pas à ça.
Là, je vais directement sur l'église parce que je crois que c'est une des églises du film d'Atom Egoyan, *Calendar*, et je suis presque sûr que c'est une des séquences du film. En fait dans le film il y avait... une musique qui était un peu comme ça, enfin je ne sais pas si réellement elle était comme ça, mais il me semble... et la manière dont - c'est un vidéaste qui filme sa femme et un guide qui avancent vers l'église et, en fait, ça m'a fait l'impression de me retrouver dans leur peau: ils savaient qu'ils étaient filmés donc ils avaient une attitude très... je dirais pas bruyante ni dans les gestes ni oralement et ils approchaient comme ça de l'église et en fait c'est un peu la même impression que dans le film où l'église on la voit tout petit dans l'image...

TRANSITION
On est de plus en plus dans le noir

IMMERSION
Tu plonges dans un monde différent

INVITATION MOTRICE
Ça invite à pénétrer dans l'expo

INDUCTION
Ça m'a calmé instantannément

EXPOSITION
Ça fait ressortir tout ce qui est élairé

RECHERCHE D'ORIENTATION SPATIALE

FOCALISATION
ce qui frappe est l'organisation au centre

DÉCOUPE VISUELLE
c'est les toiles avec la lumière qui attirent l'œil dessus

EFFET DE DÉLOCALISATION
On a l'impression que la lumière elle vient un peu des toiles

ÉVOCATION
C'est une des séquences du film

Moi j'ai un problème d'odeur dès que j'arrive... Je ne sais pas ça fait... y a une grosse différence entre les odeurs. Ça fait chimique mais je ne sais pas qualifier...

INDÉTERMINATION OLFACTIVE

Donc tu as cette église et tu te mets au centre et quand tu entends la musique c'est la sérénité... c'est vachement spirituel... Et reposant, je trouve ça très, très beau! Ça fait une notion un peu recueillie, quand même, à cause de la musique et puis de la lumière. On se dit Ohlala!, il faut pas trop parler...

CONCORDANCE SONORE ET VISUELLE

C'est manifestement religieux déjà cette première salle et dans un premier temps parce que tu vois des peintures religieuses, une maquette d'édifice religieux, t'entends une musique assez douce, la lumière est douce... eh... les tentures là, comme elles sont disposées sont agréables à la vue et me rappellent certaines configurations qui sont liées à la plage, enfin un espace de repos où on se protège du soleil et où on se détend. Donc c'est plutôt une ambiance très agréable au départ. Donc c'est vraiment dans cette optique là, très rapidement, que je suis rentré et que j'ai commencé à visiter l'exposition. Mais le sujet, le thème est quand même relativement grave, donc après en me baladant et en lisant un peu les textes je me suis rendu compte qu'on allait pas me raconter une histoire très rigolote au départ, quoi!

INDUCTION DE COMPORTEMENT

J'ai regardé aussi pas mal les cartes parce que c'est vrai que je n'ai plus aucune notion de géographie! *(rire)* Par contre, je les trouve un peu petites, j'ai du mal à me resituer sur les cartes... Et puis elles flashent beaucoup! *(rire)* Celles-là, les quatre premières sont bien colorées... mais bon, c'est vrai que ça améliore la visibilité. Sauf qu'y a pas de légende des couleurs, alors moi j'étais un peu gênée. Elle est légendée finalement puisque c'est... c'est une carte politique, il me semble.

Et bien sûr, il y a l'ambiance sonore qui... petit à petit te plonge dans une culture que moi je ne connaissais pas, donc... c'est agréable comme fonds, ça ne dérange absolument pas à la compréhension de l'exposition... on la souhaitait pas forcément très attirante, c'est une musique relativement... comment dire?... neutre!... Par contre j'ai été gênée au tout début par... ce qui venait des autres expositions. Y a un mélange.

EFFET DE DÉSYNCHRONISATION

J'étais gênée par ce qui venait des autres salles

Donc en fait après je me demandais où est-ce qu'on allait aller, je suis resté assez longtemp devant le panneau D'Isère et d'Arménie, je pense qu'à cause du graphiqme, et l'Espace Découverte m'a attiré l'œil par le titre, en fait, parce que je pensais que c'était la suite. Mais je ne suis pas rentré, parce qu'après j'ai vu donc le rideau et la suite derrière.

Et puis surtout la musique, ça m'a touché particulièrement et pendant tout le temps où j'ai été dans cette salle j'avais la chaire de poule. Ah, oui! J'étais au bord des larmes, c'était très, très fort... on sent que c'est une musique qui exprime vraiment quelque chose de très profond, quoi. Et moi, ça a contribué à me mettre dans une... situation personnelle très, très déstabilisante, je dirais. Et c'est vrai que j'avais envie de me dépasser doucement... Et j'ai presque pas envie de regarder les photos, j'avais envie d'être ici au milieu et puis de rester là, quoi.

EFFET SHARAWADJI

Ça m'a touché particulièrement, j'avais la chaire de poule, et j'avais envie d'être ici au milieu et puis de rester là

C'est assez lancinant comme musique c'est assez triste. En fait, ils ont bien fait ressortir la culture arménienne: très triste! *(rire)* Ça rappelle effectivement, ça te mets dans l'ambiance d'un génocide des choses comme ça. Tout est fait pour que ce soit calme tu rentres dans une espèce de... ... En fait, j'ai l'impression que... oui c'est aussi un mémorial cette première salle donc quelque part c'est toute une ambiance qui est faite pour... te mettre dans l'état d'esprit lié à ça. C'est le calme avant la tempête!

INTERPRÉTATION DES INTENTIONS DES CONCEPTEURS

Et... en fait, ce qui m'a aussi étonné - et ça c'est la musique aussi que m'a relié à ce truc là - c'est le fait

d'être projetée des milliers d'années en arrière et ça... je crois que c'est le fait de... de ce positionnement des toiles, de ce qu'elles représentent, des images... sacrées, donc qui relient à quelque chose de profond. Et ce qui me plaît beaucoup c'est cette disposition... en ... comment on peut dire? C'est pas carré tout à fait, mais en croix, avec la notion de centre... enfin, je ne sais pas, à la fois d'ouverture, enfin... Et puis le blanc je trouve ça très, très beau. Et cette notion aussi de... de tissus qui sont à la fois, bah, des trucs réels mais aussi de... enfin quelque chose de... pas d'éphémère, bien sûr, mais de translucide, enfin je ne sais pas, y a la notion de passage, quoi. Donc ça c'est très beau, quoi!... Les tentures, la transparence, avec l'éclairage, on ne sait pas trop d'où il vient, on n'est pas du tout gêné, enfin moi je trouve que l'éclairage est bien fait: il n'y a ni trop ni pas assez, ça donne cette sensation de calme, de paix, de respect, t'as pas envie de faire la bamboula! *(rire)* J'aime bien l'ambiance lumineuse, je trouve que c'est vraiment très agréable, c'est propice à... à l'introversion, t'es bien dans ta boule, t'es bien concentré.

Y a un beau silence là, c'est vraiment... à part quand il y a les morveux qui passent, sinon... y a presque un vrai silence si avait pas la musique. Moi je trouve ça bien. Et le fait que ce soit de la moquette aussi, ça j'aime bien... parce qu'on n'entend pas ses propres sons, ses propres pas et ça c'est agréable.

Par contre il y a un truc c'est marrant: quand on rentre on n'ose pas rentrer à l'intérieur des tissus. C'est marrant! Bien sûr, la maquette de l'église je trouve qu'elle est bien placée! Parce qu'en fait, tu la vois quand t'arrives et puis tu tournes autour, en fait, t'as pas envie de t'approcher tout de suite, c'est plutôt un objet que tu regardes de loin et puis après... C'est intéressant comme on peut amener les gens à tourner sans forcément entrer, et pourtant c'est ouvert. C'est un peu comme dans une église, en fait: t'en fais le tour, tu n'a pas envie d'aller au centre, c'est le sanctuaire!

En fait j'étais vraiment attirée par les tentures et la maquette, mais on se rend compte en regardant qu'en fait les textes... enfin, la matière elle est contre les murs, donc c'est vrai qu'on est un peu déçus parce qu'on a envie d'aller vers le centre et... en fait, on est obligé de raser les murs! Donc après j'ai fait le tour, parce que je suis une gentille visiteuse... et, si, je suis entrée quand même mais pas vraiment, c'est vrai que c'est aussi à cause de la lumière, c'est là que c'est éclairé, donc forcément on est un peu comme les papillons de nuit on est attiré par la lumière!

Mais ça vraiment je trouve ça fantastique ce passage des tentures... en terme de sens... Et les... *(en chuchotant)* sur l'ensemble de l'exposition et là dans cette salle, les transparences de tissus avec les motifs, ça marche extraordinairement bien, on se sent vraiment... enfin c'est à notre échelle. Et c'est marrant parce que... on peut toucher et on ne touche pas, enfin habituellement j'aime bien toucher *(rire)* et au contraire plus c'est interdit et plus on a envie de mettre la main sur quelque chose... Et là, toujours je pense qu'avec la musique, on a envie de frôler plutôt ou de passer contre... enfin de... notre passage coupe les transparences, les trucs de lumière, donc on a envie de marquer par notre passage, on modifie vraiment l'espace parce qu'en plus s'il y avait d'autres gens on créerait de l'ombre, mais très fortement on empêcherait de voir tel truc et... ça j'aime bien... Je vais toucher... Je ne sais pas ce que c'est comme tissu... C'est du synthétique...

Par contre on s'attendrait... la musique elle fait comme si... on n'a pas l'impression, enfin, c'est bizarre... on a l'impression qu'elle vient de là-bas et ça change à chaque fois qu'on se déplace, on ne sait pas

ÉVOCATION
les tissus sont à la fois quelque chose de translucide
et y a la notion de passage

FILTRAGE VISUEL
L'éclairage on ne sait pas trop d'où il vient

INDUCTION
L'ambiance lumineuse est propice à l'introversion

MATITÉ SONORE
La moquette efface nos pas

OPPOSITION CENTRE - POURTOUR

ÉVITEMENT
On n'ose pas rentrer à l'intérieur

CONTOURNEMENT
on tourne autour
on longe les murs

INVITATION / ATTRACTION TACTILE

trop... tu te tournes vers là, finalement tu as l'impression que ça vient du centre... je ne sais pas, on a une drôle d'impression! Tu ne sais pas d'où ça vient! C'est bizarre! *(cherche H.P.)* Je n'avais pas remarqué ils sont là, les haut-parleurs. Ah, oui ça empli toute la pièce, je trouve que ça donne une ambiance agréable pour ça, quoi. C'est pas remonté sur quelque chose... Ça fait musique d'ambiance, ça met les gens dans l'ambiance... Du pays. En tout cas ça met dans une certaine ambiance de calme, de respect... c'est une musique choisie certainement à cet effet, à mon avis.

EFFET D'UBIQUITÉ
On ne sait pas d'où vient la musique

Et dans l'espace moi j'ai remarqué aussi le... le plafond qui est impressionnant, quoi! Le bois et ces poutres là qui sont énormes! Ce plafond à la française qui fait un peu de masque... qui est assez pesant. Mais ces charpentes en bois telles qu'on peut les voir éclairées... elles sont un élément constitutif des ambiances.

Et j'étais assez séduite par la couleur... le bleu, enfin globalement même sur l'ensemble de l'exposition... Y a un soin qui est apporté entre les écritures et les fonds je trouve que ça passe très bien... En fait, tout de suite à priori comme ça... j'ai envie d'aller lire parce que, comme je ne connais pas l'histoire je suis attirée par l'écriture. C'est vrai que c'est ce qu'on voit tout de suite, on lit! Très agréablement. J'aime bien les petites phrases qui sont, je veux dire, c'est très explicite tu sais exactement où tu vas, ce qui est raconté, les phrases qui sont contre les murs sont des phrases qui sont percutantes... Elles sont en fait le résumé de ce qui est en bas, mais tu ne les vois pas tout de suite. Par contre le contenu n'est pas mal. Au même temps je trouve qu'y a une hiérarchie des textes qui est assez bonne, on peut faire l'expo à la limite qu'en lisant les gros titres et après tu as encore une autre échelle et ainsi de suite jusqu'à la légende de chaque photo.

APPRÉCIATION DU CONTENU DES TEXTES

Tiens! Là aussi y a *(en reniflant)* une odeur comme de poussière, de paille ou... je ne sais pas, c'est une odeur sèche, je n'aime pas trop l'odeur, elle me dérange un peu. Pourtant j'ai le nez bouché !

IRRUPTION OLFACTIVE

Et puis au niveau des photos, tout au long les photos que l'on peut voir, je les trouve très, très belles... avec l'encadrement et puis tout l'alphabet arménien. Je veux dire que l'écriture qui entoure ces photos là, c'est très, très beau aussi. Je me suis posée la question de la technique de... de reproduction. J'ai été surpris par l'écriture arménienne, je ne connaissais pas les lettres, l'alphabet arménien. Par contre, je trouvais un peu dommage, c'est que justement on parle de l'alphabet arménien qu'a été aussi important, et... c'est vrai que j'aurais bien aimé que qu'on ait cette langue qui a été en fait la transmission des origines du peuple arménien jusqu'à maintenant... Et les photos sont superbes! Ah, je suis très original *(rires)* ! Ce que j'aime bien, je me suis rendu compte c'est qu'il faut se baisser pour voir bien celles du bas et en fait c'est vachement agréable parce que déjà ça te détend le dos *(rires)* ! Oui, j'aime bien, en fait l'idée de devoir bouger le corps pour regarder bien les photos. En fait, pour les resituer aussi dans l'histoire je regarde toujours les dates pour voir un peu... on a de la difficulté à voir les numéros des photos... Je trouve par contre qu'elles sont pas assez mises en valeur par ce fonds bleu, me semble-t-il... Parce que le marron et le bleu là, c'est pas forcément des couleurs qui... C'est pas gênant, mais ça me plaît moyen. Déjà elles sont dans un ton un peu jaune et puis... les autres dans les autres salles elles ont la lumière qui arrive par derrière automatiquement elles sont vraiment bien éclairés, tandis que là y en a certaines où la lumière est un peu en dessus ou en dessous et on les voit moins bien. Et, je ne sais pas, l'objectif si c'est vraiment d'attirer l'œil sur les photos uniquement ou plutôt ici... apparemment c'est

INDUCTION POSTURE

CRITIQUE DES COULORIS
Parce que le marron et le bleu là, c'est pas forcément des couleurs qui...

CRITIQUE DE L'ÉCLAIRAGE

plus attirer par ce tissu là qui est autour. Bon, après ça fait parti du circuit, tu tournes autour du mur... Mais je crois que ça aurait gagné si ça avait été sur un autre fonds. Ceci étant, ça n'aurait pas pu être plus forcément une autre couleur, un rouge parce que c'est vrai que ça ne vas pas du tout avec le thème, mais... ça meurt un peu, c'est deux couleurs qui sont pas très... Enfin, ce bleu-là va avec le bleu qu'on retrouve sur les tentures, donc c'est certainement fait exprès.

CONTRASTE

Par contre, les textes ne sont pas très lisibles et c'est vrai qu'ils ne sont pas très bien éclairés non plus, j'ai trouvé. Donc du coup ça renforce cet effet, le blanc sur fonds noir, j'ai du mal, au bout d'un moment ça se trouble et ça revient en relief, ça me pose un réel problème. Comme je n'ai pas un confort de lecture du coup je n'ai pas du tout enregistré... Je serais incapable de dire, enfin, si, en gros, mais sinon le contenu, il faudrait que je la refasse...

ÉCHAUFFEMENT

Mais je trouve qu'il fait assez chaud, ça ne m'a pas frappé tout à l'heure.

APPRÉCIATION FINALE DE LA SALLE :

en termes de contenu

Je trouve déjà que l'exposition est très bien faite parce que... on apprend l'histoire de ce peuple qui est assez peu connue... enfin, du moins que je connaissais peu. Ce que je trouve très intéressant c'est aussi de nous montrer un petit peu l'architecture... et les costumes de fête aussi, les habits, les coiffures, ça montre ce peuple qui avait certainement de très fortes traditions... on voit vraiment la culture... C'est vraiment le style arménien, en fait. Ce que je trouve intéressant aussi c'est cette façon de nous expliquer qu'ils vivaient en groupe et c'est ce qui certainement les a beaucoup aidé par la suite... pour garder cette culture. Moi ça m'évoque vraiment le rapport à cette continuité d'une civilisation à travers le temps, c'est vraiment ça que ça m'évoque... Bon, et puis la musique par le côté... très, très profond... Le côté sacré, aussi. Qu'on ne retrouve pas, quand on passe vers les communautés actuelles on le retrouve... pas du tout dans sa dimension sacrée mais dans sa dimension religieuse, dans les objets... Et je trouve que soit ça a été perdu, je n'en sais rien, c'est peut-être une réalité, c'est à dire que la religion n'est plus qu'un... qu'un ensemble de rites qui est réalisé sans aucun lien avec le sacré, avec la profondeur des choses, peut-être pas quand même, mais c'est vrai que le sacré n'est pas présenté du tout de la même manière, ici que là-bas.

en termes d'espace

Moi je perçois une dichotomie, finalement, entre la partie centrale de l'espace et puis les parois. On n'a pas du tout la même façon de les exploiter, en fait. Où d'un côté on a des impressions sur des toiles qui sont révélées en contre-jour grâce à les éclairages, et puis l'autre c'est la méthode un peu plus traditionnelle où on suspend les impressions, les photos.

SURPRISE

Alors par contre, vraiment le truc qui m'a cisaillé c'est que je croyais que cette expo s'arrêtait ici! J'ai failli partir! En fait, il y a toute une tenture qui est coupée en plusieurs petits bouts qui est en fait une sorte de rideau qui permet de passer de l'autre coté. Mais au début je me suis dit, mais par où on rentre, par où on sort? En fait, en rentrant dans la pièce, j'ai été tout de suite attiré par ça: *"Il a été précédemment communiqué que le gouvernement a décidé d'exterminer entièrement tous les Arméniens habitant en Turquie"*... Tout de suite ça m'a attiré l'œil, c'est des gros caractères. Et en fait je l'ai lu et après j'ai fait le reste de la pièce, mais c'est peut-être une des choses le plus... qui m'a attiré le plus vite, pas à cause du texte mais de la manière dont il est présent en derrière, en fond. Et puis c'est après, en voyant au fonds *(à travers)*, je me suis dit: tiens, il y a quelque chose là-bas... Donc, je voyais en transparence derrière le rideau, et

CADRAGE VISUEL

C'est ce qui m'a attiré le plus vite, pas à cause du texte mais de la manière dont il est présent en derrière, en fond.

TÂTONNEMENT VISUEL

là *(maintenant)* on voit les joints, les lames sont disjointes, mais tout à l'heure quand on était arrivé elles étaient impeccables, je voyais quelque chose derrière, mais je cherchais une ouverture. Je me suis approchée, j'ai lu et j'étais même gênée à un moment parce que j'étais tellement près, il y avait la lumière qui était derrière, donc je ne voyais plus ce qui était écrit, mais ça ne m'est pas venu à l'idée que ça pouvait être ouvert! C'était tellement fermé qu'on avait l'impression qu'on ne pouvait pas passer à traver. Et après je me suis dit: ah oui d'accord, il y a une continuité, il faut passer!... Et ça, de passer entre le rideau, je trouve ça génial! D'habitude on n'a pas le droit de toucher, et là c'est agréable de pouvoir toucher quelque chose. Et en fait c'est les lames, enfin le fait que le rideau soit coupé qui m'a invité à traverser, mais sinon je pensais que c'était... un espace d'exposition qui avait un effet de scène à vouloir voiler un texte qui était derrière. C'est assez étrange, finalement, ça n'invite pas au passage...

ESTOMPAGE VISUEL
INSTABILITÉ DU RAPPORT FIGURE / FOND

DIFFICULTÉ DE TRANSGRESSER
D'habitude on n'a pas le droit de toucher
Ça n'invite pas au passage...

Et cette phrase, cette citation avec ce mur noir, c'est pfffou!, tu te dis: ça y est, tu vas entrer dans quelque chose de... de pas beau à voir, quoi. Quand j'ai lu cette citation... je me suis dit: c'est pas possible qu'une personne ait pu dire ça, quoi! C'est inhumain! Bon, ça a été fait là pour ça, mais en fait on ne peut pas passer sans le traverser, comme si on est obligé de se mouiller par lisant ce texte, enfin, on est obligé de prendre... on ne peut pas l'ignorer. Et ça a pris plus de sens de par le fait de traverser ces mots-là. Enfin, moi, j'ai pas pu passer dans la phrase... Ah, non! Non, non! J'ai pas osé et... je trouve que c'est difficile de passer là-dedans. C'est pas tant par le contenu, mais par... Oui, non, je ne sais pas, par la forme du rideau. Donc je l'ai passé un peu en biais, je n'ai pas voulu couper le texte.

LECTURE DE LA PHRASE INDUIT SENTIMENT DE RÉVOLTE

PASSAGE DU RIDEAU EST SENTI COMME UNE ÉPREUVE

Là, je traverse... Tac, tac! *(imite le bruit des lames du rideau)*... Là y a une rupture à ce moment-là marquée par ce... rideau noir. Parce que ce qu'il dit. - comment il s'appelle déjà?- Talaat Pacha, c'est en fait le commencement du Génocide, donc c'est bien ce truc ici, ça fait la séparation entre là-bas et ici. Et là, en passant le rideau, tout de suite on change d'ambiance! Y a trop de lumière tout d'un coup, y a un problème. Ça, ce tout petit triangle là c'est un espace de transition important. Et là, on rentre dans la pénombre mais après on a des flashes sur des choses un peu, un peu dures, quoi!... Là, une fois qu'on y est, on est bien dans le bain... C'est un long couloir étroit, ça fait bien sinistre pour représenter les photos. Et j'aurais même presque tendance à dire qu'au départ quand tu rentres dans ce hall tu ne réalises pas tout de suite que c'est des photos, il faut que tu lises les légendes, tu te rends compte qu'effectivement y a des photos qui sont au plafond.

RUPTURE SPATIALE MARQUÉE PAR LE RIDEAU
ça fait la séparation entre là-bas et ici

ÉBLOUISSEMENT
TRANSITION LUMINEUSE
On rentre dans la pénombre
CONFIGURATION PROPITIATOIRE DU COULOIR

INHABITUDE DE L'AMÉNAGEMENT SURPREND ET FAIT CHANGER COMPORTEMENTS

Tiens!, là je touche le mur je me suis rendu compte que je touche le mur, et j'avais déjà touché le mur toute à l'heure... Là je regarde les photos imprimées sur le tissu... C'est très angoissant. Et refroidissant, je ne m'attarde pas trop. Moi j'ai trouvé ce passage là... très fort, mais trop fort pour moi, j'ai pas pu regarder les photos, j'étais prête à pleurer, quoi... Parce qu'elles sont très émouvantes... et très dures. Je trouve ça assez insoutenable... le choix des photos est de plus en plus dur... c'est à dire qu'au début j'ai commencé à lire les textes là, et puis j'ai commencé à regarder les deux premières images, les trois là... et à la fin j'ai été obligée de passer sans regarder... parce que j'étais trop émue. Par contre, je trouve que c'est un passage nécessaire, les gens qui sont capables de regarder, ils regardent. Il faut bien faire voir aussi. Moi, à la limite j'ai pas besoin de regarder de toute manière, c'est trop fort... à l'intérieur... Par contre, c'est très, très bien fait au niveau de l'occupation de l'espace, moi je trouve que c'est extraordinaire d'avoir mis les photos au plafond, c'est une très bonne idée, et puis on a remarqué que en fait tu

ÉMOTION EMPÊCHE DE REGARDER

peux les voir soit dans un sens, soit te retourner et tu retombes sur les mêmes images. Et ça, quand tu ne veux pas voir une image, par exemple, comme celle qui est là-bas avec l'enfant, moi j'ai avancé, je ne voulais pas la voir et puis du coup, quand j'ai regardé, j'ai jeté un coup d'œil en arrière et, Jiii!!, elle est encore là!! C'est une image qui est dure!... C'est révoltant! Voilà, je cherchais le mot, c'est révoltant! Non, mais cette exposition c'est ça, elle est émouvante pour ça, parce c'est vrai qu'elle fait appel à plein d'émotion: la douleur et puis... le fait que t'as envie de te révolter, c'est... pffiu! C'est affreux, c'est de la folie!

CRITIQUE DE L'EMPLACEMENT DES LÉGENDES DES PHOTOS

Alors là par contre... j'ai été très dérangé par le fait que... les photos qui sont en fait imprimées sur les tissus qui sont au plafond, leurs légendes, j'ai passé mon temps à lire la légende, à parcourir le couloir pour aller voir la photo, à revenir pour lire la légende de la photo suivante et rebelote et puis il y a six photos et ça a fait quand même un bout de chemin au bout du compte...

CONFLIT ENTRE L'ORIENTATION DE L'ESPACE ET LA POSITION DU VISITEUR-REGARDEUR

Donc je regarde aussi bien les photos en haut que le photos sur le mur... d'abord, tu vois, les photos sur le mur, tu n'as pas de vue d'ensemble et t'es obligé de t'arrêter, je trouve que ça hache en fait l'effet couloir. Je trouve que y a une disjonction entre ce qu'on veut montrer et puis l'effet physique, corporel. Si on veut voir les photos il faut pas qu'on soit comme ça *(regardant en face)* il faut plutôt qu'on soit comme ça *(regardant vers le haut)*, en fait à la limite il faudrait que tu marches en regardant en haut alors que tu ne marches pas comme ça en réalité. Et en fait en faisant comme ça, je pense qu'il faudrait supprimer les photos sur le mur, ça n'apporte rien et ça, c'est vachement plus fort, c'est comme un film. Sinon ça fait un effet de plafond que, bon... on baisse le plafond artificiellement et ça écrase un peu.

EFFET DE RAYONNEMENT
Les tentures renvoient la lumière

PROFONDEUR VISUELLE

Moi j'ai vraiment apprécié toutes les tentures, tous les panneaux textiles avec les photos imprimées dessus, ça rend vraiment bien. Déjà parce que ça prend la lumière, on peut les voir des deux côtés, si on n'a pas bien regardé un peu plus loin on peut se retourner on regarde quand-même, c'est bien. Je trouve ça pas mauvais: ça renvoie la lumière on n'est pas dans le sombre y a pas que des taches lumineuses sur les objets. Ça fait diffus. En fait ils utilisent la verticalité du couloir, pour le coup tu te sens moins oppressé, enfin je ne sais pas, je trouve que c'est très agréable, ça donne une autre dimension au couloir, c'est très surprenant et j'aime bien! Alors la couleur évidemment, les couleurs chaudes, je pense que c'est liée au tissu et à la lumière, parce que là les photos sur le mur c'est plutôt dans les bleus blancs, et là c'est très... couleur terre. Et ça va bien avec le thème, cette couleur là. C'est orangée, c'est halogène.

EMOTION SE PASSE DE LECTURE DES TEXTES
SERT À JUSTIFIER LA NON-LECTURE

Bon, au niveau des textes, tu vois, pffou! C'est vrai que bon le commentaire c'est à toi de le faire, c'est vrai que comme ça fait appel aux émotions de toute façon on n'a pas besoin de description plus détaillée de la photo elle-même.

EFFET D'ESTOMPAGE
Le visiteur s'aperçoit de la disparition de la musique et apprécie le silence

Alors par contre, là, y a pas de musique. Je veux dire y a celle là, mais y a pas de musique ici qui accompagne. Il aurait pu avoir une musique très... mais il y a un silence, et le silence est important dans cet espace-là parce que c'est quelque chose de dramatique dans le camp du recueillement et c'est bien qui ait pas de musique ici, enfin me semble-t-il.

ATTRACTION VISUELLE ET MOTRICE

En plus de ça, dans ce couloir tout sombre avec des photos souvent horribles, quelques meurtrières, rien que le nom c'est *(rires)*... et on retrouve le même tissage, et moi j'ai touché pour voir... Et c'est assez

marrant puisque y a ce même tissage tu ne vois pas à travers, enfin comme si tu n'avais vraiment aucune possibilité de t'échapper !... ça fait un peu crêpe noir aussi le tissu, et ça rajoute à l'ambiance. Et ça m'avait attiré beaucoup plus que les photos, en fait, j'étais plus attiré par le dispositif des toiles tendues des meurtrières que par les photos sur le mur... Ah, oui, y a un truc hyper-intéressant sur les meurtrières. Attends, je me remets comme j'étais, c'est-à-dire comme pour regarder les photos on est obligé de prendre une certaine distance et puis avec la meurtrière, op!, on a un effet sonore je ne sais pas comment dire, et c'est vachement bien! Et pour le coup ça appelle le regard parce que tu as envie de savoir où t'es et tu vois dehors!... Mais c'est par curiosité parce que je ne connais pas beaucoup le musée et avoir une vue sur la ville je trouve que c'est bien. Op! Mais ça te coupe un peu de l'expo mais ça fait du bien *(rire)*! Ici ça fait du bien! Là les photos elles sont vraiment ardues! Ohlala oui! Ah, ça marche à toutes les meurtrières! C'est bien. Et puis ça donne un rythme! Op!

EFFET D'IRRUPTION SONORE

ÉCHAPÉE VISUELLE

Ça appelle le regard parce que tu as envie de savoir où t'es et tu vois dehors!

EFFET DE RÉPÉTITION

Ah, ça marche à toutes les meurtrières!

Donc là, je me suis quand même plus attardée sur le sujet... ça m'a interpellé quelque part la mise en scène de l'expo et puis la musique qui continue toujours, ça fait... Je trouve que c'est symboliquement très, très important ce passage dans un couloir comme ça, ça symbolise vraiment le... le passage obligatoire par la souffrance, par la torture, enfin, quelque chose d'imposé, on n'a pas le choix, on est dans un truc, on est obligé d'aller... au bout et c'est très, très dur. C'est à dire que autant ça aurait été présenté dans une salle carrée ou comme la première, à la limite on peut regarder et puis s'en aller tout de suite, tandis que là on est obligé de passer par ce passage, pour le visiteur aussi, quoi! Et c'est vrai que le jeu sur les ouvertures sur la droite, fait partie de cette idée là, je trouve, ces petites meurtrières qui renferment un petit peu l'espace et plongent le spectateur dans une, enfin vers leur oubli et vers, bon, l'histoire qui défile avec les panneaux lumineux, les photos en tissu.

CONNOTATION SPATIALE DU COULOIR DE LA MORT

La configuration spatiale symbolise la déportation et donne sens au parcours.

"là on est obligé de passer par ce passage, pour le visiteur aussi, quoi!"

Sinon j'ignorais qu'il avait eu ce génocide en 1915. Et au même temps tu te demandes ce qu'ont fait tous les pays du monde à ce moment-là, quoi. T'as l'impression qu'y a une ignorance complète à cette époque-là de ce qui ce passait en Arménie. Parce que là c'est carrément... c'est effrayant! Ce qu'on voit en Afrique à l'heure actuelle, on le voit sur les populations arméniennes ce qui est... assez insupportable. Et je veux dire finalement ce qui ressort de l'impression c'est que tout se refait très, très bien, à l'heure actuelle, on a toujours cette même réelle politique et on retrouve les mêmes éléments à l'époque. Et les Français n'ont pas plus fait pression que ça après la Guerre pour arrêter ça... c'est très gênant, historiquement très gênant !

REMISE EN QUESTION PERSONNELLE ET NATIONALE

J'aime bien en plus de ça, tu vois, tout le décor c'est vraiment significatif, c'est le couloir de la mort! C'est noir, c'est... c'est vraiment le couloir le symbole de la déportation, tu vois, la foule qui se... qui rentre comme ça dans un couloir de la mort, quoi. Le chemin de croix pour aller à côté. C'est assez bien rendu. Surtout que tu as les escaliers... On sent vraiment la transition. En fait y a la salle c'est très traditionnelle avec les tentures, enfin toute la tradition, tout le côté historique, et puis là c'est un peu l'horreur et puis après, bon, ban, ils ont pris le dessus et puis y a la vie qui continue. Et puis donc là on a l'escalier au fond avec les marches qui sont éclairées un peu en rasante, y a tout ce côté symbolique, l'ascension, on ne voit pas ce qui a derrière... Y a un peu les deux symboliques: le couloir de la mort et la fuite. C'est vrai qu'y a la mort qui est représentée par les photos et puis au même temps, bon, il faut continuer. Et c'est vrai qu'on ne reviendrait pas en arrière non plus dans l'autre salle, on ne peut pas

ARTICULATION DES SALLES REFLÈTE LA SYMBOLIQUE

le couloir de la mort et la fuite par les escaliers

EFFET MOTEUR D'ENTRAÎNEMENT

faire marche arrière, on est dans un processus, il faut passer ça. Alors là c'est presque dommage qu'en face l'escalier soit si contemporain... Ça aurait mérité à ce qu'il soit plus... je ne sais pas, enfin, là il y a une espèce de brillance qui fait qu'on a l'impression qu'on va vers un lieu plus technique, plus moderne, où on sort de l'exposition. Ça fait couloir de cinéma: les murs noirs, assez étroits et bas et avec un escalier au bout comme pour aller dans une salle de cinéma. Et peut-être aussi que là-bas les valises, vues d'ici, on a l'impression que c'est des malles de... de sono avec les trucs métalliques, alors je me suis dit: c'est presque comme si c'était un escalier qui montait sur une scène et puis y a les malles de sono. Et en plus le son qu'on entend là-bas est un son complètement différent qu'ici. Dès le couloir j'ai commencé à entendre aussi les sons et c'est vrai que, je me suis fait la remarque, j'ai cru que c'étaient des oiseaux, tu sais en fait les conversations qu'on entend des casques, ça fait un petit scintillement, Bzz-Bzz, que j'ai cru un moment que c'étaient des oiseaux. Et puis après dans le couloir j'ai quand même compris que c'étaient les casques et puis c'est vrai que là on commence à entendre... la musique qui est très entraînante on dirait dans le film "Underground" de Kusturica, cette musique très entraînante quand ils font la fête. Mais, c'est le son des casques là-bas qui me gêne énormément, vraiment, je trouve qu'il coupe tout! Ça coupe toute possibilité de se concentrer là, quoi. Parce que comme y a un son avec de l'activité humaine on a envie d'y aller, enfin, on se dépêche, enfin tout à l'heure c'était ça: je me disais qu'est-ce qui se passe là-bas, c'est la télé ou c'est...? *(rire)* Et ça empêche vraiment d'être pris par, enfin cette musique là elle ne disparaît pas, mais c'est celle-ci qui... ou alors on n'est pas bien entre les deux, je trouve... C'est comme s'il n'avait pas de disjonction entre le génocide et le... l'histoire... Oui, c'est bizarre, il y a une coupure corporelle et spatiale et puis le son continue sans qu'il soit lui-même si altéré que ça. Par contre physiquement on a l'impression qu'il vient de là-bas. C'est vrai que c'est aussi le couloir de transition d'un point de vue sonore. On entend les deux musiques mais c'est très faible, c'est très loin l'un et l'autre, y a vraiment une distance.

J'ai trouvé aussi très intéressant ces petites cartes qui... situent à chaque fois et qui surtout à chaque fois montrent que... qu'il faut partir très loin pour essayer de survivre. Et dans des endroits certainement très différents! Et j'étais surpris de voir que ça se passait qu'ici les flèches, je pensais que ça montait quand-même plus dans l'Empire russe, mais...

Alors au milieu de tout ça, de toutes ces belles photos, enfin, belles photos, de toutes ces images je me suis dit mais qu'est-ce que ça fait là!? Ces objets dans la vitrine quel rapport avec ça ? Bon! Ça a de l'intérêt en soi, mais je ne vois pas trop ce que ça vient faire là, tout d'un coup tu tombes sur un livre de prières et un chapelet et tu te demandes pourquoi. Et puis y a des couleurs qui sont un peu... par rapport à celles-là, tu vois là y a du rouge, y a du jaune, y a du gris, ça te coupe complètement de ce marron-là qui est lourd de sens, là on n'a pas l'impression que c'est le même thème que ça, est-ce que c'est voulu je ne sais pas, mais en tout cas ça te coupe un peu de ça. Bon, dans un sens tant mieux parce que ça te permet de respirer sur le parcours. Moi ce que j'ai trouvé intéressant c'est cette vitrine, cette épaisseur dans le mur qui est créée. Ça manque peut-être un peu de hauteur, on est obligé de se pencher. Mais d'un certain côté ça m'a fait faire comme ça, c'est-à-dire que je me suis arrêté pour rebondir "mince! je ne vois plus tout, il faut que je voie" *(rire)*, alors que peut-être si j'aurais été à la bonne hauteur j'aurais passé sans m'arrêter... On a l'impression que ça marche toujours, dès qu'on fait une sorte

DÉCALAGE VISUEL
Dommage que l'escalier soit si contemporain

CONNOTATION
Ça fait couloir de cinéma

EFFET DE DÉSYNCHRONISATION ET DE DÉCALAGE SONORE
J'ai cru que c'étaient des oiseaux, tu sais en fait les conversations qu'on entend des casques, ça fait un petit scintillement, Bzz-Bzz

EFFET D'INTRUSION
C'est le son des casques là-bas qui me gêne énormément! Ça coupe toute possibilité de se concentrer là.

EFFET D'ATRACTION
On a envie d'y aller, on se dépêche.

EFFET DE MIXAGE, EFFET DE DÉLOCALISATION

EFFET DE FONDU-ENCHAÎNNÉ
On entend les deux musiques mais c'est très faible, c'est très loin l'un et l'autre, y a vraiment une distance

DÉCONTEXTUALISATION MUSÉALE
L'exposition d'objets par une mise à distance à travers la vitrine coupe le visiteur de la situation où il était plongé au point de rendre incompréhensible l'articulation thématique
RHÉTORIQUE DES COULEURS

STIMULATION MOTRICE
On est obligé de se pencher, et je me suis arrêté pour rebondir

de mise en vue comme là, un cadrage qui correspond vraiment à un cadrage pensé, bon, presque ça marche, c'est à dire qu'on s'arrête pour voir pourquoi y a ce cadrage-là et quelle est l'organisation des éléments derrière. J'imagine, je comprends très bien que ça a du être fait pour les enfants aussi, donc ça je pense que c'est vraiment bien vu. Dans les expos on a tendance à être assez fainéants mais je pense que c'est important aussi de penser à faciliter la lecture des informations sinon si tu dois commencer à faire des efforts d'attention ou dans la façon où tu dois observer les choses, tu perds ta concentration justement sur l'objet de l'exposition. Mais j'aime bien la mise à distance aussi. C'est vrai que y a tout qui est accessible et puis d'un coup t'as une mise à distance, ça te donne un caractère plus... comment?... plus sacré à l'objet! Moi, ce que j'ai trouvé aussi impressionnant c'est de voir ces trésors là que l'on avait pu emporter au fond d'une vieille valise toute cabossée. Je trouve que là y a quand-même un côté très... mortifère... c'est à dire que beaucoup de choses qui sont mises en exergue, en valeur, sont quand-même là pour rappeler la dureté de l'exode et la part importante de religion et du passé et des traditions et c'est vrai que c'est quelque chose que je trouve lourd au bout d'un moment.

CADRAGE VISUEL INDUIT MOTRICITÉ
on s'arrête pour voir pourquoi y a ce cadrage-là

Alors les marches. J'aime bien le fait que le couloir débouche sur des marches, ça donne une autre dynamique. Je ne sais pas!... J'aime bien parce qu'en plus comme y a les marches tu ne vois pas vers où tu vas, tu sais que tu vas vers un autre espace, vers une autre dimension mais tu ne sais pas vers où tu vas. Ça donne une dynamique. Ça identifie peut-être aussi le fait que d'un coup le couloir devient un vrai lieu en soi, et c'est pas un lieu qui t'emmène d'un endroit à un autre, d'un coup ça devient un lieu en soi et puis c'est un appel visuel, il y a quelque chose. Disons qu'y a une amorce d'idée de parcours dans le fait qu'on éclaire les marches, si c'est fait pour une idée sécuritaire ou si c'est pour annoncer quelque chose j'ignore... Là on a la lumière dans les yeux *(rire)*! Après quand on monte les marches on est éblouit par un spot. Alors ça, ça fait un peu dégueulasse... En plus on n'est pas ébloui du premier coup, on s'attendrait à être aveuglé bien avant, enfin on ne comprend pas pourquoi on est aveuglé tout d'un coup... On est vraiment sorti là de la salle d'avant, c'est comme un espace de plus qui est rajouté alors que ça pourrait être, enfin ce n'est pas une vraie transition, ça ne s'articule pas bien avec le reste. C'est à dire que là quand je fais ça *(monter)*, ça y est j'ai quitté le couloir de la mort, je vais rentrer dans autre chose, mais je suis déjà ailleurs je ne suis plus là-dedans; et si depuis le début c'est à dire que si en étant là, j'avais le spot dans la gueule déjà, à ce moment-là je passerais le spot, le spot ferait partie du couloir, mais là il ne fait pas partie, il est rajouté comme un autre, c'est une autre séquence distincte. L'éblouissement, je dis le spot mais en fait c'est ça. Moi j'ai vu ça comme l'entonnoir, le voyage et puis tout d'un coup, pah!, on passe à autre chose, mais il faut qu'il y ait un éblouissement *(rire)*!
On remonte d'un étage, enfin c'est en duplex, c'est un demi étage, effectivement on arrive à un étage. Y a les escaliers qui sont importants, me semble-t-il, parce que là tu laisses derrière toi, tu montes, ça veut dire que tu montes aussi dans le temps, tu montes vers une autre époque, tu arrives, tout de suite t'as plein de valises en carton *(rires)*! On les sent se rétablir de nouveau. C'est l'optimisme qui renaît, je crois qu'on peut dire ça, la marche vers la lumière après le couloir, le bout du tunnel, c'est peut-être ce qu'on voulait suggérer un peu. Il y a un changement parce que c'est plus spacieux que le couloir, en fait. En arrivant ici... j'ai senti une détente provoquée par les visages des gens qui là ne sont plus dans

CONFIGURATION SPATIALE
L'escalier confère une identité au couloir et une dynamique au parcours

ÉBLOUISSEMENT COUPURE
Quand on monte les marches on est éblouit par un spot. Tout d'un coup, pah!, on passe à autre chose, mais il faut qu'il y ait un éblouissement!

TRANSITION SPATIALE
quand je fais ça *(monter)*, ça y est j'ai quitté le couloir de la mort, je vais rentrer dans autre chose

ESCALIERS ASCENSION: LA MOTRICITÉ PARTICIPE DU SENS
Tu montes, ça veut dire que tu montes aussi dans le temps, tu montes vers une autre époque, tu arrives. C'est l'optimisme qui renaît (...) le bout du tunnel (...)

DILATATION SPATIALE
C'est plus spatieux que le couloir

des situations de souffrance même si, bien sûr, y a sans doute la souffrance de l'immigration... des distances et tout ça, quoi. Mais je veux dire on sent qu'ils se sont reconstitués et tout... donc... Non, là c'est *(rire)* moi j'ai respiré!... L'émotion est redescendue *(rire)*! C'est-à-dire que là, dans le couloir, j'étais vraiment... impressionnée, tandis que là le ton change... et je regarde d'un œil distrait comme au départ. Ça a l'air un peu plus gai. Et, bon, toujours pareil, y a un fil conducteur, c'est vrai que les cartes ça revient tout le temps... Les petits textes au dessus, moi je les aime bien... ils te resituent facilement, si t'as pas envie de tout lire ça te permet de... d'avoir un résumé de ce qui se passe dans la salle. Et après on passe dans des lumières rouges et bleues et là c'est la modernité, pour moi!

ATTRACTION VISUELLE ET MOTRICE

Alors là, j'ai commencé à m'intéresser quand même à l'exposition... et puis... Là! Je me suis arrêtée là, dans ce petit coin et j'ai regardé à nouveau la carte, je n'ai pas vraiment vu de date, mais ensuite j'ai lu ça, donc je pense que c'est les pays, les frontières actuelles et puis j'ai regardé l'État arménien, enfin je ne sais pas si c'est vraiment un État ou un territoire, et puis j'ai lu...

PARADOXE SPATIAL

Le cheminement est clair...

Par contre du point de vue orientation, on arrive, on monte l'escalier, on a déjà les valises, y a encore une toile devant nous, donc ça nous oriente vraiment sur l'intérieur de la salle... Tu tournes, tu ne peux pas aller tout droit. Et puis après le mur déjà c'est un mur qui est blanc, couleur un peu métallisée, il est un peu en diagonale donc il nous réoriente à nouveau dans une autre direction. Vraiment le cheminement il nous est dicté presque naturellement par les formes. Là on ne se pose pas la question de savoir... tout à l'heure on pouvait éventuellement se poser la question où est-ce que ça continue, mais là on ne se pose pas des questions. Le cheminement est clair.

... Mais il y a une rupture

Alors là, oui, c'est là que je me suis trompé, j'ai commencé par là *(USINE, en face côté gauche)* et je crois qu'il vaut mieux commencer par là, la chronologie *(B.E., à droite)*. Voilà! Disons que il avait une rupture dans le circuit, j'étais passé à l'époque contemporaine là-bas sans passer par là.

EFFET D'ESTOMPAGE

On n'entend plus du tout ce qui avait avant.

Là on commence à entendre la musique qui est de l'autre côté... Qui est un petit peu plus forte aussi, plus rythmée... On n'entend plus du tout ce qui avait avant.

PRÉSENTATION DU CONTENU

Donc là, on arrive dans une salle qui parle de la diaspora. En fait, on arrive presque plus, je dirais, au cœur de l'exposition et de son thème, c'est-à-dire les Arméniens dans la région iséroise. Jusqu'à maintenant, en fait, on faisait une espèce de rapide résumé historique qui expliquait le pourquoi de leur présence ici et ce qu'ils avaient vécu dans le passé... Ils font voir, ils ont surtout voulu faire voir que là c'est l'après génocide, c'est le retour à la vie normale, ils ont essayé de se réinsérer et tout ça. Donc là il y a surtout des Arméniens de Grenoble aussi. Ils font voir... voilà!... ils font même voir des valises, c'est exprès pour voir qu'ils sont arrivés avec juste une valise dans les mains! J'ai trouvé que le fait de ces valises... était très... valait tous les discours! *(rire)* Tu comprends l'exil dans plein de pays différents, qu'ils sont tous partis, enfin, qu'ils sont partis un peu partout dans le monde! Moi j'ai été surpris par les valises, en renonçant un premier temps, j'ai eu une réaction de rejet, je me suis dit: c'est un peu facile... et je pense que ça, ça tranche avec le côté précédent très carré, je dirais assez froid, tu as des couleurs que tu n'as pas là-bas: le rouge on ne le voit pas du tout. Ensuite quand j'ai commencé à regarder, de lire les textes je me suis rendu compte que finalement ça cadrait très, très bien. Et c'est assez original les petites valises là, qui représentent un peu où les gens sont en fonction des images, au lieu de mettre ici dans le texte, les destinations sont représentées par les valises, c'est bien, je trouve ça inté-

VALISES: EFFET SCÉNIQUE CRITIQUÉ

ressant. Bon, petit détail: c'est vrai qu'on voit des valises un petit peu partout avec des noms de pays et même des noms de villes du département de l'Isère, étant donné qu'ils sont apparemment capables de déterminer assez clairement au niveau pourcentage le nombre de gens qui sont dans tel ou tel endroit au niveau de la diaspora, je pense que ça aurait été assez judicieux de faire en sorte que ces valises soient plus au moins grosses en fonction de la présence arménienne dans les pays concernés. Ça permettrait d'avoir une idée précise parce que là oui, il y a des valises qui sont un peu de toutes les tailles, mais d'abord c'est pas du tout adapté aux chiffres et puis, bon, en fait y a énormément de valises qui sont toutes de la même taille. Je trouve que ça aurait été pas mal de faire ça. Ceci dit l'idée des valises reste judicieuse, quand-même, c'est marrant. Par contre moi j'ai envie de soulever les valises. On ne peut pas, oui. Ils auraient mieux fait de mettre des vraies valises. Parce que ça me fait penser aux baffles qu'on transporte pour le travail et qu'est-ce que ça fait mal aux mains! Donc pas toucher!

EFFET MOTEUR

... Alors ici au niveau de l'ambiance sonore y a quelque chose qui me dérange beaucoup c'est que, à la fois on entend les musiques des salles dans lesquelles on va arriver après, qui semble assez forte, à moins que ce soit aussi la musique de cette salle-là, c'est très difficile à déterminer parce que ce qu'on entend surtout c'est le bruit des casques d'écoute. Quand tu lis les textes qui sont au mur, tu es dérangé par ces deux musiques qui se forment en brouhaha assez gênant et... Bon tu as du mal à te concentrer sur ta lecture, quoi, c'est un peu dommage. C'est à dire que là actuellement je trouve ça vraiment fatigant d'entendre ces sons complètement dépourvus de... on ne comprend pas les voix, mais on entend que c'est des voix. Maintenant le deuxième problème c'est que si tu entends ce qui se dit dans les casques c'est que c'est branché hyperfort et que quand tu te les mets sur les oreilles, eh ban, ça t'explose le tympan... Par contre dès qu'on écoute, la qualité du son est très bonne. Mais il me semble que le fait qu'on voit un casque suffit à dire qu'on peut le mettre à l'oreille, y a pas besoin que le niveau soit si fort. Et là vraiment, c'est excessivement dérangeant. Et surtout qu'y a en plus la musique, je ne sais pas, on a plutôt envie d'aller vers l'autre musique là-bas maintenant.

EFFET DE DÉCALAGE, IRRUPTION, MIXAGE

Tu es gêné par ces deux musiques qui se forment en brouhaha assez gênant

CRITIQUE DU NIVEAU DU SON DANS LES CASQUES

EFFET D'ATTRACTION, PHONOTONIE

On a plutôt envie d'aller vers l'autre musique là-bas maintenant.

Bon, alors là, pfft, photos toujours!... Y a pas beaucoup de lumière, photos, les témoignages à écouter... Là, par rapport en général au Musée c'est un peu toujours pareil, un peu toujours le même système... Tout est en rapport avec ce qu'ils racontent: sur les valises-là y a tous les certificats d'identité, de voyage, des passeports, je ne sais pas ce que c'est exactement... Donc ça va avec les valises. Et puis sur le mur ils expliquent qu'ils sont venus pour travailler, c'était de la main d'œuvre. Et y a l'image de, le "shed" d'usine. Oui à chaque fois le décor va bien avec ce qui est raconté. Par contre ce texte-là sur l'usine est hypermal éclairé! Avec cette lumière mauve, violette, enfin je ne sais pas, c'est vraiment pas facile à lire.

Là moi j'ai été intéressée par... un endroit un peu... enfin, pas trop petit pour écouter, où on a de la place... Là ça fait plus appel aux communautés ici en Isère et... c'est celle qui me touche le moins. Sauf, tu vois, les commentaires qui sont faits... de différentes personnes qui sont venues vivre ici, bon... moi je reproche justement que c'est pas allé trop loin dans leur... surtout les anciens, parce qu'il y a deux commentaires de personnes qui ont vécu le génocide et ils parlent pas de ça... savoir quels étaient leurs, qu'est-ce qu'ils ont vécu réellement, ça, ça aurait été intéressant. Ils ont parlé que de leur arrivée ici, mais pas de ce qui s'est passé réellement. Et c'est aussi la déception par exemple pour cette partie-là,

Contenu

les gens qui étaient en Union Soviétique qui n'ont pas été réellement intégrés, ceux de l'Irak qui également ont eu leurs difficultés, disons que les destinées sont extrêmement diverses. En fait moi j'ai essayé toutes les voix pour voir si en avait une qui me captivait: le premier il parle très mal le français, la deuxième parle très fort (rires)... Y en a quatre à chaque fois différents sur chacun des casques, mais je ne sais pas ceux que j'ai entendu, comme ça ne donne pas envie d'écouter jusqu'au bout... Moi je les écoutais sans mettre le casque, j'étais à côté en lisant les légendes j'avais des bribes qui me parvenaient. Mais je trouve que ça va bien aussi avec, ça rythme un petit peu c'est... on entend des voix qui passent comme ça.

Quand j'ai pris le casque j'ai tout de suite vérifié quelle était la durée de l'enregistrement pour savoir si je restais à écouter jusqu'au bout ou pas. Et je pense que si y avait pas marqué la durée je ne serais pas resté trop, peut-être la minute ou la minute et demie, de peur que ça ne finisse plus et qu'après je n'ai plus de raison de... J'ai écouté peut-être deux minutes, ça avait commencé et j'ai écouté jusqu'à la fin. J'ai choisi moi d'écouter les casques par rapport aux textes qui étaient présentés, c'est à dire que j'ai écouté la bande un, la deux je n'ai pas écouté parce que, bon, c'était plus sur des problèmes politiques par rapport à la République Soviétique d'Arménie, donc comme je n'avais pas trop le temps j'ai sauté celui-là. Et en fait, au départ, je ne pensais pas écouter si longtemps et puis, en fait, je me suis rendue compte que... j'étais prise par les voix des gens. Et puis leur façon d'exprimer les choses qui était... on sentait toute l'émotion qui avait dans leur parole et moi c'est ça qui m'a accroché et que j'ai voulu écouter. Et après pour la bande numéro quatre j'ai voulu écouter aussi parce qu'il avait un jeune qui parlait de sa façon de ressentir son arménité, et donc moi je trouve toujours intéressant de confronter comme ça, ces approches là par rapport à moi, mon approche de bretonité! (rire) Et donc c'est vrai que c'était bien choisi. J'ai trouvé que c'était assez long quand même chaque témoignage, on a peut-être un peu de mal à maintenir son attention jusqu'à la fin. Et moi je me trouvais bien à écouter en regardant les photos! Je trouvais que c'était une relation... Et en plus c'est vrai que pour certaines y a les gens qui parlent qui sont en photo, donc c'est sympa. Alors là, ce que j'ai bien aimé c'est les photos parce que vraiment là, on montrait des gens qui souriaient, bon, ça c'était plutôt bien...

Je me suis tenté de savoir si on pouvait s'asseoir sur les valises, je me suis vraiment demandé (rires)! Maintenant j'ai vraiment envie de les toucher (touche)... Oui, je crois qu'on peut effectivement s'asseoir... On se demande si on peut s'asseoir dessus, parce qu'elles sont collées contre le mur, on se dit qu'il faut pas avoir des grosses fesses. En fait, si elles étaient un peu plus larges je trouve qu'on aurait plus l'idée de s'y asseoir. Mais sur le moment je me suis demandé si elles n'étaient pas disposées comme ça pour qu'on puisse s'asseoir, mais... En fait, finalement on reste quand même avec un côté distance dans un musée on ne touche pas. Pourtant c'est écrit nulle part qu'on touche pas. Et c'est même pas des vraies valises. Je ne sais pas... comme on a mis cette mise à distance... Mais j'avais envie de m'asseoir parce que je voulais écouter assise parce que c'est pas pratique d'écouter debout avec ces trucs-là... et c'est un peu long pour rester tout le temps debout, t'as envie de t'asseoir. J'avais l'impression que c'était pas confortable du tout, et puis à la fin j'ai quand même essayé une et puis finalement c'était bien confortable! Par contre j'ai été très gênée par la musique d'à côté, en écoutant les casques. Oui. Très, très gênée. C'est pas que je l'aime pas, c'est une musique que j'aime bien, mais.... elle est très, très présente

ÉVALUATION DU TEMPS
J'ai tout de suite vérifié quelle était la durée de l'enregistrement pour savoir si je restais à écouter jusqu'au bout ou pas

PROBLÈME DU STATUT DES OBJETS
S'asseoir ou pas sur les valises?

ÉVALUATION TACTILE
finalement c'était bien confortable!

EFFET D'INTRUSION
j'ai été très gênée par la musique d'à côté, en écoutant les casques

et comme c'est quand même une mélodie qui revient souvent, enfin bon, moi ça m'a gêné quand même pas mal.
Par contre, j'ai pas pris le temps de lire les... toutes les légendes des photos parce que, c'est vrai, que j'ai trouvé que ça concernait plus des gens qui pouvaient s'y reconnaître dans les légendes, on trouve pas beaucoup d'explication sur les photos, donc j'ai vraiment pas pris le temps de... Je trouve que les photos quand c'est les témoignages elles ne sont pas assez individualisées, c'est le même registre qu'après quand on parle de la communauté en général. C'est toujours le même genre de photos quel que soit le sujet dont on parle. Je les ai regardées en tant que photo et en tant que... que visage humain, quoi. J'aime bien regarder les visages. Les photos sont belles, j'adore les portraits, j'aime bien ces anciennes photos, enfin y a des récentes photos aussi... J'aime bien...les photos sont bien mises en valeur et y a toujours cette atmosphère un peu recueillie toujours, du fait de ces murs sombres et de cette lumière du plafond peut-être, je ne sais pas. Sinon on a les photos éclairées par derrière comme des diapos un peu. Y a encore les photos c'est en Arménie c'est des photos en papier, et puis de l'autre côté où c'est en France, je ne sais pas, c'est le côté industriel, y a une mise en scène encore différente. Y a toujours une progression.

LIEU DE TRANSIT
Y a des formes dynamiques...
On a l'impression qu'on reste pas.

Je ne sais pas mais je le sens plus comme un espace de transition: y a des formes dynamiques déjà, le mur en biais, sa forme aussi, le "shed"... Je n'avais même pas remarqué d'ailleurs que c'était une usine, enfin je suppose que c'est une usine en fait, je n'avais pas remarqué... la lumière est différente y a du jaune, là de ce côté elle est plus blanche, bleutée. Y a des confrontations, on sent que c'est un lieu de transition, on sent des tensions. On passe. Au même temps, je pense que c'est pour ça que je ne me suis pas assise sur les valises, on a l'impression qu'on reste pas. Et c'est un peu contradictoire parce que tu peux écouter des témoignages qui ne durent jamais très longtemps, deux ou trois minutes, pas plus.
Moi, dans ce genre de trucs en fait j'aime pas, enfin je ne sais pas... en fait j'ai envie de le parcourir... je n'ai pas tendance à m'arrêter malgré tout. Et puis là y a rien, y a aucune ouverture, y a pas des endroits où tu as envie de t'arrêter. C'est sec. C'est pour ça que s'ils avaient mis des vraies valises ça aurait changé beaucoup de choses. Et c'est vrai que l'odeur est importante, parce que là ça sent le bois... mais c'est toujours une odeur d'exposition. Par l'odeur t'es jamais dans l'univers de ce que tu vois... C'est le bois, c'est du papier... C'est de la conserve (rires)! C'est des trucs conservés, ça fait penser à une bibliothèque en fait. Ou des matériaux de Castorama, neufs, qu'on vient d'acheter.

DÉCALAGE OLFACTIF
Par l'odeur t'es jamais dans l'univers de ce que tu vois

On a l'impression que là y a une reprise d'espérance par le travail... et reconnaissance d'un statut social donné par le travail... enfin le travail qui apporte de l'argent, qui apporte la possibilité de... vivre! De vivre mieux! Mais un travail toujours très dur, quand même...
Et bon, c'est pareil là je trouve laid. Non, c'est pas un lieu que j'aime du tout là, je ne sais pas, y a des couleurs, comme là le spot vert, le spot bleu, non, non, y a un problème d'équilibre. Ah! Mais y a du vert aussi? Mais pourquoi c'est vert quand et rouge sur les...? C'est marrant... Ah, mais ça c'est l'ampoule anicoïque... je ne sais plus comment ça s'appelle...? Pour qu'y ait pas de la chaleur à l'arrière du tout pour envoyer tout le flux lumineux et quand tu la regardes-là elle est verte, alors qu'ici c'est rouge. Ça c'est rigolo ça. Y a un changement au niveau des lumières. Bon, y a pas une si grande différence, tout est dans des lumières tamisées, enfin sur tout le long. Mais les couleurs alors, les teintes des

EFFETS COULEUR / SPOTS

lumières. C'est le bleu juste qui frappe l'œil. Mais c'est, pff, tu te demandes pourquoi du bleu. Tu ne comprends pas. C'est la France?... J'avais moins remarqué qu'y avait tant d'effets de couleur tout à l'heure, avec des spots un petit peu de couleurs différentes. Mais c'est sympa, elle fait assez théâtrale, en fait, cette pièce avec les valises, l'éclairage sur les valises.

Mise en Exposition

Elle fait assez théâtrale, en fait, cette pièce avec les valises, l'éclairage sur les valises

Mais... Y a quelque chose qui me fait toujours bizarre aussi c'est d'entendre les voix à travers les casques... que ça continue... Ça je trouve ça sympa, c'est bien. Tu retrouves comme un peuple là tout à coup, je trouve ça bien, une multitude de gens qui s'adressent à toi ou qui discutent entre eux, on peut imaginer des gens derrière en train de se parler, je trouve ça bien. En fait, c'est le seul truc qui donne un cachet, qui fait une unité de lieu plus forte. Je trouve. Et ça rend le truc un peu plus vivant aussi. Tu as l'impression d'avoir vraiment des individus pour une fois, depuis le début c'est le musée, c'est l'archéologie! Les photos et tout ça, ce n'est pas vivant. Ça fait comme la radio. Moi ça ne fait pas du tout cet effet. Là je n'entends pas des voix j'entends des bzz-bzz-bzz...

Effet de synecdoque

c'est le seul truc qui donne un cachet

Autrement... bon on reste à peu près dans la même structure c'est à dire les photos qui sont donc collées au mur avec des textes à côté, les textes sont très bien, très lisibles... Par contre je ne retrouve pas la même ambiance que dans les deux premières salles, bien que la deuxième salle c'était un couloir, je ne retrouve pas la même ambiance. Ça devient tout de suite beaucoup plus impersonnel, je crois que c'est lié aussi aux sons, vraiment l'ambiance sonore me dérange énormément, en fait. Moi je trouvais que les pièces, les espaces précédents avaient une unité en terme de couleurs et d'ambiance en général, là on tombe dans un truc un petit peu collage, quoi. Il y a deux faces qui sont, peut-être qu'elles se répondent dans un sens maintenant que j'y pense, mais y a pas vraiment d'unité, de soin esthétique fort, je trouve, sur cette pièce. À la limite si je devrais dire je dirais qu'elle est ratée par rapport à la qualité des espaces précédents qui je trouve, avec des couleurs très chouettes, ont une unité constante. Et l'espace c'est toujours pareil, on se met au milieu pour savoir où on va aller et puis après on est obligé de longer les murs.

Critique de l'hétérogénéité

Là on tombe dans un truc un petit peu collage, quoi.
Y a pas vraiment d'unité, de soin esthétique fort, je trouve, sur cette pièce.

Donc, bon, sinon en terme de, je ne sais pas... C'est quand-même un espace où il fait plus chaud, bon je pense qu'il fait chaud aujourd'hui mais les couleurs et la lumière... je trouve que ça... ça doit faire plus chaud. Mais ça c'est à force d'être confiné.

Échauffement

C'est quand-même un espace où il fait plus chaud

J'insiste sur cette ambiance sonore qui est vraiment détestable, je ne suis pas à l'aise dans cette salle. Pourtant je suis resté longtemps parce qu'il y a beaucoup de choses à y voir, beaucoup de choses à lire et que en plus il y a les casques, donc c'est vrai que, à partir du moment où tu as les casques sur les oreilles l'ambiance sonore elle disparaît forcément, puisque elle est supplantée par ce que tu entends au niveau du casque et donc du coup y a de quoi y rester longtemps, mais... ça n'empêche pas que je confirme ce que je viens de dire: c'est pas une des salles les plus agréables de l'exposition. Elle ne me donne pas tellement envie de m'y attarder. Mais y a un drôle de.... en fait si tu commences à t'arrêter tu te dis que tu vas t'arrêter partout. En fait tu joues le jeu et soit ça te frappe soit ça te frappe pas et si ça te frappe pas tu laisses tomber tout de suite. En fait le sens il passe à travers... enfin, tu as le sentiment que si vraiment il fallait que tu explores tout, tu en aurais pour deux heures. Et puis t'as pas envie de passer deux heures là-dedans. Je trouve que c'est tristounet tout! C'est l'ambiance générale, triste... Souffrance, misère... Pourtant après y a les salles où y a l'évocation des fêtes, des mariages et même ça

Effet de répulsion

Distanciation par rapport à sa propre expérience de visiteur

En fait tu joues le jeu et soit ça te frappe soit ça te frappe pas et si ça te frappe pas tu laisses tomber tout de suite.

c'est pas gaie... Et puis toutes les photos sont en noir et blanc alors que... à la fin y a des photos des années 80! C'est vrai que ces photos noir et blanc, enfin l'impression générale c'est la tristesse des gens. Là, je ne sais pas y a une dynamique autant dans la lumière que dans le son, on est attiré par la musique derrière, en tout cas moi je ne me suis pas arrêtée longtemps, alors que de l'autre côté c'est vrai qu'on pouvait se poser un petit peu, là y a le mouvement qui est imprimé déjà dans la forme, dans la lumière, dans le son... Ah, oui! C'est une musique qui dit l'espérance!! Mais on sent certainement des racines très traditionnelles, parce que c'est une musique qui a plus des relents d'orient qu'occidentaux. C'est assez marrant parce que, à priori, culturellement je ne suis pas un fana des... je dirais des sonorités des pays de l'Est, ce côté suraigu, lancinant... Et là j'ai trouvé un côté très beau, très agréable en fait.

