Quelle réception pour quelle médiation du témoignage ?

De l'usage du polaroid dans l'enquête en muséologie

What Reception for what Interpretation of the Historical Testimony? The Use of Polaroid in the Museological Investigation

Linda Idjéraoui-Ravez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1846>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.1846

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2008

Pagination : 289-302

ISBN : 978-2-86480-952-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Linda Idjéraoui-Ravez, « Quelle réception pour quelle médiation du témoignage ? », *Questions de communication* [En ligne], 13 | 2008, mis en ligne le 01 juillet 2010, consulté le 08 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1846> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.1846>

> NOTES DE RECHERCHE

LINDA IDJÉRAOUI-RAVEZ

Information, milieux, médias, médiations

Université de Nice Sophia-Antipolis

linda.idjeraoui-ravez@unice.fr

QUELLE RÉCEPTION POUR QUELLE MÉDIATION DU TÉMOIGNAGE ? DE L'USAGE DU POLAROÏD DANS L'ENQUÊTE EN MUSÉOLOGIE

Résumé. — La contribution traite de la relation qu'un visiteur instaure avec le monde représenté dans des expositions de témoignages vivants, c'est-à-dire des paroles et photographies privées de personnes ayant vécu des événements « chauds » de l'Histoire. Elle est fondée sur des photographies polaroïds réalisées par les visiteurs, ainsi que sur une série d'entretiens avec ces derniers. Il s'agit également de faire émerger les facteurs qui ont pu intervenir dans la façon dont s'est opérée la relation des visiteurs à ce type de médiation. Dans cette étude de réception, la méthode expérimentée et les résultats obtenus ont permis d'ouvrir d'autres pistes de recherche.

Mots clés. — Expositions, témoignage, médiation, réception, enquête, méthodologie, photographie polaroïd.

Il existe peu d'études de réception ayant choisi la photographie instantanée du type « polaroid »¹ comme outil d'enquête en sciences sociales. Pour notre part, il ne s'agit pas d'aborder la photographie en tant qu'image à analyser ou à interpréter pour elle-même, comme c'est le cas en arts plastiques et histoire de l'art (Gervereau, 1994). Il ne s'agit pas non plus de mieux sonder la personnalité de celui qui en est l'auteur (psychologie), encore moins d'en évaluer l'efficacité en termes de communication et marketing (publicité), ni même de se documenter sur l'univers que représente, par analogie, la photographie en Histoire, en ethnologie et en anthropologie (Piette, 1994). Il n'est pas non plus question de s'intéresser à la photographie instantanée au titre d'outil de création artistique comme c'est le cas dans certains travaux (Oriol-Boyer, 1998). En revanche, il s'agit d'aborder la photographie instantanée en tant qu'outil d'enquête de réception. Dans ce cadre, le polaroid est une trace matérialisée de différentes modalités de réception. Plus précisément, nous l'envisagerons à la fois comme un marqueur et un support de mémoire subjective, soit un support d'expression stimulant. Ainsi le polaroid est-il mis à disposition des visiteurs, et constitue-t-il un dispositif de médiation, culturelle, en l'occurrence. La photographie instantanée se présente donc comme un lieu d'indices à analyser, puis à interpréter, ce en vue d'obtenir des informations sur la réception de dispositifs de médiation, les modalités et variables de celle-ci dans le champ de la culture.

L'enquête au cœur de la recherche présentée ici s'est déroulée entre 2000 et 2003 au Musée dauphinois de Grenoble, un lieu internationalement reconnu pour la qualité et la dimension expérimentale de ses expositions. Celle-ci interroge à la fois le genre de médiation et les modes de réception de deux expositions fondées sur des témoignages vivants et non, selon la tradition muséale, sur la cohérence interne à une collection d'objets de musée. Ce sont alors ces circonstances particulières et sans précédent dans le monde des musées qui sont au centre de la réflexion. En effet, deux dimensions, politique et sociale, inhabituelles dans le champ muséal, apparaissent à travers la réception du dispositif de ces expositions majeures *via* la population iséroise. La première s'intitule *D'Isère et du Maghreb : Mémoires d'immigrés* ou *MI* (oct. 1999-déc. 2000), et la seconde, *Français d'Isère et d'Algérie* ou *FIA* (mai 2003-sept. 2004). Au moment où cet article paraît, elles sont encore les dernières-nées d'une série singulière d'expositions temporaires conçues au Musée dauphinois. Ce cycle d'expositions a concrétisé les orientations de la politique culturelle de l'institution dont le choix s'est porté sur le traitement de la thématique de l'immigration depuis 1992. Les deux expositions se sont focalisées sur

¹ Le Polaroid est une marque déposée en 1954. Le mot est issu de l'anglais *to polarize* qui signifie polariser et du suffixe *oid*, du grec *eidos* signifiant aspect et semblable à.

des périodes en phase avec le vécu de ces populations : la colonisation, la décolonisation française en Algérie, la guerre d'Algérie, l'Indépendance, l'immigration, le travail, la biculture, l'exil et le rapatriement. Dans les deux cas, il s'est agi de donner la possibilité à deux communautés – Maghrébins et Français d'Algérie – de faire un travail de mémoire, de s'exprimer sur un passé commun mais encore sensible. À travers cette fonction de restitution des mémoires, le musée a instauré un espace public de médiation ouvrant des relations socioculturelles entre « communautés » dont sont issus les témoins collaborant aux expositions et les visiteurs.

