

Le patrimoine par l'image : socio-sémiotique des centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine

Résumé :

Le développement des centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine (CIAP) invite à s'interroger sur le média-exposition dans des espaces d'exposition où les objets sont par définition absents. À partir d'une analyse socio-sémiotique de deux exemples de CIAP (Annecy et Chambéry), il est possible de montrer comment la présentation et la représentation du patrimoine dans ces deux expositions pallient le manque d'objet par le recours à des images. Celles-ci sont à la fois des documents visuels (photographies, cartes postales...) exposés dans les différentes salles mais aussi des « images » construites par la mise en forme scénographique de l'espace. La logique communicationnelle inspirée par la théorie de l'interprétation prend alors comme préalable les images mentales du visiteur pour faire réagir ce dernier en le confrontant à d'autres représentations du territoire.

Il existe actuellement une trentaine de Centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine (CIAP) en France. Ces lieux constituent un élément central de la politique des *Villes et Pays d'art et d'histoire* (VPAH), label octroyé par le Ministère de la culture et de la communication à des collectivités locales souhaitant mettre en valeur leur patrimoine auprès des habitants, des scolaires et des touristes. Les CIAP agrègent ainsi les différentes fonctions traditionnellement accordées aux musées : l'exposition (permanente et/ou temporaire), l'éducation (salle d'atelier éducatif et de conférences) et la recherche (centre de documentation)¹. Leur appellation, inspirée du concept nord-américain de « centre d'interprétation » retranscrit à la fois la notion d'interprétation² au contexte français et l'évolution des institutions muséales positionnant le public au cœur des logiques institutionnelles³. En effet, depuis les enseignements théoriques apportés par la « nouvelle muséologie », l'objet – élément ontologique du musée – a perdu sa dimension cardinale au profit d'une logique communicationnelle plaçant le visiteur au centre de l'attention.

Le développement de ces lieux d'exposition sans objet nous amène à émettre l'hypothèse d'une modification subséquente du média-exposition. L'approche traditionnelle de l'exposition comme média invite, en effet, à percevoir « l'exposition comme objet culturel »⁴ fondée sur la rencontre avec l'objet de collection. L'absence de ce repère dans l'activité interprétative du visiteur doit être suppléée pour lui permettre de comprendre qu'il se trouve bien dans un espace d'exposition. On peut alors supposer que les autres éléments de l'exposition (textes, images,...) pallient ce manque. Je propose ainsi dans cet article de développer une posture socio-sémiotique visant à la fois « l'étude de l'organisation sémiotique de l'exposition à l'origine de la signification et [...] la nature des effets produits à la fois sur le plan individuel de la compréhension et sur le plan sociétal du symbolique »⁵. À partir d'une analyse de l'exposition permanente des deux CIAP d'Annecy et de Chambéry, cet article vise ainsi à comprendre comment le sens de l'exposition est produit, et notamment comment, en l'absence d'objet de patrimoine, la dimension patrimoniale du territoire est reconstruite et reconnue par le visiteur⁶. Après un retour sur la compréhension de l'exposition comme média, j'introduirai les deux exemples analysés et la particularité de leur discours patrimonial. La partie suivante s'intéressera à la manière dont l'entrée dans un centre d'interprétation est pensée comme une expérience inconnue ou méconnue par le visiteur, nécessitant de fait le développement d'une longue séquence introductive prenant pour accroche les représentations préalables du visiteur. Enfin, l'analyse montrera que la construction de la valeur patrimoniale du territoire passe par le recours à des « images », entendu ici au sens des études visuelles ou *visual studies*, c'est à dire en tant qu'« entité immatérielle [...] mise au jour sur un support matériel »⁷.

1. Le média-exposition au cœur des « musées sans objets »

La constitution de la muséologie comme champ disciplinaire en France a conduit à la formation de paradigmes explicatifs de l'évolution des musées et de leur insertion dans la société. Parmi ceux-ci, le « média-exposition » occupe une place de choix, certainement en raison du poids des sciences de l'information et de la communication dans la recherche muséologique française⁸. Ce sont les travaux de Jean Davallon qui ont initié ces approches du musée, reprises ensuite par les générations de chercheurs formés à l'école avignonnaise⁹, dont cet article et son auteur sont issus. La construction du champ scientifique muséologique autour d'un objet – l'exposition

1 Nicolas Navarro, « Politiques patrimoniales et touristiques des territoires : les centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine », *Culture & Musées*, n°23, 2014, p.87-107.

2 La notion d'interprétation, utilisée pour la description des actions éducatives dans les parcs naturels d'Amérique du Nord depuis les années 1920, est définie comme « une activité éducative dont le but est de révéler la signification des choses et leurs relations par l'utilisation des objets d'origine, l'expérience personnelle et des supports d'illustration plutôt que par la seule communication d'informations factuelles », Freeman Tilden, *Interpreting our heritage*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2008, p. 33.