EFFET PHONOTONIQUE
On est attiré par la musique derrière
le mouvement est imprimé dans la forme, dans la lumière, dans le son

Ça, la découpe, ça a la forme des anciennes aciéries d'Allevard, non? J'ai mis longtemps à comprendre que c'était une usine je me demandais pourquoi c'était clac-clac-clac-clac! pour moi c'est la forme et le bleu! Sur la lumière là... oui c'est cette idée d'éclairage par derrière que je trouve fort, c'est assez fort et puis la forme de l'usine... Oui, c'est simple mais c'est efficace (rire)!... Par contre la couleur sur le mur est vraiment très, très bien! Ah, oui, moi je l'adore! J'aime beaucoup. Mais ça donne envie de toucher (touche)... Je croyais que c'était une autre texture... Depuis tout à l'heure je me demande si c'est une tôle ou du bois... tout à l'heure je pensais que c'était de la syrcotène qui est un acier très oxydé de couleur rouille que j'apprécie beaucoup, là je demandais, en fait, je viens de voir que ça a l'air du contre-plaqué peint. C'est bien, en plus j'aime bien la façon dont ça structure l'espace et au même temps tu perçois le prolongement de l'espace, je trouve ça bien... Ce violet est beau, enfin c'est du violet je crois, je trouve qu'il est bien. Il est bien dans le cadre de ces photos là. Et l'effet photo éclairée par derrière, ça je trouve que c'est fort, tu vois bien les détails, en plus c'est des belles prises de vue qui... j'aime beaucoup! Je les regarde plus volontiers que d'autres, mais bon. Par contre le contraste n'est pas évident, le fait que ce soit dans la même pièce. Parce que j'ai été tout de suite attirée par ce côté de l'usine et c'est après, et ces photos-là elles ont moins d'impact, dans le sens où comme elles ne sont pas mises en valeur de la même manière...

INVITATION TACTILE
Mais ça donne envie de toucher

COMPARAISON DES MISES EN VALEUR DES PHOTOS

On continue... Là, encore une fois, y a vraiment l'éclairage qui se fait sur les titres. C'est un petit peu plus que des titres, c'est un petit peu plus élaboré. Ça je ne l'avait pas lu toute à l'heure... (Titre en haut, sur le mur à gauche du meuble-usine)... Voilà! Encore un trou! Je ne sais pas pourquoi mais j'adore ces trous, moi (rires)! Le trou avec la vitrine, j'ai envie, moi je n'arrive pas à résister à l'envie de, en fait de connaître, de savoir si c'est du plexi ou du verre (Frappe vitre). Moi j'ai besoin de taper dessus pour identifier par le son, j'aime bien par le son. Je m'étais arrêté parce qu'effectivement... un mur qui contient quelque chose c'est un événement! Ça c'est sûr... Et en plus, pour une fois c'est pas des trucs propres à la religion ou mortifères qui sont dedans, ni des tissus ou des assiettes, des coutumes plus anciennes. Donc là c'est assez bien parce que c'est plus ironique... Là on a les produits... Sur le moment je me suis demandée ce que c'était. C'est marrant c'est dans l'usine, c'est dans le mur et c'est les produits qui sont faits dans l'usine. À chaque fois y a une concordance entre les moyens...

INVITATION TACTILE
Je n'arrive pas à résister à l'envie de, j'ai besoin de taper dessus pour identifier par le son (le matériau).

SURPRISE
un mur qui contient quelque chose c'est un événement!

Et puis là on retrouve de l'autre côté du mur. Alors c'est en allant derrière que j'ai compris l'usine. C'est là qu'on est plongé dans le sombre. Pourquoi en fait, pourquoi ça passe dans le sombre ici? Je trouve qu'il y a beaucoup moins de luminosité.

ASSOMBRISSEMENT
C'est là qu'on est plongé dans le sombre.

Là y a un vide quand même. Tu vois? Ici y a un vide. Y a une coupure je sais pas pourquoi, mais je trouve qu'y a un vide. Quand je suis arrivée ici je me suis dit par où on commence? Sur le coup je me suis arrêtée un peu et par où on commence, et puis comme il y avait le rideau là qui faisait le cercle, qui limitait, je me suis dit: bon, ça doit être par là, c'est à dire dans le sens de la marche de la droite, mais quelqu'un aurait pu commencer par la gauche. Et l'arrondit il oriente, moi en tout cas il m'a tout de suite orienté pour venir ici. On va pas aller tout droit et puis repiquer... On va tout de suite derrière l'usine. Je ne sais pas on tournait autour, l'espace est plus grand y a encore des photos... et c'est vrai qu'avec la lumière qui vient de derrière elles attirent vraiment l'œil, on les voit bien. Et c'est bien fait là, on sait tout de suite où on doit aller - bon on sait qu'y a rien d'exposé de l'autre côté - mais en plus par la lumière et tout, y a un appel quand même. De l'autre côté y a pas grand chose, mais ici y a la lumière qui fait que tout de suite tu viens là!...

Donc là on arrive un petit peu je dirais que c'est à peu près le même reproche que je faisais sur la pièce précédente, c'est à dire qu'il n'y a plus d'unité au niveau de la lumière, y a ce grand voile... ce rideau arrondi je sais pas ce que... ce qu'on a voulu chercher... Est-ce que c'était pour faire une atmosphère plus calfeutrée, tu vois, pour que ça soit plus... je ne sais pas exactement. Mais là c'est vrai que dans cet espace-là on a la musique entraînante qui invite au parcours... Et on dirait c'est un peu les fins de films, où on voit les images qui défilent et on voit l'effilement des générations qui se multiplient et puis que la vie continue et puis... Donc c'est pour moi une musique extrêmement positive par rapport à la musique de la première salle que j'ai cru positive au départ et puis après j'ai compris plus solennelle et de recueil. Moi, en plus ce qui m'a manqué beaucoup dans l'exposition c'est le chant. J'aurais trouvé vraiment formidable qui ait quelques chants arméniens, qui ait éventuellement des chants aussi religieux, parce que c'est vrai que c'est une tradition qui est importante...

Par contre tu te rends compte qu'effectivement la musique que tu entendais c'est bien celle de la salle d'à côté, donc du coup tu te rends compte qu'effectivement y a vraiment un problème au niveau sonore, c'est à dire que tu es dans une salle et tu entends l'ambiance sonore d'une autre. Alors je pense que quelque part c'est fait une petit peu exprès parce que finalement même si les deux salles ont un petit peu leur spécificité, c'est vrai que les deux salles parlent des Arméniens dans la région. Donc forcément il faut que, à la limite ça peut se justifier le fait qu'il y ait la même ambiance sonore. Mais quand tu es dans la salle où il y a les casques c'est vraiment terrible parce que... étant donné que la source de l'ambiance sonore vient de la deuxième salle quand tu es dans la première avec les casques, vraiment ça fait un brouhaha terrible, quoi, et là c'est pas du tout judicieux.

Donc là c'est l'autre côté de l'usine mais ce n'est plus les gens qui sont en usine, c'est plus les photos de travail, les activités artisanales. C'est ce qu'ils expliquent sur les panneaux, quand ils se sont installés et ils se sont mis à leur compte: les coiffeurs, les bouchers, les épiciers avec en général des épiceries et des produits exotiques et orientaux... Donc des choses très agréables d'ailleurs. Et là je me suis amusé à retrouver des... Alors ça c'est à côté de chez moi, l'Épicerie Arax! Et à chaque fois on s'approche plus du lieu, enfin du local. Tout à l'heure ils étaient encore en transit, enfin ils arrivaient... d'Arménie à différents moments, et puis là c'est ceux qui se sont établis dans l'Isère et puis à Grenoble.. Y a un ancrage. C'est vrai que de l'autre côté tu voyais plutôt l'aspect ouvrier des gens qui avaient été embauchés

RUPTURE SPATIALE: Ici y a un vide.
DÉSTABILISATIONOPTO-MOTRICE
Sur le coup je me suis arrêtée un peu et je me suis dit par où on commence?

AGGRANDISSEMENT SPATIAL
L'espace est plus grand

ATTRACTION LUMINEUSE
De l'autre côté y a pas grand chose, mais ici y a la lumière qui fait que tout de suite tu viens là!...

QUESTIONNEMENT SUR LES INTENTIONS DES CONCEPTEURS
Ce rideau arrondi je sais pas ce qu'on a voulu cherche

EFFET PHONOTONIQUE
on a la musique entraînante qui invite au parcours

LOCALISATION DE L'AMBIANCE SONORE
tu te rends compte qu'effectivement la musique que tu entendais c'est bien celle de la salle d'à côté

PERSONNALISATION DE L'EXPÉRIENCE
Et là je me suis amusé à retrouver des... Alors ça c'est à côté de chez moi, l'Épicerie Arax!

dans les grandes usines, là ça rentre plus dans le cadre artisan commerçant. Pour ça on voit bien la différence, c'est bien détaillé. Et puis c'est des photos agréables, de la vie quotidienne, même si c'est des événements t'as le mariage et le baptême. Et ils sont posés devant leurs boutiques. Ils sont souvent souriants, c'est la vie qui continue.On imagine vraiment qu'ils ont ouvert un album photo et puis ça n'a pas ce côté reportage, c'est vraiment des choses intimes des gens. Et là c'est assez amusant parce que je vois des photos de ma famille, en fait, grand-père, grand-mère, qui étaient habillés comme cela... ma mère aussi, oui, parce que c'est de la même époque et puis on s'aperçoit que... l'être humain c'est toujours l'être humain de quelque contrée qu'il soit... Et puis alors mettre les légendes les regrouper dans un tas, alors ça c'est nul! ... Et finalement tu ne les lis pas, ou alors tu les lis en bloc et tu vas les regarder en bloc, alors que si il avait les légendes sous les photos tu les regarderais si nécessaire. Mais là tu fonctionnes par paquets et c'est très... Mais alors ce son là derrière qui est vraiment pénible... Là on... je trouve que ça, tous ces panneaux et ça aussi, je trouve ça très bien, les cartes de Grenoble, parce qu'on s'identifie dedans, c'est-à-dire que là on se dit: ah!, mais j'habite à côté de ça, ou là: ah, ban, est-ce que dans mon quartier y a beaucoup d'Arméniens ou pas? Et ça aurait mérité d'être plus gros peut-être comme carte parce qu'en fait il me semble qu'on a forcément une raison de s'y arrêter si on habite Grenoble, pour voir où se localisent... Par contre je trouve que les deux plans de Grenoble c'est pas clair du point de vue dates, on se demande lequel est lequel. Bon, là on rentre carrément dans le détail avec des pourcentages de personnes, voire même d'électeurs sur Grenoble et sa banlieue. Bon je suis resté, pfft, oui c'est intéressant comme ça c'est une petite information.

CRITIQUE DES LÉGENDES DES PHOTOS

Au début oui, j'ai flâné, j'ai regardé... distraitement, donc je me baladais et puis la musique aussi, moi je suis très sensible aux sons, et c'est entraînant, c'est vivant, c'est... je battais du pied, quoi (RIRE)! Et puis là je suis allée beaucoup plus vite (rire)! Mais tant que je me souvienne il me semblait que la musique était plus forte toute à l'heure par rapport à ce qu'on entend maintenant, peut-être qu'on est sur la boucle.

EFFET D'IRRUPTION

Mais c'est l'originalité de la présentation du centre, cet espace là... c'est joli et ça donne envie de regarder. Et c'est pas du tout agressif, le circulaire, c'est des formes très douces, très sensuelles aussi (rires). Donc c'est important cet espace circulaire, mais c'est déjà entrer dans une autre ère, et donc forcément dans une ère de fécondité on va dire, puisque là c'est exposé des mariages, des naissances, des baptêmes, des choses comme ça.

EXTRAPOLATION SPATIALE DU THÈME DES PHOTOS

le circulaire, c'est des formes très douces, très sensuelles aussi, mais c'est déjà entrer dans une autre ère, et donc forcément dans une ère de fécondité puisque là c'est exposé des mariages, des naissances, des baptêmes.

J'étais beaucoup plus intéressé par des photos en fait qui permettent de retrouver la culture arménienne, parce que finalement c'est ça qui est intéressant. Là toutes les photos qui montrent des... l'expression d'un culte, de tout ce qui peut être religieux ou des danses, des danses qu'on voit là à l'intérieur de cette espèce de demi-cercle, ça c'est des photos qui m'ont beaucoup intéressé parce que si tu veux ça te permets de voir à travers des habits, comment ils sont habillés, tous les coutumes, etc., c'est là que tu touches de plus près une culture, enfin, à mon goût, en tout cas. ... Là c'est la représentation du baptême arménien, orthodoxe. C'est le bain. Ça fait bien voir en fait qu'ils sont encore, comment dire?... Même en étant en France ils ont gardé leur culture, leur... leur religion surtout... Oui, là donc, pour reparler de cette notion de... du sacré, à la limite là, la religion on en voit que des rituels qui peuvent sembler... très coupés de l'essence première... du sacré ou de la religion en tout cas. Je ne sais pas, c'est

peut-être moi qui... en tout cas le traitement est complètement différent au niveau muséographique, donc bon... Et là y a une espèce de fenêtre dans le mur découpée en croix, à la limite on n'a même pas besoin de voir ce qui se trouve à l'intérieur, on se doute que c'est le côté religieux. En plus y a les photos à côté avec des cérémonies la messe, le mariage, le baptême. Je me demande si on ne rajoute pas un peu trop: la découpe, on enfonce le clou presque un peu trop (rire).... en fait on a déjà vu beaucoup de photos et tout, bon, je les ai regardé celles-ci, mais t'es absorbé par les objets, tu te dis: tiens, qu'est-ce que c'est ces objets? Oui, c'est religieux et puis après c'est pareil, t'as des vitrines, quoi, tu n'en avais pas avant. Ah, si, y en avait une dans le couloir. Oui.

... Il avait certains endroits où j'avais été gêné par l'éclairage où, tu vois, ils ont utilisé des spots qui concentrent la lumière sur une partie bien définie de la paroi et tout à l'heure il avait une photo et un texte qui étaient l'un et l'autre demi éclairés et on n'avait pas du tout la même perception des choses, j'avais été un peu gêné... Ce qui me surprend c'est que j'ai beaucoup moins conscience de la présence de la paroi et l'attention est très concentrée sur l'information, sur les photos. Je n'avais pas perçu ça tout à l'heure dans l'autre salle le bleu, le bleu-vert est beaucoup plus présent... Ici, au contraire ces tons bien plus forts ça se détache beaucoup mieux, tu vois, la paroi se perd dans le plafond... Là on voit bien les éclairages. Là c'est bien marqué sur les murs, alors que dans la première salle c'était beaucoup plus diffus. Je ne sais pas, par rapport à la lumière elle paraît plus lumineuse ou bien c'est parce que le mur n'est pas noir? Et le fonds change de couleur par rapport à l'autre côté aussi. Le fonds rouge grenat est plus chaud, y a une autre atmosphère. En bas, la première salle en bleu, le couloir qui était noir, et puis on arrive à l'espace avec les valises c'est déjà la même couleur je crois. Par contre le mur usine qui ressortait très blanc-bleu là... Il est un peu plus gris, enfin moins métallique. La lumière est jaune dessus donc ça ressort moins. D'ailleurs on voit sur le "shed"... c'est rose! Une espèce de violet.

Donc là je ne suis pas resté très longtemps non plus, j'ai tout de suite été attiré par la tache de couleur au fond constituée par les roses et donc j'ai fait le parcours dans ce sens là et... Donc on est arrivé au bout de cet arrondit, de ce tissage... Je ne comprends pas ce cercle... pourquoi? Par contre on a envie de coulisser dedans! Il est peut-être là pour définir plus le lieu là, c'est vrai que ça se suit quand même pas mal le mouvement. Et puis là ça m'a donné un peu la même impression que dans la première salle on se dirige où on veut, on n'est pas trop, trop dirigé, on tombe sur une espèce de diagonale on sent qui a de l'espace qui passe de chaque côté et c'est plus... on découvre un peu comme au début. C'est génial quand on est de l'autre côté du rideau noir dans la dernière salle on voit les photos comme si y avait pas de rideau...

Et là on est dans l'espace avec la deuxième musique. C'est vrai que je préfère l'autre, au même temps celle-là, c'est bizarre, elle m'avait paru plus triste toute à l'heure. Ah, non, elle est bien rythmée, au contraire elle va de l'avant!

Par contre, moi j'aime bien les jeux de rideaux et de transparences. Ça n'apporte pas grand chose à l'expo elle-même mais... Si, si, justement ça c'est religieux. C'est ça qui fait que c'est religieux. Ah, oui, mais ça c'est l'Orient! L'Orient, l'encens, la myrrhe et tout! Ah, oui! Il manque des odeurs en fait. Ils auraient dû mettre de l'encens, peut-être. Dans la première salle. On est bouffé par la moquette et le plancher. J'avais pas vu ça tout à l'heure! La vitrine avec la nourriture. Ah, j'ai faim (rires)!... Alors là, je vais

PLÉONASME FORME/CONTENU
Je me demande si on ne rajoute pas un peu trop: la découpe en croix, on enfonce le clou presque un peu trop

EXPOSITION / DÉCOUPE VISUELLE
Là on voit bien les éclairages. Là c'est bien marqué sur les murs
La lumière elle paraît plus lumineuse ou bien c'est parce que le mur n'est pas noir?

ATTRACTION CHROMATIQUE
J'ai tout de suite été attiré par la tache de couleur

ATTRACTION MOTRICE
On a envie de coulisser dedans!

LIBERTÉ DE PARCOURS
On se dirige où on veut

PRISON OLFACTIVE
On est bouffé par la moquette et le plancher

émettre une sorte de critique c'est une critique qui n'est pas spécifique à cette exposition par contre, je tiens tout de suite à le préciser parce que c'est important de le dire, je vois ça dans tous les musées. Y a toujours un moment où ils te mettent tout un truc en vrac et puis ils te mettent une liste, alors y a ça, y a ça, y a ça, y a ça, y a ça, et puis pour quelqu'un que ne s'y connaît rien, qui ne connaît pas grand chose, qu'est-ce que c'est le serdjep, qu'est-ce que c'est le ha..., parce que il y a rien qui est spécifiquement indiqué, tu vois, y a pas la petite étiquette devant l'objet, c'est une liste et puis tout est sous tes yeux, tu vois tout mais en fait tu vois rien parce que tu ne sais pas exactement qu'est-ce qui est quoi. Et ça, alors dans tous les musées, dans toutes les expositions, à un moment donné je suis tombé sur ça et c'est vrai que ça a un côté exaspérant parce que tu vois pas exactement de quoi il s'agit. Voilà. Ah, oui ça me donne faim! Il ne manque que les odeurs! Tu vois là je suis frustrée! Je viens de voir les épices et je suis frustrée! J'aurais envie d'avoir les odeurs! Je pense que ça jouerai vachement, enfin on ne se rend pas compte, mais ça joue vachement les odeurs. Ça te rappelle que t'es bien dans un musée, dans une salle d'exposition temporaire et t'es pas en Arménie ou chez un Arménien à Grenoble. En fait sur les expos ou les musées où ça travaille sur le souvenir; il faut revenir sur la Madeleine de Proust. C'est-à-dire vraiment aux odeurs parce que c'est le sentiment le plus fort. C'est ça qui fait le plus revenir en arrière. Enfin qui est le plus prégnant... Mais sinon quand on est arrivé dans la salle avec les valises je trouvais une odeur du Musée Dauphinois, l'odeur de moisi grand fermé. À la limite quelle que soit l'expo je la sens tout le temps cette odeur là du Musée Dauphinois, je sens le bois, le bâtiment... C'est moins gênant quand tu visites l'expo sur Les Gens d'en Haut. Parce qu'à la limite c'est presque leur local, mais là... Il faut y croire (rires)! Alors que pour moi... l'Arménie, c'est un monde plein d'odeurs et ils en parlent en plus c'est dans les textes, on se trouve face à l'écrit et c'est pas du tout l'odeur qui correspond et ça manque. C'est un peu dommage! Surtout qu'en plus c'est dit dans les textes que les petites choses qui restent dans les générations plus récentes, comme nous, de racines arméniennes, c'est ça. Ça peut être ça. Les odeurs, la cuisine, etc., c'est dommage qu'y ait pas une odeur... Donc oui je crois que c'est une dimension qui manque.

Ces rideaux aussi ça fait trop feutré pour... c'est toujours cette ambiance un peu mortuaire, dans cette salle on s'attendrait à plus d'allégresse, de vie de famille... Quand tu as l'association des Anciens Combattants Arméniens c'est bon, tout tourne autour de la mort, c'est clair! Bon c'est vrai que le drapeau en le voyant ça ne m'a pas vraiment attiré (rire)... Quand je l'ai vu je n'ai pas eu envie d'aller voir parce que je savais que j'allais aller sur un fonds documentaire qui ne m'intéresse jamais, enfin, les Anciens Combattants c'est pas que ça ne m'intéresse pas, j'ai beaucoup de respect pour ces gens-là, mais c'est vrai qu'on a tellement vu ça dans les expositions que... Ah, oui, d'accord: Anciens Combattants Arméniens de l'Armée Française, parce que Association des Anciens Combattants Arméniens, avec un drapeau français c'est quelque chose! (rire)

... Moi, ce que j'ai bien aimé c'était les photos-là, toutes les unes à côté des autres sur les gens, quoi, vraiment ça... je trouve que c'est... c'est vraiment l'expression là d'un... d'un peuple, enfin je ne sais pas... Ce que j'aime bien c'est qu'il y en a beaucoup, j'ai l'impression qui en a beaucoup qu'ont été choisies... qu'ont un regard, une relation directe avec le regard quand on les regarde, c'est à dire qu'on a les visages qui nous regardent, et je trouve que c'est... c'est comme si tous ces gens là... ils nous disaient:

CRITIQUE DES LÉGENDES DES OBJETS DANS VITRINE

PARADOXE VISUEL/OLFACTIF
Il manque les odeurs. Je viens de voir les épices et je suis frustrée!

IDENTIFICATION OLFACTIVE
L'odeur du Musée Dauphinois

RÉPULSION MOTRICE
le drapeau en le voyant ça ne m'a pas vraiment attiré

INTERPÉLATION VISUELLE
une relation directe avec le regard quand on les regarde, c'est à dire qu'on a les visages qui nous regardent... c'est comme si tous ces gens là... ils nous disaient: bon voilà on est là, quoi!

bon voilà on est là, quoi! Plus que par exemple... des scènes de travail ou des choses comme ça je trouve que quand il y a les regards... Et là c'est vraiment les photos des gens, soit ils posent en famille, soit c'est des scènes de rue, ils se promènent. Donc nous aussi du coup on peut piquer n'importe, regarder... Là c'est les photos en famille, c'est plus le côté associatif, oui la vie après le travail, maintenant ils se sont installés ils travaillent et puis... Voilà comme tout le monde! Mais justement cette expo, pour les Arméniens de Grenoble c'est aussi feuilleter un autre album de photo, retrouver un peu les autres qui ont peut-être disparu j'en sais rien ou qui ont changé. Je les imagine bien: Ah mais c'est machin tu te rappelle pas? C'est ce côté-là! Je trouve ça agréable. C'est un peu village comme ambiance.

Finalement j'étais plus attiré par l'espace centrale où là j'ai retrouvé des tons et des couleurs très agréables qui m'ont plu. Là aussi j'ai bien aimé cet effet là: pareil c'est du bois, c'est du bois peint avec un effet brossé je trouve que ça fait toujours métallique mais... du cuivre! On dirait du cuivre! Et c'est vrai que le contraste avec le mur peint c'est assez beau.

De toute manière je n'ai pas fait le tour quand même, je suis vite allé devant les rosiers, plutôt les œillets, je ne sais pas ce que c'est... Les œillets, mais pourquoi les œillets? Je ne sais pas pourquoi c'est le symbole de l'Arménie. C'est un symbole? C'est cette fameuse, ce fameux cône plein d'œillets, un cône commémoratif... et en fait tu apprends que c'est un cône commémoratif grâce aux photos qui sont juste à côté. Donc ça t'explique bien ce que c'est. Il ne reste pas moins que je suis quand même d'abord passé une première fois devant pour regarder les photos et c'est seulement à un moment où je me suis retourné et je dis: tiens qu'est-ce que c'est ça? C'est un petit peu camouflé derrière. Ah bien c'est très joli au niveau ambiance, mais ... bon, j'ai failli passer à côté. Tu vois je suis passé comme ça op!, je me suis retournée et op!, ah, tiens! Y a quelque chose là! Il faut aller là-bas pour voir ce que c'est ça. Et là, oui, j'ai failli rentrer là-dedans! et puis quand j'ai vu qu'il fallait pas, j'ai vite reculé. J'ai passé la tête et je me suis aperçue que c'était un miroir, que ça donnait nulle part. Et puis y a la soufflerie on ne comprend pas trop... et puis alors on se voit un peu difforme, on se dit Ohlala! Et puis arrivée là, je me demandais ce que c'était ce gros tas d'œillets, et puis, en plus baignée dans la culture, enfin dans la religion catholique, moi tout ce qui est un peu... comment dire?... mystérieux j'appréhende quoi. Alors, le rideau noir ça donne aussi, enfin cet espace comme ça fermé par ce rideau ça donne l'impression qu'on protège aussi. Alors, quand on arrive ici on se dit: qu'est-ce qu'on protège? Quand tu ne connais pas l'histoire, tu te demandes qu'est-ce que c'est. Alors c'est bizarre y a plein de fleurs... et puis un truc qui bouge aussi... Alors je suis allée voir quand même directement, je me suis demandée si c'étaient des vraies fleurs et puis j'ai quand même tiré le rideau et là j'ai cherché à comprendre comment on arrivait à réaliser la flamme... en restant très éloignée quand même (rire) parce que ça posait... j'ai juste regardé. Je pense que c'est des foulards qui sont ventilés et après j'ai cherché à savoir ce que ça représentait, quoi, et puis automatiquement je suis venu là et j'ai vu que c'était pour commémorer le Génocide. C'était pas l'esthétique... c'était ce... ce mystère qui avait autour qui m'a attiré, ça fait très solennel, très cérémonieux... donc je pensais par exemple à... au Portugal il y a des fois des fêtes religieuses et puis y a des vierges avec plein de fleurs autour qu'on transporte lors des... processions. Après je me suis dit, après, mais un bon moment après, je me suis dit: eh bah, tiens, on dirait une espèce de flamme qui brûle, certainement, une flamme rouge, donc ça représente effectivement tout ce qui est lié au génoci-

DISPONIBILITÉ VISUELLE
Nous aussi du coup on peut piquer n'importe, regarder...

INTÉRPÉLATION VISUELLE
tiens qu'est-ce que c'est ça? C'est un petit peu camouflé derrière

ATTRACTION/RÉPULSION

MISE À DISTANCE
en restant très éloignée quand même (rire) parce que ça posait... j'ai juste regardé.

de de par l'histoire. Et les œillets (rire) compte tenu de notre histoire j'imaginais que c'était bien pour la commémoration de ce 24 avril. Mais c'est pas évident pour quelqu'un qui ne connait pas bien ou... Mais j'ai compris parce que j'ai lu! Sinon on ne sait pas ce que c'est. Moi j'ai un problème avec les monuments aux morts en France, parce que je trouve que ça ne veux plus rien dire. Et là c'est un petit peu diffèrent. J'aime bien la symbolique le fait que, comme c'est des fleurs, chaque individu amène sa fleur il participe, c'est pas quelque chose qu'on leur renvoie, en France c'est le problème aussi on te fout ça sur la tronche, on te met des listes de morts et c'est presque une espèce de... On te culpabiliserai presque, de te dire voilà ils sont morts pour vous, si vous êtes vivants c'est grâce à eux. Tandis que là non, y a une espèce de... Pas d'autonomie mais c'est une prise de conscience personnelle c'est une responsabilité personnelle et tu vas mettre une fleur et puis c'est quand même un état, c'est vrai que c'est aussi plus proche. J'aime bien l'acte aussi, toi tu vas déposer ta fleur tu ne te recueilles pas devant une liste de noms qui veut rien dire, la symbolique est très belle, parce que chaque personne apporte sa fleur qui correspond, qui permet de faire la pyramide. Voilà! ... Et puis en fait quand on se retourne, je trouve que... tout à l'heure je n'ai pas fait la relation, y a un petit topo sur le tremblement de terre qui a eu lieu en 1988 en Arménie, et puis des associations qui se sont montées et peut-être justement un retour où on revient sur l'Arménie, je ne sais pas ça serait un pont un peu. Mais les toiles elles bloquent vraiment, c'est presque un lieu à part. C'est pour ça que je me suis dit est-ce qu'on passe est-ce qu'on contourne... En plus avec le miroir derrière, on voit des reflets... Je n'ai pas compris tout de suite qui c'était ce qui était derrière moi, je pensais vraiment qu'y avait un autre truc derrière. Est-ce qu'il y a un passage... Est-ce qu'il faut qu'on contourne... Je me suis même dit c'est plus un espace de transition comme au départ. Et je me suis dit on ne peut pas aller tout droit, il va falloir contourner, c'est une façon encore plus de nous faire prendre conscience de ça (rires)!... Je me suis fait tout un truc!!
Et puis là j'ai regardé comme ça mais toujours emportée par cette musique que j'aime bien...
À partir de là j'ai un petit peu du mal à lire les textes, à partir de maintenant. Je trouve que celui là je l'ai lu... Et puis les photos parlent assez bien aussi... Là je pense que la présence du son est très forte, et que le sens de la musique... a beaucoup de sens et qu'il invite à parcourir le lieu un peu très rapidement comme je disais tout à l'heure comme la fin d'un film... C'est une musique de fête, une musique entraînante de fête, me semble-t-il. Peut-être que ça l'est pas, peut-être qu'elle a un air nostalgique il faudrait l'écouter plus attentivement, mais quand même, ça... En tout cas c'est plus gaie que l'autre. L'autre ça fait plus religion. Ah, bah, c'est plus militaire, c'est la musique fanfare!
...Et puis alors figure toi qu'en repassant une deuxième fois puisqu'on est en train de repasser une deuxième fois je découvre ça (rires)! Je ne l'ai pas vu la première fois! La deuxième vitrine, celle qui montre des napperons, des broderies... et des femmes en costume arménien... Ça j'ai bien aimé aussi, cette vitrine, pourtant c'est plus classique mais... Je trouve qu'y a peut-être... une assez grande complexité... j'avais fait attention au revêtement intérieur qu'on n'arrive pas trop à savoir si c'est plein ou si c'est du tissu transparent... Et les reflets sur le cuivre, etc., ça m'avait plutôt plu.
Ah, oui! Moi ce qui m'a beaucoup plu je t'en n'ai pas parlé, mais c'est les témoignages des casques! Je trouve que ça... Tu sais quand tu lis toi-même tu as du mal à... rentrer dans l'émoi, c'est-à-dire quand on n'a pas l'accent de quelqu'un, bon, il n'a pas un accent particulier mais tu sens qu'il parle du fond

SYMBOLIQUE DES FLEURS

OBSTACLE
Mais les toiles elles bloquent vraiment, c'est presque un lieu à part.

FATIGUE
À partir de là j'ai un petit peu du mal à lire les textes

RAPPEL DE RELATION PATHIQUE DES TÉMOIGNAGES
tu sens qu'il parle du fond du cœur et ça, ça me touche moi.

du cœur et ça, ça me touche moi. Je trouve que... Et puis finalement je fais beaucoup moins, même comme je fais moins d'effort je suis plus touchée par le discours de la personne en question. Et ça j'aime bien...

... Donc en fait là, quand on est là on revient après au centre. Ça fait un peu escargot, tu sais? Tu fais le tour et puis tu reviens après au centre. Ça c'est comme ça que je l'ai fait moi, en tout cas. Ce qui n'est pas une mauvaise chose, en fait, quand tu penses un peu à la structure de l'escargot, tu fais ça, tu reviens, mais après tu vas repartir et tu vas retrouver les mêmes choses. Donc il aurait peut être fallu faire en sorte que tu... que tu n'ailles pas jusqu'à là-bas... je ne sais pas... (rire)

Mais c'est vachement sombre! En général, sauf la première pièce avec les tissus centraux que c'est assez bien éclairée, c'est très sombre. Remarque, c'est un peu la mode parce que celle d'en bas-là, les Maîtres de l'Acier, c'est pareil elle est vachement sombre aussi, donc je pense que c'est un phénomène de mode. Ehhhhh... Ah, mais c'est ça aussi qui donne cette ambiance sombre, je crois, qui renforce le côté... parce que c'est une grande tenture noire, tu sais je t'ai dit que j'avais trouvé que c'était très sombre ici...

ASSOMBRISSEMNT

C'est un peu la mode au musée

C'est le rideau qui donne cette ambiance sombre

Et l'éclairage sur la photo en tissu est bien vu, je trouve que c'est fort! Ce côté jauni-là ça fait vraiment photo de famille, ça... c'est vrai que ça connote bien la photo de famille! (rire) Je me demandais si c'était une projection sur écran ou si c'était une impression éclairée... J'imagine que sur le plan technique c'est plus facile à maîtriser également, tu n'as pas besoin pour obtenir une surface comme celle-là tu n'as pas besoin d'une distance en fonctionnant avec un projecteur assez importante et puis tu pourrais pas jouer sur la confrontation... Et puis en fait tu n'as pas de matériel technique à posséder, tu as simplement un écran et des spots et ça tout les musées l'ont.

CONNOTATION LUMINEUSE

Ce côté jauni-là ça fait vraiment photo de famille

... Là il y a une pléiade de photos, hein! C'est bien, c'est la vie associative, ça met bien en valeur la vie associative, ça c'est sûr! (rire) On sent quand même qu'il y a... avec les Arméniens une nouvelle vie, y a une projection comme ça... Alors bon, moi c'est pareil ce qui me manque c'est... mais parce que c'est mon domaine j'aurai bien aimé voir des danses... voir des... des choses plus... plus vivantes au niveau de, pas que des photos, quoi, pour représenter tout ça. Mais moi c'est les textes surtout que je n'aime pas, y a des phrases super longues en plus, tu ne comprends plus rien, tu ne sais plus qui c'est le sujet, etc.. Et puis ce support moi je n'aime pas... Là, tu sens que c'est vraiment la communauté qui est intégrée ici dans l'Isère et puis, bon, avec toutes les traditions, leur spécificité qui est vachement affirmée quand même et que bon, tu vois la Croix-Bleue, enfin l'Association de la Croix-Bleue et puis, bon, tous les rites, les spectacles et tout ça qui sont typiques, quoi... Comme je t'ai dis c'est pas... ça m'intéresse mais comme c'est spécifique à la communauté arménienne, c'est bien spécifique... et j'aime pas tout ce qui est spécifique. J'aime bien... le plus général, oui. Ça concerne la communauté arménienne... c'est bien ce qu'ils font, parce que c'est vrai qu'il faut qu'ils gardent leurs traditions, leur langue, etc., il faut qu'ils conservent ça. Ce qui est bien c'est qu'il y a un commentaire justement... le mec disait que, bon, ce qui est important c'est vrai que c'est de garder sa culture, sa langue, etc., c'est important de le garder, mais qu'au même temps il faut s'insérer... en France. Il est nécessaire et que c'est une des communautés qui s'est inséré véritablement en France. Qui se sont pas dit on va retourner en Arménie. Ils se sont dit, on est en France, bon bah, on n'a pas l'intention de repartir et puis ils ont pas dans l'idée de repartir. Donc ils se sont vachement bien inséré et puis c'est tant mieux pour eux.

IMAGES TROP FIGÉES

CRITIQUE TEXTES

CONTENU

... Là c'est pendant le tremblement de terre. Parce que les Français qui étaient, les Arméniens venus en France ont beaucoup aidé pendant le tremblement de terre. C'est ça quand ils avaient collecté les habits, Charles Aznavour et tout ça...

... Mais disons que par rapport aux pièces précédentes surtout la première et le couloir, y a moins d'unité dans les ambiances et il me semble que... bon, c'est un parcours muséal plus classique, même si il y a comme toujours les mêmes tons et les mêmes styles d'affichage et de coloris, etc.. Là on se retrouve dans le même, enfin un mur peint avec des couleurs sombres mais assez belles, qui sont... on trouve même une couleur qui n'est pas trop courante, bien choisie, je trouve. ... C'est clair qu'on n'est plus vraiment dans la même pièce qu'au début, ce n'est plus la même ça c'est sûr, mais sans pouvoir, là je ne pourrais pas en donner une image unitaire comme j'en ai vraiment quelque chose de très précis dans la première pièce. Je trouve vraiment que le premier espace avec le début du couloir c'est incomparablement réussi par rapport à ces deux espaces là. Bon, dans celui là d'espace on s'identifie, si on habite Grenoble je pense que ça a un plus grand intérêt parce qu'on peut reconnaître des gens, on peut voir des endroits ou des photos des rues, etc., mais il y a un détachement du corps, enfin, le corps est très... n'est pas dans l'exposition, c'est la tête, c'est le mental qu'y est à cause de la reconnaissance, mais de la reconnaissance explicite. Alors que dans l'autre c'est notre corps qui se promène dans une zone d'Arménie, presque, et le mental est évoqué plus par de l'évocation justement, pas par une explication comme ça très: ah, c'est telle rue, c'est telle personne, c'est telle activité. Là-bas c'est plus onirique et... C'est peut-être dommage qu'il a pas eu cette... Non, peut-être pas parce que c'est quand même l'évolution, c'était de l'Arménie à l'Isère... Je ne sais pas, bon, est-ce que le fait d'avoir fait un mur couleur vin, avec le drapeau bleu-blanc-rouge, avec les fleurs un peu crêpe, avec les photos en noir et blanc ça donne quand même un côté très... comment s'appelle?... sépia! Et en plus... Bon, on montre que des photos de groupe, de petits rassemblements, de familles, mais c'est pas vraiment des photos de gens en activité normale, alors pour montrer l'Arménie dans l'Isère d'aujourd'hui je ne sais pas si c'est pertinent. C'est toujours des photos qui montrent une... oui, une mise en valeur collective: l'image des Arméniens Anciens Combattants, l'image des Arméniens à l'église, l'image des Arméniens manifestant... Et c'est vrai que peut-être que ça manque un peu de couleur ici, je trouve... En plus on évolue vers le présent et là c'est un présent un peu... oui, un peu sépia (rire).

Là y a une chose, par contre, moi je suis toujours un peu déçue par les moquettes, j'aime pas trop, c'est la moquette grise. C'est commun, mais bon, c'est vrai que je sais que ça va avec toutes les expositions, c'est ça l'avantage! Mais c'est vrai que c'est pas hyperagréable comme sol. C'est propre mais c'est tout. Et ici comme toute à l'heure le plafond me gêne; je le trouve beaucoup trop... il rappelle beaucoup trop le Musée Dauphinois.

On est arrivé à la fin, on se retourne, on a un regard sur le centre là, l'espace circulaire, et c'est très joli parce qu'il y a du violet qui ressort, tu vois le noir violet avec ce fonds cette toile là qui fait très... très mystère... tu vois. C'est joli. Et voir les personnes de l'autre côté aussi, on voyait moins de l'autre côté qu'il y a une toile. Mais c'est vrai qu'on est plus attiré par ces couleurs violet rose qui sont au fonds avec le noir. Par contre, ce qui est bien c'est ce mur (usine) qui donne une dynamique un peu, on n'est pas dans une des pièces carrées. Ils ont réussi à donner de... et on passe vraiment d'un espace à l'autre,

COMPARAISON DES DIFFÉRENTES SALLES

DÉTACHEMENT CORPS / MENTAL

mais il y a un détachement du corps, enfin, le corps n'est pas dans l'exposition, c'est la tête, c'est le mental qu'y est à cause de la reconnaissance, mais de la reconnaissance explicite. Alors que dans l'autre c'est notre corps qui se promène dans une zone d'Arménie, presque, et le mental est évoqué plus par de l'évocation justement, pas par une explication.

DÉCALAGE ARCHITECTURAL

le plafond il rappelle beaucoup trop le Musée Dauphinois

c'est assez... la transition est... belle, enfin je trouve que, avec la petite vitrine en fonds là... Vraiment ça c'est réussi. ...

Alors là, je m'étais vraiment demandé si ça continuait ou pas et je me suis dit... Oui je ne savais vraiment plus si ça continuait parce qu'on reprenait le système de tissu avec les photos, comme pour le truc de l'Arménie, donc je me suis dit ça continue et on va plutôt voir directement les rues à Grenoble où il y a des Arméniens, etc. Et en fait non, c'est fini (rire)! Et c'est très... peut-être... non, il me semble que c'est trop vif comme éclairage, trop fort, et ça c'est trop fade, comme deux paysages classiques, quoi. On sort un peu brusquement de l'ambiance. Mais la musique est forte aussi quand même, en fait, plus gaie mais...

Là j'ai eu un peu du mal à comprendre, mais si je pense que c'est le rapport Arménie et Grenoble... Ben, y a un face-à-face, des Arméniens... des Arméniens à Grenoble, qui sont toujours attachés à leur pays en fait, je dirais qu'ils ont toujours une vue sur leur pays, enfin moi je vois ça comme ça. Ça par contre, tu vois, autant on reconnaît bien Grenoble, d'accord, mais alors cet image là est tellement terne, ou tellement mal illuminée qu'on ne voit pas ce que c'est. On voit un champ et puis c'est après coup qu'on regarde un peu plus la montagne là-bas derrière, enfin les deux d'ailleurs.

C'est plutôt bien fait, par contre, parce que ça te montre bien que c'est une sortie, déjà la forme des deux tentures qui t'indiquent comme une flèche de sortie. Tu vois bien au niveau des salles que tu ne peux pas arriver ailleurs qu'ici, donc tu hésites un petit moment quand même, tu te dis tiens! On ne sait pas si c'est la fin de l'expo ou pas. Mais on se doute un peu à cause de la porte. Et puis bon t'y vas quand même... Ce que j'ai bien apprécié c'est les deux vis-à-vis entre le paysage d'Arménie et puis Grenoble. Qui se rejoignent. Se font face et se mélangent presque. C'est vrai qu'on passe dessous, en plus moi j'étais un peu sur la droite donc je voyais la photo de Grenoble par derrière et je voyais presque l'autre aussi par transparence, les deux ce mélangeaient, c'était... Bien que ça me gène un peu que ce soit en hauteur comme ça, j'aurais trouvé ça... mais c'est une question de place. Par contre j'aurais adoré passer entre les deux, ça aurait été au sol j'aurais trouvé ça génial! Passer, glisser entre, ça m'aurait bien plu, mais tant pis je passe en dessous... Et les deux paysages qui se répondent c'est vrai qu'ils marquent par la blancheur des paysages. Mais c'est bien on retourne vers des espaces communs qui sont blancs, je trouve ça cohérent, ça ne me choque pas à l'œil. Mais ça joue parce que depuis le début tout est sombre, contrasté et tout ça et là on arrive c'est un truc diaphane... Enfin plat, y a pas de contraste du tout et puis on voit tout d'un coup on voit le décor là, alors que depuis le début on s'est évertué à nous cacher le plafond on ne le voit pas, là il est tellement éclairé qu'on ne peut voir que lui... En fait les drapés ne sont pas du tout à la bonne hauteur... c'est vrai que quand on est en haut des marches on a l'impression qu'ils ont été posés là qu'ils ne sont pas à leur place, et quand on descend on passe en dessous on ne les voit plus. En tout cas, ils ne devaient pas être en demi cercle comme ça, pour moi c'est pas du tout la forme qui convient à ce couloir et escalier. Le problème c'est que c'est traité comme des images comme si en descendant l'escalier on me ferait voir ça. Alors qu'en fait on regarde où on va marcher et ce qu'on voit c'est la lumière qui résulte, et là ça fait vraiment bout de couloir, enfin on a l'impression que ce n'est pas traité. C'est à dire que ce qui est mis en lumière n'est pas ce... enfin, si, on voit effectivement les drapés, mais tout de suite en regardant où on doit marcher et on voit quoi? Un bout de

ÉBLOUISSEMENT
c'est trop vif comme éclairage

SUGGESTION VISUELLE

TRANSPARENCE VISUELLE
Je voyais la photo de Grenoble par derrière et je voyais presque l'autre aussi par transparence, les deux ce mélangeaient

FRUSTRATION TACTILE
J'aurais adoré passer entre les deux, ça aurait été au sol j'aurais trouvé ça génial!

EXPOSITION LUMINEUSE
le plafond, là il est tellement éclairé qu'on ne peut voir que lui...

PARADOXE MOTEUR / VISUEL
quand on descend on passe en dessous on ne les voit plus les drapés. on regarde où on va marcher et ce qu'on voit c'est la lumière qui résulte, et là ça fait vraiment bout de couloir, enfin on a l'impression que ce n'est pas traité.

moquette avec un bout de paroi. Donc ce qui est donné à voir n'est pas, ce n'est plus l'expo, c'est comme si on voyait le décor tout à coup... En fait il aurait fallu que ça finisse ici vraiment, à ce moment là ça aurait pu être une transition.
... Par contre là tu changes vraiment l'acoustique! C'est très feutrée comme expo! Je trouve que c'est feutré, bon ça vient du fait aussi que c'est tout moquette et y a beaucoup de tentures et je trouve que c'est... oui, c'est très calme, enfin, c'est reposant, quoi. Ça coule tout seul! Tu avances sans te poser de questions! Et là quand tu descends les marches, cloc!, tu sens vraiment que tu sors! Là y a pas de problème, t'es plus dedans! C'est vrai que là je trouve que... on a une bonne coupure, quoi! Je ne sais pas, y a le silence du reste du bâtiment qui nous attire presque, y a une balance qui se fait entre les deux.
Et puis on voit qui a encore un truc au bout et, bon, c'est tout le générique de fin de l'expo... tu vois que c'est écrit que *L'exposition a bénéficié des conseils du groupe de travail composé de*, je me suis approché, j'ai pas lu tous les noms mais j'ai vu ce que c'était à peu près... Et on retourne dans un autre espace, c'est tout blanc. Et là je me suis dit bon, ban, c'est fini parce qu'on voit AUTRES EXPOSITIONS.

EFFET DE COUPURE
Et là quand tu descends les marches, cloc!, tu sens vraiment que tu sors!

RUPTURE
Et on retourne dans un autre espace, c'est tout blanc.

Synthèse

Cette traversée polyglotte faite des paroles des différents "parcoureurs-commentateurs", nous a permis de nous promener dans l'exposition et de nous rendre compte de la diversité des commentaires proférés. Quelques uns sont très descriptifs, d'autres plus émotifs, certains nous renvoient à d'autres lieux ou événements à travers les souvenirs réveillés chez les visiteurs par certains phénomènes ou situations. Quelques commentaires cherchent encore à expliquer des intentions des concepteurs ou expriment des jugements (de goût, de valeur). Cela exprime déjà la diversité et la richesse des activités simultanées d'un "visiteur en train de visiter". Et révèle la complexité de la démarche du visiteur que nous pressentions.

Une première analyse de ces paroles visitantes, nous a permis de repérer des effets visuels, sonores et moteurs (présentés dans la colonne de droite). Par ailleurs, elle nous a révélé des compétences usagères visibles dans l'analyse fine de certains des effets faite par certains visiteurs mais aussi dans l'interprétation de certaines intentions attribuées aux concepteurs.

Nous allons maintenant passer à un deuxième recoupement de ces données avec celles résultantes des différentes étapes d'observation.

1.2. CARACTERISATION AMBIANTALE D'ISERE ET D'ARMENIE

La caractérisation ambiantale de l'exposition que nous allons présenter maintenant, consiste dans l'articulation des aspects architecturaux, lumineux et sonores avec les impressions des visiteurs et les intentions des concepteurs. Elle permettra d'expliciter les effets repérés dans la traversée polyglotte.

Cette analyse descriptive des ambiances sera présentée salle par salle, en partant du perçu des visiteurs, c'est-à-dire en prenant les zones ou moments perceptifs dégagés dans les comptes rendus de perception comme 'repères' de découpage. Les Zones et les Moments sont situés dans le plan présenté dans la page suivante (figure 46). Les zones sont représentées à travers des ronds qui ne remplissent pas la totalité de l'espace et dont les contours flous reflètent la mobilité de ces zones selon les visiteurs.

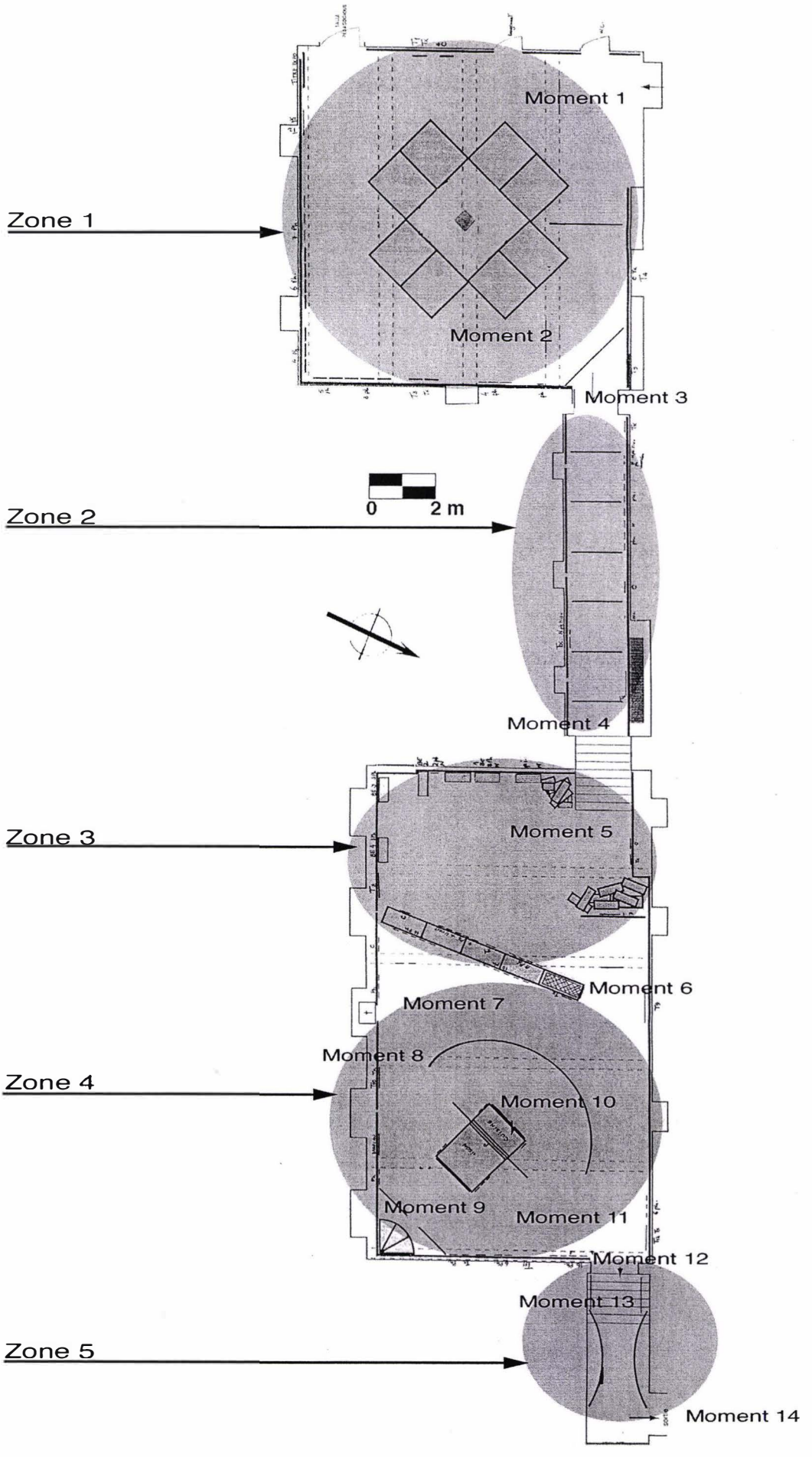


Figure 46 - Plan des zones

L'Arménie mythique - 1e zone

MOMENT 1 - PARCOURS INITIATIQUE

Comme tout début d'exposition, cette première salle introduit le visiteur au thème qui va être traité. La scénographie prend une part active dans cette introduction qui est faite sous le registre de la coupure par rapport à l'espace précédent : coupure au niveau spatial, sonore, visuel - lumineux et chromatique - et même aéraulique[205].

Transition architecturale

En rentrant dans l'exposition, par rapport à l'espace précédent, c'est-à-dire l'escalier central du bâtiment, on passe d'un espace de circulation générale du musée à l'espace particulier de l'exposition. C'est le passage d'un escalier à une salle carrée, donc, la transition entre deux volumétries différentes. Il s'agit encore du passage d'un palier *blanc* (sol en marbre gris clair, murs en crépi blanc) et éclairé par la lumière du jour[206], à une salle *noire*, car les murs sont peints en bleu foncé, le sol est recouvert de moquette gris foncé et l'éclairage se fait uniquement par des dispositifs électriques[207] de type spot. C'est aussi le passage d'un lieu de circulation de l'air à une salle fermée (*renfermée* selon certains visiteurs). En effet, l'escalier que l'on quitte communique, en bas, avec le cloître et, à chaque étage, avec des paliers qui possèdent des fenêtres (qui sont parfois ouvertes).

Ce passage de l'extérieur vers l'intérieur est vécu, au niveau individuel, comme une *initiation*, une intériorisation ou un *recueillement*[208]. En rentrant dans cette salle, le

---

[205] L'aéraulique est "l'étude de l'écoulement des gaz non comprimés dans les conduits"(Petit Robert, 2000). Dans l'analyse environnementale, il s'agit d'identifier les flux d'air et leur comportement. Dans le cadre de cette étude nous n'avons pas fait une analyse détaillée de ces flux puisque nous sommes dans un espace intérieur où ces flux sont assez maîtrisés, surtout s'agissant d'un musée soumis à des normes de conservation. Les remarques concernant l'aéraulique sont donc empiriques.

[206] Via une fenêtre située sur le mur contigu à la porte d'entrée de l'exposition et se présentant devant le visiteur, un peu décalée sur le côté droit du palier, quand il monte l'escalier (cf. figure).

[207] En fait, il existe des fenêtres dans la salle, mais elles ont été cachées par des planches en aggloméré de bois pour l'exposition. Par ailleurs, sur le côté droit de la salle il existe deux portes : la première dessert les toilettes et la deuxième l'Espace Découverte, une salle réservée aux groupes scolaires. Ces deux espaces possèdent des fenêtres, donc de l'éclairage naturel. Il arrive que les portes soient ouvertes et que la lumière naturelle pénètre dans la salle d'exposition. Nous avons eu le soin de toujours fermer les portes (ce qui était d'ailleurs la configuration prévue par les concepteurs), afin que les conditions de visite soient les mêmes pour tous les visiteurs et que cet effet de transition, de la lumière vers l'ombre, soit maintenu.

[208] Selon le Petit Robert (éd. 2000) ***Recueillement*** (1660) est *l'action, fait de concentrer sa pensée sur la vie spirituelle, en un détachement de toute préoccupation terrestre* (=> contemplation, méditation) ; mais aussi *état de l'esprit qui s'isole du monde extérieur pour se concentrer sur la vie intérieure.* (concentration) => écouter avec recueillement. (fam.) respect quasi religieux.

visiteur plonge dans un *autre monde*, dans un espace-temps autre que celui qui lui est contigu. On passe de l'impersonnel au caractérisé puisque l'on passe d'un espace fonctionnel du musée à un lieu signifiant dont le parcours demande concentration et disponibilité. Ce passage d'un espace ordinaire à un espace extraordinaire, signifiant et symbolique, permet l'analogie avec le passage du profane vers le sacré.

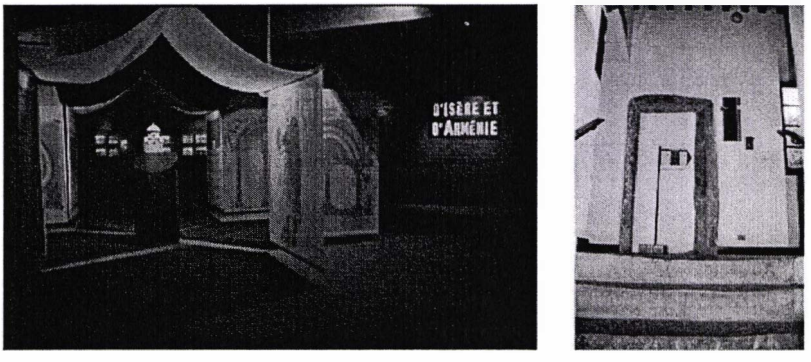


Figure 47 - À gauche, entrée de l'exposition ou "espace sacré", à droite, escalier et palier desservant l'exposition ou "espace profane"

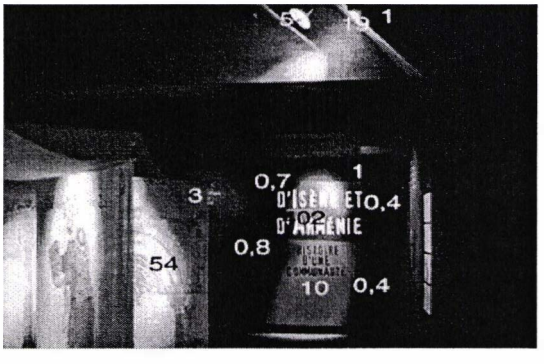


Figure 48 - Vue de l'entrée de l'exposition

Invitation musicale

La musique diffusée dans cette salle est audible depuis l'entrée et elle convie le visiteur à y pénétrer. Il s'agit d'une musique traditionnelle arménienne, une mélodie jouée par un seul instrument à vent[209], qualifiée par les visiteurs de *sereine, agréable*[210], nostalgique voire lancinante, *religieuse, triste, étrange,* discrète et révélatrice... Elle accompagne bien l'atmosphère de la salle et a un effet *"propitiatoire"*, puisqu'elle met le visiteur *en état de,* c'est-à-dire le prépare, met en condition de recevoir un message ou, du moins, déclenche un état perceptif attentif.

---

209 Le *doudouk*, instrument proche du hautbois, que l'on peut retrouver dans toute l'Asie Mineure.

210 Nous reprenons les adjectifs employés par plusieurs visiteurs.

À la musique s'ajoutent les qualités acoustiques de la salle, notamment en terme d'absorption. L'effet de *matité*[211], remarqué par les visiteurs - *"c'est une salle mate et feutrée"* - est dû aux matériaux de revêtement : de l'aggloméré de bois sur trois des murs, de la moquette au sol, des poutrelles au plafond[212], des tissus dans le module central[213]. Les mesures que nous avons réalisées, notamment le temps de réverbération (Tr), confirment cette qualité acoustique et le confort d'écoute perçus par les visiteurs[214]. Bien que les valeurs de Tr mesurées sur le palier et dans la salle soient très proches (autour de 1 s), il y a bien un effet de *coupure*[215] par le changement de la couleur de réverbération[216] des deux espaces : on passe d'un espace minéral de petites dimensions à une grande salle traitée[217] en matériaux absorbants.

La transition sonore entre les deux espaces est marquée également par la musique diffusée qui coupe le visiteur du monde profane (le musée, mais aussi le quotidien) pour le plonger dans l'espace-temps de l'exposition. Il s'agit là de l'effet *d'attraction*[218], car la musique attire le visiteur, elle capte son attention, mobilise son corps, et le plonge directement dans l'univers mythique représenté. La musique coupe le visiteur du monde extérieur tout en l'enveloppant dans une ambiance sonore *calme, feutrée, confortable* et *accueillante.* Cet effet *d'enveloppement*[219] conduit, parfois, à une sensation de plénitude caractéristique de l'effet de *sharawadji,*[220] déclenchant une émotivité telle chez certains visiteurs qu'ils restent comme qu'envoûtés, se laissant prendre par la musique au point de rester paralysés pendant quelques instants. Pour certains, cette sensation est tellement intense qu'ils ont les larmes aux yeux. Deux des personnes que nous avons invitées à participer aux parcours commentés avaient été saisies par cette émotion extrême et leurs descriptions de la salle sont imprégnées de cette émotivité[221].

---

211 *«Effet contraire à la réverbération, la matité absolue implique l'absence totale de réflexions d'un signal sonore. Une salle est jugée "mate" lorsque beaucoup de matériaux absorbants empêchent la diffusion des ondes réfléchies»* [Augoyard (dir), 1995 : 86]

212 Dit "plafond à la française", technique caractéristique du XVIIe, grosse épaisseur et poutrelles saillantes.

213 Cf. plus bas description du module-église.

214 Cf. IIIe Partie - Chapitre 3- Caractérisation environnementale D'Isère et d'Arménie.

215 *«Chute soudaine d'intensité qui peut être associée à un brusque changement d'enveloppe spectrale ou à une modification de la réverbération (dans le sens réverbérant/mate, par exemple). Cet effet est l'un des grands modes d'articulation sonore entre les espaces. Il établit clairement le passage d'une ambiance sonore à une autre.»* [Augoyard (dir), 1995 : 38].

216 Cf. Présentation par bandes de fréquence des mesures de Tr, en Annexe. Nous vérifions une différence surtout dans les graves (250 Hz) puisqu'il y a un Tr de 1,63 s dans le palier et un Tr de 0,9 s dans la salle.

217 Même si de façon non intentionnelle en terme acoustique, car ce "traitement" découle du choix scénographique.

218 *«Effet phonotropique par lequel, de manière incontrôlée ou consciente, un phénomène sonore émergeant attire et polarise l'attention. L'amplitude de cet effet peut aller de la captation passagère de l'intérêt jusqu'à la mobilisation complète de tout le comportement.»* [Augoyard, 1995 : 28].

219 *«Sensation d'être environné par une matière sonore ayant la capacité de créer un ensemble autonome qui prédomine sur les autres éléments circonstanciels du moment. Cet effet s'applique parfois à des situations négatives, mais il provoque le plus souvent des réactions analogues à celles d'envoûtement : sidération, ravissement.»* [Augoyard (dir), 1995 : 57].

220 *«Caractérise la sensation de plénitude qui se crée parfois lors de la contemplation d'un motif sonore ou d'un paysage sonore complexe dont la beauté est inexplicable.»* [Augoyard (dir), 1995 : 126].

221 Sujets 2 et 5, femmes de plus de 40 ans. Cf. Tableau d'identification des sujets, dans la IIe Partie, chapitre 2.3.2. Les visiteurs et les contraintes du terrain. Lors des observations des pratiques de visite nous avions pu aussi observer cette émotion extrême surtout chez des femmes.

Focalisation visuelle et jeux de lumière

Comme nous l'avons décrit plus haut, la salle est carrée et l'entrée s'effectue par l'angle inférieur droit. Visuellement, le visiteur a un aperçu large et presque entier de la salle dès qu'il franchit le seuil d'entrée. Le regard a une perspective directe sur le fond de la pièce et en oblique vers l'angle diamétralement opposé. À gauche, la perspective est bloquée par un rideau[222] noir qui fait séparation. Le visiteur a donc une vision à 90° en largeur et totale en terme de profondeur.