Utilisant le polaroïd comme outil d'enquête, l'objectif était d'analyser la réception du « dire » de cette mémoire et de l'Histoire au sein du musée, avec une question : « Comment le témoignage muséographié a-t-il agi sur le visiteur ? ». En aval, nous avons pris en considération les stratégies de médiation des témoignages afin de comprendre, en retour, comment les visiteurs réagissaient, interagissaient, percevaient et pensaient. Dans le cadre de cette contribution, nous expliciterons le protocole d'enquête, les modalités d'analyse quantitative et qualitative des corpus de polaroïds des enquêtés, et rendrons compte des pistes ouvertes par une recherche de ce type.

De l'ancrage théorique à l'ancrage sur le terrain

L'outil polaroïd dans l'enquête en muséologie

Pendant les enquêtes, nous nous sommes équipée d'un appareil polaroïd comprenant un crédit de dix photographies. Cet appareil a été mis à disposition de chaque visiteur, ou groupe de visiteurs, acceptant de participer au protocole. Ce choix résulte d'options méthodologiques précises. Dans un premier temps, nous nous sommes interrogée sur l'existence ou non de protocoles similaires, sachant que l'idée de départ peut s'énoncer comme suit : « Les photographies, prises par le visiteur sont semblables (mais non identiques) aux objets, vitrines, espaces, textes, murs, panneaux, maquettes, dessins, photos... qui ont attiré puis retenu son attention [...]. Parce qu'il ne présente jamais une très bonne qualité d'image, le polaroïd autorise celui qui commente la photo à faire des digressions, à ne pas être prisonnier de l'esthétique de l'image » (Davallon, Gottesdiener, Poli, 2000 : 62). Qu'ils aient photographié des objets, des témoignages, des textes ou même des images, les visiteurs ont consenti à cristalliser sur chacune de leurs images polaroïds, les moments clés du parcours qui était le leur : les moments qui les ont le plus touchés, choqués, émus ou informés. Quelques études ont tenté ce type d'expérience, toutes dans le champ de la muséologie (Davallon,

Gottesdiener, 1992 ; Niquette, 1995 ; Davallon, Gottesdiener, Poli, 2000 ; Idjéraoui-Ravez, 2001, 2002, 2004, 2006). Précisons que Jean Davallon et Hana Gottesdiener ont été les premiers chercheurs français à avoir expérimenté cet outil en sciences sociales dans le cadre d'une enquête de réception, réalisée en 1991, afin de faire émerger les représentations du public du Musée national des techniques de Paris, et d'élaborer une stratégie de mise en forme des informations retenues par le musée. Les deux chercheurs sont partis des représentations résultant de la visite des enquêtés pour savoir précisément comment améliorer la façon dont les objets et les savoirs étaient mis en forme dans les expositions. La raison d'être de leur étude a donc été d'aider le musée à mieux régler sa relation avec le public et celle du public avec les savoirs proposés. On soulignera que cette étude a permis d'établir que « la méthode utilisée [avait] donné l'occasion de préciser considérablement le discours des visiteurs et d'obtenir des informations qui ne seraient jamais venues sans ce support » (Davallon, Gottesdiener, 1992 : 4). De leur analyse de contenu, les chercheurs ont pu proposer une expertise qui a servi à définir des préconisations à l'adresse du musée, lequel a pu améliorer les modalités de communication expographique des savoirs et des objets. Bien qu'adoptant le polaroid comme outil d'enquête, les objectifs et la logique de notre recherche sont néanmoins différents : le principe heuristique est autre. *A contrario*, nos enquêtes partent des modes de communication utilisés par les concepteurs des expositions. En outre, elles concernent des expositions d'un genre particulier : elles ne montrent pas des objets et du savoir, mais présentent du « dire » et de la mémoire à travers des univers testimoniaux.

