

Analyse du texte muséal; texte du musée d'art Islamique en France comme genre

Mohamed Said El Mortaji*

Parmi les structures communicationnelles mises en valeur par la stratégie des musées d'art islamique en France, le texte écrit (panneaux explicatifs, affiches, cartels, signalétiques, etc.) prend un intérêt particulier et participe indubitablement à la structure muséographique de l'institution. Affiché, le texte occupe une certaine place dans l'environnement spatiovisuel, et manifeste, très explicitement, sa volonté d'être vu pour être peut-être lu.

Objet à voir et à lire, le texte muséal continue toujours à être un instrument privilégié d'analyse de la relation concepteur/visiteur. Pour influencer le déplacement du visiteur/lecteur, modifier positivement son état psychique, cognitif et émotif et neutraliser ses réactions négatives, le scripteur produit un système de signes linguistiques qui implique des choix langagiers certes, mais également des prises de positions idéologiques et culturelles qui se situent au-delà de la seule transposition du discours scientifique. C'est le repérage de ces traces linguistiques de l'acte d'énonciation qui peut nous révéler l'engagement du scripteur dans l'énoncé. Nous nous intéresserons à la stratégie que le scripteur opte pour que son message soit facilement perçu. C'est l'acte de l'énonciation (et logiquement celui qui est à son origine) que nous interrogerons. Il n'entre pas dans notre propos d'analyser tous les textes de l'exposition permanente du musée de l'institut du Monde arabe, mais seulement les grands panneaux thématiques du niveau II qui sont, dans notre cas, exposés dans les vitrines. Nous nous intéresserons aussi à un territoire assez mal exploré ; celui des « livres d'or » des expositions temporaires. Notre objectif est de faire le point sur l'intérêt de ces utilisations de l'écrit qui ne sont pas valorisées culturellement, mais qui sont révélateurs de la richesse que l'écriture offre dans des domaines très divers et trop souvent ignorés. Nous nous intéresserons aussi bien à celui qui écrit le commentaire qu'au destinataire qu'il se donne et au texte qu'il produit, permettant ainsi de réfléchir à la nature même de la stratégie communicationnelle que le livre d'or produit.

* - chercheur résidé en France.

I- LE TEXTE ECRIT AU MUSEE DE L'INSTITUT DU MONDE ARABE

I- 1- Le contexte spatial

Si l'emplacement du musée de l'Institut du Monde Arabe dans la ville de Paris n'est pas sans grande importance¹ surtout sur le plan d'attraction de la curiosité des passants pour visiter le musée, la qualité exceptionnelle de sa conception architecturale, qu'il s'agisse de sa façade extérieure ou de ses aménagements intérieurs, mérite beaucoup d'intérêt.

Le champ spatial de notre analyse se limite au niveau II - (6ème étage) de l'exposition permanente du musée. Ce dernier se présente comme un espace quasiment rectangulaire. Il est composé de l'articulation de deux 'espaces' principaux définis par le choix des mobiliers, des supports et des couleurs, la nature et la taille des vitrines suivant les thèmes phares de l'exposition.

L'organisation spatiale de l'étage nous permet de suivre ainsi un parcours muséographique qui guide le visiteur dans un voyage à travers le temps et l'espace. Il traverse les siècles et les pays, porté par l'élan de découvrir le monde arabo-islamique, son patrimoine et notamment son art. Divisé en plusieurs étapes, ce parcours commence par une simple évocation de la naissance² de la religion du prophète Muhammad (Mahomet) à partir d'une représentation photographique et deux carreaux de revêtements du mihrab accrochés au mur présentant la direction de la qibla². L'espace est organisé autour de plusieurs vitrines³ de dimensions variables qui montrent un porte-Coran, des calligraphies de versets du Coran, des fragments d'étoffes et des tirâz en formant un rectangle. A l'intérieur de ce dernier sont implantées, dans le même alignement, des vitrines qui exposent des panneaux thématiques : « La calligraphie arabe dans les manuscrits », « Les types de calligraphies arabes », « Etoffes et tirâz », « Les tirâz abbassides » et « Les tirâz fatimides ». Mais il est à noter que la disposition des vitrines dans cet espace n'est pas sans problème. En effet, les concepteurs n'ont pas pu éviter les retours des visiteurs en arrière et leurs croisements dans le circuit.

Deux grandes vitrines, au-dessus du sol, favorisant une disposition chronologique, présentent quelques objets des deux premières dynasties, Umayyade et Abbasside. Elles sont utilisées essentiellement pour marquer le passage au deuxième espace⁴ tout en

¹ Le bâtiment de l'Institut du Monde arabe est situé à l'angle du quai Saint-Bernard, face à Notre-Dame. Sa façade nord, légèrement incurvée pour épouser les courbes de la Seine, est tournée vers le Paris historique. La façade sud reprend les thèmes de la géométrie arabe (moucharabiehs).

² Il ne s'agit pas ici d'une répartition de l'espace muséographique mais seulement d'une division selon le critère du contenu de la collection (thèmes de l'exposition) : calligraphies de Coran, *tirâz*, objets scientifiques, etc.

³ Ce qui peut attirer l'attention dans cet espace, c'est la présence des moquettes, de couleur rouge attirante - couvrant une surface d'environ 2 m² devant chaque vitrine. S'agit-il d'un marquage « des propriétés spatiales » de chaque vitrine ? (de chaque objet, ensemble d'objets ou aussi du panneau informatif ?).

⁴ Par la nature et la couleur du mobilier muséographique, mais aussi par le contenu de la collection, le visiteur peut apercevoir qu'il est passé à un autre thème ; à un autre monde... Mais il est notoire que ce passage d'un espace à l'autre en matière des thèmes développés n'est pas - toujours - rigoureusement étudié. Le thème des sciences traité dans l'espace n° 2, par exemple, n'a pas été amorcé - même implicitement - dans l'espace précédent (pour préparer le visiteur à ce qu'il va explorer) ou encore poursuivi dans l'espace suivant réservé à un autre thème (pour inviter à la poursuite de la visite).

gardant l'homogénéité de l'espace global. Elles ont aussi pour fonction de faire accroître chez le visiteur l'effet de surprise (pour découvrir l'espace suivant).

Le parcours se poursuit par un espace qui est organisé grâce à une suite de trois grandes « vitrines » qui présentent les objets d'astronomie et de sciences de la vie ; des vitrines qui prennent la forme de petits « laboratoires »⁵ identiques et à égale distance les uns des autres. Des aires de repos pour des jambes fatiguées sont ménagées entre ces petits laboratoires répondant ainsi aux exigences du confort du visiteur. De ces trois domaines scientifiques, le musée a choisi de développer un thème précis : l'astrolabe, un instrument astronomique.

En effet, un ensemble d'astrolabes est exposé dans trois vitrines plus grandes que les premières et situées en face de celles-ci. Ces astrolabes sont « circonscrits entre deux parois en forme de cube, sorte d'observatoire dans lequel le visiteur pénètre et s'isole avec les œuvres, face au ciel ». Les vitrines décrivent les différentes parties de cet objet scientifique suivant une présentation qui laisse voir ces outils suspendus dans l'air, tels quels étaient utilisés par les astronomes. Quant aux textes de cet espace, ils sont accrochés aux murs des vitrines ou ils occupent l'espace vide entre ces dernières. Cette alternance entre la lecture des textes et le regard des objets engendre certainement une atmosphère dynamique.

La mise en espace de cet étage a pour objet de répondre aux impératifs et la nature du discours à transmettre et aux conditions normatives du confort visuel et psychologique des visiteurs. Ces derniers bénéficient au sein du musée de l'IMA d'un « climat » qui rend l'accès au monde de l'exposition plus facile : une disposition architecturale facilitant le repérage spatial dans l'univers de l'exposition, qui ne nécessite pas une signalétique lourde et qui évite le sentiment de perte, de frustration chez le visiteur...

I- 2- Le texte écrit, outil de l'univers significatif de la présentation, s'expose

Le texte, en tant qu'un système sémiotique, est un élément indispensable du « code de déchiffrement » de l'acte de l'exposition. Il faut que le texte écrit occupe une certaine place dans l'environnement spatiovisuel, et qu'il manifeste très explicitement sa volonté d'être vu pour être peut-être lu pour intégrer le visiteur dans le monde de l'exposition. C'est ce qui explique l'intérêt particulier donné à sa présentation au sein du musée muséal.

Combinant les critères scientifiques et le souci esthétique, le texte écrit, exposé dans la vitrine, est pris dans une mise en espace qui donne aux visiteurs l'impression qu'ils sont devant un objet muséal. Ce « texte-objet »⁶, par sa meilleure occupation de l'espace, est harmonieusement intégré dans la scénographie globale du musée, en structurant ainsi l'espace muséographique de l'exposition de sorte que le visiteur porte tout son intérêt - au même titre - sur le texte écrit et l'objet.

Les concepteurs de l'exposition respectent - semble-t-il - la distance de lecture par rapport au visiteur (la distance au-delà de laquelle l'œil a du mal à percevoir l'information

⁵ C'est une présentation où les « outils d'exposition » bénéficient sûrement du statut d'« objets-discours ».

⁶ Ce terme n'est pas utilisé dans le sens d'un texte inscrit sur une œuvre présentée dans le musée (un manuscrit, livre, parchemin, etc.).

souhaitée par le scripteur). Ils nous présentent leurs textes qui, ils l'espèrent, séduiront le visiteur et rendront plus agréable son déplacement dans l'aventure proposée par le musée : ces textes tentent de rythmer le déplacement gestuel du visiteur dans l'exposition toute entière et d'encourager le visiteur à s'approcher de la vitrine pour découvrir les informations inaperçues par le simple regard de l'objet.

La fonction essentielle de cette muséographie est de mettre en valeur ces textes vecteurs de discours sur le monde arabo-islamique que les visiteurs « doivent » percevoir.