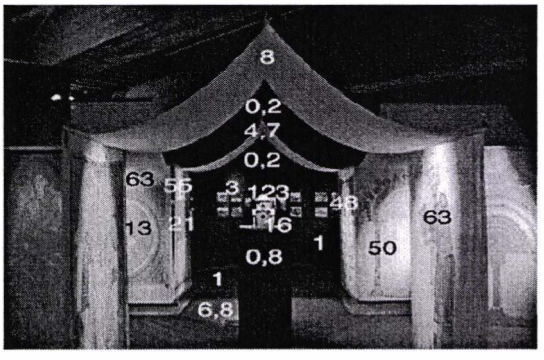


Figure 49 - Module-église - effet de découpe, d'exposition et de filtrage

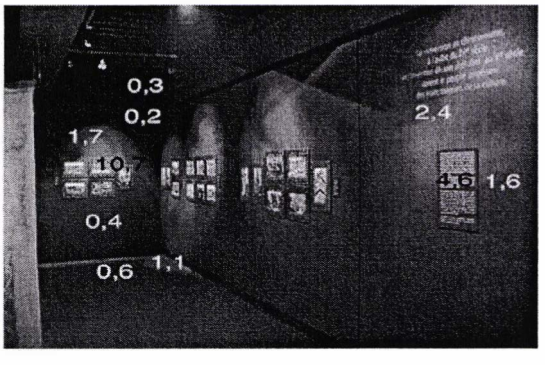


Figure 50 - Les murs *informatifs*

Le regard est inexorablement attiré par le module-église qui occupe l'espace central de la salle et constitue son seul mobilier (Cf. Figure 49). Il s'agit d'une structure légère[223], flottante et aérienne, qui soutient des tissus imprimés d'enluminures arméniennes du Moyen Âge et qui évoque, par sa forme, l'architecture cruciforme régulière des églises arméniennes. Le fait que cette structure soit suspendue et qu'elle ne touche pas le sol participe de la sensation d'immatérialité et donc d'*irréalité* qui renvoie à l'univers mythique recherché par les concepteurs.

---

222 Filet noir, larg. 180 cm x haut. 240 cm.

223 Ce sont des barres en fer plat horizontales, suspendues du plafond par des fils en fer ; elles soutiennent des tissus qui pendent à la verticale, disposés de façon à évoquer 4 entrées. Dimensions des images imprimées : largeur 150 cm x 180 cm hauteur (total 8 images, 2 par "entrée"). Cf. explication plus détaillée dans le *Journal de l'expo.*

Cette structure abrite elle-même une maquette[224] d'église arménienne, placée sur un socle au point d'intersection des deux "bras" de la croix, ce qui renforce la convergence du regard vers le centre. La *centralité* de cette structure est renforcée par l'éclairage, tant au niveau quantitatif que qualitatif. Les niveaux d'éclairement sont plus élevés autour de cet élément que dans le reste de la salle[225], à l'exception de la tâche lumineuse autour du titre de l'exposition, visible dans la figure 48. Les mesures de luminance révèlent un contraste maximal entre cet élément et le pourtour, ce qui renforce la *focalisation* du regard par l'opposition entre le centre éclairé et le pourtour obscur. Ce contraste fort entre *figure* (module-église) et *fond* (pourtour) défini l'effet de *découpe*[226]. On peut parler aussi d'un contraste en terme chromatique : couleurs chaudes (beige/jaune) et lumineuses au centre, froides (bleu/noir) et sombres dans le pourtour. L'éclairage est ici un moyen de différencier et de hiérarchiser les objets visibles par un double effet : éclairage de ce que l'on doit voir et neutralisation de la perception de ce qui l'entoure. Cela nous renvoie à l'effet d'*exposition*[227]. Des spots éclairent directement la maquette et les tissus, dont le matériau amplifie le résultat, c'est-à-dire que non seulement il est translucide et diaphane - il laisse passer la lumière -, mais il diffuse aussi la lumière. Cela renvoie encore à un autre effet, celui de *filtrage*[228]. En effet, ces tissus pendent verticalement et deviennent des sortes de **pans de lumière** en augmentant la surface de propagation de l'éclairement et, par conséquent, la luminosité de l'ensemble. Qui plus est, les couleurs à dominante claire des gravures reproduites accentuent cette translucidité. De cette mise en exposition lumineuse résulte une sacralisation en terme esthétique et symbolique : la luminosité diaphane confère une *aura* à cet ensemble qui, en plus de sa valeur esthétique, renvoie à une symbolique religieuse.

Ambiguïté motrice

La centralité scénographique sur le module-église et les effets visuels de découpe et de focalisation, décrits précédemment, pourraient nous faire supposer que les visiteurs seraient attirés dans leurs parcours par ce module central. Or, nous avons pu observer deux types de comportement : l'**évitement** et l'**attraction**.

---

[224]Maquette de l'Église du Monastère de Garmera Vank (VIIe siècle, région d'Armavir, Arménie), réalisée en Arménie (coll. Mme Mardirossian).

[225] Cf. Plan des niveaux d'éclairement, dans la IIIe Partie, Chapitre 3..2. Mesures lumineuses.

[226] *«La découpe est provoquée par un rapport figure/fond particulièrement contrasté produisant une distinction nette entre différents plans ou éléments visuels juxtaposés.»*[Chelkoff, Thibaud, 1992 : 116].

[227]*«L'exposition désigne ce qui peut et doit être vu par tous.(...) Cet effet permet de préciser la notion d'accessibilité appliquée au domaine visuel. L'exposition est donc un dispositif lumineux qui exhibe l'individu, l'objet ou le monument, qui les rend manifeste aux yeux de tous et qui leur confère une valeur symbolique.»* [Chelkoff et Thibaud, 1992 : 163].

[228] Le filtrage *«correspond au renforcement relatif ou à l'affaiblissement de certaines longueurs d'onde d'une source lumineuse»*. [Chelkoff, Thibaud, 1992 : 110].

Dans le premier cas, les visiteurs évitent le centre à l'intérieur des tissus, ils le contournent sans y pénétrer. Cette stratégie d'évitement est certainement due à l'effet d'exposition du visiteur lorsqu'il se place au milieu, près de la maquette : l'évitement est donc le "refus" de s'exposer ainsi au regard des autres visiteurs. Mais cette stratégie peut, encore, être due à l'impression de religiosité qui se dégage de l'ensemble et qui est renforcée par la musique diffusée : cela provoque un sentiment de respect et donc de non transgression (profanation) de cet espace sacré, dont les limites sont tracées par la lumière et les tissus du module-église. Aussi, en adoptant une démarche contemplative, le visiteur reste à l'extérieur, il ne peut pas pénétrer cet espace et perturber par sa présence cette plénitude. Pour les personnes ayant éprouvé l'émotion déjà citée, il n'est pas possible de rentrer dans cet espace sur-éclairé : elles restent dans la pénombre du pourtour pour se ressaisir à l'abri des regards d'autrui.

Dans le deuxième cas, on observe des mouvements de va-et-vient qui prennent la maquette comme axe. Cela génère un parcours **radial** où la maquette fonctionne comme un pôle d'attraction. Puisque le module-église est ouvert sur les quatre côtés, les visiteurs le traversent pour aller regarder les murs opposés de la salle. Peut-être que l'effet d'*encadrement*[229] résultant des pans de lumière, attire les visiteurs vers le mur ainsi découpé par contraste entre cadre-lumineux et centre-sombre. Certains visiteurs ont effectué des parcours qui présentent les deux types de comportement : d'abord l'évitement et, ensuite, la pénétration à l'intérieur.

Ces deux comportements révèlent, par ailleurs, deux statuts différents des dispositifs muséaux : les murs-panneaux *informatifs* (textes, iconographie, cartes) et le centre-module *esthétique*. Cet aspect a été signalé par certains visiteurs, comme par exemple :

> «*Moi je perçois une dichotomie, finalement, entre la partie centrale de l'espace et puis les parois. On n'a pas du tout la même façon de les exploiter, en fait, d'un côté on a des impressions sur des toiles qui sont révélées en contre-jour grâce aux éclairages, et puis l'autre c'est la méthode un peu plus traditionnelle où on suspend les photos.*»(P17)

Cette dichotomie demande deux activités alternées de la part des visiteurs : lecture et regard contemplatif. Autrement dit, rapport gnosique et rapport pathique. Le fait que toute l'information - photos, textes, cartes géopolitiques - se situe sur les murs explique certainement que l'on effectue d'abord ce parcours circulaire pour aller, ensuite, contempler cette maquette et les tissus imprimés mis en exposition. Ou, au contraire, certains visiteurs se laissent attirer d'emblée par le centre mais ils se rendent rapidement compte que l'information est ailleurs ; ils se dirigent, alors, vers les côtés

---

[229] Ou effet de cadrage : «*le cadrage départage en fragments le champ de vision, instaurant ainsi un au-delà et un en-deçà du cadre. Il soustrait au regard en même temps une partie de la vue qu'il contient en délimitant au minimum deux mondes visuels. (...) Le cadrage n'affecte pas seulement la vue du paysage, il a valeur de limite et en cela joue un rôle dans l'accessibilité réelle ou symbolique aux espaces et aux individus qui constituent le domaine public.*» [Chelkoff, Thibaud, 1992 : 149]

pour regarder les photos[230] et lire les textes affichés sur les murs mais reviennent à chaque fois au centre, ce qui est à l'origine de ce parcours zigzagant ou radial.

L'une des visiteuses nous parle de cette attraction exercée par la lumière et de la découverte de la "matière" de l'exposition :

> «*Moi, quand je rentre, la première chose qui m'attire c'est cette espèce de maison... c'est aussi à cause de la lumière, donc forcément on est comme les papillons de nuit on est attiré par la lumière. J'étais vraiment attirée par là, mais on se rend compte en regardant qu'en fait les textes, enfin la matière elle est contre les murs, donc c'est vrai qu'on est un peu déçu parce qu'on a envie d'aller vers là et en fait, c'est là que ça se passe...*» (P11)

Ce parcours alternant et, parfois, tâtonnant, découle aussi d'une organisation spatiale qui se présente d'emblée comme quelque chose d'ouvert avec des *stimuli* multiples qui attirent les visiteurs. Il y a donc plusieurs parcours possibles et les différents comportements observés en sont la preuve. De plus, ils affirment la liberté du visiteur de choisir son parcours selon ses préférences, son humeur du moment ou même son rapport à la culture[231]. En effet, il peut aller d'abord lire les textes et regarder les cartes géopolitiques, puisqu'il est là pour *apprendre* (rapport gnosique), ou se laisser attirer d'emblée par le centre esthétique puisqu'il est là pour *passer du temps*, se *laisser séduire* (rapport pathique). L'un et l'autre peuvent coexister chez le même visiteur ou être à l'inverse exclusifs.

Synthèse

Le contenu et le contenant présentent, ici, une forte cohérence, donc une efficacité en terme de signification. En effet, la qualification de cette partie comme religieuse est faite sans ambiguïté et partagée par tous les visiteurs. Cette symbolique a déclenché un même état émotif chez tous les visiteurs ; en variant seulement en terme d'intensité. Cet état, que l'on pourra qualifier de spirituel, imposa une introspection, un silence respectueux avoisinant le recueillement, visible dans un ralentissement du pas qui, dans certains cas, est allé jusqu'à l'arrêt complet et prolongé. Ce recueillement contemplatif a conduit parfois à une émotion extrême, qui s'est traduite par des larmes et une tétanie empêchant tout mouvement pendant quelques secondes ou plusieurs minutes. Les visiteurs qui ont éprouvé cet état d'émotion aiguë sont restés pendant de longs moments dans la pénombre pour se ressaisir.

---

[230] Les photos présentées dans cette partie sont des reproductions de photos de l'époque ; la présentation offre un intérêt scénographique qui a été apprécié par beaucoup de visiteurs : une bordure a été réalisée en reproduisant la calligraphie arménienne. Cette bordure est en couleurs sépia marron, les photos en noir et blanc.

[231] Pour une analyse plus détaillée de la relation entre les types de parcours et le rapport à la culture cf. Véron et Levasseur, 1989 ou notre présentation dans la Problématique, 1.3.1. Études des publics.

La mise en scène du module-église et l'état émotif qu'elle provoque marquent cette zone et lui confèrent son identité. En effet, pour la plupart des visiteurs c'est le principal élément retenu de cette salle et celui qui leur permet de la qualifier : la religion. Cela leur permet d'exprimer l'émotion éprouvée comme un sentiment de *religiosité*. L'expression *Arménie Mythique* utilisée pour désigner cet espace, vient des intentions des concepteurs d'évoquer cette mémoire que gardent les Arméniens d'un monde idyllique à jamais perdu mais aussi des commentaires recueillis en fin des parcours commentés : l'impression d'un monde fantasmatique ou onirique, comme qu'en suspens.

Nous pouvons parler d'une forte cohérence aussi des dimensions sonore et visuelle dans cet élément et, par extension, dans cette salle. En effet, comme nous venons de le constater tout au long de cette caractérisation, c'est l'ensemble des phénomènes perçus visuellement et auditivement qui confèrent une identité à cette salle. Dans ce sens, le module-église associé à la musique diffusée constituent une **configuration intersensorielle**. Nous pourrions parler également de *configuration audiovisuelle*[232] puisque ce sont la modalité visuelle et sonore qui, ensemble, mobilisent la perception et la construction de sens par les visiteurs.

Cette première salle carrée présente une harmonie et une unité telles qu'elle semble constituer la totalité de l'exposition. Pourtant celle-ci continue... même si l'espace paraît clos par un rideau semi-transparent. Nous faisons référence à un deuxième dispositif scénographique qui marque, en même temps, la limite de la première salle et le passage à la deuxième partie de l'exposition.

MOMENT 2 - LE RIDEAU-COUPURE

Ce rideau[233] se présente devant le visiteur sur le coin supérieur gauche (ou droit selon le point de vue du visiteur) de la salle carrée et clôt cette salle en termes physique et thématique. La phrase qu'il exhibe annonce, de façon brutale et non équivoque, la fin de ce monde idyllique dans lequel le visiteur est plongé depuis l'entrée. Elle laisse prévoir également que la suite, derrière le rideau, s'annonce éprouvante.

---

[232] Terme avancé par Rachel Thomas dans sa thèse sur l'accessibilité piétonnière en ville, dans laquelle elle a également utilisé la méthode des parcours commentés. Cf. [Thomas , 2000].

[233] Dimensions : larg. 360 cm x haut. 240 cm (avant découpe), disposé en diagonale sur le coin de la salle. Il est découpé en franges ou lattes (de 20 cm de largeur) pour permettre le passage des visiteurs. Cf. aussi IIIe Partie, Chapitre 2.1.2. Éléments particuliers.

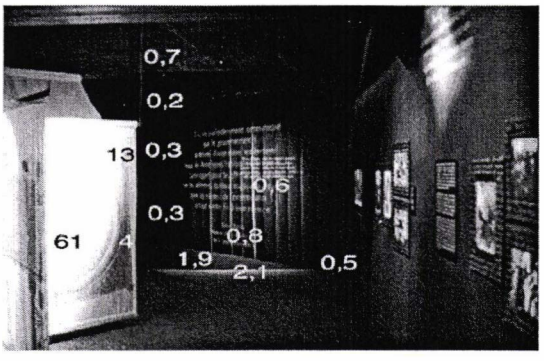


Figure 51 - Vue sur le rideau

D'obstacle infranchissable à passage obligé

Cet élément si simple - un rideau en batiline noire avec une phrase, en gros caractères blancs, imprimée dessus - peut être analysé à trois niveaux : en tant que dispositif matériel, en tant que configuration sensible et en tant qu'élément symbolique.

Figure 52 - Le rideau - *on entrevoit quelque chose derrière...*

1) En tant que *dispositif matériel*, il s'agit bien d'un dispositif physique qui délimite deux espaces, différents par leurs volumes (salle carrée et couloir), par leurs aménagements, par leurs ambiances sonore et lumineuse, par les thèmes qui sont exposés. Mais avant d'annoncer ce passage à l'espace suivant, il constitue un mur[234], un panneau seulement différent des autres par une mise en scène particulière : tissu + lumière. Les valeurs de luminance mesurées (voir valeurs annotées sur la figure 51) confirment cette ressemblance entre le rideau et les murs contigus puisqu'elles sont très proches : autour de 0,3 cd/m^2. Cette absence de contraste retarde la

[234] Cet effet "mur" était plus marquant au début de l'exposition, avant que 30 cm ne soit découpés au bas des franges, afin de montrer plus clairement aux visiteurs qu'il fallait bien le traverser. Tous les parcours commentés ont été réalisés après le découpage des franges.

compréhension, par les visiteurs, du fait qu'il s'agit d'un rideau à traverser et non d'un panneau comme tous les autres.

2) En tant que *configuration sensible,* il focalise les regards (par la phrase, mais aussi par ce qu'il laisse entrevoir derrière) mais donne lieu à des perceptions différentes : d'abord, perçu en tant que panneau, il délimite un espace et est donc infranchissable, ensuite, perçu en tant que rideau, il est à la fois passage et obstacle, perméable et intouchable. Cette altération des perceptions révèle un effet d'*estompage*[235] et rend difficile la prise de décision : c'est un panneau ou bien un rideau ?

Ce rideau mobilise, par ailleurs, des comportements moteurs contradictoires : **attraction / répulsion**. "Il faut le traverser mais on ne veut pas (ou on ne peut pas)". Les visiteurs hésitent, certains partent, d'autres le franchissent en tâtonnant, sans être sûrs que l'on peut y toucher, qu'il y a une suite derrière, que c'est par là qu'il faut passer. Le rideau sollicite donc une nouvelle démarche du visiteur : celui-ci n'est plus guidé par le "décor", il doit **prendre une décision** devant un rideau qui se présente comme un mur, un obstacle à cette progression facile et libre qu'il poursuit depuis l'entrée ; qui plus est, et cela est encore plus difficile, le visiteur doit le toucher, écarter des franges pour pouvoir passer à travers. Il doit être actif. Quelques secondes ou plusieurs minutes sont nécessaires à cette prise de décision. Parfois, le fait d'avoir vu quelqu'un traverser le rideau facilite cette action. Sinon, si on n'ose pas y toucher ou si on n'a pas compris qu'il faut traverser (surtout quand on n'a pas l'habitude de ce genre de scénographie), on fait demi-tour et on ressort par la porte d'entrée.

3) En tant qu'*élément symbolique,* le rideau matérialise une rupture, la *fin d'un monde,* mais aussi un passage difficile que l'on ne fait que si on y est contraint. La phrase[236] qu'il arbore annonce, en même temps, la fin d'un "rêve" et le parcours dramatique qui va suivre. Le visiteur hésite avant de quitter l'espace agréable et enveloppant où il se trouve (désigné comme "cocon" par certains visiteurs), pour passer *consciemment* à quelque chose de brutal. Peut-être pour certains, dans leur programme de visite du musée, n'entre pas cette dimension de déplaisir, voire de douleur qui s'annonce. Et ils quittent l'exposition sans franchir le rideau.

Les visiteurs qui ont réalisé les parcours commentés ont fait référence à ces différents niveaux. La coupure est surtout citée en terme symbolique et spatial. Une seule personne a fait référence à une coupure en terme sonore ou plutôt une transition entre un espace musical (première salle) et un espace "silencieux" (couloir). Tous les visiteurs nous ont décrit les étapes perceptives de cet élément : d'abord, on lit la phrase, parfois même depuis l'autre côté de la salle, et on l'esquive ; on prolonge la

---

[235] Défini comme «*l'atténuation du rapport figure/fonds et imprécision du contour des objets*» [Chelkoff, Thibaud, 1992 : 122].

[236] Cf. IIIe Partie, Chapitre 2.1.2. Éléments particuliers.

lecture des autres éléments exposés dans la salle en cherchant un autre passage ; enfin, on devine l'éclairage derrière et on se décide (résigne?) à toucher le rideau et à le traverser, de préférence sur l'un des côtés pour éviter de 'transpercer' la phrase.

Ces étapes peuvent entraîner un déplacement dans l'espace, surtout pour chercher un autre passage, mais beaucoup de visiteurs les ont résumé à un *coup d'œil* jeté à la salle, tout en restant fixes sur un point ou alors, en parcourant et en balayant du regard l'ensemble de la salle. Dans le cas des visites en groupe, l'interaction entre les membres peut faciliter la prise de décision ou permettre de suivre la curiosité. Lors des parcours commentés un couple (P7) nous a raconté cette expérience :

> *«H. Y a une petite critique à faire sur ce qu'on voit ici, ce rideau..*
> *F. On est parti au départ on pensait que c'était fini.*
> *H. On avait l'impression que c'était uniquement cette salle, point à la ligne, et le rideau il clôt de manière beaucoup trop nette. C'était tellement fermé qu'on avait l'impression qu'on ne pouvait pas passer à travers. Donc effectivement moi j'étais reparti dans l'autre sens.*
> Et comment vous avez décidé de retourner?
> *H. Ah, c'est ma femme qui est plus curieuse que moi...*
> *F. C'est moi! Je regarde toujours derrière les rideaux (rires)!*
> *H. Effectivement pour moi ça c'était arrêté là. Et là j'ai vu la suite...»*

Synthèse

Ce dispositif scénographique constitue, en même temps, un seuil et un passage. Il limite le regard et le mouvement et marque la fin d'un monde, d'une époque. Il oblige le visiteur à prendre conscience de son rôle, de son parcours puisqu'il doit prendre une décision : traverser ou non, *se mouiller* ou non, être prêt à vivre la suite ou non. Le rideau ressort le visiteur de cet état recueilli, de cet *envoûtement* dans lequel il était plongé. Mais sans le faire retourner à l'espace-temps présent car le rideau l'introduit à une traversée difficile.

Le rideau constitue une **configuration visuo-tactile** puisqu'il mobilise principalement la vision, le tact et la motricité. Cet élément marque de façon évidente la transition entre deux espaces différents. On pourrait affirmer qu'il marque ainsi un changement d'ambiance dans la perception des visiteurs. Pourtant, lors de la remémoration finale, une fois sortis de l'exposition, beaucoup de visiteurs considèrent que la première salle et le couloir forment une continuité. Qui plus est, ils ne font jamais référence à cet élément qui, pourtant, a tellement marqué leurs parcours et leurs discours. Cet oubli nous rappelle l'effet de *gommage*, défini en terme sonore, comme «*l'évacuation de la perception ou du souvenir d'un ou plusieurs éléments sonores dans un ensemble audible (figure d'asyndète)*»[Augoyard, 1992 : 185]. Pourrions-nous parler, alors, d'un effet de gommage visuel, tactile et moteur ?

Le couloir de la mort - 2e zone

MOMENT 3 - PASSAGE OBLIGE

Le visiteur passe à travers le rideau-phrase en tâtonnant, car il n'est pas sûr que c'est par là et il ne sait pas où il va entrer... Il est, d'abord, ébloui par la lumière. Il a tendance à s'arrêter ou à ralentir le pas ; ensuite, il aperçoit un long couloir, étroit et sombre et, au bout, un escalier éclairé. Là, il sait qu'il est arrivé sur un autre espace et que l'exposition continue bien par là ; mais il comprend aussi qu'il s'agit d'un espace où il va vite être confronté au thème pressenti et qu'il faudra traverser sans qu'un autre choix soit possible.

Coupure architecturale

La "coupure" est évidente en terme volumétrique : d'une salle carrée, on passe à un couloir long et étroit, où deux visiteurs peuvent à peine se croiser[237]. Cette coupure est aussi en hauteur, puisque le couloir est plus haut de plafond, d'un mètre environ, que la salle que l'on vient de quitter. Le visiteur est frappé par la profondeur de l'espace : depuis l'entrée du couloir il a une vue en profondeur clôturée uniquement par l'escalier au fond (qui, en même temps, annonce déjà une suite au parcours).

La forme même du couloir, même si elle semble *a priori* inadaptée pour accueillir une exposition, finit par participer au sens du message véhiculé : en effet, il s'agit de la fusion "parfaite" entre l'espace **représenté** - la déportation, l'exode - et l'espace de **présentation** - le couloir du musée. Le sens est immanent, il découle de la forme. Cette forme du couloir fait partie intégrante de l'expérience sensible du visiteur et de la construction d'une signification par celui-ci. Le parcours lui-même, effectué au long du couloir, réinscrit cette signification dans l'expérience motrice du visiteur. Il exite une incorporation du sens renforcée par les connotations que l'on peut attacher à l'exode et au couloir, comme celles données par les visiteurs : *parcours obligé, couloir de la mort, aller jusqu'au bout, entonnoir*, mais aussi sens unique, retour impossible, contrainte. Du coup, cela renforce le lien pathique du visiteur avec le peuple arménien, lien qui avait déjà été noué dans la première salle et lors du passage du rideau. Le visiteur passe par la même épreuve (au niveau symbolique, évidemment), il revit le même parcours obligé, symboliquement et physiquement, puisqu'il est contraint d'aller jusqu'au bout, il ne peut plus retourner en arrière. Il quitte aussi, à jamais, cette Arménie mythique.

---

[237] Dimensions du couloir : long. 10 m x 1,75 m de larg., la largeur réglementaire pour un couloir est 1,4 m.

Percée visuelle

Au niveau scénographique le changement est également évident : la couleur sur les murs est noire, on aperçoit des photos sur le mur de gauche et, plus loin, sur la droite, on entrevoit quelques ouvertures sur l'extérieur ; ces meurtrières sont dissimulées par des batilines noires, ce qui renforce le caractère obligé et emprisonné de ce passage. Le sol est entièrement dégagé, aucun objet ou mobilier ne l'occupe. Par contre, des tissus[238] lumineux sont suspendus au plafond sur lesquels on distingue, petit à petit, des photos imprimées. Ces tissus réduisent la hauteur sous plafond (puisque ils sont longs de 80 cm) et donnent, malgré la dureté des images qu'ils arborent - photos de la déportation et du Génocide -, une échelle humaine à ce couloir. Ils accentuent, ainsi, la longueur du couloir à travers un effet d'*approfondissement* [Chelkoff, Thibaud, 1992 : 130]. La configuration du couloir, encadrée par ces tissus suspendus et par les murs sombres tachetés de lumière (renvoyée par les photos qui y sont accrochées), fait ressortir l'escalier lumineux au fond à travers un effet d'*encadrement*. Certains visiteurs ont désigné l'escalier comme *"la lumière au bout du tunnel"* : cette expression exprime bien les deux effets : le *tunnel* renvoie à l'effet d'approfondissement et la *lumière au bout* à l'effet d'encadrement.

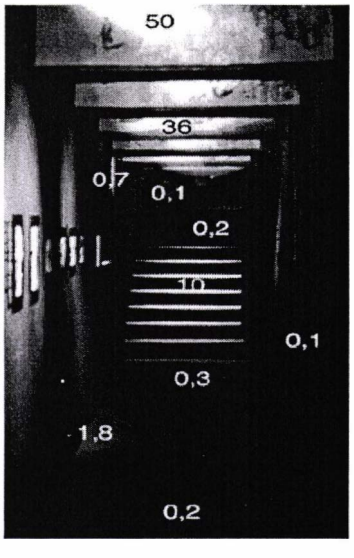


Figure 53 - Couloir et effet d'approfondissement

L'effet lumineux des tissus suspendus est le même que celui décrit pour le module-église : les tissus diffusent la lumière et deviennent des *pans de lumière*. D'après les valeurs de luminance mesurées, nous pouvons confirmer le fort contraste entre les photos et les autres surfaces non-éclairées. Cela accentue l'effet de cadrage sur la tache de lumière au fond (sur les marches). La couleur orangée utilisée pour l'éclairage des tissus confère une ambiance lumineuse chaude, voire chaleureuse, à l'ensemble. Cet

[238] 6 tissus-photos dont les dimensions sont : largeur 130 cm x 80 cm hauteur. Les photos imprimées occupent la totalité de la surface mais ont une bordure noire autour.

effet est d'une certaine manière involontaire de la part des concepteurs, car c'est bien la dureté et brutalité du Génocide que l'ambiance du couloir était censée évoquer (par la couleur noire et les faibles niveaux d'éclairement). Les visiteurs ont néanmoins considéré le couloir comme un espace agréable et l'un des plus réussi, en termes d'unité scénographique et thématique. Peut-être que cette aura de lumière maintient une certaine atmosphère de recueillement caractéristique des monuments ou lieux de souvenir. Ce qui expliquerait également le fait que les visiteurs considèrent qu'il existe une continuité entre la première salle et le couloir : cet aspect recueilli, respectueux, religieux est commun aux deux.

Antagonisme moteur

En terme moteur, l'aménagement muséographique détermine deux conduites antagoniques : **traverser** et **stationner**. Dans le premier cas, la forte attraction exercée par l'escalier (mis en exergue par l'effet de cadrage déjà mentionné) et accentuée par l'effet d'approfondissement, appelle le visiteur à traverser rapidement le couloir, à effectuer un parcours fluide et linéaire, presque sans s'arrêter. À l'inverse, si le visiteur veut regarder les photos et lire le texte exposés sur le mur de gauche, il doit pivoter sur lui-même et se placer perpendiculairement à l'axe de circulation, au milieu du couloir (en largeur) par le fait de devoir stationner à environ un mètre du mur, distance nécessaire à un confort de lecture. Il se présente donc de profil aux autres visiteurs qui pénètrent dans le couloir (effet de découpe). Il s'expose au regard d'autrui, mais bloque la vue et le passage ; il devient un obstacle, visuel et physique, pour les autres visiteurs. L'étroitesse de l'espace lui fait ressentir fortement cette gêne et, quand d'autres visiteurs arrivent, le premier a tendance à avancer ou, du moins, à se rapprocher du mur ; les nouveaux arrivants, eux, ont tendance à garder une certaine distance ou, même, à le doubler pour ne pas le gêner. Un autre comportement moteur observé (et cité par l'un des sujets des parcours commentés) est le fait de marcher en regardant en haut, afin de voir les photos imprimées sur les tissus suspendus au plafond. Cela participe de l'allure rapide et de l'attraction vers le bout du couloir, mais entre en conflit avec l'activité de lecture des éléments disposés sur le mur de gauche. Dans la plupart des cas, cette double "lecture", en haut et à côté, est faite en alternance sans que cela semble gêner les visiteurs. Au contraire, certains ont apprécié cette nouveauté dans l'occupation de l'espace muséographique et la nouvelle posture à adopter pour regarder ces photos. Par contre, beaucoup n'ont pas pu les regarder toutes à cause de la dureté[239] des images de déportation. Les critiques, quand y en a, sont en rapport

[239] Il s'agissait d'une volonté des concepteurs de montrer la réalité de la déportation. Cette dureté des photos a provoquée de fortes émotions et réactions chez les visiteurs : ils se sont questionnés sur l'humanité mais aussi sur le rôle de la France à l'époque ou même, en comparant avec la situation vécue à ce moment-là au Rwanda et Zaïre, sur le rôle ou indifférence du monde occidental envers les génocides.

avec l'emplacement, le regroupement et l'éclairage des légendes[240] des photos (en tissu et murales).

Quelques visiteurs ont aussi été perturbés de voir une vitrine avec des objets[241], incrustée dans le mur de gauche, juste avant l'escalier. Comme si cette matérialité[242] des objets venait perturber l'ambiance recueillie et respectueuse du couloir... Aussi, c'est la première fois qu'une **mise à distance** s'opère : jusqu'ici le visiteur est dans l'exposition, il peut frôler et *doit* même *toucher* les expôts ; cette vitre le repousse brusquement, rompt en quelque sorte le lien établi et le ramène au musée. Deux personnes ont, par contre, apprécié le fait de devoir *se pencher* pour regarder les objets à l'intérieur : cette invitation motrice exercée par la forme longitudinale de la vitrine et par son emplacement un peu bas pour les adultes, les a fait s'arrêter et regarder des objets ; alors que, selon eux, si elle avait eu une forme et hauteur habituelles, ils ne se seraient probablement pas arrêtés.

Parenthèse sonore

L'aspect sonore est rarement cité dans le couloir même, du moins pas tout de suite en entrant. C'est plutôt à la fin du couloir que les visiteurs commencent à percevoir les sons venus des salles suivantes et y font référence, en même temps qu'ils remarquent ne plus entendre la musique de la première salle. Il s'agit, pour la première musique, d'un effet d'*estompage*, c'est-à-dire la «*disparition d'une atmosphère sonore sans que l'auditeur s'en aperçoive. Ce n'est qu'après coup qu'il en constate l'absence.*» [Augoyard, 1995 : 57]. Rappelons que le couloir avait été voulu comme un espace de silence par les concepteurs. Un seul visiteur y a fait référence. La forme même du couloir et la distance par rapport aux haut-parleurs qui diffusent les bandes sonores dans les première et troisième salles provoquent, en effet, un silence relatif à l'intérieur du couloir[243]. Mais cela dépend toujours du réglage quotidien, effectué par les gardiens, des volumes, de diffusion des deux fonds musicaux mentionnés. On pourra parler plutôt d'un effet de *fondu-enchaîné*[244] et la plupart des visiteurs ont décrit le couloir comme une transition sonore. Par rapport à la musique diffusée dans la troisième

---

[240] Les légendes des 6 photos murales et des 6 photos en tissu, sont regroupées respectivement en deux blocs de notices en début et en milieu du couloir. Si certains visiteurs se sont plaints de ce regroupement et des allers-retours continus entre photos et notice que cela impliquait, d'autres ont dit que de toute façon il n'y avait pas besoin de lire... les images étaient trop fortes.

[241] Ce sont des objets ramenés d'Arménie par les rescapés du Génocide : tapis, chapelet, livre de prière, Gouje et plat, Atlas et gravure montrant les massacres de Smyrne. La notice de description des objets est située à gauche, à l'extérieur de la vitrine, pas très éclairée, et ne fait pas allusion au fait que ce sont des objets "rescapés" eux aussi du Génocide. D'où le fait que beaucoup de visiteurs ne comprenaient pas le lien avec le thème du couloir. Les textes et titres n'y font pas allusion non plus.

[242] Ce sont d'ailleurs les premiers objets exposés. La maquette de la première salle était tellement intégrée à la scénographie qu'elle n'avait pas statut d'objet pour certains visiteurs.

[243] Cf. IIIe Partie, 3. Caractérisation environnementale D'Isère et d'Arménie, notamment mesures Leq.

[244] La «*transition progressive entre deux états sonores, en croisant la décroissance du premier et l'apparition croissante du second.*»[Augoyard (dir), 1995 : 67].

partie, beaucoup de visiteurs ont parlé d'invitation sonore, c'est-à-dire qu'ils se sont sentis attirés (effet d'attraction) par ce bruit rythmé qui annonce quelque chose d'agréable.

Il existe un autre objet sonore important dans cette fin de couloir, auquel beaucoup de visiteurs ont fait référence[245] : le *"bzz-bzz des casques"*, c'est-à-dire le bruissement qui sort des casques posés sur leur socle, puisque les témoignages sont diffusés en continu (non-actionables par les visiteurs). Dépendant du volume de diffusion et de l'attitude auditive des visiteurs, ce bruit a donné lieu à des appréciations très différentes : *agréable* et *invitation* sonore, son *étrange, désagréable* et *nuisible* à la visite, voire même provoquant un effet de *répulsion*[246], sans toutefois provoquer le départ des visiteurs. Quelques visiteurs nous ont décrit les étapes perceptives de ce son lors de leur première visite : au début, ils s'interrogent sur ce que c'est (chant des oiseaux, son de la télé, d'autres visiteurs qui chuchotent plus loin), et d'où il provient ; en montant l'escalier et en voyant les casques ils identifient le bruit. Un seul visiteur - visiteuse *habituée* du Musée Dauphinois - a tout de suite deviné qu'il s'agissaient du bruit des témoignages diffusés dans les casques, dispositif muséographique courant dans les expositions du musée. Ce bruit est vécu comme un *décalage*[247], voire une *intrusion*[248] dans l'ambiance "silencieuse" du couloir.

Synthèse

La perception du couloir est marquée par sa dimension symbolique de *passage obligé*, d'où la dénomination par plusieurs visiteurs de *"couloir de la mort"* ou *"chemin de croix"*. Cette fusion entre espace représenté (parcours de la déportation) et espace de présentation est presque fortuite. La forme du couloir avait été vécue par les concepteurs comme une contrainte, mais a fini par devenir partie intégrante du sens pour les visiteurs. Au point que presque tous ont défini cet espace comme *très réussi, très parlant*. Un visiteur était même persuadé que la forme en couloir avait été décidée (et construite) par les concepteurs. Cette "fixation" des visiteurs sur la symbolique du couloir résultait certainement aussi de la prise de conscience provoquée par la traversée du rideau et du renforcement du lien pathique qu'en résulte.

---

[245] Encore dépendant du réglage effectué par les gardiens ce bruit était plus ou moins audible dans le couloir, ou même pas du tout, ce qui fait que certains visiteurs n'en ont pas fait référence.

[246] Répulsion : «*Effet psychomoteur par lequel, de manière incontrôlée ou délibérée, un phénomène sonore provoque une attitude de rejet, ainsi que des conduites de fuite esquissées ou réelles.*» [Augoyard (dir), 1995 : 110].

[247] Ou effet de decontextualisation : «*Intervention incongrue d'un son dans le faisceau de cohérences caractérisant une situation dont le contenu sonore est prévisible.*» *Idem*, p. 52.

[248] Intrusion : «*Effet psychomoteur lié à la territorialité : la présence intempestive d'un son à l'intérieur d'un territoire protégé, donne le sentiment de la violation de cet espace.*» *Idem*, p. 77.

D'après ce que nous venons de décrire, malgré la référence aux émergences sonores entendues, ce sont les modalités visuelle et motrice qui servent à qualifier cet espace : couloir *long* et *étroit*, *sombre*, *passage* obligé, *parcours* ou *chemin* de croix, la *marche* vers la *lumière*. Il s'agit donc d'une **configuration visuo-motrice**.

MOMENT 4 - L'ESCALIER, *LA LUMIERE AU BOUT DU TUNNEL*

L'escalier est un élément architectural qui structure la perception du couloir, comme nous venons de voir, mais qui, en même temps, n'en fait plus partie dans la description des visiteurs. Il marque la transition entre deux parties, du point de vue physique et symbolique : on monte vers un autre étage, comme si "on s'en était sorti", qu'on a survécu. L'escalier est *la lumière au bout du tunnel*, il est donc le symbole de la survie, faisant du visiteur un rescapé de ce "passage obligé", le Génocide. Cette ascension marque, de façon encore plus nette que lors de la première coupure matérialisée dans le rideau, la rupture avec ce passé qui est maintenant définitivement perdu, lointain et mythique. L'ascension physique et symbolique renvoie aussi à une renaissance et un recommencement.

Comme nous avons pu le lire dans la traversée polyglotte présentée précédemment, deux visiteurs ont trouvé l'escalier *"trop contemporain"* par l'éclairage intense sur les marches, qui donne une brillance et éblouit le visiteur en le coupant de l'univers dans lequel il était plongé. Cet effet d'éblouissement se dilue, pourtant, dans un effet de gommage puisque ni à la fin du parcours commenté ni dans le souvenir deux ans après, cet éblouissement n'est rappelé[249].

Cette contemporainéité de l'escalier est aussi liée à ce que l'on peut entrevoir de la salle suivante : les valises et les couleurs de l'éclairage (Cf. figure 54). L'un des visiteurs, en voyant ces valises (qu'il a pris pour du matériel technique au départ), s'est rappelé les couloirs et escaliers des cinémas. Et il a regretté d'être ainsi sorti de l'ambiance de l'exposition.

L'escalier constitue une **configuration unitaire**, totalement centrée sur la motricité, même dans le souvenir que les visiteurs en ont gardé : *"on montait vers un autre espace"*, *"il y avait un changement de niveau"*.

[249]Dans l'étude sur l'exposition *Chevaliers de l'An Mil* [Saraiva, 1995], nous avions repéré le même effet de gommage dans le discours des visiteurs : à la fin d'un couloir "aquatique", ils traversaient un rideau opaque et étaient éblouis dans un petit sas éclairé, avant de poursuivre vers un espace à nouveau sombre, et dans leur discours de remémoration aucun n'y faisait référence.

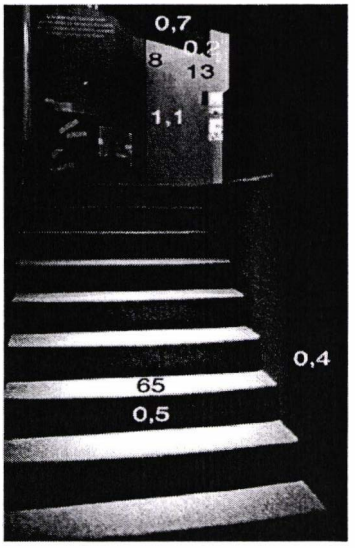


Figure 54 - Escalier et vue sur la troisième salle

L'arrivée - 3e zone

MOMENT 5 - *POSER SES VALISES*, LIEU DE RESSAISISSEMENT, LIEU DE TRANSIT

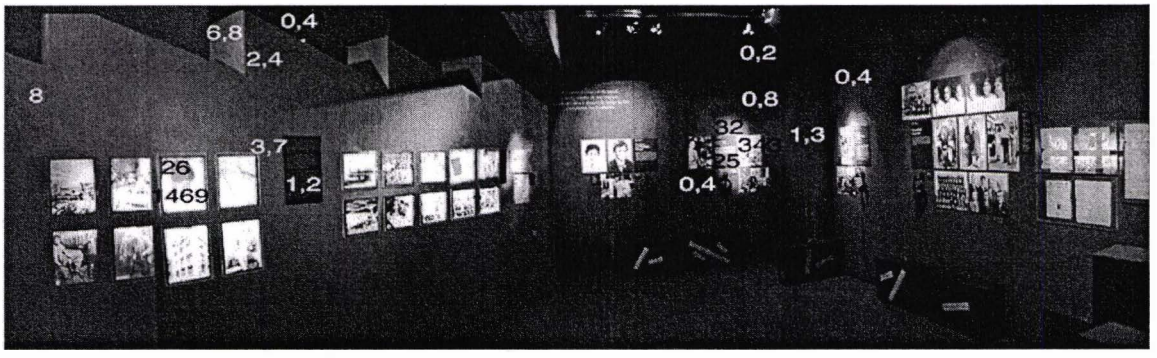


Figure 55 - Le module-usine et les banques d'écoute

La montée des escaliers était chargée de symbolique : *on s'en est sorti.* L'espace auquel on arrive aussi, car la première chose que l'on voit est un amoncellement de valises ; la symbolique est claire : *on arrive au bout du périple et on pose ses valises.*

Cet espace commence à la dernière marche de l'escalier, englobe les quatre banques d'écoute[250] et est délimité par la façade visible du mur en forme d'usine. L'ensemble a

[250] Chaque banque d'écoute est constituée par un casque avec support et une valise qui sert de siège. Au-dessus du casque il y a un texte et des photos, illustrant les témoignages oraux diffusés. L'éclairage dirigé sur les textes finit par créer quatre sous-espaces autour de chaque banque d'écoute (cf. figure page suivante). Chacune traite l'une des vagues d'immigration : B.E. n° 1 *Les survivants du Génocide* (2 témoignages de 2,46 min. et 2,38 min.), B.E. n° 2 *Les déçus de*

la forme d'un trapèze irrégulier puisque le module-usine est disposé en diagonale : le mur côté sud est donc plus étroit que celui côté nord. Ce module-usine est un dispositif[251] scénographique conçu pour évoquer le *travail* comme moyen de survie et d'intégration, d'où sa partie supérieure découpée en forme de shed[252] d'usine, premier lieu de travail des nouveaux arrivants. Il est conçu, également, comme support de la présentation des photos et textes et il abrite, encore, une vitrine[253] encastrée dans sa façade nord (largeur), pour des objets[254] en rapport au thème. Le module-usine va structurer l'espace, mais aussi mobiliser des conduites visuelles et motrices de la part des visiteurs. Aussi, dans leurs compte-rendus de perception, il servira de repère pour marquer le seuil entre les deux ambiances de cette salle.

Cette zone ainsi délimitée, constitue un lieu où le visiteur s'arrête volontiers en raison de la diversité d'informations à découvrir : textes et documents à lire, photos et cartes à regarder, témoignages à écouter au casque. En terme moteur proprement dit, le visiteur venait de parcourir un espace linéaire (le couloir) et de monter un escalier ; il arrive dans un espace qui se présente perpendiculairement par rapport au précédent et qui est plus riche en objets de différents volumes et couleurs. Le visiteur ralentit et stationne ; il doit ajuster son allure, se repérer, changer de direction.

Il s'agit également d'un lieu où le visiteur se détend, car pour la première fois il peut même s'asseoir : en effet, les valises placées au-dessous des casques des quatre banques d'écoute, ont été prévues comme siège par les concepteurs, pour que les gens puissent s'asseoir en écoutant au casque. La "détente" se situe aussi en terme thématique puisque l'on traite des différentes vagues d'immigration arménienne en France et de la première étape de l'installation : s'organiser, trouver un travail, apprendre le Français. Donc, une phase transitoire avant de s'installer vraiment, souvent en déménageant vers d'autres quartiers, en s'orientant vers d'autres activités professionnelles, bref, en se fondant dans le reste de la population. Le ton est donc plus optimiste que celui de la salle précédente, ce qui invite les visiteurs à s'attarder un peu plus. La *personnalisation* de la présentation est l'un des aspects qui participe à

---

la République Soviétique d'Arménie (2 témoignages total 6,21 mn.) ; B.E. n° 3 *Les Arméniens du Proche-Orient* (3 témoignages : 2,32 mn, 2,51 mn., 2,36 mn.) ; enfin, B.E. n° 4, *Les migrants de la République d'Arménie* (2 témoignages : 3,51 mn, 3,37 mn.).

[251] Ce module est construit en aggloméré de bois et peint en gris métallisé. Dimensions : longueur 625 cm x hauteur 240 cm x largeur 50 cm. Sur chacune des faces en longueur, des découpes ont été effectuées pour accueillir les photos. Ces percements font 24x30 cm : sur la face côté "usine" 10 sont à l'horizontale et 8 à la verticale, sur la face côté "commerce" 10 sont à l'horizontale et 10 à la verticale. Pour chaque partie, le texte la concernant est disposé au milieu de chaque groupement de photos (le support sur lequel est imprimé le texte est collé sur le module). La limite inférieure des photos se situe à 80 cm du sol, pour les photos disposées à la verticale, et à 92 cm pour celles disposées à l'horizontale. La limite supérieure est de 150 cm pour les deux types de positionnement.

[252] Cinq découpes de 125 cm de largeur par 40 cm de hauteur, qui évoquent les toitures d'usine.

[253] La découpe de la vitrine mesure 30 cm de large et 50 cm de haut (le caisson interne de la vitrine mesure hauteur 100 cm x largeur 50 cm x profondeur 100 cm).

[254] Objets des pricipales usines de la région où ont travaillé des Arméniens : La Viscose à Échirolles (cônes de rayonne viscose, noueur à main, échantillons de fil couleur), Biscuits Brun à St. Martin d'Hères (boîtes de biscuits et publicités), Chocolaterie Cémoi à Grenoble (boîtes de chocolat), Papeteries de Lancey (échantillons de papier et registre de la garderie d'enfants Bergès de 1925 à 1928, avec les noms d'enfants arméniens).

cette détente : les photos (gros plans de visages), les voix des témoignages oraux (diffusés au casque), les parcours de vie évoqués, sont personnalisés, c'est-à-dire que ce n'est plus l'histoire du Peuple Arménien en général qui est racontée, mais les parcours individuels de Monsieur ou Madame Untel venus se réfugier et s'installer en Isère. Cette humanisation du récit muséographique a été appréciée par la plupart des visiteurs et a contribuée à leur séjour dans cet espace.

La diversité des éléments et des mises en valeur, et surtout ces valises déposées un peu partout, confèrent une connotation de *hall de gare* ou port à cet espace. Collées sur les valises, les destinations de la diaspora arménienne renvoient aussi à l'imaginaire du voyage et, donc, à l'impression d'être dans un *lieu transitaire*, où l'on stationne provisoirement en attendant le prochain départ. Ces valises ont suscité des appréciations différentes : certains ont trouvé la symbolique *"judicieuse"* et très parlante[255], d'autres un peu forcée, voire *"facile"*. Quelques uns auraient préféré que ce soient de vraies valises, de préférence abîmées par l'usage. Les valises sont perçues comme *fausses* car trop "nickel", en contraste avec la dureté de la déportation que les Arméniens ont subie. Rappelons que le scénographe avait eu l'intention de donner un *"look destroy"*[256] à ces valises, auquel il a renoncé par la suite par respect envers les membres de la communauté arménienne : la symbolique *"destroy'"*a ainsi été remplacée par la symbolique *"valises neuves-nouvelle vie"*. L'une des visiteuses a deviné cette première évocation, en parlant des objets amenés en exil et présentés dans la vitrine du couloir : *"ce que j'ai trouvé impressionnant c'est de voir ces trésors-là que l'on avait pu emporter au fond d'une* ***vieille valise toute cabossée****..."*(P5). Le pouvoir évocateur de la scénographie est dépassé par celui apporté par le visiteur...

Compression visuelle et mise en scène *lumineuse*

En montant l'escalier, le visiteur se trouve face à un amoncellement de valises, derrière lequel un rideau noir[257] ferme l'espace et arbore le titre de cette partie. Cette coupure visuelle et motrice le pousse à regarder sur les côtés pour chercher la suite : à gauche, il peut lire un texte et une carte géopolitique sur la diaspora arménienne dans le monde ; sur la droite, caché en partie par le rideau, il aperçoit le module-usine qui se présente comme un mur gris métallisé disposé en diagonale. Il structure l'espace et oriente le

---

[255] Un des sujets aurait aimé trouver encore plus de "réalisme", c'est-à-dire que la taille des valises corresponde au nombre d'Arméniens vivant dans les pays/régions marqués sur la valise. Pour deux autres sujets des parcours commentés, d'origine portugaise (P1) et (P9), cela leur a évoqué leur expérience personnelle d'émigration, mais aussi, la *valise en carton*, titre d'un "tube" des années 1980 sur l'immigration, interprété par Linda de Suza, chanteuse portugaise, elle aussi immigrée en France. Cela a donné lieu à un petit échange complice entre nous puisqu'elles ont compris que moi aussi j'étais portugaise (l'une des personnes faisait partie de notre réseau de connaissances mais l'autre non, elle était une visiteuse "spontanée").

[256] Cf. à ce sujet *Journal de l'exposition*.

[257] Dimensions : hauteur 230 cm x 180 cm largeur. Il s'agit de deux rideaux supperposés, de mêmes dimensions pour que ce soit plus opaque.

visiteur vers la droite, là où sont les banques d'écoute et un deuxième amoncellement de valises en guise de garde-corps sur l'escalier. La disposition du module-usine rétrécit l'espace côté sud et donne un effet d'entonnoir, de *compression*[258]. Cet effet de compression et le *repli sur soi* qui en découle, est renforcé par le fait qu'en écoutant au casque, le visiteur concentre son attention visuelle et sonore et s'isole temporairement. Ce confinement spatial est mentionné par les visiteurs puisque c'est là que l'on fait allusion à l'impression de renfermement (*"on est un peu à l'étroit"*, *"c'est un peu renfermé"*), et des références à la chaleur ou aux odeurs : *"il fait un peu chaud maintenant"*, *"ça sent le renfermé"*, *"il y a une odeur de matériaux de bricolage"*.

Il existe une convergence visuelle et motrice - puisque le visiteur est attiré vers le coin des banques d'écoute (aussi par l'invitation à l'écoute, matérialisée dans les casques) - contredite par la disposition en cul-de-sac. Parallèlement et presque paradoxalement, c'est en se dirigeant vers l'intérieur de cet espace que le visiteur peut entrevoir le passage à gauche du module-usine (caché précédemment par le rideau et les valises disposés en face de l'escalier) et comprendre qu'il y a encore une suite ou plutôt que la suite se fait par là. Pour certains visiteurs, cette directivité du regard et du cheminement liée à l'aménagement scénographique (diagonale du module-usine) confère une **dynamique** à l'espace et, par conséquent, au parcours lui-même. D'où la qualification de *lieu de transit* puisque le mouvement est imprimé dans la perception de cet espace.

Certains visiteurs ont fait référence à une concurrence entre deux parties de cet espace : le côté est, c'est-à-dire le module-usine, et le côté ouest avec les banques d'écoute et les portraits en noir et blanc. Le module-usine focalise le regard par le dispositif d'éclairage des photos-diapositives ; le côté droit est plus sombre, mais attire le visiteur par les casques qui sollicitent une nouvelle démarche active du visiteur (par la nouveauté de la présentation). Le bruissement qui sort des casques fonctionne aussi comme élément d'attraction. Le parcours prévu par les concepteurs, c'est-à-dire en suivant l'ordre chronologique, commence plutôt par la droite, par les papiers d'identité des rescapés du Génocide et les deux premières banques d'écoute. Les visiteurs qui se sont, d'abord, laissés attirer par le module-usine et qui ont ensuite regardé ce côté droit, ont eu l'impression de *s'être trompés*, de ne pas avoir suivi la logique de présentation.

La lumière est un critère qualificatif important pour cet espace : déjà par le fait d'une coexistence de divers types d'éclairage, mais aussi par une mise en lumière plus

---

[258] *«La notion de compression est connotée par le repli sur soi résultant de la fermeture à la fois du champ visuel et du contact avec autrui.»*[Chelkoff, Thibaud, 1992 : 124].

théâtrale ou *scénique*, notamment par l'utilisation de couleurs. Deux types d'éclairage sont utilisés.

1) Le dispositif d'éclairement des photos à l'intérieur du module-usine. Nous avons déjà décrit ce dispositif[259] précédemment. L'essentiel à retenir de ces photos, agrandies et éclairées par derrière tel que des diapositives, est la forte attraction visuelle et motrice qu'elles exercent sur les visiteurs. Cette attraction résulte du fort effet de contraste entre les "carreaux éclairés" (les diapositives) et le mur où ils sont encastrés, qui lui n'est pas éclairé (sauf sur les textes ou le shed par des spots). Cette technique d'éclairement des photos a plu à tous les visiteurs par le fait qu'elle fait ressortir les infimes détails des photos, mais également parce qu'elle permet un confort du regard, c'est-à-dire que l'on peut apprécier longuement les photos sans être gêné par des reflets, comme cela peut arriver dans les présentations habituelles.

2) Les spots à tungstène halogène à réflecteur dichroïque. Ils sont de deux types : de couleur blanche pour éclairer les textes, la carte géopolitique et les photos des banques d'écoute ; et colorés pour un éclairage de type scénique : rouge sur les amoncellements de valises, vert sur le haut du rideau, violet sur le shed du module-usine. C'est cette mise en lumière polychromique qui confère le côté scénique à cet espace, mentionné par beaucoup de visiteurs. Pour certains, c'est même le seul aspect qui permet de qualifier cet espace qu'ils nomment, d'ailleurs, *"mise en scène"*.

En terme lumineux, c'est la première fois dans l'exposition que la couleur est employée d'une façon aussi marquée. Dans les espaces précédents, l'éclairage était toujours fait par des spots blancs, à l'exception de l'éclairage orangé sur les photos en tissu dans le couloir ; dans ce cas-là, le filtrage résultant des tissus n'individualisait pas l'éclairage en lui-même. Alors que, dans cet espace, les couleurs des spots sont très marquées et ont un rôle à jouer dans la distinction, voire la *dramatisation* des objets ainsi éclairés. En ce qui concerne le shed du module-usine, par exemple, c'est l'éclairage violet qui a permis à plusieurs visiteurs de comprendre la forme découpée de la partie supérieure du mur et de l'attacher au thème "usine". La plupart d'entre eux ont trouvé cette forme *judicieuse*, quelques uns un peu *forcée*, dans un premier temps, en finissant par reconnaître que c'était *simple et efficace*.

En terme visuel, la couleur joue aussi un rôle plus marqué que dans les salles précédentes. En effet, plusieurs couleurs coexistent dans cet espace confiné : rouge brique des murs, gris métallisé du module-usine, noir des valises et du rideau qui fait séparation, noir et blanc des photos et des textes. En plus de ces couleurs des matériaux il y a les couleurs de l'éclairage auxquelles nous venons de faire référence.

---

[259] Cf. IIIe Partie, Chapitre 3. Caractérisation environnementale. Les tubes fluorescents qui éclairent les photos sont suspendus à l'intérieur du module-usine.

Cette multitude de coloris mais aussi de formes, textures et matériaux, donne l'impression d'une scène théâtrale, factice. Ce *bric-à-brac* polychromique reste dans le souvenir des visiteurs comme une zone hétérogène et disparate.

Mixage sonore

En pénétrant cet espace, la perception sonore est marquée, d'abord, par l'effet de *mixage*[260] entre les "*bzz-bzz des casques*" et la musique diffusée par les haut-parleurs situés au bout de la salle, de l'autre côté du module-usine. Selon les intentions des concepteurs cette musique appartient à la partie suivante concernant la vie communautaire. Le fait qu'elle soit audible dans cet espace est involontaire ; ce *débordement* tient aux caractéristiques de propagation du son et au non cloisonnement de la salle qui rendent difficile la maîtrise d'une *localisation* ou individuation sonore. Quant au bruissement qui sort des casques, ce *bzz-bzz* mentionné par presque tous les visiteurs, il n'a pas été prévu par les concepteurs. Normalement, ce bruit est censé n'être audible qu'à une très courte distance, voire même qu'une fois les casques mis aux oreilles. Mais, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'expliquer, cela dépend du réglage du son qui est effectué par les gardiens chaque jour. Par conséquent, l'effet de mixage est plus ou moins ressenti par les visiteurs, selon l'intensité de diffusion. En revanche, dès que le visiteur a compris que ce *bzz-bzz* vient des casques, l'effet de mixage se dissipe, c'est-à-dire qu'en localisant l'une des sources sonores il ne perçoit plus de mélange des sons ; il ressent plutôt un effet de décalage ou de décontextualisation en ce qui concerne la musique de la salle suivante. Celle-ci exerce un effet d'attraction qui peut même conduire à un effet *phonotonique*[261] : certains visiteurs rythment le pas et parfois se précipitent de l'autre côté. Ils ont attribué une qualité d'*invitation* sonore à cette musique, car elle faisait comprendre que, plus loin derrière, il y avait *quelque chose qui se passait* et donnait donc envie d'y aller. Quelques visiteurs ont dit avoir été gênés par ce mélange de sons et par le brouhaha qui en résulte, qui les a perturbé dans la lecture des textes. La plupart des visiteurs ont, quand même, apprécié ce chuchotement qui sort des casques qui les a accompagné dans la lecture des textes. Deux visiteurs nous ont dit qu'ils n'ont même pas eu à mettre le casque, car en se plaçant juste à côté ils pouvaient suivre le témoignage oral, tout en lisant les textes affichés au-dessus et entourés de photos. Ce chuchotement a fini par donner une certaine humanité à cet espace, «*tu trouves un peuple là tout à coup, je trouve ça bien, une multitude de gens qui s'adressent à toi ou qui discutent entre*

---

[260] «*Compénétration de sources sonores différentes et simultanées. L'effet de mixage suppose des niveaux d'intensité proches entre les divers sons en présence. Il se repère surtout dans des espaces de transition susceptibles de recevoir des ambiances sonores provenant de différents lieux. L'auditeur se trouve alors dans une situation paradoxale où il est difficile de choisir ce qu'il veut entendre, la concurrence des sons entraînant l'indécision.*» [Augoyard (dir), 1995 : 91].

[261] Ou effet de phonotonie «*Cet effet caractérise le sentiment d'euphorie provoquée par une perception. Il induit parfois directement un comportement : regain d'activité, mouvement collectif, gestes réflexes, etc...*» *Idem*, p. 95.

eux» (P15). Ce mixage des sons a contribué certainement aussi à l'impression de hall de gare où des sons différents se mélangent : des voix, des bruits mécaniques, parfois de la musique.

Les postures d'écoute au casque

L'écoute au casque place le visiteur dans une situation perceptive particulière : celui-ci concentre sa perception auditive sur en seul objet sonore, en s'isolant des autres sons de l'exposition et des autres visiteurs durant l'écoute. Pourtant il "reste connecté" par les autres modalités sensibles, notamment visuelle et tactile, à l'exposition. Cette coupure sonore a permis à certains visiteurs se plaignant de nuisances sonore (l'effet de mixage) et visuelle (bric-à-brac) de rester assez longtemps dans cette salle.

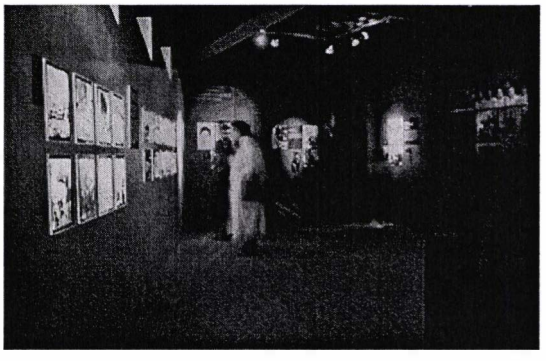


Figure 56 - Les visiteurs écoutent au casque, en regardant les textes qui accompagnent les témoignages. À droite, d'autres regardent les "diapositives"

L'écoute au casque implique des postures diverses : le visiteur peut *rester debout* et lire le texte et les images concernant le témoignage qu'il écoute, en tournant ainsi le dos à l'exposition et donc, aux autres visiteurs. Il peut aussi se retourner et regarder autour de lui. Il peut encore *s'asseoir* sur les valises prévues à cet effet dans chacune des banques d'écoute. Là encore, trois attitudes sont possibles : lire des textes, regarder par terre en se concentrant dans l'écoute, regarder en face ou regarder les autres visiteurs. S'asseoir sur les valises ne semble pas être une pratique évidente pour certains visiteurs[262]. Après analyse des comptes rendus de perception, nous pouvons affirmer que la plupart des visiteurs s'étaient posé la question si ces valises étaient là pour servir de sièges ou pas. Mais presque aucun ne s'est assis. Pour certains, elles semblaient trop peu confortables ou trop étroites, pour d'autres la station debout était préférée, afin de pouvoir lire les textes en même temps. Deux des visiteurs nous ont dit avoir essayé de les soulever... Cette **attraction tactile** exercée par les objets, dans ce cas des objets scénographiques, participe aussi d'une sorte d'*envie de vérification* chez les visiteurs, c'est-à-dire de tester tactilement les matériaux ou la véridicité des objets.

[262] Cf. IIIe Partie. Analyse des Corpus, Chapitre 2.1.2. Éléments particuliers.

Ce comportement a également[263] été décrit par les visiteurs, ou observé par nous-mêmes, par rapport au module-usine : la couleur grise métallisée texturée, c'est-à-dire appliquée à la brosse afin de donner un effet métallique, déclenchait chez les visiteurs cette envie de vérification tactile : *est-ce que c'est vraiment du métal ?*

Synthèse

Cet espace que nous avons appelé *L'arrivée*, d'après les descriptions recueillies, est qualifié d'espace hétérogène, voire hétéroclite par tous les visiteurs. La diversité d'objets et de dispositifs scénographiques, mais aussi de formes, matériaux, couleurs et sons, rend difficile l'attribution d'une unité en terme sensible. La plupart des visiteurs retrouvent cette unité dans le thème - l'arrivée ou hall de gare -, certains dans la scénographie elle-même - l'aspect *mis en scène* symbolisé notamment par les valises sur-éclairées -, d'autres encore dans le bruissement des casques.

Nous pouvons dire, alors, qu'il s'agit d'une **configuration intersensorielle**, c'est-à-dire que toutes les modalités sensibles sont mobilisées et participent de la construction du sens.

MOMENT 6 - ESPACE VIDE, BIFURCATION SPATIALE

En *finissant la visite* de cet espace, le visiteur est attiré par la tache de lumière sur le mur nord, derrière le rideau noir qui constituait un obstacle à l'entrée, mais aussi par le vide qu'il peut entrevoir à la fin du module-usine et qui lui annonce un passage (cf. figure 57). Le visiteur s'avance, en longeant le module-usine, et quand il arrive à l'extrémité il se trouve devant un *vide*, presque un non-lieu où il est confronté à un nouvel aménagement de l'espace : «*Là y a un vide quand même. Tu vois? Ici y a un vide. Y a une coupure je ne sais pas pourquoi.*»(P3). Ce vide constitue une **bifurcation problématique** ou nœud décisionnel : «*Quand je suis arrivée ici je me suis dit par où on commence ? Sur le coup je me suis arrêtée un peu, et puis comme il y avait le rideau là qui faisait le cercle, qui limitait, je me suis dit, bon, ça doit être par là c'est-à-dire dans le sens de la marche de la droite.*»(P1). Comme nous le montre la figure 58, le visiteur a devant lui une percée visuelle jusqu'au bout de la salle et, légèrement sur la droite, sa vision est bloquée par un rideau circulaire noir, ou cyclo, qui dirige son regard vers l'arrière du module-usine ; celui-ci referme l'espace en un coin un peu en retrait, dû à sa disposition en diagonale, déjà mentionnée. C'est ce rideau arrondi qui impose une délimitation de l'espace et accentue l'impression de vide. Il résulte de la volonté des concepteurs de séparer deux

[263]Aussi pour les tissus et même les vitres des photos ou vitrines dans toutes les salle.

thèmes : le *travail* - évoqué encore dans le côté verso du module-usine avec des photos et texte sur le commerce - et la *vie familiale et communautaire* - à partir de la vitrine des objets liturgiques en forme de croix, jusqu'à la sortie.