Traitant de la thématique de l'immigration, l'exposition *MI* représente le seul événement culturel qui, contre toute attente, ait suscité chez certains visiteurs une réception à dimension politique. Ainsi, le 18 novembre 1999, une vingtaine d'individus ont-ils pénétré, cagoulés et armés, au sein de la chapelle du musée pour mettre un terme à une conférence thématique associée à l'exposition *MI*, et animée par l'historien algérien Mohamed Harbi. Suite à la présentation de *MI*, d'autres attaques verbales et physiques se sont produites à l'extérieur du musée. Ces événements ont largement été commentés par la presse grenobloise, mais aussi par d'autres médias, notamment la télévision avec FR3 Alpes (interview de Jean Guibal² sur l'incident dans la chapelle, 20-11-99), M6 (*Actualités*, interview de Jean-Claude Duclos³ dans la chapelle sur l'incident du 18, 20-11-99 ; nouveau point, 20 h 40, sur la descente du commando) et *le Vrai journal* sur Canal+, et la radio (RFI, Nostalgie, Chérie FM, Radio

² J. Guibal est conservateur du Patrimoine de l'Isère.

³ J.-Cl. Duclos est directeur du musée Dauphinois.

Grésivaudan, Recj). L'exposition a ensuite été à l'origine d'une mobilisation donnant lieu, en l'occurrence, à une manifestation de 3 000 personnes en signe de solidarité avec le musée et la communauté maghrébine. Plus tard, le 6 janvier 1999, le Musée dauphinois recevait une lettre du Président de l'association de la Maison des rapatriés de Grenoble et de ses membres. Les mêmes critiquaient qu'une telle exposition puisse être présentée dans un musée français et revendiquaient un droit de réponse, *via* leurs propres témoignages. L'exposition *FIA* a pris effet dans ce contexte où des témoins exprimaient leur volonté de « répondre » à la première pour exprimer des faits de mémoire différents. D'ailleurs, cette requête, à forte charge affective, est explicite dans cet extrait d'un courrier envoyé au musée : « On va vous montrer que ce n'est pas comme ça que ça s'est passé » (06/01/2000).

Au vu de ceci, il paraissait indispensable de comparer les modalités de réception de *MI* et *FIA* : deux expositions dont on pouvait penser que le traitement du témoignage en tant qu'objet de musée était semblable. Or, c'est bien cette hypothèse qui devait être vérifiée, faute de quoi aucune autre concernant la réception n'aurait pu être formulée. Médiation et réception ne peuvent/pouvaient être appréhendées sans corrélation. Il était indispensable de maîtriser les caractéristiques des médiations auxquelles les visiteurs avaient à faire dans ces expositions de témoignages. Cette recherche démontre que tel n'est pas le cas (Idjéroui-Ravez, 2006). À la différence de *MI*, l'exposition *FIA* a, sur le plan linguistique, adopté un plan d'énonciation essentiellement inscrit dans l'histoire. Émile Benveniste (1966) nomme « histoires », les énoncés pauvres en indication sur les interlocuteurs et « discours » ceux qui s'y réfèrent constamment. L'énoncé du genre historique efface les circonstances de son énonciation – notamment, l'existence du locuteur, un être toujours situé dans l'espace et le temps – et se soustrait par là même à la discussion intersubjective ; aussi a-t-il le pouvoir de se présenter à ceux qui le croisent comme une évidence, comme une vérité indépendante des hommes (Benveniste, 1966 : 241). Par opposition, les énoncés de discours se caractérisent notamment par le fait qu'un « je » se distingue du « tu » : « « je » est toujours transcendant par rapport à « tu ». Quand « je » sors de « moi » pour établir une relation vivante avec un être, « je » rencontre, ou « je » pose nécessairement un « tu » qui est, hors de moi, la seule personne imaginable.

Certes, le plan du discours apparaît aussi dans *FIA*, mais de façon implicite, et surtout dans le cadre de l'énonciation institutionnelle (c'est le musée qui parle). De plus, une forte mise en représentation des témoins français d'Algérie passe par l'exposition de photographies privées (pas tant par la parole), comme principal support muséographique. Mais la représentation de l'univers propre à ces témoins ne transite jamais par la parole écrite,

signée et exposée sur ces mêmes photographies, à l'inverse de *MI*. Deux spécificités de l'univers testimonial mis en scène dans l'exposition *FIA* et qui la différencient fortement de *MI* doivent d'ailleurs être rappelées. D'un côté, le fonctionnement sémiotique de *FIA* minimise la part d'expression verbale des témoins représentés, de l'autre, il n'oriente pas le regard du témoin sur les visiteurs, contrairement au dispositif *MI*. À l'inverse, *MI* se caractérise par une abondance de photographies testimoniales sur la quasi-totalité desquelles le visage, et surtout le regard des témoins, sont dirigés sur le visiteur. C'est doublement que le témoin de *MI* interpelle le visiteur : par son regard, mais aussi par ses paroles qui ponctuent, d'un bout à l'autre, l'univers représenté. Le musée a donc mis en œuvre des stratégies sémiotiques et énonciatives qui ont attribué des fonctions, des statuts et des rôles différents à l'énonciation testimoniale (les témoins s'adressent aux visiteurs), mais aussi à l'énonciation institutionnelle dans chacune de ces expositions. En conséquence, il pouvait être intéressant de savoir si cela avait eu un impact sur la réception de ces deux expositions ; d'où l'utilisation du polaroïd comme outil d'enquête.