3 Serge Chaumier, Daniel Jacobi, *Exposer des idées : du musée au centre d'interprétation*, Paris, Complicités, 2009, p. 12.

4 Jean Davallon, Émilie Flon, « Le média exposition », dans Hana Gottesdiener, Jean Davallon éd., *La muséologie : 20 ans de recherches*, numéro hors-série pour les 20 ans de la revue *Culture & Musées*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 37.

5 *Idem*, p. 24.

6 Eliséo Veron, « Pour en finir avec la communication », *Réseaux*, n°46-47, 1991, p.119-126.

7 W.J.T. Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009, p.22.

8 Jean Davallon et Émilie Flon ont proposé une relecture historique de la constitution du « média-exposition » comme paradigme en muséologie : Jean Davallon et Émilie Flon, *op cit.*, 2013, p.19-45.

9 Au tournant des années 2000, la recherche française en muséologie trouve un point d'ancrage majeur au sein de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse autour, entre autres, des travaux de Jean Davallon et de Daniel Jacobi, de la revue *Culture et musées* et des nombreuses recherches doctorales réalisées sur les musées et le patrimoine.

– a ainsi été entendue en termes communicationnels comme un processus¹⁰ – la mise en exposition – travaillé, entre autres, par la notion de média.

1.1 Le « média-exposition »

La définition du « média-exposition », progressivement construite par ce courant de recherche, envisage ainsi l'exposition comme un système ou, encore mieux, un dispositif de communication selon quatre dimensions : institutionnelle en tenant compte du producteur de l'exposition, technique au travers de la manière dont elle est produite, publique en questionnant à qui elle s'adresse et enfin communicationnelle en saisissant les types d'effets qu'elle peut avoir sur ce public¹¹. Elle induit ainsi que l'exposition n'est pas simplement une réunion d'objets mais également un mélange de spatialités et de discours dont les effets de sens sont réactualisés lors de la visite de l'exposition. L'article fondateur de Jean Davallon sur les perspectives du media-exposition¹² propose ainsi d'envisager ce dispositif communicationnel comme un composé de supports de nature sémiotique hétérogène permettant la transmission d'un savoir ou la stimulation d'un point de vue. Au cœur des modèles muséologiques – ou plutôt muséographiques – démontrés par l'auteur, le rôle des objets est progressivement relativisé et pondéré par l'existence d'autres composantes de l'exposition. Des analyses socio-sémiotiques de l'exposition ont ainsi montré l'existence de plusieurs registres sémiotiques, complémentaires au registre des objets, tels que le registre scriptovisuel, le registre spatial, le registre audiovisuel...¹³.

En parallèle, de nouvelles expériences expographiques apparaissent, telle la muséologie de la rupture¹⁴, nuancant elles-aussi la place accordée à l'objet muséal et revendiquant de le placer au service du discours de l'exposition, voire parfois de s'en abstraire. Parmi ces nouvelles institutions, on retrouve les Centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine (CIAP) définis comme : *un espace muséographique, avec ou sans collection, à visée de mise en valeur et de diffusion d'un patrimoine singulier et impossible à réunir dans un musée classique, destiné à accueillir un large public en recourant de préférence aux affects plus qu'à la seule cognition*¹⁵. Cette définition s'appuie ainsi sur des éléments caractéristiques du musée : la revendication du média-exposition sous-entendue par la notion d'« espace muséographique » et les processus de « mise en valeur » et de « diffusion », la focalisation sur l'expérience de visite initiée par la « nouvelle muséologie ». En parallèle, elle explicite la particularité des centres d'interprétation : l'impossible intégration *in situ* du patrimoine dont parle l'exposition. Les CIAP sont dès lors pensés comme une porte ouverte sur l'architecture et le patrimoine du territoire que le visiteur doit découvrir physiquement en dehors de l'espace d'exposition.

Dans la lignée des travaux présentés précédemment, cet article propose de retranscrire la déambulation des visiteurs dans les CIAP d'Annecy et de Chambéry et l'activité interprétative, la réception ou la reconnaissance qu'ils ont du discours produit. Il prend ainsi pour préalable l'intentionnalité communicationnelle des CIAP : construire et diffuser un discours patrimonial sur le territoire. L'expérience de visite est ainsi envisagée ici comme une activité de reconnaissance de ce discours proposé par l'institution. L'analyse prend en compte les différentes composantes de l'exposition par la description des divers registres sémiotiques à l'œuvre : le registre spatial, le registre du texte, le registre des images, etc. Elle vise ensuite à révéler la situation de communication orchestrée par ces registres et réactualisée lors de la visite, ainsi que les effets de sens produits. Une question centrale a ainsi guidé l'analyse : par quels moyens le patrimoine est-il présenté et représenté dans l'exposition ?

1.2. Les CIAP d'Annecy et de Chambéry

Les deux établissements étudiés, ouverts au public depuis moins d'une dizaine d'années dans leur configuration actuelle de CIAP (2010 pour Chambéry et 2013 pour Annecy) se caractérisent en premier lieu par la dimension patrimoniale de l'enveloppe de l'exposition : tout deux sont contenus dans un monument historique.