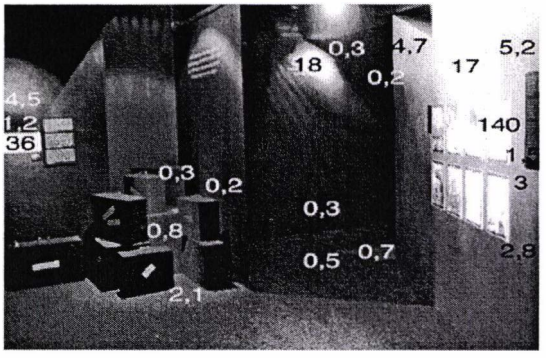


Figure 57 - Le visiteur peut entrevoir un passage...

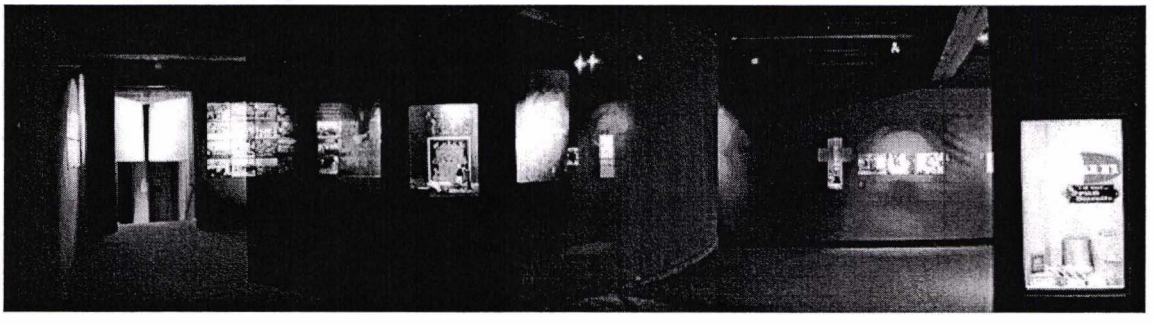


Figure 58 - Bifurcation - *aller tout droit ou tourner à droite?*

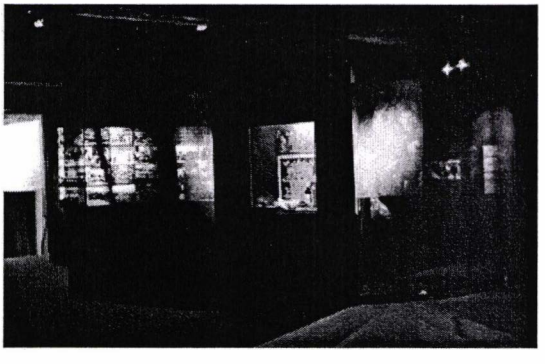


Figure 59 - Cyclo translucide et effets de lumière au sol

Le traitement scénographique et lumineux différencie ces deux sous-espaces (*mur-usine* et *l'autre côté du cyclo*) mais marque la perception plus tôt, c'est-à-dire dès que le visiteur se trouve à l'extrémité du module-usine, en le contournant, et que son regard est attiré par la percée visuelle jusqu'à la sortie. Le cyclo domine sa perception en tant qu'obstacle visuel et moteur ; il voile ce qui est derrière et oblige le visiteur à le contourner. Le matériau contribue aussi à l'effet d'assombrissement : la trame est fine et translucide mais pas transparente, elle brouille la vision.

La matité et la couleur noire du matériau, associées aux faibles niveaux d'éclairement[264], rendent ce rideau presque opaque et finissent par le "solidifier", c'est-à-dire qu'il semble se matérialiser sous la forme d'un mur[265]. Cet effet est transitoire puisque comme le rideau n'est pas "lié" au sol (il est sur élevé de 20-30 cm), la lumière passe quand même, en créant des jeux lumineux au sol (cf. figure 59).

Selon la plupart des visiteurs, c'est le module-usine qui marque le seuil entre deux espaces-ambiances ; alors qu'en réalité c'est plutôt ce vide ou non-lieu entre l'extrémité du module-usine et le rond du cyclo, qui marque un changement perceptif. Du point de vue thématique, ce seuil est matérialisé dans le cyclo lui-même, puisque le côté verso du module-usine fait encore partie du thème du travail, initié dans la partie précédente. Les visiteurs vont quand même lier ce côté du mur-usine à l'ambiance perçue dans cette partie. Cette différence entre seuil thématique et seuil ambiantal rend difficile l'attribution d'un nom à cette zone et même la description du contenu est un peu floue et imprécise... Le thème du travail 'commerce', évoqué sur le côté est du module-usine, est ainsi complètement gommé des descriptions des visiteurs. C'est pourquoi nous garderons la distinction faite par les visiteurs, et l'expression *"La vie"*, pour désigner cette zone qui commence.

Cette bifurcation et l'obstacle visuel constitué par le cyclo imposent une **prise de décision** au visiteur ; il doit encore une fois choisir son parcours entre *échappée visuelle* et *repli à l'intérieur*, entre parcours direct vers la sortie et parcours zigzaguant vers le cœur de la présentation et la lumière. Quelques visiteurs ne nous ont pas parlé de cette bifurcation ou de ce vide problématique. Cela s'explique par le fait que, lors de leur première visite, ils avaient toujours longé le module-usine ; ils avaient donc toujours été reliés à un élément physique qui structurait leur cheminement. Ces visiteurs-là ont regardé la vitrine des objets d'usine, encastrée dans l'extrémité nord du module-usine, et ont donc été tout de suite attirés par l'espace éclairé de l'autre côté du mur-usine. Et ils n'ont pas eu à gérer cette décision. Lors des parcours commentés, deux des visiteurs ont d'ailleurs été surpris de voir que sur le mur nord de l'exposition, en face du module-usine, il y avait un titre collé (qu'ils ont pris le temps de lire durant le parcours) ; comme ils longeaient le module-usine ils n'avaient pas regardé ce mur et donc pas lu ce titre.

Percée visuelle versus *repli à l'intérieur*

La percée visuelle jusqu'à la sortie attire inexorablement le regard et invite au cheminement, par un effet d'approfondissement et de "lumière au bout du tunnel",

---

[264] Cf. aussi IIIe Partie - chapitre 1.1. La mise en espace de l'avant programme et chapitre 3.2. Mesures lumineuses.

[265] Cet effet a été défini en terme sonore (Cf. Augoyard (dir), *op. cit.* 92), nous extrapolons cette impression de solidification en terme visuel.

comme dans le *couloir de la mort*. Mais ici cet effet est plus accentué, car la distance semble plus grande. Cela est dû certainement au fait que ce "couloir" est plus sombre : déjà le plafond est plus bas (2,40 m), il n'y a pas d'éclairage, sauf celui dirigé sur des textes et photos placés à l'extrémité du mur nord et, au bout, la grande tache de lumière blanche de l'escalier de sortie. Les valeurs d'éclairement mesurées dans ce "couloir" varient entre 0 et 1 lux... Les mesures de luminance confirment ce contraste évident entre le "couloir" sombre et l'extrémité sur-éclairée, voire éblouissante.

Paradoxalement, cette invitation visuelle ne se traduit pas par un cheminement effectif vers cette tache lumineuse, car la majorité des visiteurs sont plutôt attirés par la suite de l'exposition sur la droite, malgré l'effet de compression visuelle (et donc de repli à l'intérieur) ; la façade est du module-usine, avec la même présentation des photos que la précédente, et sur le mur sud une nouvelle vitrine et des photos mais aussi des niveaux d'éclairement plus élevés mobilisent le parcours. Certains visiteurs nous ont dit avoir été, en effet, attirés par cette lumière là. Dans cette bifurcation, la décision se fait donc entre espace sombre et espace éclairé, mais également entre "couloir vide" et "contenu".

Synthèse

Cette concurrence entre "percée visuelle" et "rentrer à l'intérieur" constitue une configuration sensible essentiellement visuelle mais qui engage fortement la motricité : le visiteur s'arrête, scrute l'espace, prend une décision et reprend son cheminement. Il s'agit donc d'une **configuration visuo-motrice**.

Comme le visiteur s'arrête à côté du module-usine pour s'orienter, il va s'en servir dans sa description comme repère spatial qui marque la limite entre deux parties. La limite visuelle (cyclo) et la limite motrice (module-usine) de cette bifurcation ne coïncident pas, mais elles délimitent ensemble les "contours" de ce vide qui détermine la démarche perceptive du visiteur. Même si dans le discours, les visiteurs gardent le module-usine comme repère, c'est bien cette bifurcation, ce vide, qui guide leurs conduites. On peut affirmer alors, que c'est le *vide* qui configure la perception, mais c'est le *plein* qui informe le discours. On pourrait dire également que l'invitation sensible n'était pas suivie car l'invitation cognitive était plus "forte", c'est-à-dire que le rapport gnosique et/ou la fonction socio-symbolique de la visite du musée a pris ses dessus.

La Vie et la Communauté - 4e zone

Cette quatrième zone est appelée *L'Installation* ou *La Vie* par la plupart des visiteurs. Il s'agit d'une zone que les gens ont du mal à nommer, car ils la perçoivent comme hétéroclite dans la mise en scène et dans les thèmes traités. Le cyclo - rideau noir qui entoure le module-maison - crée une séparation dont le sens n'est pas toujours compris. En terme lumineux, cette zone est sombre pour la plupart des visiteurs. En revanche, tous apprécient la musique.

MOMENT 7 - RENTRER A L'INTERIEUR

En évitant l'appel visuel constitué par la tache lumineuse de la sortie, le visiteur tourne à droite et pénètre plus à l'intérieur de l'exposition : il a, donc, le cyclo à sa gauche et le module-usine à sa droite. Cet espace est perçu comme plus sobre et plus unitaire, en terme scénographique, que celui situé de l'autre côté du module-usine. Le thème du travail se poursuit mais, ici, plutôt lié à la notion d'installation : l'artisanat, le commerce et l'autonomie qui en découle. Les cartes géographiques, accrochées sur le mur contigu au module-usine, montrent également cet enracinement de la communauté arménienne à Grenoble.

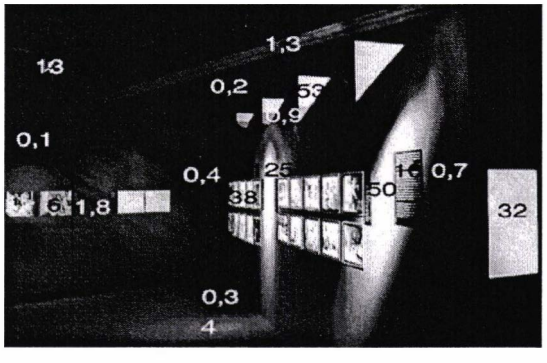


Figure 60 - Module-usine et effet de compression visuelle

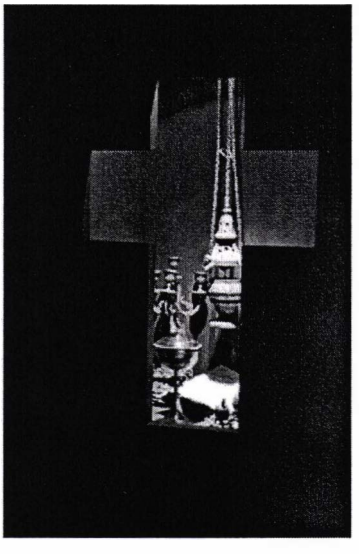


Figure 61 - Vitrine des objets liturgiques

L'unité scénographique résulte d'un traitement lumineux homogène - uniquement des lumières blanches dans les spots et les "diapositives" du module-usine -, et de l'absence d'autres types de dispositifs comme les valises ou les casques dans la partie précédente. On peut observer également un effet de compression visuelle (cf. Figure 60), par le coin formé par la jonction du module-usine et du mur ; cet effet de compression est accentué par le fait que ce coin est plus sombre que les murs qui lui

sont contigus. Sur le mur qui se présente devant le visiteur, côté sud, on trouve des photos de cérémonies religieuses - baptême, mariage - et une vitrine en forme de croix contenant des objets liturgiques (cf. figure 61). Cela évoque le maintien des traditions religieuses, aspect très important de l'*arménité*[266]. La forme en croix de la vitrine a été différemment appréciée par les visiteurs : soit elle n'a pas suscité de réactions, soit certains l'ont trouvée encore un peu forcée.Par contre, cela a permis de rappeler que c'était un peuple chrétien, ce qui était d'ailleurs l'intention des concepteurs en lui donnant cette forme ; cela était important surtout pour les visiteurs n'ayant pas lu attentivement tous les textes[267].

Élan musical

La musique que l'on entendait de l'autre côté, devient plus présente et prend tout son sens en vue du thème de la vie de famille et de la communauté, qui s'annonce dans les photos de cérémonies religieuses et dans ce qu'on peut deviner de la suite (en regardant à travers le rideau, malgré son opacité relative). Elle participe de cette invitation à rentrer à l'intérieur, au cœur de l'exposition, car elle *entraîne* le visiteur en termes auditif et moteur. Cet effet phonotonique était mentionné par beaucoup de visiteurs qui ont apprécié le côté joyeux et festif de la musique. Quelques uns la fredonnent pendant le parcours et accordent le rythme de leur pas à celui de la musique. Déjà pendant l'observation des conduites de visite, nous avions eu l'occasion d'observer ce type de comportement, dont le plus "transporté" (enthousiaste) était celui d'un couple de jeunes gens qui dansait enlacé. Selon certains visiteurs, cet élan musical a donné un regain d'intérêt pour la lecture des textes et photos mais, pour d'autres, elle les a tellement "pris" qu'ils ont plutôt *flâné* sans avoir envie de lire.

MOMENT 8 - RE-BIFURCATION PROBLEMATIQUE

Après la vitrine cruciforme, le visiteur arrive à hauteur du cyclo, et découvre en même temps *l'autre côté* de ce rideau et un autre agencement de l'espace : un peu sur sa gauche, il voit le module-maison[268] en forme de parallélépipède, duquel ressort un tissu

---

[266] La religion chrétienne apostolique arménienne fait partie intégrante de l'identité des Arméniens et constitue l'un des éléments unitaires. Les Arméniens sont considérés le premier peuple chrétien. La création de l'alphabet arménien, au Ve siècle, pour une meilleure propagation des Évangiles, participe profondément de la construction de l'identité et unité dans l'arménité.

[267] Comme le Peuple Arménien a fait partie de l'Empire Turc-Ottoman, quelques visiteurs n'étaient plus très sûrs de leur appartenance religieuse. Pourtant c'est en partie par leur chrétienté que les Arméniens ont été déportés. Aussi, dans le texte placé à la sortie du couloir évoquant le Génocide on parle de *diaspora* arménienne. Une des visiteuses ne comprenait plus si les Arméniens étaient finalement juifs ou chrétiens, puisque pour elle le mot diaspora ne s'applique qu'au peuple juif. La forme en croix de la vitrine a ainsi permis de resituer les visiteurs.

[268] La forme du module-maison est celle d'un parallélépipède transpercé par un tissu (sur lequel est imprimée une photo de mariage). Il s'agit en réalité de deux blocs d'aggloméré côte à côte, le tissu faisant le lien. Dimensions : **Bloc gauche** - haut. 240 cm x long. 150 cm x largeur 150 cm. **Bloc droite** haut. 240 cm x long. 100 cm x largeur 150 cm. Sur la largeur nord ouest (bloc gauche-'cuisine') et sud-est (bloc droite-'maison'), il y a deux vitrines encastrées au centre,

éclairé, et qui présente le même dispositif d'exposition de photos que celui du module-usine. Ce module-maison structure l'espace de circulation, car il délimite deux aires de passage : l'une côté sud (en face du visiteur) et l'autre côté ouest (à gauche). Dans ce côté gauche, le cyclo marque l'autre limite de l'aire de circulation par son arrondit. Le visiteur est ainsi confronté à une **nouvelle bifurcation** : *est-ce qu'on va aller tout droit ou est-ce qu'on va tourner à gauche ?*

Le module-maison disposé en biais, participe de cette prise de décision, car il oriente le regard et le cheminement vers le bout de la salle, par un effet d'approfondissement ou d'entonnoir. Le regard est aussi attiré par la tâche colorée de l'amoncellement de fleurs au coin sud-est de la salle. Et le visiteur s'achemine vers cet élément qui l'intrigue (cf. point suivant).Ce parcours est celui suivi par la grande majorité des visiteurs. Très peu de personnes ont pris la voie qui se présente à gauche. Peut-être parce que l'attrait des fleurs était le plus fort, peut-être parce que, côté gauche, la fermeture par le cyclo faisait croire que il n'y avait rien à voir.

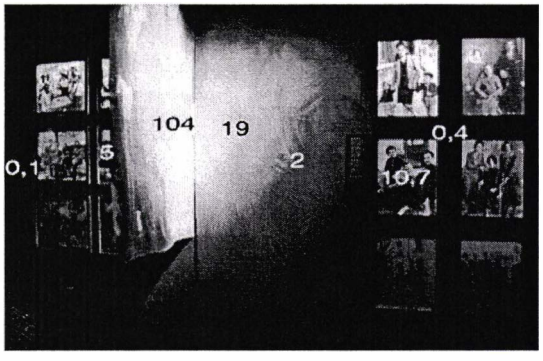


Figure 62 - Façade sudouest du module-maison

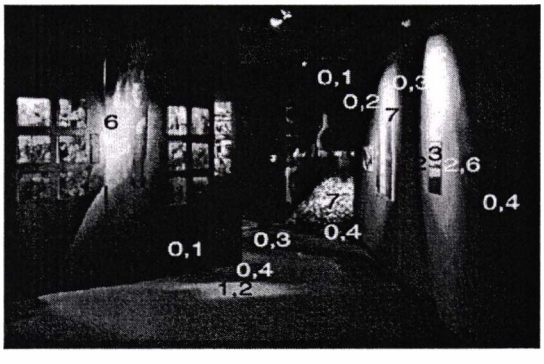


Figure 63 - Vue sur le module-commémoration à partir du module-usine

Quatre des personnes observées (ayant fait les parcours commentés ensuite) ont pris quand même cette voie car elles étaient attirées par les photos de famille encastrées dans le module-maison ; en les regardant, elles ont ainsi fini par contourner le module-maison par la gauche, regarder la vitrine-"cuisine" et les photos sur l'autre face du module, en passant ensuite au mur avec les photos associatives, et en faisant un crochet vers le module-commémoration.

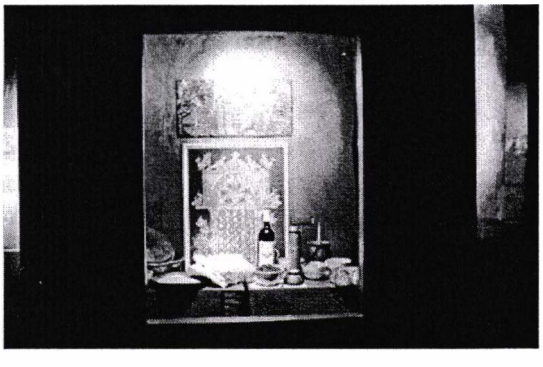


Figure 64 - Vitrine-cuisine

avec des objets du quotidien. Chaque vitrine mesure 70 cm de haut par 92 cm de large et la limite inférieur est fixée à 92 cm du sol. Dimension du **tissu-photo** : larg. 300 cm x haut. 150 cm.

Un fait intéressant à souligner est que bien que la plupart des visiteurs aient fait la première visite en allant tout droit, certains ont pris cette voie à gauche, lors du parcours commenté. Ils ont ainsi pu découvrir la vitrine "cuisine"[269] qu'ils n'avaient pas vu lors de la première visite. Cela nous permet d'avancer l'hypothèse que quand une personne fait sa visite de l'exposition, elle adopte une *démarche de visiteur*, c'est-à-dire qu'elle privilégie le regard des photos et la lecture des contenus et suit donc la voie de droite plus riche en terme muséographique. Lorsqu'elle fait le parcours commenté, elle est libérée de cette tâche de visiteur-lecteur, et adopte une démarche plus attentive aux aspects sensibles, en se laissant prendre par d'autres *offrandes* du site.

Synthèse

Cette bifurcation mobilise essentiellement les modalités visuelle et motrice des visiteurs ; il s'agit donc d'une **configuration visuo-motrice** car ce sont les offrandes visuelles qui orientent les parcours des visiteurs. Le choix pris dans cette bifurcation implique des parcours différents, ayant comme conséquence un ordre différent dans la lecture et perception des éléments. Cela peut aller jusqu'au non regard de certains éléments ou objets et mener, donc, à des expériences perceptives multiples et, par conséquent, à la construction de mémoires diverses.

MOMENT 9 - *ATTIRE PAR LES FLEURS*, LE MODULE-COMMEMORATION

L'amoncellement de fleurs, coloré et éclairé, qui attire le regard et mobilise le parcours du visiteur est, en réalité, le module-commémoration, évocation scénographique du Monument de Commémoration du Génocide existant à Erevan, République d'Arménie[270]. Cet élément contribue en partie à l'hétérogénéité perçue par les visiteurs dans cette salle. Il s'agit d'une demi-pyramide, située au coin sud-est de la salle, couverte d'œillets rouges, roses et blancs, du sommet de laquelle "sort une flamme"[271] : la flamme du souvenir. Cet élément attire le regard et le corps par les couleurs et l'éclairage déjà, pour certains visiteurs, depuis le coin formé par le module-usine. Néanmoins, beaucoup ne comprennent pas sa signification : *est-ce qu'il s'agit d'une robe,*

---

[269] Où sont exposés des produits alimentaires entrant dans la composition de la cuisine arménienne et des ustensiles : *serdjep* (pour la préparation du café) moulin à café, *havan* (mortier), napperons et broderies, plats en cuivre étamé, plat creux et passoire en cuivre étamé, abécédaire arménien, bas-relief en cuivre, allégorie de l'Arménie.

[270] Les 24 avril, les Arméniens viennent s'y recueillir et déposer un œillet en mémoire des victimes du Génocide. À l'association Maison de la Culture Arménienne de Grenoble et du Dauphiné, un monument semblable a été reproduit, à une échelle réduite, et la communauté arménienne s'y réunit pour la commémoration annuelle (une photo de cette cérémonie à la MCAGD est présentée à côté du module-commémoratif).

[271] Simulée par un foulard rouge qui bouge par action d'un ventilateur.

d'une tradition festive arménienne ou d'un monument commémoratif ? La légende[272] et les photos qui accompagnent ce module-commémoration et expliquent sa signification, sont placées sur le côté gauche du module, un peu en contrebas par rapport à la hauteur du regard d'un adulte ce qui explique que quelques uns des visiteurs ne les ont pas vues ou lues ; du moins pas tout de suite, car après avoir scruté visuellement le module sans avoir compris immédiatement le sens, la plupart cherchait en effet une explication dans les images et/ou textes accrochés à côté.

Ce module a été rajouté après les premières propositions du scénographe - et suite à des rencontres avec des membres de la communauté arménienne -, d'où son emplacement en quelque sorte décalé, à côté du module-maison et de la partie évocant les activités associatives[273] et festives. Pour l'articuler en terme scénographique aux éléments disposés à côté, les concepteurs ont installé une séparation : deux rideaux noirs[274], disposés de chaque côté contre le mur, laissant une ouverture entre les deux rideaux de 20 cm, juste suffisante pour regarder ou *"passer la tête"*. Ce dispositif de séparation a renforcé l'effet d'attraction du module-commémoration par le *"mystère"* que les rideaux créent en voilant ce qui est derrière. *Voiler pour mieux attirer*, pourrait qualifier cet élément, car ce voile de mystère réveille la curiosité du visiteur, mobilise son attention et son parcours et l'invite à chercher une explication. L'envie de savoir ce qui a derrière les voiles, a déclenchée la même conduite chez les visiteurs : s'approcher, toucher les rideaux, les écarter légèrement et *"passer la tête"* ; ensuite, chercher l'information complémentaire à côté.

Le scénographe a, par ailleurs, placé un miroir dans l'angle, derrière le cône-monument, afin de donner l'illusion de pyramide entière. Ce miroir a deux effets remarquables sur la perception visuelle des visiteurs :

1) Le reflet qu'il renvoie de la salle et des visiteurs eux-mêmes fait croire que l'exposition continue par là. Cet effet de *dilatation*[275] visuelle, a invité quelques visiteurs à traverser le rideau pour continuer la visite. Car, suite à l'indécision vécue face au rideau-phrase du début, beaucoup de visiteurs pensaient qu'il s'agissait, là-encore, du même principe scénographique de voiler pour mieux inviter à traverser. Quelques uns ont essayé de passer, mais ont compris en le faisant qu'il s'agissait d'un miroir et pas d'une autre salle réellement existante et, en même temps, que l'ouverture

---

272 *«Évocation du monument du Mont des Martyrs. Élevé à la mémoire des victimes du génocide et fleuri d'œillets le 24 avril. Tsitsernakaberd, près d'Erevan.»*

273 Même si pas décalé en terme de sens, car la commémoration du Génocide continue de constituer un moment marquant et fédérateur de la communauté arménienne.

274 Dimensions : larg. 120 cm x haut. 230 cm ; en batiline, méme matériau que le cyclo et le rideau-phrase. Chaque rideau est lesté par une barre métallique glissée dans un fourreau dans la partie inférieure du rideau.

275 *«Dilater, c'est augmenter de volume, s'étendre, se répandre, s'élargir. Ceci implique un espace de référence qui donne une première mesure et une modification de la perception des dimensions spatiales. Les miroirs ou les surfaces réfléchissantes renforcent l'effet de dilatation. La transparence, en instaurant une multi-accessibilité du regard, conduit à une extravertion, une dilatation de l'espace public visuel qui accède ainsi à des espaces semi-publics ou privés.»* [Chelkoff, Thibaud, 1992 : 124].

entre les deux rideaux était trop petite pour réussir à passer (comme les rideaux sont lestés, le passage de tout le corps est presque impossible).

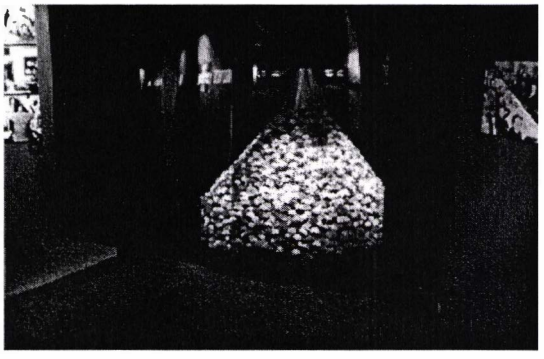


Figure 65 - Module-commémoration et effet de dilatation du miroir

2) En se plaçant devant l'ouverture, de face vers le miroir et le cône à fleurs, le visiteur est parfaitement centré par rapport au cône et, lorsqu'il regarde son reflet sur le miroir, il s'aperçoit que son image fusionne avec la pyramide à fleurs. Chez trois des visiteurs qui ont fait les parcours commentés, ce reflet a provoqué l'illusion qu'il s'agissait d'une robe traditionnelle arménienne et, par conséquent, qu'*ils portaient cette robe.* Ils ont jugé "*super*" cette idée des concepteurs de placer ce miroir qui donne au visiteur l'impression que c'est lui qui porte la robe. Et, par la même, de faire encore que le visiteur "rentre dans la peau" des Arméniens, en prolongeant cette empathie avec le thème et le peuple. Après questionnement, deux d'entre eux ont attribué cette illusion à l'influence de la musique entraînante et festive mais aussi à l'agitation de la flamme qui rendait la fusion entre le reflet du visiteur et les fleurs plus aisée. De plus, cette agitation renvoyait à la danse...

L'extrait présenté ci-dessous, du dialogue enregistré entre les deux sujets du parcours commenté n° 15 - deux amies qui avaient effectué ensemble la première visite -, permet de rendre compte de l'interinfluence des perceptions visuelle et auditive, mais aussi de l'interprétation individuelle basée sur les attentes ou expériences antérieures (qu'elles concernent les monuments commémoratifs ou les robes...) :

> «(...) F1. *C'est pareil pour la robe qui est présentée en fleurs, enfin le cône - ça m'a donné l'impression d'une robe c'est pour ça que je dis ça - mais je me suis demandée aussi à un moment, tu m'as vu?, je suis revenue...*
> F2. *Moi aussi!*
> F1. *Parce que j'ai vu la sortie et je me suis dit est-ce que là-bas c'était un passage aussi, puisque j'ai eu un doute au tout début, est-ce qu'on continue ou pas, et j'ai mis du temps à me rendre compte qu'il y avait un effet de miroir. J'ai mis la tête à l'intérieur, j'ai regardé et c'était assez marrant.*
> F2. *Moi je n'ai pas pensé à une robe, je me suis dit c'est vraiment... c'est peut-être pour ça que finalement la musique m'est restée comme un truc triste, parce que je me suis dit que ce truc ça a un côté mortuaire.*
> F1. *Ah, oui?*
> F2. *Ah, oui, oui, affreux, en plus kitsch, mauvais goût, horrible, quoi (rires)! De tous les points de vue, vraiment, je ne sais pas comment expliquer ça, mais... je pense que les œillets...*

F1. *C'est surtout le tissu qui est par dessus, qui bouge...*
F2. *Ça fait vraiment comme une flamme!*
F1. *Ah, non, moi c'était vaporeux comme une robe...*
F2. *Ah, pour moi non, c'est une flamme, parce que ça a un côté souvenir d'Arménie mais d'un côté de ce qui est des plus horrible, mortuaire, sans espoir presque!*
F1. *C'est quoi, en fait?* C'est un monument commémoratif du génocide...
F2. *Moi j'ai trouvé ça horrible : esthétiquement et symboliquement c'est fort comme truc, c'est frappant, c'est dans un coin mais on ne peut pas le rater! Et en plus on se demande si on peut passer si y a quoi que ce soit, alors y a tout ça qui s'entremêle...*
F1. *Et au même temps c'est un peu caché derrière les... on devine plus qu'on voit vraiment derrière le voile...*
F2. *Je me vois et en plus c'est des miroirs déformants (rire)!*
Et donc toi tu as pensé à une robe? F1. *Oui, la forme m'a fait plus penser à une robe avec le tissu qui bouge, c'était plus vaporeux... mais l'autre soirée j'ai regardé une émission sur la haute-couture donc (rires) je pense qu'y a une influence! C'est vrai que les œillets, la symbolique de la fleur est assez évidente mais ça ne m'a pas marqué, c'était plus dans le souvenir mais plus gai, plus léger: il faut se souvenir pour aller plus de l'avant, pour avancer, plus que se recueillir et puis pleurer sur son passé...»* (P15)

Un autre visiteur qui a pris le module-commémoration pour une robe décrit l'illusion résultante du miroir et de la flamme :

«Alors ça, ça m'a intrigué... je me suis demandé ce que c'était et je me suis mis là et je me suis dit : mais ça y est, c'est ma robe! C'est à dire qu'on voit mon tronc et, op!, c'est ma robe! C'est super, ils ont fait ça exprès! On s'habille avec la robe de la personne et on peut bouger et on a la robe, quoi! Et après j'ai regardé j'ai vu que c'était un monument, alors je me suis dit mince! (rire) Mais je trouvais ça vachement bien l'idée qu'on se mette là et d'un coup on se retrouve dans la robe, enfin dans l'objet qui était présenté.
Tu pensais que c'était un robe traditionnelle? *Oui, oui, je pensais que c'était un truc volontaire et apparemment c'est pas volontaire. Et c'est dommage parce que vraiment on est...*
Et le petit truc qui bouge là ça ne t'as pas intrigué par rapport à une robe? *Je me suis dit que c'était plus ce que permettait de faire le lien entre le corps et le bas de la robe. C'était un lien flou donc ça permettait que ce soit moins tranche et net.*
Tu étais déçu alors... *Oui, j'étais un peu déçu. Mais je trouve que comme on est déçu lorsqu'on le regarde de l'intérieur, car c'est beaucoup plus joli en fait à travers ce rideau, c'est à dire qu'on se dit que ce sera plus... Je ne sais pas. Par contre là je viens de voir mais je n'avais pas vu qu'en fait y a juste un quart de robe et qu'on a vraiment l'impression que c'est la robe entière. Ah, d'ailleurs là y a la construction de la robe?!...*
En fait c'est une sorte de stèle qui est couverte de fleurs par les gens qui ramènent une fleur le jour de la commémoration. *Oui, ça fait un peu un petit côté papier crépon, quoi. Tu sais les, comment ça s'appelle?... Dans les villages les chars décorés... Avec l'élection de la plus belle fille du village, bon, ça m'a fait penser à ça...»* (P13)

Une autre visiteuse lie l'illusion de la robe à la musique, qu'elle était, d'ailleurs, en train de fredonner juste avant de voir la "robe". Pour elle, les fleurs et les couleurs gaies ne pouvaient pas renvoyer à un monument commémoratif, puisque la mémoire qu'elle garde des monuments commémoratifs français est celle de lieux plutôt *"sinistres"*.

«Ah, c'est quoi ça? C'est une robe?! (rires) Cette chose avec des fleurs de partout!... Tu vois c'est marrant, là j'ose retirer le rideau moi je ne pensais pas du tout que c'était en plastique. Je suis déçue!... j'aurais préféré que ce soit en toile.
Là tu avais pensé que c'était une robe par la forme? *Oui et puis aussi avec la musique! C'est vrai qu'y a les deux qui ont joué. Comme la musique elle fait un peu musique de fête et qu'avant on passe par des sortes de cérémonies, y a une cérémonie de baptême et je ne sais plus quoi, et c'est vrai que moi je ne sais pas, mais moi c'est vraiment la forme d'une robe ça y a pas de problème, mais bon je me disais tiens! C'est*

vrai que je ne comprenais pas tout non plus. Mais la flamme en haut ça m'a perturbé quelque part (rire)! Je ne savais pas si c'était pour simuler une danse (rire)! C'est peut-être vachement la danse aussi, enfin la musique et puis les photos de cérémonie... et j'ai pas du tout pensé à un monument commémoratif. Et en plus les couleurs sont très gaies, ça change, et puis les fleurs c'est... Parce que c'est pas des monuments... spécifiques à la France, aussi. En France c'est toujours en béton, d'un sinistre, d'un... Ha, je hais ces choses là! ...» (P16)

Cette comparaison entre la symbolique de ce monument commémoratif arménien et le souvenir des monuments commémoratis français, a été faite par la plupart des visiteurs. Un aspect qui ressort de cette comparaison est le fait qu'une grande partie des jeunes de 25-35 ans ont surtout mis l'accent sur les côtés négatifs ou pesants des monuments commémoratifs français (également en ce qui concerne le drapeau des anciens combattants accroché juste à côté). Les visiteurs de plus de 45 ans ont plutôt été *émus* par cette évocation des monuments commémoratifs et de l'association des Anciens Combattants Arméniens de l'Armée Française (à travers leur drapeau et quelques photos).

En ce qui concerne les interprétations du "cône à fleurs", deux visiteuses ont encore pensé à autre chose : l'une (P1) s'est souvenue des célébrations portugaises de la révolution des œillets, l'autre (P12) de l'ambiance des festivités religieuses, notamment des images de saints fleuries, portées à travers les rues lors de processions.

Synthèse

Nous venons de voir comment cet élément scénographique censé représenter le monument de commémoration du génocide, de façon non équivoque pour les concepteurs, a suscité beaucoup d'intérrogations et différentes interprétations chez les visiteurs. L'interprétation de cet élément est très liée à l'ambiance sonore et visuelle mais aussi à l'expérience individuelle des visiteurs. La perception auditive induit une interprétation cohérente avec l'attribution de signification à la musique mais décalée du sens réel de l'objet perçu visuellement. Le thème participe également de cette interprétation puisque les visiteurs se trouvent dans une partie où l'on évoque les activités associatives et festives, à travers notamment des photos sur lesquelles on peut voir des groupes folkloriques (qui renvoient donc à la fête et aux habits traditionnels). Quelques visiteurs, emportés par la musique dans une démarche flâneuse, n'ont pas pris le temps de lire la légende et se sont laissés prendre par l'illusion de robe à fleurs, somme toute assez plausible... et plus positive que l'évocation d'un monument commémoratif. L'ambiance sonore du lieu ou, plutôt, la perception de la musique comme entraînante et festive par les visiteurs, a contribué à l'attribution d'un sens festif (robe, fête religieuse) à ce qui était perçu visuellement. À

l'inverse, les visiteurs qui ont interprété le cône à fleurs comme un monument commémoratif, ont perçu la musique comme triste ou laconique.

L'**expérience personnelle** que chaque visiteur apporte dans sa lecture, qu'elle soit immédiate (perception de la musique) ou lointaine (évocation de fêtes, d'émission de télé ou des monuments commémoratifs), agit également sur la perception et sur l'attribution de sens à cet élément. Les visiteurs sont ici dans un rapport ambivalent, en même temps pathique et gnosique, c'est-à-dire que le lien établi par la musique participe d'une émotion qui déclenche chez le visiteur l'envie de comprendre (donc de lire).

En somme, ce module-commémoration mobilise essentiellement les modalités visuelle, motrice et tactile (toucher les rideaux), mais l'interprétation du sens est induite, voire déterminée, par la perception sonore. Il s'agit donc d'une **configuration intersensorielle** puisque toutes les modalités sensibles participent de l'appréhension et de la construction d'un sens par les visiteurs.

MOMENT 10 - BOUCLER LA BOUCLE

En quittant ce module-commémoration, les visiteurs regardent les photos sur les activités associatives accrochées à gauche, sur le mur est. D'autres, se retournent et regardent la vitrine-"maison"[276], les photos de famille et poursuivent leur visite en *tournant autour* du module-maison afin de regarder toutes ses faces. Dans ce contournement, l'arrondi du cyclo détermine un parcours en colimaçon. Cela est aprecié par certains visiteurs, car ce mouvement circulant constitue un changement dans le déplacement, plutôt linéaire ou zigzagant, qu'ils poursuivaient depuis le début. D'autres, à l'inverse, ont critiqué le fait de devoir faire le tour et de repasser devant des éléments déjà vus.

Lors de la première visite certains visiteurs n'avaient pas poursuivi leur parcours en faisant le tour du module-maison. Comme nous avons déjà avancé dans le Moment 8 - Re-bifurcation problématique, le fait que le visiteur lise et regarde l'information accrochée sur les murs, fait que son parcours reste lui-aussi "accroché" au mur ; le visiteur a tendance à ne pas se retourner pour regarder ailleurs ou tourner dans l'autre sens. Ou alors, il longe de la même façon les façades visibles du module-maison sans poursuivre au-delà de la limite visuelle du cyclo. Lors des parcours commentés, quatre personnes ont ainsi pu découvrir des parties non regardées auparavant, du fait de ne pas être en

[276] Où sont exposés des objets ayant trait aux traditions ou des souvenirs d'Arménie, notamment des objets ramenés par les rescapés du Génocide et transmis de génération en génération : napperons et broderies, assiettes en cuivre, *nardi* (jeu de jacquet en bois sculpté), boîte à cigarette, sacoche pour mulets, tableaux du Mont Ararat, statuettes, icône du Catholicos, ceinture de mariée, *samovar*, marmite, encens.

train de lire ou de regarder l'information accrochée mais plutôt d'explorer l'espace sensible. Pour trois d'entre elles, cette découverte concernait la face du module-maison où est la vitrine-"cuisine" (face nord), pour l'autre c'était celle où il y a la vitrine-"maison". Ceux qui ont découvert la vitrine "cuisine" lors des parcours commentés ont tout de suite parlé des odeurs (ou plutôt du manque d'odeurs[277]) dans l'exposition, mais aussi de la faim que cette vision leur suscitait. Quant à la vitrine-"maison", elle est sur la façade qui est juste en face du module-commémoration ; la majorité des visiteurs l'avaient donc vue en s'approchant. Le visiteur qui l'a découverte lors du parcours commenté avait été attiré par les photos[278] incrustrées dans le module-maison lors de sa première visite, avait fait le tour du module-maison et s'était arrêté devant la vitrine "cuisine", en passant au mur de photos sur les associations et ensuite au module-commémoration, intrigué par les fleurs. Mais, même le module-commémoration, il ne l'avait pas vu du premier coup, comme il nous décrit dans l'extrait suivant :

> *«Y a un truc que j'ai failli passer à côté, c'est dommage parce que c'est très joli... C'est cette fameuse, ce fameux cône plein d'œillets, un cône commémoratif... et, en fait, tu apprends que c'est un cône commémoratif grâce aux photos qui sont juste à côté. Donc ça t'explique bien ce que c'est. Il ne reste pas moins que je suis quand même d'abord passé une première fois devant pour regarder les photos et c'est seulement à un moment où je me suis retourné et je dis : tiens qu'est-ce que c'est ça. C'est un petit peu camouflé derrière. Ah bien c'est très joli au niveau ambiance, mais ... bon, j'ai failli passer à côté. Je le dis simplement, peut-être que c'est un manque d'attention de ma part mais j'ai failli passer à côté. Et puis alors figure toi qu'en repassant une deuxième fois puisqu'on est en train de repasser une deuxième fois je découvre ça* (rires)*! Je ne l'ai pas vu la première fois! La deuxième vitrine, celle qui montre des napperons, des broderies... et des femmes en costume arménien... C'est à dire précisément quelque chose dont je te disais il y a deux secondes que je trouvais très intéressant... Donc je prends le temps de regarder ça, vite fait!...»*(P12)

Cette circumduction du module-maison a permis à certains visiteurs de voir l'autre côté du cyclo et donc les parties non regardées auparavant.

L'abondance de photographies de famille et de manifestations associatives dans le module-maison et les murs autour, a mérité à cette partie la désignation d'*album de famille* par certains des visiteurs. La couleur noir et blanc mais aussi la succession non hiérarchisée des photos participe de cette évocation d'album de famille. La photo aggrandie et imprimée sur le tissu qui "transperce" le module-maison est éclairée en jaune, ce qui rappelle le *"côté jauni des vieilles photos de famille"*, pour certains visiteurs, et renvoie également aux albums de famille. Quant aux photos et au texte[279] disposés

---

[277] Non seulement les odeurs des produits montrés dans la vitrine, mais aussi d'une odeur d'encens qui manquerait dans la première salle. Plusieurs visiteurs en ont senti le manque. Le fait de parler de ces odeurs manquantes, a donné lieu à des remarques sur l'odeur de l'exposition ou du Musée Dauphinois, une odeur de *"matériaux de bricolage"* mais également de *"vieille bâtisse"*.

[278] Déjà dans la première salle et dans le couloir c'étaient essentiellement les photos qu'il avait regardé ; il nous a dit par la suite être un photophile.

[279] Traitant du récent mouvement de solidarité de la diaspora envers la République d'Arménie, suite au séisme de 1988 et à l'indépendance en 1991.

sur le mur nord avant la sortie, rares ont été les visiteurs à en parler lors des parcours commentés mais aussi ceux qui les ont regardés pendant la première visite. On peut rechercher des explications au niveau spatial : encore une fois le cyclo délimite deux aires de circulation ; *aller au-delà du cyclo* mobilise un effort supplémentaire de la part des visiteurs, que la plupart ne semble plus prête à faire. La fatigue, mais aussi le moindre intérêt suscité déjà par les photos des activités associatives[280], a certainement une influence dans cette attitude. Par ailleurs, cet ensemble se situe au-delà de la porte de sortie ; peut-être que l'attraction visuelle et motrice exercée par la lumière et l'escalier, mais aussi par la sortie/fin de l'exposition, est plus forte et dissuade les visiteurs de *passer au-delà*, de "franchir" ce seuil immatériel.

Figure 66 - La vitrine-maison et, sur la droite, le mur avec les photos des activités associatives (dont on peut voir le reflet sur la vitrine-maison). Au fond, on entrevoit la sortie

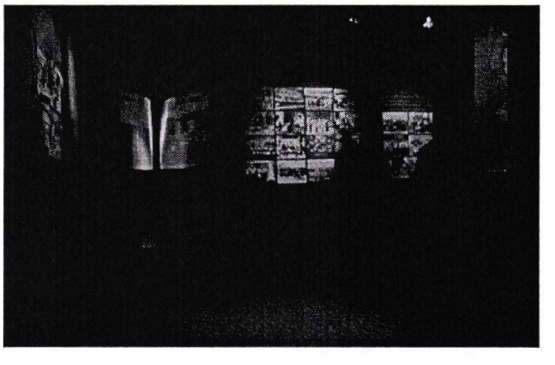


Figure 67 - *On arrive à la fin...*

Figure 68 - Coup d'œil en arrière: *est-ce-que j'ai tout vu?*

[280] Par la diversité des activités montrées (cours de langue, commémoration, partis politiques, bals, fêtes, noël, voyages, équipes de foot, etc...), mais aussi par leur nombre (22 photos côte-à-côte) et même par la qualité des photos (photos moins bien cadrées que les portraits, souvent réalisés par des photographes professionnles). Ce mur "surchargé" de photos était l'une des déceptions du scénographe (Cf. à ce sujet, IIIe Partie - chapitre 1.1. La mise en espace de l'avant programme.

MOMENT 11 - *COUP D'OEIL* EN ARRIERE

En arrivant à côté de la sortie de l'exposition, avant de descendre les escaliers, beaucoup de visiteurs ont un comportement surprenant : ils se retournent et jettent un dernier coup d'œil à la salle, comme pour se rassurer qu'ils ont tout vu. Après les hésitations à différents moments (bifurcations) et devant la diversité de dispositifs muséographiques, les visiteurs se posent certainement la question : *"est-ce que j'ai tout vu ?"*[281]

Dans ces situations, le visiteur semble avoir conscience qu'en faisant un choix il "rate" quelque chose et, à la fin, il cherche à se rassurer par ce balayage visuel. Aussi, le fait d'effectuer un parcours zigzagant et même en colimaçon, doit provoquer un certain sentiment de désorientation chez le visiteur ; il se retourne, alors, pour resituer les endroits par où il est passé, afin de reconstituer son parcours et de se construire un plan visuel de la salle. Deux des visiteurs ont dit s'être retournés pour avoir une vue de la salle en sens inverse, afin de revoir certains des effets lumineux qu'ils avaient appréciés, notamment les spots colorés sur le module-usine et les valises.

Un comportement important souvent associé à celui que nous venons de décrire, est le fait qu'en arrivant à la fin le visiteur fait une sorte de résumé de la zone qu'il vient de traverser (la même chose s'est passée pour la première et deuxième salles). Selon les visiteurs, ce résumé est plutôt axé sur le contenu, ou plutôt basé sur les aspects sensibles. Il donne lieu aussi à des comparaisons avec les espaces précédents. Il y a donc une richesse descriptive révélatrice de facteurs d'ambiance, c'est-à-dire des éléments sensibles qui permettent de qualifier les particularités d'ambiances par les distinctions faites les unes par rapport aux autres.

Dans ces deux derniers *moments* (Moment 10 et 11), les visiteurs se trouvent dans un **rapport** de type **ambivalent** : d'un côté, ils sont fatigués de lire et de regarder, ils jettent à peine des "coups d'œil" pour avoir un aperçu de la salle, et seulement quand des éléments attirent leur attention (une photo, un effet lumineux), ils regardent plus attentivement, quitte à s'approcher ; on pourrait dire qu'ils sont dans un rapport *pathique*, car ils se laissent prendre par les offrandes sensibles du site. D'autre côté, s'ils font encore un effort de concentration c'est qu'ils suivent une démarche de connaissance : ils veulent savoir l'histoire jusqu'au bout, même si c'est dans les grandes lignes. Ils lisent au moins les titres collés sur le mur pour garder un lien avec le contenu ; on pourrait dire, dans ce cas, qu'ils gardent un rapport *gnosique*, car ils ciblent leur

---

[281] Nous avions déjà pu observer ce même comportement lors de notre première enquête *in situ* [Saraiva, 1995], dans l'exposition *La grande histoire du Ski*, qui présentait certaines ressemblances en terme de présentation muséographique. Par exemple, des dispositifs placés au milieu de l'aire de circulation - comme ici le module-maison -, invitaient les visiteurs à tourner autour et permettaient divers parcours. À la fin de la partie, la plupart des visiteurs se retournaient pour avoir cette vue d'ensemble et se rassurer qu'ils n'avaient rien manqué.

attention dans une démarche cognitive. Ces deux rapports sont plutôt coexistants et complémentaires.

Sortie de l'expo - 5e zone

Le visiteur arrive à l'extrémité de la salle et comprend que c'est la fin, puisque les textes et photos parlent de l'époque contemporaine (années 1990). Il perçoit l'escalier qui descend vers d'autres espaces, surplombé par deux grands tissus sur lesquels sont imprimées deux photos : sur celle de droite on peut distinguer Grenoble, les "trois tours"[282] et les montagnes, sur celle de gauche une montagne enneigée. La plupart des visiteurs supposent qu'il s'agit d'un paysage d'Arménie, et que l'effet recherché par les concepteurs est celui de montrer un lien entre les deux pays ou, plutôt, la double appartenance de la communauté arménienne de Grenoble (et de l'Isère). Cela était en effet l'intention des concepteurs. Quant à l'appréciation, les jugements ont varié : les uns ont trouvé cela judicieux et intéressant, les autres un peu forcé. En revanche, deux des visiteurs (des visiteuses) auraient aimé passer au milieu des tissus, "*glisser dedans*", alors qu'en fait ils passent en dessous quand ils descendent l'escalier.

Moment 12 - Saturation lumineuse

Les photos disposées en demi-cercle face-à-face, sont imprimées sur des tissus blancs qui renvoient la lumière, comme les tissus des deux premières salles (module-église et photos suspendues dans le couloir). Ici, cet effet de filtrage provoque un sur-éclairement dû à la couleur du tissu et au fait que les images ont de grandes surfaces claires (correspondant au ciel, aux bâtiments blancs, à la neige sur les montagnes). Ainsi, ce sur-éclairement provoque un éblouissement puisque ces tissus sont à hauteur du regard des visiteurs quand ils arrivent au seuil de la porte.

Pour certains, cela marque définitivement la fin de l'exposition, la transition vers les espaces fonctionnels du musée : «*Et sinon la sortie avec les deux paysages qui se répondent, invite bien à la sortie et c'est vrai qu'ils marquent par la blancheur des paysages. Mais c'est bien, on retourne vers des espaces communs qui sont blancs, je trouve ça cohérent, ça ne me choque pas à l'œil.*» (P10).

[282] Les "trois tours" est l'expression courante des Grenoblois pour désigner ces trois tours d'habitation contruites à la limite est de la commune de Grenoble et qui constituent un repère visuelle et sont devenues même un symbole ou emblème de la ville.

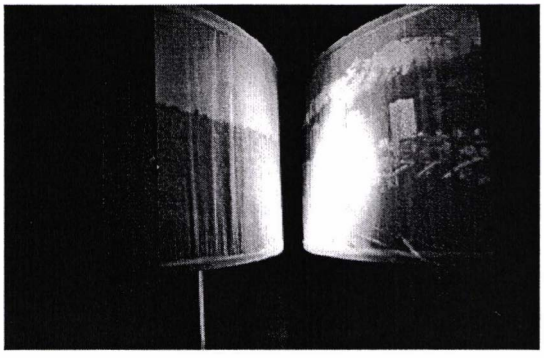


Figure 69 - Saturation lumineuse

MOMENT 13 - DESCENTE DES MARCHES

Lorsque le visiteur descend les marches, il est surplombé par les tissus et la lumière et sent qu'il sort de l'exposition, qu'il laisse derrière lui ou, plutôt, au-dessus de lui, les derniers éléments de l'exposition.

En descendant, il aperçoit le dernier texte accroché qui est en réalité la liste des remerciements *"L'exposition a bénéficié des conseils du groupe de travail composé de..."*, ce qui lui fait comprendre que c'est la fin. Comme un générique de fin de film...

Quelques visiteurs pensaient quand même que l'exposition allait continuer et que les photos servaient de transition pour des parties plus contemporaines.

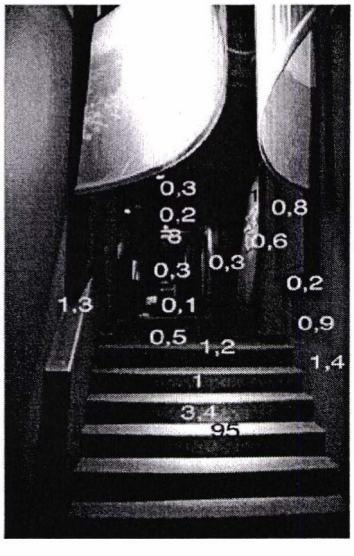


Figure 70 - Escalier vu de la sortie

Coupure sonore

En descendant l'escalier, les visiteurs quittent l'ambiance sonore dans laquelle ils étaient plongés. Deux d'entre eux ont été particulièrement sensibles à l'effet de *coupure* ressenti en terme sonore. En effet, nous pouvons constater une décroissance des valeurs de temps de revérbération (Tr) mesurées dans la salle et dans l'escalier de sortie : de 1,03 s. à 0,94 s. Cette décroissance, même si pas très marquée, indique un effet de coupure renforcé par les caractéristiques architecturales des deux espaces. On passe, en effet, d'une longue salle traitée en matériaux absorbants - aggloméré de bois, textiles, moquette - et pas très haute de plafond, à une cage d'escalier haute de

plafond, dont les murs n'ont pas été masqués par de l'aggloméré ; l'escalier communique sur le hall et le couloir de circulation de l'étage, par une porte sur le côté gauche. Cette coupure sonore marque définitivement la fin de l'exposition, car elle sort le visiteur de l'ambiance sonore caractérisée dans laquelle il était plongé, pour l'introduire à l'ambiance sonore "ordinaire" ou "profane" du musée. C'est bien le même effet qu'à l'entrée de l'exposition mais en sens inverse : il s'agissait au début de la transition de l'espace profane à l'espace sacré, ici c'est le passage de l'espace sacré à l'espace profane.

Il s'agit ici d'une configuration essentiellement audio-motrice : la descente de l'escalier associée à l'effet de coupure sonore marquent la sortie de l'exposition en terme perceptif. Mais l'éblouissement ressenti marque également la fin par l'impression de coupure visuelle. Nous devons alors parler de **configuration intersensorielle**.

MOMENT 14 - FIN DU VOYAGE, RETOUR AU PRESENT

Les visiteurs arrivent en bas de l'escalier et sortent, par la porte côté gauche, sur le palier de distribution du musée. Ils se retrouvent dans un espace fonctionnel aux murs blancs, avec la lumière du jour qui rentre par la fenêtre est, d'où l'on peut voir Grenoble et la chaîne Belledonne en arrière plan. La vue que l'on a de cette fenêtre est presque la même que celle imprimée sur le tissu suspendu dans l'escalier.

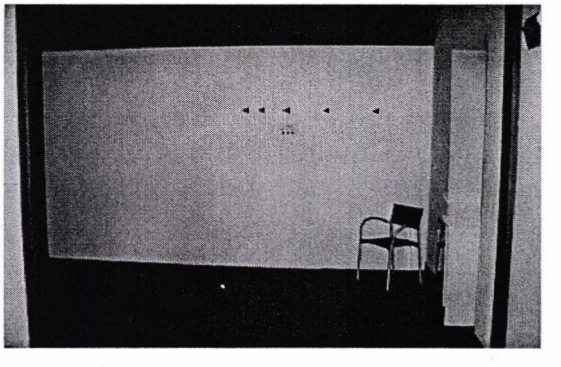


Figure 71 - Hall à la sortie de l'exposition - *retour au présent*

Les mesures d'éclairement montrent une transition lumineuse importante, un effet d'éclaircissement. Dans la dernière partie de l'exposition les visiteurs étaient plongés dans une ambiance lumineuse sombre (3 lux) ; ils passent par un sas lumineux dans l'escalier (10 à 260 lux) pour se retrouver dans un hall avec 35 lx (un jour couvert). Cette transition se fait aussi de la lumière artificielle à la lumière du jour, d'espace clos à échappée visuelle. Les visiteurs savent que l'exposition est finie car ils reviennent au présent après un voyage dans un autre espace-temps : celui de l'exposition (espace représenté et espace de présentation) et celui de la visite (le temps que le visiteur a consacré à cet espace).

Après ce voyage dans le temps et l'espace, on se retrouve *hors-site*. Une nouvelle étape des parcours commentés peut commencer : la remémoration ou enquête sur la mémoire immédiate.

1.3. DISTANCIATION ET REMEMORATION

C'est dans ce hall que nous avons réalisé[283] la phase finale des parcours commentés : la *remémoration*. Cet espace fonctionnel, assez neutre en terme d'aménagement et décoration, constitue un cadre adapté à la distanciation par rapport à ce que le visiteur vient de vivre et, par conséquent, propice à la remémoration puisque le visiteur peut se concentrer entièrement sur ses souvenirs.

Cette remémoration consiste à demander aux visiteurs de refaire un *parcours verbal* de l'exposition, c'est-à-dire de décrire leurs parcours et les espaces qu'ils viennent de traverser et de les qualifier en termes sensibles (sonore et visuel en particulier), mais aussi en terme de contenu. Cet exercice permet d'accéder à la mémoire immédiate que le visiteur garde de l'exposition et de sa visite. Aussi, il doit distinguer des zones, essayer de les nommer et les qualifier dans leurs distinctibilités.

La durée de cette phase a beaucoup varié selon la disponibilité des visiteurs ; pour trois d'entre eux elle n'a pas eu lieu, car les sujets étaient obligés de partir (P3 gardienne du musée a reçu un appel, P7 couple accompagné d'enfant de 2 ans qui voulait partir, P5 avait un rendez-vous). Pour les autres, cela a varié entre 5 à 20 minutes environ. En régle générale, ceux qui ont fait des parcours commentés plus détaillés, sont aussi ceux également qui ont pris plus de temps pour cette phase de remémoration.

QUATRE ZONES

Les zones distinguées par la plupart des visiteurs étaient celles que nous avons utilisées pour la présentation de la caractérisation ambiantale, dans le point précédent. La plupart des visiteurs considèrent que l'exposition est composée de **quatre zones** :

1) *L'Arménie mythique*, qui correspond à la première salle ;

[283] À l'exception de 3 entretiens réalisés dans le cloître et l'un d'eux à l'extérieur car le musée fermait ses portes.

2) *Le Couloir de la mort*, qui correspond à la deuxième salle;

3) *L'Arrivée*, correspondant à l'espace délimité par le module-usine, avec les valises et les banques d'écoute ;

4) *L'Installation ou La vie communautaire*, qui s'étend de l'autre côté du mur-usine jusqu'à la sortie. Pour certains, la limite est le bout de la salle (l'escalier constituant déjà un autre espace) ; pour la plupart la limite est le seuil de la porte qui communique avec le palier du musée.

Comme nous venons de voir tout au long de cette caractérisation ambiantale, cette séparation est basée sur des critères **thématiques** et **sensibles** à la fois. Ainsi, certains visiteurs ont regroupé parfois les deux premières salles en une seule zone (les Arméniens en Arménie), et les zones 3 et 4 en une seule (les Arméniens en Isère).

1) La première salle est appelée *l'Histoire* ou le *"calme avant la tempête"* et l'aménagement est qualifié *très réussi* : la musique *calme*, la lumière *tamisée* et les jeux de *transparences* des tissus concourent ensemble à une ambiance *calme* et *recueillie*. Plusieurs interviewés ont affirmé que cette ambiance les plongeait immédiatement dans le sujet et leur permettait d'oublier l'extérieur. Pour l'un des visiteurs, cette salle comporte deux zones, en référence à la double organisation de l'espace : la mise en scène au milieu, le contenu sur les murs. Le rideau-phrase est par contre complètement gommé du discours des visiteurs lors de cette phase de remémoration. Comme s'il constituait un élément trop perturbateur pour un effort de mémoire à tendance unitaire.

Cette première salle constitue une **configuration audiovisuelle** car ce sont les modalités sonores et visuelles qui sont les plus mobilisées et qui confèrent le sens. En terme de déplacement, les visiteurs ralentissent le pas et déambulent, parfois sans lire ni regarder, ils jettent à peine des *coups d'œil*. La dimension **pathique** est dominante, c'est-à-dire que le visiteur se laisse prendre par l'émotion et le côté affectif, plus que par les aspects cognitifs.

Le rideau-phrase n'est jamais cité lors de cette phase de remémoration, ni même lors de l'enquête sur la mémoire deux ans après la visite. Cet effet de gommage suscite des interrogations quant à la mémoire : peut-être qu'au long du parcours cet élément perturbateur a fini par prendre tout son sens et s'intégrer à la signification (du couloir ou de la première salle). C'est peut-être par cette intégration que certains visiteurs voient une continuité entre les deux premières zones, puisque ce rideau est ce lien.

2) Le couloir est désigné comme le *Couloir de la Mort* ou le Génocide. Bien que le thème et les photos soient difficiles à supporter, la plupart des visiteurs trouvent que la mise en scène est *très réussie* : la forme même de couloir et le parcours obligé qui en découle, les photos en tissu suspendues au plafond plaisent par l'originalité de la présentation et par la couleur orangée ; les meurtrières renforcent l'idée d'enfermement et de *chemin*

de croix (contrairement à l'intention des concepteurs de permettre une échappée visuelle). Pour quelques visiteurs, le couloir leur faisait éprouver la sensation de parcours obligé comme si, eux aussi, subissaient l'horreur présentée.

Il s'agit ici d'une **configuration visuo-motrice**, car ce sont les modalités visuelles et motrices/tactiles qui sont mobilisées et participent de la construction du sens par le visiteur. Le parcours a tendance à s'accélérer par l'effet d'approfondissement du couloir. Il s'agit encore d'un lieu à dominante **pathique** puisque le visiteur rentre dans la peau des Arméniens, lui aussi faisant un *chemin de croix*.

L'*escalier* au bout était souvent décrit comme la *lumière au bout du tunnel*, mais pour d'autres il était plutôt un élément angoissant car il ne permettait pas de voir au-delà. Il constitue un espace de transition important et la perception motrice (monter) participe de l'incorporation du sens : *s'en sortir*. Dans les descriptions des visiteurs il fait partie du couloir car il marque la fin d'un processus, la fin d'une époque. Un seul visiteur l'a considéré comme un lieu-ambiance à part entière. Il constitue une **configuration unitaire** à dominante motrice.

Les **zones 3 et 4** sont les deux sous-espaces que les visiteurs perçoivent dans la troisième salle. Pour les concepteurs il s'agit d'une seule et même partie, *les Arméniens en Isère*, mais pour les visiteurs il s'agit bien de deux zones qu'ils distinguent surtout en terme muséographique. Pour eux, la frontière est matérialisée dans le module-usine, qui sépare et structure l'espace par la dynamique qu'il confère au parcours. En terme thématique - d'après le programme muséographique -, la séparation est matérialisée un peu plus loin, dans le cyclo, rideau arrondi qui entoure le module-maison. En comparaison, le module-usine, ou *mur*-usine, constitue un élément concret plus marquant, en terme visuel et moteur, que le cyclo translucide et flottant. Les deux côtés du module-usine semblent donc plus distincts que les deux côtés du cyclo. Déjà la forme arrondie est plus "douce", moins franche, elle accompagne le regard et oriente le parcours, plus qu'elle ne constitue une limite ou obstacle, comme c'est le cas pour le module-usine.

L'ambiance sonore de cette troisième salle aurait pu permettre de distinguer les deux zones. En effet, les concepteurs ont installé une musique propre à la quatrième zone mais qui est audible depuis la fin du couloir par le fait qu'il n'y a pas de réel cloisonnement. Elle devient donc caractéristique de toute la troisième salle. À cette ambiance musicale s'ajoute un autre son, qui prend parfois le statut d'ambiance : le bruissement qui sort des casques des banques d'écoute.

3) Pour la troisième zone les visiteurs sont moins unanimes que pour le couloir : soit ils la désignent comme *l'Arrivée en France*, soit *Le Départ* ou *l'Émigration* ou encore *Le Travail* à cause du module-usine qui arbore les photos allusives au travail des premiers

arrivés en Isère. En terme d'espace, les visiteurs sont aussi partagés : il est *"bien réussi"* ou *"raté"*. Ils le désignent aussi comme la *mise en scène*, à cause des couleurs très expressives de l'éclairage (le rouge sur les valises, le bleu-violet sur le module-usine) et des dispositifs scénographiques (le rouge brique sur les murs et le gris métallisé sur le module-usine). Tous les visiteurs perçoivent le changement entre le couloir et cet espace ; quelques uns expriment la déception ou critiquent cette mise en scène considérée comme *excessive*. Certains ont parlé surtout du bruit qui sort des casques, qui se superpose à la musique diffusée par les haut-parleurs placés au-dessus du module-maison, dans la zone d'à côté.

