

Les faces cachées du *point de vue* dans les discours d'exposition

Daniel Jacobi *



L'éléphant

Le même spécimen, selon que le visiteur de ce musée le voit de face, en légère contre-plongée, ou à l'inverse d'en haut, en montant dans les escaliers, change de forme. Un puissant animal quelque peu menaçant ? Ou au contraire un monstre déjà enfoui dans le lointain...

Muséographier un animal naturalisé, c'est régler le point de vue qui sera offert aux regards des visiteurs. On oublie bien souvent que le point de vue dépend aussi de la taille du visiteur et de sa position dans l'espace.

© OCIM/François Tomasi

* Daniel Jacobi est professeur à l'université d'Avignon, laboratoire Culture & Communication
daniel.jacobi@univ-avignon.fr

Un retour sur la notion de point de vue. En tant que dispositif de monstration et d'exhibition, l'exposition a évidemment à faire avec le point de vue. Le point de vue est d'abord un réglage qu'opère le concepteur-muséographe : il focalise le regard. Mais le point de vue est aussi l'expression, plus ou moins manifeste et parfois même implicite d'une opinion. Plutôt que de critiquer la faveur dont jouit l'idée qu'il est préférable de proposer aux visiteurs une pluralité de points de vue dans un musée, ce texte explore la diversité comme la subtilité des manifestations du point de vue au sein du discours d'exposition.

Dans le numéro 42 de *la lettre de l'OCIM*, paraissait, il y a dix ans, un texte de Laurent Gervereau intitulé : *Les interrogations du point de vue*. Dans ce qui semble avoir été une sorte d'introduction, l'auteur souligne l'un des changements notables qui se manifestait, selon lui, dans les expositions d'histoire, d'ethnologie ou de sciences et techniques. Faisant observer qu'une montre n'est pas seulement ronde mais aussi rectangulaire ou elliptique (citation d'Alfred Jarry), il rappelait que tout concepteur d'exposition était contraint de faire des choix.

Mais son propos allait bien au-delà de ce constat pour se transformer en plaidoyer pour une muséographie qui s'efforce de diversifier les points de vue au sein de l'exposition. En somme, c'était une sorte de prise de position pour : « ... des musées qui n'ont pas peur de montrer

la multiplicité des points de vue » ; ce qui serait, disait-il, rien moins que « *des musées qui respectent le visiteur* ». Dans ce témoignage engagé, beaucoup de lecteurs, et notamment les étudiants, reconnaîtront une allusion implicite (que l'auteur se garde par ailleurs de faire lui-même) à une classification des expositions comme parfois on en propose dans un enseignement de muséologie ⁽¹⁾. Le propos de cet article n'est pas de discuter de la pertinence de cette prise de position, ni de l'utilité de considérer l'exposition *de point de vue* comme une catégorie muséographique, mais d'introduire à une question beaucoup plus embarrassante : l'exposition contemporaine peut-elle échapper à la tyrannie du *point de vue* ?

Cette question sera abordée sans prétention prescriptive. Nous nous efforcerons de recenser la diversité des manifestations de *point de vue* dans le discours d'exposition pour faire apparaître qu'elles sont quasi omniprésentes. Pour cela, nous utiliserons autant que de besoin les approches théoriques que linguistes et sémioticiens ont produites sur la notion de *point de vue*.

Point de vue et point de vue

Il est une épreuve à laquelle ingénument on peut parfois se laisser tenter de goûter. Dans un musée où l'exposition permanente date de plus de 10 ans, poser cette question toute simple (et cela au moment où vous êtes devant une vitrine du type : *Évolution de l'espèce humaine* ou encore devant une fresque montrant une scène de vie préhistorique) : « qui est l'auteur de cette vitrine (ou de cette fresque) ? » Si vous êtes en compagnie de paléontologues ou de préhistoriens de l'université voisine, malaise assuré (ou dans le meilleur des cas hilarité garantie).

Ce que manifeste cette scène (évidemment fictive) est simple à interpréter. Pour un scientifique, la manière de présenter des connaissances qui allaient de soi au moment où il a conçu un dispositif scénographique apparaît, une décennie plus tard, ni anonyme, ni anodine. Avec le recul, l'observateur qui découvre ce dispositif muséographique, sinon ancien, en tout cas daté, peut percevoir deux dimensions différentes. Premièrement, il peut s'étonner de ce que le concepteur avait choisi d'exhiber : était-il pertinent ou pas de montrer des crânes d'autres mammifères à côté de crânes humains ? Deuxièmement, on peut relever que la théorie ou le modèle qui a guidé la représentation est devenu aujourd'hui caduc, qu'il a été remplacé ou contredit par un autre modèle.

Le décalage diachronique permet donc de pointer un double glissement de point de vue. Le premier se situe dans le choix de ce qui a été donné à voir : montrer des

outils ou des spores végétaux ? Des preuves dendrochronologiques ou des datations au Carbone 14 ? Des visages d'hommes préhistoriques ou des traces de foyer ? La position spatiale de l'observateur et le choix de ce qu'il regarde correspondent à des préoccupations presque épistémologiques.

Le second changement, distinct quoique relié au premier, est la manifestation d'une opinion. Les objets ou la scène exhibés sont là, non pas pour prouver, mais pour illustrer ou corroborer des savoirs consensuels. Il s'agit de relier le système de preuves matérielles exhibées précisément en vue de rendre acceptable l'interprétation proposée aux visiteurs.

