



HAL
open science

”On apprend à regarder la peinture”. Des textes de médiation didactiques au musée d’art

Samuel Coavoux

► To cite this version:

Samuel Coavoux. ”On apprend à regarder la peinture”. Des textes de médiation didactiques au musée d’art. MEI - Médiation et information, 2018, 42-43, pp.119-132. halshs-01806102

HAL Id: halshs-01806102

<https://shs.hal.science/halshs-01806102>

Submitted on 1 Jun 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.

‘On apprend à regarder la peinture’. Des textes de médiation didactiques au musée d’art

Samuel Coavoux

In *Médiation et information*, n° 42-43, pp. 119–132.

Résumé

Cet article prend pour objet les dispositifs de médiation mis en place dans l’exposition organisée par un musée d’art autour d’un tableau nouvellement acquis. Il met en évidence deux dimensions des textes de médiation : leur caractère didactique, et leur défense de la position tenue par le musée dans les différentes controverses dont le tableau a fait l’objet. La première de ces dimensions est appréciée par les visiteurs ; la seconde est également appréhendée, mais les arguments savants du musée sont remplacés, dans le discours des visiteurs, par des arguments esthétiques ou esthésiques afin de justifier la valeur de l’œuvre. Deux matériaux empiriques sont mobilisés : l’ensemble des textes mis à disposition du public, et un corpus de près de 600 réactions de visiteurs consignées dans les livres d’or.

L'émergence depuis les années 1990 de la médiation culturelle au musée s'est traduite dans la création de formations spécifiques, la cristallisation d'un corps professionnel (Peyrin 2008), et le développement d'un ensemble de réflexions théoriques. Les chercheurs ont analysé les dispositifs de médiation (Davallon 2006) et le travail des médiateurs (Dufrêne et Gellereau 2004 ; Peyrin 2010). Ce sont les dispositifs de médiation qualifiés d'innovants qui ont cependant reçu le plus d'attention (Jacobi, Meunier, et Romano 2000 ; Best 2012 ; Bationo-Tillon 2013), conformément à l'idée selon laquelle la médiation culturelle contemporaine s'oppose à la tradition éducative des musées. Dans cette perspective, les médiateurs contemporains privilégient le dialogue, l'échange, et le développement des capacités du spectateur (Chauvier et Mairesse 2013), alors que l'éducation des publics, le paradigme traditionnel, insistait sur la transmission d'un savoir sur un mode scolaire. Cependant, cette seconde forme de médiation n'a pas disparu des musées, et en particulier des musées d'art. Dans certains de ces lieux, elle demeure primordiale. Or, les travaux qui prennent pour objet les dispositifs issus de ce paradigme traditionnel se placent le plus souvent dans une perspective d'évaluation de l'efficacité éducative de ces dispositifs (Korn 1988 ; Screven 1992 ; Bitgood 1993 ; Bourdeau et Chebat 2003). Si le musée est encore perçu comme un "loisir éducatif" (Hanquinet et Savage 2012), les logiques présidant à la production et la réception des dispositifs éducatifs, par opposition aux nouvelles médiations, par les visiteurs font encore l'objet de peu d'attention.

Comment de tels dispositifs de médiation sont-ils mis en scène ? Comment les visiteurs de musées d'art s'approprient-ils ces dispositifs ? Dans cet article, je propose d'aborder ces questions à travers une étude de cas : une exposition consacrée par le musée des beaux-arts de Lyon à un tableau de Nicolas Poussin, *La fuite en Égypte*, en 2008. Elle est issue d'une recherche doctorale portant plus généralement sur la réception de ce tableau (Coavoux 2016b). L'enquête ayant débuté après la fin de l'exposition, alors que le tableau avait rejoint la collection permanente, cet article s'appuie sur des données de seconde main (pour une approche de la réception des médiations par l'observation direct des publics, cf. Coavoux 2016a). Ces données sont de deux types. Il s'agit d'une part de la quasi-totalité des documents écrits de médiation produits pour l'occasion : les textes de salle, des reproductions de panneaux accrochés dans les salles du musée, le dossier de presse et le site Internet dédié. Ce sont, d'autre part, les livres d'or, conservés par le service de documentation du musée, qui donnent accès à une forme minimale de réaction des visiteurs.