I- 3- Le texte écrit ; porteur d'un discours sur le monde arabe⁷

A peine pénétré dans l'espace de l'exposition, le visiteur se trouve plongé dans un champ spatiovisuel qui favorise la transmission d'un savoir sur le monde arabo-islamique ; ce qui donne à l'exposition permanente du musée de l'IMA le caractère d'une présentation documentaire qui implique la présence explicite d'un discours de soutien puisque son but consiste à communiquer une série d'informations⁸. Le texte de l'exposition ne peut être appréhendé que comme un tout complexe déterminé par une topographie (mise en page), une typographie (mise en forme), un paratexte et enfin un texte (corps du texte).

En effet, chaque dispositif visuel est accompagné, au moins, par une production scripturale, un texte écrit qui s'inscrit dans un discours global, ce qui engendre une forte présence de l'écrit dans toute l'exposition. D'après la charte de fondation de l'Institut du Monde Arabe, l'objectif de l'Institut est de « développer, en France, la compréhension du monde arabe, de sa civilisation et de ses valeurs culturelles et spirituelles ». Tel est le discours délivré concrètement par le musée de l'IMA qui présente des objets témoignant de l'existence d'autres savoirs et d'autres civilisations ; un message qui ne peut pas laisser le visiteur indifférent. En sus, à travers les informations communiquées sur le donné à voir, les visiteurs « peuvent » approfondir leurs connaissances sur le monde arabo-islamique.

Les textes écrits consistent à donner du sens à l'exposition. Ils tentent d'établir un dialogue avec le visiteur tout en s'inscrivant dans un parcours scénographique⁹. En effet, les textes illustrant les thèmes de calligraphie, d'étoffes et tirâz et des sciences jalonnent un

⁷ Nous utilisons le mot discours dans le sens que lui donne E. Benvéniste « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière ». Benvéniste (E.). 1966. *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, p. 242. Le sens du terme message est prêté à M.-S. Poli : « c'est le contenu idéal et informatif échangé entre le musée et le visiteur par l'intermédiaire du texte ». Intervention de M. -S Poli. « Utiliser les textes pour faire comprendre l'histoire », Colloque de Saint-Romain en Gal : *Quels passés pour quels publics? Les musées d'archéologie et d'histoire ?* 6 décembre 1996.

⁸ Davallon (J.). 1988. « Exposition scientifique, espace et ostension » pp. 5-16, in *Protée*, 6 (3). Il faut noter aussi que dans la majorité des musées dit de Beaux-Arts il est impossible comme souligne J. Hainard « d'y apprendre quelque chose, car si des informations y sont données, elles sont généralement pléonastiques. Voir une Vierge à l'enfant en bois polychrome, XVI^e siècle et lire sur l'étiquette Vierge à l'enfant, bois polychrome, XVI^e siècle consiste à réduire l'information à une farce à laquelle le public ne devrait plus adhérer... ». Hainard (J.). 1986. « Pour une muséologie de la rupture », pp. 531-539, in *Vagues; une anthologie de la nouvelle muséologie*, T. 2, Textes choisis par A. Desvallées et d'autres. 1994, Lyon : P.U.L.

⁹ Viel (A.). 1993. « L'écrit comme objet muséal », pp. 34-40, in *Musées*, vol. 15, n°3, p. 34.

parcours qui montre et explique l'art et la civilisation islamiques et, par là, offre à la compréhension des objets dont la saisie est globale et sensible.

Pour influencer le déplacement du visiteur/lecteur en situation de visite, modifier positivement son état psychique, cognitif et émotif et neutraliser ses réactions négatives, le scripteur produit un système de signes linguistiques qui implique des « choix langagiers certes, mais également des prises de positions idéologiques et culturelles qui se situent au-delà de la seule transposition du discours scientifique ou technique primaire dans un parcours d'exposition »¹⁰.

II- ANALYSE SEMIO-LINGUISTIQUE ET STYLISTIQUE DU TEXTE ECRIT AU MUSEE DE L'IMA

II-1- Panneau explicatif du musée de l'IMA ; définition, formes et fonctions

Le panneau explicatif est un document imprimé sur un support matériel qui décrit un thème particulier sans se soucier de présenter ou de se référer directement à un objet exposé. Il n'a pas pour rôle d'apporter une information détaillée sur les oeuvres données au regard, mais essentiellement d'éveiller la curiosité du destinataire pour mieux l'intégrer dans le monde de l'exposition. Ces textes, qui rendent plus accessibles les thèmes abordés, sont envisagés pour faciliter l'interprétation du contenu de l'exposition en donnant ainsi des outils pour l'appropriation conforme des messages véhiculés au public. La succession de ces textes autonomes s'articule autour d'un même discours qui est de modifier positivement la perception en France de l'art islamique et du monde arabe.

La règle d'or¹¹ dans la rédaction des textes de l'exposition est de retenir que le plus important n'est pas ce que les concepteurs ont envie de dire mais c'est les attentes et les comportements de lecture¹² de ceux avec qui les concepteurs essayent de communiquer, ce qui explique que les contenus des textes dans n'importe quelle exposition sont déterminés en premier lieu par les besoins du public visé.

Le document scriptural, comme tous les supports médiatiques de l'exposition, contribue à instaurer une relation étroite entre les concepteurs-scripteurs et les récepteurs-lecteurs ainsi qu'entre la « pensée » des visiteurs et les « choses » présentées. Chaque texte communique un ensemble de signes connoté premièrement par ceux qui l'« exposent » (émetteur) et deuxièmement par chaque visiteur (récepteur) suivant son univers de valeurs¹³.

¹⁰ Poli (M.-S.). 1992. « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique », pp. 91101, in *Publics et Musées*, n°1, p. 100.

¹¹ Bringer (J. P.), Martini (G.). 1988. *Les expositions à thème*, la Documentation Française, p. 28.

¹² Notre étude ne portera pas sur l'influence de la lecture des textes sur les comportements des visiteurs. C'est le sujet d'autres recherches notamment celles de H. Gottesdiener, 1988. « Les mesures de l'attention et l'évaluation des expositions », pp. 29-35, in *Protée*. 16 (3), Gottesdiener (H.). 1992. « La lecture des textes dans les musées d'art », pp. 75-89, in *Publics et Musées*, n° 1. P.U.L. Schiele (B.), Samson (D.). 1989. *L'évaluation muséale /publics et expositions : bibliographie raisonnée*, Paris : Expo-Media.

¹³ Schématiquement, on peut dire que le concepteur de l'exposition joue le rôle d'un destinataire qui propose au regard des objets d'art à un destinataire (le visiteur). Ce faisant, il exprime implicitement sa conception du monde de l'exposition (muséographie ; statut des objets et des visiteurs...) et ses intentions qu'il transmet au visiteur dans l'espoir de le faire réagir. Le visiteur - quant à lui - vient découvrir les objets d'art et leurs supports muséographiques avec toute

Le visiteur du musée de l'IMA, d'après M.-H. Bayle, « est un visiteur « engagé ». Sa démarche est sans doute moins anodine que lorsqu'il va découvrir les tableaux du Titien au Louvre. Lorsqu'il vient au musée de l'IMA, il est réceptif et a priori favorable à ce monde mais pas toujours » ; il se peut qu'il porte un regard individuel sur le contenu du texte, parfois très différent de celui du concepteur.

*** Entre panneau explicatif et publication**

Le panneau au musée de l'IMA est un texte inscrit sur un support rectangulaire (souvent imprimé sur textile) qui mobilise plusieurs caractéristiques des publications. Ce document imprimé de l'exposition, justifié, parfois avec images, accroché verticalement en un seul exemplaire, « hors de portée », est installé dans une vitrine qui favorise sa mise en valeur dans un espace muséographique complexe. Il est conçu à une échelle supérieure pour permettre une lecture à distance tout en cheminant l'exposition. Ces panneaux véhiculent des informations sur les thèmes et les objets exposés en essayant de tout dire dans des textes courts. Tandis que les publications, imprimées sur le papier, sont consultées par les lecteurs (entre les mains) à tout moment dans une position - le plus souvent - assise et dans des conditions plus confortables que dans le musée. Elles sont des documents de plusieurs pages qui offrent la possibilité d'approfondir un ou plusieurs sujets.

II-2- ANALYSE DES PANNEAUX EXPLICATIFS

L'étude de cas a montré que le discours - envisagé non pas d'emblée comme message mais d'abord comme processus d'énonciation - forme un ensemble cohérent ; il comporte une trame qui échappe à la simple lecture et que le découpage thématique anéantit. La position du locuteur se modifie suivant les panneaux (thème et emplacement) et c'est l'ensemble des textes qui permet de déduire ses investissements, ses présuppositions, son rapport au temps, au lieu et aux objets, bref ce qu'on peut appeler la dimension idéologique.

Précisons que notre étude se limitera, pour circonscrire l'analyse, à cinq panneaux explicatifs situés dans le niveau II (sixième étage) du musée de l'IMA. Chaque panneau développe un thème particulier de l'exposition. Les thèmes traités sont : I : La calligraphie arabe dans les manuscrits, II : Les types de calligraphies arabes, III : Etoffes et tirâz, IV : Les Tirâz abbassides et V : Les tirâz fatimides.

a- La structure des textes

Comme tous les panneaux explicatifs, le panneau de l'IMA fait appel le plus souvent

une série de comportements qui fait partie du contexte social de sa visite. S'il est réceptif, il peut accepter le contrat muséal proposé par le concepteur : le contrat sera donc validé. Pourtant, s'il n'est pas réceptif, ce qui implique que le monde de l'exposition ne s'adapte pas avec son savoir et sa sensibilité et de ce fait il appartient à un autre univers établi par un autre destinataire (qu'on pourra appeler l'anti-destinataire), il refuse le contrat, ce qui peut être traduit soit par le refus du statut des objets d'art et du système muséographique, soit par la remise en cause du musée lui-même.

aux mêmes éléments à savoir l'accroche (un titre), le texte, le paratexte et l'infratexte¹⁴.