Les remarques qui précèdent ne sont pas spécifiques des sciences dures. Ces décalages apparaissent aussi dans les sciences sociales et même, comme l'a démontré Haskell, dans les goûts en matière d'art ou de musique. Mais dans la science tout particulièrement les points de vue sont éphémères. Et du coup la question qui se pose est très simple : dans toutes les vitrines des expositions que l'on conçoit ou que l'on réalise scrupuleusement, avec le plus grand soin et en se documentant avec le souci de tendre vers l'objectivité, il y a très probablement des points de vue... qui sauteront aux yeux des visiteurs, à condition qu'effectivement, dans dix ans, cette exposition puisse être encore visible.



La permanence d'un élément ancien au sein de l'exposition contemporaine suffit à révéler, non seulement la présence d'un point de vue, mais aussi sa nature. Ainsi, il est clair que, dans l'exposition permanente du XIX^e siècle d'un musée, l'arrangement taxonomique des présentations impose une vision exhaustive et ordonnée du monde naturel. Comme en témoigne ce texte injonctif, le musée veut aussi discipliner le public et lui assigner une posture de visite adéquate. Le militaire gradé ne doit point parader avec son uniforme de gala mais s'y instruire anonymement.

© muséum-jardin des Sciences de Dijon

Cet exemple nous a permis d'introduire ce qu'on pourrait appeler la tension problématique du point de vue. La notion de point de vue joue d'une ambiguïté qui lui confère et sa polysémie et son épaisseur conceptuelle : d'un côté, le *point de vue* désigne en peinture l'endroit d'où l'on voit le mieux ; de l'autre, c'est une manière de voir les choses et finalement rien d'autre qu'une *opinion personnelle*. Pour l'exposition qui se veut dispositif de monstration et d'exhibition d'objets (et de textes) disséminés dans un espace, la nécessité de construire un point de vue désigne donc simultanément un optimum... qui pour d'autres censeurs ne sera qu'un défaut.

Il faut reconnaître que peu de muséographes, qu'ils s'inscrivent dans la tradition des Lumières ou dans celle plus récente de Georges-Henri Rivière ont revendiqué le droit à la subjectivité. La seule exception notable est celle de Harald Szeeman (il est vrai pour le domaine de l'art contemporain) qui rêvait de faire un jour *un musée de ses obsessions*. Cette référence renvoie pourtant à une question on ne peut plus d'actualité et que les observateurs des métiers du musée ont mis en évidence : l'apparition d'une nouvelle compétence de plus en plus revendiquée, celle d'auteur d'exposition. Si l'auteur est reconnu comme talentueux, la subjectivité est son privilège. Plus encore, peut-être sa signature, son style. Oserait-on reprocher à Fellini de trop montrer des femmes laides avec de trop gros seins ? Mais pour poursuivre ces commentaires rétrospectifs, essayons d'observer en détails les conséquences de ce constat : dans tout discours d'exposition se manifestent au besoin à l'insu des concepteurs des points de vue.

Discours d'exposition et auteur masqué

Dans la mesure où l'exposition est un média et qu'il est possible de le découvrir librement et à sa guise, des voix s'élèvent de plus en plus souvent pour souligner les précautions que doivent prendre les concepteurs d'exposition : ne pas choquer, ne pas inciter à la débauche ou au crime bien évidemment. Ne pas heurter la sensibilité ou le bon goût, ce qui est plus difficile à mesurer. Vérifier les informations et si possible tenter de demeurer objectif ce qui, tous les observateurs des médias vous le diront, est souvent une gageure. En somme, s'est dessinée, avec la multiplication des expositions temporaires, une sorte de déontologie de l'exposition publique s'inscrivant dans l'ethos des commissaires et autres concepteurs de ce nouveau média ⁽²⁾.

En parcourant les expositions, il est possible de repérer la multiplicité des stratagèmes dont usent les concepteurs pour tenter de minimiser ce qui risque de leur



Selle et vélo/toro de Pablo Picasso

L'utilisation de matériaux de récupération au sein d'une œuvre d'art a instruit une rupture dans l'esthétique contemporaine et surtout dans la représentation du bon goût par le public. Le point de vue singulier de l'artiste plasticien qui par son audace ou son intuition créatrice transfigure l'objet modeste pour lui faire jouer un rôle expressif n'est pas nécessairement partagé par le regardeur sans culture. Dans le geste de celui qui est devenu le plus célèbre peintre du monde on peut voir un essai, un bricolage ou un coup de génie.

© DR

être reproché. À commencer par constituer et convoquer un comité scientifique censé vérifier et cautionner la qualité de l'information dispensée.

L'équipe de conception, toujours dirigée par un spécialiste du domaine, réunit une importante documentation scientifique spécialisée, mais aussi encyclopédique, pour nourrir le dossier scientifique et surtout vérifier toutes les informations qui seront mobilisées et affichées. Elle recueille, en somme, le savoir scientifique moderne et même récent que la communauté des spécialistes partage. Pourtant, et ce probablement à leur insu, les rédacteurs s'imprègnent et du contenu et de son énonciation. Ils adoptent ainsi, de façon implicite, cette sorte d'écriture impersonnelle, d'apparence neutre et autour de laquelle une sorte de consensus s'est petit à petit constitué, en tout cas au moment où ils consultent cette documentation.