Dans un premier temps, l'analyse des textes de l'exposition permet de montrer comment ses concepteurs défendent et justifient à travers elle l'acquisition du tableau. Elle met également en lumière le caractère didactique du discours d'accompagnement : son appartenance au paradigme traditionnel de l'éducation des publics. Ensuite, l'analyse lexicométrique du livre d'or fait ressortir trois registres de réactions chez les visiteurs, centrés respectivement sur la connaissance historique véhiculée par l'exposition, sur la valeur esthétique du tableau, et sur les conditions matérielles de l'événement. Ces registres témoignent de ce que les visiteurs sont sensibles au discours porté par le musée (Le Marec 2007).

Justification et pédagogie

La fuite en Égypte de Nicolas Poussin, qui constitue l'élément central de l'exposition, a été au cœur de plusieurs controverses (Lahire 2015). Peint en 1657, le tableau fut perdu à la mort de

son commanditaire, à la fin du XVII^e siècle, jusqu'à ce que deux versions de la composition fassent surface dans les années 1980. Des historiens de l'art de premier plan débattent alors du statut d'autographe ou de copie de ces deux versions. Celle qui est désormais au musée de Lyon fut vendue aux enchères en 1986 comme un tableau anonyme. En 1994, l'historien de l'art et spécialiste de Poussin Jacques Thuillier prend position pour cette version ; les vendeurs de 1986 attaquent alors les acheteurs en justice pour faire annuler la transaction, annulation qu'ils obtiennent en 2003 après une série de procès. Enfin, le tableau devient "trésor national", la qualification juridique des œuvres auxquelles l'État français refuse le permis d'exportation. Le musée des beaux-arts de Lyon est alors choisi pour acquérir l'œuvre, et mène, seul d'abord, puis en partenariat avec le Louvre, une campagne de financement par mécénat. La vente est finalement conclue en juillet 2007 pour dix-sept millions d'euros. Les procès et la campagne d'acquisition contribuent à légitimer le caractère autographe du tableau, et donc à nier celui de l'autre version.

L'exposition s'est tenue du 15 février au 19 mai 2008. Elle a donc été organisée dans la précipitation, ce dont témoigne le fait que le catalogue (Dubois-Brinkmann et Laveissière 2010) ne soit sorti que deux ans plus tard (dépôt légal en septembre 2010). Elle est mise en place en quelques mois seulement, entre l'annonce de l'acquisition du tableau et la date prévue de son arrivée, par la conservatrice du département des peintures et sculptures anciennes. La brièveté de cette préparation explique la relative modestie de l'exposition. Deux sections de peintures présentent d'abord "le thème de l'enfance du Christ" par Poussin (trois tableaux) et ses contemporains (neuf tableaux), puis *La fuite en Égypte* entourée de cinq toiles de Poussin de la même époque. Dans les trois sections suivantes figurent principalement des gravures. L'une est consacrée au commanditaire de l'œuvre, Jacques Serisier, et aux amateurs contemporains de Poussin ; la suivante, aux gravures du tableau, par lesquelles la composition a été connue malgré la disparition de l'œuvre ; la dernière, à la composition de *La fuite en Égypte*. Enfin, une dernière section présente les résultats de "l'analyse technique" du tableau, réalisée en laboratoire.

L'analyse des choix d'exposition met en lumière l'importance de la justification de l'acquisition récente du tableau dans la scénographie. On retrouve en particulier dans l'agencement des œuvres et des textes d'accompagnement quelques-uns des principaux arguments mobilisés par le musée des beaux-arts de Lyon pour convaincre ses mécènes de financer le tableau. Ainsi de la présence d'une section consacrée à Jacques Serisier, commanditaire et premier propriétaire de l'œuvre. Industriel établi à Paris, son origine lyonnaise a été fréquemment invoquée dans l'argumentation du musée pour lier le tableau à la ville, et justifier son "retour" à Lyon. Cependant, cette origine lyonnaise de Serisier n'est attestée par aucune source ; l'auteur du chapitre du catalogue consacré à ce collectionneur indique même qu'elle est peu probable (Szanto in Dubois-Brinkmann et Laveissière 2010, 77). Ainsi, également, du rappel du statut de "trésor national", un statut juridique, mais qui est employé dans les différents textes comme une qualification de la valeur du tableau. L'expression est d'ailleurs employée avec des guillemets dans le texte de salle, mais sans guillemets dans le dossier de presse.