Le CIAP d'Annecy (III.1, Palais de l'île d'Annecy ©Nicolas Navarro) se situe dans le Palais de l'île, bâtiment emblématique de la ville construit entre deux bras de la rivière Thiou, sur une petite île dont il tire son nom. Mentionné dans les archives dès le XI^e siècle, il constitue la résidence du châtelain d'Annecy avant de devenir prison, tribunal et atelier monétaire. A partir du XVIII^e siècle, c'est à la fonction de prison qu'il est principalement dédié avant de devenir un lieu d'exposition du patrimoine de la ville à la fin des années 1940. Lors de la visite du monument, le visiteur découvre ainsi à la fois les anciens cachots et les fonctions anciennes de l'édifice au rez-de-chaussée, les salles des expositions temporaire et permanente du CIAP aux étages.

Le CIAP de Chambéry (III.2, Entrée de l'Hôtel de Cordon, CIAP de Chambéry ©Nicolas Navarro) est situé dans l'Hôtel de Cordon, un hôtel particulier en plein cœur du centre historique de la ville. Construit à la fin du XVI^e siècle, il passe par la suite entre plusieurs mains, dont celles du marquis de Cordon qui lui donne son nom. Il

10 Cette approche processuelle où la mise en exposition permet de comprendre l'exposition est sensiblement identique à celle où la patrimonialisation (plutôt que mise en patrimoine) explicite le patrimoine. Pour l'analyse du processus de patrimonialisation, voir Jean Davallon, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermès sciences publications, 2006.

11 Jean Davallon et Émilie Flon, *op. cit.*, 2013, p. 20-21.

12 Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et musées*, vol.2, n°1, 1992, p. 99-123.

13 Pour une approche socio-sémiotique de l'exposition, voir Jean Davallon, « Analyser l'exposition : quelques outils », *Museums.ch*, n°1, 2006, p.118-127 ; Gaëlle Lesaffre, *Objets de patrimoine, objets de curiosité. Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du Quai Branly*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2001 ; Serge Chaumier, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Paris, La documentation française, 2012.

14 Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Roland Kaehr, *Le musée cannibale*, Neuchâtel, MEN, 2002.

15 Daniel Jacobi et Anik Meunier, « Les centres d'interprétation : qualités et limites de la reconnaissance sensible du patrimoine », dans Serge Chaumier et Daniel Jacobi éd., *op. cit.*, 2009, p. 40.

constitue un archétype des hôtels particuliers bâtis entre le XVI^e et le XVIII^e siècle par l'élite de l'administration des États de Savoie. Acquis par la ville en 2004, il a fait l'objet d'importants travaux de restauration afin de conserver et de mettre en valeur les éléments décoratifs encore en place au cœur d'un parcours d'exposition occupant l'ensemble de sa surface (hormis les espaces techniques et bureaux).

Pour chacun de ces deux CIAP, le discours proposé vise à présenter l'évolution et l'histoire du territoire à travers les étapes successives de la constitution de son patrimoine, partant de ses éléments les plus anciens – l'occupation antique et médiévale, les monuments historiques majeurs tels que les château et cathédrale de chacune des deux villes – mais aussi l'habitat vernaculaire traditionnel tels que les hôtels particuliers chambériens ou les fermes des environs d'Annecy. Mais le parcours cherche également à sensibiliser à des marqueurs identitaires du territoire plus récents en insistant par exemple sur les constructions des grands ensembles de l'après guerre ou le développement de l'architecture régionale péri-urbaine.

2. Bienvenu dans un centre d'interprétation

L'entrée dans tout Centre d'interprétation de l'architecture et du patrimoine peut, pour le visiteur, constituer une énigme, tant cette appellation tout comme son acronyme ne lui sont pas encore familiers. C'est pourquoi la première salle du CIAP d'Annecy constitue une introduction présentant l'institution – le concept de CIAP – plutôt que l'objet même de l'exposition – le territoire : « *Vous entrez dans un monument historique emblématique de l'histoire du territoire de l'Agglomération d'Annecy et de son image touristique. Aujourd'hui c'est un lieu d'expositions sur le patrimoine et l'architecture de ce territoire. Il appartient au réseau national des Centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine des Villes et Pays d'art et d'histoire* ».

Cette introduction dans le CIAP, explicitée ci-dessus par le discours, l'est également par l'architecture même du lieu qui parfois s'affranchit des seuils d'entrée¹⁶. Le CIAP de Chambéry se caractérise ainsi par son rez-de-chaussée formant une véritable « traboule », rue intérieure permettant de rejoindre deux rues situées de part et d'autre de l'Hôtel de Cordon. Ce niveau devient ainsi espace public dans lequel les usagers, et particulièrement les habitants, déambulent au cours de leurs déplacements quotidiens. Depuis ce niveau inférieur, les visiteurs accèdent ensuite à l'étage aux espaces d'exposition dont la thématique transversale – « Chambéry : circulations, échanges, passages », explicite parfaitement cette volonté d'inscrire le CIAP dans une déambulation quotidienne, dans des passages typiques de la vie moderne¹⁷. Cette facilité d'accès peut amener des visiteurs à rentrer de manière plus ou moins fortuite en contact avec l'exposition. Pour répondre à cette problématique, les deux établissements ont mis en œuvre des stratégies différentes d'implication du visiteur.

