

Françoise Rigat
Università degli Studi di Torino
Dipartimento Culture, Politica e Società
francoise.rigat@unito.it

Dans les textes expographiques, l'épaisseur des silences

Dans le musée, « ce lieu fréquenté où règne la retenue » (FRESNAULT-DERUELLE 2004 : 31), il y aurait une éthique de la visite silencieuse ou, pour paraphraser Eni Pucinelli Orlandi (1996 : 13), un mode d'être *en* silence, *dans* le silence du visiteur qui approche l'œuvre : c'est le silence recueilli, méditatif, favorable à la délectation ; silence touché, compréhensif qu'observe le connaisseur qui reçoit le mystère de l'art ; silence vertigineux, fusionnel d'où émerge la *vérité* ; silence pudique et respectueusement craintif du regardeur ébloui qui hésite à se rendre à la somptuosité du tableau ; silence grave, appliqué de l'érudit qui scrute fixement chaque détail pour en dévoiler la substance ; silence paralysant, aphasique qui nous saisit devant une toile que le hasard a mis sous nos yeux ; silence engourdi, apaisé, que nourrissent la rêverie et la mélancolie des âmes réconciliées. C'est aussi le silence défiant, hébété, frustré du profane qui cherche ce que l'artiste a voulu dire ; silence détaché, indolent du visiteur pressé ; silence désinvolte et étourdi de l'amateur blasé ; silence suspensif, aérien, propre à la « déambulation », comme on dit, où se meut librement la pensée¹...

Dans l'ordre de ces quelques usages succède le silence discipliné, punitif – « digito silentia suadet »². La plupart des aides à la visite pour enfants l'intiment, sous peine d'admonition :

Attention ! Ne cours pas dans le musée, reste discret³
Devant chaque œuvre, lis à voix basse les questions et les explications⁴

¹ Ce n'est pas un hasard si David Le Breton (*Du silence*, 1997, Paris, Éditions Métailié) est aussi l'auteur d'un *Éloge de la marche* (2000, Paris, Éditions Métailié).

² dit l'inscription placée devant le sanctuaire, d'après Ovide : voir CHASTEL, A., 1987, « L'art du geste à la Renaissance », *Revue de l'Art*, n. 75, p. 9-16, p.14.

³ *Livret-jeu*, « Les espaces de la première guerre mondiale », Collection permanente, Musée de l'armée (non daté).

⁴ *Parcours enfant, Tête à tête*, le Louvre, 2006.

Attention, n'oublie pas ! Pendant la visite, ne crie pas, ne cours pas⁵
Et pendant ta visite, rappelle-toi ces 3 règles d'or : regarde sans toucher, marche
sans courir, parle doucement.⁶

Bien sûr, l'observation du silence restera la plupart du temps un vœu pieu... Car le silence sait être accommodant, sans cesse « perforé »⁷ qu'il est par les chuchotements, exclamations, bribes, toux, bips, bruissements de flash et de selfie... On le sait, il n'est de lieu public que bruyant.

C'est aussi que l'institution est maître de la parole, lorsque le visiteur lui, est dans une posture d'écoute : l'interlocution, en termes énonciatifs, est dans le musée dissymétrique, unilatérale. On tient cependant que le mutisme du visiteur n'est plus que partiel aujourd'hui, depuis qu'il partage sa parole dans les enquêtes d'évaluation⁸ et sur les réseaux sociaux (et autres initiatives 2.0) des musées – c'est là sans aucun doute que réside l'innovation et l'atout du numérique dans l'espace muséal. Le silence y serait-il désormais compté ?

Mais ce ne sont pas ces espèces de silence, d'absence de bruit, de voix et de son (silēo, d'après l'étymologie) que l'on voudrait développer ici, mais plutôt l'absence de mots (tăcēo⁹), précisément les blancs élocutoires, les inhibitions énonciatives *du* et *dans* le texte expographique. Certes, on ne peut tout dire, ici comme ailleurs, et le texte informatif a renoncé depuis longtemps à l'illusion de l'exhaustivité, renvoyée aux précieux catalogues qui s'en chargent admirablement. Le texte a ses trous, ses zones d'ombre, ses limites imposées par les concepteurs tout autant que par la politique et la morale (POLI 2010b : 9). Rappelons Michel Foucault :

On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi. (1971 : 11)

⁵ *Livret de visite pour les enfants, Brest-Japon*, Musée des beaux-arts de Brest, 28/03-15/06/2012.

⁶ *Livret-parcours, Rois et reines*, Musée de l'image, Épinal, 2012.