L'exposition, par ailleurs, rejoue implicitement la bataille de l'attribution des deux toiles, par laquelle la version du musée de Lyon a été préférée à sa version concurrente, qui appartient à une collection privée. La section présentant les résultats de l'analyse technique du tableau (radiographie, etc.) met par exemple en avant les repentirs (les parties repeintes par l'artiste), qui "n'existeraient pas dans le cas d'une copie" et "ont contribué à l'attribution du tableau

à Poussin”. Une journée d’étude fut ainsi organisée en mai 2008, durant l’exposition, afin de confronter les deux versions, et de conclure évidemment au caractère autographe de celle acquise par le musée (Lahire 2015). L’événement poursuit en cela une campagne de presse vantant les mérites de cette opération (Coavoux 2016b, chap. 7).

Une seconde dimension ressort de l’étude des textes d’accompagnement : leur ancrage dans une tradition d’éducation des publics qui met en avant les connaissances savantes sur le tableau. Dans le dossier de presse, le musée avance par exemple que l’exposition est un “véritable décryptage du tableau” qu’elle “proposera de découvrir [...] selon différents points de vue, historique, iconographique, ou encore stylistique”. Les textes partent ainsi du général pour aller au particulier, du contexte au tableau. Après une courte biographie de Poussin, ils abordent les sources bibliques décrivant l’enfance du Christ, afin de présenter l’inspiration du peintre. Une section aborde spécifiquement les traductions picturales de ces sources au XVII^e siècle, replaçant la peinture de Poussin dans son contexte afin de préciser “la spécificité du regard de Nicolas Poussin”. Enfin, les textes avancent une interprétation du tableau, en proposant de voir dans celui-ci “une méditation sur le salut de l’homme”. Le tableau est associé à d’autres représentations, par Poussin, “d’enfants soustraits à la mort”, argument qui est employé pour plaider pour un sens extra-religieux du tableau. Ces éléments constituent autant d’informations factuelles et d’interprétations assurées qui constituent le fondement du savoir que le musée entend transmettre.

Après ces éléments de contexte, l’exposition propose une étude détaillée du tableau. Plusieurs zooms sur des détails de la toile ont été accrochés dans la galerie d’interprétation, soit pour proposer des hypothèses quant aux influences de Poussin (une section détaille ainsi les éléments antiques du tableau), soit pour souligner les incertitudes qui demeurent. C’est le cas du témoin de la scène : un homme allongé au bord du chemin qui regarde passer Marie, Joseph et Jésus fuyant vers l’Égypte. Le texte prend ici un ton interrogatif : “Quelle fonction a ce personnage ? Est-ce un berger sans moutons ? Un simple voyageur couché ? Serait-il encore le miroir symbolique du spectateur de l’œuvre, regardant la scène et la méditant en son for intérieur ?”

On retrouvera le discours porté par les supports écrits de l’exposition, le fond et même souvent la forme, dans le catalogue ainsi que dans les dispositifs de médiation conçus pour présenter le tableau dans les collections permanentes, lors de son accrochage définitif quelques mois plus tard. La grande stabilité de ce discours autorisé sur l’œuvre n’a rien d’étonnant dans la mesure où tous ont été écrits par la commissaire. Ces documents concordent pour peindre l’image d’un tableau difficile à interpréter, conformément à l’image que véhicule Poussin de “peintre des gens d’esprit”. Il est remarquable de constater qu’à aucun moment ces textes n’emploient un registre esthétique (Heinich 1998). Ses caractéristiques picturales – la couleur, la lumière, la composition – sont évoqués soit de façon peu spécifique, à propos de l’œuvre de l’artiste et non de ce tableau (on évoque par exemple sa “maîtrise dans la modulation des couleurs et des lumières”), soit à propos de l’œuvre dans le cadre de l’analyse scientifique (ainsi de la nature des pigments employés). Le registre esthétique – les effets produits par le tableau – est également absent des documents.