Placés en haut des panneaux, avec des polices de gros caractères en majuscule, les quatre titres (des panneaux : I - III - IV et V) prennent une importance particulière afin d'éveiller l'intérêt du visiteur. Ces titres, courts aux mots accrocheurs, constituent les premières masses énonciatives des panneaux et ont pour fonction de nommer et d'introduire les textes. Ils invitent le visiteur-lecteur à la poursuite de la lecture des textes. Le parti-pris est d'utiliser la forme affirmative avec des phrases simples, même si la plupart des concepteurs optent pour l'utilisation de la forme interrogative (surtout les questions habituellement posées) pour mieux interpeller le visiteur.

Justifié et disposé en colonne (comme dans les journaux), le texte de chaque panneau est margé à gauche et à droite sans couper les mots en fin de ligne. Le lecteur cherche spontanément les débuts de lignes à gauche.

Les textes des quatre panneaux sont divisés en trois ou quatre alinéas bien marqués qu'on pourra appeler « paragraphes scénographiques ». Les scripteurs ménagent volontairement des coupures visuelles (des blancs) entre ces masses textuelles. Le texte de chaque panneau, écrit en noir sur un support blanc, donne au visiteur l'impression qu'il ne demande - pour sa lecture - qu'un temps bref. Ce texte, facile à lire, favorise le confort visuel et permet au visiteur-lecteur, si volontaire soit-il, de décider ce qu'il veut lire. Le seul inconvénient est l'absence des inter-titres, ce qui ne facilite pas le repérage des informations qui intéressent le visiteur. L'alternance des paragraphes avec les espaces laissés en blanc dirige les pauses de lecture de manière à favoriser le confort visuel des visiteurs et facilite la structuration des informations.

Le panneau (II) « Types de calligraphies » fait exception à cette structure textuelle que nous avons présentée. Ce panneau a l'originalité de frapper l'attention du visiteur-lecteur par le sentiment qu'il est devant des calligraphies réelles. Les images (photographies en couleur), une composition iconique, occupent près de la moitié de l'espace de ce document scriptovisuel. L'utilisation de ces « reproductions » de calligraphies accompagnées de commentaires révèle la vocation didactique de l'exposition. Cette mise en page aide les visiteurs à trouver facilement la définition et l'histoire du style calligraphique qu'ils cherchent dans la masse textuelle offerte par le panneau. Le regard de l'illustration et la lecture du texte, deux activités qui se succèdent¹⁵, font du simple panneau une manière plus attrayante et crédible pour transmettre les informations sur les types de calligraphies.

Le texte est écrit avec une typographie facile (le caractère sérif). Le choix d'une

¹⁴ Est dit paratexte « l'ensemble des plages visuelles (signes linguistiques et visuelles) qui occupent l'espace laissé libre sur le support », Jacobi (D.), Poli (M. -S.). 1993. « Les documents scriptovisuels affichés dans l'exposition : quelques repères théoriques », pp. : 43-71, in *L'écrit dans le média exposition*, Montréal : Musée de la Civilisation, p. 54. Il est constitué par un ensemble d'énoncés secondaires et périphériques par rapport au texte principal (y compris les intertitres, les photos, les dessins, etc.). L'infratexte, ce système périphérique, est constitué de références, de notes d'éléments d'identification.

¹⁵ Pour D. Samson : « Chez les visiteurs regarder précède lire et l'iconographie est le référent central », in Caillet (E.). 1995. *A l'Approche du Musée, la Médiation culturelle*, Lyon : P.U.L., p. 184.

typographie claire, à travers laquelle se concrétise une énonciation¹⁶, fait partie de la stratégie de communication du musée indiscutablement essentielle pour véhiculer, sans difficultés de lecture, le discours de l'exposition. Les mots d'origine arabe sont transcrits selon un système de transcription simple. Ils sont marqués par des caractères typographiques différents (en italique) pour les distinguer des mots français. Cette mise en valeur a aussi pour fonction d'économiser l'effort et le temps de localisation des termes arabes dans le texte.

Ce qui caractérise les textes des panneaux c'est qu'ils mobilisent un maximum de signes linguistiques qui favorise l'accès à une information détaillée et la compréhension aisée d'un thème inconnu pour les visiteurs (reconnaissance des particularités et de la spécificité des objets d'art).

Nombreux sont les auteurs qui conseillent de présenter des textes courts avec des informations courtes et variées en évitant la redondance des textes didactiques : comme le visiteur n'est pas prêt à consacrer beaucoup de temps à la lecture des textes, ces derniers s'ils sont courts, conformes à une lecture cheminante, faciliteront la compréhension du discours.

Les phrases des textes, peu longues, sont heureusement entrecoupées par l'explication des termes spécialisés. Le nombre des mots est souvent inversement proportionnel au succès du panneau signalétique. Le nombre de mots des textes étudiés varie entre 198 et 356, tandis que les chercheurs comme Serrel « considère qu'au-delà de deux cents mots, c'est l'échec »¹⁷. La durée de lecture de ces textes est un paramètre essentiel à considérer. Pour qu'un visiteur puisse lire les cinq textes il lui faut entre 15 et 20 minutes.

Mais le vrai problème que peuvent générer ces panneaux explicatifs - comme note J.-P. Bringer - est que « non seulement le public n'aura pas reçu l'information qu'on lui destinait, mais il risque de surcroît de se sentir frustré à l'idée d'avoir manqué des informations importantes »¹⁸.

Le choix des caractères, l'espacement entre les lettres, les mots et les lignes, la lisibilité des polices de caractères, la longueur (ou la largeur) des lignes, le style langagier, les messages transmis, l'organisation spatiale du texte, la relation de chaque panneau avec les autres, l'emplacement des panneaux au sein de l'exposition, l'éclairage apporté aux objets et aux textes, sont entre autres des paramètres respectés pour rendre la lecture plus agréable. Chaque exposition choisit le niveau d'interprétation le plus adéquat en fonction des hypothèses qu'il cherche à vérifier, mais, en tout cas, les caractéristiques de l'énonciation suscite forcément des interrogations sur ses énonciataires, sur les conditions de l'énonciation, ainsi que sur l'efficacité estimée des communications effectuées. De la même manière, le choix conscient (ou inconscient) du langage, dans une perspective d'optimisation de l'efficacité des messages, est crucial. Au demeurant, comme le dit

¹⁶ Christin (A. M.). 1995. *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris : Flammarion, p. 136.

¹⁷ Poli M.-S. 1992, p. 95.

¹⁸ Bringer (J.-P.). 1988, p. 26.

Cotteret, « cette efficacité dépend du dosage de l'information véhiculée à travers le vocabulaire utilisé. (...) Un vocabulaire trop pauvre n'apporte pas d'information, un vocabulaire trop riche fait disparaître l'énonciation »¹⁹. Les statistiques lexicales relatives aux énoncés comme aux modes d'énonciation constituent, par conséquent, un bon moyen et un garde-fou supplémentaire pour construire des messages performants, en respectant les nécessaires équilibres entre langage commun (ou « Français quotidien ») et langage de spécialité, mais également en veillant à la longueur des phrases. Pour Cotteret, comme pour les concepteurs des textes des musées, les phrases « trop longues ne sont pas retenues, et à vouloir nuancer une affirmation, on finit par la gommer ».

b- Énonciation et production des textes

Le texte selon M.-S. Poli est « un média porteur de traces linguistiques empiriquement observable par le spécialiste du langage, qui expriment implicitement « la vision du monde » que l'émetteur transmet au récepteur de son message »²⁰. C'est le repérage de ces traces linguistiques de l'acte d'énonciation qui peut nous révéler l'engagement du scripteur dans l'énoncé. Nous verrons quelle stratégie le scripteur opte pour que son message soit facilement perçu. C'est l'acte de l'énonciation (et logiquement celui qui est à son origine) que nous interrogerons.

L'énonciation est un concept défini dans le Petit Robert comme une (1) « action d'énoncer, déclaration, (...), élocution, prononciation, (2) production individuelle d'une phrase dans des circonstances données de communication ». C'est la deuxième définition indiquée aussi par le linguiste français Benvéniste : « L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » qui nous intéresse dans notre approche.

La lecture attentive des textes nous renseigne que l'implication du concepteur-scripteur est marquée par l'utilisation ou non des indicateurs personnels, des marques spatio-temporelles, de certaines formes verbales, des adjectifs, des adverbes...

*** Indicateurs personnels**

L'énonciation se caractérise notamment par le choix des pronoms personnels, qui manifeste la position du locuteur par rapport à son énoncé ou par rapport à l'énonciataire. Les deux exemples ci-après illustrent cet aspect de l'énonciation en mettant en oeuvre deux techniques:

L'examen du lexique des pronoms personnels d'une part, et l'intensité lexicale des « embrayeurs »²¹ d'autre part. Les exemples ci-dessous dégagent le lexique des pronoms personnels et révèlent ainsi profondément deux styles de discours au sein des corpus examinés :

¹⁹ Cotteret (J.M.). 1986, « Comment parler le langage de vos clients? », in *Revue Française du Marketing*, 109, 4, 47-54.

²⁰ Poli (M. S.). 1992.

²¹ Adaptation de l'anglais *shifters* utilisé par Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale*, traduction minuit, 1963. On le donne à tous les éléments lexicaux ou grammaticaux qui sont directement en rapport avec les paramètres constitutifs de la situation d'énonciation.

- Certains textes optent pour une interpellation interactive du récepteur et le « Vous / Nous²² » s'affiche haut et fort.

- Les communications scientifiques affirment leur objectivité par une absence de recours au « Je » et le choix d'un discours normatif, convenu et grandement impersonnel (il faut...il convient...). La place du « Nous », quoique minoritaire, introduit un doute cependant : « nous » collectif ou « nous » de majesté.

Le destinataire essaie de se cacher derrière un anonymat et se place en dehors du texte pour ne pas marquer sa présence et, par voie de conséquence, assurer l'objectivité de l'information donnée dans son discours. Les sujets des verbes ne sont jamais ceux des rédacteurs.

(1)- On sait qu'elle est souvent composée de suie mélangée à de l'eau et à la gomme arabique... (I).