2.1. Déconstruire les clichés touristiques du territoire

À Annecy, la co-existence d'un double espace d'exposition – exposition du CIAP et espaces historiques du monument – a fortement impacté le parcours de visite et la progression du discours. Le public se révèle en effet majoritairement attiré par la visite des cachots et la découverte du CIAP est souvent imprévue, et surtout rendue obligatoire par le parcours unique qui débute par les salles de son exposition permanente. En conséquence, l'animateur de l'architecture et du patrimoine, concepteur du parcours, a choisi comme point de départ les représentations préalables du visiteur sur la ville d'Annecy. Les premières salles d'exposition mobilisent ainsi une approche visuelle du territoire à partir de l'« image touristique » de la ville mentionnée en introduction, c'est-à-dire à partir des stéréotypes circulants sur la « Venise des Alpes » : son centre historique médiéval, ses canaux, son site au bord de l'eau et au pied des montagnes. Ce sont les « marqueurs touristiques »¹⁸ du territoire – ceux que l'on retrouve abondamment dans la communication touristique : le lac, le château, le Palais de l'Île, les canaux – qui sont convoqués et déclinés sous de multiples formes. Ainsi, face au visiteur accédant par l'escalier à la première salle, se retrouve une vitrine remplie d'objets (III.3, [Vitrine de la salle d'accueil du CIAP d'Annecy ©Nicolas Navarro](#)), qui, lorsqu'il s'approche, s'avèrent être non pas des objets patrimoniaux, mais des objets-souvenirs vendus dans les boutiques de la ville. Cette confrontation à des représentations stéréotypées se poursuit dans la deuxième salle, intitulée « À côté des clichés touristiques, d'autres images », où un dispositif place en vis-à-vis, selon la similarité de leur sujet, des reproductions de gravures de la fin du XIX^e siècle et des illustrations touristiques contemporaines.

L'imagerie touristique déconstruite l'est donc par le recours à des images alternatives, représentant une autre vision du territoire. Ces images sont centrales dans l'exposition d'Annecy et dans la construction de son discours. En effet, dans ces premières salles, les textes sont réduits à leur plus simple expression – cartels ou titres – guidant simplement le visiteur dans son parcours de visite et explicitant le rôle des images. Cette approche par l'image du patrimoine continue dans les salles suivantes où est tout d'abord projeté un film réalisé par Yona Friedman dont le panneau de présentation explique : « Afin de communiquer le plus simplement et le plus largement possible sur sa manière de penser le monde, dès les années 1960, Yona Friedman a réalisé des dessins. Une région s'en inspire ». Elle se poursuit plus loin par l'accrochage de trois photographies d'Olivier Nord (III. 4, [Accrochage des photographies d'Olivier Nord, CIAP d'Annecy ©Nicolas Navarro](#)), représentant chacune des paysages périurbains de l'agglomération annécienne : « Olivier Nord, jeune photographe, invite le visiteur à poser son regard sur le paysage des périphéries d'Annecy. On ne s'arrête pas sur les paysages qu'il a photographiés. Ils

16 Monique Renault, « Seuil du musée - deuil de la ville ? ». *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n°70, 2000, p. 15-20. Cette volonté d'accessibilité est perceptible aussi dans la politique tarifaire préconisée par le ministère incitant les collectivités locales à rendre l'entrée dans le CIAP gratuit. C'est aujourd'hui le cas dans la majorité des sites, dont Chambéry, à l'exception de ceux dont la visite est couplée à la découverte d'un monument historique, comme à Annecy.

17 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. [1934] Paris, Éditions du Cerf, 1997.

18 Dean MacCannell, *The tourist. A new theory of the leisure class*, Berkeley, University of California Press, 1999.

appartiennent pourtant à notre époque. Dans le territoire de l'agglomération d'Annecy, leur singularité est leur inscription dans un « fond de scène » vallonné et montagneux, où alternent des sommets à la blancheur saisonnière et des pâturages verdoyants ».