C'est que l'écriture scientifique – en tout cas dans la tradition française – correspond parfaitement à un mode d'écriture impersonnel. Un peu comme si la science se parlait seule. Ou plutôt que celui qui produit ce discours, par nature objectif, n'aurait nul besoin de faire paraître sa personne propre. La répétabilité de l'expérience ne postule-t-elle pas en effet que tout chercheur

se posant la même question et tentant d'y répondre avec les mêmes méthodes trouve lui aussi la même réponse ? Ce type de discours impersonnel et anonyme correspond à ce que les spécialistes de l'analyse des discours nomment l'effacement des marques d'énonciation. De quoi s'agit-il ? Un petit détour théorique s'impose. Les marques auxquelles il est fait allusion ont été mises en évidence à propos de ce que les linguistes appellent, depuis plus d'une vingtaine d'années, les théories de l'énonciation. Ces théories correspondent, non seulement à un tournant intellectuel, mais aussi à un déplacement des objets de recherche : de la langue au discours et, par conséquent, il révèle la volonté d'introduire dans l'analyse formelle des données relatives à l'auteur et au contexte (social) de la communication. Il s'agit moins d'étudier une compétence que la manière dont celle-ci performe, ici et maintenant dans une situation de communication, et donc à destination d'un « public-cible ».

Il est difficile de résumer la théorie de l'énonciation dans la mesure où l'appareil conceptuel qu'elle propose est complexe et que par ailleurs il n'est pas consensuel (plusieurs théories de l'énonciation coexistent). Mais en outre, le succès des théories de l'énonciation et leur fécondité heuristique a rapidement conduit d'autres chercheurs que les linguistes à tenter de les appliquer (dans des versions simplifiées ou pas) à des objets complexes différents de l'objet que cette théorie se proposait d'étudier, c'est-à-dire les discours écrits ou oraux.

Quelles sont donc ces marques et comment parvenir à les escamoter ?

Les plus utilisées sont connues de tous ceux qui se sont confrontés à l'écriture des textes dans les expositions : on évite d'employer les pronoms personnels et surtout le « je » qui est interdit d'affichage dans un musée de sciences et techniques. On réfère les opinions, quand on en rapporte, à celui (généralement connu et même reconnu) qui les a énoncées. On recourt à des phrases à la forme passive. On emploie des tournures impersonnelles en « il » ou « on ». Ou encore on utilise un « nous » (« nous savons que... ») ambigu dans la mesure où le lecteur ne sait pas exactement à quel collectif ce « nous » renvoie : nous-les musées ou nous-les savants ou nous-les concepteurs et les visiteurs ? On essaie de limiter l'emploi des adverbes ou des superlatifs pour demeurer froid et on les remplace par des données chiffrées...

Cependant d'autres indices, moins évidents et même subtils, relèvent aussi de l'énonciation : les pronoms démonstratifs, les reprises, les tournures métalinguistiques, l'emploi du style indirect (discours rapporté) et même les temps verbaux tout simplement. Ainsi dans

les textes scientifiques, on préfère les temps de l'indicatif et parmi eux surtout l'imparfait ou le présent. Ces deux temps verbaux ont des avantages assez comparables pour les concepteurs d'exposition. Le présent est le temps du constat, de l'actualité, de la description intemporelle, de la permanence et de l'inamovible, en somme de la vérité. Il a, disent les grammairiens, un pied dans le passé et un pied dans le futur.

L'imparfait marque l'action non achevée, la durée, l'action rapportée comme celle qui se poursuit après s'être manifestée dans le passé. Il convient lui aussi à la notion de vérité ancrée dans le passé et qui se vérifie encore. Le conditionnel – rare – est réservé au doute, à la prudence ou au scepticisme de bon aloi quand des hypothèses nouvelles n'ont pas encore été dûment vérifiées ou étayées.

Pour diverses raisons – certaines sont techniques (manque de place), d'autres ne sont que des habitudes sans motivation explicite – on oublie assez systématiquement de mentionner les sources, les noms d'auteurs, les ouvrages qu'on a utilisés, les illustrations dont les graphistes se sont inspirés et ainsi de suite.