Il s'agit d'une **configuration intersensorielle** car toutes les modalités sensibles sont mobilisées : l'audition, la vision, le toucher (aussi thermique et moteur) et l'odorat. Le rapport du visiteur à ce qu'il perçoit devient plus **gnosique**, car il doit lire, écouter et comprendre davantage qu'auparavant. Même si les voix des témoins et les photos des visages personnalisent ce rapport, et pourraient mener à un rapport de type pathique, le visiteur n'est plus dans le même lien pathique provoqué par l'émotion comme dans les deux espaces précédents.

4) La quatrième zone est appelée *L'Installation* ou *La Vie*, mais il s'agit d'un espace que les gens ont du mal à nommer, car ils le considèrent hétéroclite dans la mise en scène et dans les thèmes traités. Le cyclo fait une séparation dont le sens n'est pas toujours compris. Il marque le parcours à plusieurs reprises, car il détermine des bifurcations problématiques qui imposent une prise de décision au visiteur. En revanche, la musique diffusée est appréciée par la majorité des visiteurs et quelques uns la fredonnent pendant le parcours et adaptent même leur allure au rythme de la musique. En terme d'ambiance lumineuse, cette zone est considérée sombre par la plupart des visiteurs ; quelques uns se plaignent de ne pas avoir un confort de lecture pour les textes *mal éclairés*, et justifient ainsi le fait de ne pas avoir lu tous les textes de cette partie. Le module-commémoration contribue en partie à l'hétérogénéité de cette partie. Il attire le visiteur par la tache lumineuse et colorée qu'il constitue et par les reflets du miroir et les fleurs : il constitue une *rupture scénique* par rapport au reste de la salle. Par ailleurs, il n'est pas accessible, il constitue un *non-lieu* : un rideau le voile aux regards et empêche d'entrer à l'intérieur.

Il s'agit d'une **configuration intersensorielle** car toutes les modalités participent de la perception et incorporation du sens. L'engagement des modalités visuelle et motrice est évidente ; la modalité auditive induit différentes interprétations à la salle en général et au module-commémoration en particulier, selon la *coloration* donnée à la musique par chacun des visiteurs. C'est un espace où le visiteur est obligé de prendre une décision par rapport à son parcours (les bifurcations problématiques) et, par là même, de prendre conscience de son rôle. La diversité des expôts mobilise activement l'effort de

compréhension et d'articulation pour la construction du sens ; il s'agit donc d'un rapport à l'espace à dominante **gnosique**.

La sortie de l'exposition n'est jamais citée dans cette phase de remémoration, sauf par l'un des visiteurs. C'est pourquoi nous ne l'avons pas inclus ici puisque nous reprenons uniquement les ambiances mémorisées et décrites par les visiteurs.

COMPETENCE DU VISITEUR

En parlant de son propre parcours et en faisant un effort de reconstitution des espaces, des émotions ressenties, de la séquentialité du parcours, le visiteur finit par effectuer une sorte d'*auto-évaluation*. Dans ce processus il se rend compte, parfois en s'étonnant, des détails mémorisés ou au contraire des parties ou éléments oubliés, gommés de son souvenir. Certains faisaient parfois une autocritique de leur visite : *"je n'ai peut-être pas été très attentif"* ou *"je me fatigue vite de lire"*, sont des expressions, parmi d'autres, qui expriment cette auto-évaluation.

Des critiques, positives ou négatives, par rapport aux dispositifs scénographiques et aux intentions implicites des concepteurs, ont également été énoncées à ce moment-là (déjà pendant le parcours commenté certains visiteurs avaient attribué des intentions aux concepteurs). L'attribution des qualificatifs comme *"partie très réussie"* ou *"dispositifs un peu collage"* ou *"salle ratée"* à certaines parties de l'exposition résumaient cette critique. Par ailleurs, la supputation d'intentions aux concepteurs reflète la conscience qu'ont les visiteurs que l'exposition - et la scénographie en particulier - est censée transmettre un message ou une intention de la part de ces concepteurs. *"Ils ont voulu dire ça"* ou *"ils ont voulu faire ressentir ça"* sont des expressions qui reviennent souvent pour faire allusion à ces intentions, où le pronom *ils* représente les concepteurs[284]. L'extrait suivant, montre cette compétence interprétative des visiteurs et la supputation d'intentions aux concepteurs au long des parcours commentés :

> *«La structure est tout à fait claire : vous avez monté ça sur une structure en croix, en essayant de mettre en évidence tout l'aspect culturel arménien, les origines c'est ce que vous avez mis au départ, avec l'historique, les points géographiques au départ et un peu tous les éléments structurels de la chrétienté arménienne, c'est ce qui ressort au départ. Et puis après vous avez dégagé par ce long couloir qui donne une image finalement de tout le chemin de croix, de toute la déportation arménienne. C'est l'idée qui en ressort.»*
>
> (P7, dans la première salle)

En partant de cette intention attribuée, les visiteurs jugent de la réussite ou de l'échec de cette transmission. Cela est un aspect important à relever, car il met en évidence la

[284] Certains visiteurs disaient *vous* ; ils m'ont pris certainement par une représentante du musée malgré le fait que je me sois présentée en tant qu'étudiante de l'École d'Architecture.

conscience qu'a le visiteur de son rôle de récepteur et confirme la démarche active (et réactive) des visiteurs face aux propositions des concepteurs.

Cette compétence du visiteur s'exprime à trois niveaux : d'abord, en terme **sensible** par la capacité à percevoir et ressentir l'espace et adapter son parcours en accord avec les offrandes du site ; deuxièmement, en terme **esthétique** par la compétence à apprécier les sons, formes, couleurs et à organiser ses sensations. Enfin, en terme de "visiteur", c'est-à-dire en tant que **récepteur** d'un message qui lui est adressé par des concepteurs. Dans cette réception il est actif car il accepte ou non la proposition que lui est faite, il se laisse prendre ou non au jeu, il ne retient que ce que l'"intéresse" dans son expérience personnelle et singulière.

MEMOIRES

De cette remémoration post-visite de l'exposition ressortent trois aspects importants :

1) Les visiteurs gardent une *mémoire d'ensemble* du contenu et du contenant, c'est-à-dire qu'ils décrivent l'espace et le contenu en même temps, le contenu servant à désigner les espaces, les aspects sensibles à qualifier le contenu.

2) Ils gardent une *mémoire* assez *détaillée* de l'exposition, parfois ils récitent des phrases entières de certains titres, ou décrivent en détail certaines images ou objets (sonores, visuels, tactiles) qui ont attiré leur attention en particulier au long du parcours.

3) La mémoire des lieux est une *mémoire sensible*, c'est-à-dire marquée par la perception sensorielle. Les adjectifs qualificatifs du son, de la lumière et des couleurs, sont liés aux sensations ressenties : *salle feutrée, lumières chaudes...* Les verbes employés dans la description de l'espace renvoient également aux processus de perception : *j'ai aperçu, quand j'ai vu, j'ai été attiré par, en montant l'escalier, tourner autour, j'entendais les bzz-bzz, j'ai touché les tissus, la musique m'a calmé, je me suis assise pour voir si c'était confortable,* etc...

4) Lors de cette remémoration, le visiteur est capable de faire une *abstraction*, de focaliser son discours sur le contenu, sur les aspects symboliques ou sur des détails sensibles. Il peut se distancer de son expérience sensible et affective, c'est-à-dire il "s'extraie" de ce lien affectif de la mémoire pour porter un regard de l'ordre de l'intellection.

5) Les lieux où les visiteurs ont ressenti des émotions, notamment dans la première salle et dans le couloir, sont repérables dans le discours de remémoration, car ce sont les lieux décrits plus en détail et plus longuement ou ceux pour lesquels une abstraction

ou distanciation est plus difficile à faire pour le visiteur. La *mémoire affective* maintient le visiteur dans un rapport pathique de type fusionnel.

6) Pour les visiteurs ayant effectué la visite en groupe, nous pouvons parler d'une *mémoire interactive*, c'est-à-dire que les échanges effectués pendant la visite vont s'inscrire dans la mémoire des lieux, émergent déjà dans les parcours commentés et ressurgissent dans cette remémoration finale.

1.4. CRITIQUE DE LA METHODE DES PARCOURS COMMENTES ADAPTEE A L'EXPOSITION MUSEALE

La méthode des parcours commentés, tel que nous l'avons adaptée pour notre recherche, semble présenter des qualités pour l'observation des pratiques de l'espace public muséal.

La première est de respecter le principe du *parcours*, car la visite d'une exposition suit toujours un parcours : parcours moteur, mais aussi parcours cognitif puisque un fil conducteur sert de contexte (et oriente le parcours) et un autre qui est construit par le visiteur au long de son déplacement.

Ensuite, la méthode des parcours commentés offre l'avantage pour l'observateur de pouvoir contextualiser les descriptions et impressions des visiteurs. En invitant le visiteur à exprimer ses perceptions et sensations sur le lieu même et au moment même où il les vit, l'observateur peut repérer les phénomènes physiques qui agissent à ce moment et lieu précis ou qui prennent le dessus (qui sont plus prégnants) dans l'attitude perceptive des visiteurs.

Le fait de commenter son propre parcours permet au visiteur de rendre conscientes les perceptions ou *impressions* ressenties habituellement de façon inconsciente, de les réinscrire dans son expérience et, en même temps, d'en parler à l'observateur. Cette parole donnée au visiteur, constitue un accès privilégié aux modes d'appropriation de l'espace (de présentation et de représentation) et aux processus d'interprétation enclenchés. Pour l'observateur s'intéressant aux mécanismes de la perception et mémoire des ambiances situées, cela constitue une contribution importante. Cela permet de mettre en évidence le rôle actif des visiteurs dans la perception et la réception de l'exposition, notamment en ce qui concerne l'apport d'expériences antérieures, d'attentes et intentions de visite.

Dans le cas précis de cette étude, les parcours commentés nous ont permis d'identifier les ambiguïtés des configurations de certains dispositifs et de comprendre les "erreurs" vérifiées dans leur interprétation et les conséquences pour la construction du sens. Prenons l'exemple du module-commémoration. Sa signification semblait tout à fait claire et évidente pour les concepteurs (et pour nous aussi...), mais les conditions de visite et les modes de perception ont induit d'autres interprétations, même les plus insolites (une robe), chez certains visiteurs. Sans la description et l'explication que les visiteurs nous ont donné *in situ*, nous n'aurions jamais supposé ni compris l'origine ou la cause de cette interprétation.

La caractérisation ambientale D'Isère et d'Arménie faite à partir des comptes rendus de perception nous a permis de réaliser une analyse détaillée de l'exposition et des configurations sensibles. Dans le cadre d'études d'évaluation d'expositions, cette approche n'est pas toujours possible par manque de temps ni même attendue par le musée, en terme de profondeur. La caractérisation que nous avons présentée peut être considérée comme la "version longue" de l'analyse de ces comptes rendus de perception, où nous avons essayé d'exploiter toutes les informations dégageables de ces parcours commentés. Et nous nous sommes quand même centrés sur les aspects sensibles de ces comptes rendus de perception, mais d'autres informations pouvaient être dégagées : par rapport au contenu, à l'attitude critique, au rapport à la culture, aux connaissances acquises. On peut envisager des "versions courtes" de cette analyse qui permettront d'avoir un aperçu assez global et rapide des rapports du visiteur à l'environnement sensible muséal, mais aussi d'effectuer des études ciblées de certains dispositifs ou en privilégiant des modalités sensibles du rapport à l'exposition (par exemple la perception sonore ou visuelle, ou les démarches motrices).

La méthode des parcours commentés se présente comme une méthode intéressante pour l'évaluation des expositions scénographiées puisqu'elle permet de dégager l'influence des aspects sensibles sur la perception et la construction du sens par les visiteurs. Il nous paraît important, par la suite, de tester cette méthode dans d'autres expositions muséographiques, notamment celles "non scénographiées" ou à scénographie dite "neutre", comme c'est le cas des expositions d'œuvres d'art. Cela permettra de comprendre les rapports perceptifs entre le visiteur et l'œuvre dans cet environnement neutre et d'identifier l'influence de cette configuration sur la contemplation dite esthétique.

2. Vers un répertoire d'ambiants muséaux

En partant de la notion d'exposition muséographique comme un environnement sensible qui enveloppe le visiteur, mais aussi comme un espace avec des *fonctions* (montrer une collection, véhiculer un propos) et *usages* (visite) précis, nous sommes allés sur le terrain pour essayer d'identifier ce rapport du visiteur à l'environnement. Ainsi, nous avons pu constater la diversité de situations et d'usages *in situ*.

Nous essaierons de lister cette diversité en nous servant de la notion d'objets *ambiants* proposée par Jean-Pierre Peneau : «*Les objets ambiants associent un espace, un usage objectif et symbolique et une caractérisation environnementale.*» [Peneau, 1994]. Nous cherchons donc à identifier des unités qui forment un tout cohérent et dont la signification soit partagée par concepteurs et visiteurs. Nous les appellerons **ambiants muséaux**, en supprimant le terme objet car cela renvoie trop fortement, à notre avis, aux dispositifs matériels.

Le tableau que nous présentons ci-après est constitué par des ambiants repérés dans l'exposition étudiée dans cette recherche, mais aussi par ceux observés lors de notre précédente étude de deux expositions au Musée Dauphinois (Cf. Saraiva, 1995). Chacun de ces ambiants est caractérisé par rapport à la démarche des **concepteurs** et à la démarche des **visiteurs**. Autrement dit, nous avons cherché, d'un côté, à repérer les *intentions* et les *actions* des concepteurs dans la mise en place de tel ou tel aménagement muséographique (donnant origine à des ambiants) et, de l'autre côté, à identifier la *position* et les *actions* des visiteurs dans la perception et réception de ces ambiants.

La dernière colonne (à droite) présente la hiérarchie entre les trois **composants** en matière d'ambiances, c'est-à-dire que pour chaque ambiant nous identifions le ou les composants qui marquent le rapport des visiteurs aux ambiances : *spatio-temporel, sensoriel* et *émotionnel*. Par composant spatio-temporel on entend l'espace et le temps physiques de l'ambiant, c'est-à-dire les données physiques de l'exposition, avant même que le sensible ou l'émotif ne soient convoqués ; un ambiant à dominante spatio-temporelle est objectif et objectivable, puisqu'on peut le mesurer et le situer, et décrire sa forme spatiale et temporelle. Il est décrit par les visiteurs en termes objectifs. Le composant sensoriel met l'accent sur les modalités sensorielles mobilisées et sur ce rapport sensible qui s'établit entre le visiteur et l'ambiant. Un ambiant à dominante

sensorielle est celui qui mobilise prioritairement la démarche perceptive du sujet et, parfois, la maintient de façon permanente ou optimale tout au long de l'interaction. Cette dimension sensorielle participe de la construction d'une connaissance, d'un signifié, d'une représentation. Le visiteur décrit le rapport qu'il entretient avec cet objet ambiant. Le composant émotionnel s'adresse directement à la dimension pathique de l'expérience du visiteur, il marque le rapport du sujet à l'ambiant par le déclenchement des émotions ou l'induction d'un état émotif. C'est cette dimension pathique qui assure le lien et la durée de la relation du sujet à l'ambiant et qui marque ainsi la perception et la mémoire qu'il va s'en construire à partir de ses propres référents. Un ambiant à dominante émotionnelle est celui où ce qui importe est l'imagination suscitée chez le visiteur par la situation. Le visiteur décrit l'état émotif que l'objet ambiant provoque en lui.

La présentation de ces composants sous forme hiérarchique est une construction de l'observateur qui permet de présenter et de rendre compréhensible la diversité et la dynamique des rapports du sujet à l'environnement sensible de l'exposition ; c'est-à-dire ce qui définit précisément *interaction*. Dans la pratique, ces composants sont co-présents et s'entremêlent dans l'expérience du visiteur (et des concepteurs) ; cette hiérarchisation permet donc d'identifier un ordre ou séquentialité dans les rapports perceptifs à l'environnement ou de qualifier un type de rapport prédominant. Dans certains ambiants ces composants peuvent être d'égale importance, c'est-à-dire qu'aucun n'est prédominant. Certains autres peuvent être 'inexistants', c'est-à-dire qu'ils ne sont pas "actifs" ou repérables dans cette interaction ou rapport établit entre le visiteur et l'environnement sensible.

Dans la caractérisation que nous ferons de chacun des ambiants muséaux, des exemples permettront d'illustrer chaque description afin d'en faciliter la saisie par le lecteur.

Tout en sachant que les expositions analysées sont des expositions scénographiées, nous avons essayé de caractériser chaque ambiant muséal au sens large, de façon à prendre en compte la diversité de mises en exposition, y compris les présentations à scénographie minimale, dite "neutre".

Les ambiants présentés dans le Tableau n° 9 sont ceux qui nous ont semblé assez singuliers pour être distingués, mais assez généraux pour permettre une application au plus grand nombre d'expositions. En ce sens, ces ambiants muséaux sont à prendre comme une première approche analytique des ambiances muséales ; d'autres types peuvent être repérés ultérieurement et ajoutés au répertoire.

TABLEAU N° 9 - REPERTOIRE DES AMBIANTS MUSEAUX

type	concepteurs		visiteurs		composants
	intention	action	position	action	d'ambiance
ambiant cognitif	*Didactique* : rendre compréhensible une notion, un concept (une loi ou un phénomène physique)	Explicative Implicative Mise en relation	Face-à-face	Lire, écouter, sentir Participative Compréhen-sive Réflexive	1- sensoriel 2- spatio-temporel 3- émotionnel
ambiant fonctionnel ou transi-taire	(aucune) Sécuritaire Gestion des flux	(aucune) Gestionnaire Informative Signalétique	Intégrée mais 'indifférente' ou non-consciente	Usagère S'orienter Anticipation ou distancia-tion par rapport à l'exposition	1- spatio-temporel 2- sensoriel ~~émotionnel~~
ambiant immersif	*Plonger* le visiteur dans un espace-temps sensible sans prétentions explicatives Créer un *milieu enveloppant* qui coupe le visiteur du "monde réel"	Récréatrice Contextualisante Évocatrice Mise en scène Mise en situation Illusoire Pathique	*Intégrée* : le visiteur est *dans* le cadre, il fait partie intégrante du *milieu*	Sentir Éprouver Expérimenter Évocatrice Pathique	émotionnel sensoriel spatio-temporel
ambiant inducteur	*Mettre le visiteur en état de*; induire une attitude réceptive *et/ou* un état affectif *et/ou* un comportement L'impliquer émotionnellement	Inductrice Propitiatoire Évocatrice Dramatique Pathique	1. Transitive : le visiteur est attiré 2. Intégrée : le visiteur est affecté	Voir, Entendre, Sentir Inductive Réactive Pathique	1- émotionnel 2- spatio-temporel 3- sensoriel
ambiant interactif	*Faire* le visiteur participer, explorer soi-même L'*interaction* est condition nécessaire pour l'accès à l'objet, à l'information ou à un autre espace/partie	Inductrice Participative Explicative	*Face-à-face* le visiteur commande la durée et le niveau d'interaction	Toucher Faire Décisionnel-le Réflexive Participative Cognitive	1- sensoriel 2- spatio-temporel 3- émotionnel
ambiant objectal	Mettre en valeur les qualités intrinsèques des objets exposés (artistiques, esthétiques, techniques, matérielles...) Faire converger l'attention sur l'objet uniquement Maîtriser les conditions environnantes de l'objet dans un double but : - *esthétique* (gommer tout autre stimuli) - *conservateur* et sécuritaire	Révélatrice de l'objet par une mise en cadre et une mise en exposition Neutralisante des données "parasites" ou "'superflues" de l'environnement Optimisation des conditions d'exposition *Protection* de l'objet Mise à distance du visiteur	Extérieure : Il existe un *seuil* entre l'espace du visiteur et celui de l'objet présenté (avec ou sans vitrine) Spectateur Point de vue	Focaliser Contempler Esthétique Révérencieuse	1- spatio-temporel 2- émotionnel 3- sensoriel
ambiant polymorphe	*Réunir* dans un même espace différentes formes de présentation par nécessité spatiale ou pour des fins explicatives	Mise en scène Mise en relation Explicative	*Extérieure* le fait de devoir constamment prendre une décision empêche de rentrer dans le champ	Scruter Décisionnel-le Réflexive Participative Cognitive	1- sensoriel 2- spatio-temporel (émotionnel)
ambiant scénique ou paysa-ger	*Rendre présente* une réalité historique ou écologique, par l'association d'éléments sous forme de scène ou "tableau"	Mise en scène Mise en cadre Récréatrice Contextualisante Évocatrice Mise à distance du visiteur	*Hors-champ* : existence de frontière entre l'espace-temps du visiteur et celui de la scène reconstituée	Voir et/ou entendre (sentir) Cognitive Évocatrice Contemplative Projective (se projeter)	1- spatio-temporel 2- émotionnel 3- sensoriel

type	concepteurs		visiteurs		composants
	intention	action	position	action	d'ambiance
ambiant schizo-morphe	Concentrer le visiteur sur un détail (document ou scène) : sonore (casque) visuel (viseur, fenêtre)	Inductrice Mise en cadre	Le milieu du visiteur est *asynchrone* ou *asyntope*, décalé voire contradictoire avec ce qu'il voit à travers le viseur ou de ce qu'il entend au casque	Écoute ciblée Ou Regard ciblé En contradiction avec la perception des autres sens	1- sensoriel 2- émotionnel 3- spatio-temporel

Nous avons recensé des ambiants-type propres aux terrains étudiés, mais aussi intégré deux autres ambiants observables dans tout musée : l'ambiant objectal et l'ambiant fonctionnel.

- L'ambiant **objectal** ou présentation dite "traditionnelle", est celle qui est habituellement associée aux musées et qui consiste dans la mise en valeur de l'objet de collection, avec ou sans vitrines. La présentation centrée sur l'objet vise à le sublimer par la neutralisation de l'environnement ou plutôt par la subordination de celui-ci aux besoins de la présentation optimale et esthétique de l'objet. Dans l'exposition D'Isère et d'Arménie, la mise en exposition du module-église dans la première salle présente des caractéristiques d'ambiant objectal, puisqu'il y a une focalisation de l'attention sur cet 'objet' central accompagnée d'une distanciation qui va jusqu'à une sublimation du rapport esthétique qui s'établit entre le visiteur et l'objet. Cet ambiant est caractérisé par un rapport à dominante spatiotemporelle et émotionnelle : bien qu'extérieur, le visiteur est en harmonie spatiotemporelle ce qui permet l'appréciation esthétique et conduit directement à un rapport émotif et contemplatif. Les relations perceptives à l'objet passent par cette expérience esthétique ou émotionnelle.

- L'ambiant **fonctionnel** ou transitaire (car le visiteur n'y reste pas, il est en transit), recouvre l'ensemble des espaces parcourus par les visiteurs à l'intérieur des musées avant et après la visite de la (les) exposition(s). Il est donc pluriel puisque ces espaces comprennent l'accueil, les couloirs et escaliers de desserte (et même les consignes et toilettes). Ces ambiants rentrent dans l'expérience perceptive des visiteurs et peuvent l'orienter dans le choix ou dans la séquence des expositions à visiter, mais aussi déterminer la construction d'une mémoire de visite "agréable" ou "désagréable". L'ambiant fonctionnel rentre donc dans le programme de visite et il a toute sa place dans cette typologie. Beaucoup de musées en ont, d'ailleurs, pris conscience et aménagent de plus en plus ces espaces en prenant en compte cette démarche des visiteurs (nouvelles signalétiques, avant-annonce des expositions par un décor particulier, (re)aménagement de lieux de détente, etc...). Cet ambiant est caractérisé par un rapport à dominante spatio-temporelle et sensorielle : le visiteur est intégré, il s'oriente, ses modalités sensibles (visuelle, auditive, motrice) sont en

éveil et en action dans une relation de type fonctionnel à cet environnement. Le composant émotionnel est, par contre, "en veille".

- L'ambiant **cognitif** est caractéristique de la muséologie de l'idée, c'est-à-dire des musées où la présentation doit faire passer une idée, un concept ou expliquer un phénomène ou une situation. Les schémas, modèles et textes qui expliquent et/ou complémentent l'objet ou qui se suffisent d'eux-mêmes caractérisent ce type de présentation. Le rapport qui s'établit est à dominante sensorielle et spatio-temporelle, c'est-à-dire que l'interaction privilégie un rapport de type gnosique qui se déroule dans un temps donné. Le visiteur est extérieur mais impliqué, le rapport est de type médiat (différé) par l'action réflexive (abstraction) nécessaire à la compréhension et à l'incorporation de ce qui est perçu par les sens.
- L'ambiant **interactif** est proche de l'ambiant cognitif. Il diffère par une plus grande implication du visiteur puisque c'est lui qui commande la durée de l'interaction. Cet ambiant est à dominante sensorielle et spatio-temporelle, car il mobilise une démarche perceptive et active immédiate : le visiteur doit toucher, actionner, prendre une décision, pour accéder au sens. Nous incluons dans cet ambiant les dispositifs interactifs habituels déclenchés par le visiteur (bande son, vidéo, animation, borne informatique ou multimédia), mais également des dispositifs scénographiques qui dépendent de l'action du visiteur pour révéler ou dévoiler des espaces ou des sens, comme c'est le cas du rideau-phrase qui sépare la première salle du couloir dans l'exposition D'Isère et d'Arménie. Les dispositifs techniques du genre "audioguidage" ne font pas partie des ambiants interactifs ; ils sont plutôt le complément ou l'exacerbation cognitive de l'ambiant objectal qu'ils commentent, car ils focalisent ou prolongent l'attention déjà portée à l'objet. Ceux-ci sont de type prescriptif (ce sont les concepteurs qui commandent le niveau et durée du commentaire) alors que l'ambiant interactif dépend de l'action du visiteur : il est de type inducteur.

Deux ambiants sont particuliers aux expositions scénographiées : l'ambiant **scénique** ou paysager et l'ambiant **immersif**. En effet, dans les deux cas la scénographie ou *action contextualisante* des concepteurs, est poussée à sa puissance maximale afin de recréer des environnements ou contextes (ou ambiances) autres que ceux du *présent*, au point de faire oublier au visiteur qu'il est dans un musée. Toutes les emphases sont possibles et souhaitables, mais leur efficace dépend de la participation du visiteur (est-ce qu'il se laisse prendre au jeu, ou pas ?). Ils diffèrent l'un de l'autre par le fait que le premier est à dominante spatio-temporelle et le deuxième est de type harmonieux, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de hiérarchie entre les composantes, elles sont fusionnées.

- Pour l'ambiant **scénique** l'espace-temps du visiteur est différent de celui de la scène qu'il observe, mais son implication affective permet une fusion, une empathie. C'est le cas des dioramas ou reconstitutions historiques ou écologiques, comme l'atelier de forgeron (M.A.T.P.) ou la *aula* du Moyen Âge dans *Chevaliers de l'An Mil*. Plusieurs musées de société ont recours à ces tableaux ou scènes pour rendre présente une réalité. Cet ambiant est à la fois proche et à la fois opposé de l'ambiant objectal : dans celui-ci le visiteur est en présence de l'œuvre qu'il contemple et en syntonie spatio-temporelle avec elle ; la relation qui s'établit entre eux passe par un rapport d'ordre esthétique, ce qui implique un 'oubli de soi' de la part du sujet. Dans l'ambiant scénique le visiteur est hors-champ mais il se projette à l'intérieur ; la fusion des espaces-temps du visiteur et du tableau passe par un rapport émotionnel qui médiatise le rapport sensoriel. Donc, le visiteur n'est plus dans un rapport distancé mais intégré.

- Quant à l'ambiant **immersif**, cette fusion spatio-temporelle vient compléter le lien sensoriel et émotif instauré entre le visiteur et l'ambiant. La fusion est totale, le visiteur s'y croit, plus encore, il y *est* ! On peut parler donc d'un ambiant harmonieux ou intégré, puisqu'il y a une simultanéité des rapports du visiteur à ces composants, sans que l'un soit privilégié ou primordial. Un exemple d'ambiant immersif est le couloir 'aquatique' de l'exposition *Chevaliers de l'An Mil* (Musée Dauphinois, 1993-1995), auquel nous avons déjà fait référence et, pour certains visiteurs D'Isère et d'Arménie, le cas du *couloir de la mort*.

- L'ambiant **inducteur** caractérise les espaces de transition ou d'introduction à une exposition ou partie. Dans l'exposition D'Isère et d'Arménie c'est le cas de la première salle où la configuration sensible résultante de la scénographie induit un état réceptif, voire émotif chez les visiteurs. Ce type d'ambiant précède généralement un ambiant de type cognitif où le visiteur pourra comprendre les raisons, les facteurs ou l'histoire qui expliquent ce sentiment induit. C'est donc un ambiant à dominante émotionnelle et spatio-temporelle, car il met le visiteur en syntonie (synchronie et syntopie) avec le 'monde', la situation ou l'univers évoqué(s), il l'implique. Il diffère de l'ambiant immersif par le fait qu'ici le visiteur n'est pas encore *plongé* dans un milieu, puisqu'il a conscience qu'il *rentre* dans un univers ; c'est un ambiant de type transitif, en acte.

- L'ambiant **polymorphe** est d'ordre environnemental car le visiteur est extérieur, il est toujours en train de définir sa position dans le "cadre". Cette sur-conscience garde le visiteur dans un rapport de type sensoriel-fonctionnel qui peut le rendre donc assez critique. La sphère spatio-temporelle est paradoxalement très active, dans le sens où le visiteur est bien dans l'espace-temps de l'exposition puisqu'il est dans un permanent ajustement du rapport à l'environnement. C'est le cas, par

exemple, de *L'arrivée* et *l'installation* dans D'Isère et d'Arménie, c'est-à-dire toute la troisième salle où, à plusieurs reprises, le visiteur est obligé de prendre une décision face à des bifurcations ou obstacles et mobiliser expressément et/ou de façon optimale toutes les modalités sensorielles. Le bric-à-brac scénographique participe de cette extériorité du sujet. Dans ce contexte il est pratiquement impossible de tisser un rapport de type pathique ou alors il sera fugace et très ponctuel [et dans ce cas, le visiteur se trouve face à un ambiant schizomorphe (écoute au casque), tout en restant dans l'ambiant polymorphe, et il focalise juste l'une des modalités sensibles dans un autre 'objet' avec lequel il peut établir ce rapport d'un autre ordre, plutôt pathique (ou pas)].

- L'ambiant **schizomorphe** est celui où le visiteur reste physiquement et temporellement dans un ambiant donné, mais *s'isole, se transporte* ou *"zappe"* sur un autre espace-temps, par la focalisation de l'une des modalités sensibles (la vue ou l'ouïe). Cela est possible par des dispositifs technologiques, comme par exemple les casques pour écouter un témoignage oral ou musical ou des viseurs ou lunettes de plongeur pour regarder la 'scène sub-aquatique' dans *Chevaliers de l'An Mil.* Le dispositif scénographique de séparation du module-commémoration dans D'Isère et d'Arménie peut être considéré comme un ambiant schizomorphe, puisqu'en "passant la tête" à travers les rideaux les visiteurs se trouvent dans un autre lieu (dans ce cas précis, un non-lieu) au point de pouvoir s'imaginer vêtus d'une robe. Cet ambiant schizomorphe accentue le caractère particulier du rapport perceptif à l'espace public muséal, c'est-à-dire l'ambivalence de la position du visiteur qui est, tout à la fois, dans l'espace réel et sensible de la présentation et dans l'espace *autrement* réel (d'un autre espace-temps), celui de la représentation.

Ces ambiants définis séparément ne sont pourtant pas exclusifs ou excluants. Ils sont plutôt à considérer comme complémentaires pour permettre aux visiteurs d'établir différents rapports perceptifs et avoir ainsi une diversité d'approches. Dans une même exposition et parfois dans une même salle de l'exposition, plusieurs ambiants peuvent coexister. L'articulation entre eux permettra aux concepteurs d'*offrir* une diversité de modes d'*accès* du visiteur à l'exposition et, par conséquent, une plus grande adaptabilité des ambiances muséales construites aux pratiques de visite multiples. Cela nous permet de supposer un enrichissement des expériences et mémoires de(s) visite(s). La disparité des ambiants coexistants peut, à l'inverse, instaurer un sentiment de dysharmonie ou d'incongruité, de désorientation ou de 'perte', de choix impossible à faire chez certains visiteurs ; ces sentiments peuvent perturber le déroulement de la visite (du moins sa perception) et provoquer même un départ précipité de l'exposition.

Dans l'exposition étudiée, D'Isère et d'Arménie, nous pouvons trouver des exemples de coexistences 'réussies' et 'ratées' d'ambiants, ou plutôt de coexistences complémentaires ou contradictoires.

Dans la première salle, coexistent quatre types d'objets ambiants : l'ambiant *inducteur* (module-église + musique), l'ambiant *objectal* du module-église, l'ambiant *cognitif* du pourtour (murs informatifs) et l'ambiant *interactif* du rideau. Si la dichotomie entre l'ambiant objectal et l'ambiant cognitif est bien perçue comme complémentaire (donc réussie), l'articulation avec le dernier pose problème pour certains visiteurs et précipite la fin de leur visite. Elle est donc 'ratée' car les rapports aux différents ambiants sont contradictoires (si l'on est dans un rapport de type émotionnel on peut avoir du mal à "zapper" sur un rapport de type sensori-cognitif).

Le couloir de la mort, ambiant *inducteur*, voire *immersif* pour certains visiteurs, est unitaire en lui-même et complémentaire de celui qui le précède (l'ambiant interactif-rideau) et de celui qui le succède (l'ambiant polymorphe de la troisième zone).

Dans la troisième zone, la perception de *L'arrivée* avec les valises, l'usine et les banques d'écoute, l'articulation de l'ambiant polymorphe (murs informatifs + mise en scène des valises et mur usine) et de l'ambiant schizomorphe (casques) oscille entre complémentaire et factice. En revanche, la dynamique et la multitude des interactions possibles rendent cet ensemble significatif dans l'expérience perceptive des visiteurs.

Dans la quatrième zone, l'ambiant polymorphe est vécu comme plus problématique par l'hétérogénéité des dispositifs scénographiques coexistants : cyclo, vitrines, module-maison qu'il faut contourner, murs informatifs. Cette hétérogénéité peut faire osciller le rapport perceptif du visiteur à l'environnement entre les différents composants et participer ainsi d'une difficulté dans l'incorporation du sens : la disparité des éléments rend incongrue et contradictoire la relation entre eux et donc la construction d'un sens unitaire.

Synthèse

Cette ébauche d'un répertoire d'ambiants muséaux se veut le début d'un travail de recensement de configurations sensibles muséales. Les ambiants muséaux permettent d'effectuer une décomposition de l'espace sensible des expositions muséales, afin de mieux comprendre le passage des intentions communicationnelles des concepteurs - c'est-à-dire l'exposition *conçue* - aux perceptions et mémoires des visiteurs - c'est-à-dire l'exposition *vécue*. L'intérêt de cette focalisation sur la dimension sensible des expositions est celui de réintroduire l'expérience sensible des visiteurs dans l'étude et l'évaluation des pratiques de visite. Savoir quels modalités sensorielles sont engagées

ou quels types de rapports sont entretenus avec tel ou tel objet ambiant construit, c'est une information précieuse pour la définition et l'articulation des dispositifs à mettre en place.

La présentation des ambiants sous forme de tableau cherche à mettre en parallèle les modes d'exposition et les intentions qu'y sont habituellement attachées, mais également la démarche et les actions des visiteurs induites par ces modes d'exposition. Les différents modes d'accès perceptifs et cognitifs aux ambiants révèlent encore le rôle actif du visiteur et ce qu'il apporte dans la visite : ses référents, ses attentes et pratiques. La relation des visiteurs aux dispositifs et objets exposés n'est pas la même selon les modes d'exposition ; les concepteurs peuvent donc explorer ces différences en articulant divers types d'ambiants après avoir définit l'*effet* recherché (faire passer un concept ou focaliser l'attention sur les qualités esthétiques de l'objet exposé, par exemple). Le tableau servira alors de *grille de conception*. Toutefois ce répertoire ne doit pas être pris comme une recette qui bien appliquée donne tel ou tel résultat, mais plutôt comme un guide qui permet de repérer les types de rapports perceptifs instaurés par tel type de dispositif, afin de mieux articuler leur coexistence dans l'espace de l'exposition et dans le temps de la visite et, ainsi, optimiser et diversifier les modes d'accès des visiteurs aux ambiants. L'aspect final de l'exposition sera toujours différent selon les thèmes et objets exposés, les matériaux utilisés, mais aussi selon les pratiques et représentations des concepteurs et celles des visiteurs. Et c'est cette originalité et liberté de choix laissées aux visiteurs qui motivent leur venue aux expositions.

Nous avons caractérisé chacun des objets ambiants par la hiérarchie entre les trois composants des ambiances : spatio-temporel, sensoriel et émotionnel. Le schéma proposé ci-dessous montre la *position* de chacun des objets ambiants par rapport à ces trois composants des ambiances. La distance entre les ambiants sur les trois axes représentés, reflète la proximité sémantique relative aux composants des ambiances.

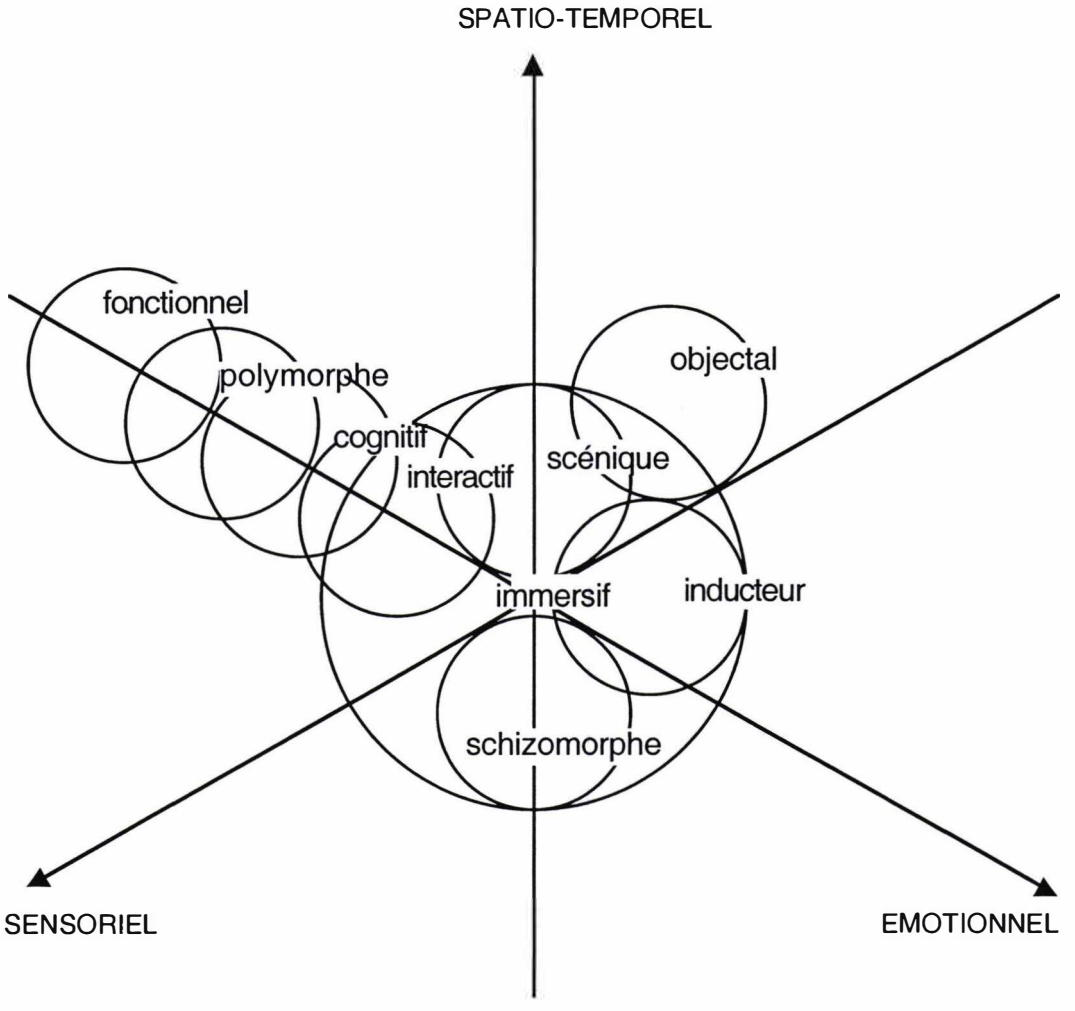


Figure 66 - Schèma des ambiants muséaux

Conclusion de la partie

L'analyse des ambiances de l'exposition D'Isère et d'Arménie nous a permis de caractériser les différents espaces, en partant du vécu des visiteurs et du conçu des concepteurs et en les croisant avec les données objectives de l'espace construit. Cette analyse nous a permis d'identifier les configurations sensibles de l'exposition, c'est à dire les modalités sensorielles mobilisées par les offrandes spatiales et sensibles des espaces construits.

En même temps, nous avons pu valider l'adaptation de la méthode des parcours commentés à la caractérisation ambiantale des expositions à scénographie de représentation dans l'espace public muséal.

Dans un deuxième temps, cette analyse nous a permis de constituer un répertoire d'ambiants muséaux. Ce répertoire s'entend comme un guide d'aide à la conception des dimensions sensibles des expositions, mais il peut servir également de grille d'analyse des pratiques de visite. La mise en parallèle des intentions et actions des concepteurs et des démarches perceptives des visiteurs, sous forme de tableau permet en effet de comprendre le rôle de l'expérience sensible des ambiants. Ceci constitue de notre point de vue un apport considérable à l'approche de la réception traditionnellement réalisée dans les musées.

CONCLUSION GENERALE

Nous avons fait un bout de chemin ensemble guidés par les visiteurs D'Isère et d'Arménie. Leurs descriptions colorées de *vécus*, nous ont introduit à la richesse de leur expérience sensible durant la visite de l'exposition. En tant qu'observateurs, notre regard et notre écoute s'en sont imprégnés pour pouvoir mieux s'en éloigner. Car observer et raconter le sensible nous implique, nous aussi, par tous nos sens.

Il est temps maintenant de faire une pause et de jeter un regard rétrospectif sur l'ensemble de ce parcours exploratoire.

1. Parcours théorique

Nous avons commencé cette recherche par le constat que les expositions étaient "devenues" des environnements sensibles en nous interrogeant sur l'expérience du visiteur dans ces expositions scénographiées. Déjà nous pouvons reformuler ce constat car, en réalité, toute exposition comme tout autre espace-temps perceptible *est* un environnement sensible. Dans le cadre de cette recherche, nous devrions parler alors d'environnements rendus plus explicitement sensibles par l'exacerbation des "qualités sensibles" à travers une scénographie volontaire, emphatique et explicite.

Nous cherchions donc à savoir quelle était l'influence de cet environnement sensible sur les parcours de visite mais aussi sur la perception et la mémoire que les visiteurs en gardent. De ce fait, nous nous sommes interrogés sur le rapport entre les sens et la mémoire, c'est-à-dire entre l'expérience sensible et la construction d'une mémoire. Est-ce que cette mémoire révèle les perceptions de chacun des sens séparément ou il s'agit plutôt d'une mémoire qui révèle le caractère intersensoriel (synthétique) de l'expérience perceptive ? Et quelle part active reste au visiteur dans la construction de cette mémoire ? En quelle mesure les intentions, les attentes et l'expérience personnelle qu'il

apporte dans la visite influencent-elles cette incorporation du sens ? En somme, comment les visiteurs visitent-ils ?

Puisque les visiteurs parcourent des expositions conçues et construites, il fallait aussi interroger les intentions et les pratiques de ceux qui les conçoivent. Autrement dit, identifier le rôle des concepteurs dans la conception et la mise en place des ambiances. Nous cherchions à savoir quelle connaissance ils avaient du rôle de l'expérience sensible dans la construction de la mémoire chez les visiteurs et si cela influençait leurs pratiques de conception et de mise en place d'expositions. En partant du foisonnement actuel d'expositions scénographiées à tendance contextualisante - où la pluralité de moyens technologiques employés transforme radicalement la visite (et la représentation) du musée - nous nous posions la question de savoir quelle maîtrise ont les concepteurs des ambiances des expositions ? Cette tendance à concevoir des expositions immersives correspond-elle à une réelle connaissance de l'importance de l'expérience sensible pour le visiteur ou plutôt à une intuition ou même à une "mode" esthétique et/ou médiatique ? Autrement dit, si les concepteurs cherchent à créer des ambiances pour donner un *plus* à la visite à quel niveau se situe ce plus ? Ensuite, comment se passe dans la pratique cette conception et mise en place de l'exposition ? C'est-à-dire, *concrètement*, comment les concepteurs transposent le projet à travers la scénarisation ou fabrication des expositions (des ambiances) ? Quelles sont leurs *manières de faire* ?

Nous avons abordé ce travail avec l'intention d'observer les expositions comme des ambiances en cherchant à tester l'applicabilité de la notion d'ambiances architecturales, tel que développée au Cresson, aux expositions à scénographie de représentation. Est-ce que cette notion permet d'observer la particularité des rapports sensibles établis pendant la visite de cet environnement, à la fois sensible et conceptuel ? Comment observer le rôle des ambiances dans l'expérience muséale ? Quelle est la part proposée par les concepteurs et quelle est la part construite par les visiteurs ?

Nous avions formulé les hypothèses suivantes :

1. Les concepteurs possèdent un savoir (formation), des savoir-faire (compétences) et des intuitions. Leur action reflète leurs représentations d'ordre esthétique, médiatique et social et des attentes vis-à-vis des visiteurs. Lors du travail de conception en équipe, il existe une négociation entre les différents concepteurs qui permet d'arriver à des solutions adaptées au programme. La mise en espace traduit des intentions communicationnelles.

2. Le visiteur a une démarche de visite active : il choisit son parcours selon ses attentes et sa disponibilité perceptive. Il possède des intentions de visite (découverte, flânerie,

connaissance) et des compétences d'ordre esthétique et sensoriel qui vont déterminer le parcours effectué. Chaque visiteur se construit son propre sens mais il existe des récurrences entre les expériences des différents visiteurs.

À l'issue de notre enquête *in situ* que pouvons nous dire par rapport à ces hypothèses de départ ? Les concepteurs construisent-ils réellement des ambiances ? Quelle maîtrise ont-ils des ambiances conçues ? Et les visiteurs perçoivent-ils des ambiances ou construisent eux-mêmes leurs ambiances vécues ? Nous avions définit l'exposition comme lieu de rencontre entre concepteurs et visiteurs, comme médiatisation et médiation. L'approche de l'exposition par le sensible permet-elle de confirmer cette affirmation ?

Notre campagne d'enquête *in situ* nous a permis d'observer les acteurs de cet acte communicationnel différé. Revenons aux pratiques et représentations des visiteurs.

L'enquête réalisée auprès des visiteurs nous a mené sur les chemins du sensible et a permis de confirmer les hypothèses que nous nous posions sur leur démarche active. En effet, **visiter c'est configurer l'environnement**, c'est prendre les offrandes sensibles - audibles, visibles, tactiles, motrices - et composer avec son intentionnalité de visite et de perception. Les visiteurs configurent l'espace en prenant ce qui leur est perceptible et mémorable à cet instant. C'est-à-dire que selon leurs intentions, motivations, attention mais aussi selon leurs *sensibilités* (plutôt visuelle, plutôt sonore, plutôt texte ou plutôt photos), les visiteurs déambulent et composent avec les offrandes de l'espace au gré des rencontres possibles. Chaque choix détermine le suivant, chaque choix en exclut un autre.

C'est dans cette composition d'un parcours que le visiteur est actif. Mais est-il actif tout le temps ? Ou plutôt cette activité est-elle toujours du même type ? Est-elle consciente ou implicite ? Nous avons vu au long des parcours commentés que certains dispositifs mis en place par les concepteurs sollicitaient ou mobilisaient un même type de conduite perceptive chez la plupart des visiteurs. Nous pouvons dire alors que les visiteurs ont **été pris** et même sur-pris par la proposition des concepteurs. Et cela nous ramène aux notions d'offrande ou de prégnance des "bonnes formes", définies dans la problématique de la perception. Et cela permet également d'affirmer l'existence d'une certaine communauté de manières de faire, de manières de percevoir (ce qui confirmerait les hypothèses sur un partage des codes médiatiques et socio-symboliques). À l'inverse, d'autres dispositifs n'ont pas mobilisé l'attention des visiteurs en les laissant **indifférents** (car non appropriables ?) ; c'est le cas par exemple des valises-sièges sur lesquelles les visiteurs ne se sont pas assis et du "couloir" qui longe le mur nord dans la 4e zone que la plupart des visiteurs n'a pas parcouru. D'autres encore ont mobilisé les visiteurs mais pas dans le *sens* prévu par les concepteurs. Rappelons encore ici le module-commémoration qui a provoqué des

perceptions inattendues chez certains visiteurs (une robe, une procession religieuse). Dans ce cas, le parcours effectué a certainement joué dans l'interprétation : c'étaient les visiteurs qui s'étaient **laissés prendre** par la musique festive et qui n'avaient pas lu toute l'information qui ont attribué ces sens différents. Parfois encore, pendant leurs parcours, les visiteurs s'"extraient" du contexte et prennent une attitude critique envers la proposition des concepteurs. Ils expriment ainsi une distanciation par rapport à la situation, ils démontrent **avoir prise sur**. Ces modalités du *prendre*[285] nous semblent exprimer clairement les différents rapports du visiteur à l'environnement sensible et s'articulent bien avec la notion de *prise* (l'une des traductions françaises des *affordances* de Gibson).

Le parcours observable des visiteurs peut être pris alors comme une expression de leur rapport à l'environnement sensible et social. Il exprime en effet l'activité du visiteur dans ses choix. Mais il exprime aussi, si on peut le dire, "l'activité" de l'environnement, c'est-à-dire que certaines formes construites sont incontournablement perçues par le plus grand nombre.

Dans la caractérisation ambiantale D'Isère et d'Arménie nous avons identifié les **configurations sensibles** par rapport à chaque moment perceptif (cf. IVe Partie, 1.2.). Nous avons retrouvé des configurations visuo-motrices, audiovisuelles, unitaires ou intersensorielles. Cette observation est venue confirmer les hypothèses quant à la perception multisensorielle mais est allée au-delà puisqu'elle a mis en évidence le caractère marqué de certaines **associations sensorielles** que nous n'avons pas soupçonné. Cela démontre le caractère dynamique du rapport sensible à l'environnement et l'étonnante diversité de pratiques et modalités d'approche du visiteur. Cette dynamique et diversité d'approches n'avaient pas été prévues dans notre problématique de départ[286], ou plutôt si, mais pas chez un même visiteur ou pendant un même parcours. **Cette malléabilité des rapports sensibles est autant résultante des intentions et actions du sujet que des offrandes de l'environnement perceptible.** Et cela définit tout simplement l'ambiance.

---

[285] *Être pris* ou pas pris, *avoir prise sur*, sont des expressions ressorties lors d'une réunion au sein du Thème 6 (Représentations) des thématiques de recherche au Cresson où nous avions exposé les résultats de notre travail. Je remercie Pascal Amphoux notamment d'avoir su exprimer d'une façon aussi éloquente ce qui était encore balbutiant dans notre analyse. Par la suite nous avons repéré le *se laisser prendre* et être *sur-pris*, qui renvoient donc aux effets de l'environnement sensible sur l'expérience perceptive.

[286] Peut-être induites par les recherches sur la perception théoriques ou *in vitro*, qui insistent rarement sur cette coexistence et/ou alternance d'états et/ou intentions chez un même sujet percevant.

Exposition : espace de représentation

L'exposition est, en même temps, un espace de présentation et une espace de représentation et cela à plusieurs niveaux : c'est l'espace de représentation des intentions et message des concepteurs, c'est l'espace où les représentations du visiteur vont se constituer, c'est l'espace de médiation à un monde utopique.

L'approche sensible de cet espace de représentation que nous avons réalisée dans cette recherche permet d'approfondir les rapports perceptifs instaurés entre le visiteur et cette représentation. La visite de l'exposition est un phénomène d'immersion et de prise alors que l'on est devant l'objet de représentation, c'est-à-dire que l'on n'est pas en Arménie avant 1915 (1e zone, Moment 1) par exemple, mais dans une ambiance qui représente ce lieu et cette époque. La particularité de la perception d'une exposition à scénographie de représentation c'est que le perceptible est, ici, un "décor" un espace-temps évoqué. Les concepteurs ont procédé à une **sélection** d'objets et d'époques à présenter et les ont disposés dans le chemin du visiteur. La perception est **intense et concentrée** car elle est perception de cette sélection des concepteurs. Le concepteur a éliminé tout ce qu'il a jugé inutile (ou parasite) et a gardé que les choses les plus fortes et/ou pertinentes, pour représenter le message à communiquer.

Nous avions vu dans la problématique[287] que la perception d'un environnement opère par des fragmentations et des configurations. Les figures de synecdoque[288] et d'asyndète sont ces modalités par lesquelles le sujet *prend* des fragments et *compose* son environnement en se fondant sur les parties pour reconstituer le tout [Augoyard, 1979]. **Contrairement à l'espace public ordinaire, où le citadin fait lui-même[289] la sélection de ce qui est important à percevoir, dans l'espace de représentation cette sélection est déjà faite par le concepteur. Le visiteur est devant un récit dont les syntagmes sont forts, prégnants et prédonnés**. La conception de cet espace de représentation est un moyen intensif de communiquer et de faire le visiteur vivre, le faire expériencer (faire faire une expérience) intensément. Le propre de l'exposition est qu'elle donne à vivre une situation qui est rapportée, c'est-à-dire qu'elle crée un rapport entre la situation réelle vécue historiquement (et qui a perduré dans la mémoire collective de la diaspora arménienne) et sa représentation par la scénographie dans un espace-temps (l'exposition) qui, par conséquent, ne peut être que condensé, intensifié.

---

[287] Cf. Ie Partie, 2.1.2., notamment *Du contexte sensible et socail aux ambiances.*

[288] **Synecdoque** est une figure de rhétorique ou procédé de style par lequel on prend la partie pour le tout ou le tout pour la partie. **Asyndète** est, en grammaire, l'absence de liaison entre deux termes ou groupes de termes en rapport étroit.

[289] Bien sûr les offrandes de l'environnement construit peuvent également être fortement prégnantes si les concepteurs de l'espace urbain les ont conçu comme tel (ou même par la prégnance construite de ces formes). La différence dans le musée est que l'intention expressive des concepteurs rejoint l'intentionnalité et attentionnalité plus fortes de la part du visiteur (que chez le citadin).

L'agencement proposé respecte une logique narrative dans le sens du cheminement. Par le parcours, qu'est-ce que le visiteur se construit comme *tout* ?

Reprenons les figure d'asyndète et de synecdoque. D'après ce que nous venons d'affirmer, le processus de conception opère par ces figures également : synecdoque dans la sélection de ce qu'il faut montrer, asyndète dans la mise en place d'un parcours fragmentaire mais présenté (et perceptible) comme "complet" ou global, condensé. Cela explique peut-être partiellement la crainte qu'ont certains visiteurs de "rater" une partie de l'exposition puisque l'ensemble "ne tient qu'à un fil", c'est-à-dire que pour percevoir cet ensemble il ne faut pas "perdre" le fil conducteur.

Dans la ***rhétorique de conception***[290] et dans la ***rhétorique de visite*** les processus sont alors homologues puisque concevoir et visiter c'est déconstruire, sélectionner, composer. Asyndète et synecdoque sont présentes. La différence est que la rhétorique de la conception s'exprime par une *écriture dans l'espace* car elle est le processus de traduction spatiale d'un programme et que la rhétorique visitante s'exprime par une *écriture dans le temps* car elle est le processus d'appropriation sensible (et cognitif) pendant la visite. Cette écriture dans le temps est observable dans le parcours lui-même et dans l'énonciation car le langage exprime l'expérience incorporée.

Observer une visite d'exposition est observer une situation particulière par cette simultanéité d'espace-temps réel, représenté et utopique. Qu'est-ce que nous avons alors observé ? Les visiteurs en train de percevoir le sensible ou le représenté ou leur représentation à eux. En fait, les trois car ils sont indissociables et irréductibles dans une ambiance muséale.

Et, puisque l'on parle d'observation, il est temps de revenir sur notre parcours méthodologique.

2. L'approche méthodologique : bilan et critique

Nous nous sommes intéressés aux pratiques, aux manières de faire des concepteurs et aux manières de faire des visiteurs. L'observation *in situ* s'était imposée pour

[290] Pourrions nous dire rhétorique conceptante et rhétorique visitante par référence à rhétorique habitante [Augoyard, 1979] ?

l'observation de ces pratiques de conception et de visite, et surtout pour déterminer la place du sensible dans leurs pratiques.

2.1. ENQUETE AUPRES DES CONCEPTEURS

Les méthodes choisies pour l'enquête auprès des concepteurs étaient, d'abord, l'*observation de type ethnographique* (observation participante) du processus de conception et de mise en place d'une exposition et, deuxièmement, des *entretiens semi-directifs* avec le conservateur-commissaire et avec le scénographe, principaux acteurs du passage du programme muséographique à la finalisation sur site de l'exposition.

La première méthode nous a permis d'approcher de près la complexité de la conception négociée et, parfois, les tensions de la création. Aussi elle nous a permis de comprendre l'importance de chaque acteur intervenant au-delà de ceux plus visibles. En effet, l'administration du musée et l'équipe technique imposent des contraintes et des manières de faire qui interférent directement ou indirectement dans l'aspect final de l'exposition construite. Aussi, dans le cas précis de l'exposition étudiée, la participation de la communauté socioculturelle, à la fois dans la définition du contenu de l'exposition et implicitement dans la mise en place de certains dispositifs scénographiques, a également influencé ce processus de conception.

Les entretiens auprès des deux concepteurs nous ont permis de les questionner sur leurs pratiques autour de mots clés permettant d'accéder à leurs fonds imaginaires ou représentations.

De cette enquête auprès des concepteurs nous avons pu dégager un certain nombre d'observations (que nous développerons plus en détail dans le point suivant : 3. Scénographie de représentation et Pratiques muséales). Premièrement, la conception d'une exposition est une conception négociée entre différents acteurs. Elle se passe à trois niveaux auxquels correspondent trois modes de négociation : entre pairs elle mène à un *consensus*, entre concepteurs à la recherche d'un *compromis*, entre concepteurs et réalisateurs la *diplomatie* et la ruse sont les arguments pour faire réaliser l'exposition conçue. Deuxièmement, Les divers acteurs impliqués et les multiples lieux de création influent sur la construction de l'exposition et, donc, sur la fabrication des ambiances, autrement dit, sur les ambiances *effectivement* construites. Troisièmement, le conservateur-commissaire et scénographe ont développé des compétences et des savoir-faire au long de leurs expériences professionnelles individuelles mais aussi une compétence d'équipe, c'est-à-dire une *manière de faire à deux*. Il s'agit aussi d'une

manière de faire *à plusieurs* puisque leurs propositions sont confrontées aux autres acteurs dans le terrain. Enfin, scénographe et conservateur-commissaire possèdent des idées précises sur l'exposition, les visiteurs, la conception et les ambiances qui les guident au long de leur travail. Elles sont communes aux deux concepteurs interviewés, sauf dans l'approche ou point de vue : l'un plutôt esthétique, l'autre plutôt muséal ou scientifique.

2.1.2. CRITIQUE

Le choix des méthodes d'observation semble adéquat, car nous avons pu observer les concepteurs en acte et dégager ainsi leurs pratiques et manières de faire. Dans cette enquête auprès des concepteurs, la critique est à faire à l'observateur lui-même. Au début, nous nous sommes centrés uniquement dans la relation conservateur/scénographe et avons négligé le rôle actif des autres intervenants tout au long de cette conception et réalisation de l'exposition. Déjà en ce qui concerne l'apport de la chargée de mission pour la collecte documentaire en terme de sa connaissance de la communauté en question (ce qui a contribué grandement à des changements dans la mise en scène ou dans l'écriture de parties de l'exposition). Par ailleurs, nous n'avons pas pu dépasser totalement la "barrière"[291] nous séparant des techniciens, par exemple, ce qui nous a empêché de les interviewer afin de connaître leurs compétences et savoir faire en ce qui concerne la réalisation de dispositifs muséographiques mais aussi leur avis sur la scénographie mise en place. Aussi, même en ce qui concerne les rapports conservateur/scénographe nous nous sommes tenus à l'observation de leurs relations visibles ou publiques et n'avons pas pu assister à leur travail dans "l'ombre" secrète de leurs bureaux respectifs. Quant aux entretiens, nous pouvons émettre la critique de peut-être ne pas être allés plus loin dans le questionnement et l'analyse de certaines représentations. Peut-être étions nous encore trop plongés dans notre terrain.

[291] Une façon inattendue qui a permis de rompre partiellement cette barrière dans les derniers jours avant l'inauguration a été déclenchée par l'appareil photo numérique que j'ai apporté pour prendre des photos du chantier. Leur curiosité pour les nouvelles technologies mais aussi leur satisfaction de "poser" en montrant leur compétence technique a servi de déclencheur pour approfondir les discussions autour des dispositifs qu'ils mettaient en place. Néanmoins cela n'a pas suffit pour réaliser un entretien plus formel ou même pour un parcours commenté dans l'exposition après inauguration. Les échanges sont restés dans le cadre de l'informel et du fortuit autour d'une pause café ou de l'accrochage d'une photo.

2.2. ENQUETE AUPRES DES VISITEURS

Pour observer les processus de perception et de mémorisation de l'exposition en question, nous avons articulé trois méthodes : l'*observation des pratiques de visite*, la *méthode des parcours commentés* adaptée à l'espace public muséal et l'*enquête sur la mémoire-souvenir.*

- La première visait à dégager des parcours type de visite et à repérer des éléments muséographiques particuliers afin de comprendre les potentialités de visite de cette exposition.

- La méthode des parcours commentés cherchait à observer le rapport sensible du visiteur à l'environnement sensoriel de l'exposition. Les comptes rendus de la perception en mouvement permettent, à la fois, d'accéder à cette perception en acte à travers l'actant lui-même (le visiteur) et à la fois de repérer des effets sensibles particuliers. L'enquête sur la mémoire-souvenir, deux ans après la visite, avait pour but de savoir ce qui restait de cette visite dans la mémoire des visiteurs.

Sur le terrain différents facteurs ont posé problème pour la passation de ces méthodes, en particulier pour la réalisation des parcours commentés en plus grand nombre. Le recours au réseau de connaissances nous a permis de compenser en partie le manque de visiteurs "spontanés". Même si cette solution peut être critiquable dans le sens où un certain biais est introduit à travers ce rapport de connaissance (aussi superficiel soit-il, car certaines personnes ne nous connaissaient pas directement, mais étaient des "amis d'amis"), elle nous a permis d'obtenir des informations non négligeables, en quantité et en qualité, sur cette expérience sensible des visiteurs. En effet, la majorité des parcoureurs "invités"[292] ont consacré plus de temps au parcours commenté que les "non invités", par une sorte d'empathie ou sympathie envers l'enquêteur. Leurs comptes rendus sont ainsi plus longs et souvent plus riches en matière de description. Beaucoup nous ont confié également qu'ils ont «*dit plus de choses*» et ont osé dire certaines choses par le fait d'avoir cette proximité avec l'enquêteur. En effet, nous avions ressenti de la part de quelques visiteurs spontanés la réticence à parler de leurs émotions ou à critiquer les dispositifs (peut-être par la crainte de parler d'émotions non adéquates au cadre du musée - car dans les musées on est censé avoir des émotions esthétiques mais pas d'émotions tout court ? -, peut-être par crainte de critiquer ou encore parce qu'ils étaient trop plongés dans un rapport de type pathique),

[292] Rappelons que le visiteurs "invités" sont ceux faisant partie de notre réseau de connaissances, à qui nous avons donné rendez-vous pour réaliser la visite et le parcours commenté de cette exposition. Les spontanés ou non invités sont les visiteurs "anonymes" de l'exposition.

alors que pour la plupart des visiteurs invités les descriptions et appréciations étaient plus facilement exprimées (peut-être qu'en étant invités ils étaient déjà dans une démarche distancée qui permet d'organiser les émotions dans le but d'en parler). Cela nous semble un aspect qui justifie le recours à un réseau de connaissances comme groupe de contrôle ou comme groupe d'expressivité, c'est-à-dire que leurs comptes rendus de perception peuvent être comparés à ceux des visiteurs spontanés pour comprendre la part d'inhibition dans les non réponses. Une autre mesure à adopter pour obvier à ce problème du nombre d'enquêtes réalisées est d'augmenter le nombre d'enquêteurs : en ayant été seuls pour la passation de l'enquête et vu que parfois les parcours commentés durent 90 minutes, nous avons perdu la possibilité d'interviewer d'autres visiteurs qui se trouvaient au même moment dans l'exposition...