(2)- On raconte qu'il fallait employer un poil de chat de trois mois arraché à son cou, pour pouvoir calligraphier cette écriture...²³ (II).

(3)- On connaît peu la production abbassides du VIIe. (IV).

(4)- Dans le premier, on confectionnait les étoffes de luxe destinées aux califes ou aux cadeaux, dans le second, on conservait la garde-robe privée du souverain. (IV).

(5)- Il reste qu'en l'absence du nom du calife, une datation précise est souvent difficile.

Dans l'ensemble des panneaux, on remarque l'absence des indicateurs personnels : je, tu, nous, vous... (qui marque généralement la subjectivité des énoncés) et par contre l'emploi de on, il indicatif qui ne font pas partie du plan de l'énonciation, ce qui s'oppose au principe de communication entre le scripteur et le lecteur, objectif de toute exposition.

Pour faire parler les thèmes de l'exposition eux-mêmes, le scripteur utilise des sujets comme : il / elle, qui correspondent respectivement au tirâz, et à la calligraphie, ce qui implique que la communication est focalisée beaucoup plus sur le thème que sur le destinataire.

Pourtant la présence de certains indices souligne qu'« il n'y a pas de texte sans auteur » comme dit M.-S. Poli 1992. Le scripteur inscrit dans son énoncé des traits individuels et des choix qu'il opère pour multiplier les points de contact avec les lecteurs. Le seul exemple d'indicateurs personnels que nous avons pu « détecter » est le suivant :

- Vers le VIIIe siècle de notre ère, la calligraphie arabe fait son apparition sur les vêtements... (III).

Dans la phrase, le destinataire souligne la date relative de l'apparition de la calligraphie arabe sur les vêtements « vers le VIIIe de notre ère ». Pour ce faire, il utilise la préposition « vers » qui indique la fonction dans la phrase du VIIIe siècle, un complément

²² Ecrit en lettres capitales, le terme et VOUS renvoient à l'ensemble des paradigmes lexicaux que renferment les notions de vouvoiement (*vous, votre, vôtre, venez...*)

²³ Pour donner une idée sur les savoirs populaires, le scripteur évoque dans cette phrase un récit traditionnel et populaire arabe. On trouve aussi les traces d'un récit dans un autre énoncé où il est dit le *nasta'liq* (...). Selon la légende, son inventeur le calligraphe Mir Ali aurait été inspiré, lors d'un songe, par les ailes d'un oiseau en vol. (II).

circonstanciel de temps, il utilise aussi un adjectif possessif de la première personne du pluriel, « notre » ère qui s'oppose implicitement à un « votre ou leur » ère qui est, dans ce cas, l'ère musulmane qui débute avec l'Hégire (date de l'émigration du prophète Muhammad (Mahomet) de la Mecque à Médine) qui correspond avec 622 de l'ère chrétienne. L'emploi de « notre » renvoie à l'émetteur de l'énoncé ainsi qu'à son (ses) interlocuteur(s). Il peut indiquer que le scripteur est un occidental (pour ne pas dire chrétien) ce qui présuppose encore qu'il a l'intention de cibler en premier lieu un public occidental (français en l'occurrence).

* Modalités des verbes

Dans l'ensemble des cinq panneaux, on trouve une si grande diversité des formes verbales:

Panneau	Infinitif	Présent	P.composé	Imparfait.	P. simple	condit.
I	6	23	3	0	5	0
II	4	19	3	1	0	3
III	8	9	3	13	2	0
IV	1	4	0	5	3	0
V	0	5	1	12	1	0
Total	19	60	10	31	11	3

On remarque que le présent est l'occurrence la plus employée dans les textes. Il a pour fonction d'inciter le lecteur à mettre en relation le texte (la lecture) et le donné à voir (le regard). Il prend plusieurs formes :

- Le travail patient des chercheurs permet néanmoins aujourd'hui de reconstituer ces puzzles. (III).

Dans cette phrase, l'actualité de l'activité des chercheurs est marquée par un présent immédiat.

Le scripteur utilise aussi un présent qui exprime une action dans le passé qu'on appelle le présent historique. Ce dernier est souvent accompagné d'une marque temporelle qui situe l'événement dans le temps. Il convient de distinguer très soigneusement les divers sens du mot « temps » : nous distinguerons particulièrement ce que l'on appelle les « temps de la conjugaison » (présent, passé composé, imparfait, etc.) de l'axe de la temporalité, qui nous permet de mettre en contraste un passé, un présent ou un futur, mais ce passé, ce présent et ce futur peuvent être exprimés de bien des façons et pas toujours d'ailleurs en utilisant les « temps de la conjugaison » : les scripteurs peuvent parfaitement indiquer le passé en disant « Au IV^e siècle », Vers le VIII^e siècle », à tel point que lorsque ces indications temporelles sont données par adverbes ou locutions adverbiales, ils peuvent même ne pas utiliser un « temps » du passé.

- Au XI^e siècle, l'Egypte des fatimides (...) devient la grande pourvoyeuse de textiles...

- Vers le VIII^e siècle de notre ère, la calligraphie arabe fait son apparition...

Le scripteur emploie aussi l'imparfait (marquant le caractère duratif des actions) et le passé simple (marquant un fait dans un temps précis). L'utilisation de ces temps qui caractérisent le récit (surtout dans les textes : III - IV et V) traduit l'intention de l'énonciation historique. Pourtant, la présence du présent historique²⁴ et des séquences actuelles dans la continuité du récit des événements passés (comme dans le troisième paragraphe du texte II) explique que le scripteur tente de « vivifier » son récit et de le rendre contemporain.

Le passé simple, temps de base de récit, où s'efface les marques de la présence de l'énonciation, du moment et du lieu de l'énonciation, est très rare dans les textes.

On remarque aussi que le scripteur évite d'utiliser les phrases injonctives de type : remarquez, regardez, comparez, etc. La présence de ces formes verbales dans les phrases stimule l'observation et la contemplation de objets d'art et facilite au mieux l'interpellation du visiteur. Lorsque ce dernier lit le texte, il a l'impression que quelqu'un - derrière le texte - lui adresse la parole et attend sa réaction.

* L'énoncé entre vérité et doute

Les messages sont délivrés fréquemment sous forme de vérités historiques ou de définitions qui ne demandent aucune activité de réflexion. Pourtant, le scripteur utilise quelques fois - par exemple dans les phrases suivantes - des marques de doute.

(1)- (...) muqqassabât, un terme probablement issu de qasab qui désigne un petit segment de roseau...(V).

(2)- Le thuluth signifie un tiers et tirerait son nom du fait qu'un tiers de chaque lettre est incliné. (II).

(3)- Le nasta'liq (...). Selon la légende, son inventeur le calligraphe Mir Ali aurait été inspiré, lors d'un songe, par les ailes d'un oiseau en vol. (II).

(4)- Le rayhâni (...). Il viendrait du mot rayhân « basilic »... (II).

La présence de ces indices (probablement, mode conditionnel...) dans les phrases fait comprendre aux visiteurs qu'il ne s'agit pas de sciences exactes mais des savoirs relatifs. L'éventail des ressources linguistiques est considérable, tant du point de vue lexique que de la syntaxe : le simple verbe pouvoir, mais aussi il se peut que, peut-être que, il est possible, mais également en incise peut-être, ça se peut. Pour exprimer les réserves les moyens ne sont pas moins variés : semble-t-il, il semble, il semblerait, pour le seul verbe « sembler ». Mais il y a également paraître, apparaître ou l'affectation d'un marque de conditionnel au verbe.

L'énonciation est marquée aussi par l'emploi de certains adverbes qui donne aux textes le caractère d'un discours subjectif. La plupart des adverbes sont des adverbes en "ment" formés par suffixation sur le féminin de l'adjectif : « jalousement », « grandement », etc. des locutions adverbiales formées sur une base nominale, souvent

²⁴ « L'énonciation historique (...) caractérise le récit des événements passés (...). Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans intervention du locuteur dans le récit ». Benvéniste (E.). 1996, p. 241.

précédée d'une préposition : « par hasard », « de bonne heure », « le lendemain ».

(1)- Si certaines (calligraphies) se trouvent principalement dans les Corans, (...) un qalam, morceau de roseau dont l'extrémité a été taillée : s'il est particulièrement réussi, le qalam peut être enterré avec son propriétaire (...) la fabrication de l'encre tient aussi une place de choix et chacun en conserve jalousement les secrets. (I).

(2)- l'Andalousie a été grandement influencée par l'art des tirâz fatimides. (V).

(3)- on connaît peu la production abbasside du VIIe

(4)- (...) qui offrit (...) pas moins de soixante pièces... (IV).

D'autres formes grammaticales comme les adjectifs d'appréciation et les adjectivations favorisent le dynamisme des récits. Les adjectifs sont de formes très diverses: brefs (notamment monosyllabiques), longs (polysyllabiques), antéposés ou postposés.

(1)- Le travail patient des chercheurs... (III).

(2)- (...), notamment le fameux Harun al-Rachid... (IV).

(3)- (...) même si celle-ci resta célèbre ... (IV).

(4)- l'Egypte des fatimides (...), califat rival de celui des Abbassides... (V).

Ces structures d'adjectifs en fonction d'épithète ou d'attribut donnent aux noms des qualités particulières (patience - célébrité) sans recourir à un élément verbal.

(1)- l'écriture arabe a servi à transcrire la parole divine révélée... (Qui est révélée) (I).

(1)- 10 000 dirhams d'étoffes et 50 000 dirhams de fourrures données... (Qui sont données). (IV).

(2)- Les califes thésaurisaient les étoffes brodées... (qui sont brodées). (IV).

Sauf quand ils sont attributs, les adjectifs ne sont pas indispensables grammaticalement à l'existence d'une phrase, même s'ils ont une fonction sémantique non négligeable, c'est-à-dire que ce qu'ils signifient peut être laissé implicite (relève de la situation) ; la présence de nombreux adjectifs, ou locutions adjectivales diverses, est de ce fait un élément très significatif pour la description d'un texte.