Quelle spécificité de l'enquête ?

La spécificité de l'enquête a consisté à poser des hypothèses concernant plus spécifiquement l'exposition *MI*, alors même que les questions adressées aux visiteurs portaient également sur d'autres expositions sans témoignages, mais traitant aussi de la thématique de l'immigration. Ceci a validé la dimension comparative de la démarche. Dans le cadre d'entretiens semi-guidés, les questions portaient sur trois expositions : *Portes et greniers dans l'Atlas marocain* (exposition sur le thème de l'immigration, mais à travers une muséographie classique d'ethnologie fondée sur une collection d'objets de l'artisanat berbère) ; sur *Racines* (exposition sur le thème de l'immigration, mais à travers une collection d'objets d'art contemporain), et *MI*, puis comparativement sur *FIA*. Avec des questions identiques pour les quatre expositions, la dimension comparative visait à faire émerger les modalités de réception propres au type de médiation muséographique novateur, centré exclusivement sur la mémoire des témoins vivants.

L'enquête s'est déroulée au Musée dauphinois entre les mois de juin et décembre 2000 pour le duo *Greniers/MI*, mai et juin 2001 pour le duo *Racines/MI*, mai et juillet 2003 et juin 2004 pour *FIA*. Le corpus comprend 64 entretiens semi-directifs d'une durée de 40 minutes en moyenne, et un peu moins de 600 photographies polaroïds réalisées et commentées par les visiteurs (90 interviewés au total). Ces clichés ont servi de supports d'expression lors des entretiens semi-directifs. Les caractéristiques sur lesquelles l'étude est focalisée sont les suivantes : prédominance de

témoignages individuels dans l'ensemble du registre des supports de médiations (absence d'objets de collection de musée au sens classique du terme dans *MI* et *FIA*), scénographies centrées, dans ces deux dispositifs, sur des « reportages » photographiques portant sur des faits historiques et sociétaux sensibles, en lien avec l'histoire franco-algérienne.

La participation des visiteurs à l'enquête s'est opérée en trois étapes. Ceux-ci prenaient d'abord connaissance des deux espaces contigus par un parcours très rapide en ma compagnie. Il fallait qu'ils puissent avoir un aperçu global afin que la consigne « prendre des photographies instantanées » soit comprise au sens de « prendre des photographies dans les expositions de leur choix ». Ensuite, je retrouvais le visiteur (ou groupe de visiteurs) à la fin du parcours, dans un endroit calme spécialement consacré aux entretiens. Je lui posais des questions sur sa visite et choix photographiques, ses images polaroids le conduisant à se remémorer les moments de son parcours qui avaient le plus mobilisé son attention et ses sens. Le procédé a permis à chacun de cristalliser sur une image, tel ou tel passage de son parcours et d'en conserver des traces afin d'en faire un commentaire à chaud. Selon Manon Niquette (1995 : 83), « la photo polaroid prise et instantanément développée au musée est un objet concret de discussion qui, mis au centre d'une table, à égale distance entre les [...] protagonistes de l'entretien, possède à la fois le pouvoir de faire parler de l'exposition et le pouvoir de faire réfléchir finement le sujet sur les raisons de son choix. En expliquant les raisons de son choix, la personne se concentre sur l'interprétation [...] à donner aux morceaux d'exposition mis dans la boîte ». En effet, les visiteurs (jouant le jeu jusqu'au bout) ont confié de larges informations sur des bribes de vie personnelle et leur espace-temps familial, qui se rapportaient aux thèmes de l'exposition. Ceci a permis de mieux saisir le contexte dans lequel s'inséraient leurs propos, mais aussi les modalités de l'acte de réception. L'autre avantage du polaroid est d'avoir laissé intacte la possibilité pour le visiteur d'exprimer un regard critique ou distancié, si des séquences muséographiques n'avaient pas suscité chez lui d'émotion, ou *a contrario*, l'avaient aidé à se remémorer l'émotion, parfois à la revivre, souvent à la rejouer. Ainsi l'usage des polaroids s'est-il révélé un outil précieux et très fructueux pour le recueil d'informations, en terme d'indices de réception, appréhendables de manière quantitative tout autant que qualitative.

Aborder l'analyse des polaroids : volet quantitatif vs volet qualitatif

Le contexte de l'enquête, les caractéristiques des médiations étudiées et les partis pris méthodologiques posés, il s'agit d'expliquer comment une enquête établie à partir de l'image polaroid, contribuait à améliorer la connaissance des modes de réception du témoignage au musée. En effet,

j'ai tenté de savoir comment se développait la relation que le visiteur instaurait avec le monde représenté. L'idée était de mettre en lumière les facteurs qui intervenaient dans la façon dont se réglait cette relation.