- Quant à l'analyse de ces comptes rendus de perception, nous avions opéré en deux temps : d'abord, un traitement informatique à travers un logiciel d'analyse textuelle, ensuite une analyse de contenu suivant les consignes propres à la méthode des parcours commentés.

L'analyse par le logiciel ALCESTE, nous a permis d'identifier quatre classes de contextes selon le vocabulaire spécifique utilisé par les visiteurs dans leurs comptes rendus de perception en mouvement. Par ailleurs, cette analyse nous a permis de nous distancier du terrain et d'avoir une première "impression" des perceptions des espaces traversés. Néanmoins, la lourdeur du travail de préparation des données, d'abord, et la complexité d'interprétation du rapport produit par le logiciel, ensuite, nous mènent à un sentiment de frustration quant à cette analyse informatique au vu des données obtenues. Ce logiciel semble par ailleurs peu adapté au type de discours qui caractérise la description située obtenue à travers cette méthode des parcours commentés.

L'analyse "manuelle" des comptes rendus de perception, nous a permis de compenser les limites d'Alceste à travers le dépouillement approfondit et contextualisé des données. Nous avons pu ainsi dégager des configurations sensibles par le croisement avec des données métrologiques de terrain et par la mise en perspective avec les intentions des concepteurs.

- En ce qui concerne l'analyse de la mémoire-souvenir que gardent les visiteurs longtemps après la visite effectuée, elle permet de confirmer l'importance de l'expérience sensible dans la construction de la mémoire de visite : les visiteurs gardent souvenir de l'organisation spatiale, des couleurs et effets lumineux, des musiques diffusées et, surtout, des déplacements et mouvements du corps. Au niveau muséologique les conclusions les plus intéressantes me paraissent être les suivantes. Les visiteurs gardent toujours une mémoire de l'ensemble de l'exposition en ce qui concerne le contenu. Il s'agit d'une sorte de synthèse, enrichie par quelques détails plus prégnants. Ce souvenir synthétique et général de l'exposition, révèle que même dans les

cas où les visiteurs étaient assez motivés par la visite et ont passé du temps dans l'exposition, le souvenir qui en reste tend à exprimer une seule idée, on peut même affirmer qu'il tend à se présenter comme homogène. En ce qui concerne les différentes parties de l'exposition, leur distinction est facilitée par les particularités spatiales et environnementales de chacune. Autrement dit, si à chaque contenu ou thématique correspond une configuration propre et différenciée des autres, l'identification de cette distinction est plus clairement perçue par le visiteur. Certaines personnes ont même exprimé une préférence pour des espaces individualisés simultanément par les ambiances et par le thème (la concordance des deux optimise la mémorisation). Aussi, la plupart ont souligné leur préférence pour le peu d'information présentée de façon cohérente dans une même partie, et ont souvent interprété négativement les informations hétérogènes concentrées dans un même espace, surtout si cette hétérogénéité est interprétée comme disparité d'éléments non directement (ou clairement) en relation les uns avec les autres. On peut supposer que cette disparité des informations et des supports va à l'encontre du caractère homogénéisateur du processus de mémoire.

La perception sensori-motrice est intimement liée au parcours de visite, il serait donc important d'explorer cette donne spatiale et sa répercussion dans la mémoire. À l'aube des visites virtuelles (Cd-ROM ; Internet) peut-être que la spécificité des musées est ce caractère physique, corporel de l'expérience sensible mais aussi le caractère événementiel (sortie culturelle, activité extraordinaire) et social (partage, rencontre) de la visite.

L'autocritique que nous faisons de cette enquête à la mémoire-souvenir est d'un côté de ne pas avoir pris plus de précautions dans la prise des coordonnées téléphoniques des parcoureurs et d'un autre côté de savoir sur quelle mémoire nous interrogions afin d'adapter les questions : mémoire épisodique, mémoire sociale, mémoire émotionnel, mémoire motrice.

- Dans une deuxième phase de questionnement et d'analyse des données résultantes du terrain nous avons pu établir un répertoire d'ambiants muséaux, contribution pour une approche ambiantale de la conception et de la perception des ambiances muséales *in situ*. Ce répertoire est à tester dans l'avenir par l'observation d'autres expositions, notamment dans des musées où d'autres pratiques de conception mettent en place d'autres scénographies, notamment les musées de science et les musées de beaux-arts.

3. Scénographie de représentation et pratiques muséales

Au long de la première partie de la problématique concernant la muséologie, nous avons affirmé qu'une exposition est à la fois un **environnement sensible et conceptuel**. L'exposition s'adresse en même temps aux sens et à l'intellect, elle sollicite de la part du visiteur un double exercice à la fois perceptif (voir, entendre, s'orienter) et cognitif (lire, écouter, connaître, réfléchir). Cette caractéristique des ambiances muséales mérite que l'on s'y attarde un peu plus. Les rapports des visiteurs au savoir ou à la culture vont orienter différemment l'équilibre de ces deux tâches au long du parcours. Nous avons pu observer des visiteurs qui, malgré un cadre sensible gênant (par exemple le bruissement des casques dans la 3e zone) sont restés assez longtemps dans cette pièce car ils voulaient lire tous les textes, regarder toutes les photos et les cartes, écouter tous les témoignages au casque. D'autres se sont laissés prendre par les effets sensibles de l'exposition (par exemple, l'effet phonotonique de la musique dans la 4e zone) et ont "oublié" de lire. Quelques uns de ceux-là, après s'être laissés prendre par les effets sensibles, se sont intéressés au contenu et ont lu les textes concernant telle ou telle partie afin d'en trouver une explication. Ces rapports plutôt gnosiques ou plutôt pathiques peuvent être exclusifs ou alternants, dominer tout au long du parcours ou se succéder en imprimant une rythmicité perceptive. Cela dénote encore du rôle actif du visiteur mais aussi de la simultanéité des conduites perceptives et cognitives. Cela semble être un aspect à creuser dans la mise en place d'environnements sensibles et "cognitibles", c'est-à-dire que le **sensible peut être un complément du cognitif** et la relation entre les deux "fonctionne" en terme communicationnel autant par le contraste que par la redondance. Aux concepteurs d'exploiter toutes les combinaisons.

Mais la donnée cognitive de l'exposition n'est pas seulement dans les textes ou contenus. La scénographie est la transposition d'un message dans l'espace par des moyens techniques. Une exposition scénographiée (dans notre cas une scénographie de représentation) est par conséquent **l'expression** de ce message. Elle est donc perceptible et *conceptualisable*. Autrement dit, en percevant les formes spatiales et sensibles le visiteur accède au sens social et symbolique qui les organise. Cela renvoie à l'immanence du sens dans les formes spatiales, développée dans différents travaux de sociologie. Mais dans l'exposition que nous avons étudiée (comme dans toutes celles mettant en place des scénographies de représentation) ce sens immanent est volontairement recherché par l'emphase donnée aux significations à transmettre par les formes sensibles. **Il y a un effet de miroir, de redondance et/ou de complémentarité**

qui *rend sensible le sens* à faire passer. Lorsque les visiteurs ont perçu le même que les concepteurs voulaient il y a, certes, une efficace de l'ambiance mais peut-être une redondance entre l'espace conceptuel et sensible. Cela révèle la ***part active du concepteur*** et une maîtrise des ambiances mais ne laisse pas de place, ou peu, à la part active du visiteur. Lorsque les visiteurs ont perçu autre chose au-delà des intentions (comme le module-commémoration ou le rideau-phrase) alors il y a un effet d'ambiance intéressant, c'est-à-dire que la configuration sensible mène à l'attribution d'un *sens propre au visiteur* et cela est la ***part active du visiteur***. De ce fait, nous pouvons formuler que pour offrir différents accès aux visiteurs, les propositions des concepteurs doivent rester quelque chose d'ouvert, de l'ordre de la proposition, pour permettre cette liberté au visiteur percevant.

En concevant des expositions, le concepteur et en particulier le scénographe crée des contextes perceptifs pour le visiteur. Qui plus est, il "emphatise" les éléments qui les constituent afin de renforcer la signification. En fait, dans un lieu, il existe toujours une ambiance dans la mesure où elle est d'abord définie par ses caractéristiques physiques. **Scénographier est, alors, *maîtriser* cette ambiance du lieu**, la rendre propice, favorable, on peut même dire, *optimale* pour l'expérience du visiteur. En créant une ambiance particulière par la scénographie les concepteurs établissent une *coupure* du monde extérieur, permettent au visiteur de se *plonger* dans un espace-temps autre et, ainsi, augmenter sa réceptivité. La création d'ambiances permet une *mise en état* du visiteur.

En plus de permettre une économie du texte (car par le sensible le visiteur sait *de quoi* on va lui parler), la représentation scénographique présente les choses et laisse au visiteur le choix de les nommer, de s'en approprier. À l'inverse de la représentation graphique (textuelle) qui nomme les choses. En effet, les ambiances sont en amont du discours, elles constituent en même temps le premier "objet" perçu et le contexte de perception pour les visiteurs.

Si la scénographie permet d'accéder au sens - elle est alors médiatisation et médiation - pouvons nous considérer le scénographe comme un médiateur culturel ? Le scénographe est plutôt regardé comme un créateur, voire un artiste, et l'exposition serait alors son œuvre (son œuvre d'art ?). Mais en réalité son action est plus de l'ordre de la découverte que de la création. Il découvre l'exposition il ne la crée pas. Car la mise en espace est la confrontation à la matière, aux matériaux, aux formes qui modèlent l'intervention. Mais elle est aussi une confrontation/négociation avec les conceptions des autres intervenants. Ce qui est conçu n'est pas définitif car les formes et les ambiances se définissent au fur et à mesure que le montage de l'exposition avance. Cela explique pourquoi souvent l'exposition construite ne correspond pas toujours aux plans initiaux. Pourquoi aussi les concepteurs n'arrivent pas à justifier les

changements. Il est vrai que le travail en équipe est grandement responsable de cette réalisation collective qui est donc par conséquent non personnalisée ou non "personnalisable". Autrement dit, les détours ou décalages par rapport au projet initial sont "orphelins", les concepteurs ne les reconnaissent pas car ils n'ont pas été "pensés", conçus, ils ont émergé d'une praxis ; c'est cela qui participe encore de cette *magie* indéfinissable de la création ?

Nous avons observé au long de la mise en place D'Isère et d'Arménie que le projet évolue, s'adapte. La scénarisation est un processus qui a sa propre logique et impose des ajustements. Les ambiances des premiers espaces vont influencer les ambiances des espaces suivants. En effet, lors de la réalisation de l'exposition les deux premières salles ont été finalisées quinze jours environ avant la troisième salle. L'ambiance tamisée et sereine qu'y régnait a agit sur les concepteurs dans la mesure où la troisième salle - qui était pensée comme salle de vie, de fête et de gaieté - a été imprimée de cette ambiance atemporelle et le décor est devenu sombre et chargé. Les offrandes sensibles ont ainsi influencé la réalisation des parties non encore finalisées. Cette influence du contexte de réalisation sur un projet a priori jugé comme définitif est quelque chose que nous n'avions pas supposé (surtout que la création spatiale est quelque chose qui nous était complètement étrangère).

Revenons à la médiation. Définie au début comme l'accès au savoir ou au message que les objets/scénographie rendent présents, il nous semble maintenant qu'il faut la définir autrement. Les visiteurs accèdent en fait à la *mémoire sociale* que le musée a définie comme *montrable*[293] dans le programme qui a guidé la mise en place par les concepteurs. Mais pendant son parcours le visiteur configure et son environnement et cette représentation. Si visiteurs et conservateurs partagent la même mémoire sociale il y aura rencontre, échange, médiation. Mais cela peut ne pas être le cas. Comment être sûr alors que médiation y aura ? Les musées ont mis en place différentes stratégies de médiation dont les plus visibles nous semblent être la médiation culturelle et la scénographie. Sans vouloir nous attarder trop sur cette question il nous semble toutefois intéressant de mettre en parallèle les spécificités de chacune. La médiation et la scénographie sont assurées par des acteurs : les médiateurs culturels et les scénographes. Les médiateurs accompagnent les visiteurs dans la visite d'une

[293] Cela renvoie au rôle politique ou mission de l'institution muséale, rôle qui a été remis en question à plusieurs reprises, notamment par les écomusées et de la nouvelle muséologie depuis les années 1960. Ce rôle politique et social fait partie de la fonction sociale et symbolique de la visite de musée et fait donc partie intégrante des attentes des visiteurs (et par conséquent aussi de celles des non visiteurs, c'est à dire ceux qui ne viennent pas aux musées par refus de la mémoire sociale qu'y est exposée car ce n'est pas la leur). Depuis longtemps les musées développent des stratégies éducatives, didactiques, de vulgarisation ou de démocratisation du savoir/de la culture. La médiation et la scénographie en font partie. D'où le danger de manipulation soulevé par nombreux muséologues, d'où le besoin de rigueur et déontologie muséologique. D'où le développement des comités d'experts (scientifiques, population, témoins) comme garant d'une mémoire sociale plus représentative de l'hétérogénéité du social et moins idéologisée. L'adjectif *sociale* peut être remplacé par *scientifique* ou *artistique*... [Cf. entre autres Rasse, 1999 ; Deloche, 1989 ; Jeudy, 1986 ; Poulot, 1992 ; ICOFOM 1997].

exposition/musée en proposant multiples formes d'accès au savoir/culture/art. Le médiateur est en présence du visiteur et cette interaction permet un réajustement (de chaque partie à l'autre) au long du processus. En quoi le scénographe peut-il être un médiateur ? Il agence l'espace de médiation, il *dé*couvre quelque chose qui est donnée à la perception, il *re*donne vie à cette chose. Il fait revivre un *objet* en créant une ambiance autour de lui. Ensuite il la représente, il la rend présente à travers le sens qui se dégage de la scénographie. Il n'est pas en présence du visiteur mais il préfigure les modalités de visite. Il lui *offre* un cadre sensible et conceptuel d'expérience.

TABLEAU N° 10 - COMPARAISON DES FONCTIONS / ACTIONS DU MEDIATEUR CULTUREL ET DU SCENOGRAPHE

médiateur	**scénographe**
fonction : traduction d'un discours expert en discours non-expert - *délivrer un savoir*	fonction : mise en espace des intentions du programme - *délivrer un discours*
permettre une appropriation sensible des œuvres à travers sa présence, à travers la parole - *lien cognitif ; le lien affectif passe par la relation*	l'ambiance comme contexte social et sensible du visiteur : *lien affectif* instauré à travers l'expérience sensible introduit au lien cognitif
vise à impliquer le visiteur à travers l'interaction interpersonnelle et sociale	l'implication du public est faite par l'expérience sensible
permet la mise en relation du public avec quelque chose et, par conséquent, lui permet de s'en approprier et d'en parler.	
le médiateur est un expert qui initie les visiteurs à un savoir, en le démystifiant et en transmettant le plaisir de savoir	le parcours scénographié est un parcours initiatique pour le visiteur : coupé du monde extérieur il accède à un savoir
l'objectif est de faire éprouver une émotion, un sentiment esthétique	les émotions éprouvées ouvrent le visiteur au message des concepteurs ; le sentiment esthétique est l'une des formes d'accès
cherche à multiplier les modes de communication pour diversifier les accès et pour "*que tout le monde puisse s'y retrouver.*" [Caillet, 1995]	cherche à multiplier les modes de communication pour diversifier les accès : la scénographie agit plutôt à un niveau non-verbal, elle permet une économie du discours à travers la richesse des stimuli, au niveau sensoriel et représentationnel
création d'un système d'*alliances* : se faire reconnaître par les différents intervenants	*négociation* avec les autres concepteurs pour faire accepter son projet
le médiateur intervient en aval de la conception	le scénographe intervient en amont, son action est préalable au public
Le rapport médiateur-visiteurs est direct et l'action du premier est définie par rapport à ces visiteurs-là. L'intentionnalité est précise et déterminée.	le rapport scénographe-public est différé et le scénographe s'adresse à un public possible ou virtuel : souvent le public est une projection de lui-même. L'intentionnalité est précise mais indéterminée.
le médiateur est en présence du visiteur. Il assure les conditions matérielles de la visite à travers sa présence et le rapport de confiance établi.	le scénographe n'est pas en présence des visiteurs, mais ils le pressentent : ils sont actifs et réactifs dans l'interprétation de ses intentions
Le médiateur contrôle la visite en terme de durée et de parcours	le scénographe propose un parcours ; aux visiteurs de composer les leurs
le médiateur interprète le point de vue des concepteurs	la mise en scène est l'interprétation par le scénographe du *point de vue* des concepteurs

À travers ce tableau n° 10, nous mettons en parallèle[294] les fonctions et actions du scénographe et du médiateur culturel[295] afin de comprendre les similitudes et les

[294] À la suite de la présentation de ce tableau comparatif lors des Journées de la Médiation Culturelle (SFIC) à Avignon en septembre 1988, nous avons pu discuter avec certains médiateurs culturels qui ont réagit à cette comparaison car ils se considèrent eux aussi comme des concepteurs. Aussi certains n'ont pas accepté cette mise en parallèle car pour eux les scénographes sont des "médiatiseurs" pas des médiateurs. D'autres encore estiment que l'action des scénographes est souvent "trop personnelle" ou *artistique*, qu'elle ne respecte pas le principe de médiation culturelle et oblige, par conséquent un double effort de la part des médiateurs : assurer la médiation et "déconstruire" l'œuvre d'art et les

spécificités de chacun. Ce n'est pas une liste exhaustive (car chaque acte de médiation est singulier) mais une comparaison des principaux aspects.

Nous pouvons affirmer que l'action du médiateur et celle du scénographe se ressemblent dans la mesure où tous les deux font le *passage* d'un discours savant à un discours "profane". Les principales différences se situent au niveau du registre par lequel se fait ce passage : si le premier assure une communication interpersonnelle directe et personnalisée avec le public, le deuxième communique par scénographie interposée avec un public en devenir.

Deux autres aspects nous paraissent importants dans cette comparaison entre scénographe et médiateur : le scénographe est presque toujours un intervenant extérieur à l'institution muséale, son action est ponctuelle et souvent limitée à la phase de mise en place de l'exposition. Le médiateur est la plupart du temps employé de l'institution ou quand extérieur il y passe du temps, il établi des rapports avec les autres professionnels, il s'imprègne de l'ambiance des lieux. L'intervention du scénographe est visible par la scénographie elle-même et par la "médiatisation" (au moins dans un milieu spécialisé). Le scénographe laisse ses *marques* après son passage (la scénographie concrète et matérielle). L'action du médiateur est moins visible, elle est de l'ordre du relationnel et du verbal, elle ne laisse pas de traces (si ce n'est dans le souvenir des visiteurs), elle est peut-être aussi moins reconnue des conservateurs par cette intangibilité. Un autre aspect qu'en découle et qu'il faut certainement analyser au niveau des relations socioprofessionnelles et symboliques, le scénographe est peut-être vu comme un artiste, un "génie" ou aussi comme un "pair" par certains conservateurs-concepteurs. Alors que les médiateurs seraient des transmetteurs, ceux qui sont au contact avec le public. Ils seraient donc plus à même d'assurer la transmission de la mémoire sociale de l'institution.

La scénographie de représentation caractéristique d'une muséologie de point de vue est la proposition sensible du message des concepteurs. La généralisation de ces scénographies révèle, de la part des musées/commissaires d'exposition, une compréhension quant au rôle de l'expérience sensible dans la perception et mémorisation d'une exposition par les visiteurs. Dans cette démarche intuitive de la part des concepteurs nous relevons un paradoxe : leurs discours sur les visiteurs se situent plutôt du côté des théories de la réception, tandis que leurs pratiques sont déjà dans une **démarche phénoménologique**. L'exposition n'est plus seulement un lieu de présentation d'objets ou un moyen de communiquer un message, elle est un environnement sensible avec des potentiels d'usage. Les échanges verbaux entre

interprétations "esthétiques" chez les visiteurs (cette dernière critique était formulée par une médiatrice de la Cité des Sciences).

[295] En nous basant sur la définition proposée par Élisabeth Caillet dans son ouvrage *À l'approche du musée, la médiation culturelle* [Caillet, 1995].

concepteurs au long du processus de conception en sont témoin car ils cherchent à «créer des univers», à «impliquer le visiteur par une scénographie forte», à «le secouer». Les ambiances seraient alors aussi un outil de communication entre concepteurs, c'est-à-dire que les effets sensibles recherchés permettent aux concepteurs de trouver un compromis lors de la négociation.

Par ailleurs, cette démarche intuitive peut expliquer également pourquoi certains conservateurs-concepteurs sont réticents à l'intégration des résultats de certaines évaluations d'expositions, malgré l'importance de ces résultats et le fait que ce soit l'institution elle-même qui commande ces études. En effet, quelques études s'attachent à une évaluation de l'efficacité de passation du message, donc du côté des dispositifs, alors que les concepteurs sont déjà dans une pratique de propositions sensibles multiples en prenant compte du fait que les visiteurs configurent leur contenu par une démarche sensible et symbolique. J.C. Duclos dit, à propos de cela que, bien que nécessaire l'évaluation risque «*d'aboutir à l'établissement d'un mode d'emploi du média-exposition qui ruinerait, à terme, toute créativité*». [Duclos, 1995 : 34]. Nous ne pouvons que corroborer cette affirmation. Notre recherche a permis de mettre en exergue la part de créativité de chaque type d'acteur : celle des concepteurs et celle des visiteurs. Le répertoire d'ambiants muséaux que nous avons esquissé permet d'identifier en partie la diversité des actions de chaque type d'acteur dans la composition de ces ambiances. L'action du visiteur semble être la plus créative ; elle n'en est que la plus visible car la plus évaluée.

4. Retombées

- ***Retombées théoriques***

Dans ce travail nous avons pu observer les processus de construction des ambiances, soit du côté des concepteurs qui les fabriquent soit du côté des visiteurs qui les configurent. L'action située des concepteurs et l'action située des visiteurs engagent des processus identiques de perception et de représentation. La rhétorique de conception et la rhétorique de visite procèdent par déconstruction - sélection - composition ; la première s'exprime dans l'espace, la deuxième dans le temps.

L'environnement sensible muséal en tant qu'espace public de représentation et de présentation a permis de mettre en exergue la malléabilité de la démarche active des visiteurs à la fois action de configuration du sensible, action cognitive et action

représentative. Il nous semble que cela annonce des pistes de recherche intéressantes à creuser dans d'autres espaces de représentation, notamment les réseaux Internet.

Le répertoire des ambiants muséaux proposé est une ébauche de typologie de configurations particulières par les rapports perceptifs et actifs qu'elles mobilisent. Il nous semble que ce repértoire permet aux "observateurs d'ambiances" de comprendre plus aisément les potentialités configuratrices des deux types de acteurs : concepteurs et visiteurs.

- *Retombées méthodologiques*

Dans ce travail nous avons eu l'occasion rare sinon unique d'observer des concepteurs à l'œuvre. L'observation ethnographique des pratiques de conception nous a permis de comprendre la complexité de ce processus et la part *implicite* de la conception, c'est-à-dire celle que les créateurs ne représentent pas sur des plans ni écrivent dans leurs programmes ou cahiers des charges. Ce vécu de la conception me semble être un élément précieux et incontournable pour la compréhension des processus de conception des ambiances. Nous ne pouvons que souhaiter l'élargissement à d'autres domaines de la conception.

Par rapport à l'expérience des visiteurs nous avons adapté la méthode des parcours commentés à cette pratique spécifique de visiter un espace de représentation. Cela permet de rendre compte de la malléabilité des conduites perceptives et de l'action configurante des visiteurs. Il nous semble opportun d'expérimenter cette méthode adaptée aux expositions à scénographie de représentation muséal pour l'observation d'autres terrains (notamment les expositions à scénographie de reconstitution).

Mot de la fin

Dans ce travail j'ai eu l'occasion rare sinon unique d'observer les concepteurs à l'œuvre. Le Musée Dauphinois, pionnier en tant de domaines, a encore fait preuve d'innovation par cette ouverture à l'investigation scientifique. Je remercie l'accueil chaleureux qui m'a été réservé en espèrant avoir été à la hauteur de cette preuve de confiance. J'espère encore avoir réussi à traduire sans trahir la part de créativité de chacun des concepteurs : celle du conservateur-commissaire et du scénographe, d'abord, mais aussi celle de la documentaliste, du photographe, du menuisier, de l'électricien, du serrurier, du peintre (et des autres facteurs d'ambiance...).

Nous ne pouvons que souhaiter que d'autres institutions ouvrent les portes de leurs bureaux et chantiers pour que d'autres chercheurs puissent en faire autant. Peut-être que nous pourrons alors démystifier ce processus de mise en place d'ambiances... tout en gardant la part de créativité propre à toute activité humaine.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ALLEGRET, Laurence [1992] *Les Musées II*, Paris : Ed. Moniteur, 1992, 120 p.

AMPHOUX, Pascal et al. [1991] *Aux écoutes de la ville*, rapport I.R.E.C., n° 94, E.P.F.L., Lausanne, 1991

AMPHOUX, P. ; PILLET, G. [1985] *Fragments d'Écologie Humaine*. Castella (Suisse) et Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985

AMPHOUX, P.; BASSAND, M. *et al.* [1987] *Mémoire collective et urbanisation*. Genève et Lausanne : CREPU/IREC, 1987.

ARNELL, U. ; HAMMER, I. ; NYLöF G. [1980] *Going to exhibitions*. Stockholm : Swedish Travelling Exhibitios, (1e éd. 1976) 1980, pp. 35-58 : The effect of exhibition visits on knowledge and attitudes.

Association Française d'Eclairage [1991] *Guide pour l'Éclairage des Musées, des Collections Particulières et des Galeries d'Art*. Paris : Lux, Société d'Éditions, 1991, 78 p.

AUGé, Marc (dir.) [1992] *Territoires de la mémoire*. Barcelona : Ed. de l'Albaron / Soc. Présence du Livre / Féd. des Écomusées et des Musées de société, 1992.

AUGOYARD, Jean-François [1976] *Le Pas*. Thèse de Doctorat d'État, Grenoble, avril 1976.

AUGOYARD, J.F. [1979] *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris : Seuil, 1979

AUGOYARD, J.F. [1991] La compétence sociale du regard esthétique. *L'Espace du public*. Actes du colloque d'Arc-et-Senans, 8-10 nov. 1990. Plan Urbain/Recherches, 1991, pp. 41-46.

AUGOYARD, J.F. [1991] La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère? *Le Débat*, mai-août 1991, n° 65. Paris : Gallimard, p. 51-59.

AUGOYARD, J.F. [1995] L'environnement sensible et les ambiances architecturales. *L'Espace géographique*, 1995, n° 4, pp. 302-318

AUGOYARD, J.F. [1998] Éléments pour une théorie des ambiances architecturales et urbaines. *Les Cahiers de la Recherche Architecturale*, n° 42-43, 3e trimestre 1998, pp. 13-23.

AUGOYARD, J.F. [2000] Pour une esthétique sonore de l'environnement urbain. *Why note Gazette*, décembre 2000, n° 3, p. 9-11.

AUGOYARD, J.F. (dir.) [1987] *Environnement sonore et société*. (Résumés du Séminaire), Grenoble : CRESSON, 1987.

AUGOYARD, J.F.; AMPHOUX, P.; BALAÿ, O. [1985] *Environnement sonore et communication interpersonnelle*. Grenoble : CRESSON, 1985.

AUGOYARD, J.F. et TORGUE, Henry (dir.) [1995] *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Marseille : Parenthèses, 1995.

BADDELEY, A.D. [1993] *La mémoire humaine. Théorie et pratique*. Grenoble : P.U.G., 1993.

BARBARAS, Renaud. [1994] *La perception. Essai sur le sensible*. Paris : Hatier, 1994

BARROSO, E. et VAILLANT, E. (dir.) [1993] *Musées et Sociétés*. Actes du Colloque National Musées et Société Mulhouse-Ungersheim-juin 1991. Paris : Direction des Musées de France, 1993.

BARY, Marie-Odile et WASSERMAN, F. (dir.) [1992] *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie.* Mâcon, éditions Z, MNES, mai 1992.

BARY, M.O. et TOBELEM Jean-Michel (dir.) [1998] *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée.* Biarritz : Séguier, 1998, 350 p. Collection Option Culture

BELCHER, Michael [1991] *Exhibitions in museums.* Leicester : Leicester University Press, 1991, 230 p.

BERGERON, André (dir.) [1992] *L'Éclairage dans les Institutions Muséales.* Québec : Musée de la Civilisation / Société des Musées Québécois, 1992

BERTHOZ, Alain. [1997] *Le sens du mouvement.* Paris : Odile Jacob, 1997, pp.15-30

BILLIG, M. ; EDWARDS, D. [1994] La construction sociale de la mémoire. *La Recherche*, juillet-août 1994, n° 267 - spécial La Mémoire, p. 742-745.

BITGOOD, Stephen [1990] *The role of simulated immersion in exhibition.* Center for Social Design, Jacksonville State University, nov. 1990, 28 p.

BLOOMBERG, Marguerite. [1995] Une expérience sur l'enseignement pratique dans les musées. (1e éd. 1929), *Publics & Musées*, n° 8, juillet-décembre 1995, pp. 47-73.

BOESINGER, Willy, éd. [1984] *Le Corbusier et Pierre Jeanneret :Œuvre Complète 1938-1946.* Zürich ; München ; London : Éd. d'Architecture Artemis, 1984, p. 16 : Musée à croissance illimitée.

BOSSO, Annie [1988] *Sainte-Marie-d'en-Haut. Du couvent au musée.* Grenoble : Musée Dauphinois, 1988

BOTTE, M.C. et al. [1989] *Psychoacoustique et perception auditive.* Paris : INSERM/SFA /CNET, 1989.

BOURDIEU, Pierre [1992] *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public.* Paris : Ed. Minuit., 1992, 251.p.

BRINGER, J.P. ; MARTINI, G. [1988] *Les expositions à thème.* Paris : La Documentation Française, déc. 1988, 94 p.

BROOK, Peter. [1977] *L'espace vide.* Paris : Seuil, 1977.

BRUCE, Vicki et GREEN, Patrick. [1993] *La perception visuelle. Physiologie, psychologie et écologie.* Grenoble : P.U.G., 1993, pp. 273-290.

CAILLET, Elisabeth [1995] *À l'approche du musée, la médiation culturelle.* Lyon : P.U.L., 1995.

CAISSON, Max [1995] L'Indien, le détective et l'ethnologue. *Terrain*, sept. 1995, n° 25, pp. 113-124.

CALLON, Michel. [1996] Le travail de la conception en architecture. *Les Cahiers de la recherche architecturale.* n° 37, 1er trimestre 1996, pp. 25-35.

CAMERON, Duncan F. [1992] Le musée : temple ou forum (1971). *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie.* Mâcon, éditions Z, MNES, mai 1992, vol. 1, p. 77-86.

CASSAR, May [1994] *Museum environment energy.* London : HMSO, 1994

CHELKOFF, G. et THIBAUD, J.P. [1992] *Les mises en vue de l'espace public.* Grenoble : CRESSON/Plan Urbain, 1992.

CHOAY, Françoise [1992] *L'allégorie du Patrimoine.* Paris : Éd. du Seuil, 1992.

CLAIR, Jean [1988] *Paradoxe sur le conservateur.* L'Échoppe, 1988

COUÏC, Marie-Christine [2000] *La dimension intersensorielle dans la pratique de l'espace urbain : une approche méthodologique pluridisciplinaire.* Thèse de Doctorat, Université de Nantes/CRESSON, 2000

COUÏC, M.C., AUGOYARD J.F. *et al.* [1997] *Pour une méthodologie intersensorielle de l'analyse et la conception de l'espace construit.* Grenoble : CRESSON/CNRS/ PIRVILLES, 1997

CSIKSZENTMIHALY, M. ; HERMARSON, K. [1995] Intrinsic Motivation in Museums : what makes visitors want to learn? *Museum News,* may/june 1995, vol. 74, n°3, pp.35-37 + 59-61

DAGOGNET, François [1993] *Le Musée sans fin.* Seyssel : Champ Vallon, 1993, 173 p. Collection Milieux

DAMÁSIO, António. [1995] *L'erreur de Descartes. La raison des émotions.* Paris, Ed. Odile Jacob, mars 1995, 368 p.

DAVALLON, Jean [1988] Exposition Scientifique, espace et ostension. *Protée,* automne 1988, Chicoutimi : Département Arts et Lettres Univ. Québec, pp. 5-16.

DAVALLON, J. [1992]. Le musée est-il vraiment un média ? Publics & musées, déc. 1992, n° 2, Lyon : A.P.M./P.U.L., pp. 71-97.

DAVALLON, J. [1998]. Cultiver la science au musée ? SCHIELE et KOSTNER. *La révolution de la muséologie des sciences.* Lyon : PUL, pp. 397-434

DAVALLON, J. [2000]. *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique.* Paris : L'Harmattan, 2000, pp. 9-40 et pp. 141-144

DAVALLON, J. (dir.) [1986] *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers. La mise en exposition.* Paris : Ed. Centre Georges Pompidou /Centre de Création Industrielle, 1986, 302 p. Collection Alors

DAVALLON, J. et al. [1992] *L'environnement entre au musée.* Lyon : P.U.L./MC ; Québec : Musée de la Civilisation, 1992, 206p.

DAVALLON, J. et CARRIER, C. [1989] *La présentation du Patrimoine in situ.* Communiquer, exposer, exploiter. Paris : Expo Media, 1989, 116 p.

DEAN, David [1994] *Museum exhibition. Theory and practice.* London : Routledge, 1994, 177 p.

DELOCHE, Bernard [1989] *Museologica. Contradictions et logique du musée.* Dijon : éd. W.MNES, 1989, 221 p.

DESVALLéES, André [1998] Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition, in BARY et TOBELEM (dir.) [1998] *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée.* Biarritz : Séguier, 1998, pp. 205-251.

DUBé, Philippe [1995] Exposer pour voir, exposer pour savoir. *Museum International.* Paris : UNESCO, 1995, n° 185, vol. 47, n° 1, pp. 4-5.

DUCHAMP, Marcel [1987] *Le Processus créatif.* Caen : L'Échoppe, 1987 (1 éd. 1957)

DUCLOS, Jean-Claude [1995], *De l'écomusée au musée de société.* Texte d'un séminaire, 1995, doc. ronéotypé.

DUMAURIER, E. [1992] *Les sciences expérimentales de la perception.* Paris : PUF, 1992.

EIDELMAN, Jacqueline [1996] *Sociologie des publics,* cours du DEA - Muséologie (Cerem, Univ. Jean Monnet, Saint-Étienne), 1996

FABRE, Daniel [1994] Ethnologie et Patrimoine en Europe. *Terrain,* mars 1994, n° 22, pp. 145-150

FALK, J.H. et DIERKING, L.D. [1992] *The museum experience.* Washington D.C. : Whalesback Books, 1992, 205 p.

FERRY, Luc [1990] *Homo æstheticus.* Paris : Grasset, 1990.

FREYDEFONT, Marcel et al. [1994 a] Dossier : La Scénographie d'exposition - I. *Actualité de la Scénographie,* mars/avril 1994, n°68, p. I-XXI.

FREYDEFONT, M. et al. [1994 b] Dossier : La Scénographie d'exposition - II. *Actualité de la Scénographie,* juillet 1994, n° 69, pp. 55-69.

FREYDEFONT, M. et al. [1994 c] Dossier : La Scénographie d'exposition - III. *Actualité de la Scénographie,* août-octobre 1994, n° 70, pp. 41-68.

FREYDEFONT, M. (dir.) [1997] Le lieu, la scène, la salle, la ville. Actes du colloque organisé les 6 et 7 décembre 1996 par le Centre d'Études théâtrales de l'U.C.L. à Louvain-la-Neuve (Belgique) *Études théâtrales,* 1997, n° 11-12

FREYDEFONT, M. [1999] Propos recueillis lors de la communication présentée dans le colloque de l'OCIM dans le cadre du SITEM 1999 (Parc Floral Vincennes, Paris, janvier 1999)

GéRAUD, M.-O. *et al.* [1998] *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes.* Paris : Armand Colin/Masson, 1998, pp. 11-110, collection cursus.

GIORDAN, A. ; RASSE, P. (dir.) [1987] *Culture, Éducation, Communication Scientifique et Évaluation.* Actes des journées sur les techniques d'évaluation - Villa Arson, Nice (JOUTES- Nice 3,4,5 juillet 1986) Z'éditions, Nice 1987.

GIORDAN, A. ; SOUCHON, L. ; CANTOR, M. [1993] *Évaluer pour innover. Musées, Médias et Écoles.* Nice : S'éditions, mars 1993, 202 p.

GOFFMAN, E. [1973] *La mise en scène de la vie quotidienne.* Paris : Ed. Minuit, 1973, 2 vol.

GOMBRICH, E.H. ; ERIBON, D. [1998] *Ce que l'image nous dit.* Entretiens sur l'art et a science. Diderot Éditeur, 1998 (1e éd 1991), 241 p. Collection Latitudes.

GOMBRICH, Ernst H. [1991] *L'art et l'illusion.* Paris : Gallimard, 1991 (1er ed. Franc. 1971), pp. 233-360.

GOODMAN, Nelson [1996] *L'art en théorie et en action.* Paris : Éditions de l'Éclat, 1996 (1er édition 1984, E.U.A.).

GOTTESDIENER, Hana. [1987] *Évaluer l'exposition. Définitions, méthodes et bibliographie sélective.* Paris : Expo Media/MCC /La Documentation Française, 1987.

GOTTESDIENER, H. [1996] *Les Publics,* cours du DEA - Muséologie (Cerem, Univ. Jean Monnet, Saint-Étienne), 1996.

GOTTESDIENNER, H. et DAVALLON, J (dir.) [1992] *Représentations et attentes des visiteurs du Musée National des Techniques.* Rapport remis au M.N.T. en février 1992 (document ronéo).

GRANDMONT, Gérald [1993] Entretien avec Jean Davallon et Hana Gottesdiener. L'évaluation muséale en France. Introduction d'un changement d'état d'esprit. *Musées.* Montréal : Soc. des Musées Québécois, 1993, v. 15, n° 2, pp. 34-37.

GRANON, François [2001] Portrait : Jean Guibal, conservateur en chef du patrimoine de l'Isère. *Télérama,* n°2666, 14 février 2001.

GUELTON, Bernard [1998] *L'exposition. interprétation et réinterprétation.* Paris : L'Harmattan, 1998, 203 p. Collection L'ouverture philosophique.

GUIBAL, Jean [1993] La gestion du patrimoine entre nouvelle demande sociale et nouvelles responsabilités des départements, *Actes du séminaire Les départements et la gestion du patrimoine, Grenoble 16-17 février 1993.* Grenoble, Musée Dauphinois/Observatoire des politiques culturelles, 1993, p. 9-12.

GUIBAL, J. [1997] Le Musée Dauphinois et le patrimoine de l'Isère. *Bulletin Mensuel de l'Académie delphinale.* n° 6, sept-oct. 1997, pp. 125-132.

HALBWACHS, Maurice [1968] *La mémoire collective.* Paris : PUF, 1968.

HAUTECœUR, Louis [1993] *Architecture et aménagement des musées.* Paris : Réunion Musées Nationaux, 1993 (1e éd. 1934, Madrid).

HOOPER-GREENHILL, E. [1994] *Museums and their visitors.* London : Routledge, 1994.

HOOPER-GREENHILL, Eilean [1995] *Museum, media, message*. London : Routledge, 1995

HUDSON, Kenneth [1987] *Museums of influence*. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1987, 220 p.

ICOFOM [1997] *Muséologie et Mémoire*. Preprints de la XIXe Conférence Annuelle de l'ICOFOM 19-29 juin 1997 Paris / Grenoble / Annecy, ICOFOM Study Series 27, 1997, 284 p.

JAUSS, H. R. [1994] *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1994 (1è. ed. 1978), 305 p. Collection Tel.

JEUDY, H.P. (dir.) [1990] *Patrimoines en folie*. Paris : Ed. M.S.H., 1990, 297 p.

JEUDY, H.P. (dir.) [1995] *Exposer, exhiber*. Textes des intervenants à une journée d'études de la Société d'Ethnologie Française (MNATP, 9 fév.94). Paris : Éd. La Villette, 1995, 88 p.

JEUDY, H.P. [1986] *Mémoires du social*. Paris : PUF, 1986, 171 p.

KAVANAGH, G. [1991] *Museum languages: Objects and texts*. Leicester/London/New York : Leicester Univ. Press, 1991.

KLEIN, Larry [1986] *Exhibits: Planning and Design*. New York : Madison Square Press, 1986

LAURENT, Jean-Pierre [1985], Le Musée, espace du temps. Alain NICOLAS (dir.) *Nouvelle muséologie*. Marseille, MNES, 1985, pp. 83-88.

LESCURE, Patrick [1997]. *Synthèse de la méthodologie ALCESTE*, Société Image, 1997, document ronéo, 15 p.

MELTON, Arthur W. [1995] Effets des variations du nombre de tableaux exposés dans une salle de musée (1e éd. 1935), *Publics & Musées*, n° 8, juillet-décembre 1995, pp. 21-45.

MERLEAU-PONTY, Claire [1988] Le Musée Idéal. *Actes des Tables Rondes du 1er Salon de la Muséologie* (nov. 1987/ Paris). Lyon : MNES/PUL, 1988, p. 13-14.

MERLEAU-PONTY, Maurice [1996] *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1996 (1e éd. 1964).

MILES, Roger [1982] *The design of educational exhibits*. Londres : Unwin Hyman, 1988 (2nd edition).

MOLES, Abraham ; ROHMER, E. [1972] *Psychologie de l'Espace*. Tournai : Casterman, 1972.

MONTANER, J.M. [1990] *Nouveaux Musées. Espaces pour l'art et la culture*. Barcelona : Gustavo Gili, 1990, 192 p.

MONTPETIT, Raymond [1995] Un lieu de significations. *Museum International*. Paris : UNESCO, 1995, n° 185, vol. 47, n° 1, pp. 41-45.

Musée Dauphinois [1997] *Programme muséographique D'Isère et d'Arménie. Histoire d'une communauté*. Document interne, Musée Dauphinois, janvier 1997, 6 pages.

NINIO, Jacques [1989] *L'empreinte des sens*. Paris : Ed. O. Jacob, 1989.

NOVARINA, Gilles et DELACOURT, Laurent. [1999] *Le projet d'urbanisme. Du concept aux réalisations*. Grenoble : Pir-Villes/Cresson, rapport n° 40, 96 p.

PAPERMAN, P. ; OGIEN, R. (dir.) [1995] La couleur des pensées. Sentiments, émotions, intentions. *Raisons Pratiques*, 1995, n° 6, Paris : Ed. EHESS.

PAPERMAN, P. et OGIEN, R. (dir.) [1995] La couleur des pensées. Sentiments, émotions, intentions. *Raisons Pratiques*, n°6, Paris, Éd. EHESS, 1995, 280 p.

PATAUD-CELERIER, Philippe [1994] *Du Musée imaginaire au musée virtuel*. Nouvelles technologies et nouveaux enjeux pour les institutions et acteurs du patrimoine culturel. Paris : Lynx-Edicom, octobre 1994

PENEAU, J.P. [1994] Cours Ambiances Architecturales et Urbaines, DEA AAU, Cresson/Cerma, Écoles d'architecure de Grenoble et de Nantes, année 1994-1995.

PENEAU, J.P.; JOANNE, P. [1998] Ambiances et références du projet, *Les Cahiers de la Recherche architecturale,* 3e trimestre 1998, n° 42/43, pp. 25-35.

POULOT, Dominique (dir.) [1998] *Patrimoine et Modernité.* Paris : L'Harmattan, 1998, 311 p. Collection Chemins de la mémoire.

PRADO, Patrick [1995] L'ethnologie française au musée? Ou un nouveau musée de l'ethnologie de la France? *Terrain,* sept. 1995, n° 25, pp. 147-157.

RASSE, P. [1997] *Techniques et Cultures au Musée.* Lyon : P.U.L., 1997, 229 p. Collection Muséologies.

RASSE, Paul [1999] *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux.* Paris : L'Harmattan, 1999, 238 p. Collection Logiques sociales.

REMUS Actes du colloque La muséologie des sciences et des techniques (1991), Thème II - Multimédia

REPIQUET, J. (dir.) [1990] *Nouveaux musées - le musée en mouvement.* Brignoles : ADAC, 1990, 72 p.

RIEGL, Aloïs [1984] *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse.* Paris : Éd. du Seuil, mai 1984 (1e éd. 1903), 123 p.

ROBINSON, Edward S. [1995] Exit le visiteur type, les musées se penchent sur les hommes et femmes réels (1e éd. 1931), Publics & Musées, n° 8, juillet-décembre 1995, pp. 11-19.

ROSENFIELD, Israel [1994] *L'Invention de la Mémoire.* Paris : Champs/Flammarion, 1994 (1e éd américaine 1988), 218 p.

SACKS, Oliver [1996] Le peintre qui ne voyait plus les couleurs. *Un Anthropologue sur Mars.* Paris : Seuil, 1996, pp. 21-67.

SAMSON, D ; Schiele, B. [1989] *L'évaluation muséale. Publics et expositions.* Paris : Expomedia, 1989.

SARAIVA, Maria [1995] *L'environnement sensoriel dans l'aménagement muséographique.* Méthodologie exploratoire dans deux expositions du Musée Dauphinois-CP.I. - Mémoire de DEA-Ambiances Architecturales et Urbaines, Grenoble : CRESSON, septembre 1995, 77 p. + 30 p. Annexes.

SARAIVA, M. [1996] Ambiances Muséales. *Actes des 3èmes Rencontres des Doctorants : Paysage et ambiances.* Toulouse, B.R.A. / E.A.T., 1996, pp. 110-117.

SARAIVA, M. [1997] *Des concepteurs et des visiteurs.* Mémoire de DEA - Muséologie, Université Jean Monnet : CEREM, Saint-Étienne, septembre 1997, 67 p. + Tome 2, 62 p.

SARAIVA, M. [1997] Exposições temporárias : políticas museográficas e cenografia. *Actas do 8° Encontro Nacional Museologia e Autarquias.* Portimão, novembre 1997.

SCHACTER, Daniel L. [1999] *À la recherche de la mémoire. Le passé, l'esprit et le cerveau.* Paris, Bruxelles : De Boeck Université, 408 p.

SCHAER, Roland. *L'invention des musées.* [1992] Paris : Découvertes Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 1993

SCHIELE, Bernard. [1992] L'invention simultannéee du visiteur et de l'exposition. *Publics & musées,* déc. 1992, n° 2, pp. 71-97.

SCHIELE, B. ; KOSTER, E.H. (dir.) [1998] *La révolution de la muséologie des sciences.* Lyon : P.U.L., 1998

SHAER, Roland [1993] *L'invention des musées.* Paris : Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1993, collection Découvertes.

SIRE, Marie-Anne [1996] *La France du patrimoine. Les choix de la mémoire.* Evreux, Gallimard, 1996, collection Découvertes.

site-web du Musée (www.musee-dauphinois.fr), 2000ALLEGRET, Laurence [1989] *Les musées.* Paris : Ed. Moniteur, 1989, 118 p.

STICKLER, John C. [1995] Une Immersion totale : les nouvelles technologies au service des musées. *Museum International.* Paris : UNESCO, 1995, n° 185, vol. 47, n° 1, pp. 36-40.

STOCKER, Michael [1995] La conception sonore d'une exposition. *Museum International.* Paris : UNESCO, 1995, n° 185, vol. 47, n° 1, pp. 25-28.

STRAUS, Erwin [1988] *Du sens des sens.* Grenoble : Ed. J.Millon, 1988 (1e éd.1935).

TEBOUL, R. ; CHAMPARNAUD, L. [1999] *Le public des musées.* Paris : L'Harmattan, 1999, 134 p.

THIBAUD, Jean-Paul [1996] *Décrire le perceptible : la méthode des parcours commentés.* 1996, 26 p. doc. ronéo.

THIBAUD, J.P. [1996] Mouvement et Perception des ambiances souterraines. *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 71, 1996, p. 144-152.

THIBAUD, J.P. [2001] La méthode des parcours commentés. GROSJEAN M.; THIBAUD, J.P. (dir.) *L'espace urbain en méthodes.* Marseille : Parenthèses, pp. 79-99.

THIBAUD, J.P. ; CHELKOFF, G. [1994] *Une approche écologique de l'espace public souterrain.* (1e note intermédiaire / avril 1994) Grenoble : CRESSON, 9 p. + annexes, Doc. Ronéo.

THIBAUD, J.P. ; CHELKOFF, G. [1997] *Ambiances sous la ville. Une approche écologique des espaces publics souterrains.* Grenoble : CRESSON, 1997.

THOMAS, Brill [1980] *Light : its interaction with art and antiquities,* 1980.

TODOROV, Tzvetan [1995] La Mémoire devant l'Histoire. *Terrain,* sept. 1995, n° 25, pp. 101-112

UZZELL, David [1992] Les approches socio-cognitives de l'évaluation des expositions. *Publics et Musées,* 1992, n° 1, Association Publics & Musées / P.U.L., pp. 107-123.

VAREILLE, Emmanuelle [1997] La mémoire : méthode de recherche en muséologie, *Actes du Symposium Muséologie et Mémoire 19-29 juin 1997* Paris-Grenoble, ICOFOM 1997.

VARINE, H. [1985] Avant-propos, NICOLAS, A. *Nouvelles Muséologies.* Marseille : A.Nicolas / MNES, 1985, p. 3.

VARINE, Hugues. [1986] Viol et Vol des Cultures. *Collections-Passion.* Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1986, p. 115.

VERON, Eliséo ; LEVASSEUR, Martine [1989] *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens.* Paris : Centre Georges Pompidou / Bibliothèque Publique d'Information, 1989, 177 p. Collection Études et Recherche.

VIEL, A. et DEGUISE, C. (dir.) [1992] *Muséo-séduction, muséo-réflexion.* Québec : Musée de la Civilisation /Service des Parcs d'Environnement Canada, 1992, 197 p.

VINçON, René [1999] *Artifices d'exposition.* Paris : L'Harmattan, 1999, 124 p., Collection Esthétiques

WATZLAWICK, Paul (dir.) [1996] *L'invention de la réalité.* Paris : Ed. Seuil, 1996 (1er ed.1988).

WEIL-BARAIS, Annick (dir.). [1993] *L'homme cognitif.* Paris : P.U.F., 1993, 570 p.

WONDERS, Karen [1993] *Habitat Dioramas : illusions of wilderness in museums of natural history.* Uppsala : Almqvist and Wiksell, 1993

ZERBINI, L. [1993] Les objets de musée ethno-anthropologiques soumis à la polémique : présentation "esthétique" ou présentation "culturelle"? *Sociologie de l'Art.* 1993, n° 6, pp. 117-134.

[1972] *Art, Technologie et Communication.* Actes du colloque international 26-28 octobre 1971 à Lausanne. Lausanne : Institut d'Étude et Recherche en Information Visuelle, 1972.

[1986] *L'objet expose le lieu. Présentation. Représentation. Exposition.* Paris : Expo Media 2, 1986, 188 p.

[1987] *Muséologie et Ethnologie.* Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1987

[1988] *Actes des Tables rondes du 1er Salon de la Muséologie* (novembre 1987/Paris). Lyon : MNES/PUL, Oct. 1988, 84 p.

[1988] *Le media exposition.* Bibliographie de langue française. Paris : Expo Media, 1988, 71 p.

[1990] *Muséologie et champs disciplinaires : exposer le savoir, savoir exposer.* Actes du colloque ACFAS 1990 (Univ. Laval, Québec, 15 mai 1990), Québec : Musée de la Civilisation, 1990, 146 p.

[1991] Actes du Colloque "À propos des recherches didactiques au musée", *Musées,* Société Musées Québécois, 1991, n° spécial.

[1991] *Des musées ouverts à tous les sens - mieux accueillir les personnes handicapées,* Issoudun : Fondation de France / ICOM, 1991.

[1991] Dossier Scénographie. *Musées.* Société des Musées Québécois, 1991, vol. 13, n° 2, pp. 5-16.

[1991] *Le futur antérieur des Musées* (Suite au séminaire "L'action culturelle et le musée"). Paris : Ed. du Renard / DMF, mai 1991, 160 p.

[1991] *Points de vue sur l'exposition.* Montréal : Société des Musées Québécois, 1991, 80 p.

[1991] Scénographie. *Musées.* Montréal : Société des Musées Québécois, juin 1991, vol. 14, n° 2, p.5-50.

[1992] *Museums and the public understanding of science.* London, Sc. Museum, 1992.

[1992] *Percepção estética e Públicos da cultura.* Actas do Colóquio organizado pela ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 11 e 12 outubro 1991, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

[1992] Regards sur l'évolution des musées. *Publics & Musées,* déc 1992, n° 2, Lyon : A.P.M./P.U.L.

[1992] Sciences Cognitives. *Le Courrier du CNRS,* octobre 1992, n° 79.

[1992] Textes et Publics dans les musées. *Publics & Musées,* mai 1992, n° 1, Lyon : A.P.M./P.U.L.

[1993] Du public aux visiteurs. *Publics & Musées,* juin 1993, n° 3, Lyon : A.P.M./P.U.L.

[1993] Environmental Design and Evaluation in Museums. *Environment and Behavior.* nov. 1993, vol. 25, n°6, pp. 683-824.

[1993] *Museums and interactive multimedia.* International conference, 20-24 sept. 1993, Cambridge (England), Cambridge : Museum Documentation Association, 1993.

[1993] *REMUS 91* - 1er Colloque sur la Muséologie des Sciences et des Techniques (12-13 déc. 1991/ Paris). Dijon : OCIM, 1993, 235 p.

[1994] Hors-thème sur l'Évaluation des expositions. *Publics & Musées,* mai 1994, n° 4, Lyon : A.P.M./P.U.L.

[1994] L'interaction sociale au musée. *Publics & Musées,* jan/juin 1994, n° 5, Lyon : A.P.M./P.U.L.

[1994] Les émotions. *TERRAIN,* 1994, n° 22, Mission du patrimoine ethnologique.

[1994] *Les Muséographies Multimedias : métamorphose du musée.* 62° Congrès de l'ACFAS. Québec : Musée de la Civilisation, mai 1995

[1994] Les Théories de la Réception. *Réseaux,* CNET, nov.-déc. 1994, n°68, p.5-104.

[1994] *Museum culture : histories, discourses, spectacles.* London : Routledge, 1994.

[1994] Professions en mutation, *Publics & Musées*, juillet/déc 1994, n° 6, Lyon : A.P.M./P.U.L.

[1995] Dossier La perception. *Sciences Humaines*, avril 1995, n° 49, pp. 14-31.

[1995] Musée et Éduaction, *Publics & Musées*, jan/juin 1995, n° 7, Lyon : A.P.M./P.U.L. .

[1995] *Musées et Recherche.* Actes du Colloque (29-30 nov, 1 déc.1993/Paris). Dijon : OCIM/MENESR, 1995, 348 p.

[1995] Organiser l'espace d'exposition. *Museum International.* Paris : 1995, n°185, pp. 4-45.

[1995] Symposium Franco-Canadien sur l'évaluation des musées (8-9 déc 1994 - Musée Civilisation). Québec : Musée de la Civilisation, mars 1995

[1996] À quoi sert le cerveau ? *Science et Vie*,, juin 1996, n° 195 hors-série

[1996] *La science en scène.* Paris : Presses de l'École Normale Supérieure / Palais de la Découverte, 1996, 481 p.

[1996] Les Dioramas, *Publics & Musées*, jan/juin 1996, n° 9,Lyon : A.P.M./P.U.L.

[1996] Musée et Paysages, *Publics & Musées*, juillet-déc 1996, n° 10, Lyon : A.P.M./P.U.L.

[1997] Dossier : Comprendre les émotions. *Sciences Humaines.* janvier 1997, n° 68, pp. 14-29

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION....1
Ie Partie - PROBLÉMATIQUE....5
1. Les musées et leurs publics....8
Expositions en questions....12
1.1. L'exposition media....13
1.2. La scenographie d'expositions....20
1.2.1. Types de scenographie....24
1.2.2. Raisons pratiques de la scenographie d'expositions....29
•Raisons architecturales....29
•Raisons techniques....30
•Raisons économiques....30
1.3. L'exposition et ses visiteurs....32
1.3.1. Études des publics et evolution museale....33
•Années 1930....35
•Années 1950-60....35
•Années 1970-80....36
•Années 1980-90....37
•Années 1990-2000....39
1.3.2. Limites des Evaluations....41
Synthèse....42
2. Perception, action et mémorisation....45
Visiter: parcourir et s'en souvenir?....45
2.1. La perception par les sens....48
2.1.1. Approche philosophique....48
2.1.2. Percevoir en contexte....54
Le contexte vu par psychologues et neurophysiologues....55
Le contexte vu par sociologues et anthropologues....59
Du contexte sensible et social aux ambiances....62
Synthese....64
3. L'exposition comme une ambiance....66
3.1. Problematique de la conception pratiques des concepteurs....68
3.2. Problematique de la perception pratiques des visiteurs....70

Synthèse 72
Bibliographie de la partie 73

IIe partie - MÉTHODOLOGIE 77
1. Approche méthodologique in situ 77
1.1. La conception 77
1.1.1. methodes d'observation 79
A. Observation ethnographique 79
B. Entretien semi-directif 80
1.1.2. Analyse du processus de conception 81
Synthese 82
1.2. La Visite 82
1.2.1. Methodes d'observation 83
A. Observation des pratiques de visite 83
B. La méthode des parcours commentés 84
L'espace public muséal 87
Adaptation de la méthode à l'espace muséal 89
Caractérisation de l'environnement 91
1.2.2. Methodes d'analyse des donnees du terrain 92
Analyse croisée des corpus 93
1.2.3. Enquete sur la memoire-souvenir 95
Synthese 97
Conclusion de la présentation méthodologique 98
2. Terrain 99
2.1. Le Musee Dauphinois 99
2.1.1. Un musee "hors du temps et de l'espace" 100
2.1.2. Historique 103
• Hypollyte Müller (1865-1933) 103
• L'ancien couvent de Sainte-Marie-d'en-Haut 104
Contraintes architecturales et solutions muséographiques 105
• Conservation du Patrimoine de l'Isère - C.P.I. 108
2.1.3. Politique museographique 112
1) Expositions temporaires 112
2) Scénographie 113
3) Conception 115
4) Équipe technique 116
Conclusion 117
2.2. L'exposition D'Isere et d'Armenie 118
2.3. La campagne d'enquete sur le terrain 120

2.3.1. De l'avant-programme museographique a l'inauguration. Enquete aupres des concepteurs 121
2.3.2. Les visiteurs et les contraintes du terrain 121
Adaptations aux contraintes 123
Calendrier de l'enquete aupres des visiteurs 125
2.4. Deroulement de l'enquete sur la memoire-souvenir 128
2.4.1. Population 128
2.4.2. Conditions de passation de l'enquete 129
Conclusion de l'approche méthodologique 130
Bibliographie de la partie 132

IIIe partie - ANALYSE DES CORPUS 133
1. Des concepteurs 134
A. De l'observation ethnographique de la conception 134
Journal de l'exposition D'Isère et d'Arménie 135
Lieux et acteurs de la conception 178
Synthèse 180
B. Les entretiens semi-directifs 180
1.1. La mise en espace de l'avant-programme 181
1.2. La conception en equipe 189
1.3. Representations des concepteurs 195
Conclusion de l'analyse des pratiques des concepteurs 199
2. Des visiteurs 200
2.1. De l'expo concue a expo visitee 200
2.1.1 Les parcours type 201
2.1.2. Elements particuliers 203
Conclusion 206
2.2. Les parcours commentes 208
2.2.1. Des comptes-rendus de perception a l'analyse par Alceste 226
Rapport d'analyse du logiciel Alceste 227
Critique de l'analyse Alceste 230
2.3. Mémoire-Souvenir 231
Conclusion de l'analyse de l'expérience des visiteurs 235
3. Caractérisation environnementale D'Isère et d'Arménie 236
3.1. Mesures sonores 236
3.2. Mesures lumineuses 239
Conclusion de l'analyse environnementale 245
Conclusion de l'analyse des corpus 246

IVe PARTIE - ANALYSE DES AMBIANCES 247
1. Les ambiances D'Isère et d'Arménie 248

1.1. Traversee polyglotte 248
Synthèse 276
1.2. Caracterisation ambiantale D'Isere et d'Armenie 276
L'Arménie mythique - 1e zone 278
Moment 1 - Parcours initiatique 278
Transition architecturale 278
Invitation musicale 279
Focalisation visuelle et jeux de lumière 281
Ambiguïté motrice 282
Synthèse 284
Moment 2 - Le rideau-coupure 285
D'obstacle infranchissable à passage obligé 286
Synthèse 288
Le couloir de la mort - 2e zone 289
Moment 3 - Passage oblige 289
Coupure architecturale 289
Percée visuelle 290
Antagonisme moteur 291
Parenthèse sonore 292
Synthèse 293
Moment 4 - L'escalier, la lumiere au bout du tunnel 294
L'arrivée - 3e zone 295
Moment 5 - Poser ses valises, lieu de ressaisissement, lieu de transit 295
Compression visuelle et mise en scène lumineuse 297
Mixage sonore 300
Les postures d'écoute au casque 301
Synthèse 302
Moment 6 - Espace vide, bifurcation spatiale 302
Percée visuelle versus repli à l'intérieur 304
Synthèse 305
La Vie et la Communauté - 4e zone 306
Moment 7 - Rentrer a l'interieur 306
Élan musical 307
Moment 8 - Re-bifurcation problematique 307
Synthèse 309
Moment 9 - Attire par les fleurs, le module-commemoration 309
Synthèse 313
Moment 10 - Boucler la boucle 314
Moment 11 - Coup d'oeil en arriere 317

Sortie de l'expo - 5e zone 318
Moment 12 - Saturation lumineuse 318
Moment 13 - Descente des marches 319
Coupure sonore 319
Moment 14 - Fin du voyage, retour au present 320
1.3. Distanciation et rememoration 321
Quatre zones 321
Competence du visiteur 325
Memoires 326
1.4. Critique de la methode des parcours commentes adaptee a l'exposition museale 327
2. Vers un répertoire d'ambiants muséaux 329
Synthèse 336
Conclusion de la partie 339
CONCLUSION GENERALE 341
1. Parcours théorique 341
Exposition : espace de représentation 345
2. L'approche méthodologique : bilan et critique 346
2.1. Enquete aupres des concepteurs 347
2.1.2. Critique 348
2.2. Enquete aupres des visiteurs 349
3. Scénographie de représentation et pratiques muséales 352
4. Retombées 357
• Retombées théoriques 357
• Retombées méthodologiques 358
Mot de la fin 358
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE 359
TABLE DES MATIÈRES 369
TABLE DES FIGURES 375
ANNEXES 377

Table des figures

Figure 1 - Plan de situation du Musée Dauphinois à Grenoble 101

Figure 2 - Façade des bâtiments Quai Perrière et le Musée Dauphinois au-dessus 102

Figure 3 - On découvre l'escalier d'accès 102

Figure 4 - La Montée Chalemont. En premier plan, l'ancienne porte du couvent 102

Figure 5 - "Instructions" de circulation... 107

Figure 6 - Plan du premier étage et emplacement de l'exposition D'Isère et d'Arménie 120

Figure 7 - Schèma des étapes méthodologiques 131

Figure 8 - Affiche de l'exposition 152

Figure 9 - Maquette de l'Église du Monastère de Garmera Vank 160

Figure 10 - Dispositif d'éclairage pour intérieur de vitrine 166

Figure 11 - Annie vérifie les notices à accrocher 167

Figure 12 - Jean-Noël et Gaston accrochent les papiers d'identité de la B.E.1 167

Figure 13 - Gaston colle les valises sous la supervision de Jean-Noël Duru 169

Figure 14 - Joseph ajuste spot 170

Figure 15 - Jean-Louis et Jean-Noël accrochent les photos 171

Figure 16 - Perspective de la salle 3 avec l'accès aux fenêtres derrière les panneaux 172

Figure 17 - Jean-Claude Duclos présente l'exposition à la Presse 174

Figure 18 - GMR et M. Ayanian 175

Figure 19 - Plan de l'exposition - à gauche, dernière version du plan du scénographe, à droite, plan de l'exposition construite 183

Figure 20 - Vues de la Salle 1 186

Figure 21 - Vues de la Salle 2 187

Figure 22 - Vues de la Salle 3 188

Figure 23 - Éléments particuliers 207

Figures 24 à 40 - Plans des parcours commentés

Figure 41 - Classification Descendante Hiérarchique 228

Figure 42 - Plan des points de mesure Leq 237

Figure 43 - Graphique des valeurs Leq 238

Figure 44 - Graphique des valeurs Tr (moyenne 500hz-2Khz) 238

Figure 45 - Plan des niveaux d'éclairement (lx) D'Isère et d'Arménie 242

Figure 46 - Plan des zones 277

Figure 47 - À gauche, entrée de l'exposition ou "espace sacré", à droite, escalier et palier desservant l'exposition ou "espace profane" 279

Figure 48 - Vue de l'entrée de l'exposition 279

Figure 49 - Module-église - effet de découpe, d'exposition et de filtrage 281

Figure 50 - Les murs informatifs 281

Figure 51 - Vue sur le rideau 286

Figure 52 - Le rideau - on entrevoit quelque chose derrière... 286

Figure 53 - Couloir et effet d'approfondissement 290

Figure 54 - Escalier et vue sur la troisième salle 295

Figure 55 - Le module-usine et les banques d'écoute 295

Figure 56 - Les visiteurs écoutent au casque, en regardant les textes qui accompagnent les témoignages. À droite, d'autres regardent les "diapositives" 301

Figure 57 - Le visiteur peut entrevoir un passage... 303

Figure 58 - Bifurcation - aller tout droit ou tourner à droite? 303

Figure 59 - Cyclo translucide et effets de lumière au sol 303

Figure 60 - Module-usine et effet de compression visuelle 306

Figure 61 - Vitrine des objets liturgiques 306

Figure 62 - Façade sudouest du module-maison 308

Figure 63 - Vue sur le module-commémoration à partir du module-usine 308

Figure 64 - Vitrine-cuisine 308

Figure 65 - Module-commémoration et effet de dilatation du miroir 311

Figure 66 - La vitrine-maison et, sur la droite, le mur avec les photos des activités associatives (dont on peut voir le reflet sur la vitrine-maison). Au fond, on entrevoit la sortie 316

Figure 66 - Schèma des ambiants muséaux 338

Figure 67 - On arrive à la fin... 316

Figure 68 - Coup d'œil en arrière

est-ce-que j'ai tout vu? 316

Figure 69 - Saturation lumineuse 319

Figure 70 - Escalier vu de la sortie 319

Figure 71 - Hall à la sortie de l'exposition - retour au présent 320

Tableau n° 1 - Guide d'entretien aupres des concepteurs 81

Tableau n° 2 - Protocole d'enquete de la methode des parcours commentes adaptee aux expositions 90

Tableau n° 3 - Guide d'entretien sur la mÉmoire-souvenir 96

Tableau n° 4 - Identification des sujets et des Conditions de visite des Parcours commentes 124

Tableau n° 5 - Vocabulaire Specifique De La Classe 1 228

Tableau n° 6 - Vocabulaire Specifique De La Classe 2 229

Tableau n° 7 - Vocabulaire Specifique De La Classe 3 229

Tableau n° 8 - Vocabulaire Specifique De La Classe 4 230

Tableau n° 9 - Repertoire des ambiants museaux 331

Tableau n° 10 - Comparaison des fonctions / actions du mediateur culturel et du scenographe 355

ANNEXES

Annexe 1 - Textes de l'exposition D'Isère et d'Arménie

Annexe 2 - Rapport d'analyse Alceste

Annexe 3 - Plan des points de mesure du Temps de révérbération (Tr)

ANNEXE 1

D'ISERE ET D'ARMENIE

Histoire d'une communauté

Textes de l'exposition
Cinquième version - 25.03.97

T.1.