Les textes d’accompagnement de l’exposition sont donc orientés vers l’élucidation de l’œuvre, mobilisant herméneutique et expertise scientifique. En ce sens, il s’agit d’une forme typique de discours portée par les fractions scientifiques du personnel des musées d’art, les conservateurs (Zolberg 1991). Cette forme correspond également au paradigme classique des rapports au public : le musée est pensé comme un éducateur qui doit transmettre à son public un

savoir certifié.

Les registres d'évaluation d'une exposition

Il est possible d'étudier les réactions des visiteurs à ces dispositifs à partir des traces laissées dans les livres d'or mis à leur disposition. L'analyse présentée dans cette section porte sur un corpus de 673 réactions intégralement transcrites. Pour les besoins de l'analyse, j'ai écarté les dessins sans commentaire, ou dont le commentaire ne pouvait être détaché du dessin, les réactions en langue étrangère, et celles écrites par des enfants, indiquées par la signature explicite ("Julie, 7 ans") ou par l'écriture cursive et peu assurée. Le corpus final est donc constitué de 578 réactions. La plupart d'entre elles sont très courtes, souvent de l'ordre de quelques phrases.

L'un des principaux intérêts de ces données est qu'elles ne sont pas expérimentales. Le discours qui est analysé ici n'a pas été produit en réponse à une demande du chercheur, mais à l'invitation du musée. Cela ne signifie évidemment pas qu'il soit plus "authentique" ; simplement, il est pris dans d'autres contraintes d'énonciation que celles de l'entretien. On constate en particulier que les réactions inscrites dans le livre d'or s'adressent clairement à l'équipe de direction du musée et aux concepteurs de l'exposition, qu'il s'agisse de félicitations, de remarques ou de reproches. De ce fait, l'analyse peut saisir des rapports pratiques à la visite : ce qui, dans l'expérience du musée, importe suffisamment aux visiteurs pour qu'ils interpellent les responsables.

J'ai employé, pour analyser ces données, une technique lexicométrique exploratoire, l'algorithme de classification *Alceste* (pour "Analyse des lexèmes cooccurrents dans les énoncés simples d'un texte") développé par Max Reinert (1983, 1993). Il a été employé par plusieurs chercheurs (Brugidou 2003 ; Truc 2011) pour mettre en évidence la diversité des registres de discours, comme je souhaite le faire ici.

La classification produit de bons résultats. Environ quatre réactions sur cinq ont pu être catégorisées (78,5%), alors que les corpus de textes courts peuvent être difficiles à analyser, ce qui indique la cohérence du corpus. Elle distingue trois classes lexicales. L'interprétation de ces classes repose, comme pour les analyses factorielles, sur l'étude des termes sur- et sous-représentés dans ces classes, par rapport aux autres classes¹.

Tableau 1: Classe 1 - 52% du corpus

Forme	Eff. classe	Eff. corpus	Fréquence
exposition	147	216	68.06
beau	113	155	72.9
explication	38	38	100.0
intéressant	41	54	75.93
permettre	10	10	100.0

1. Les tableaux 1 à 3 présentent les termes les plus fortement associés à chaque classe ($p < 0,01$, test de χ^2). On y trouve, pour chaque terme, le nombre d'occurrences dans la classe, le nombre d'occurrences du mot dans le corpus, et la fréquence des occurrences du corpus qui sont dans la classe : $\frac{\text{Nombre d'occurrences dans la classe}}{\text{Nombre d'occurrences dans le corpus}}$.

Forme	Eff. classe	Eff. corpus	Fréquence
apprécier	12	13	92.31
œuvre	40	57	70.18
époque	9	9	100.0
découvrir	11	12	91.67
technique	8	8	100.0
multimédia	8	8	100.0
découverte	8	8	100.0
instructif	10	11	90.91

La première classe est définie lexicalement par une sur-représentation des termes “exposition”, “beau”, “explication”, “intéressant”, “aimer”, “période”, “découvrir”, “technique”, “découverte”, “instructif”. Elle est quantitativement la plus importante. Son vocabulaire est évaluatif, et les phrases de la classe portent principalement sur la connaissance apportée par l’exposition, dans ses dimensions cognitives. Elle rassemble ainsi des discours qui félicitent le personnel du musée, ou qui qualifient l’intérêt de l’événement.