L'étude des adjectifs est particulièrement significative pour comprendre un texte, car s'ils sont souvent des « compléments » grammaticalement non indispensables, ils sont des éléments essentiels pour décrire une situation, des personnages, des événements... Leur place, leurs caractéristiques formelles et sémantiques doivent souvent être l'objet d'une analyse minutieuse. L'épithète antéposée qualifie le contenu notionnel (le signifié du nom). « L'épithète postposée qualifie le référent visé, dans les circonstances ponctuelles de l'énonciation, par le syntagme nominal »²⁵.

c- Marques spatio-temporelles

Pour contextualiser ses objets d'art exposés, le concepteur de l'exposition utilise deux sortes de coordonnées qui permettent de situer le contexte spatio-temporel des œuvres

²⁵ Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galmiche. 1986. *La grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*. Paris : Flammarion, pp. : 37-38.

d'art. Pour chaque thème, le panneau offre des indications sur l'origine, l'histoire et l'évolution.

(1)- A l'aube de l'archéologie, les tirâz ont éveillé l'intérêt des collectionneurs et les pilliers de tombes n'ont pas hésité à bouleverser les sépultures et effacer ainsi tout repère chronologique. Ils découpèrent aussi les inscriptions en plusieurs fragments afin d'en tirer de plus grands profits. Le travail patient des chercheurs permet néanmoins aujourd'hui de reconstituer ces puzzles. (III).

(2)- C'est à Bagdad, capitale des Abbassides (750-1258), deuxième dynastie musulmane, qu'apparaissent les premiers ateliers d'état appelés dâr al-tirâz. (IV).

(3)- Dès le IX^e siècle de nombreux fragments de tirâz mentionnent les califes de Bagdad, notamment le fameux Harun al-Rachid, contemporain de Charlemagne.(IV).

(4)- Au IV^e, l'Egypte des fatimides (969 - 1171), califat rival de celui des Abbassides, devient la grande pourvoyeuse de textiles et de tirâz. (V).

(5)- Au Caire, la répartition des tâches était la même qu'à Bagdad. (V).

(6)- La production de tirâz perdura en Egypte avec les Ayyoubides (1171 - 1250) puis les mamelouks (1250 - 1517). (V).

Voici quelques exemples qui montrent le souci du scripteur à situer son destinataire dans le temps et dans le lieu. Dans l'énoncé (1), le scripteur situe le contexte des recherches anciennes ainsi que celles d'aujourd'hui. Le paragraphe évoque le problème de datation, un problème que posent généralement les séries d'objets collectées au début du siècle. Le rédacteur tente aussi d'expliquer l'état actuel des tirâz exposés (des fragments) pour éviter toutes sortes de contradiction entre le texte écrit et le donné à voir. Le rédacteur mobilise la réflexion des visiteurs-lecteurs (pour imaginer l'état premier des tirâz dont le musée n'expose que des fragments). Dans un discours de vulgarisation, « deux systèmes de coordonnées temporelles se répondent : une évocation des travaux anciens qui vise à souligner et renforcer l'originalité des recherches actuelles ou récentes »²⁶. Loin des marques de temps et de lieu, le scripteur prend part contre les pilliers des tombes afin de sensibiliser les visiteurs au trafic illicite des oeuvres d'art, cause de la fragmentation des objets et de la connaissance.

La phrase (2) est structurée - elle aussi - autour de repères spatiaux (Bagdad, capitale des Abbassides, ateliers) et temporels (750-1258).

Dans l'énoncé (3), le rédacteur du texte met en relation ce qui est pour la majorité des visiteurs français peu connu (celui qui est fameux pour les arabes : le calife Harun al-Rachid) avec un repère chronologique de l'histoire de la France (le règne de Charlemagne). On constate la condensation de trois marques temporelles (ère chrétienne, histoire arabe, histoire française). La présence de ces éléments « facilitateurs » dans le texte permet au visiteur d'accéder au monde de l'exposition.

²⁶ Jacobi (D.). 1988. Le discours de vulgarisation scientifique ; problèmes sémiotique et textuels, pp. 87 - 117, in *Vulgariser la science ; le procès de l'ignorance*, Paris : Champ Vallon.

d- Reformulation et paraphrase

Pour adapter le texte du panneau à son supposé lecteur-visiteur, le concepteur recourt à une reformulation linguistique et stylistique du texte initial qui consiste à transformer le langage des spécialistes (historiens de l'art islamique) en langage descriptif familier afin que son message passe efficacement auprès des visiteurs. Les textes paraphrasés permettent le plus souvent aux visiteurs non-spécialistes de retrouver le sens proposé par le scripteur. Cette stratégie est connue surtout dans les écrits de vulgarisation scientifique²⁷.

*** Substitution et répétition**

Le recours à la substitution c'est à dire le remplacement d'un terme clé qui appartient à la terminologie de l'art islamique par une expression censée garder le même sens est l'une des techniques les plus présentes dans les textes des panneaux de l'exposition : « calligraphie (...) art de l'écriture (...), l'écriture arabe » : panneau n° I. « Les tirâz, les étoffes brodées, les vêtements brodés d'épigraphie » : panneau n° III...

Pour que les mots-clés de chaque panneau soient mémorisés, le scripteur procède aussi à une autre technique pédagogique qui consiste à répéter ces mots plusieurs fois dans le même texte. Cette répétition tente de mobiliser « la mémoire visuelle du lecteur afin que ce dernier intègre une notion ou un concept de l'exposition »²⁸. C'est ainsi que le visiteur-lecteur peut lire plusieurs fois le même mot dans un seul panneau. On compte par exemple dix fois le terme tirâz dans le texte III.

*** Définition des termes clés**

Dans tous les fragments d'énoncé suivants, la volonté d'expliquer conduit le scripteur à définir les termes clés des textes (en arabe ou en persan), qu'il juge incompréhensibles, en langage courant décodable par les futurs visiteurs sans pour autant déformer l'information.

(1)- (...) et utilise un qalam, morceau de roseau dont l'extrémité a été soigneusement taillée. (I).

(2)- Le thuluth signifie un tiers et tirerait son nom du fait qu'un tiers de chaque lettre est incliné. (II).

(3)- La calligraphie arabe fait son apparition sur les vêtements sous forme de bandes de tissus brodées ou tissées en fils de soie de couleur ou en fils d'or, bandes qui sont appelées tirâz, le terme tirâz, d'origine persane, signifie broderie et par extension un vêtement portant une inscription ou l'atelier dans lequel a été fabriqué. (III).

(4)- Les étoffes au décor doré étaient appelées muqassabât, un terme probablement issu de qasab qui désigne un petit segment de roseau servant de bobine pour les fils dorés. (V).

Le scripteur utilise plusieurs types de signes linguistiques qui marquent l'activité de

²⁷ Jacobi (D.), Schiele (B.). 1988. *Vulgariser la science, le procès de l'ignorance*, Paris :Champs Vallon.

²⁸ Poli (M. S.). 1992, p. 96.

reformulation que ce soit des termes : signifie, désigne, appelé..., soit des signes de ponctuation : guillemets, italique...

*** Discours rapporté**

Au discours formulé par le scripteur viennent s'intégrer des citations d'autres discours. La citation, un propos rapporté, est intégrée dans l'énoncé pour soutenir et valider le « discours » du scripteur. Elle introduit, selon M.-F. Mortureux, « une certaine opacité dans le discours où elle est intégré, sans pour autant garantir la « fidélité » à la source de l'interprétation qu'elle y reçoit, puisque la modification du contexte entraîne la modification du sens... »²⁹.

Le seul fait d'introduire alors le discours direct « authentifie » les énoncés rapportés parce qu'il ne donne pas un équivalent sémantique, mais restitue la situation de la communication elle-même. Bien souvent, la citation est « spéculaire », c'est à dire que le détour par l'intertexte est un mirage : sous couleur de donner la parole à d'autres discours, le discours citant ne fait, en réalité que mettre en œuvre ses propres catégories.

(1)- (...) Harun al-Rachid (...) qui offrit à son médecin chrétien Gibra'il ibn Bakhtishu pas moins de « soixante pièces de tissu de lin et de soie et neuf vêtements, le tout pour une valeur de 50 000 dirhams pour la première attribution de l'année avec en plus 10 000 dirhams d'étoffes diverses et 50 000 dirhams de fourrures données à l'occasion de fêtes chrétiennes ». (IV).

(2)- Parmi les pièces de luxe figuraient les toiles de lin « aussi fines que la membrane intérieure de l'œuf ». (V).

(3)- L'auteur du XII^e siècle al-Maqrizi mentionne une robe à traîne ornée de pierreries et de métal précieux pour laquelle 2994 qassabât d'or avaient été nécessaire soit environ 1500 kg. (V).

Dans la 1^{ère} phrase, la citation, à la quelle le scripteur renvoie ses lecteurs, est signalée par des marques de ponctuation: les guillemets. La lecture de cet énoncé fonctionne différemment selon les compétences culturelles, les univers de valeurs et surtout les convictions idéologiques des visiteurs : le visiteur-lecteur peut voir dans la citation le poids du christianisme dans la société musulmane du moyen âge (le médecin du calife est chrétien au temps - d'après le discours même de l'exposition - du développement de la médecine musulmane) comme elle peut être le support de l'idée de la tolérance dans l'Islam médiéval. Le scripteur n'a pas pris le soin de rendre plus palpable la valeur du « dirham » du IX^e siècle cité trois fois dans l'énoncé.

La phrase 2, une reprise utilisant le comparatif d'égalité, qui puise son image du réel. cherche à étonner son 'interlocuteur'.

A l'opposé des phrases 1 et 2, le scripteur indique dans le troisième énoncé la source (l'auteur) de sa citation. Ce discours rapporté, introduit par un verbe particulier (mentionne), est mis dans le style indirect qui se distingue des deux phrases précédentes.

²⁹ Mortureux (M.-F.).1988. La vulgarisation scientifique ; parole médiane ou dédoublée, pp. 118-147, in *Vulgariser la science*, p. 122.

Le scripteur tente de conserver le sens initial de l'auteur.