⁷ « perforated by sound », Susan Sontag, 2006, *The aesthetics of silence*, non paginé, http://opasquet.fr/dl/texts/Sontag_Aesthetics_of_Silence_2006.pdf [Consulté le 01-03-2015]

⁸ Nous pensons en particulier aux nombreuses études d'évaluation de Marie-Sylvie Poli parmi lesquelles POLI, ANCEL 2014 (avec la collaboration de F. ANDREACOLA), citée en bibliographie.

⁹ Parmi l'abondante littérature sur ce point, nous avons consulté HEILMANN, L., 1956, « Silere /tacere. Nota lessicale », *Quaderni dell'Istituto di glottologia dell'Università di Bologna*, n. I, 1955-56, p. 5-16.

Dès lors, le silence dans l'écriture expographique, ce sera pour nous des choses que l'on choisit d'ignorer, que l'on n'arrive pas à formuler ou qu'il vaut mieux taire et chasser des cimaises : un silence qui agit parfois à son corps défendant, parfois par pur bonheur du visiteur-lecteur, mais toujours en résonance avec sa subjectivité.

Notre propos est donc d'en retrouver les formes dans quelques expositions récentes (parisiennes, mais aussi dijonnaise, grenobloise et avignonnaise) que nous avons pris plaisir à visiter. Notre plan suivra les principales gradations du silence tel que l'a suggéré Mariagrazia Margarito à partir de l'analyse du *Petit Robert électronique* (2001 : 117)¹⁰, et point d'entame pour nous dans cette étude : du silence complet (l'omission), y compris celui de l'anonymat, puis de l'interruption de la parole (le blanc, l'imposition, l'indicible, l'étouffement), jusqu'à l'interruption et le refus du silence que le texte ose braver.

1. Le silence, ou l'omission

Le silence passe d'abord par l'absence d'une parole attendue qui peut être perçue comme un déficit du texte et, peut-être au-delà, du discours expographique.

C'est le sentiment que l'on pourrait avoir à la lecture d'un texte pour enfants intitulé *Découverte des arts de l'Islam*¹¹. Publié par le département des arts islamiques du Louvre, ce document commente six œuvres du IX^e au XVII^e siècle venues des Terres de l'Islam (Égypte, Iran, Inde, Syrie, Asie centrale, Turquie) sans jamais citer le mot *islam*, si ce n'est dans le titre. Cet oubli annonce une ellipse, un manque qui rend lâche l'originalité des objets exposés et fait perdre de vue le lien, la cohérence globale qui tient l'exposition. L'objectif que s'est fixé le musée (« présenter la face lumineuse d'une grande civilisation », d'après le site) devient dès lors inaudible.

Ce qui compte, c'est avant tout aiguïser le regard de l'enfant : chaque commentaire du support pédagogique se présente comme un exercice d'observation fonctionnel à l'« enseignement de l'art » (site). Par exemple, à propos de la *Tête princière* d'Iran (12-13^e siècle), on peut lire :

¹⁰ Rappelons les axes du schéma de référence : « silence complet (paysage, nature, mutisme, repos/relax, mort, oubli, vide, tabou, secret) ; légère sonorité, bruit étouffé (silence non silencieux) ; interruption de la parole, du bruit (évitement, imposition, violence, censure, étouffement, enfermement, blanc) ; interruption du silence (aveu, confession, confiance) ; refus du silence ».

¹¹ *Parcours-jeu pour les enfants*, Le Louvre, 2006.

En Iran, on décrivait ce type de beauté idéale « visage de Lune à la bouche menue ». Trouve d'autres visages ressemblants en tournant autour de la vitrine. Mais au fait, pourquoi cette comparaison avec la Lune ?

-L'arrondi parfait des visages

-Parce qu'ils étaient distraits, « dans la lune »

-Parce qu'ils aimaient sortir la nuit

Certes, cette lecture de l'œuvre est commandée par l'ambition pédagogique du musée dont le principe reste évidemment fort louable, tout autant que par le souci de ce « musée des musées » (site), et plus généralement des musées nationaux, de ne pas s'immiscer dans l'actualité politique ni les débats contemporains (ce n'est pas un musée de société). C'est bien là le paradoxe de l'émission que de légitimer la mission de l'institution – et son rayonnement.