Tableau 2: Classe 2 - 20% du corpus

Forme	Eff. classe	Eff. corpus	Fréquence
Fuite en Égypte	15	23	65.22
lumière	10	13	76.92
toile	7	8	87.5
admirer	7	8	87.5
visiter	5	5	100.0
chose	6	7	85.71
enfant	7	9	77.78
cher	7	9	77.78
blanc	4	4	100.0
regarder	4	4	100.0
effet	4	4	100.0
sujet	5	6	83.33
mauvais	5	6	83.33
exemple	5	6	83.33
Poussin	25	67	37.31
venir	8	13	61.54
profiter	3	3	100.0
tenir	3	3	100.0
national	3	3	100.0
briller	3	3	100.0
reflet	5	7	71.43
adorer	4	5	80.0
voir	14	33	42.42

La deuxième classe est caractérisée par la sur-représentation des termes “fuite en Égypte”,

“lumière”, “toile”, “admirer”, “visiter”, “blanc”, “regarder”, “sujet”, “effet”, et par la sous-représentation des termes “exposition”, “beau”, “explication”, “intéressant”. Elle s’oppose ainsi, par les termes qui la qualifient négativement, à la première classe. Le discours est centré sur le tableau phare plutôt que sur l’exposition dans son ensemble, et le propos est esthétique plutôt qu’analytique. La classe rassemble environ un cinquième du corpus classifié.

Tableau 3: Classe 3 - 28% du corpus

Forme	Eff. classe	Eff. corpus	Fréquence
magnifique	33	48	68.75
visite	21	26	80.77
Lyon	17	19	89.47
félicitation	14	16	87.5
excellent	15	18	83.33
continuer	10	10	100.0
visiteur	9	9	100.0
conférencier	10	11	90.91
acquisition	10	11	90.91
ville	7	7	100.0
guider	7	7	100.0
travail	8	9	88.89
site	8	9	88.89
internet	5	5	100.0
temporaire	5	5	100.0
mécène	6	7	85.71
présentation	9	13	69.23

Enfin, la troisième classe est caractérisée par la sur-représentation des termes “magnifique”, “visite”, “Lyon”, “félicitations”, “excellent”, “continuer”, “visiteur”, “guide”, “acquisition”, “ville”, “guider”, “travail”, et par la sous-représentation des termes “explication”, “beau”, “grand”, “intéressant”, “lumière”. Elle s’oppose aux deux autres et porte principalement sur les conditions pratiques de visite, ainsi que sur les dispositifs matériels. Le jugement est ici moins orienté vers l’exposition ou vers le tableau que vers le musée en général. On y trouve en particulier de nombreuses réactions félicitant le personnel pour son travail, saluant la compétence des conférenciers, ou adressant des reproches sur l’un ou l’autre des éléments concrets de l’accrochage.

Les trois classes décrivent des attentes différentes vis-à-vis du musée. L’objet du discours n’est pas le même dans les trois registres : la première classe évalue l’exposition, la deuxième le tableau, la troisième la visite, et dans une moindre mesure le musée dans son ensemble. Ces objets apparaissent comme les termes les plus fortement associés à chaque classe. Ils distinguent également des formes de visite. L’exposition, dans la première classe, apparaît comme un texte qu’il s’agit de lire : elle doit produire un discours cohérent et instructif, éduquer le visiteur, l’informer sur l’art de Poussin. Dans la deuxième classe, elle est un écrin pour l’objet qui importe réellement, le tableau. La différence n’est pas triviale, puisque les alternatives engagent des réceptions différentes. Enfin, dans la troisième classe, c’est la visite

en tant qu'expérience plus ou moins agréable qui est l'objet du discours.