Les profils socio-historiques des visiteurs sont essentiels pour identifier et comprendre les modalités de réception. Ainsi les résultats de l'analyse ont-ils fait ressortir, avec force, l'importance des profils définis à travers le lien tranches d'âge/vécu sociohistorique. Les facteurs causaux de ces profils sont de nature générationnelle : les visiteurs de 15/30 ans ont entendu parler de la guerre d'Algérie et de l'immigration de masse des années 70 ; ceux de 30/45 ans, enfants d'acteurs de ces deux périodes, ont témoigné de l'éducation (de parti pris ou non) reçue dans le milieu familial ; quant aux 45 à plus de 60 ans, ils ont, pour les plus jeunes, été témoins de la guerre, de l'Indépendance de l'Algérie, de l'immigration des années 70 alors qu'ils étaient adolescents. Pour les plus âgés, ils ont été colons, citoyens français ici ou là-bas, ou immigrés lors des deux périodes concernées (guerre d'Algérie et immigration ouvrière). Les différences susceptibles d'apparaître – entre des quantités plus ou moins importantes de polaroids, selon telle ou telle séquence d'exposition, sur tel ou tel support de médiation – ont constitué des indicateurs de réception relativement fiables. D'autant que, lors des entretiens, les commentaires ont permis d'appréhender les motivations. Dès lors, identifier les séquences expographiques photographiées par les interlocuteurs a servi deux objectifs méthodologiques complémentaires : à partir des polaroids et de leurs commentaires, opérer une analyse qui soit à la fois quantitative et qualitative. En outre, une fois les séquences concernées clairement identifiées, je souhaitais savoir, le plus précisément possible, sur quels types de composants sémiotiques et énonciatifs avaient porté les commentaires et enfin, à partir de quels types de relations, les interviewés avaient construit ces composants langagiers. Mais la démarche d'analyse, mise en œuvre pour l'analyse des photographies instantanées, devait être la plus rigoureuse et la plus simple d'utilisation possible. C'est la raison pour laquelle un code a été attribué à chaque interviewé, à chaque entretien et à chaque photographie instantanée, les trois étant en rapport. D'autres codes ont servi à distribuer et classer les polaroids et les commentaires selon la séquence et la thématique à laquelle ils référaient (et selon l'exposition). Une autre matrice a consisté à savoir de quel entretien était issue chaque image avec son commentaire et, par conséquent, à identifier son auteur. D'où une mise en perspective des informations obtenues grâce à l'analyse quantitative des univers de référence auxquels renvoyaient les polaroids, soient les moments clés de la réception, incluant les caractéristiques sémiotiques de ces univers de référence.

Ici, quelques commentaires s'imposent. D'abord, pour les deux expositions, *Racines et Portes et Greniers dans l'Atlas marocain*, qui ont constitué nos terrains comparatifs ne contenant pas de témoignages (terrains

comparatifs), le nombre de photographies prises et commentées par les enquêtés a été très faible. Dans le cadre de l'analyse quantitative des photographies instantanées, d'autres constats confirment la pertinence d'étudier les liens entre médiation fondés sur du témoignage et modalités de réception. En effet, pour *FIA*, on a observé que les images testimoniales et les décors scénographiques photographiés par les visiteurs étaient très nombreux. De plus, sur ces mêmes photographies, il est apparu qu'images testimoniales et décors étaient toujours agencés de conserve. Une contagion intersémiotique entre la valeur immersive de ces décors et la valeur humaine des témoignages iconographiques s'est réalisée du point de vue de la réception. Les témoignages en question ont été des photographies personnelles de témoins, sans autre énonciation verbale que les cartels d'inventaires (traditionnellement apposés aux objets dans les musées). À l'inverse, dans le cas de l'exposition *MI*, ce sont d'abord et principalement les dires des témoins superposés à leurs propres photographies testimoniales qui ont figuré sur les polaroids. En second lieu, la dimension gnoséologique ou, à l'inverse, affective, a dans une large mesure dépendu de spécificités liées à des communautés de réception. Finalement, malgré une présence forte des textes et images énoncés sur le plan de l'Histoire (documents), dans chaque exposition, ce sont pourtant, très largement, les médias testimoniaux présents qui ont été prédominants dans les polaroids. Il s'est agi d'une constante (quasiment), quelle qu'ait été la logique du discours d'exposition ou le traitement muséographique choisi par les concepteurs. L'analyse montre que le témoignage a eu, en tant que registre de médiation, un impact considérable sur la réception des expositions étudiées. En complément à l'analyse quantitative, j'ai examiné les corpus recueillis sous l'angle des liens existants entre les caractéristiques des médias expographiques commentés et photographiés par les visiteurs et la nature de leur réception. Cette perspective a fait basculer la méthodologie d'analyse dans le cadre qualitatif de l'analyse de contenu (Berelson, 1971).