Mais au tout-venant des œuvres, où elles apparaissent comme fermées sur elles-mêmes, le commentaire ne donne aucune clé sur leur intérêt historique, culturel, social ou religieux. Si l'on se livre à un exercice comparatif avec d'autres documents pour enfants, on voit que les œuvres d'arts sont traitées d'une même étoffe, indépendamment de leur territoire de provenance ou de leur contexte historique et culturel.¹² Voilà qui n'est pas sans faire penser à l'acception universaliste de la culture : le texte entretient en effet une vision de l'art valable quelle que ce soit les latitudes, irréductible au tissu culturel, encourageant de ce fait la vocation universaliste du musée, à l'aune du modèle qu'il se donne dans le Louvre Abu-Dhabi¹³.

Au final, le « voyage dans le temps et l'espace » qui est proposé en couverture aux familles peut paraître une occasion manquée dans la désaffection du texte pour interroger, dans une dimension interculturelle, les rapports de l'art à la culture. En effet, on montrerait aisément que le texte expographique, comme « droit de regard que le concepteur (et donc la société) garde sur l'exposition et l'exposé » (DAVALLON 2009 : 60), a aussi une « responsabilité sociale » et qu'au-delà des proclamations généreuses de démocratisation culturelle et des revendications d'ouverture envers les publics sans bagages ou, comme on dit aujourd'hui, « éloignés », il peut être attentif à la différence des cultures sans pour autant tomber dans les passions identitaires ni les comportements idéologiques qui enflamment l'actualité. C'est ce que prône la *Déclaration universelle de la diversité culturelle* de l'UNESCO adoptée en 2002, ce que demandent les

¹² Voir par exemple : *Le Louvre côté jardin : les Tuileries ; L'Égypte des Pharaons ; Rois et Empereurs* publiés par le musée.

¹³ Voir l'Agence France Museums chargée du projet Louvre Abu Dhabi : <http://www.agencefrancemuseums.fr>

programmes ministériels¹⁴, mais aussi, avec sans doute davantage d'acuité, la société, pour comprendre le monde dans lequel nous vivons.

2. Le silence, ou l'anonymat

Le silence peut prendre la forme plutôt inattendue de l'anonymat, comme dans l'exposition *Questions d'architecture. Carnets imaginaires*¹⁵ qui présente les carnets d'un auteur dont le nom sera, selon ses propres volontés, tu. Marc Dauber¹⁶, le commissaire de l'exposition et maître des lieux, l'évoque dans le panneau introductif en ces termes :

C'est avec plaisir que nous présentons aujourd'hui cette exposition issue des carnets de travail d'une personne qui a souhaité rester anonyme. Nous la remercions pour cette confiance. [...]

C'est un esprit curieux, inventif et méthodique qui évoque ici l'architecture [...]

Le visiteur, et le lecteur des feuillets distribués ainsi que des deux petits volumes édités pour l'occasion, n'en sauront pas plus.

Prenons l'exposition au mot (« carnets imaginaires ») : ces carnets n'existent pas, l'accrochage est une fiction qui souhaite expliquer « sans jargon » les fondements de l'architecture (panneau introductif). Bien sûr, il s'agit d'une ruse pour motiver le public scolaire et éviter l'écueil dangereux du didactisme. Ces carnets de voyage – un joyeux pêle-mêle d'images-textes – offrent en effet une exploration architecturale et initiatique des quatre coins du monde, dans une double visée pédagogique et ludique, comme le prouve le ton jubilatoire de ces quelques confessions « sur le vif » :

Comme disait mon tonton Xavier, la bonne maison c'est celle où j'ai envie de m'asseoir et d'enlever mes godasses.

[Taj Mahal] Le plus beau bâtiment du monde ! L'amour, la mort, l'immense empire des

¹⁴ « L'histoire des arts entre en dialogue avec d'autres champs de savoir tels que la culture scientifique et technique, l'histoire des idées, des sociétés, des cultures ou le fait religieux. [...] Elle invite [les élèves] à découvrir et apprécier la diversité des domaines artistiques, des cultures, des civilisations et des religions, à constater la pluralité des goûts et des esthétiques et à s'ouvrir à l'altérité et la tolérance. », « Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts, École, collège, lycée », *Bulletin officiel*, n° 32 du 28 août 2008, Ministère de l'éducation nationale, p. 2.

¹⁵ Latitude 21, Maison de l'architecture et de l'environnement du Grand Dijon, du 22/10/2014 au 12/01/2015.

¹⁶ Que nous tenons à remercier pour sa disponibilité et pour l'accueil qui nous a été réservé.

moghols qui s'écroule. Merci à Shah Jahan d'avoir follement aimé Muntaz Mahal.
Faut que j'y retourne !

[Palais de justice, Lyon] Raide comme la justice !

[Chrysler Building] Bon ! C'est spectaculaire. C'est l'Amérique ! Heureusement on a amélioré la sécurité. Rappel : pas d'ouvriers, pas d'architecture.