*** Bilinguisme**

Conformément à sa charte de fondation, le musée s'efforce de rayonner en France en prenant en compte le caractère quasi-arabe des objets d'art islamique. Les textes expliqués, exposés dans les vitrines, sont rédigés généralement en français (à l'attention des francophones qui constituent la majorité des visiteurs).

(1)- Il écrit accroupi par terre (...) et utilise un qalam, morceau de roseau dont l'extrémité a été soigneusement taillée. (I)

(2)- Le thuluth signifie un tiers et tirerait son nom du fait qu'un tiers de chaque lettre est incliné. (II)

(3)- Le tawqî', « signature », est une variété de thuluth. (II)

(4)- Le muhaqqaq « fait méticuleusement ». (II).

(5)- Le rayhânî (...) viendrait du mot rayhân « basilic » en raison de la délicatesse de ses traits. (II).

(6)- Le ghubar « poussière », désigne toute écriture minuscule. (II).

(7)- C'est à Bagdad (...), qu'apparaissent les premiers ateliers d'état appelés dâr al-tirâz... (III).

(8)- Chaque grand centre textile comptait un tirâz al-'amma ou tirâz public, dont le produit était destiné à la vente locale ou à l'exportation et un tirâz al-khâsa, tirâz privé à l'usage exclusif du calife. (III).

(9)- Les califes thésaurisaient les étoffes brodées dans la khizânat al-kiswa, la garde-robe califale qui comptait deux parties : la khizânat az-zâhira, le magasin extérieur et la khizânat al-bâtina, le magasin intérieur (IV).

(10)- (...) qasab qui désigne un petit segment de roseau servant de roseau servant de bobine pour les fils dorés. (V).

Pour faciliter la réception d'un mot spécialisé conçu dans une autre langue (généralement arabe), le scripteur le remplace par un ensemble de mots qui peuvent être utilisés à sa place, et il obtient donc un paradigme long en disant - de ce fait - deux fois la même chose (en arabe et en français). Le rédacteur choisit pour distinguer les termes arabes dans le texte français une typographie différente (italique). Le scripteur utilise deux types de signaux de ponctuation : les guillemets.(3-4-5-6), ou simplement des virgules : (1-8-9). Ces définitions sont précédées parfois par des verbes particuliers qui marquent l'activité de définition : désigne - signifie - appelés - ou...

Par ailleurs, quelques rares étiquettes offrent aux visiteurs arabophones quelques clés pour comprendre les contenus.

De ce qui précède, on remarque que les textes du musée de l'IMA ont été conçus particulièrement pour les lecteurs qui ignorent l'art et l'histoire du monde arabo-islamique. Le nombre des mots qui sont nouveaux pour les non initiés à l'art et à la civilisation islamique est minimisé au maximum, mais on peut supposer que la présence de ces termes expliqués permet d'enrichir le contenu et d'éveiller l'intérêt du lecteur.

Cette diversité culturelle qui caractérise les textes du musée de l'IMA offre une vision pluriculturelle sur la civilisation arabo-islamique.

les textes sont homogènes, s'enchaînent sans répétition et se démarquent par l'emploi fréquent des définitions et des marques spatio-temporelles, l'adaptation de la langue à un large public pour remplir sa fonction majeure qui est la communication, l'absence des questions destinées à interpeller les visiteurs, de la poésie et de l'humour³⁰.

III- analyse du livre d'or

III- 1 Définition et fonctions du livre d'or dans une exposition temporaire

Mis à disposition des visiteurs, ces derniers peuvent laisser sur le livre d'or tout commentaire positif ou négatif concernant l'exposition visitée. Ces commentaires se distinguent nettement de l'univers des écrits académiques et du cadre professionnel. Liée à des moments individuels ou collectifs intenses, cette forme d'écriture expressive, dans la diversité de ses pratiques, de ses formes et de ses contenus, est là pour remplir une fonction essentielle: permettre aux visiteurs de laisser une trace, une empreinte et une impression manuscrite d'une exposition temporaire. Bien que le livre d'or soit un écrit à caractère « éphémère » qui correspond dans notre cas à une échéance précise, écrire ses impressions après sa visite est, pour le visiteur, le plus sûr moyen de la faire exister et d'en porter témoignage. Le livre d'or prend ainsi une valeur « documentaire » de l'expérience vécue.

Il s'agit d'un complément de visite mis en place par le musée et qui affiche emphatiquement sa fonction par un titre : livre d'or³¹. Placé à la fin du parcours muséographique conçu par les concepteurs, le livre d'or, formellement adapté à sa fonction, devient une micro-institution qui encadre l'écriture et la sollicite : il est réellement une invitation à l'écriture. Ce geste d'écrire est souvent limité à une intention de communication, réduisant parfois la dimension littéraire au simple désir de laisser une trace (un message de remerciement, suggestions, critiques). Il constitue un lien tangible, important et dérisoire, entre le visiteur et les concepteurs de l'exposition.

Le fait que les « écrits restent » pousse une partie des visiteurs à rédiger au minimum quelques mots pour perpétuer leur expérience muséale. Au moins, deux dimensions régissent l'activité du scripteur du texte du livre d'or (après sa visite) : une dimension psychologique ; le visiteur écrit parce qu'il est à la recherche d'un espace d'expression, et une dimension littéraire ; assuré de son statut, le visiteur considère sa production comme un exercice de style.

Cette mise en écriture ne vient pas simplement révéler des attitudes des scripteurs. En proposant au visiteurs de recourir à cet usage, les concepteurs cherchent aussi à les

³⁰ On remarque une cohérence entre tous les textes du point de vue de style (même de tournures) et de contenu mais aussi entre le style des textes et celui de l'exposition, ce qui implique que les concepteurs évitaient les rédacteurs multiples

³¹ On peut lire dans le petit Robert : « Livre d'or : registre destiné à l'inscription de noms célèbres, à la réunion des commentaires élogieux »

faire réagir au sujet de l'exposition et à utiliser les critiques et les remarques qui peuvent modifier positivement le déroulement des visites en temps utiles.

Le livre d'or, par la spécificité de ses formes et de ses contenus, s'apparente à ce qu'on appelle dans les sciences humaines les « écritures ordinaires ». Ce terme a été proposé et en partie instauré en particulier par les historiens de l'écriture et il est souvent repris par les ethnologues, les sociologues ou les anthropologues travaillant sur les pratiques de l'écrit. Il est utilisé pour désigner l'écriture « de n'importe qui », voire « de n'importe quoi ». Il comprend les écrits de soi (journaux intimes, pensées notées, agendas), les écrits pour soi (carnets de chansons recopiées, de citations, de vers, d'aphorismes), les récits de soi, les livres de famille, les récits intimes. Il concerne aussi l'écriture de gestion de la vie quotidienne (listes, répertoires) ainsi que toutes les formes de courriers (gestion domestique, courriers anonymes, lettres aux journaux, aux autorités publiques...)32 et les messages de prières déposés dans les sanctuaires.

Deux formes majeures de l'écriture « ordinaire » - au double sens d'une écriture produite par des gens ordinaires, sans titre ni qualité, et d'une écriture sans finalité esthétique ni destinataires autres que celui qui écrit et ceux qui lui sont étroitement liés dans le monde de l'exposition : musée et visiteurs33. Mais à le regarder de plus près la définition, le terme qui désigne ces écrits exclut le caractère littéraire de ces formes expressives tout en prenant soin d'éviter le mépris culturel34.

III- 2 Structure et organisation thématique du commentaire

Les commentaires se présentent souvent sous la forme d'un ou de deux blocs compacts, le scripteur s'ingéniant, au prix de nombreux écarts par rapport à la syntaxe, à introduire des liens de subordination entre les différents éléments, tout particulièrement entre les thèmes des compliments, du plaisir provoqué par l'exposition et les remarques et critiques.

Le commentaire est composé souvent de trois parties :

- * des remerciements qui constituent la séquence initiale et se placent normalement au début de l'écrit, où s'expriment les compliments.

- * une partie consacrée aux remarques et critiques. Ces dernières portent souvent sur le déroulement de l'exposition.

³² Anthropologues mais également historiens s'attachent aujourd'hui à l'étude de ces pratiques d'écritures ordinaires dans l'espace public. Voir Bernard Pudal. 2000. *Écritures non professionnelles et prises de parole*, A.L. n°69, mars, p.93-96.

³³ Fabre (D.) (sous la direction). 1993. *Écritures ordinaires*, Paris : P.O.L. et Fabre (D.) (sous la direction). 1997 *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*, Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

³⁴ Dans la même logique, d'autres termes sont utilisés : Par exemple, dans l'ouvrage *Par écrit, Ethnologie des écritures quotidiennes la présentation* par Daniel Fabre emploie des termes qui sous-entendent fréquemment une opposition entre le texte littéraire et les autres formes : « écrivain », « moins lettrés », « lettrés débutants », « piètres écrivains », « lecture lettrée idéale / scripteur ordinaire », « écrivain sans qualité ». Daniel Fabre (sous la direction de), 1997. *Par écrit, Ethnologie des écritures quotidiennes*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 1 à 56. Les termes renvoient dans l'ordre des citations aux pages 5, 6, 15, 25, 27, 33 et 49.

* La partie finale du texte où la majorité des scripteurs préfère finir en manifestant une dernière fois le statut épistolaire de la communication : compliments, meilleurs sentiments, sincères amitiés. Toutes ces expressions sont introduites par "recevez" ou "acceptez". D'autres se contentent d'une pré-signature : "un ami du musée", "un néophyte"...

La pratique de l'écriture est liée intimement au statut social des personnes, essentiellement le sexe, les âges de la vie, le niveau d'étude, la situation familiale, etc. L'écriture du livre d'or de l'exposition étudiée est majoritairement investie par les femmes³⁵. Tous les textes de notre corpus portent la marque de leur auteur : leur style, leur contenu sont différents et témoignent de la singularité des trajectoires de ceux qui les ont écrits.