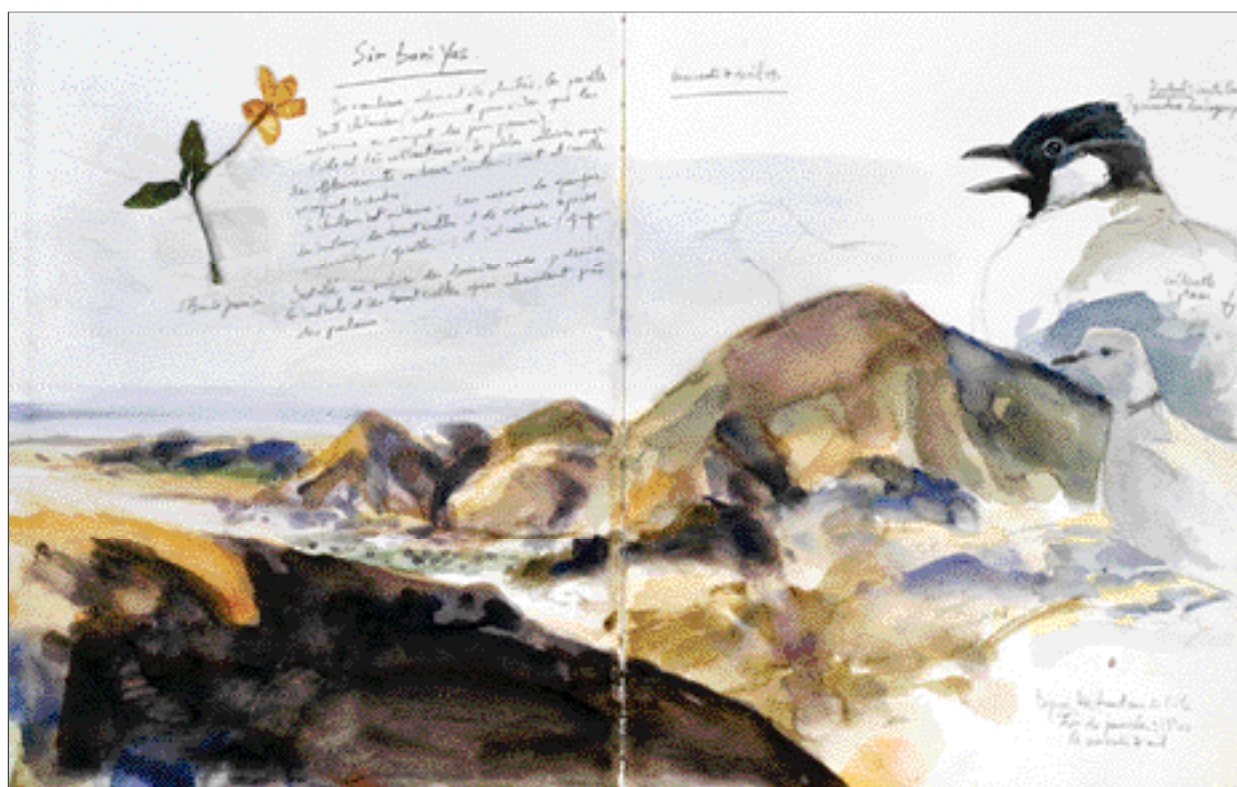
La scénographie elle-même et sa charte graphique homogène, la possibilité de détourner de l'iconographie ou des détails de celle-ci et de les réutiliser à sa guise, confèrent au discours de l'exposition une sorte d'unité et d'homogénéité qui fait disparaître la mosaïque des multiples sources, des emprunts voire des collages. Ainsi, non seulement le discours de l'exposition efface et fait disparaître toute une série de marques, mais dans le même mouvement, quand l'exposition est réussie, il confère à celle-ci une unité stylistique qui la constitue en texte autonome. Tout ce qui pourrait permettre au visiteur de retrouver les sources et les conditions initiales de production primaire de la mosaïque des emprunts plus ou moins hétérogènes opérés par les concepteurs est, dans le meilleur des cas, renvoyé à un générique (qui par parenthèses n'est pas toujours affiché et visible dans les musées) où apparaissent des « crédits ».

Ainsi l'exposition peut être considérée comme un document autonome. Osons cependant une comparaison. Tous les romans sont des romans. Et si pour se distraire quelqu'un décide d'acheter un roman qu'il n'a pas lu, dès les premières pages, il vérifie que c'est bien un roman... qui raconte quelque chose. Mais nous savons tous parfaitement qu'un roman est la construction d'un auteur, d'un écrivain. Lire c'est donc aussi goûter ce rapport singulier entre une histoire et celui qui l'a imaginée et rédigée. Qu'en est-il d'une exposition ?

Le discours d'exposition comme construction fictive

Pour autant, cet effacement et cette unicité fabriquée rendent-ils les discours d'expositions ressemblants ? Et bien non. En effet, quel que soit le contrôle qu'exerce l'auteur sur le discours d'exposition, il produit, parce qu'il s'engage dans son propos et qu'il est contraint de faire des choix, une sorte de fiction personnelle. Il ratifie certaines positions et en écarte d'autres. Il accorde de la place à certains concepts qu'il définit et développe alors que d'autres sont à peine évoqués ou convoqués de façon indirecte. Il confirme certaines informations tandis qu'il en met à distance d'autres. Il choisit le degré de précision avec lequel il rapporte une théorie, et ainsi de suite. En fait, une sorte d'inter-relation se tisse entre l'écrivain et les thèmes de son discours d'exposition. Que cet écrivain décide de s'effacer et de demeurer anonyme et invisible ou qu'il adopte le parti de signer son exposition, dans tous les cas cette relation se manifeste. Ce qui nous conduit à un second détour théorique vers les rives de la littérature et de la narratologie (3).

Pour aller à l'essentiel, on peut considérer qu'il existe trois types de positionnement de l'écrivain vis-à-vis du discours qu'il produit. Il peut, tout d'abord, y avoir coïncidence parfaite entre ce qui est dit et celui qui le dit. Le contenu correspond exactement à ce que pense, sait, voit et croit l'auteur. Tout comme dans le récit, le héros principal, celui qui dit « je », est à la fois celui qui écrit et celui qui a vécu les aventures qu'il rapporte (ou en est un témoin privilégié). Dans un muséum, une exposition d'un peintre animalier ou d'un chasseur photographique serait un bon exemple de cette superposition. Et surtout si l'artiste commente ou légende les images originales exposées. Soit pour évoquer les circonstances de la scène qu'il a observée et construite, soit qu'il en profite pour livrer des détails techniques ou les ruses qu'il a dû déployer pour saisir et donner à voir ce qui échappe à l'observation habituelle des promeneurs.