Articulations entre énoncés testimoniaux et modes de réception

Un point nodal apparaît à travers de l'axe de la relation que le visiteur a instauré avec les expositions de témoignages. Celui-ci donne lieu à divers modes de réception déterminés, à partir d'un principe d'identification du sujet-visiteur, par rapport à ce qu'il perçoit. Mais l'analyse de la réception a également confirmé que le traitement des témoignages, tel qu'il avait été conçu dans l'exposition *FIA*, n'avait pas conduit le visiteur ordinaire à s'identifier à l'univers testimonial et avait instauré, au contraire, un effet de distanciation. Le discours scientifique (historique)

y a fortement influencé le mode de réception. En revanche, les visiteurs témoignant d'une origine française d'Algérie ont fait exception. Pour eux, les photographies diffusées dans le dispositif expographique *FIA* ont été suffisantes. Ils n'ont pas ressenti le besoin de textes pour leur attribuer une valeur testimoniale : des paroles provenant de témoins chers à leur mémoire personnelle et à leur vécu préexistaient à l'exposition et étaient mobilisées du point de vue de la réception. Dans le cas de l'exposition *FIA*, les visiteurs qui se trouvaient liés, d'une façon ou d'une autre, à l'univers représenté par cette exposition, instaurent une relation forte à la forme et au contenu du témoignage. Par contraste, dans le cas de *MI*, tous les visiteurs, sans exception, ont instauré une relation forte aux témoignages présents dans cette exposition-ci. Ces derniers y ont même décrit leur visite comme une expérience esthétique au sens où Jean-Marie Schaeffer (2000) l'emploie, à savoir selon un mode émotionnel, sentimental, affectif. Toutefois, l'analyse laisse entendre qu'il y a plus que cela. En effet, un glissement s'est opéré entre l'appréciation esthétique de l'exposition et la valeur accordée aux témoignages. De fait, l'appréciation esthétique des témoignages a permis aux visiteurs d'attribuer à ceux-ci une valeur humaine, au sens où ils tenaient à cette valeur des hommes qui rapportaient des événements vécus.

Le premier mode de relation, ou « mode littéral », relatif à un niveau de lecture ou d'interprétation de l'exposition, renvoie à la littéralité de l'exposition. Ce mode ne s'explique pas par un champ de compétences – en matière d'appropriation des dispositifs muséographiques – qui serait propre ou non au visiteur, mais plutôt par la possibilité dont ce dernier disposerait de se référer, ou non, à sa mémoire personnelle, en écho au monde de référence mobilisé dans la muséographie. Ce mode de relation a été prégnant chez les visiteurs de 15 à 30 ans ; le fait qu'ils n'aient eu aucun vécu, ni en tant qu'observateurs, ni en tant qu'acteurs, des faits passés représentés dans *MI* et *FIA*, a contribué à faire d'eux une communauté de réception distincte.

Une variante, que nous appelons « mode expert », désigne un niveau d'interprétation ou de lecture s'attachant, certes, à ce que montrait l'exposition, mais aussi à la façon dont elle le faisait. Pour les visiteurs, il s'agissait de décrire le contenu formel du dispositif. Ce mode de relation a résulté d'une forme de réception attachée à la spécificité technique du dispositif muséographique. Mais l'acte de réception allait plus loin dans la mesure où il visait à resituer l'univers de référence mobilisé dans le monde de représentation que constituait l'exposition. L'acte d'expertise a donc consisté en l'émission d'un jugement critique, à savoir une réflexion portant sur la pertinence des choix muséographiques, poussant parfois à proposer des modifications. Le mode expert de relation aux dispositifs de médiation interrogeait également le statut de l'objet, voire les règles

du contrat tacite entre l'institution et son public (authenticité, mode de sélection, de présentation...). Ce mode expert de la relation littéraire s'est révélé particulièrement actif dans la réception de l'exposition *FIA*.

Par ailleurs, un troisième mode de réception – « projectif » – a montré de quelle façon l'exposition conduisait le récepteur à un retour sur son vécu personnel. Ce mode a été particulièrement actif dans la réception de l'exposition *MI*, via diverses variantes. D'après l'analyse de contenu du corpus d'entretiens, le visiteur a mis en œuvre cette faculté à double tranchant : d'un côté, se mettre à la place du témoin l'a conduit à s'excentrer de sa propre personne ; d'un autre (et de manière quasi simultanée), en pénétrant l'état affectif du témoin, ce visiteur s'est naturellement référé à son vécu personnel. En conséquence, en partant du soi, le visiteur s'est révélé autrui à travers le témoin qui, au fur et à mesure de l'exposition, est devenu son semblable. J'ai qualifié la première variante de cette forme de réception de « mode empathique ». Elle a été suscitée dans le cadre spécifique de l'exposition *MI* où elle a pris source dans le lien entre la matérialité formelle de l'expression testimoniale et son pouvoir sur l'état psychologique du visiteur.