* Signature

Pour affirmer une singularité à partir des impressions, suggestions, encouragements et critiques, les visiteurs apposent leurs signatures. Pour le visiteur, être cité dans le livre d'or (même sous forme d'initiales), c'est affirmer l'autorité qu'on avait comme témoin authentique.

Dans sa définition de la signature, Béatrice Fraenckel précise que c'est un « signe écrit, doté d'un statut de marque énonciative, investie d'un pouvoir de validation de l'écrit »³⁶

Les signatures sont généralement écrites en capitales bâtons, d'autres plus curieuses dans d'autres alphabets : grecs, arabes (notons aussi la transcription des prénoms français en alphabet arabe). Certaines adoptent un style personnalisé avec arabesques qui est en quelque sorte une mise en scène de leur personne. Certains scripteurs reproduisent des calligraphies arabes d'un thème de l'exposition ce qui donne une impression de déjà vu : reproduction manuscrite du dessin 'afiya.

Outre la signature individuelle (presque toujours réduite au seul prénom, comme dans la correspondance familière) qui souligne l'authenticité d'une présence, le texte joue sur la simplicité, le rappel des moments forts de l'exposition et la singularité des circonstances vécues. Les adolescents multiplient les témoignages collectifs et il n'est pas rare qu'il figure des signatures collectives.

La pré-signature facilite pour le chercheur d'identifier les publics familiers des musées d'art, ou intéressés par le thème de l'art islamique, ayant lu des articles de presse, ayant un intérêt professionnel (architectes, ingénieurs, historiens d'art artistes, étudiants) ou encore bénéficiant de connaissances préalables en relation avec le sujet. Outre les pratiques culturelles et la familiarité avec l'art islamique, c'est le rapport même à l'œuvre et aux médiations qui retenait l'attention.

³⁵ Sur les raisons de l'intérêt féminin à tous les registres de l'écriture privée ces dernières décennies, voir Ch. Baudelot et R. Establet. 1992. *Allez les filles*, Paris : Ed. du Seuil. Et sur les statistiques, voir *Les Pratiques culturelles des Français*, 1989. Paris : La Découverte - la Documentation Française.

³⁶ Fraenckel, B. (éd.). 1988. « Les surprises de la signature, signe écrit », pp. : 52-66, in *Langage et Société*, n° 4, p. 56.

Dans tous les cas, le scripteur prend lui-même la responsabilité de la façon, brève ou détaillée, dont il se présente. Il peut indiquer soit le prénom, soit le statut professionnel, soit les deux ensemble :

* Musée du Louvre, auxiliaire (sic.) de conservation, Jean, Enseignant d'histoire, deux étudiantes en archéologie, etc.

Un renseignement concernant le statut culturel du visiteur ou les relations qu'il entretient avec le musée peut y être adjoint (pour prendre au sérieux le commentaire).

Un "ami" du musée, Deux néophytes des musées.

D'autres indications peuvent paraître : région, langue, pseudo, etc.

Ces exemples sont limités, mais ils illustrent l'extrême complexité des usages en matière des signatures. Toutefois, quelques régularités se dégagent. Les pré-signatures ont pour fonction de faire passer les scripteurs dans la classe des visiteurs autorisés à laisser une trace. Les pré-signatures ne peuvent avoir lieu qu'une fois dans l'énoncé.

III- 3 Qui se cache derrière le commentaire du livre d'or ?

Comme tout texte, le commentaire du livre d'or suppose un auteur, une personne qui prend la décision de sa rédaction. Dans ce genre de textes, on pourrait apercevoir le style du scripteur, c'est-à-dire la manière, originale ou conventionnelle, personnelle, convaincante, naïve, transparente ou compliquée ou seulement informative des commentaires produits dans l'espace muséal. On pourrait remarquer aussi l'économie, la concision ou la prolixité des commentaires.

L'analyse des données textuelles sont utiles pour comprendre la perception et les modes d'appropriation des visiteurs, sans pour autant perdre les nuances de leur manière de s'exprimer et de parcourir les espaces de l'exposition. L'étude de ces textes contribuent à cerner le contexte de la pratique muséale vécue par le visiteur. Elle permet aussi de repérer des différences sensibles selon les âges et le genre (à mettre en relation avec les conditions dans lesquelles on visite l'exposition).

Les visiteurs rêveurs invoquent des notions abstraites, la beauté, l'amour, l'art et se réfèrent à des objets ou œuvres qu'ils aiment voir ou regarder. Ils font appel à des critères subjectifs pour juger l'exposition. Ce regard esthétique est donc en grande partie fonction des appréciations et modes de fonctionnement personnels des visiteurs. Les éducateurs et les adeptes sont à l'affût de connaissances et mobilisent une curiosité active. Pour eux, le « sujet » ou les thématiques proposés deviennent le prétexte à un renouvellement des visites ou à une intensification des pratiques. Le musée sollicite une implication des visiteurs. Les différentes motivations et représentations semblent s'intriquer naturellement. Les plus familiers des lieux d'exposition aiment porter un jugement, exprimer une préférence, argumenter leur idées, etc.

Les textes du livre d'or du Calife, le Prince et le Potier sont toujours relativement brefs (ils n'occupent que quelques lignes). Dans plusieurs cas, le texte est découpé en segments dont chacun est introduit par une étoile, un chiffre, un tiret... Les commentaires du livre d'or témoignent de divers styles des niveaux de l'écriture, dont le premier se

limite à un simple adjectif : formidable, magnifique, superbe !, etc. Certains scripteurs rédigent à peine quelques mots ou réalisent simplement une calligraphie. Une dernière catégorie de scripteurs donnent à voir une production caractérisée par la richesse de son lexique et la grandeur de sa taille, c'est-à-dire le nombre de ses formes graphiques. Ces écarts sont suffisamment importants pour qu'à ce niveau déjà on puisse parler d'un certain positionnement, souhaité ou non, par le discours. A cet égard, les deux types de textes marquent deux extrêmes. Des mesures pourraient d'ailleurs caractériser ces modes d'énonciation spécifiques aux uns ou aux autres : nombre de formes graphiques, longueur des phrases, etc. Si l'on admet que la longueur du texte et la richesse du vocabulaire sont des indicateurs de la complexité de l'énonciation, les textes de la dernière catégorie se distinguent des autres textes : Ils ont en commun d'avoir élaboré des textes plus complexes lexicalement.

Un commentaire peut ne comporter qu'un sujet, un thème unique surtout s'il est bref. Il peut en comporter plusieurs d'inégale importance tant du point de vue de l'appréciation qu'en ont les visiteurs que du point de vue de l'espace qui leur est attribué.

Les commentaires du livre d'or de l'exposition le Calife, le Prince et le Potier, sur l'attente des visiteurs confirment, à en juger par la place du « je »³⁷ et du « nous », l'engagement net du visiteur dans la rédaction et laissent penser que ce recours au livre d'or était manifestement réussi si l'on en croit l'implication forte des visiteurs au travers du recours au « je ». Il va de soi qu'au niveau de la stratégie du musée (textes, affiches, visites guidées, etc.) où il y a généralement une nécessité de faire mémoriser et/ou de persuader, le bon niveau d'implication du destinataire par le choix des pronoms personnels appropriés est fondamental, puisqu'on peut légitimement penser que l'acceptation du message sera largement fonction de l'implication suscitée. Dans l'ensemble des textes, on remarque récurrence des indicateurs personnels : JE, NOUS, VOUS qui marquent généralement la subjectivité des énoncés et par contre l'emploi de on, nom, prénoms³⁸... ne font pas partie du plan de l'énonciation.

Un discours impersonnel, accepté pour sa rigueur et son objectivité dans le monde scientifique de l'exposition, ne sera pas en mesure de déclencher un enthousiasme suffisant ni une implication forte, capables d'influencer positivement l'adhésion du sujet au message.

La visite implique des dispositions du passionné. Les motivations se situent du côté des affects, du plaisir ou du rêve, de l'évasion : « J'aime beaucoup venir au musée des beaux-arts pour admirer les œuvres exposées, pour me détendre et rêver ! ». Le livre d'or permet de repérer des dimensions affectives et sensibles de la visite ; le musée devient lieu de socialisation et de rencontres mais aussi lieu d'information et d'apprentissage. À travers leur discours, transparaissent également leurs représentations de cet établissement culturel, leur perception de son image et de son identité dans le champ muséographique.

³⁷ « Quelle belle exposition ! j'ai été agréablement surprise. Le jardin est un réel plaisir pour la vue et l'odorat. La mise en scène de l'expo la rend très vivante. J'ai vraiment beaucoup apprécié cette visite guidée ».

³⁸ « Léa, Maurice et Céline ont apprécié l'exposition ».

La mise en écriture de l'exposition donne naissance à une appropriation (par des visiteurs appartenant à des milieux culturels hétérogènes), à degrés divers, du lexique et des codes du monde des musées.

L'appropriation du lexique relevant du monde de l'exposition se traduit par l'utilisation fréquente des termes : mise en exposition, scénographie, muséographie, supports, vitrines, etc.

* « Les vitrines et les supports mettent en valeur des pièces merveilleuses » ;

* « Les panneaux explicatifs demandent une concentration » ;

* « Une scénographie spectaculaire et très ludique ! ».

L'inventivité muséographique a favorisé la disponibilité, l'attention, la curiosité d'une majorité de visiteurs dans un espace féérique, territoire de rêves, univers de contes : Les Mille et une nuits sont une source inépuisable d'idées et d'inspirations. Dès le départ avides de sensations, de magie, l'Orient, dans les commentaires, représente un monde qui semble répondre à leurs désirs, à leur goût de l'aventure, de la découverte et du dépaysement. Le vocabulaire utilisé en est le témoignage :

* « Un conte d'Aladin », « une après-midi de mille et une nuits », « beaucoup d'exotisme », « exposition dépayssante », « enchantement de l'Andalousie », « déconnexion du 21^e siècle assurée », « on pourrait se croire dans un rêve : on se croirait en Andalousie », « donne envie de rêver », « merci pour cette exposition où l'on se laisse aller à la rêverie d'un autre monde enchanteur et merveilleux ».