La première partie du parcours permanent du CIAP d'Annecy forme donc un long espace introductif dont l'objectif est de déconstruire les clichés touristiques préalables du visiteur par une remise en cause d'une imagerie territoriale dominante. On perçoit ici une application de la théorie de l'interprétation telle que l'évoque Freeman Tilden. L'interpellation du visiteur dans le discours expographique, par la convocation de ses propres représentations du territoire, tout comme par sa mention dans le texte de l'exposition (par l'usage des pronoms personnels¹⁹), vise à le « provoquer » pour reprendre la terminologie de Tilden, autrement dit à « éveiller [s]a curiosité » et à « susciter des réactions »²⁰. Cette première partie constitue alors un préalable à la deuxième partie du discours d'exposition. Le visiteur, délesté de ses stéréotypes de la ville, peut en découvrir d'autres images à travers des expressions patrimoniales plus inattendues : le patrimoine de l'habitat (l'urbanisme en hameaux, l'habitation rurale, les zones à urbaniser en priorité...), le patrimoine de l'économie et de l'industrie (l'industrie des sports et des loisirs, la production papetière et fromagère...), la modernité culturelle (l'action culturelle, l'éducation populaire, le festival d'animation...).

2.2. Impliquer le visiteur local

La visite du CIAP de Chambéry invite à une expérience d'une autre nature. Le discours proposé construit un parcours dynamique partant d'une présentation historique et architecturale de la ville vers une compréhension sociale et symbolique du territoire. En effet, les trois premières salles du CIAP présentent tour à tour : les différentes mesures de protections patrimoniales et leurs impacts, l'histoire architecturale des hôtels particuliers chambériens, l'évolution historique de la ville. Elles constituent ainsi un discours de nature scientifique présentant des savoirs reconnus sur la ville. C'est muni de ces connaissances que le visiteur entre dans la dernière salle et salle principale du parcours d'exposition²¹ : un espace multimédiatique sous la forme d'un « théâtre d'architecture » – selon les termes du scénographe – ou d'un cabinet de curiosité (Ill. 5, [Cabinet de curiosité du CIAP de Chambéry ©Nicolas Navarro](#)).

Face au visiteur entrant dans cette salle, un élément central : une grande bibliothèque remplie d'objets différents, de toutes époques. Les lettres formant le mot « Chambéry » sont dispersées un peu partout ; des figurines d'éléphants sont éparpillées dans les niches. On retrouve également des livres, une balance, des gravures représentant le château de Chambéry, un modèle réduit de locomotive, une luge, des bouteilles de vermouth et des publicités anciennes, une maquette d'une rotonde SNCF, un détail d'un décor en trompe l'œil... Un écran en tulle transparent permet de voir ces objets lorsqu'une niche est éclairée par l'arrière tout en les obstruant. Ce même écran reçoit des projections d'images de la ville à travers l'histoire, projections masquant certaines niches pendant qu'un texte lu est diffusé simultanément, formant un environnement sonore continu.

Ce cabinet de curiosité fonctionne ainsi de manière similaire à la convocation des clichés touristiques annéciens. Il s'agit ici de faire apparaître des images, des récits du territoire comme l'explique le panneau de salle, dont le titre est « Raconter » : « Au-delà de ses monuments, une atmosphère émane d'une ville, quelque chose de l'ordre de l'indicible. À l'image d'une bibliothèque – cabinet de curiosités, Chambéry est le reflet de visages multiformes, composés au fil du temps ». Dans cette salle, aucun autre texte ne vient aider le visiteur dans son activité interprétative. Lui seul construit le sens des objets présentés. Pour comprendre l'omniprésence de la figure de l'éléphant, le visiteur devra en premier lieu connaître l'existence de la Fontaine des éléphants, un des monuments phares de la ville. Ensuite, c'est par une connaissance plus fine des raisons de l'érection de ce monument que s'explique le choix de l'animal : le monument marque la célébration de Benoît de Boigne, ou général de Boigne, qui fait fortune aux Indes et qui, de retour dans sa ville natale de Chambéry, se consacre à son développement dans la première moitié du XIXe siècle.

Un autre élément fort de la théorie de l'interprétation apparaît donc ici comme central : la « relation »²² qui invite à faire résonner une exposition avec un trait de la personnalité ou une expérience du visiteur. Cette implication du visiteur est perceptible dans les panneaux introductifs de chaque salle du CIAP de Chambéry. À travers trois évocations successives du destinataire de l'exposition (« opinion publique » dans la salle 2, « public » dans la salle 3, les habitants comme « visages multiformes composés au fil du temps » dans la salle 5), le visiteur est progressivement érigé en connaisseur de la ville de Chambéry, voire même en Chambérien. Son parcours de visite le conduit d'une appréhension architecturale et technique de la question patrimoniale dans les premières salles à une identification à la population chambérienne lui permettant une libre interprétation des objets du cabinet de curiosité.

Chacun de ces deux CIAP propose donc un façonnage interprétatif qui induit un destinataire, un visiteur-modèle²³ différent. Dans le cas de Chambéry, le discours est prioritairement énoncé à destination d'un public local, alors qu'à Annecy il est destiné à un public de touristes. Mais ces deux exemples se rejoignent dans la construction d'un discours composite qui, s'il mêle des représentations de nature différentes (gravures du XIXe, photographies

19 Pensons notamment à l'usage du « vous » dans le texte introductif cité plus haut qui interpelle de manière directe le visiteur et le guide dans son expérience de visite et sa réception du discours de l'exposition.