Par ailleurs, le vocabulaire employé par les discours appartenant aux différentes classes varie également. Dans la première classe, il est évaluatif : il est concentré sur la qualité de l'exposition. Dans la seconde classe, il est esthétique : il s'agit de produire un jugement sur la peinture. Dans la dernière classe, enfin, il est esthésique ou pratique, selon qu'il porte sur la peinture ou sur la matérialité de l'accrochage. *In fine*, ces classes sont organisées autour de différents aspects de l'expérience de visite : la connaissance, la beauté, et la valeur (tableau 4). Ce qui importe aux visiteurs de la première classe est la qualité de l'explication de la peinture : comment l'exposition décrit-elle son contexte, son histoire, son iconographie, comment explique-t-elle sa philosophie et son sens caché ? La seconde classe se concentre sur la couleur et la lumière, la composition et les formes du tableau. La troisième s'interroge sur les raisons de la valeur de l'œuvre. Elle insiste sur le travail des professionnels de l'art, sur le prestige que le tableau apporte à la ville, et sur les caractéristiques techniques de l'exposition.

Tableau 4: Interprétation des classes

Classe	Objet	Vocabulaire	Attention
Un	Exposition	Évaluation	Connaissance
Deux	Peinture	Esthétique	Beauté
Trois	Visite/Musée	Pratique/esthésique	Valeur

L'analyse permet donc de distinguer trois registres lexicaux de l'évaluation d'une exposition. Ils décrivent des visions alternatives, parfois complémentaires, de ce à quoi ces événements devraient ressembler. Une analyse factorielle des termes utilisés dans le corpus (fig. 1) montre que les trois classes se recoupent très peu. Elle fait apparaître une double opposition : entre la classe 3, et les deux autres classes (axe 1), et entre la classe 1 et la classe 2 (axe 2).

En effet, la plupart des réactions des visiteurs sont concentrées sur l'un ou l'autre des lexiques proposés. Certes, la taille moyenne réduite des réactions rend difficile la coexistence de deux registres. Cependant, dans de telles analyses, il est fréquent que le même mot soit employé avec une fréquence similaire dans plusieurs classes. Ici, la plupart des mots sont presque exclusivement associés à une seule classe (cf. tableaux 1 à 3). Les classes sont exclusives les unes des autres.

Réagir au discours certifié

La catégorie de l'explication et de l'éducation est la plus fréquente, avec la moitié des réactions des visiteurs. L'accent mis sur l'éducation artistique est manifeste. Ainsi, un extrait typique invoque en exemple l'historien de l'art Daniel Arasse, connu pour ses ouvrages à destination du grand public cultivé.

Formidable mise en perspective comme dans les textes de Daniel Arasse, on apprend à regarder la peinture. Merci².

2. Les citations de cette partie sont toutes issues du livre d'or.

Quelques-unes des réactions de cette classe sont critiques des textes, de leur rédaction et parfois des choix d'interprétation ("si les explications techniques sont précises, on regrette que les commentaires sur le sens philosophique et théologique des œuvres restent bien vagues ou creux. Je pense au thème du salut pour l'homme"). Cependant, la plupart des messages remercient les concepteurs de l'exposition pour la clarté et l'intérêt des explications.

Superbe exposition, et merci pour toutes les explications nécessaires pour comprendre les œuvres et leur contexte.

Exposition vraiment remarquable, tant par les œuvres présentées que par les explications données.

Quoi qu'il en soit, toutes les réactions de cette classe sont centrées sur les médiations. Elles portent sur la qualité des explications données et sur le plaisir de la lecture et de l'apprentissage qu'ont eu les visiteurs. Bien que la qualité des tableaux soit mentionnée, elle n'est pas décrite. En ce sens, cette qualité est rendue évidente par les explications mêmes : si le tableau mérite tant d'égards, une exposition détaillée, il ne peut être qu'un chef d'œuvre (Coavoux 2016a). On voit ainsi apparaître dans cette classe, la plus importante numériquement, un intérêt des visiteurs pour des dispositifs de médiation didactiques.

Les réactions esthétiques, dans la deuxième classe, mobilisent un vocabulaire de l'admiration étendu. Alors que, dans les textes de médiation, le seul registre employé est herméneutique, les visiteurs emploient ici une variété d'arguments. On trouve, bien que rarement, employé un registre civique, qui soit prend à la lettre le terme de "trésor national" pour se féliciter que le tableau soit resté en France, soit critique l'investissement qu'il a constitué. Le registre esthétique est également présent : on parle de tableau "magnifique", ou à l'inverse de "catastrophe picturale", dans les rares commentaires critiques. Les visiteurs emploient enfin un registre esthésique, insistant sur les effets produits par la peinture sur les visiteurs.