La focalisation zéro

Dans cette exposition de dessins réalisés par un artiste qui fixe des moments de vie animale saisis sur place dans leur milieu de vie, le point de vue se manifeste dans le moment de la scène fixée, la distance avec l'objet, le cadrage et l'angle de vue... L'ajout d'une légende rédigée à la première personne crée une sorte d'inclusion de l'auteur-narrateur dans la scène exhibée qu'il a lui-même saisie. Cette redondance superpose une scène et le commentaire autobiographique de l'auteur-narrateur simultanément exhibé. Il y a dans ce cas une focalisation zéro et une parfaite coïncidence entre le plan du discours de l'exposition et celui du narrateur. Les expositions *Carte blanche* à... où l'invité dans le texte des étiquettes justifie et commente en disant « je » le choix des pièces exposées est un autre exemple de focalisation zéro.

© dessin Éric Alibert

Mais par contre, l'écrivain peut aussi bien décider de créer un décalage entre le contenu du discours et son propre engagement. L'auteur et celui qui rapporte le propos se démarquent l'un de l'autre. Pour pointer ce décalage et cette mise à distance entre le contenu de l'exposition et l'écrivain, on peut parler alors de *focalisation*. Entre l'auteur-écrivain et le contenu exposé s'interpose un narrateur, une figure nouvelle et fictive le plus souvent. Ce narrateur, invisible et latent, voit et sait tout. Et il choisit d'attirer l'attention du visiteur sur des détails qui sont censés jouer ultérieurement un rôle dans le discours d'exposition qu'on propose aux visiteurs. Ainsi, pourquoi parler longuement des déchets ménagers dans une exposition sur la gestion des déchets radioactifs... si ce n'est pour comparer la très petite quantité de ces derniers par rapport au volume considérable des premiers ? Le narrateur, en montrant ou en cachant, en focalisant le regard sur des détails ou en donnant à l'inverse des vues d'ensemble, fabrique cette tension narrative qui donne envie au visiteur d'aller jusqu'à la fin du discours d'exposition. Cependant l'auteur dispose d'une autre ressource. Parfois en effet, l'écrivain fait parler (à sa place) un personnage historique, un enfant, un animal ou un naïf curieux. Dans ce cas, il s'agit d'une *focalisation externe*. Ainsi, dans une exposition sur l'évolution, on fera raconter son voyage aux Galapagos par Darwin lui-même. Les escales du *Beagle* qui ont marqué sa première grande exploration correspondent aux sections de l'exposition et à chacune de ses haltes, on lui fait rapporter ses propres observations à propos des îles où les preuves de l'évolution se seraient manifestées de façon plus visible.

Mais avec le développement de techniques numériques, on peut facilement mettre en œuvre un autre procédé fréquemment utilisé : dans le parcours de l'exposition, un témoin ou un personnage plus ou moins fictif prend la parole et s'adresse aux visiteurs. En quelque sorte, le narrateur s'efface et c'est la voix du personnage qui relaie le discours de l'expositeur.

Quand ce sont les personnages ou les acteurs eux-mêmes, alors qu'ils ne sont présents que parce qu'ils sont concernés par la thématique, qui se mettent à prendre la parole et à produire le discours, on parle de *focalisation interne*. Par exemple chaque catégorie de déchets peut tour à tour prendre la parole pour donner des informations quantitatives et qualitatives sur la place et le volume de cette catégorie de déchets et sa dangerosité.

Jusque et y compris à envisager que l'un de ces acteurs décide d'agir et d'empêcher le discours de se poursuivre (on dira alors qu'il s'agit d'une *métalepse*). Ainsi,



Buste qui prend la parole à voix haute pour commenter le discours de l'exposition.

Lorsque qu'un actant du discours d'exposition prend la parole et qu'il s'adresse au visiteur, il court-circuite, fictivement ou pas, le dispositif de communication précédemment établi entre le concepteur-muséographe et les visiteurs.

Le narrateur (le concepteur-écrivain de l'exposition) s'efface pour laisser place à la manifestation d'un autre point de vue. Le personnage qui s'adresse directement au public, sans que ses paroles soient rapportées entre guillemets, instaure une communication directe. Ou du moins, l'auteur de l'exposition tente par cette feinte de donner davantage de force à une parole plus authentique et qui aurait ainsi réussi comme à échapper à son contrôle.

© muséum-jardin des Sciences de Dijon

dans une exposition sur les déchets ménagers, les bouteilles se mettent-elles à invectiver l'enfant-visiteur :
« Ne me jette pas car je vais mettre 4 000 ans à disparaître ! »

Ou encore ce dessinateur qui en lieu et place de l'illustration attendue a écrit à la main un petit mot :
« Ici, il n'y a pas de dessin car c'est trop triste d'illustrer un graphique sur lequel on constate que les animaux qu'on aime disparaissent ».



L'animation d'objets dans le discours de l'exposition (c'est-à-dire le fait de les transformer en personnages qui parlent) est un procédé traditionnel de la vulgarisation.

Ce procédé est une situation beaucoup plus incongrue qu'il n'y paraît. Le fait qu'une poubelle s'adresse aux visiteurs – qui plus est pour exprimer des émotions – crée un nouveau plan de discours au sein de ceux déjà construits par le discours de l'exposition et celui du narrateur-concepteur. Cette focalisation interne est une sorte de raffinement qui complexifie et rend subtile la manifestation du point de vue. En fait, il est possible de l'interpréter comme un renoncement (l'auteur fait assumer par la chose montrée l'expression du point de vue) ou un renforcement (le point de vue de l'auteur est validé et conforté par l'expression convergente de ses créatures).