Aux confins de l'Orient et de l'Occident s'étend une région montagneuse peuplée depuis 3000 ans par les *Hay* : c'est l'Arménie.

Là où voisinent l'Asie Mineure, le flanc sud du Caucase et le Proche-Orient, dans un environnement de montagnes et de vallées profondes, de refuges isolés et de voies passagères, est née la civilisation arménienne.

Là, au croisement de routes commerciales et de voies d'invasion, sur l'axe des échanges entre l'Europe et l'Asie, se sont affrontés durant des siècles les grands empires rivaux d'Orient et d'Occident.

De stratégies d'alliance en trahisons et de conquêtes en débâcles, le territoire des *Hay* devenu, à l'époque romaine, l'empire de Tigrane le Grand, ne cesse de se réduire. Durant plus de cinq siècles, de 1375 à 1918, il n'y a plus d'Etat arménien. En dépit des annexions, d'abord ottomanes et perses puis russes, des oppressions et des menaces, la nation arménienne perdure. Des élites religieuses et intellectuelles parviennent à conserver à la littérature, l'architecture et la musique leur originalité. Cette tradition spirituelle et culturelle, patrimoine commun de tous les Arméniens du monde, possède toutes les caractéristiques d'une civilisation spécifique.

T.2.

Sa conversion au christianisme, à l'aube du IVe siècle, et l'invention de son alphabet, au Ve siècle, dotent le peuple arménien des traits majeurs de sa culture.

L'Eglise apostolique arménienne conserve dans son intitulé la mémoire des apôtres Thaddée et Barthélemy, évangélisateurs de l'Arménie dès le 1er siècle. C'est dans les toutes premières années du VIe siècle, à la suite de la prédication de Grégoire dit « l'Illuminateur », que l'Arménie devient le premier Etat chrétien et que les Arméniens font peu à peu de cette religion le ciment de leur unité. Depuis le VIe siècle, elle reste indépendante de l'Eglise catholique comme plus tard de l'orthodoxie byzantine et possède sa propre hiérarchie.

Les formes épurées des églises arméniennes, leur architecture savante, résistante aux séismes, et la couleur caractéristique de la pierre volcanique qui les constitue suffisent à les reconnaître parmi les plus beaux édifices du patrimoine bâti de l'humanité.

Dès l'invention de l'alphabet arménien par Mesrop Machtots, des moines transcrivent, traduisent et enluminent les livres sacrés. Dans cette région soumise aux invasions et aux destructions, le livre est très tôt l'objet d'un véritable culte. De très nombreux manuscrits, pour la plupart enluminés, datant du IXe au XVIIIe siècle, ont été conservés. Leurs enluminures ont pour particularité d'avoir intégré toutes les influences, byzantine, européenne, syrienne, islamique..., tout en conservant leur caractère proprement arménien.

Foi chrétienne, échanges et productions intellectuelles participent ensemble de l'identité arménienne. Même sans Etat, un peuple se perpétue.

T.3.

Au XIXe siècle, quelque trois millions d'Arméniens vivent dans l'Empire ottoman, répartis en de nombreux foyers dans toute l'Asie Mineure.

Dans cet empire multinational, les Arméniens conservent leur langue et leur religion mais font l'objet d'un statut spécial, celui de *dhimmi* (textuellement, les « gens du Livre », soit les chrétiens et les juifs), et sont soumis au paiement d'un tribut. Cette condition ne les empêche pas, à partir du milieu du XIXe siècle, d'accéder à des postes de responsabilité dans la fonction publique, l'industrie et la culture.

Les Arméniens vivent en « maisons », soit en regroupements familiaux de type patriarcal qui peuvent rassembler jusqu'à 50 personnes. Même s'il existe, dans les villes, une élite arménienne religieuse, culturelle ou commerçante, la majorité des Arméniens d'Asie Mineure vit de l'agriculture et de l'artisanat.

Dès le XVIe siècle, l'importation de soieries conduit des négociants arméniens de Smyrne ou d'Alep jusqu'à Marseille, Lyon et Paris. Dans les années 1880 à 1914, des Arméniens, réfugiés politiques, viennent s'installer à Marseille où vit alors une petite communauté de trois à quatre cents personnes. Ce n'est qu'un des aspects des relations qui unissent la France aux Arméniens. Lors de la Première Guerre mondiale encore, des Arméniens s'engagent volontairement dans l'armée française.

T.4.

Replié sur l'Asie avec la perte progressive de ses possessions européennes, l'Empire ottoman est en pleine décadence. Le sultan Abdul-Hamid puis les nationalistes « Jeunes-Turcs » qui prennent le pouvoir en 1908, rêvent d'une

« grande » Turquie. Ils désignent les Arméniens comme boucs émissaires afin d'exterminer cette forte minorité chrétienne de l'Anatolie.

L'intransigeance d'un sultan qui veut maintenir l'Empire, quitte à susciter l'intolérance, conduit d'abord aux massacres de 1894 à 1896. Près de 300 000 Arméniens y succombent. En 1909, plus de 30 000 Arméniens sont assassinés en Cilicie et particulièrement à Adana.

La réaction s'organise. Ranimant le rêve d'un Etat indépendant, des révolutionnaires arméniens tentent d'organiser l'autodéfense et des partis politiques sont fondés comme le Hentchag et le Tachnag qui s'affiliera à l'Internationale Socialiste. Défaits par l'armée russe, dans le Caucase, les « Jeunes-Turcs » décident alors de mettre en pratique leur plan d'extermination des Arméniens. Dans la nuit du 24 avril 1915, 600 notables et intellectuels arméniens sont arrêtés, déportés et mis à mort.

Déportations et massacres ne vont plus cesser. Cette « épuration ethnique » cause la mort d'un million et demi de personnes. C'est le premier génocide du XXe siècle.

T.5.

En quelques mois la presque totalité d'un peuple se trouve dépouillée, spoliée, exterminée, dans l'indifférence des grandes puissances pourtant bien informées des massacres qui s'accomplissent.

Les Arméniens sont désarmés, les chefs politiques, les prêtres, les intellectuels, les notables sont arrêtés, torturés puis assassinés en groupes aux abords des villes.

Arrive ensuite « l'ordre de déportation ». Les familles doivent tout abandonner et partir sous la garde de gendarmes turcs vers les déserts de la Mésopotamie. Des convois sont emmenés des mois durant par des routes secondaires. Ceux qui ne meurent pas d'épuisement subissent les pires brutalités, le viol, la faim, la soif, les exécutions sommaires.

Ce que les Arméniens d'Asie Mineure avaient édifié avec leurs pères depuis des siècles est désormais définitivement anéanti. Aucun des survivants ne reverra plus jamais sa ville, son village, sa maison. Aucun d'eux n'aura la possibilité d'ensevelir les siens.

T.6.

Les déportés survivants sont cantonnés dans la région la plus inhospitalière du désert de la Syrie et de l'Irak afin de parachever leur extermination.

Des campements sont improvisés, des personnes en haillons, moribondes, affamées attendent par milliers du secours sous un soleil brûlant.

Au printemps 1917, il ne reste plus que 45 000 déportés à Alep, 30 000 à Damas, 8 000 à Mossoul et d'autres encore à Beyrouth. Les survivants sont en majorité des enfants, des jeunes filles et des femmes.

En 1997, la Turquie continue de nier obstinément l'existence du génocide des Arméniens accompli par les régime des « Jeunes-Turcs » dans l'Empire ottoman moribond. Le Parlement européen a pourtant affirmé, en 1987, la réalité de ce génocide et souligné que le refus de la Turquie était l'un des obstacle à l'entrée de ce pays dans la Communauté européenne.

T.7.

Après avoir repris quelques forces dans les camps, les institutions charitables ou les orphelinats, les survivants, contraints à l'exode, organisent leur départ.

A l'issue de la Première Guerre mondiale, l'Empire ottoman est vaincu. En 1918, une petite République arménienne parvient à se constituer sur une partie de l'Arménie orientale mais disparaît peu après du fait de la création de la nouvelle République turque et de la prise du pouvoir par les Bolcheviks dans le Caucase russe. Les Arméniens, qui étaient revenus en Cilicie, alors sous mandat français, sont contraints de nouveau à partir en 1921. La situation des Arméniens ne connaît aucune amélioration.

Des réfugiés sont accueillis en grand nombre en Iran et dans le monde arabe en Syrie, en Jordanie, en Irak et principalement au Liban. D'autres partent vers l'ouest et surtout la France qui aujourd'hui toujours abrite la communauté arménienne la plus importante d'Europe. Des émigrants arméniens vont aussi s'établir aux Etats-Unis, sur la côte est puis la Californie, où ils composent à l'heure actuelle la plus importante communauté de la diaspora. D'autres gagnent l'Amérique du sud (le Brésil et surtout l'Uruguay et l'Argentine), le Canada et l'Australie.

La communauté arménienne française se répartit en parts à peu près égales entre la région marseillaise, Rhône-Alpes et l'Ile-de-France. Pourquoi la France ? Parce que des liens rapprochent de longue date les Arméniens de ce pays mais aussi parce qu'un important besoin de main d'œuvre y surgit en ces années d'après-guerre. En Isère, c'est aussi l'emploi qui va décider de l'implantation des Arméniens, à Vienne et Décines (qui demeure en Isère jusqu'en 1967) où ils forment la communauté la plus nombreuse du département, à Charvieu et à Grenoble.

Banque d'écoute n°1 :

Les survivants du génocide

Les premiers arrivés, dans les années 1920, sont bien des survivants du génocide. Ce sont aussi des enfants, recueillis dans un premier temps dans les orphelinats de Syrie et du Liban, à Alep et Beyrouth notamment.

Banque d'écoute n°2 :

Les déçus de la République soviétique d'Arménie

Dès après la Seconde Guerre mondiale, l'Union soviétique incite les Arméniens de la diaspora, à grand renfort de propagande, à rejoindre la République soviétique d'Arménie. Convaincus de contribuer à la construction d'une nouvelle patrie arménienne, de nombreuses familles la rejoignent. La réalité qu'elles découvrent est cependant loin de correspondre à leur attente. Ce n'est qu'à partir des années 1960 que les premières d'entre elles parviennent à revenir vers leur pays d'origine.

Banque d'écoute n°3

Les Arméniens du Proche-Orient

A partir de 1960-1970 de nombreuses familles installées depuis le génocide en Syrie, Liban, Irak et Iran souhaitent échapper aux guerres et aux troubles politiques qui touchent cette région. Elles cherchent à partir et profitent des facilités qui leur sont accordées pour bénéficier de visas pour la France.

Banque d'écoute n°4

Les migrants de la République d'Arménie

A la suite du tremblement de terre qui secoue l'Arménie en 1988, mais aussi depuis l'indépendance de la République d'Arménie, en septembre 1991, et d'une situation économique difficile, de nombreuses familles profitent de leur attaches parentales, en Amérique du nord, en Australie, en France ou en Russie pour migrer à leur tour.

T.8.

Des papiers en règle et du travail, telle est la quête de tout migrant. L'emploi décidera la plupart du temps du lieu d'installation des Arméniens.

Avant parfois qu'ils n'aient atteint la France ou dès leur arrivée à Marseille, des contrats de travail ont déjà décidé de la destination des Arméniens. Les besoins de main d'œuvre sont tels en effet que les grandes entreprises n'hésitent pas à envoyer des recruteurs.

En Isère, la plupart des grandes entreprises, les Etablissements Pascal Valluit (textiles), ou Pellet (chaussures) à Vienne, les Usines Grammont (tréfilerie) à Charvieu, La Viscose ou les Biscuits Brun à Grenoble, les papeteries de Lancey vont recruter des Arméniens en grand nombre.

A la suite de la loi Laval sur le contingentement des ouvriers étrangers, en août 1932, puis de la loi de Vichy relative à la révision des naturalisations, en juillet 1940, des immigrés vont être mis au chômage. Nombreux sont alors les Arméniens qui décident, comme l'ont fait quelques uns des premiers arrivés, de s'établir à leur compte, commerçants, marchands forains ou artisans. Les jeunes des générations suivantes auront peu de difficultés à faire des études supérieures et souvent à réussir de belles carrières de cadres, d'ingénieurs, de médecins ou de chefs d'entreprise.

T.9.

A proximité des principaux lieux de travail, les premiers arrivés fondent autant de quartiers souvent baptisés « Petite Arménie ».

A Vienne, au nord de la ville, de nombreuses familles investissent un vaste et vieux bâtiment et l'appellent « *Le Camp* » (prononcer *kemp*) ou s'installent à l'est, rue des Maisons neuves (*Nor douner*).

A Charvieu, la « Petite Arménie » se trouve rue de la Chaîne, près des usines Grammont.

Dans l'agglomération grenobloise, les Arméniens se regroupent à Saint-Martin d'Hères, Echirolles, Fontaine, Grenoble et Villard-Bonnot. Dans chacun de ces quartiers, des communautés se reconstituent avec leurs commerces, leurs associations, leurs structures d'entraide et d'enseignement de la langue. Autant de repères grâce auxquels les Arméniens se reconstruisent une vie sociale. Fréquemment, des familles construisent elles-mêmes leur maison, notamment à Saint-Martin d'Hères où le quartier de la Croix Rouge prend aussi le nom de « Petite Arménie ».

Rester proches les uns des autres permet de mieux vivre l'exil. Au fil des générations, des réussites sociales et du processus d'intégration, à partir des années 1950, de nombreuses familles quittent ces quartiers arméniens pour aller habiter ailleurs au centre ou dans la périphérie de la ville.

T.10.

La gardienne des valeurs identitaires des Arméniens, c'est d'abord la famille.

Maison et groupe familial constituent une unité, un territoire privé, lieu de conservation, d'expression et de transmission de l'identité arménienne grâce à la foi chrétienne, la langue, la musique, la cuisine, les fêtes et l'hospitalité.

Même si les plus jeunes ont aujourd'hui de la famille une conception très proche de celle des autres Français, beaucoup d'Arméniens d'origine pensent toujours que la cellule familiale peut, essentiellemnt, garantir l'épanouissement et la reconnaissance sociale de chacun.

Un fond musical, un tapis, un tableau, un souvenir ramené d'Arménie, un café préparé dans le *serdjep*, un parfum d'épice... sont autant de petits signes qui rappellent et entretiennent dans la maison la culture d'origine.

T.11.

C'est autour de l'Eglise, des activités culturelles, de la commémoration du génocide, de l'action humanitaire et de la coopération que se rassemblent les multiples composantes de la communauté arménienne.

La première de ces composantes et la plus anciennement organisée, regroupe plusieurs associations reliées au parti politique international d'obédience socialiste, le *Tachnagtsoution* : la Fédération révolutionnaire arménienne (F.R.A.), la Croix Bleue (section féminine d'action sociale), le *Nor Séround* (« nouvelle génération ») et les *Badanis* (les adolescents). A Vienne, la Maison de la culture arménienne réunit l'ensemble de ces associations. A Grenoble, elles viennent de donner naissance à l'Association arménienne culturelle de Grenoble.

La seconde composante, moins politisée, est principalement représentée en Isère par l'Union générale arménienne de bienfaisance. Elle relève aussi de préoccupations d'ordre culturel (enseignement, publications, théâtre, musique et autres manifestations). A Grenoble, elle s'est individualisée pour donner naissance au Club des Arméniens de Grenoble et à la Maison de la Culture arménienne de Grenoble et du Dauphiné.

L'Association nationale arménienne (A.N.A.) qui regroupe des membres de toutes sensibilités politiques, organise la vie religieuse et établit un lien entre toutes les composantes de la communauté.

Une quatrième composante, à Grenoble, est formée par l'Association des anciens combattants arméniens de l'Armée française.

Comme de nombreux Français d'origine arménienne, tous ceux de l'Isère ne sont pas membres d'associations. Cependant, tous se mobilisent pour la reconnaissance universelle et définitive du génocide, l'aide à l'Arménie et, plus généralement, la défense de cause arménienne.

T.12.

Depuis le séisme de 1988 et l'avènement de la République d'Arménie, en 1991, un mouvement de solidarité ne cesse de s'affirmer depuis la diaspora. De nouvelles associations se sont créées pour venir en aide au nouvel Etat arménien.

Pour beaucoup d'Arméniens de la diaspora, contribuer à l'aide et au développement de l'Arménie est encore aujourd'hui l'un des meilleurs moyens de vivre leur arménité. En Isère, de nombreuses initiatives, tant venues d'associations comme «Arménie, échange et promotion» (A.E.P.) que de particuliers d'origine arménienne ont déjà permis de grandes réalisations. L'enseignement du français, la création de pharmacies vétérinaires de village ou d'un Crédit agricole arménien en sont autant d'exemples.

Quoi qu'il en soit, la République d'Arménie ne pourra vaincre les difficultés économiques qui l'assaillent tant que la paix ne sera pas signée avec l'Azerbaïdjan dans la conflit du Haut-Karabagh et que ses relations avec la Turquie ne seront pas normalisées. Obtenir la reconnaissance par la Turquie de la réalité du génocide, serait une grande victoire, tant pour la cause arménienne que pour la vérité historique.

L'exposition « D'Isère et d'Arménie » a été réalisée par l'équipe du Musée Dauphinois sous la direction de Jean-Claude Duclos.

Scénographie : Jean-Noël Duru
Documentation et collectes : Annie Marderos
Communication : Marianne Taillibert

Elle a bénéficié des conseils d'un groupe de travail composé de : M. Jean Andonian (Association nationale arménienne), M. Gérard Arabian (Association des anciens combattants arméniens de l'armée française), M. Jean Berbérian (Association nationale arménienne et Club des Arméniens de Grenoble), M. Jean-Paul Burdy (Institut d'études politiques de Grenoble), M. Jean-François Eck (Unité de formation et de recherches d'histoire, Université Pierre Mendès-France), M. Pierre Cayez (Unité de formation et de recherches d'histoire, Université Pierre Mendès-France), Mme Anne-Marie Granet (Univerité de Lyon II), M. Jean-Luc Huard (Maîtrise d'histoire), Mlle Sandrine Jamcodjian (Maîtrise d'histoire), M. Jean Kouyoumdjian (Fédération Révolutionnaire arménienne, Tachnagtsoutioun) , Mme Suzanne Manoukian (Croix Bleue de Grenoble), M. Edouard Manoukian (Club des Arméniens de Grenoble et Fonds arménien de France), M. Daniel Marandjian (Club des Arméniens de Grenoble, Maison de la culture arménienne de Grenoble), Mme Ardémis Saboundjian (Croix Bleue de Grenoble), Mlle Corinne Saboundjian (Nor Seround), M. Bernard Tépélian (Maison de la culture arménienne de Grenoble), M. Patrick Tchoboïan (Maison de la culture arménienne de Vienne).

Des remerciements sont adressés à l'ensemble des Arméniens de l'Isère qui ont participé à la préparation de cette exposition, mais aussi, depuis Paris, à Melle Méliné Kapamadjian et Mme Dzovinar Kévonian (Association Terre & Culture)), à M. Eric Van Lauwe (cartographe au ministère des affaires étrangères),

et tout particulièrement à M. Jean Ayanian (Association arménienne culturelle de Grenoble), M. Jean-Paul Burdy (Institut d'études politiques de Grenoble), M. Raymond Kévorkian (Bibliothèque Nubar de l'Union générale de bienfaisance arménienne) et M. Claude Mutafian, qui ont bien voulu soutenir cette réalisation et l'enrichir de leurs conseils et de leur science.

L'exposition « D'Isère et d'Arménie » a bénéficié des concours financier du Conseil Général de l'Isère (Direction des affaires culturelles), du Ministère de la Culture (Direction des affaires culturelles de Rhône-Alpes) et de l'Association Musée et Patrimoine.

Vienne Décines Charvieux Pont-de-Chéruy Renage Villard-Bonnot Saint-Martin-d'Hères Echirolles Fontaine Lancey Grenoble

Avril 1997, Grenoble, Alpes françaises

Certains jours d'avril, à Grenoble, après la pluie, le vent du nord nettoie le ciel et alors on voit depuis le Mont-Blanc jusqu'à l'Oisans, et cette lumière me fait le coup de la petite madeleine :

De temps à autre, quittant la route des yeux, le chauffeur du taxi se retourne pour sourire à ses passagers tout en continuant de tapoter sur son volant au rythme de sa cassette éraillée des Gypsie Kings. A ma gauche, Sophie, rêveuse parce qu'elle est en train de faire connaissance avec le pays de ses ancêtres. L'homme, à ma droite ne parle pas ; il est jeune, avec un visage ouvert, mais d'un type que l'on rencontre assez rarement par ici. Il sort une pomme d'un sac, la pèle, en offre un morceau à chacun, à la pointe de son couteau, puis distribue des chocolats. Je lui dis : « Vous n'êtes pas arménien». « Non, je suis d'Iran ».

Certains jours, sur le ruban noir d'une de ces routes aussi désertes du Caucase qui semble toujours aller de nulle part à nulle part, il ne se passe rien, juste un taxi qui file entre les nids de poule avec dedans un chauffeur heureux d'apercevoir, au loin, la vapeur émise par la centrale nucléaire de Medzamor, peu distante de Erevan, une

jeune française au regard perdu parce qu'elle vient de découvrir Léninakan, et que la misère n'est pas forcément moins dure au soleil, et un beau brun venu d'un pays étranger et effrayant, et qui divise une pomme en cinq, comme cela se faisait peut-être avant, il y a longtemps, dans les véhicules de transport en commun.
Le vent de Géorgie a dégagé le ciel. On voit le Mont Ararat.

Montagnes d'Arménie, avril 1996.

Guy Martin-Ravel

EPREUVES D'ARMENIE

Photographies de Guy Martin-Ravel

Après un premier voyage en Arménie en 1994, Guy Martin-Ravel y retourne en 1996, dans la perpective de l'exposition « D'Isère et d'Arménie ». Il en ramène plus de 300 photos.

« *Il manque bien des aspects de l'Arménie à ce "reportage"* - dit-il - *C'est que je ne sais - ni ne veux - "traiter un sujet" comme ils disent, c'est à dire en faire le tour. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de raconter une histoire en images, c'est tenter de faire que ceux qui les regardent s'en inventent une... mais pas n'importe laquelle bien sûr... quitte à donner moins à voir.*
Sans Catherine Pounardjian ces photos n'auraient pu être faites ».

David Torgom Vrouïr Karen Rouben Vahí Haïk Tigran Arouthioun Vaghan Sourèn Ara Mher Arsène Guévork Samuel Mikaël Artak Artachèsse Hovik Hakop Aram Achot Zévan Armen Hrant Mélik Mihram Grigor Martirosse Hovanès Manuel Manouk Hamlet Andranik Simon Sévak Vartan Andronik Moucher Aharon, Zaven Khatchik Avik Vasken Gaguik

Amalia Nariné Christina Anna Ousanna Gohar Aroussiak Sévan Mariana Varsénik Tamara Lilith Rouyanna Marguerite Annie Zara Arménouhie Soussana Arpie Anouche Tatévik Anahide Hasmik Hariné Alice Hariça Chouchan Verguiné Gayané Astriné Alba Juliette Sariné Araxie Naïra Nelly Haïkanouche Nouré Tatèvik Arpiné Satérik Khandoute Arévik

ANNEXE 2

```
----------------------------------
* logiciel ALCESTE (version 3.0) *
----------------------------------

Plan de l'analyse :Centris 660AV: APPLICATIONS:ALCESTE:P_lebon16 ; Date : 29/
8/97; Heure : 09:31:56

:Dossier &lebon16:&&_0:
&lebon16
ET 1 1 1 1
A  1 1 1
B  1 1 1
C  1 1 1
D  1 1 1
A1   1   0   0
A2   3   0
A3   1   13000
B1   0   4   0   1   1   0   1   1   0
B2   8  10   0   0   0   0   0   0
B3  10   4   1   1   0   0   0   0   0   0
C1   0   121
C2 2.7   3
C3   6   2   1   2
D1   0   0   1   1   1   2
D2   0
D3   5   a   2


---------------------
A1: Lecture du corpus
---------------------

A12 : Traitement des fins de ligne du corpus :
N° marque de la fin de ligne :

Nombre d'unités de contexte initiales (uci) :         681
Nombre de Segments de Texte Calibrés        :        2278

--------------------------
A2: Calcul du dictionnaire
--------------------------

Nombre de formes distinctes                 :        4679
Nombre d'occurrences                        :       55319
Fréquence moyenne par forme                 :          12
Nombre de hapax                             :        2352
Fréquence maximum d'une forme               :        1482

76.98% des formes de fréq. ≤     4 recouvrent 10.13% des occur.;
91.84% des formes de fréq. ≤    16 recouvrent 20.74% des occur.;
96.07% des formes de fréq. ≤    42 recouvrent 30.18% des occur.;
97.93% des formes de fréq. ≤    98 recouvrent 40.22% des occur.;
98.76% des formes de fréq. ≤   192 recouvrent 50.03% des occur.;
99.27% des formes de fréq. ≤   278 recouvrent 60.06% des occur.;
99.59% des formes de fréq. ≤   449 recouvrent 70.01% des occur.;
99.79% des formes de fréq. ≤   869 recouvrent 80.72% des occur.;
99.91% des formes de fréq. ≤  1010 recouvrent 90.96% des occur.;
100.00% des formes de fréq. ≤  1482 recouvrent100.00% des occur.;
```

```
---------------------------------------------------
A3 : Liste des clés et valeurs d'analyse (ALC_CLE) :
---------------------------------------------------

A 1 Adjectifs et adverbes
B 1 Adverbes en "ment"
C 1 Couleurs
D 1 mois/jour
E 1 Epoques/ Mesures
F 1 famille
G 1 lieux, pays
H 0
I 2 Interjections
J 2 Nombres
K 0 Nombres en chiffre
L 0
M 2 Mots en majuscules
N 1 Noms
O 0
P 0
Q 0
R 0
S 0
T 0
U 0 Mots non trouvés dans DICIN (si existe)
V 1 Verbes
W 1 Prénoms
X 1 formes non reconnues et fréquentes
Y 1 formes reconnues mais non codées
0 2 Mots outils non classés et prépositions usuelles
1 2 Verbes modaux(ou suceptibles de l'être)
2 2 Marqueurs d'une modalisation
3 2 Marqueurs d'une relation spatiale
4 2 Marqueurs d'une relation temporelle
5 2 Marqueurs d'une intensité
6 2 Marqueurs d'une relation discursive
7 2 Marqueurs de la personne (personnels possessifs)
8 2 Démonstratifs, indéfinis et relatifs
9 2 Auxiliaires être et avoir
  1 Formes non reconnues

A34 : Fréquence maximale d'un mot analysé   :        3000


Nombre de mots analysés                     :        2178
Nombre de mots supplémentaires de type "r"  :        1401
Nombre de mots supplémentaires de type "s"  :          31
Nombre d'occurrences retenues               :       47472
Moyenne par mot                             :    12.66052
Nombre d'occurrences analysables (freq > 3) :       12508 soit   27.60417    %
Nombre d'occurrences supplémentaires        :       32804
Nombre d'occurrences hors fenêtre fréquence :        2160

-------------------------------------------
B1: sélection des uce et calcul des données
-------------------------------------------

B11: Le nom du dossier des résultats est &&_0
B12: Fréquence minimum d'une forme analysée :           4
B13: Fréquence maximum d'une forme retenue  :        9999
B14: Fréquence minimum d'une forme type "s" :           1
B15: Code de fin d'U.C.E.                   :           1
B16: Nombre de mots analysés par U.C.E.     :           4
B17: Elimination des U.C.E. de longueur     <           1
```

```
Fréquence minimum finale d'une forme analysée          4
Fréquence minimum finale d'une forme type "s"          1

Nombre de mots analysés                      :       699
Nombre de mots sup type "r"                  :       475
Nombre total de mots                         :      1174
Nombre de mots supplémentaires de type "s"   :        31
Nombre de lignes de B1_DICB                  :      1205

Nombre d'occurrences analysées               :     12508


Nombre d'u.c.i.                              :        16
Nombre moyen de formes analysées / u.c.e.    :  6.713902
Nombre d'u.c.e.                              :      1863
Nombre d'u.c.e. selectionnées                :      1863
100.00% des u.c.e. sont selectionnées
Nombre de couples                            :     35352

--------------------
B2: Calcul de DONN.1
--------------------

Nombre de formes par unité de contexte       :         8
Nombre d'unités de contexte                  :      1086

--------------------
B2: Calcul de DONN.2
--------------------

Nombre de formes par unité de contexte       :        10
Nombre d'unités de contexte                  :       922

-------------------------------------------------------
B3: Classification descendante hiérarchique de DONN.1
-------------------------------------------------------

Elimination des mots de fréquence >  3000 et <   4
Nombre d'items analysables                   :       550
Nombre d'unités de contexte                  :      1086
Nombre de uns                                :     11121

-------------------------------------------------------
B3: Classification descendante hiérarchique de DONN.2
-------------------------------------------------------

Elimination des mots de fréquence >  3000 et <   4
Nombre d'items analysables                   :       548
Nombre d'unités de contexte                  :       922
Nombre de uns                                :     10962
```

```
----------------------------
C1: intersection des classes
----------------------------

Nom du dossier traité              :Dossier &lebon16:&&_0:
Suffixe de l'analyse               :121
Date de l'analyse :29/ 8/97
Intersection des classes RCDH1 et RCDH2

Nombre minimum d'uce par classe    :    94

DONN.1 Nombre de mots par uc :            8
      Nombre d'uc            :        1086

DONN.2 Nombre de mots par uc :           10
      Nombre d'uc            :         922

1116 u.c.e classées sur  1863 soit  59.90 %

Nombre d'u.c.e. distribuées:         1632

 tableau croisant les deux partitions :

  RCDH1 *   RCDH2

 classe  *    1    2    3    4

   poids *  269  194  753  416

  1  296 *  159   19  112    6
  2  277 *   57  125   79   16
  3  649 *   21   32  517   79
  4  410 *   32   18   45  315


 tableau des chi2 (signés) :


  RCDH1 *   RCDH2

 classe  *    1    2    3    4

   poids *  269  194  753  416

  1  296 *  364  -10  -10 -104
  2  277 *    4  351  -41  -68
  3  649 * -137  -49  487 -100
  4  410 *  -29  -29 -272  759


Classification Descendante Hiérarchique...
Dendrogramme des classes stables (à partir de B3_RCDH1) :

                ----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|

Cl. 1 ( 159uce) |-----------+
             5              |----------------------+
Cl. 2 ( 125uce) |-----------+                      |
             6                                      |-------------+
Cl. 3 ( 517uce) |----------------------------------+             |
             7                                                   +
Cl. 4 ( 315uce) |-----------------------------------------------+
```

Classification Descendante Hiérarchique...
Dendrogramme des classes stables (à partir de B3_RCDH2) :

```
                 ----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
                                                                  EAc/rencontre/courles
Cl. 1 ( 159uce) |-------+
                5                  |----------------------+
Cl. 2 ( 125uce) |-------+                                 |
                6                                          |-------------+
Cl. 3 ( 517uce) |----------------------------------+                       |
                7                                                          +
Cl. 4 ( 315uce) |-------+35 ans/plusieux/n_invité-----------------------+
```

C2: profil des classes

Chi2 minimum pour la sélection d'une forme : 2.70

Nombre de formes réduites : 1174
Nombre de mots analysés : 699
Nombre de mots "hors-corpus" : 31
Nombre de classes : 4

1116 u.c.e. classées soit 59.90338 %

Nombre de "uns" analysés : 6942
Nombre de "uns" suppl. ("r") : 15337

Distribution des u.c.e. par classe...

1eme classe : 159. u.c.e. 915. "uns" analysés ; 1913. "uns" sup..
2eme classe : 125. u.c.e. 788. "uns" analysés ; 1764. "uns" sup..
3eme classe : 517. u.c.e. 3126. "uns" analysés ; 7128. "uns" sup..
4eme classe : 315. u.c.e. 2113. "uns" analysés ; 4532. "uns" sup..

Classe n° 1 => Contexte A

Nombre d'u.c.e. : 159. soit : 14.25 %
Nombre de "uns" (a+r) : 2828. soit : 12.69 %
Nombre de mots analysés par uce : 5.75

num	effectifs	pourc.	chi2	identification
1175	155. 964.	16.08	19.43	*age_2
1179	151. 664.	22.74	96.81	*eag
1181	134. 695.	19.28	38.20	*e_sol
1183	89. 470.	18.94	14.61	*ns_2
1187	47. 181.	25.97	24.29	*sx_3
1190	35. 142.	24.65	14.41	*s_2
1192	73. 237.	30.80	67.49	*s_4
1195	154. 901.	17.09	30.98	*v_inv
1198	22. 93.	23.66	7.35	*A_
1199	27. 84.	32.14	23.81	*B_
1205	20. 58.	34.48	20.50	*S_

Nombre de formes sélectionnées : 109

```
--------------------------
Classe n°  2 => Contexte B
--------------------------
Nombre d'u.c.e.                  :    125. soit : 11.20 %
Nombre de "uns" (a+r)            :   2552. soit : 11.45 %
Nombre de mots analysés par uce  :   6.30

num   effectifs   pourc.    chi2 identification

1180 *  59. 421.   14.01    5.38 *      *e_gr
1182 *  86. 646.   13.31    6.88 *      *ns_1
1185 *  52. 256.   20.31   27.73 *      *sx_1
1189 *  39. 215.   18.14   12.89 *      *s_1
1193 *  62. 425.   14.59    7.92 *      *t_ch
1195 * 121. 901.   13.43   23.36 *      *v_inv

Nombre de formes sélectionnées :  125

--------------------------
Classe n°  3 => Contexte C
--------------------------
Nombre d'u.c.e.                  :    517. soit : 46.33 %
Nombre de "uns" (a+r)            :  10254. soit : 46.03 %
Nombre de mots analysés par uce  :   6.05

num   effectifs   pourc.    chi2 identification

1175 * 473. 964.   49.07   21.37 *      *age_2
1177 *  13.  19.   68.42    3.79 *      *age_4
1181 * 342. 695.   49.21    6.16 *      *e_sol
1186 * 213. 390.   54.62   16.57 *      *sx_2
1188 * 148. 289.   51.21    3.74 *      *sx_4
1189 * 128. 215.   59.53   18.69 *      *s_1
1191 * 266. 522.   50.96    8.46 *      *s_3
1202 *  16.  19.   84.21   11.16 *      *H_
1203 *  56.  74.   75.68   27.46 *      *J_

Nombre de formes sélectionnées :  174

--------------------------
Classe n°  4 => Contexte D
--------------------------
Nombre d'u.c.e.                  :    315. soit : 28.23 %
Nombre de "uns" (a+r)            :   6645. soit : 29.83 %
Nombre de mots analysés par uce  :   6.71

num   effectifs   pourc.    chi2 identification

1176 *  60. 103.   58.25   50.50 *      *age_3
1178 *  27.  30.   90.00   58.07 *      *age_5
1180 * 162. 421.   38.48   35.09 *      *e_gr
1182 * 196. 646.   30.34    3.39 *      *ns_1
1184 *  49.  88.   55.68   35.55 *      *p_pl
1191 * 167. 522.   31.99    6.87 *      *s_3
1192 *  90. 237.   37.97   14.12 *      *s_4
1196 *  80. 176.   45.45   30.62 *      *v_ninv
1197 *  17.  39.   43.59    4.71 *      *v_pmd
1201 *   8.  11.   72.73   10.86 *      *F_
1204 *  24.  28.   85.71   46.85 *      *M_

Nombre de formes sélectionnées :  195
```

Liste des valeurs de clé :

0 si chi2 < 2.71
1 si chi2 < 3.84
2 si chi2 < 5.02
3 si chi2 < 6.63
4 si chi2 < 10.80
5 si chi2 < 20.00
6 si chi2 < 30.00
7 si chi2 < 40.00
8 si chi2 < 50.00

Tableau croisant classes et clés :

Cles	* Classes *	1	2	3	4	
	* Poids *	2635	2397	9547	6180	
Adjectifs — A	* 763 *	125	105	265	268	
B	* 296 *	40	43	113	100	
Couleurs C	* 48 *	14	0	31	3	
E	* 15 *	1	4	2	8	
G	* 15 *	0	1	1	13	
I	* 88 *	9	8	47	24	
J	* 70 *	22	14	14	20	nombres
M	* 2396 *	249	297	1095	755	
N	* 2391 *	369	259	1040	723	Noms
V	* 1746 *	182	210	911	443	Verbes
Y	* 830 *	103	94	370	263	
0	* 304 *	49	33	125	97	
1	* 341 *	44	33	180	84	
2	* 1244 *	176	127	635	306	
3	* 455 *	72	65	183	135	
4	* 272 *	48	22	129	73	
5	* 780 *	107	109	326	238	
6	* 2469 *	335	262	1164	708	
7	* 1705 *	169	201	846	489	
8	* 3348 *	410	396	1480	1062	
9	* 1183 *	111	114	590	368	

tableau des chi2 (signés) :

Cles	* Classes *	1	2	3	4
	* Poids *	2635	2397	9547	6180
A	* 763 *	9	3	-40	10
B	* 296 *	0	2	-7	2
C	* 48 *	11	-6	6	-12
E	* 15 *	0	3	-6	3
G	* 15 *	-2	0	-9	23
I	* 88 *	0	0	1	0
J	* 70 *	22	4	-19	0
M	* 2396 *	-12	1	0	3
N	* 2391 *	18	-1	-6	0
V	* 1746 *	-8	0	29	-17
Y	* 830 *	0	0	0	1
0	* 304 *	3	0	-2	0
1	* 341 *	0	-1	6	-4
2	* 1244 *	2	-2	13	-16
3	* 455 *	4	3	-6	0
4	* 272 *	6	-3	0	-1
5	* 780 *	0	4	-5	0
6	* 2469 *	1	-2	1	-1
7	* 1705 *	-12	0	9	-1
8	* 3348 *	0	0	-5	7
9	* 1183 *	-12	-4	7	1

Chi2 du tableau : 320.8778

Nombre de "uns" distribués :
20759 soit 93 %

C2: Reclassement des uce et uci

Type de reclassement choisi pour les uce :
Validation du classement d'origine

Tableaux des clés (TUCE et TUCI) :

Nombre d'uce enregistrées : 1863
Nombre d'uce classées : 917 soit : 49.22%

Nombre d'uci enregistrées : 16
Nombre d'uci classées : 16 soit :100.00%

C3: Sélection de quelques formes réduites par classe

Valeur de clé minimum pour la sélection : 2

Vocabulaire spécifique de la classe 1 : espace / qualifications / couleurs
couloir+(21), escalier+(13), espace+(30), marche+(14), valise+(20),
transiti+f(9), lumiere+(15), usine+(13), couloir_de_la_mort(8), chaud+(6),
mur+(17), premier+(21), lieu+(9), drap+er(4), differ+ent(11), spot+(5),
contemporain+(3), eclaire+(8), fau+x(3), orange+(2), sombre+(4), noir+(5),
biais(2), couleur+(12), endroit+(6), piece+(8), porte+(4), terme+(3), unite+(3),
zone+(5), descendre.(4), eblou+ir(2), separ+er(3), dynam+3(3), sequence+(2),
vraiment(30), jaune+(2), debut+(9), parcours(4), passage+(7), arriv+er(11),
arrond+ir(3), exist+er(2), rajout+er(4), repos+er(2), eclair+…(5), scen+3(2),
foutu+(1), vrai+(3), sens(8), tunnel+(1), vue+(5), cre+er(1), identifi+er(1),
mont+er(3), problem<(5), sympa(1), blan+c…(3), changement+(2), exode+(2),
jeu+(2), tendance+(2), voile+(2), rentr+er(6), etroit+(2), techn+3(3), sepia(2);

Vocabulaire spécifique de la classe 2 : Sonore
casque+(13), musique+(28), niveau+(14), salle+(24), entendre.(24), ambian<(27),
calm+(9), fort+(7), bruit+(5), gene+(5), mets(4), agreable+(8), choisi+(3),
particulierement(4), derang+er(4), ecout+er(10), court+(3), completement(4),
lecture+(4), lis(3), recueillement+(3), visite+(4), etonn+er(3), gen+er(5),
plong+er(4), reuss+ir(4), sembl+er(4), coupe+(4), percepti<(2), triste+(3),
moquette+(4), sons(4), certain+(3), douce+(1), sonore+(3), epicerie+(1),
loca+l(2), peinture+(2), serenite(1), approch+er(4), concentr+er(2),
decouvrir.(1), li+er(4), prolong+er(1), rappel+er(5), bonne+(3), faite(2),
tele(1), justement(5), contenu+(2), dire+(9), exposition+(11), genera+l(2),
minute+(2), rupture+(2), prefer+er(2), failli(2), informat+ion(2), temoign+…(3),
maquette+(2), visuel+(2), bois(2), chose+(11), part+(3), temps(8), march+er(2),
rest+er(7), continuite(2);

Vocabulaire spécifique de la classe 3 : Visuel / appréciation
voir.(143), regard+er(50), vitrine+(22), lire.(27), en_fait(59), lire+(17),
objet+(21), oeil(17), robe+(11), tour+(15), truc+(44), aim+er(36), attir+er(22),
commenc+er(14), envi+e(29), fait(97), je_ne_sais_pas(45), tout_de_suite(28),
pareil+(15), rouge<(9), affiche+(7), allee+(6), bouge+(6), legende+(10),
photo+(68), rideau+(20), super(6), texte+(19), toucher+(10), trou+(6),
ador+er(11), aller.(46), demand+er(19), faire.(35), tourn+er(14), symbol+3(9),
je_me_suis_dit(23), la_bas(7), decu+(5), mauvais+(8), mortuaire+(5),
origina+l(5), tellement(9), chemin+(5), coup+(20), faim+(5), fond+(13),
joue+(5), donn+er(22), marr+er(11), oblig+er(8), ecrit<(9), habitu<(7),
descripti+f(4), droit+(6), epice+(4), plein+(10), exactement(6), depart+(13),
ecriture+(6), fleur+(9), forme+(9), image+(14), milieu+(6), miroir+(4),

(mono/communicatif : miroir/fleur/robe/mortuaire
symbolique/bouge (truc?)

odeur+(9), rendu+(4), tissu+(12), toile+(8), cadr+er(4), frapp+er(6), pass+er(22), revenir.(9), venir.(23), sorte+(8);

Vocabulaire spécifique de la classe 4 : Contenu histoire peuple année en
communaut<(20), armen+(102), peuple+(16), vie+(20), parl+er(31), histoire+(23), ancien<(13), associat<(14), isere(12), partie+(21), france(13), culture+(12), gens(22), histor+3(10), troisieme<(8), genocide+(21), grenoble(13), commemorati+f(7), emu+(5), evoluti+f(5), francais+(9), interessant+(11), jui+f(6), mort+(10), quatrieme+(8), quotidien+(7), rec+ent(9), certainement(7), effectivement(12), egalement(5), aspect+(6), epoque+(8), famille+(12), identite+(5), origine+(7), pays(12), population+(5), racine+(5), region+(6), retour+(7), rue+(6), deport+er(7), essa+yer(6), gard+er(5), immigr+er(6), integr+er(7), vivre.(6), actu+el(6), act+ion(6), civilis<(5), montre+(7), diaspora(5), clair+(5), complet+(4), dernier+(8), immeuble+(3), profond+(6), annee+(4), arrivee+(7), commentaire+(4), connaissance+(3), date+(3), difficulte+(5), generation+(3), groupe+(3), heure+(3), langue+(4), monument+(6), nom+(4), paysage+(4), personne+(7), raison+(5), extermin+er(3), montr+er(5);

Mots outils spécifiques de la classe 1 :
avec(33), point(4), dessous(3), apres(19), au-moment(2), deja(8), ou(25), tandis-qu<(1), soi(2), ton(2), deux(15), CHANGEMENT(1), COMBIEN(4), CONSIDERER(2), DIRE(5), ENCORE(2), ENTRE(2), TROIS(1), VALISES(3), Y(10), ZONES(5), y(39);

Mots outils spécifiques de la classe 2 :
fort(6), croire.(4), a-cote(4), dans(38), longtemps(3), assez(16), tres(21), au-fond(2), a-savoir(2), comment(6), par-rapport(6), pour-qu<(2), son(7), ta(3), tu(28), cette(13), ce-qu<(19), c'-est(72), des-qu<(3), est(30), AJOUTER(1), CHOSE(3), DECRIRE(2), DEJA(2), EN(9), ESPACE(5), ETC_(2), LA(14), MAIS(4), ODORAT(2), OUIE(2), PLUS(4), QUELQUE(3), QUOI(2), RAPPORT(7), SALLE(4), SINON(2), VOIR(2), VUE(2);

negation (je pense = je n'aime pas
je n'ai pas ...)

Mots outils spécifiques de la classe 3 :
falloir.(27), pouvoir.(42), savoir.(40), ne(160), non(51), pas(220), autour(9), ici(24), derriere(22), vite(7), a-priori(4), mais(167), par(45), par-contre(24), pourquoi(15), pourtant(6), elles(18), il(60), je(305), me(109), te(55), tiens(11), ca(228), celles(4), ai(127), etais(17), suis(68), ATTIREE(5), COMME(7), FAIT(13), FORME(4), PENSE(6), PHOTOS(10), RIDEAU(8), RIRE(38), RIRES(24), ROBE(4), TISSU(4), TOI(9), VITRINE(13);

Mots outils spécifiques de la classe 4 :
bon(48), vouloir.(18), sans-doute(6), tout-a-fait(3), maintenant(12), toujours(19), dont(5), et(127), plutot(13), surtout(10), tant-que(3), eux(4), ils(44), leur(24), leurs(5), lui(3), notre(3), nous(11), sa(7), vous(5), ce(77), cela(3), certains(3), en(83), qui(96), telle(2), tous(9), avaient(6), avait(22), etaient(11), etant(3), eu+(16), ont(25), se-sont(7), sont(46), s'-est(6), bah(7), cinq(5), AVAIT(2), A_(2), BEAUCOUP(3), BIEN(4), CHANGE(2), DISAIS(2), DONC(11), EST(27), HISTOIRE(4), ME(6), OUI(6), PARTIE(3), POSER(3), POURRAIS(4), POUVEZ(2), QUESTION(3), SE(3), THEME(2);

Mots étoilés spécifiques de la classe 1 :
*eag(151), *e_sol(134), *ns_2(89), *sx_3(47), *s_2(35), *s_4(73), *v_inv(154), *A_(22), *B_(27), *S_(20);

Mots étoilés spécifiques de la classe 2 :
*ns_1(86), *sx_1(52), *t_ch(62);

Mots étoilés spécifiques de la classe 3 :
*age_2(473), *sx_2(213), *s_1(128), *s_3(266), *H_(16), *J_(56);

Mots étoilés spécifiques de la classe 4 :
*age_3(60), *age_5(27), *e_gr(162), *p_pl(49), *v_ninv(80), *v_pmd(17), *F_(8), *M_(24);

C3: Sélection des formes et des uce par classe

C3 : Distribution des formes d'origine par racine

Formes associées au contexte A

A9 couloir+ : couloir(24);
A9 escalier+ : escalier(10), escaliers(3);
A9 espace+ : espace(25), espaces(9);
A9 marche+ : marche(4), marches(11);
A9 valise+ : valises(25);
A8 transiti+f : transition(9);
A7 lumiere+ : lumiere(10), lumieres(6);
A7 usine+ : usine(14), usines(1);
A7 couloir_de_la_mort : couloir_de_la_mort(8);
A6 chaud+ : chaud(6), chaudes(2);
A6 mur+ : mur(14), murs(4);
A6 premier+ : premier(7), premiere(15);
A6 lieu+ : lieu(9), lieux(2);
A6 drap+er : drapees(3), drapes(1);
A6 differ+ent : differemment(2), difference(2), differences(1), different(1), differente(2), differentes(2), differents(1);
A6 spot+ : spot(6), spots(2);
A5 contemporain+ : contemporain(2), contemporains(1);
A5 eclaire+ : eclaire(3), eclairee(2), eclairees(2), eclaires(2);
A5 fau+x : fausses(1), faux(2);
A5 orange+ : orange(1), oranges(1);
A5 sombre+ : sombre(3), sombres(1);
A5 noir+ : noir(4), noirs(1);
A5 biais : biais(2);
A5 couleur+ : couleur(7), couleurs(7);
A5 endroit+ : endroit(6);
A5 piece+ : piece(8);
A5 porte+ : porte(3), portes(1);
A5 terme+ : terme(3);
A5 unite+ : unite(4);
A5 zone+ : zone(3), zones(2);
A5 descendre. : descend(3), descends(1);
A5 eblou+ir : eblouissant(1), eblouit(1);
A5 separ+er : separe(1), separees(1), separes(1);
A5 dynam+3 : dynamique(2), dynamiques(1);
A5 sequence+ : sequence(1), sequences(1);
A4 vraiment : vraiment(31);
A4 jaune+ : jaune(2);
A4 debut+ : debut(9);
A4 parcours : parcours(4);
A4 passage+ : passage(9);
A4 arriv+er : arrivant(1), arrive(9), arriver(1);
A4 arrond+ir : arrondit(3);
A4 exist+er : existe(1), existent(1);
A4 rajout+er : rajoute(3), rajouter(1);
A4 repos+er : reposant(1), repose(1);
A4 eclair+… : eclairage(5), eclairages(1);
A4 scen+3 : scene(1), scenique(2);
A3 foutu+ : foutues(1);
A3 vrai+ : vrai(2), vraie(1);
A3 sens : sens(9);
A3 tunnel+ : tunnel(1);

```
A3 vue+ : vue(4), vues(1);
A3 cre+er : cree(1);
A3 identifi+er : identifie(1);
A3 mont+er : montait(1), monte(3), monter(1);
A3 problem< : probleme(4), problemes(1);
A3 sympa : sympa(1);
A2 blan+c… : blanc(2), blanche(1);
A2 changement+ : changement(2);
A2 exode+ : exode(2);
A2 jeu+ : jeu(1), jeux(1);
A2 tendance+ : tendance(2);
A2 voile+ : voile(2);
A2 rentr+er : rentre(4), rentrer(2);
A2 etroit+ : etroit(1), etroits(1);
A2 techn+3 : technique(4);
A2 sepia : sepia(2);
```

Formes associées au contexte B

```
B9 casque+ : casque(4), casques(11);
B9 musique+ : musique(28), musiques(4);
B9 niveau+ : niveau(13), niveaux(1);
B9 salle+ : salle(21), salles(7);
B9 entendre. : entend(15), entendais(3), entendre(1), entends(5), entendu(2);
B9 ambian< : ambiance(24), ambiances(3), ambiance_sonore(5);
B8 calm+ : calme(10);
B7 fort+ : forte(5), fortes(1), forts(1);
B7 bruit+ : bruit(5);
B7 gene+ : gene(5);
B7 mets : mets(4);
B6 agreable+ : agreable(7), agreables(2);
B6 choisi+ : choisi(2), choisie(1);
B6 particulierement : particulierement(4);
B6 derang+er : derange(4);
B6 ecout+er : ecoutait(1), ecoute(6), ecouter(8);
B5 court+ : court(2), courts(1);
B5 completement : completement(4);
B5 lecture+ : lecture(4);
B5 lis : lis(3);
B5 recueillement+ : recueillement(3);
B5 visite+ : visite(3), visites(1);
B5 etonn+er : etonnant(2), etonne(1);
B5 gen+er : genant(4), genee(1);
B5 plong+er : plonge(3), plonges(1);
B5 reuss+ir : reussi(2), reussie(2);
B5 sembl+er : semble(5);
B5 coupe+ : coupe(3), coupes(1);
B5 percepti< : perception_sensorielle(2);
B5 triste+ : triste(3);
B5 moquette+ : moquette(5);
B5 sons : sons(4);
B4 certain+ : certaine(3);
B4 douce+ : douce(2);
B4 sonore+ : sonore(3);
B4 epicerie+ : epiceries(1);
B4 loca+l : local(1), locales(1);
B4 peinture+ : peinture(1), peintures(1);
B4 serenite : serenite(1);
B4 approch+er : approchant(1), approche(3), approches(1);
B4 concentr+er : concentrer(2);
B4 decouvrir. : decouvres(1), decouvrir(1);
B4 li+er : lie(3), liees(1);
B4 prolong+er : prolonge(1);
```

B4 rappel+er : rappelle(4), rappellent(1);
B4 bonne+ : bonne(3);
B4 faite : faite(2);
B4 tele : tele(1);
B3 justement : justement(5);
B3 contenu+ : contenu(3);
B3 dire+ : dire(10);
B3 exposition+ : exposition(10), expositions(1);
B3 genera+l : generale(2);
B3 minute+ : minutes(2);
B3 rupture+ : rupture(1), ruptures(1);
B3 prefer+er : prefere(2);
B3 failli : failli(2);
B3 informat+ion : information(1), informations(1);
B3 temoign+… : temoignage(1), temoignages(3);
B3 maquette+ : maquette(2);
B2 visuel+ : visuelle(2);
B2 bois : bois(2);
B2 chose+ : chose(2), choses(10);
B2 part+ : part(3);
B2 temps : temps(8);
B2 march+er : marcher(3);
B2 rest+er : reste(5), rester(1), restes(1);
B2 continuite : continuite(2);

Formes associées au contexte C

C8 voir. : voir(48), vois(36), voit(30), voyais(3), voyait(3), vu(49);
C7 regard+er : regarde(45), regardees(1), regarder(11), regardes(4);
C6 vitrine+ : vitrine(16), vitrines(7);
C6 lire. : lisant(3), lises(1), lu(23);
C6 en_fait : en_fait(63);
C5 lire+ : lire(17);
C5 objet+ : objet(5), objets(18);
C5 oeil : oeil(18);
C5 robe+ : robe(15);
C5 tour+ : tour(17);
C5 truc+ : truc(34), trucs(11);
C5 aim+er : aime(38), aimerai(1), aimerais(1);
C5 attir+er : attirait(1), attire(16), attiree(5), attirer(4);
C5 commenc+er : commencait(1), commence(8), commencee(1), commencer(4), commences(1);
C5 envi+e : envie(33);
C5 fait : fait(110);
C5 je_ne_sais_pas : je_ne_sais_pas(46);
C5 tout_de_suite : tout_de_suite(30);
C4 pareil+ : pareil(15);
C4 rouge< : rouge(8), rouges(2);
C4 affiche+ : affiche(5), affiches(3);
C4 allee+ : allee(6);
C4 bouge+ : bouge(6);
C4 legende+ : legende(8), legendes(3);
C4 photo+ : photo(25), photos(60);
C4 rideau+ : rideau(19), rideaux(1);
C4 super : super(7);
C4 texte+ : texte(7), textes(12);
C4 toucher+ : toucher(12);
C4 trou+ : trou(5), trous(3);
C4 ador+er : adore(13);
C4 aller. : ailles(1), allait(3), alle(1), aller(19), va(15), vais(5), vas(7), vont(1);
C4 demand+er : demandais(3), demandait(1), demande(11), demandee(2), demandes(2);

C4 faire. : faire(20), fais(10), faisais(1), faisait(1), faisant(1), faites(1), fasse(1), font(1);
C4 tourn+er : tournait(1), tourne(3), tourner(6), tournes(4);
C4 symbol+3 : symbolique(4), symboliquement(3), symboliques(2);
C4 je_me_suis_dit : je_me_suis_dit(26);
C4 la_bas : la_bas(8);
C3 decu+ : decu(3), decue(2), decus(1);
C3 mauvais+ : mauvais(5), mauvaise(4);
C3 mortuaire+ : mortuaire(4), mortuaires(1);
C3 origina+l : original(4), originaux(1);
C3 tellement : tellement(11);
C3 chemin+ : chemin(5);
C3 coup+ : coup(21);
C3 faim+ : faim(5);
C3 fond+ : fond(2), fonds(12);
C3 joue+ : joue(4), joues(1);
C3 donn+er : donnait(2), donne(19), donnent(1);
C3 marr+er : marrant(10), marre(1);
C3 oblig+er : oblige(9);
C3 ecrit< : ecrit(8), ecrits(1);
C3 habitu< : habitude(4), habitue(1), habituee(1), habituellement(1);
C2 descripti+f : descriptifs(1), description(3);
C2 droit+ : droit(6);
C2 epice+ : epices(5);
C2 plein+ : plein(10);
C2 exactement : exactement(6);
C2 depart+ : depart(13);
C2 ecriture+ : ecriture(5), ecritures(1);
C2 fleur+ : fleur(1), fleurs(8);
C2 forme+ : forme(9), formes(1);
C2 image+ : image(5), images(11);
C2 milieu+ : milieu(6);
C2 miroir+ : miroir(2), miroirs(2);
C2 odeur+ : odeur(3), odeurs(8);
C2 rendu+ : rendu(4);
C2 tissu+ : tissu(11), tissus(2);
C2 toile+ : toile(2), toiles(6);
C2 cadr+er : cadrage(4), cadrait(1);
C2 frapp+er : frappant(1), frappante(2), frappe(5);
C2 pass+er : passais(1), passee(4), passer(17), passerai(1);
C2 revenir. : revenait(1), revenir(2), revenue(2), reviens(2), revient(3);
C2 venir. : venait(1), venant(1), venir(2), venu(6), viens(8), vient(6);
C2 sorte+ : sorte(6), sortes(2);

Formes associées au contexte D

D9 communaut< : communaute(17), communautes(4);
D9 armen+ : armenie(33), armenien(15), armenienne(20), armeniennes(5), armeniens(47), armenite(1);
D8 peuple+ : peuple(10), peuples(8);
D8 vie+ : vie(24);
D8 parl+er : parlaient(1), parlais(1), parlait(2), parlante(1), parle(17), parlent(6), parler(7);
D7 histoire+ : histoire(25);
D7 ancien< : ancien(1), anciennes(4), anciens(1), anciens_combattants(9);
D7 associat< : associatif(1), association(6), associations(6), associative(3);
D7 isere : isere(12);
D6 partie+ : partie(20), parties(3);
D6 france : france(17);
D6 culture+ : culture(10), cultures(3);
D6 gens : gens(22);
D6 histor+3 : historique(8), historiquement(1), historiques(1);
D6 troisieme< : troisieme(8); + dernière(8) + quatrième(9)

```
D6 genocide+ : genocide(22), genocides(3);
D6 grenoble : grenoble(14);
D5 commemorati+f : commemoratif(1), commemoration(5), commemorations(1);
D5 emu+ : emu(2), emue(2), emues(1);
D5 evoluti+f : evolution(5);
D5 francais+ : francais(7), francaise(4);
D5 interessant+ : interessant(11), interessants(1);
D5 jui+f : juif(1), juifs(5), juive(2);
D5 mort+ : mort(3), morts(9);
D5 quatrieme+ : quatrieme(9);
D5 quotidien+ : quotidien(2), quotidienne(5);
D5 rec+ent : recent(2), recente(1), recentes(4), recents(3);
D5 certainement : certainement(7);
D5 effectivement : effectivement(12);
D5 egalement : egalement(5);
D5 aspect+ : aspect(6);
D5 epoque+ : epoque(7), epoques(1);
D5 famille+ : famille(8), familles(5);
D5 identite+ : identite(6);
D5 origine+ : origine(3), origines(4);
D5 pays : pays(14);
D5 population+ : population(3), populations(2);
D5 racine+ : racines(5);
D5 region+ : region(6), regions(1);
D5 retour+ : retour(7);
D5 rue+ : rue(4), rues(2);
D5 deport+er : deportation(6), deportations(1);
D5 essa+yer : essayant(1), essaye(3), essayer(2);
D5 gard+er : gardent(1), garder(5);
D5 immigr+er : immigration(4), immigre(1), immigree(1);
D5 integr+er : integration(6), integree(1), integrer(1);
D5 vivre. : vit(2), vivaient(1), vivre(5);
D5 actu+el : actuel(2), actuelle(3), actuelles(2);
D5 act+ion : actif(1), activite(3), activites(2);
D5 civilis< : civilisation(5);
D5 montre+ : montre(7);
D5 diaspora : diaspora(7);
D4 clair+ : clair(4), claire(1);
D4 complet+ : complet(1), complete(3);
D4 dernier+ : derniere(7), dernieres(1);
D4 immeuble+ : immeuble(1), immeubles(3);
D4 profond+ : profond(3), profondement(3);
D4 annee+ : annee(1), annees(3);
D4 arrivee+ : arrivee(6), arrivees(1);
D4 commentaire+ : commentaire(1), commentaires(3);
D4 connaissance+ : connaissance(2), connaissances(1);
D4 date+ : date(3);
D4 difficulte+ : difficulte(3), difficultes(2);
D4 generation+ : generation(1), generations(2);
D4 groupe+ : groupe(3);
D4 heure+ : heure(2), heures(1);
D4 langue+ : langue(5);
D4 monument+ : monument(3), monuments(3);
D4 nom+ : nom(2), noms(3);
D4 paysage+ : paysage(2), paysages(2);
D4 personne+ : personnes(7);
D4 raison+ : raison(4), raisons(1);
D4 extermin+er : extermines(3);
D4 montr+er : montrent(3), montrer(2);
D4 ressentir. : ressens(1), ressent(1), ressentir(3);
D4 retrouv+er : retrouvaient(1), retrouvant(1), retrouve(6), retrouver(4),
retrouves(2);
D4 cultur< : culturel(1), culturelle(1), culturelles(1), culturels(1);
D4 sensib< : sensibilite(1), sensible(3);
D4 centre_ville : centre_ville(5);
```

```
D3 plan+ : plan(2);
D3 evidemment : evidemment(2);
D3 finalement : finalement(10);
D3 coeur+ : coeur(2);
D3 compte+ : compte(9);
D3 etage+ : etages(2);
D3 homme+ : homme(2);
D3 liste+ : liste(1), listes(1);
D3 marque+ : marque(5);
D3 oeillet+ : oeillet(1), oeillets(7);
D3 participe+ : participe(2);
D3 portrait+ : portraits(3);
D3 ressort+ : ressort(5);
D3 siecle+ : siecles(2);
D3 tas : tas(2);
D3 enregistr+er : enregistrement(1), enregistrements(1);
D3 indiqu+er : indique(1), indiquent(1);
D3 inser+er : insere(2), inserer(3);
D3 gai+ : gaie(1), gaies(1);
D3 religi< : religieuse(1), religieux(3), religion(5);
D3 soviet< : sovietique(2);
D2 cru+ : cru(3);
D2 exterieur+ : exterieur(3);
D2 facile+ : facile(3);
D2 norma+l : normal(4), normale(1);
D2 propre+ : propre(2), propres(1);
D2 specifique+ : specifique(4), specifiques(1);
D2 vivant+ : vivant(2), vivants(2);
D2 deuxieme+ : deuxieme(8);
D2 drapeau+ : drapeau(3);
D2 etat+ : etat(3);
D2 face+ : face(4);
D2 faits : faits(3);
D2 fete+ : fete(5);
D2 mouvement+ : mouvement(2), mouvements(1);
D2 place+ : place(3);
D2 situation+ : situation(1), situations(2);
D2 vecu+ : vecu(6);
D2 voix : voix(5);
D2 voyage+ : voyage(2), voyages(1);
D2 habit+er : habite(2), habitent(2);
D2 install+er : installees(1), installer(1), installes(1);
D2 partir. : partent(1), partir(4);
D2 percevoir. : percoit(1), percu(2);
D2 rendre. : rend(2), rendre(1), rends(1);
D2 artisan< : artisan(1), artisanales(1), artisans(1);
D2 re+el : reelle(1), reellement(3);
```

C3: Tri des uce par classe

Clé sélectionnée : A

589 30 il-me-semble qu' il-y-a des #escaliers pour #arriver au, il faut #monter, on #monte dans une #piece qui est beaucoup plus petite avec un #mur de #biais qui #cree une certaine #dynamique comme ca, j' etais pas mal attiree par les photos #eclairees par le #mur,

1444 28 : je ne sais pas mais je le #sens plus comme un #espace de #transition: y a des formes #dynamiques deja, le #mur en #biais, les forme aussi, le shed.