Il n'y a pas de mots pour traduire ce que j'ai ressenti à la découverte de N. Poussin, sa vie, son œuvre ! En résumé c'était beaucoup d'émotion, et magnifique pour mes petits yeux.

Les peintures de Poussin ont toujours un effet bouleversant. Je dirais même plus, elles arrivent à provoquer un authentique choc sur ceux qui les regardent avec attention.

Le caractère globalement laudateur des commentaires des visiteurs a déjà été noté par d'autres chercheurs employant les livres d'or comme matériau, en particulier sur le registre esthétique (Cury et Carneiro 2008). Des critiques sur les registres pratiques (à propos du mobilier, par exemple) ou interprétatif se retrouvent en particulier dans les expositions spécialisées (Ughetto 2011). On note surtout ici que le discours de l'institution fait l'objet de réemplois différenciés par les visiteurs. Le discours d'éducation muséale résonne fortement chez une grande partie des visiteurs, comme en témoigne l'importance de la première classe. Il indique un intérêt persistant pour des dispositifs de médiation didactiques, noté de longue date (Heinich et Pollak 1989). Le discours de justification, quant à lui, n'est pas réemployé tel quel. Si les visiteurs s'accordent avec le musée sur la valeur de la peinture, ils la retraduisent dans des registres plus familiers. L'ancrage lyonnais supposé du tableau (Serisier), les arguments scientifiques en faveur de son authenticité, etc., font l'objet de peu de commentaires : le caractère de chef d'œuvre est évident pour les publics. Apparaissent cependant les arguments esthétiques et esthésiques qui permettent de faire sens de cette valeur : pour

les visiteurs qui écrivent dans le livre d'or, si le tableau est important, c'est nécessairement parce qu'il est beau et émouvant.

Conclusion

Je n'ai pas de moyen de rapporter ces registres d'évaluation de l'exposition aux profils des visiteurs. Il s'agit là de la limite la plus évidente de cette étude. En effet, dans la mesure où les registres ne se recoupent pas, on peut penser que leurs énonciateurs diffèrent, et ce d'autant plus que les travaux de sociologie de la culture ont montré des écarts dans les formes d'appropriation des musées (Bourdieu et Darbel [1966] 1969 ; Schnapper 1974 ; Passeron et Pedler 1991) comme dans les registres employés pour décrire l'expérience esthétique (Cibois 2008). C'est ce que suggèrent d'autres méthodes employées dans la thèse dont est tiré cet article (Coavoux 2016b), observations et entretiens à propos du tableau dans les collections permanentes.

L'examen des formes du discours des concepteurs de l'exposition, et sa confrontation aux interpellations des visiteurs, met en évidence trois éléments rarement soulignés dans les études du public des musées. Il s'agit d'abord de la persistance de formes traditionnelles de l'éducation muséale, qu'il apparaît problématique de délaissier au profit de l'étude des seuls dispositifs de médiation innovants ; de l'attrait des visiteurs pour ces dispositifs, qui témoigne autant de leur confiance envers l'institution muséale que d'un rapport volontariste à l'art ; de l'émergence, enfin, de discours de justification de la valeur des œuvres employant principalement les registres esthésiques et esthétiques lorsque cette valeur ne fait pas l'objet d'un discours spécifique de la part de l'institution.

Bibliographie

- Bationo-Tillon, Anne. 2013. « Ergonomie et domaine muséal ». *Activités* 10 (2) : 82-108. <http://www.activites.org/v10n2/bationo.pdf>.
- Best, Katie. 2012. « Making museum tours better. Understanding what a guided tour really is and what a tour guide really does ». *Museum Management and Curatorship* 27 (1) : 35-52. doi :10.1080/09647775.2012.644695.
- Bitgood, Stephen. 1993. « The Effects of Gallery Changes on Visitor Reading and Object Viewing Time ». *Environment and Behavior* 25 (6) : 761-82.
- Bourdeau, Laurent, et Jean-Charles Chebat. 2003. « The Effects of Signage and Location of Works of Art on Recall of Titles and Paintings in Art Galleries ». *Environment and Behavior* 35 (2) : 203-26.
- Bourdieu, Pierre, et Alain Darbel. (1966) 1969. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Le sens commun. Paris : Minuit.
- Brugidou, Mathieu. 2003. « Argumentation and Values. An Analysis of Ordinary Political Competence via an Open-Ended Question ». *International Journal of Public Opinion*