Concernant la cinquième modalité, la réception a résulté d'un centrage du récepteur, de manière exclusive, sur son propre vécu. Cet « égo-centrage » a produit une résistance à toute autre version pouvant déstabiliser le visiteur dans sa représentation du monde. Ainsi ce mode de lecture projective a-t-il consisté à occulter le message culturel. Cette variante n'a concerné que peu de visiteurs dont les profils socio-historiques particuliers correspondaient à la figure du contre-témoin. Ces visiteurs ont vécu le passé colonial, la guerre franco-algérienne, ou en ont été les héritiers directs par le biais de la mémoire familiale. Ils aspiraient à plus d'éléments muséographiques allant dans le sens de leur mémoire, voire de leurs revendications. J'ai qualifié cette variante par un néologisme, le « mode disempathique », se définissant – en quelque sorte – par une empathie d'opposition. De ce qui précède, il est possible de suggérer l'idée selon laquelle la muséographie testimoniale réactive, de manière indéniable, la mémoire des sujets ayant eu un vécu direct ou hérité du passé. Mais, en raison de la puissance énonciative donnée aux témoignages dans *MI*, ce phénomène a connu une montée en généralité, allant au-delà du vécu ou de la mémoire directe des événements. C'est le traitement énonciatif, tel qu'il a été opéré sur les témoignages, dans le cadre de l'exposition *MI*, qui a généré le phénomène suivant : tous les visiteurs interrogés ont élaboré des liens entre le vécu socio-historique des témoins et leur propre histoire. Ce phénomène a rassemblé témoins et visiteurs dans un monde partagé au sens qu'en donne Andréa Semprini (1996). S'il est arrivé qu'un processus semblable se soit produit dans *FIA*, c'est avec quelques différences. En outre, dans *FIA*, une autre modalité de réception est apparue sous un mode empathique, mais d'ordre intellectuel :

il n'y a eu ni identification des visiteurs aux témoins, ni projection affective. Comme évoqué *supra*, l'analyse a démontré que, dans *FIA*, seuls les visiteurs ayant déjà partie liée avec l'univers testimonial représenté (vécu direct ou mémoire héritée) ont attesté d'une telle réception. La communauté qui s'est exprimée préexistait donc au monde de la médiation muséographique. À l'inverse de ce qui s'est passé pour *MI*, il n'y a pas eu de réaction émotionnelle et affective dans le mode de relation instaurée par les visiteurs, sauf lorsque ceux-ci avaient attesté eux-mêmes d'un lien personnel avec le passé représenté.

Enfin, on peut relever un sixième mode, « symbolique », et signifiant en quoi cette exposition pouvait parler à l'Homme, autrement dit : « Ce qui est en « moi » et pourquoi cela "me" touche-t-il ? ». Celui-ci a fait apparaître l'exposition comme objet dont la structure était du même type que celle du langage. Ce mode a conduit le visiteur à un niveau de réception consécutive et digressive par rapport au contenu réel du dispositif qui a fait produire des significations métaphoriques. Des positionnements de nature politique, à partir desquels les visiteurs ont analysé certains rapports entre société et citoyens, formes et forces du pouvoir, notamment à travers la colonisation, la guerre ou l'immigration comme thématique muséographique dans *MI*, autorisent à parler d'une variante politique dans l'interprétation symbolique de cette exposition. Dans *FIA*, celle-ci n'est quasiment pas apparue, mais le mode symbolique a surgi selon une autre variante : le « mode éthique ». Par conséquent, le traitement du témoignage a conduit le public à examiner et confronter ses propres valeurs (bien/mal), avec celles défendues par le musée.

Conclusion

Au cours des enquêtes, la photographie polaroid a servi d'interface interprétable dans le cadre d'une approche du témoignage par le truchement des liens entre stratégies communicationnelles de ces expositions et modalités de réception. Le questionnement posé à partir du témoignage, de ses modes de transformation et de fabrication, mais aussi de ses modes de réception (Idjéraoui-Ravez, 2006), a donné du poids au cadre situationnel et communicationnel que constitue un dispositif muséographique : soit « un agencement d'éléments hétérogènes, discursifs et non discursifs [...] » (Walter, 2003 : 23), que l'on retrouve sur les polaroids. Pour reprendre les propos de Jacques Walter, il a fallu faire émerger les dimensions stratégiques réticulaires qui caractérisent le processus global de médiation (production vs réception). De la sorte, l'usage du polaroid comme indice de la réception d'expositions montées en miroir, et produites selon des stratégies discursives différentes, est apparu comme outil essentiel.