© conception graphique Gilles Vidal, dessin Dominique Lizambard
muséum de Lille

La notion de focalisation est tirée du radical *foyer* (comme celui de la lentille en optique) par analogie avec la notion physico-optique de point de vue. C'est dire combien la notion de point de vue est riche mais aussi inéluctable. Tout autant que le contenu d'une exposition n'est qu'une suite de points de vue [1] (au sens de la perspective choisie pour mettre en valeur le donné à voir), son discours nous livre aussi le (ou les) point(s) de vue [2] – au sens d'opinion – de ceux qui l'ont conçue. Or sans point de vue [1], point de discours d'exposition possible... et pas de discours qui ne révèle – au moins implicitement – un ou des points de vue [2].

Les dérapages de description des savoirs

Les exemples proposés dans cet article sont évidemment forcés et presque caricaturaux pour faire saisir au lecteur de quoi il s'agit. Mais dans les faits, tout comme pour l'énonciation, les changements ou glissements de point de vue reposent sur des indices tout

petits qui échappent au survol. Pourquoi néanmoins les visiteurs ressentent-ils de telles ruptures ? On peut citer au moins deux exemples d'apparence parfaitement banale mais tellement fréquents qu'une réflexion, même à caractère élémentaire sur le point de vue, ne peut en faire l'économie.

Le premier sera emprunté à ce qu'il est convenu d'appeler l'univers de la description. Le second renvoie à des recherches plus récentes ou plutôt qui ont réactualisé des approches jusque-là négligées ou minoritaires et qui portent sur l'embrayage-débrayage du point de vue dans les échanges ordinaires et quotidiens ⁽⁴⁾.

On admet, depuis que les travaux sur le *récit* se sont développés, que les discours de nature descriptive sont repérés intuitivement et automatiquement par les lecteurs. Leur régime serait à ce point caractéristique et différent du récit que le lecteur « sentirait » facilement que l'on sort du récit. Ce constat serait tout à fait anodin si nous ne prenions garde à une régularité du discours d'exposition : chaque fois que l'écrivain-concepteur juge nécessaire de présenter ou rappeler des savoirs, il optera pour la catégorie de la description.

Ce passage du *raconter* au *décrire* est évidemment un changement considérable du point de vue. En quittant le récit, l'auteur tente de proposer une tranche de discours totalement objectivée. Façon en quelque sorte de faire échapper le savoir spécialisé à la subjectivité du narrateur et de ses personnages. Il s'agit idéalement de parvenir à un double effacement : celui du narrateur et celui des personnages fictifs qu'il a créés précédemment pour personnaliser et rendre plus actif le discours d'exposition.

Par conséquent, se superpose dans tout discours de l'exposition une double relation correspondant à deux dispositifs de communication : celle d'un narrateur qui raconte à un visiteur-lecteur et celle d'un savant qui apporte des informations à un actant ignorant. Ce faisant, il s'adresse aussi, bien entendu, au visiteur qui par ricochet peut prendre connaissances de ces informations. Cette rupture entre deux régimes de discours est évidemment artificielle. C'est pourquoi l'auteur du discours d'exposition cherche à naturaliser cette dissociation, à la crédibiliser ou la rendre plausible.

C'est une opération qui ne va pas de soi et les solutions sont difficiles. Le concepteur navigue entre deux écueils : d'un côté, faire dire les savoirs par des personnages les rend suspects et l'artifice n'en paraît que plus grossier. D'un autre côté, si c'est le concepteur lui-même qui assume l'exposé des savoirs, cela a pour conséquence de re-scolariser et de dogmatiser le discours d'exposition. D'autres solutions ont parfois été esquissées. La plus souvent proposée est d'isoler des

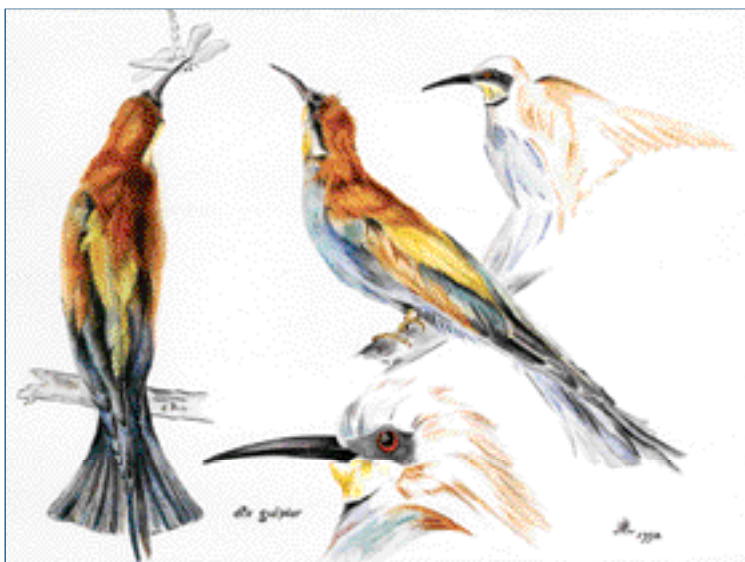
fragments du discours d'exposition (dénommées par analogie des cellules ou des bulles) qui sont spécifiquement dédiés à ce type de description ou de rappel de savoirs. Et la muséographie, par le recours à divers moyens sémiotiques, souligne cette différence de nature dans le discours d'exposition. Il n'est pas rare cependant que l'on décide de disposer ces cellules descriptives de savoirs en début de parcours sous prétexte que ces connaissances sont des préliminaires qui facilitent la reconnaissance de l'ensemble du discours d'exposition. Cette habitude devrait être interrogée car elle place les visiteurs, dès l'entrée, dans une ambiance studieuse et qui risque de réactiver fâcheusement des situations scolaires mal vécues. Le public est venu dans un musée, visiter une exposition avec ses amis ou en famille et pas pour retourner à l'école. Et encore moins pour se sentir diminué ou accusé d'être ignorant.