- Research* 15 (4) : 413-30. doi :10.1093/ijpor/15.4.413.
- Chaumier, Serge, et François Mairesse. 2013. *La médiation culturelle*. Paris : Armand Colin.
- Cibois, Philippe. 2008. « Les publics du théâtre contemporain ». *Communications* 83 (1) : 37-46.
- Coavoux, Samuel. 2016a. « Reconnaître un chef d'œuvre. L'influence du statut d'une œuvre dans l'allocation de l'attention des visiteurs au musée d'art ». *Regards sociologiques* 49 : 23-36.
- . 2016b. « Sociologie de l'expérience esthétique. Contextes et dispositions dans les réceptions muséales d'un tableau de maître ». Doctorat, École Normale Supérieure de Lyon.
- Cury, Marilia Xavier, et Carla Gibertoni Carneiro. 2008. « All Things Indian. Reception of the Exhibition Beauty and Knowledge-Indigenous Featherwork ». *ICOM Education* 21 : 66-73.
- Davallon, Jean. 2006. « Analyser l'exposition. Quelques outils ». *museums.ch* 1 : 116-25.
- Dubois-Brinkmann, Isabelle, et Sylvain Laveissière, éd. 2010. *Nicolas Poussin. La fuite en Égypte (1657)*. Paris : Somogy.
- Dufrène, Bernadette, et Michèle Gellereau. 2004. « Qui sont les médiateurs culturels ? Statuts, rôles et construction d'images ». *Médiation et information* 19 : 163-75.
- Hanquinet, Laurie, et Mike Savage. 2012. « “Educative Leisure” and the Art Museum ». *Museum and Society* 10 (1) : 42-59.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Minuit.
- Heinich, Nathalie, et Michael Pollak. 1989. *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*. Paris : Bibliothèque publique d'information.
- Jacobi, Daniel, Anik Meunier, et Sylvie Romano. 2000. « La médiation culturelle dans les musées. Une forme de régulation sociale ». *Recherches en communication* 13 : 37-60.
- Korn, Randi. 1988. « Self-Guiding Brochures. An Evaluation ». *Curator* 31 (1) : 9-19.
- Lahire, Bernard. 2015. *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*. Paris : La Découverte.
- Le Marec, Joëlle. 2007. *Publics et musées. La confiance éprouvée*. Paris : L'Harmattan.
- Passeron, Jean-Claude, et Emmanuel Pedler. 1991. *Le temps donné aux tableaux. Compte rendu d'une enquête au Musée Granet*. Marseille : IMEREC.
- Peyrin, Aurélie. 2008. « Les modes de professionnalisation de l'accompagnement muséal. Profils et trajectoires de médiateurs ». *Sociologie de l'Art* 11-12 (1) : 139-69. doi :10.3917/soart.011.0139.
- . 2010. *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*. Paris : La Documentation Française.
- Reinert, Max. 1983. « Une méthode de classification descendante hiérarchique. Application à l'analyse lexicale par contexte ». *Les Cahiers de l'Analyse de Données* 8 (2) : 187-98.
- . 1993. « Les “mondes lexicaux” et leur “logique” à travers l'analyse sta-

tistique d'un corpus de récits de cauchemars ». *Langage et société* 66 (1) : 5-39.
doi :10.3406/lsoc.1993.2632.

Schnapper, Dominique. 1974. « Le musée et l'école ». *Revue française de sociologie* 15 (1) : 113-26.

Screven, C. G. 1992. « Motivating Visitors to Read Labels ». *ILVS Review* 2 (2) : 183-211.

Truc, Gêrôme. 2011. « Analyser un corpus illisible? Le logiciel Alceste confronté à des registres de condoléances ». *Langage et société* 135 : 29-45.

Ughetto, Pascal. 2011. « Exposer un maître ancien. Temps et histoire de l'art dans un dispositif d'exposition ». *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines* 14. temporalites.revues.org/1891.

Zolberg, Vera L. 1991. « Conflicting Visions in American Art Museums ». *Theory and Society* 10 (1) : 103-25.