Plus généralement, on apprécie tout ce qui vient de loin dans le temps ou dans l'espace.

Les visiteurs arrivent au musée avec leur histoire, leur idée du monde de l'exposition la visite éveille chez un scripteur certains souvenirs sans lien direct avec les objets exposés :

* « L'entrée ou l'arrivée dans l'expo a éveillé en nous les souvenirs du documentaire sur l'exécution des femmes afghanes ».

Le processus de l'écriture se fait en rapport avec l'écriture des autres visiteurs comme si le livre d'or devient le lieu d'une discussion que la parole ne permettrait pas :

* « Ce genre d'exposition un peu "interactive" est à refaire ! bravo ! / je suis de son avis ».

* « Il faudrait prévenir que c'est pas adapté aux enfants !... » « (pas d'accord) » → Lauren 8 ans.

* « Je suis entièrement d'accord avec la réflexion ci-dessus ».

Les scripteurs sont si convaincus de l'importance du thème de la tolérance et du mélange des cultures qu'ils n'hésitent pas d'y consacrer la plus grande partie de l'espace que leur offre le livre d'or.

* « Magnifique exposition, vive les échanges multiculturels » ou encore « pas de frontière, nous sommes tous des citoyens du monde nous sommes tous FRERES ».

* « Bravo pour avoir mis en évidence le mélange et l'enrichissement mutuel des différentes cultures ».

* « Merci pour l'ouverture d'esprit qui invite à se rappeler combien on s'enrichit de contacts multiples, combien nos racines sont variées... ».

* « Cette exposition nous apporte enfin tolérance et mélange. La richesse naît de la différence ».

La complexité syntaxique des textes donne parfois au message la solennité qui rappelle les textes administratifs et illustre bien la fonction d'hommage du livre d'or. Le « je peux vous dire », « je vous dirai » qui introduit parfois l'énoncé contribue lui aussi à cette complexité syntaxique. Encore, le visiteur-scripteur tente d'insister sur des informations importantes à ses yeux : sachez : annoncer, communiquer, points d'exclamation, impératif.

Pour rendre compte de l'intérêt de l'écrit du livre d'or, il est intéressant d'inventorier la pluralité des références dont l'écrit du livre d'or du Calife, le prince et le Potier, en ses diverses matérialités, se trouve investi. Un certain nombre de références reviennent de façon récurrente. Ils forment un ensemble suffisamment cohérent pour parler de thématique et assez net pour satisfaire d'une présentation schématique des principales références :

Références liées à la politique : Le contexte des élections présidentielles du 21 avril 2002 en France montre bien que le culturel et le politique des hommes politiques (élections présidentielles, personnages de la vie politique Française, relations internationales, pour plusieurs scripteurs c'est une exposition de circonstance politique³⁹.

Références liées à l'histoire : Elles sont illustrées par certains événements et personnages qui ont marqué l'histoire commune de l'Islam et de la chrétienté.

« Quand Isabelle d'Espagne (la catholique) a chassé les musulmans la vie s'est appauvrie »

« Les conquérants arabes étaient arrêtés par Charles Martel à Poitiers, maintenant on voit que les musulmans continuent l'oeuvre de Mahomet "le conquérant" ».

« Si l'épée de Charles Martel n'avait ... que serions nous devenus ? »

« Peut-être que la France a beaucoup perdu quand Charles Martel a chassé les Arabes à Poitiers. Les arabes amenaient dans leurs bagages des trésors hérités des Grecs : les mathématiques(algèbre), l'astronomie, l'alchimie... ».

³⁹ « Le Pen, Pasqua et quelques autres venez prendre de la graine » ;

« Les Espagnols on cru avoir maîtrisé le monde alors qu'ils avaient perdu la culture en convertissant et chassant les juifs et les musulmans. Certains en France rêvent de recommencer ce désastre ! quels imbéciles ! »

« Cette expo nous invite à une réconciliation autour de cet art surtout dans ces circonstances particulières ».

« A une heure où certains sont tentés par un rejet des différences, quelle bonheur de voir cette exposition qui nous rappelle combien l'humanité, riche de ses différences et de ses mélanges, peut être belle ! »

« Puisse la culture nous permettre ... l'autre, celui dont on a peur car l'autre est la culture ».

« Très belle exposition qui arrive à un moment ...

l'Occident ! »

III- 4 Communication... entre livre d'or et conversation

Certes l'intention esthétique n'y est pas présente d'entrée de jeu dans les commentaires du livre d'or de l'exposition, et n'est pas une exigence du genre. Mais l'analyse des textes fait naître l'hypothèse de la très importante présence du littéraire dans ce genre de pratiques textuelles : non pas seulement sous la forme explicite, lisible et facilement observable de références explicitées ou de formes stylistiques mais aussi sous l'aspect plus silencieux d'un imaginaire lettré qui occupe des espaces parallèles plus discrets : citations, référence, noms d'auteurs.

Ces commentaires ont été rédigés aussi dans un langage simple et dans un style littéraire qui s'éloigne du commentaire stéréotypé. Le jardin, l'un des points forts de l'exposition, est le sujet/prétexte de nombreux commentaires.

* « Quelle merveille que ce jardin et quelles délicieuses senteurs dégagées par les citronniers... ! c'était l'été au cœur de l'hiver, et aussi pour l'humour qui entre au musée ».

* « Quelle bonne idée ce patio avec ses jardins : dans "l'austérité" d'un musée, c'est "rafraîchissant", le jardin,« enfin la vie dans un musée ! ».

* Merci d'avoir ensoleillé une après-midi qui était bien triste.

L'écrit du livre d'or présente avec l'oralité des similitudes fondamentales. La situation de base est la même : dans les deux cas, il y a communication par un message verbal, auquel le destinataire peut répondre. Dans les deux cas, l'énoncé constitue un discours au sens scientifique du terme, c'est-à-dire un acte de communication privilégiant la relation entre celui qui s'exprime et le destinataire, une relation où le locuteur exerce par son propos une action sur son lecteur ou auditeur pour l'informer, l'émouvoir ou le convaincre. Cependant, le livre d'or et l'entretien oral diffèrent sur un point essentiel. Dans la première situation la communication est à distance, et permet donc une possible communication différée. Les mots n'y jouissent plus du soutien des gestes, attitudes, mimiques et intonations, tous ces signes matériels qui à l'oral éclairent l'énoncé et prennent souvent autant de signification que lui, voire davantage. En compensation, l'écrit affiche plus de contraintes conventionnelles : formules de remerciement, message et signature, codifient fortement le discours.

Dans le livre d'or de l'exposition « Le Calife, le Prince et le Potier », l'écriture noue un lien étroit avec l'oralité. La plupart des scripteurs évitent les marques distinctives de l'écrit. Pour eux, l'écrit dans le livre d'or est une transposition, la plus transparente possible, de l'oral. « J'ai apprécié des trucs sur le bled ». Ou tout simplement en mimant l'oral : bisous par exemple. Les marques d'un discours oral et spontané sont nombreuses, aux niveaux tant lexical ("pis", "Ben", élisions non-standard, notamment réduction de tu en t40', chute du ne) que syntaxique (dislocations, avoir présentatif) ou encore des questions sans inversion. Certains scripteurs se sentent obligés de répéter des je voudrais dire qui introduit parfois le thème du scripteur, ou encore « rien à dire », comme pour se persuader que, même s'ils sont seuls devant le livre d'or de l'exposition, ce qu'ils font est

⁴⁰ Notons tout de même que dans l'ensemble des textes, le pronom usuel adopté est vous.

très lié à la communication orale. Cette irruption de l'oral dans l'écrit se traduit aussi par des formules utilisées dans le langage des jeunes « méga cool », « C'est kiffant », « c'est mortel », « c'est le pied », etc.).

Le livre d'or a été aussi le réceptacle privilégié de l'expression non littéraire de l'écriture de l'immédiat capable de rendre compte de la violence langagière. On note la présence de certains écrits investis d'un contenu subversif et rédigés en langue vulgaire et mêlant lettres capitales et minuscules. Ils traduisent les aspirations d'une partie du public et constituent, pour les uns, une manière d'exprimer leur mécontentement et de rendre publique leur protestation dans une institution réputée calme et destinée à une catégorie de visiteurs adultes.

Le recours à des expressions empruntées permet d'affirmer une adhésion aux valeurs d'un groupe, etc. la 0Formule» Serons nous un jour Calife à la place du Calife » empruntée des bandes dessinées Iznogoud.

Les rituels de l'écriture dans un livre d'or sont constitués d'expressions stéréotypées, aussi bien au niveau de l'enchaînement des énoncés que du lexique : répétition des mots d'un commentaire à l'autre, et d'un scripteur à l'autre, récurrence des verbes faire et dire, ainsi que des auxiliaires être et avoir, emploi des mots ou expressions pauvres (les gens, il y a...), reproduction un peu mécanique des formules apprises, recours à des emblèmes et des devises... Fixés et figés, ces expressions sont devenues des habitudes réflexes, qui permettent aux participants de satisfaire aux règles sans être obligé de faire preuve ni d'improvisation ni d'imagination. Le rituel est à la fois un recours bien commode et une contrainte, un modèle de ce qu'il faut faire mais aussi de ce qu'il convient de renouveler pour ne pas tomber peu à peu dans l'insignifiant, dans la formule usée qui n'apporte plus d'information.

Il apparaît que ce discours est généralement plus sobre et convenu. Ce n'est pas seulement le vocabulaire très réduit et la monotonie des tournures des phrases, mais il manque les mimiques et les gestes, les apartés, les interjections, les rires... il manque la voix.

Ainsi, au terme de cette présentation on comprendra les apports importants de la linguistique à l'univers de l'exposition : la linguistique n'est pas un petit jeu gratuit sans rapport avec la signification d'un texte. L'étude de la langue, et notamment de la « grammaire » d'un texte (c'est-à-dire son organisation, son agencement...) est indispensable à sa véritable compréhension (en parallèle avec l'étude de son contexte extralinguistique (historique, sociologique, géographique, etc.).