L'intrication du descriptif dans un contexte narratif est donc l'une des ressources du discours d'exposition qui manifeste ostensiblement le changement de point de vue. Est-ce la seule manifestation textuelle de ce va et vient au sein du discours de l'exposition ? Un exemple de texte affiché dans une exposition nous permettra de mettre en évidence la soudaineté de l'embrayage (et réciproquement du débrayage) de point de vue au sein du discours d'exposition :

Le guêpier d'Europe (Merops apiaster), petit passereau au plumage très coloré naguère méridional, chasse maintenant les guêpes et les abeilles dont il est friand en Seine-et-Marne et même en Angleterre.

En apparence, une phrase lisse, typiquement descriptive. Le nom de l'oiseau est suivi d'une paraphrase qui vise à aider le visiteur à identifier ou reconnaître ce bel oiseau si coloré, qui tournoie en été, haut dans le ciel, ailes déployées et en poussant des petits sifflements continus. Dans les guides, on mentionnait qu'il ne se reproduisait qu'en Camargue (il a été un des oiseaux emblématiques de ce parc naturel régional). Dans la même phrase, l'écrivain lui adjoint une autre qualification : *naguère méridional*. Le marqueur temporel *naguère*, prend tout son sens dans la suite de l'énoncé avec l'occurrence : *chasse maintenant*. Ainsi se construit une opposition *naguère* versus *maintenant*. Le contraste passé-présent pourrait n'être qu'anodin tant il est intégré au fil du discours puisque l'écrivain, après l'occurrence du *maintenant*, ajoute une autre des

caractéristiques descriptives de l'oiseau : son régime alimentaire (il se nourrit de guêpes ou d'abeilles). Dans cette seule phrase d'apparence strictement descriptive et qui semble n'avoir pour fonction que de rappeler des savoirs ornithologiques se cache une rupture du point de vue. C'est en fait du réchauffement climatique qu'il s'agit et de ses conséquences sur l'avifaune. Le diagnostic accusateur est inclus dans la description et l'embrayage du point de vue repose sur les deux connecteurs : *maintenant, naguère*.



Le guêpier d'Europe

« Le guêpier d'Europe est un oiseau coloré. Cet élégant petit passereau niche dans des levées de terre où il creuse des galeries. Il est emblématique du Parc naturel régional de Camargue qui a longtemps représenté la limite nord de son habitat. Les promeneurs peuvent voir ces passereaux tournoyer dans le ciel d'été en poussant un petit « prrrutt » très caractéristique. Dorénavant, il capture les guêpes et les libellules dont il est friand, jusqu'au sud de l'Angleterre ».

On reconnaît dans cette légende une technique de vignettage qui permet d'accompagner une image d'identification d'un oiseau d'informations scientifiques de base. Les connecteurs **longtemps** par opposition à **dorénavant** révèlent la manifestation d'un point de vue relatif au réchauffement.

© Jeannine Robbe

Les visiteurs entre dictature et polyphonie

La manifestation de points de vue au sein des discours d'exposition ouvre un domaine d'observation d'une très grande richesse. C'est que le repérage du point de vue est une opération plus subtile et complexe qu'on ne pourrait le croire *a priori*. Quoi qu'il en soit, on peut assez facilement s'accorder sur l'idée qu'il existe, quelle que soit la thématique évoquée dans un discours

d'exposition, plusieurs points de vue potentiellement mobilisables. Mais est-il possible d'affirmer que la présentation simultanée de plusieurs points de vue aboutit toujours à un discours d'exposition supérieur aux autres ? Il est bien difficile de l'affirmer.

Tout d'abord, parce que la superposition des points de vue complexifie le discours d'exposition. Il n'est pas rare de voir au cinéma ou de rencontrer dans la littérature ce jeu qui consiste à faire revivre la même histoire et de la répéter en ne faisant varier que le point de vue de chacun des héros qui l'ont pourtant vécue ensemble. Cet exercice de style est suffisamment irritant pour qu'il conserve un caractère exceptionnel. Sa systématisation lui ôterait très rapidement tout intérêt.

Cette présentation en parallèle renvoie pourtant, aussi bien à la fragilité du témoignage, qu'à la possibilité de justifier et d'argumenter spécifiquement du bien fondé de chacune des postures humaines lors d'une situation imprévue. Cette composition en mosaïque serait-elle une modalité plus efficace ou plus honnête de production du discours d'exposition ou seulement un jeu pour marquer sa propre distance de concepteur par rapport au propos ?

La polyphonie aurait, ensuite, une autre qualité : celle de ne rejeter aucun point de vue quel que soit le crédit que l'on accorde à chacun d'eux. Le recours à cette polyphonie est cependant difficile car il n'est pas si facile de faire droit à un point de vue que l'on ne partage pas ou pire qu'on critique et condamne. On peut même estimer que, dans ce cas, cette forme scrupuleuse d'honnêteté pourrait générer des effets plus pervers.

La présentation, dans l'espace d'une institution officielle, d'un point de vue radical ne servirait qu'à le réactiver tout en lui conférant une sorte de légitimité. L'affichage public dans un discours d'exposition confère à chacun des points de vue une sorte d'acceptabilité et tend à faire considérer chacun d'eux comme naturel et recevable. Est-il toujours pertinent de faire droit à des prises de position déjà condamnées par exemple au nom des droits de l'homme ?