Les résultats qui croisent différentes formes d'analyse nous ont conduite à penser que le contenu et la forme que prenaient les témoignages au musée renvoyaient explicitement à différents modes de réception que les visiteurs avaient instaurés vis-à-vis du discours muséographique. Trois facteurs se sont avérés déterminants dans le processus d'élaboration de la relation au monde représenté dans des expositions, fondées sur des énoncés de témoins vivants et traitant de points chauds de l'Histoire. En effet, à l'issue de cette recherche, se dégage une corrélation variable, mais évidente, entre des modalités réceptives, des stratégies énonciatives et sémiotiques précises pour la médiation du témoignage et des profils socio-historiques des récepteurs. Utiliser le polaroid comme outil d'enquête a contribué à saisir, sur le vif, le décalage entre le statut informatif de l'« objet-témoin » traditionnellement en usage dans des expositions d'ethnologie « à la Rivière » (Rivière, 1989 : 271), c'est-à-dire où tous les objets auraient la même valeur de représentation vis-à-vis de leur culture d'origine, et le témoignage subjectif, historique, vivant, authentifié, tel qu'il est apparu dans des expositions comme *MI* et *FIA*. Mais, dans les expositions de musées ethnographiques, la question du témoignage et de sa réception peut encore gagner en profondeur, dès lors qu'elle touche à une réflexion sur les fondements et le sens de l'ethnomuséographie contemporaine (Ames, 1992).

Références

- Ames M., 1992, *Cannibal Tours and Glass Boxes : The Anthropology of museums*, Vancouver; UBC Press, University of British Columbia.
- Bakhtine M., 1979, *Esthétique de la création verbale*, trad. du russe par A. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984.
- Dornier C., Dulong R, dirs, 2005, *Esthétique du témoignage*, Paris, Maison des sciences de l'homme.
- Benvéniste É., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, T. I, Paris, Gallimard.
- Berelson B., 1971, *Content analysis in communication research*, III, New York, University Press.
- Davallon J., Gottesdiener H., 1992. « Le musée national des techniques sous l'œil de ses visiteurs », *La revue du Musée des arts et métiers*, 1, pp. 34-39.
- Davallon J., Gottesdiener H., Poli M.-S., 2000, « The "expert visitor" concept », *Museum International*, 77, pp. 60-64.
- Eidelman J., dir., 2005. « Nouveaux musées de sociétés et de civilisations », *Culture & Musées*, 6, pp 16-21.
- Gervereau L., 1994, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, Éd. La Découverte.
- Idjéroui-Ravez L., 2001, « Questions sur le statut juridique du témoignage comme objet de musée », *Cultural heritage : Problems of restitution, Intellectual Property, Access and Policies in Contemporary Society*, Congrès international (Takis_ Commission Européenne), 21-25 mai 2001, Université Ionienne, Corfou.

- 2006, *Le témoignage médiatisé : le cas du musée*, thèse en sciences de l'information et de la communication, université d'Avignon et des Pays du Vaucluse.
- Idjéraoui-Ravez L., Davallon J., 2002. « Artistic value and aesthetic value in a new light », *17^e Congrès de l'International association of empirical aesthetic*, 4-8 août, Tarazuka, Japon.
- 2002, « Le témoignage peut-il être un objet de musée ? », pp.299-313, in : Couzinet V., Régimbeau G., dirs, *Recherches récentes en sciences de l'information : convergences et dynamiques*, Toulouse/Paris, ADBS Éd.
- 2004, « An anthropological approach to heritage », *Symposium Educating for the future*, Museum of anthropology, université de Colombie Britannique, 25 nov., Vancouver, Canada.
- Jamet C., Jannet A.-M., 1999, *La mise en scène de l'information*, Paris/Montréal, Éd. L'Harmattan.
- Lochard G., Soulages J.-Cl., 1998, *La communication télévisuelle*, Paris, A. Colin.
- Niquette M., 1995, « Pour une analyse de la réception et du partage social des connaissances », *Publics et musées*, 5, pp. 79-93.
- Piette A., 1992, *Le mode mineur de la réalité. Paradoxes et photographies en anthropologie*, Louvain-La-Neuve/Paris, Peeters/Vrin.
- Rivière G.-H., 1989, *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod.
- Schaeffer J.-M., 2000, *Adieu à l'esthétique I*, Paris, Presses universitaires de France.
- Semprini A., 1996, *Analyser la communication. Comment analyser les images, les médias, la publicité*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Oriol-Boyer C., 1998, « Perec Polaroids », *Texte en main*, 12, pp. 10-15.
- Walter J., 2003, « Cadres du témoignage historique et médiatique, frontières disciplinaires », *Questions de communication*, 3, pp. 11-42, disponible sur ques2com.ciril.fr.