1474 24 : l' AUTRE COTE TU VEUX DIRE LES CASQUES? en-bas, la #premiere salle en bleu, le #couloir qui etait #noir, et_puis on #arrive a l' #espace avec les #valises c'-est deja la meme #couleur je-crois.

316 23 y a une #piece qui est beaucoup plus #eclairee c'-est celle apres le #tunnel, le #couloir la. LA ou IL Y A LES CASQUES? oui.

1300 23 : deux au #debut, le #couloir_de_la_mort, le #passage avec l' #escalier, les #valises, derriere l' #usine et ensuite le reste. donc ca fait six en tout.

1579 23 : au meme temps l' #espace de #transition on le nuance un peu parce-que le #couloir_de_la_mort c'-est #vraiment le #parcours enfin c'-est le genocide au-moment de la #premiere guerre mondiale,

706 22 la #premiere salle, le #couloir et les deux #espaces #separes par le #mur.

1059 21 alors je_ne_sais_pas comment l' appeler. moi je l' ai vecu comme artificiel cet #espace, dans le #sens negatif, ou tout paraissait un peu #faux, que ce soit le #mur d' #usine, les #lumieres, la moquette ou les #valises.

1445 19 : la #lumiere est #differente y a du #jaune la de ce cote elle est plus #blanche, bleutee. Y a des confrontations, on #sent que c'-est un #lieu de #transition, on #sent des tensions.

704 18 ENCORE TROIS QUESTIONS, MAINTENANT Qu' ON EST SORTI EST CE QUE TU POURRAS ME DIRE COMBIEN DE ZONES TU PEUX CONSIDERER DANS l' EXPOSITION? la #premiere salle c'-est sur, le #couloir; la derniere salle, donc je dirai les. deux #zones qui sont #separees par ce #mur en #couleur bleutee, avec des #bouts qui rappellent l' #usine, mais avec a l' interieur.

1060 18 et_puis les #valises ca me paraissait pas #faux, enfin artificiel. #vraiment. presque #scenique, on #montait sur #scene, mais ce n' est pas tout-a-fait ca, quand_meme.

1295 18 : non y a l' #endroit du #spot, pour moi en-plus, l' #escalier lui meme, enfin le #passage qui est un truc en soi. et_puis apres y a les #valises y a derriere les #valises.

1363 18 : oui, deja elles sont dans un ton un peu #jaune et_puis. les autres elles ont la #lumiere qui #arrive par derriere automatiquement elles sont #vraiment bien #eclaires, tandis-que la y en a certaines ou la #lumiere est un peu en dessus ou en dessous et on les voit moins bien.

953 17 l' ESCALIER TU VEUX DIRE? l' #eclairage de l' #escalier et les #valises. parce-que alors les #valises, pays_bas, belgique, pour moi c'-est.

1121 17 : les #murs #noirs, assez #etroits et bas et avec un #escalier au-bout comme pour aller dans une salle_de_cinema.

1135 17 : ca peut-etre le #couloir_de_la_mort mais les #couleurs #chaudes, les #lumieres #chaudes, heureusement que.

1751 17 apres on #monte ces #marches ou je suis dans ma tete. on #monte les #marches. on #arrive dans une #zone et. pourquoi y en a trois.

669 14 quand je suis #arrive ici la #transition elle est forcement #marquee par le rideau. du point de #vue #lumiere, comment dire.

684 14 donc, bon, sinon en #terme de, je_ne_sais_pas. c'-est quand_meme un #espace ou il fait #chaud, bon je-pense qu' il fait #chaud aujourd'-hui mais les #couleurs et la #lumiere.

Clé sélectionnée : B

821 40 A moins que ce soit aussi la #musique de cette #salle la, c'-est tres difficile a determiner parce-que ce-que on #entend surtout c'-est le #bruit des #casques d' #ecoute.

820 39 alors ici au #niveau de l' #ambiance_sonore y a quelque-chose qui me #derange beaucoup c'-est que a-la-fois on #entend les #musiques des #salles dans lesquelles on va arriver apres, qui #semble assez #forte.

883 33 c'-est une #ambiance assez #lourde. au meme #temps tres digne, je trouve que l' #exposition est #particulierement bien #reussie dans ces deux premieres #salles.

719 28 DE TOUTE FACON CE n' EST PAS MARQUE_ non? ca c'-est un peu #dommage. MAIS MEME SI TU NE SAIS PAS CE QUE c' EST Qu' EST CE QUE LA MUSIQUE t' APPORTE EN TERME DE VISITE? elle ne m' apporte rien de #special #simplement elle est #agreable, elle est assez #forte d'-ailleurs, mais elle ne m' a pas du tout #empeche a la #lecture, donc c'-est un fonds #sonore tout #simplement, voila.

794 28 pour te #mettre dans l' etat_d_esprit #lie a ca. c'-est assez lancinant comme #musique c'-est assez #triste, ca #rappelle effectivement ca te #mets dans l' #ambiance d' un genocide des #choses comme ca.

832 26 ca n' #empeche pas que je confirme ce-que je viens de #dire: c'-est pas une des #salles les plus #agreables de l' #exposition.

789 25 c'-est manifestement religieux deja cette premiere #salle et dans un premier #temps parce-que tu vois des #peintures religieuses, une #maquette d' edifice religieux, t' #entends une #musique assez #douce, la lumiere est #douce.

653 23 ce-que je veux #dire d'-abord c'-est que l' #exposition je l' ai #faite dans un. comment #dire? #temps tres #court j' ai voulu faire vite, donc les #informations je les avais sans vraiment faire d' #effort.

1859 22 ou alors sur des #choses tres particulieres comme les cathares dans le sud_ouest de la france, pres de l' espagne mais. oui, je suis plutot art oui. TU VEUX REDIRE QUELQUE CHOSE_/ oui c'-est par-rapport a la structuration #spatiale de la premiere #salle ce-qui est #etonnant c'-est que tu as une #centralite d' agencee dans la mise_en_scene de la #maquette et des draps qui ne se #prolonge pas sur les murs,

276 20 donc ici. bon, y a toujours cette #musique qui est. tres #forte. moi, en-plus ce-qui m' a manque beaucoup dans l' #exposition c'-est le #chant.

1415 20 : et la en s' #approchant on #entend un peu la #musique au-fond mais parfois.

1835 20 TU DIS QUE DANS CET ESPACE LA PAROI DISPARAIT DERRIERE l' INFORMATION? oui, au-contraire ces #tons bien plus #forts ca se detache beaucoup mieux, tu vois, la #paroi se perd dans le #plafond.

525 19 qui se-sont passees, #justement c'-est #lie a tout ce-que on #apprend au #niveau du #contenu au meme #temps, donc y a, y a une #rupture a ce moment la et marquee par ce.

600 19 c'-est aussi le #contenu! ehh. APRES, EN MARCHANT VERS LA SORTIE, j' avais #oublie une #chose, c'-est le repere sur l' exterieur qui n' est pas du tout la, enfin tu es #completement #plonge sur, #justement c'-est pour ca que j' ai beaucoup parle du #contenu.

788 19 j' AIMERAIS QUE TU DECRIVES TOUT CE QUE TU PERCOIS PAR TOUS LES SENS: LA VUE, l' OUIE, l' ODORAT, LE TACTILE_ TOUT CE QUE TU VOIS_. TU ES LIBRE DE FAIRE LE PARCOURS QUE TU VEUX, TU n' ES PAS OBLIGE DE REFAIRE LA MEME CHOSE, TU t' ARRETES QUAND TU VEUX ETC_ d'-accord. qu' est-ce-que je peux te #dire par-rapport a cette premiere #salle. c'-est #calme. ca te #mets tout_de_suite dans une #certaine #ambiance, en_fait, c'-est-a-dire que tu viens du dehors bon tu #plonges vraiment directement dans.

1047 19 alors c'-est assez curieux de voir qu' il-y-a une #continuite dans les #materiaux, dans les couleurs, dans le style des photos et ca me #semble moins bien #marcher, j' aurais peut_etre #prefere des #ruptures plus #fortes d' #ambiance.

1563 19 : dans la premiere #salle on a une #certaine #musique, apres on #coupe dans le couloir_de_la_mort on #entend un peu les deux mais plus on s' #approche au-bout d' un moment on #entend l' autre et moins la premiere, enfin c'-est quand_meme silencieux, plaisant,

319 17 comment #dire. c'-est assez confine. et_puis au centre tu as cette eglise et tu te #mets au centre et quand tu #entends la #musique c'-est la #serenite, le.

807 17 ceci-dit l' #ambiance si bien #sonore que #visuelle #reste #agreable. bon, tu te sens un petit peu a l' etroit dans ce couloir, mais enfin ceci-dit ca parle d' un genocide je-pense d' emblee au #niveau de l' #ambiance #generale c'-est plutot bien realise.

Clé sélectionnée : C

1353 17 : ah, moi je sais que ca m' a #attire je n' ai pas #fait le #tour, des le #depart j' etais plus au #milieu j' etais #voir les #toiles parce-que c'-est-ce-que on #voit le plus.

611 15 voila j' ai #regarde. #et_puis ensuite je me suis dirigee par la sans #savoir si il fallait #passer. POURQUOI? je #pensais que c' etait un #texte sur un #rideau et que ca s' #arretait la, quoi.

19 14 : #et_puis j' ai #tourne, #et_puis c'-est apres en voyant au #fonds, #je_me_suis_dit: tiens il-y-a quelque-chose #la_bas, A TRAVERS, et apres j' ai relu et #je_me_suis_dit ah oui d'-accord, il faut #passer.

716 14 moi j' etais un peu #decue, du #coup je suis #allee la, parce-que je suis une gentille visiteuse et que je #fais un peu bete et mechant j' y #vais, mais c'-est-vrai qu' on a plus #envie d' #aller par la.

733 14 enfin ca #demande un effort que je ne #fais pas souvent de #lire les #legendes donc du #coup je #regarde vite #fait. en #fait, la premiere #fois que je l' ai #fait j' ai #traverse.

1226 14 : mais y a un #drole de. #en_fait si tu #commences a t' #arreter tu te dis que tu #vas t' #arreter partout. en #fait tu #joues le jeu et soit ca te #frappe soit ca te #frappe pas et si ca te #frappe pas tu laisses tomber #tout_de_suite.

1519 14 : oui la #forme m' a #fait plus #penser a une #robe avec le #tissu qui #bouge c' etait plus vaporeux.

1732 14 tu #vois c'-est #marrant, la j' #ose retirer le #rideau moi je ne #pensais pas du tout que c' etait en plastique. je suis #decue.

563 13 parce-que j' ai pas ete, ca m' a #fait #bizarre ce. ce #truc rond comme ca au #milieu. je. bon, il faut pas #voir de la #symbolique partout, j' en sais rien, #en_fait, peut_etre mais, RIRE, non, y a pas trop.

608 13 j' ai #fait un #tour comme ca. j' ai #regarde les #panneaux. #regarde aussi les #photos, j' ai #trouve que c' etait #original de meler #photos et #ecriture.

901 13 bon, ca a-ete #fait la pour ca, mais #en_fait on ne peut pas #passer sans le #traverser, comme si on est #oblige de se mouiller par #lisant ce #texte, enfin, on est #oblige de prendre.

1095 13 : moi j' y suis #alle. mais bon apres une #fois que t' as #vu t' y restes pas longtemps. tu as plutot. #et_puis de-toute-facon tout est #dispose autour, donc t' en #fais le #tour.

119 12 : il faut #aller #la_bas pour #voir ce-que c'-est ca. alors que la ca aurait du etre #tout_de_suite annonce, de-toute-facon on est #attire par la, mais.

155 12 : donc il aurait peut-etre fallu #faire en #sorte que tu. que tu n' #ailles pas jusqu' a #la_bas. #je_ne_sais_pas, RIRE.

361 12 d'-apres toi? tu sais pas? non. c' ETAIT POUR FAIRE UN PEU UNE DIVISION MAIS JE NE SAIS PAS SI c' EST CA VRAIMENT_. IL FAUT QUE JE DEMANDE_. est-ce-que c' etait pour #faire une #atmosphere plus calfeutree, tu #vois, pour-que ca soit plus. #je_ne_sais_pas #exactement.

362 12 bon, moi, tu #vois, les #objets, tout ce-qui est #objet en #vitrine, bof. CA t' ATTIRE PAS? non, ca m' #attire pas, non, RIRE, j' ai #vu une #photo la ou il avait a.

529 12 c'-est-vrai que j' etais #attiree par la #vitrine, peut_etre les #photos. si, je les ai #quand_meme #regarde mais. je #commencait deja a me lasser de l' #ecriture, #et_puis tu #vois j' ai du mal a.

554 12 #en_fait on a deja #vu beaucoup de #photos et tout, bon je les ai #regarde celles ci, mais tu es absorbe par les #objets, tu te dis: tiens, qu' est-ce-que c'-est ces #objets?

711 12 #je_ne_sais_pas ils me #donnent pas #envie d' #aller #voir. ILS ONT l' AIR MISERABLE? non, je dirais mongolien.

Clé sélectionnée : D

872 51 avec donc les #armeniens #arrivees en #france et employes comme ouvriers et_puis la #quatrieme c'-est les #artisans et_puis #egalement l' #evolution de la #communaute #armenienne a-travers ses #associations, ses #activites, etc.

350 40 surtout les #anciens parce-que il-y-a deux #commentaires de #personnes qui ont #vecu le #genocide et ils #parlent pas de ca. savoir quels etaient leurs, qu' est-ce-que ils ont #vecu #reellement, ca, ca aurait ete #interessant.

473 35 : et c'-est aussi la deception par-exemple pour cette #partie la, les #gens qui etaient en union #sovietique qui n' ont pas ete #reellement integres, ceux de l' irak qui #egalement ont eu leurs #difficultes, disons que les destinees sont extremement diverses.

1846 35 de #gens #morts ou de l' #evolution de la #civilisation #armenienne c'-est pas tout-a-fait la meme chose. on #parle du #genocide dans le couloir et des grands #mouvement qu' on a impose a cette #population.

650 34 la #troisieme #partie c'-est les #armeniens qui ont #immigre dans les differents #pays et_puis la #quatrieme #partie c'-est les #armeniens dans la #region, dans l' #isere.

108 29 : ai, ai, ai. pourquoi. ah, oui, d'-accord: #anciens_combattants #armeniens de l' armee #francaise, parce-que #association des #anciens_combattants #armeniens, avec un #drapeau #francais c'-est quelque-chose, RIRE, OUI, IL FAUT LIRE TOUTE LA PHRASE_ oui, d'-accord, mais meme,

280 29 on n' etait pas, enfin pour quelqu'-un d' #exterieur a la #communaute #armenienne, je ne me #rends pas bien #compte de ce-que ca peut-etre, quoi, et.

649 29 LA ou IL Y A LES VALISES JUSQu' A PAR EXEMPLE LA VITRINE ou IL Y A LES OBJETS QUE TU PENSAIS QUI ETAIENT OUBLIES, ET A PARTIR DE LA Y A UNE AUTRE PARTIE? voila. donc quatre #parties. ET TU LES DISTINGUES PAR RAPPORT A QUOI? la premiere #partie je-crois que c'-est un peu la presentation du #peuple #armenien, son #histoire; la #deuxieme c'-est celle qui m' a marquee le plus, c'-est la #deportation donc cet #aspect un peu morbide.

988 29 c'-est pas #marque. parce-que moi je suis sur que dans ma #rue, une #partie du cours_berriat y a cinq #familles #armeniennes.

1853 29 moi, comme ma copine est #juive ca m' #interesse quand_meme de me #rendre #compte qu' y a eu d' autres #genocides dans l' #histoire et dont on ne #parle pas #finalement.

71 28 : donc de par l' #histoire c' etaient pas des #voyages de complaisance mais bien de l' #immigration, donc on se #rend bien #compte tout_de_suite qu' y a des #gens qui ont-ete un peu de partout: malaisie, pays_bas.

599 28 la #deuxieme c'-est le couloir_noir. la #troisieme est la #vie! la #quatrieme ehhhh, la #famille, les objets, la #commemoration.

1304 28 : les espaces thematiques c'-est #facile: c'-est avant le #genocide, le #genocide, l' #arrivee en #france et apres la #vie a #grenoble.

462 26 : assez insupportable. et je veux dire #finalement ce-qui #ressort de l' impression c'-est que tout se refait tres, tres bien, a l' #heure #actuelle on a toujours cette meme #reelle #politique et on #retrouve les memes #elements a l' #epoque, bon c' etait dans les #annees 1915,

1027 25 comment s' appelle. sepia! et en-plus. bon, on #montre que des photos de #groupe, de petits rassemblements, de #familles, mais c'-est pas vraiment des photos de #gens en #activite #normale, alors pour #montrer l' #armenie dans l' #isere d' aujourd'-hui je_ne_sais_pas si c'-est pertinent.

353 23 les #portraits. PAR RAPPORT AU COULOIR TU DISAIS QUE c' EST VRAIMENT LE COULOIR DE LA MORT PAR LE NOIR ET PAR TOUT_. QUAND ON MONTE l' ESCALIER, QUAND ON ARRIVE ICI_. ici, si tu veux, comme je sais. comme je sais que ca c'-est la #partie de la #communaute #armenienne en #isere. y a un decalage, quoi, y a un decalage qui fait que, bon, la c'-est plus.

410 23 ces #armeniens qui au-moment du #genocide avaient pu s' enfuir et etaient arrives a marseille, une #famille qui etait #arrivee a marseille qui avait #essaye de se.

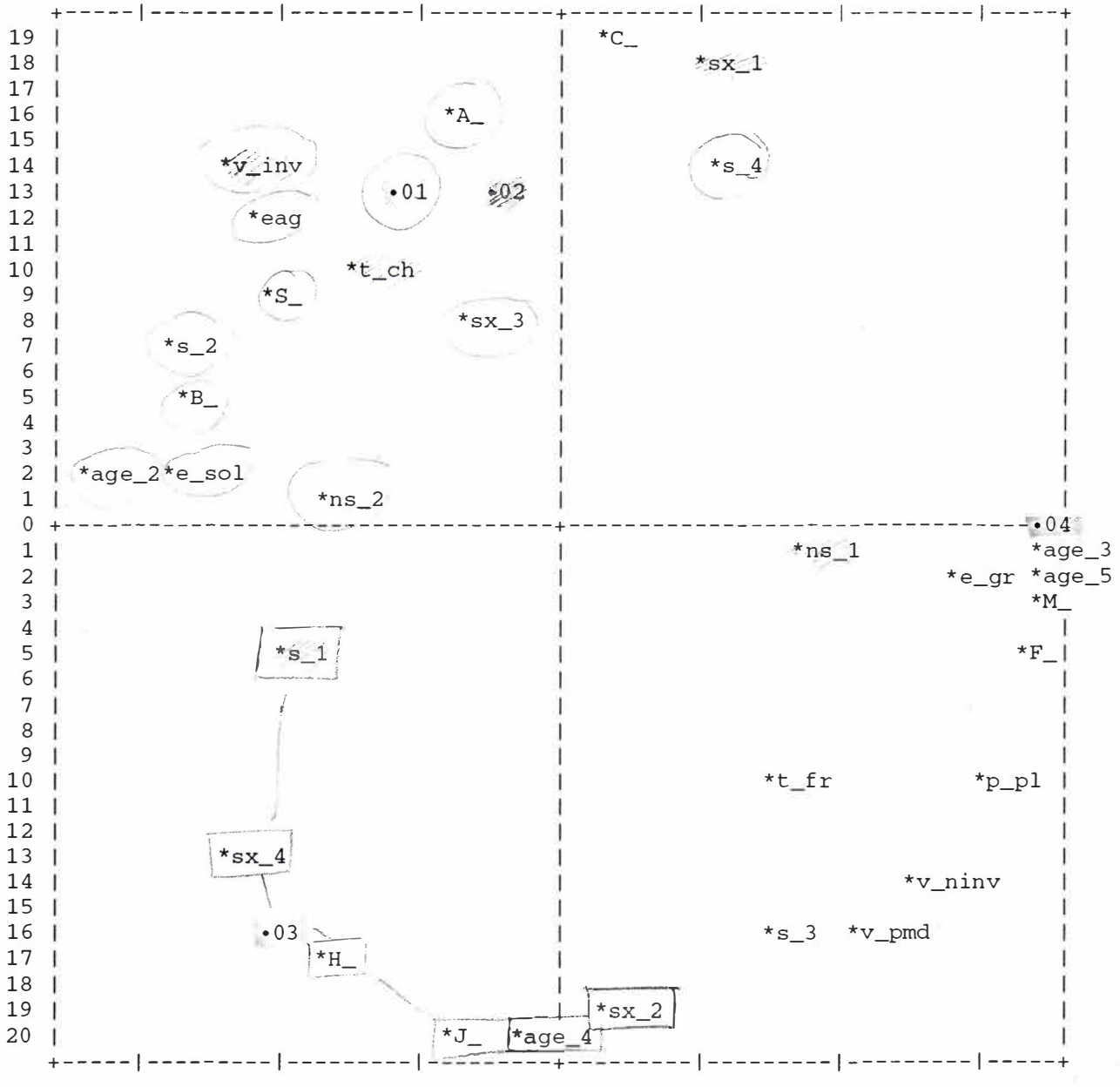
418 23 pour #garder cette #culture. ce-qui m' a #emu aussi ce sont les engages volontaires #armeniens.

448 23 : la structure est tout-a-fait #claire, vous avez monte ca sur une structure en #croix, en #essayant de mettre en #evidence tout l' #aspect #culturel #armenien, les #origines c'-est-ce-que vous avez mis au depart, avec l' #historique,

```
---------------------------------
D1: A.F.C. du tableau C2_DICB.suf
---------------------------------

A.F.C. de :Dossier &lebon16:&&_0:C2_DICB.121

Effectif minimum d'un mot       :          8
Nombre d'uce minimum par classe  :         30
Nombre de lignes analysees       :        392
Nombre total de lignes           :        749
Nombre de colonnes analysees     :          4

**********************************************
* Num.* Valeur Propre * Pourcentage *  Cumul  *
**********************************************
*   1 *    0.30614740 *    39.42541 *  39.425 *
*   2 *    0.26747987 *    34.44584 *  73.871 *
*   3 *    0.20289585 *    26.12876 * 100.000 *
**********************************************

Seuls les mots a valeur de cle ≥ 4 sont representes
Nombre total de mots retenus  :        510
Nombre de mots pleins retenus :        372
Nombre total de points        :        514

Représentation séparée car plus de 60 points
```

Projection des colonnes et mots "*" sur le plan 1 2 (correlations)

Axe horizontal : 1e facteur : V.P. =.3061 (39.43 % de l'inertie)
Axe vertical : 2e facteur : V.P. =.2675 (34.45 % de l'inertie)



Nombre de points recouverts 0 dont 0 superposes

x y nom

Projection des mots analyses sur le plan 1 2 (correlations)

Axe horizontal : 1e facteur : V.P. =.3061 (39.43 % de l'inertie)
Axe vertical : 2e facteur : V.P. =.2675 (34.45 % de l'inertie)

```
   +-----|---------|---------|---------+---------|---------|---------|-----+
20 |                                   |  li+erpremier+                    |
19 |                              salle+rappel+er                          |
18 |                  moquette+       reuss+irdiffer+ent                   |
17 |               sonore+parcours     |                                   |
16 |               vraiment calm+.sons couloir_de_l                        |
15 |                      passage+     |sembl+erentendre.                  |
14 |                    couloir+      bruit+ambian<casque+                 |
13 |               lumiere+ .lieu+    ... lecture+niveau+visite+           |
12 |         valise+espace+       unite+. triste+arriv+erecout+er          |
11 |    mur+debut+ bonne+  . ..  .porte+  spot+derang+ercompletement        |
10 |                  chaud+    usine+plong+errecueillemen                 |
 9 |              sombre+coupe+eclaire+|                                   |
 8 |                           gen+er  |                     dernier+      |
 7 |              noir+piece+agreable+ |                                   |
 6 |              couleur+             |
effectivemen
 5 |                                   |                 parl+erraison+
retrouv+er
 4 |            eclair+…               |                  act+ionclair+ pays
 3 |                 approch+er        |                   rue+partie+
.culture+
 2 |                                   |
interessant+..profond+
 1 |                                   |                 ancien<montre+
.troisieme<
 0 +-----------------------------------+-------------------communaut<vie+-isere
 1 |                                   |                 armen+histoire+ france
 2 |                                   |               grenoblearrivee+ .mort+
 3 |                                   |                genscommemorati+
essa+yer
 4 |                                   |               epoque+monument+ .nom+
 5 |                                   |                               famille+
 6 |     rideau+                       |
personne+
 7 |                                   |                                     |
 8 |       fait                        |                                     |
 9 |                                   |                                     |
10 |                                   |                                     |
11 |       legende+                    |                                     |
12 |       aller.                      |                                     |
13 |        envi+eje_ne_sais_p         |                                     |
14 |        faire. attir+erlire+       |                                     |
15 | affiche+objet+    .je_me_suis_dallee+                                   |
16 |    aim+ervoir.   robe+en_fait     |                                     |
17 |      oeiltruc+    .tour+lire.ador+er                                    |
18 |          vitrine+ . ..commenc+erregard+er                               |
19 |                pareil+ toucher+tourn+er                                 |
20 |                                   |        photo+                       |
   +-----|---------|---------|---------+---------|---------|---------|-----+
```

Nombre de points recouverts 39 dont 18 superposes

x	y	nom
-20	-16	super
-20	-16	trou+
-20	-16	la_bas
34	0	jui+f

34	0	quotidien+
34	-1	rec+ent
34	0	certainement
34	0	aspect+
34	0	retour+
34	0	deport+er
34	0	gard+er
34	0	immigr+er
34	0	integr+er
34	0	vivre.
34	0	date+
34	0	paysage+
34	-2	montr+er
34	-2	ressentir.
-6	16	fort+
-11	13	escalier+
-1	13	musique+
0	13	scen+3
1	13	zone+
1	12	endroit+
-12	11	transiti+f
-10	11	marche+
-9	11	concentr+er
-6	11	gene+
33	3	francais+
33	2	histor+3
34	2	genocide+
34	1	peuple+
34	-2	associat<
34	-4	quatrieme+
-16	-15	texte+
-16	-17	rouge<
-15	-18	symbol+3
-13	-18	demand+er
-12	-18	tout_de_suit

Projection des mots de type "r" sur le plan 1 2 (correlations)

Axe horizontal : 1e facteur : V.P. =.3061 (39.43 % de l'inertie)
Axe vertical : 2e facteur : V.P. =.2675 (34.45 % de l'inertie)

```
   +-----|---------|---------|---------+---------|---------|---------|-----+
20 |                            quatre|toutsurtroismoins                   |
19 |                          deuxVEUX|       DANS                         |
18 |               CASQUESa-cause sauf |    NON TERMEdoncchaquedans         |
17 |                au-bout      deja voilaCHOSEVUE  etcNOMMER              |
16 |               TUc'-est-a-dir   fort ENbiensoit                         |
15 |               dire.              ONbien-qu<     ESPACE   d'-accord     |
14 |            OU  estY           enfin         MEME    ceux beaucoupdepuis
13 |           on                ZONES  |ou       son     MAIS.   .paraitre.|
12 |                        QUELQUEaussi DIRE   CES OUIE   je-penseQUE     |
11 |                          COMBIEN |            SENS   DECRIRE  POURRAIS
10 |             la-bas        avecpoint   assez  tres                     |
 9 |     a                 APRES   par-rapport TOUSRAPPORT il-y-a<   .toute|
 8 |    quand            autre+         |              plus   ME        mieux
 7 |     il-me-semble     VOIR     DEJA|      a-cote cetteSORTIEMAINTENANT |
 6 |        y          longtemps    PEUXpresqu+    AUTRE ensuiteJE .  .
maintenant
 5 |  rien            a-la-foisd'-ailleurs  PLUS             jusqu+  TE .lui
 4 |            croire.                |       A c'-estSI   se  . CETmacinq|
 3 |  commentaprespour-qu<SALLEPREMIERE|                        EXEMPLEDU|
 2 |          GENS                     |   qu+    PAR ce-qu<CE  je-crois.qui
 1 | avais  ES                         | EXPOSITION            vousdont autant
 0 +c'-est-vraivers.----tu--peut-etreDEMANDE----------LA-par-exempleTOUT..bah
 1 | .  peu  sansMURen-bascetVA  memes |                            leursans-
doute
 2 |  AI                     loin      |           alors sontnousenbon   .s'-est
 3 |                       ASavant     |                        ilsont avaient
 4 |  ne    te                         |                    quand-meme.sa|
 5 |  elle    .en-plus<puisqu+        sinon               AU         ILS   |
 6 |                  etre ces         |                eu+tousICI_BIEN et|
 7 |   pres ouiIL        memededans    |         EU          MONUMENTcemalgre
 8 |  mais      dessusderriere arrieredevoir.      CETTE    a-eteDONC .quelques
 9 |       ETAIS     toi     me        |                etaientplutot  EST|
10 |       TOI  asUSINEPAS             |                    VOUSICIquelqu'-un
11 |     moi    en-hautpourtant        |    DE      pourPEUT      . quelle |
12 |  pouvoir.vite savoir.juste        |ETAIT                              |
13 |    nonah  parje  jamais     en-tout-cas .ete       LEStoujoursPARCE   |
14 |     icisuisetais AVAISplus-d<FAIRE|    ET             quoi  niavait   |
15 |    FORMEpas     POUR  ai  sieh auraitSENTI partout    Queest-ce<      |
16 |          TISSU   COMMEcommeentre  encore       estrop  toutes         |
17 |     ENTREETRES ca  elles.RIREautouraurais                              |
18 |    falloir.VITRINE  il .RIRES ETEDES AVEZ  UNE   NE.PHOTOquelque-chos |
19 |         aucun+RIDEAU SUR PENSEmon |LE .avoirONT    .ETREdevantQUAND   |
20 |              AUXPHOTOSVU  .mal . QUI ..souvent  FAITPEUCOMMENTquel    |
21 |                         contreUN  | CAait                             |
   +-----|---------|---------|---------+---------|---------|---------|-----+
```

Nombre de points recouverts 27 dont 0 superposes

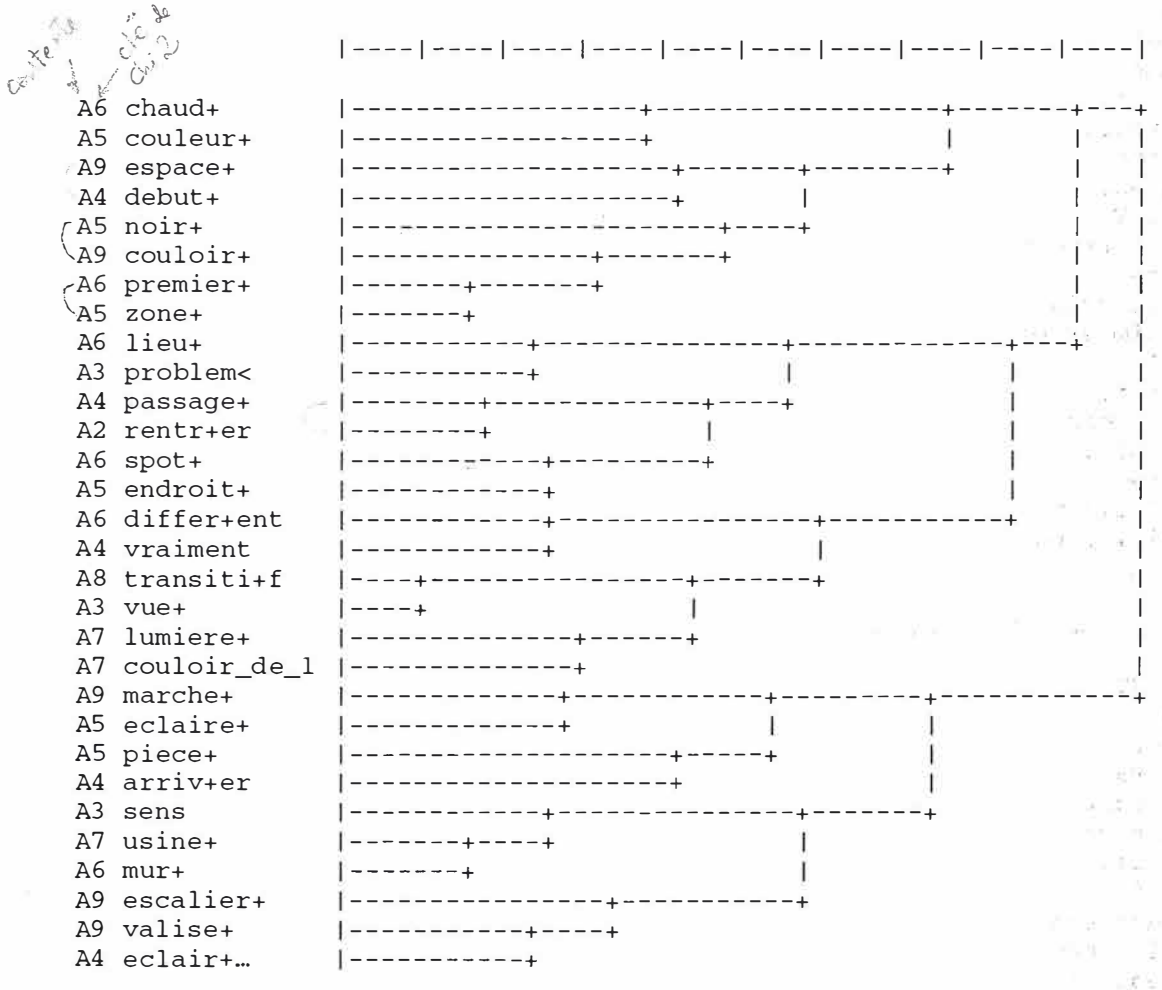
x	y	nom
22	13	PARCOURS
26	13	quelqu+
30	9	MUSIQUE
28	6	tout-a-fait
31	6	se-sont
33	5	COULOIR
25	4	serait
33	2	OUI

```
-20    0 d'-abord
 33    0 surtout
 34    0 vouloir.
-34   -1 TOUT_A_L_HEU
 34   -2 celle
 33   -4 tant-que
-25   -5 par-contre
 31   -8 leurs
 27  -11 c'-est-c<
  6  -13 parce-qu<
-10  -17 a-travers
-11  -18 pourquoi
 17  -18 personne
  4  -19 etait
 17  -19 ARMENIENS
 -8  -20 SONT
 -3  -20 tiens
  3  -20 AUSSI
  4  -20 chez
```

```
--------------------------------
D2: Calcul des "segments répétés"
--------------------------------

Seuls les 20 SR les plus fréquents sont retenus ici :

2 173 y a
2  99 je ai
2  80 comme ca
2  74 ce etait
2  69 qui est
2  62 ce EST
2  54 qui sont
2  47 tu voir.
2  45 je suis
2  39 c'-est pas
2  38 tu as
2  37 ca fait
2  36 je trouv+er
2  35 TU AS
2  34 on se
2  33 je ne
2  33 c'-est-vrai qu+
2  33 petit+ peu
3  32 PAR RAPPORT A
3  31 je aim+er bien

--------------------------------------------
D2: Calcul des "segments répétés" par classe
--------------------------------------------

*** classe n°  1 (20 SR maximum) ***

2 1 27 y a
2 1  6 qui est
2 1  6 tu as
2 1  5 pour moi
2 1  5 comme ca
2 1  5 dans sens
2 1  5 premier+ salle+
3 1  4 IL Y A
2 1  4 qui sont
2 1  4 en fait
2 1  4 ou il-y-a<
2 1  3 Y a
2 1  3 TU VEUX
2 1  3 TU PEUX
2 1  3 QUE TU
2 1  3 quand on
2 1  3 on est
2 1  3 on passe
2 1  3 c'-est bien
2 1  3 c'-est pas

*** classe n°  2 (20 SR maximum) ***

2 2 14 y a
2 2  8 on entendre.
2 2  8 premier+ salle+
2 2  6 qui me
2 2  6 c'-est assez
2 2  6 je ai
2 2  6 dans ambian<
3 2  5 PAR RAPPORT A
```

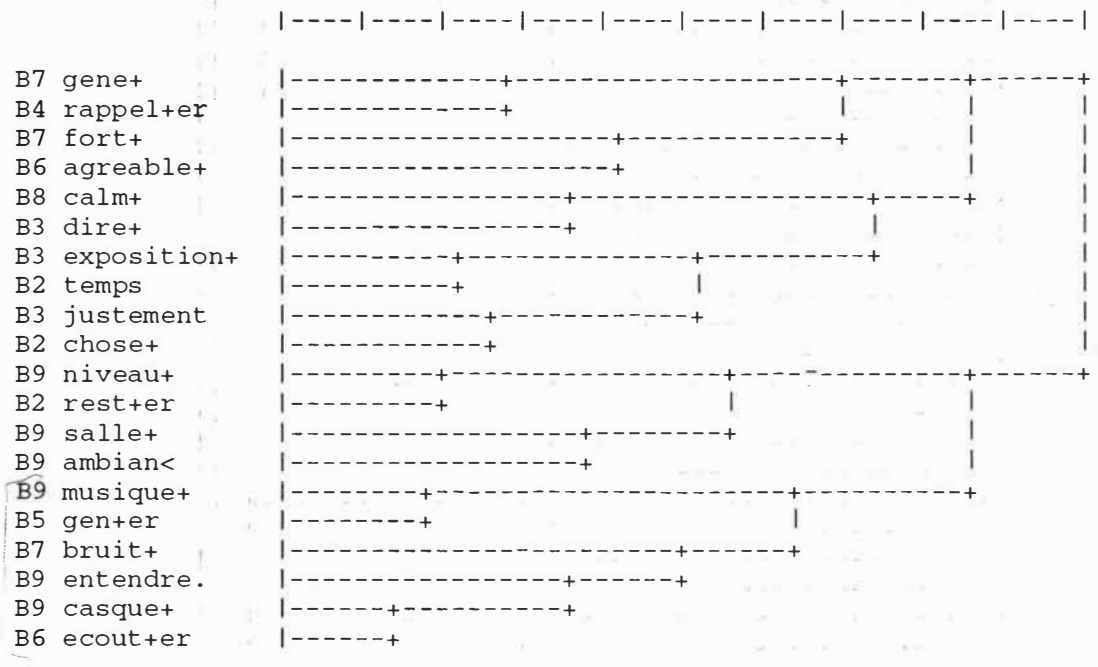
```
2 2  5 tu as
2 2  5 je avais
2 2  5 je ne
2 2  4 qui sont
2 2  4 quand tu
2 2  4 c'-est tres
2 2  4 ce etait
2 2  4 tu te
2 2  4 je suis
2 2  4 meme temps
2 2  4 comment dire+
3 2  4 dans cette salle+

*** classe n°  3 (20 SR maximum) ***

2 3 32 y a
2 3 31 je ai
2 3 30 comme ca
2 3 25 je suis
2 3 19 tu voir.
2 3 18 ce etait
2 3 16 qui est
2 3 15 ce EST
3 3 14 je ai regard+er
2 3 13 on se
3 3 13 je me suis
3 3 13 je aim+er bien
2 3 12 TU AS
2 3 12 ca fait
2 3 11 pour voir.
2 3 10 on voir.
2 3 10 ca me
2 3 10 il falloir.
2 3 10 attir+er par
2 3  9 DE LA

*** classe n°  4 (20 SR maximum) ***

2 4 21 ce EST
2 4 18 y a
2 4 16 ce etait
2 4 15 en france
2 4 13 qui sont
2 4 11 comme ca
2 4 10 qui est
2 4  9 je ai
2 4  8 c'-est pas
2 4  8 petit+ peu
2 4  7 c'-est plus
2 4  7 ca c'-est
2 4  7 ils ont
2 4  7 gens qui
2 4  6 en armen+
2 4  6 c'-est bien
2 4  6 tu voir.
2 4  5 TU AS
3 4  5 PAR RAPPORT A
2 4  5 A LA
```

```
--------------------------------
D3: C.A.H. des formes par classe
--------------------------------


C.A.H. du contexte lexical A

Fréquence minimum d'un mot          :          5
Nombre de formes selectionnées      :         30
Valeur de clé minimum après calcul  :          2

Nombre de d'uce analysées           :        137
Seuil du chi2 pour les uce          :          0
Nombre de formes retenues           :         30
Poids total du tableau              :        340
```



C.A.H. du contexte lexical B

```
Fréquence minimum d'un mot          :          5
Nombre de formes selectionnées      :         20
Valeur de clé minimum après calcul  :          2

Nombre de d'uce analysées           :        115
Seuil du chi2 pour les uce          :          0
Nombre de formes retenues           :         20
Poids total du tableau              :        231
```



C.A.H. du contexte lexical C

```
Fréquence minimum d'un mot          :          5
Nombre de formes selectionnées      :         70
Valeur de clé minimum après calcul  :          2

Nombre de d'uce analysées           :        387
Seuil du chi2 pour les uce          :          0
Nombre de formes retenues           :         70
Poids total du tableau              :       1218
```

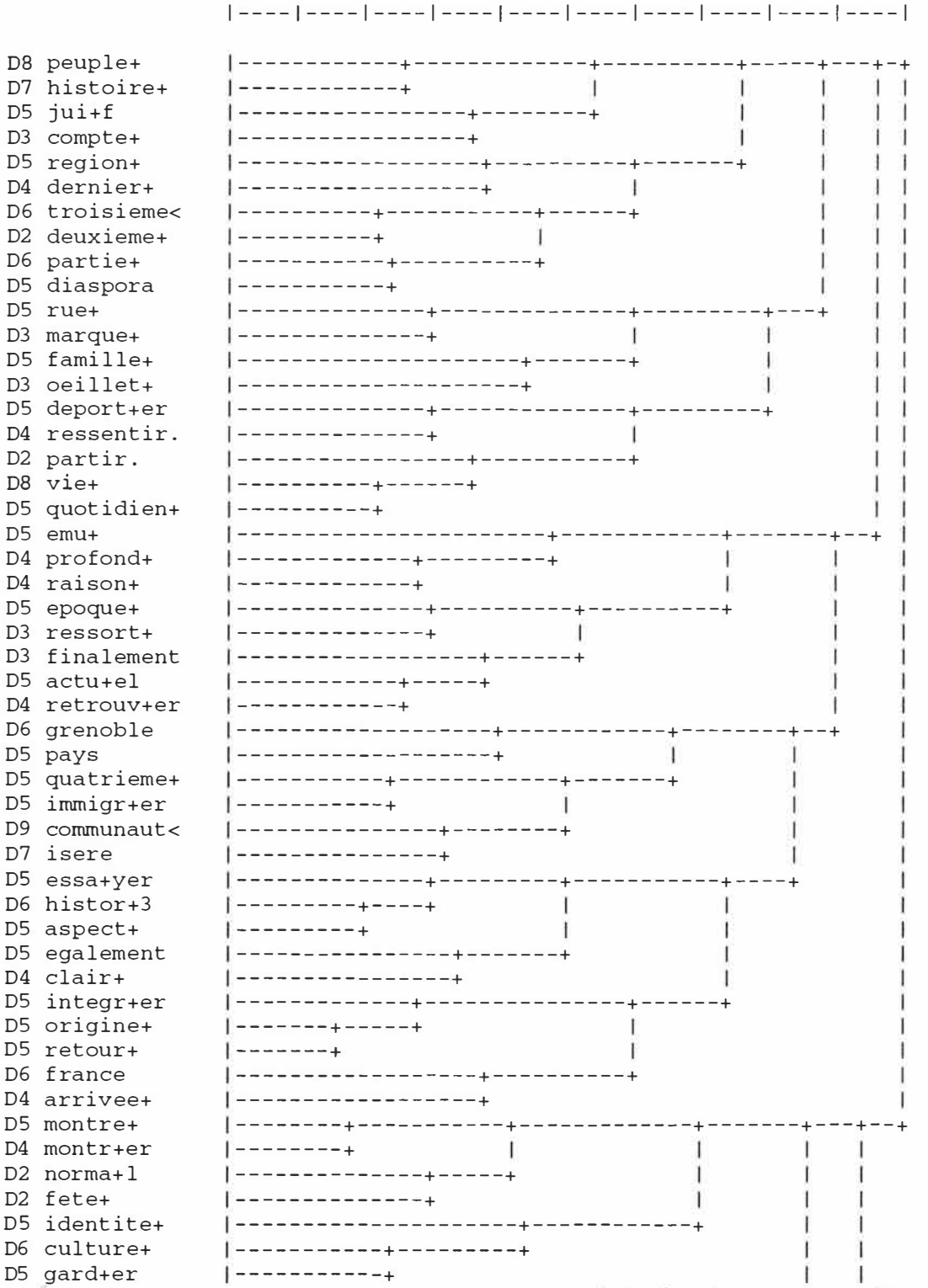
C.A.H. du contexte lexical C

```
                  |----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
 C3 faim+         |------------+------------------+--------+----+--++
 C2 odeur+        |------------+                  |        |    |  ||
 C4 rouge<        |------------------------+------+        |    |  ||
 C3 mortuaire+    |------------------------+                |    |  ||
 C4 super         |----------------------+-----------+-----+    |  ||
 C2 frapp+er      |-------------+--------+           |          |  ||
 C2 revenir.      |-------------+                    |          |  ||
 C4 demand+er     |--------------+------------+------+          |  ||
 C2 fleur+        |--------------+            |                  |  ||
 C5 robe+         |----------------+----------+                  |  ||
 C2 forme+        |----------------+                             |  ||
 C5 envi+e        |-------------------+--------------+-------+--+  ||
 C3 donn+er       |-------------------+              |       |     ||
 C4 pareil+       |-----------------------+----------+       |     ||
 C4 trou+         |------------+----------+                  |     ||
 C4 ador+er       |------------+                             |     ||
 C5 je_ne_sais_p  |----------------------+--------------+----+     ||
 C5 truc+         |-----------+----------+              |          ||
 C4 symbol+3      |-----------+                         |          ||
 C5 aim+er        |---------------+-------------+-------+          ||
 C2 tissu+        |---------------+             |                  ||
 C4 tourn+er      |---------------------+-------+                  ||
 C2 toile+        |---------------------+                          ||
 C7 regard+er     |----------+----------------+--------+-----+---+-+|
 C4 photo+        |----------+                |        |     |   |  |
 C3 oblig+er      |----------------+----------+        |     |   |  |
 C2 milieu+       |----------------+                   |     |   |  |
 C6 vitrine+      |--------------+--------------+------+     |   |  |
 C5 objet+        |--------------+              |            |   |  |
 C3 origina+l     |---------------+-------------+            |   |  |
 C2 ecriture+     |---------------+                          |   |  |
 C3 chemin+       |-----------------------+-------------+----+   |  |
 C2 plein+        |-----------------------+             |        |  |
 C5 lire+         |---------------+-------------+-------+        |  |
 C4 legende+      |---------------+             |                |  |
 C5 commenc+er    |-----------------+-----------+                |  |
 C3 joue+         |-----------------+                            |  |
 C3 marr+er       |--------------------+----------------+----+---+  |
 C2 image+        |--------------------+                |    |      |
 C4 allee+        |--------------+----------------+-----+    |      |
 C3 decu+         |--------------+                |          |      |
 C4 bouge+        |--------------------+----------+          |      |
 C2 droit+        |---------+----------+                     |      |
 C4 toucher+      |---+-----+                                |      |
 C3 habitu<       |---+                                      |      |
 C4 affiche+      |-------------------------+------------+---+      |
 C2 exactement    |-------------------------+            |          |
 C4 rideau+       |---------------+----------------+-----+          |
 C2 pass+er       |---------------+                |                |
 C4 je_me_suis_d  |----------------+---------------+                |
 C3 coup+         |----------------+                                |
 C8 voir.         |--------------------------------+------------+---+
 C6 en_fait       |-----------------+--------------+            |
 C5 fait          |-----------------+                           |
 C3 mauvais+      |------------------------+----------+------+--+
 C2 sorte+        |------------------------+          |      |
 C4 aller.        |------------+--------------+-------+      |
 C4 la_bas        |------------+              |              |
 C5 tour+         |--------------+------------+              |
 C4 faire.        |--------------+                           |
```

```
C5 oeil          |-----------+---------------+---------+----+
C5 attir+er      |-----------+               |         |
C5 tout_de_suit  |-------------------+-------+         |
C2 depart+       |-------------------+                 |
C3 tellement     |-----------------+-------------+-----+
C2 venir.        |-----------------+             |
C3 fond+         |--------+---------------+------+
C3 ecrit<        |--------+               |
C6 lire.         |--------------+---------+
C4 texte+        |--------------+
```

C.A.H. du contexte lexical D

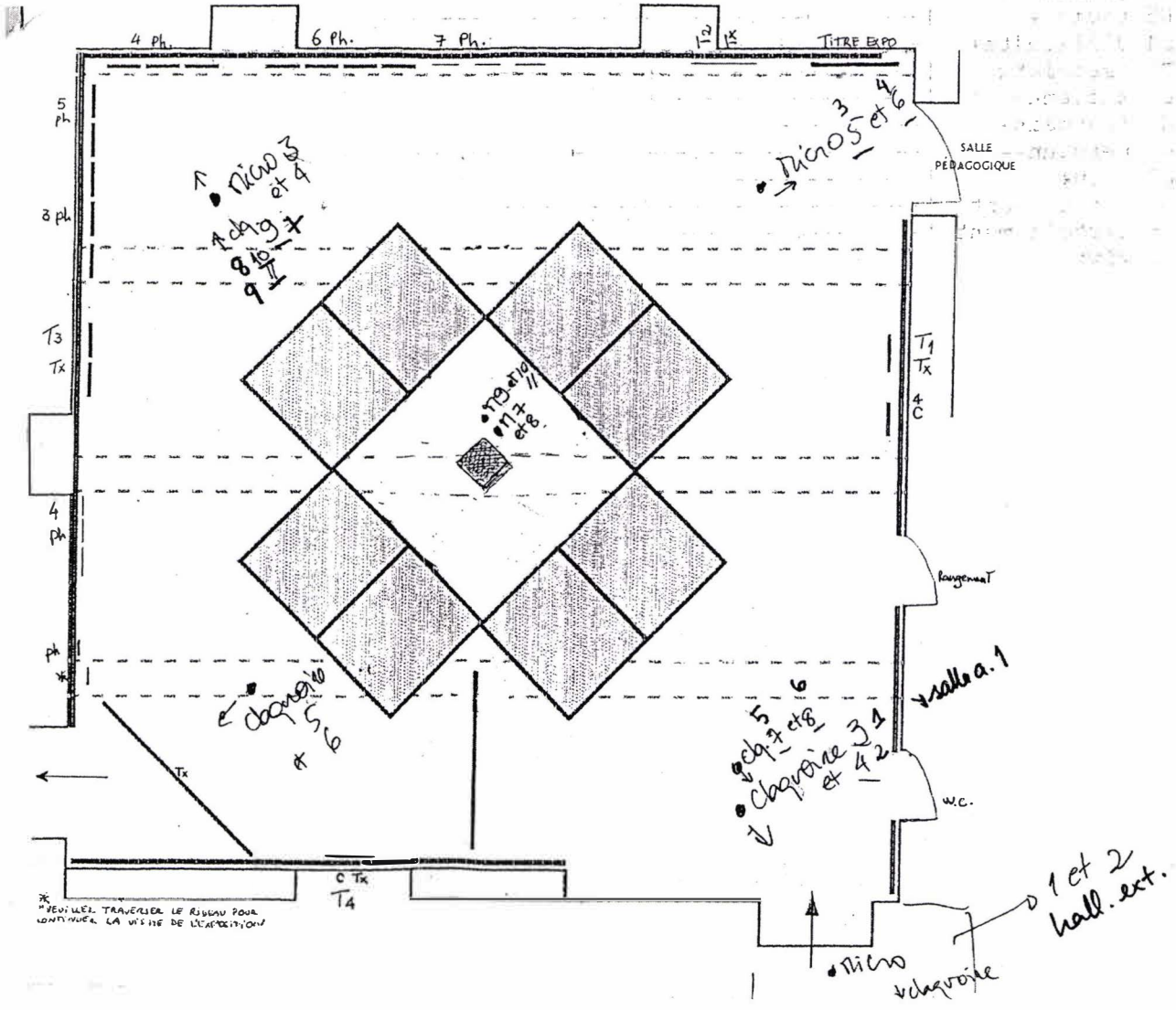
Fréquence minimum d'un mot	:	5
Nombre de formes selectionnées	:	74
Valeur de clé minimum après calcul	:	2
Nombre de d'uce analysées	:	278
Seuil du chi2 pour les uce	:	0
Nombre de formes retenues	:	74
Poids total du tableau	:	755

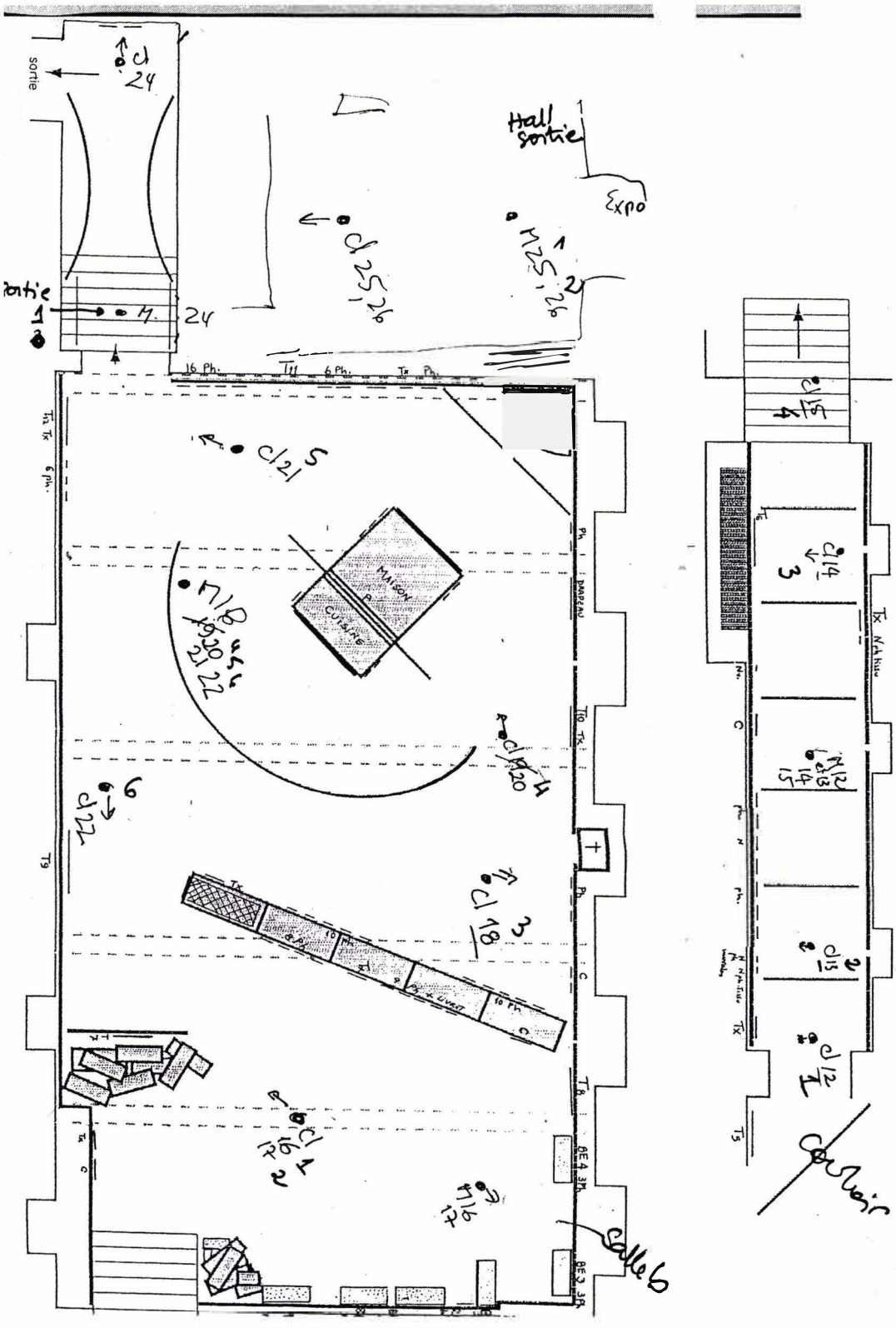


```
D6 gens          |----------+-----------------+---------+---+    |
D5 act+ion       |----------+                 |         |       |
D5 evoluti+f     |------------------+---------+         |       |
D5 population+   |-----+------------+                   |       |
D5 civilis<      |-----+                                |       |
D5 effectivemen  |--------------+---------------+-------+       |
D3 religi<       |--------------+                |               |
D5 commemorati+  |---------------+--------------+                |
D5 mort+         |----+----------+                               |
D4 monument+     |----+                                          |
D9 armen+        |-----------------------------------+---------+-+
D5 rec+ent       |----------------------+----------+          |
D8 parl+er       |-------------+---------+                     |
D6 genocide+     |-------------+                               |
D5 racine+       |--------------+-------------+---------+----+
D4 difficulte+   |-------------+              |         |
D7 associat<     |------------------+----------+         |
D7 ancien<       |-----------+------+                     |
D5 francais+     |-----------+                            |
D4 personne+     |---------------+---------------+-------+
D2 vecu+         |---------------+               |
D5 interessant+  |-----------------------+------+
D5 certainement  |--------+---------------+
D5 vivre.        |--------+
```

ANNEXE 3

SITUATION DES POINTS DE MESURE DE TR.





sortie
Hall sortie
Expo
MAISON
CUISINE
Salle 6
Couloir

Résumé en français (obligatoire)
L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique.
Approche interdisciplinaire des ambiances muséales.

Cette recherche questionne la perception, la mémoire et la représentation des ambiances dans les musées à caractère ethnologique. L'*hypothèse générale* est la suivante : l'analyse de la perception des ambiances d'un site restreint et maîtrisable tel que l'exposition muséographique, contribue à la connaissance des processus de perception et de mémoire de l'environnement construit. Les processus actuels de l'aménagement muséographique présentent des analogies avec le modèle de la fabrication formelle de la ville et de ses ambiances. Les acteurs sont du même type, mais trois inférences sont notoires : la conception a des intentions à la fois plus simples et plus accentuées ; la fabrication des ambiances prend un parti plus emphatique dans le choix des composantes ; l'usager est ici un visiteur dont on sollicite explicitement l'exercice perceptif.
Deux questions se posent alors : 1) Comment les concepteurs conçoivent-ils ces ambiances et comment intègrent-ils l'expérience du visiteur? 2) Comment les visiteurs perçoivent-ils ces ambiances et quel souvenir ils en gardent?
Une approche méthodologique pluridisciplinaire *in situ* nous permet de répondre à ces questions : 1) L'observation ethnographique des processus de conception et de mise en place d'une exposition a permis de comprendre les mécanismes de *négociation* entre les acteurs, mais également d'identifier les intentions et les représentations sociales à l'œuvre ; 2) La méthode des parcours commentés a permis de révéler le rapport entre l'environnement sensible et l'expérience perceptive du visiteur et, également, de mettre en exergue la compétence du visiteur.
Les résultats de la recherche sont, au niveau théorique, la contribution à la problématique de la conception et de la perception des ambiances et, au niveau pratique, l'élaboration d'une typologie d'ambiants muséaux qui constituera une aide à la conception afin de mieux penser les dimensions sensibles de l'espace public muséal.

Titre et résumé en anglais (très recommandé)
The sensible environment of museums with an ethnological nature.
An inter-disciplinary approach of the museal atmospheres (ambiences).
This research interrogates the perception, the memory and the representations of the atmospheres (*ambiances* in French) in the ethnological museums. The general assumption is the following: the analysis of the perception of the atmospheres in a restricted and controllable site like the museums exhibition, contributes to the knowledge of the procedures of perception and memory of the built environment. There is an analogy between the actual procedures of the museography and the urban and atmosphere's conception. The actors are of the same type but there are three inferences: The conception's intentions are simpler and accented at the same time; the atmospheres' conception can be more emphatic, as far as it concerns the choice of the components; the user is a visitor from whom we explicitly apeal to his perceptive activity. Consequently, there are two questions which are posed: 1) How do designers concieve the atmospheres and how do they integrate the visitor's experience in their conception? 2) How do visitors perceive the atmospheres and which memories do they keep from them?
A multidisciplinary methodological approach *in situ* allows us to answer to these questions: 1) The ethnographical observation of the conception's procedure and setting up of an exhibition, enables not only the comprehension of the negociations' mechanisms between the actors, but also the identification of their intentions and social representations. 2) The method of the commented circuit (*parcours commentés* in French) permits to reveal the relation between the sensible environment and the perceptive experience of the visitor. Equally, it points up the visitor's competence.
The results of the research's theoretical part contribute at the conception's and perception's problematics of the atmospheres. As far as it concerns the practical part, the elaboration of a typology of museal ambients will permit the integration of the sensitive dimensions to the conception of the museal public spaces.

Mots-clés :
Ambiances architecturales, Conception, Environnement sensible, Exposition, Mémoire, Méthodologie Interdisciplinaire, Muséographie, Perception

Discipline : Mécanique, Thermique et Génie Civil
Spécialité : Architecture
Option : Sciences Sociales