Par ailleurs, on sait que, dans les sociétés humaines, la palette de points de vue divergents peut, en réalité, être interprétée de deux façons. La première serait, de façon optimiste, un constat de la diversité des prises de positions dans une discussion de nature démocratique où les débatteurs utilisent les mêmes armes et respectent les mêmes règles pour tenter d'emporter la conviction d'adversaires provisoires que, dans le fond, ils estiment et respectent.

La seconde interprétation est de considérer que les points de vue sont irrémédiables, contradictoires et qu'ils débouchent sur des différends de nature structurelle comme la haine, le mépris et le racisme. Les points de vue ne font alors que refléter la position d'opposants résolus dans un conflit qui peut être ancien et profond. Dans ce second cas, le rappel des points de vue ne risque d'avoir pour seul effet que de raviver et de relancer des tensions.

Est-il possible et souhaitable de recommander une posture plutôt qu'une autre ? Chacun sait d'expérience que la bonne volonté du médiateur qui tente de concilier des extrêmes est parfois la pire. Non seulement, la recherche du juste milieu est difficile, mais il y a fort à parier qu'elle ne satisfasse aucun des adversaires. Ils ne se retrouveront d'accord sur rien... sauf pour dénoncer le propos en considérant que ce n'est pas ce qu'il fallait faire.

Quand bien même l'écrivain-concepteur opérerait pour une écriture polyphonique faisant droit à une pluralité de points de vue, il n'est pas sûr que les visiteurs perçoivent autre chose que sa tyrannie tant l'expression du point de vue revêt des formes subtiles et contrastées. Dans un film documentaire de Frederik Wiseman, on assiste au travail d'une équipe de chercheurs en éthologie animale qui observent le comportement de singes enfermés dans des cages ⁽⁵⁾. Sauf que le cinéaste filme, pratiquement en continu, non pas le comportement des primates mais celui des scientifiques qui consignent leurs observations dans des carnets de terrain. Le résultat est tout à fait saisissant et ce retournement du point de vue génère vite un profond malaise chez le spectateur.

Ce cas d'école est exemplaire en ce qu'il révèle de manière évidente la tyrannie du point de vue. Ce retournement de la caméra est un refus du regard conventionnel. Il est brutal et les longs plans-séquences ne font que renforcer la dureté du propos : qui est le plus « humain » des deux ? L'animal emprisonné dans sa cage ou le chercheur qui a choisi librement de l'observer méticuleusement ?

Cette fable qui pousse jusqu'à l'absurde l'idée que c'est le point de vue (et lui seul ?) qui suffit à imposer un univers de référence est une manière de relancer le débat sur les propositions frappées du bon sens que publiait *la Lettre de l'OCIM*, il y a (déjà) 10 ans.

Notes

(1) Les chercheurs en muséologie ont tenté à diverses reprises de dresser des classifications par genres des expositions. Les taxonomies anglophones diffèrent assez notablement des francophones. Ce texte n'a pas pour objet de ratifier ou de discuter ce type de classification.

(2) Comment s'appelle l'auteur d'une exposition : *conservateur, concepteur, commissaire, chef de projet, scénographe ou muséographe* ? Faut-il fabriquer un mot nouveau comme expositeur (par parenté morphosyntaxique avec le visiteur) ? Quand on a du mal à adopter une dénomination consensuelle, c'est probablement l'indice d'une situation encore incertaine et où en tout cas des personnalités aux compétences très diverses accomplissent des tâches équivalentes.

(3) Les lecteurs reconnaîtront un emprunt aux travaux déjà anciens de Gérard Genette cités en bibliographie.

(4) On fait allusion d'une part aux travaux de Hamon et d'autre part à ceux de Ducrot et de Grize.

(5) Frederik Wiseman, *Primate*. 1974 (film documentaire en noir et blanc de 105 minutes)

Bibliographie

Auger, N. et Jacobi, D. Remarques sur quelques convergences entre Sciences du Langage et Sciences de l'Information et de la Communication, actes du colloque international, *Recherches récentes en sciences de l'information : convergences et dynamique*, Toulouse 21 et 22 mars 2002.

Ducrot, O. *Les mots du discours*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

Genette, G. Discours du récit, chapitre « Mode », et particulièrement : Point de vue et focalisations, *Figures 3*, Seuil, 1972, pp. 183-224.

Gervereau, L. Les interrogations du point de vue, *la Lettre de l'OCIM* n°42, 1995, pp. 5-6.

Grize, J.-B. *Logique et langage*. Ophrys, 1990.

Hamon, P. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette U, 1981.

Haskell, F. *La norme et le caprice*. Paris : Flammarion, 1997.

Jacobi, D. Des formes simples pour identifier et interpréter les objets dans les expositions, dans Lapeyre, F. (édit.) *Les Cahiers du Français Contemporain*, 1, CREDIF-Didier érudition, 1994, pp. 195-212.

Rabatel, A. (édit.) Le point de vue, *Cahiers de praxématique*, 41, 2003.

Rabatel, A. La valeur délibérative des connecteurs et marqueurs temporels mais, cependant, alors, maintenant, et dans l'embranchement du point de vue : propositions en faveur d'un continuum argumentativo-temporel, *Romanische Forschungen*, 113-2, 2001, pp. 153-170.