20 Freeman Tilden, *op. cit.*, 2008.

21 Cette salle devait être dans le programme initial poursuivie par une autre présentant les perspectives contemporaines du territoire, mais aujourd'hui principalement dévolue aux expositions temporaires.

22 Daniel Jacobi et Anik Meunier, *op. cit.*, 2009.

23 Entendu ici au sens du lecteur-modèle d'Umberto Eco (Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, B. Grasset, 1985).

contemporaines, objets du commerce...), est fortement dicté par des « images », des représentations visuelles du patrimoine du territoire qui semblent pallier efficacement l'absence d'objets.

3. Construire un avant-goût à la visite du territoire

Le discours des deux CIAP analysés dépasse pourtant la seule convocation de ces images stéréotypées pour construire une autre représentation du territoire, dans l'objectif d'en démontrer la valeur patrimoniale. Chacune de ces deux expositions développe une économie de l'image différente dans un but commun : évoquer le territoire et son patrimoine que le visiteur est invité à découvrir physiquement suite à sa visite du CIAP. Allons plus loin dans la compréhension du fonctionnement sémiotique de ces « images » du territoire.

3.1. La médiation documentaire du patrimoine par la photographie

Parmi les images convoquées dans le CIAP d'Annecy, on note que les photographies occupent une place importante dans la construction du discours de l'exposition. Ce recours majeur s'explique en partie par l'idée que la photographie possède une capacité référentielle permettant de rendre compte, de « certifier » de l'existence et de l'authenticité de quelque chose :

« Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la Photographie sera donc : « ca-a-été »²⁴.

Ce pouvoir d'authentification, dont Roland Barthes affuble la photographie, lui confère ainsi une fonction documentaire, de nature indicielle : elle témoigne fidèlement de l'existence d'une chose. Deux types d'usage de la photographie au CIAP d'Annecy éclairent cette dimension documentaire et son pouvoir de représentation.

Le premier usage consiste en une « représentation descriptive de l'objet référent »²⁵ où le travail esthétique du photographe est réduit, autant que possible, pour être mis au service d'une stratégie énonciative spécialement conçue pour l'exposition. Pour ce faire, l'objet est généralement perçu de manière frontale sous un éclairage neutre et occupe la totalité de la surface de la photographie. Aucun hors-champ n'est alors suggéré et cette configuration tente de limiter la réception de l'image à une stricte appréhension de l'objet représenté. Le travail plastique du photographe doit se faire oublier au profit de cette dimension documentaire de l'image qui saisit de manière « fidèle » l'élément patrimonial présenté. C'est particulièrement le cas pour les « murs d'images » (III.6, Exemple de mur d'images du CIAP d'Annecy ©Nicolas Navarro) présentés dans les deux dernières salles du CIAP. Ces panneaux de grande dimension occupent la majeure partie de la largeur des murs et se composent d'un assemblage de photographies de formats différents, interrompu par un bandeau central ayant fonction de légende. Toutes les photographies de ces murs d'images représentent de manière frontale un monument du territoire ou une vue du paysage annécien. Il est intéressant de préciser que les photographies d'Olivier Nord évoquées précédemment sont formellement assez proches de ces « photographies documentaires » bien que le point de vue de l'artiste soit ici revendiqué dans le panneau explicatif ; ce qui n'est pas sans entraîner une ambiguïté dans la valeur qui leur est accordée : sont-elles des œuvres d'art et/ou des documents du patrimoine ?

Le second usage de la photographie consiste en une « reconfiguration documentaire de l'objet »²⁶ pour lequel des images provenant d'un univers interprétatif différent sont insérées dans le discours de l'exposition. C'est particulièrement le cas des images d'archives et des cartes postales anciennes pour lesquelles cette reconfiguration se mesure notamment sur un plan plastique en raison d'un traitement visuel en noir et blanc les distinguant des photographies modernes en couleur prises spécialement pour l'exposition.

À travers ce double usage de la photographie, un rapport cognitif aux images se développe en se rapprochant d'un « régime énonciatif documentaire »²⁷ assurant une vérité scientifique et référentielle au discours. Mais cette distinction entre deux types d'images impacte alors le plan interprétatif en opposant des images dites « d'archives », ayant la capacité à illustrer un moment et un lieu du passé du territoire, et des images contemporaines représentant le territoire dans son actualité. Cette distinction se retrouve parallèlement au sein des textes de l'exposition à travers des marqueurs temporels distinguant un temps passé (par la mention d'une date par exemple) d'un temps présent (par l'adverbe « aujourd'hui »), et insistant à la fois sur la situation *hic* et *nunc* du territoire et de son patrimoine et sur son évolution historique.

La combinaison de ces images d'archives et contemporaines par leur mise en exposition dans le cadre du CIAP opère ainsi comme une médiation documentaire²⁸ ayant pour objectif la transmission de la valeur patrimoniale des objets représentés. La construction de cette valeur passe à un premier niveau par la dimension plastique de l'image qui, d'une part configure les éléments représentés comme des objets patrimoniaux ou des objets de musée en réduisant le travail du photographe (cadrage serré, prise de vue de face, luminosité neutre...), et d'autre part mobilise un traitement plastique en noir et blanc évoquant le passage du temps. A un second niveau, la valeur patrimoniale se transmet à travers la documentarisation de l'image proposée par les différents textes de l'exposition. En effet, toutes les images sont accompagnées d'une légende qui a pour objectif de certifier du monde d'origine de l'objet, étape primordiale du processus de patrimonialisation²⁹. Autrement dit, le discours inscrit l'objet patrimonial

24 Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 120.

25 Cécile Tardy, « La photographie, outil documentaire : des musées aux paysages », *Recherches en communication*, n°27, p. 151-164.

26 *Idem*.

27 Émilie Flon, *Les mises en scène du patrimoine : savoir, fiction et médiation*, Paris, Hermès sciences publications, 2012, p. 45.

28 Cécile Tardy (dir). *Les médiations documentaires du patrimoine*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.14.

29 Jean Davallon, *op. cit.*, 2006, p. 121-122.

dans le passé selon plusieurs procédés (marqueurs temporels, mentions de date...) à même de lui octroyer la valeur d'ancienneté si caractéristique des monuments historiques selon Aloïs Riegl³⁰.

3.2. La muséographie analogique

À l'inverse, dans la troisième salle du CIAP de Chambéry, l'évocation par l'image semble procéder d'une autre manière. Lors de l'entrée dans cette salle, un objet frappe l'œil du visiteur : une grande table en occupe la partie centrale (III.7, *Troisième salle du CIAP de Chambéry*, ©Nicolas Navarro). Entourée de chaises sur lesquelles le visiteur peut s'asseoir, elle ne constitue pourtant pas au premier abord un objet historique – son design est contemporain – mais bien un objet de médiation ou plutôt un support aux dispositifs de médiation : maquettes, tiroirs, livres, projection vidéo. Cette présence au centre de la pièce permet également l'évocation de l'usage de celle-ci : il s'agit d'une salle de réception. En ce sens, plus que simple support, cette table est elle-même porteuse de sens.

Mais son intérêt est également ailleurs. En accueillant l'ensemble des dispositifs de médiation, elle libère la totalité des murs qui sont, dans les autres salles, les supports de ces dispositifs (projection vidéo, objets sous cadre...). Cet aménagement favorise l'observation des lambris et des papiers peints historiques les ornant : les murs acquièrent ainsi dans cette salle le statut d'objets de l'exposition. Pourtant, la question de ce statut est rendue difficile par l'absence de mise à distance, instillant le doute sur l'authenticité de ces objets : ces papiers peints et ces lambris sont-ils des éléments d'une scénographie de reconstitution d'une salle de réception ou des objets de collection ? C'est alors dans le registre textuel de l'exposition que le visiteur trouvera des éléments de réponse. En les désignant (« les papiers peints panoramiques en grisaille », « les lambris »), en les datant (« édités dans la seconde moitié du XIX^e siècle »), en désignant leur producteur (la manufacture de Joseph Dufour), en interprétant leur iconographie (« relatent les aventures de Psyché et Cupidon ») le texte certifie l'existence du monde d'origine de l'objet leur octroyant un statut patrimonial, tout comme un statut d'œuvre d'art³¹.

Le discours expographique de cette salle est ainsi symptomatique d'un processus sémiotique à l'œuvre dans l'ensemble de l'espace d'exposition du CIAP de Chambéry. Le visiteur voit dans chacune des salles les traces historiques de l'Hôtel de Cordon porter un discours parallèle à celui du centre d'interprétation. L'exemple de la salle 3 montre ainsi que la démarche scénographique a pour objectif de reconstituer un hôtel particulier. Cette volonté de re-création passe par la mobilisation d'éléments ressemblant à ce qu'ils cherchent à évoquer, autrement dit des simulacres véridiques : « d'un point de vue patrimonial ou symbolique, il s'agit d'un simulacre ; d'un point de vue scientifique ou relatif au savoir, il est véridique »³². Ces artefacts sont complétés par la présence d'objets authentiques dont ils ne sont ni distingués, ni mis à distance : il n'y a ni cordon, ni vitrine. La scénographie de cette salle du CIAP de Chambéry fonctionne comme une *period-room* ou une salle d'époque et constitue une reconstitution, un voyage dans l'espace de type iconique : il s'agit de ressembler à une salle historique en prenant l'apparence visuelle d'une salle d'une autre époque. Elle permet ici la recréation de l'« image » d'un hôtel particulier par la disposition selon un certain ordre d'objets de collection et de médiation illustrant ce que Raymond Montpetit appelle la muséographie analogique :

« un procédé de mise en exposition qui offre, à la vue des visiteurs, des objets originaux ou reproduits, en les disposant dans un espace précis de manière à ce que leur articulation en un tout forme une image, c'est à dire fasse référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors musée »³³.

Le patrimoine par l'image

L'exposition du patrimoine au cœur des deux CIAP étudiés montre ainsi que l'absence d'objets inhérente au centre d'interprétation est compensée par la présence, l'omniprésence même de l'image. Mais, pour reprendre la distinction apportée par Mitchell³⁴, les supports de l'image (au sens de « picture » en anglais) sont multipliés (photographies d'archives et contemporaines, murs d'images, film, objets-souvenir, scénographie...) pour faire apparaître l'image du patrimoine du territoire (au sens de « image » en anglais). Le processus de mise en exposition opère alors comme médiation de cette image du patrimoine, à travers le dispositif de médiation du patrimoine que représente l'exposition. Pour poursuivre la perspective développée par les *visual studies*, l'image du patrimoine circule également entre différents supports (« pictures ») qui ne sont pas uniquement des supports matériels. L'expérience de visite convoque en effet également les images mentales préalables des visiteurs, qu'il s'agisse des stéréotypes de la Venise des Alpes pour Annecy ou bien la connaissance du sens de la figure de l'éléphant pour la ville de Chambéry. Cette construction du patrimoine dans l'exposition du CIAP illustre parfaitement le caractère trivial, au sens d'Yves Jeanneret, du patrimoine qui fonctionne comme un être culturel circulant à la fois dans des objets, des pratiques, des représentations³⁵. Elle explicite également le fonctionnement socio-sémiotique du CIAP qui ne se limite pas à la temporalité de la visite mais prend nécessairement en compte un avant (les connaissances préalables du visiteur) mais aussi et surtout un après la visite, c'est à dire la rencontre physique avec le patrimoine lors de la visite du territoire. Le CIAP constitue ainsi un voyage dans l'espace et dans le temps envisagé comme un intermède, une étape dans un parcours et une temporalité plus larges.

En parallèle, l'analyse nous apporte quelques éléments de compréhension de la place du centre d'interprétation dans l'histoire des formes muséographiques et du média-exposition. En effet, le pouvoir authentifiant

30 Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, [1903] Paris, Seuil, 1984.

31 Nathalie Heinrich, *La sociologie de l'art*, Paris, Le Découverte, 2004, p.89.

32 Émilie Flon, *op. cit.*, 2012, p. 48.

33 Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, n°9, 1996, p.58.

34 W.J.T. Mitchell, *op. cit.*, 2009, p.22.

35 Yves Jeanneret, *Critique de la trivialité : les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*. Paris, Éditions Non standard, 2014.

accordé aux photographies et à la reconstitution témoigne de la revendication institutionnelle de la construction d'un point de vue véridique, scientifique sur le patrimoine du territoire dans le cadre du CIAP. L'absence d'objet semble alors contrebalancée par l'affirmation d'un discours performatif qui inscrirait les centres d'interprétation dans ce que Jean Davallon désigne comme muséologie d'idée³⁶. Pourtant, la particularité sémiotique des expositions des CIAP semble plutôt tenir du fait, comme évoqué précédemment, que leur visite ne constitue qu'une partie d'une visite prenant en compte un avant et un après la déambulation dans les salles d'exposition. Ce constat peut être interprété comme la retranscription pratique d'une réflexion théorique qui vise à placer le visiteur et sa pratique de visite, et non plus les objets, au centre de l'exposition. Dans ce sens, le recours aux « images » sous leurs multiples formes s'inscrirait dans les logiques exprimées par Raymond Montpetit au sujet de la muséographie analogique, à savoir cibler des visiteurs ordinaires, dotés de peu de connaissances préalables, comme peut le laisser penser la construction du parcours du CIAP d'Annecy. C'est alors plus dans les caractéristiques de la muséologie de point de vue³⁷ que l'on peut comprendre la particularité des CIAP en interrogeant les capacités communicationnelles des visiteurs dans un contexte de démocratisation culturelle. Ces derniers ne possédant pas nécessairement les codes culturels du dispositif expographique, d'autant plus en l'absence de l'objet muséal qui fonde culturellement la reconnaissance de l'exposition, sont provoqués et impliqués par la reprise de leurs propres images du patrimoine afin de les conduire vers une autre perception du territoire, tant durant la visite du CIAP que lors de leur future exploration du territoire.

Biobibliographie :

Nicolas Navarro est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Lumière Lyon 2 et chercheur à ELICO (EA 4147). Docteur en sciences de l'information et de la communication (Université d'Avignon), Ph.d. en muséologie, médiation, patrimoine (Université du Québec à Montréal) et diplômé de troisième cycle de l'École du Louvre, ses travaux portent sur les processus de mise en communication des territoires, en particulier du patrimoine, à travers notamment l'étude des politiques patrimoniales (label *Villes et Pays d'art et d'histoire*) et des dispositifs de médiations (musées territoriaux, signalétique, réseaux socio-numériques...).

36 Jean Davallon, *op. cit.*, 1992

37 *Idem.*