[Église de Kiji, Russie] Plus de mille ans, la vache ! Qui a dit que le béton est plus durable que le bois ?

À l'abri de l'anonymat, le dessinateur peut adopter une posture à la fois didactique (comme les encyclopédistes, qui légitimaient ainsi la scientificité et la rationalité du contenu) et critique, « loin de toutes chapelles ou mots d'ordre » (panneau introductif). À l'évidence, les expositeurs complices se sont bien amusés...

Mais quel statut conférer à ces carnets ? Privés de nom, désincarnés, on cherche tout au long un point d'appui, quelque indice qui nous permettrait un tant soit peu d'en déchiffrer l'énigme, et surtout d'en identifier la voix : un architecte ? un amateur éclairé ? un artiste ? Dans les conjectures de tous ordres, ce silence fragilise au final le texte car ces croquis amusants et magnifiques ne sont pas destinés à faire œuvre, alors qu'ils pourraient y prétendre : sans entité énonciative, sans *autorité* qui puisse « rendre compte de l'unité » du texte, de sa cohérence (FOUCAULT 1971 : 29-30) et produire la persuasion et la crédibilité (LECLERC 1996 : 8), ils demeureront sans voix propre, dans un halo pédagogique, quotidien, mineur, « anonyme » justement.

3. Le silence, ou le blanc

Dans *Un air d'Italie*, titre de l'exposition organisée par le musée Dauphinois¹⁷ en écho au 150 anniversaire de l'Unità d'Italia, le silence prend un tout autre chemin selon le vécu personnel des visiteurs, c'est-à-dire selon que l'on est d'origine italienne – et donc fortement impliquée par le sujet, comme nous l'avons été – ou pas. C'est donc une lecture des textes quelque peu engagée que nous allons livrer.

Mettre l'immigration en exposition est doublement délicat : par sa proximité temporelle d'une part, qui la place aux confins de l'histoire et de la mémoire¹⁸, par

¹⁷ Grenoble, du 18-11-2011 au 03-01-2013. Voir l'article ici-même de Florence Andreocola que nous tenons à remercier vivement pour tous nos échanges et pour nous avoir fourni les textes de l'exposition.

¹⁸ Pour plus de détails sur ce point, nous renvoyons à CENDOYA-LAFLEUR, LAVOREL, DAVALLON 2015 ainsi qu'à POLI, ANCEL 2014.

la thématique sensible d'autre part. L'immigration renvoie en effet à des faits sociaux, culturels et politiques complexes, ô combien brûlants et controversés, comme le souligne Benjamin Stora, actuel directeur du Musée de l'immigration à Paris :

L'immigration demeure une thématique fiévreuse dans la société française, passionnelle, non consensuelle, difficile.¹⁹

Tout cela peut créer des pannes dans la mise en discours, mais aussi faire jaillir des tensions chez le visiteur, réactiver une mémoire intime, un sentiment identitaire refoulé.

Dès le texte introductif, le propos de l'exposition est clair : il s'agit de rendre hommage aux Italiens et de souligner leur apport culturel, économique, social au paysage local, d'où l'esprit festif mis en avant dans l'affiche de l'exposition (des cotillons tricolores volent au-dessus de deux jeunes garçons... en vespa). Il relève d'une mission politique, culturelle plus qu'éducative. D'un point de vue informatif et pragmatique donc, le texte « en parlera bien ». Second parti pris : éviter toute représentation misérabiliste. C'est ainsi que le récit des difficultés des immigrés italiens est objectivé dans un registre discursif neutre, à l'exception des trois extraits suivants qui permettent de nouer une certaine empathie via le modalisateur *très*, quelques mots du lexique (en italique) et l'accumulation rhétorique conclusive :

[des familles d'origine italienne] ont vécu pendant quarante ans, des années 20 aux années 60, dans des conditions *très* difficiles [...]

Sur ce tableau, les personnages attendent le bateau à vapeur à destination des États-Unis. Leurs vêtements témoignent des conditions de vie *difficiles*. *Ils sont usés par le temps et le labeur*. [...]

C'est la *misère*, plus rarement des raisons politiques, qui vont faire de l'Italie l'un des pays au monde les plus affectés par l'émigration massive depuis le milieu du XIX^e siècle. À destination de très nombreux pays, et d'abord des États-Unis, *des hommes, puis des familles entières, vont quitter leur maison, leur village et leur pays pour rechercher du travail et une chance de survie*.

Cette volonté d'écarter tout misérabilisme peut aussi se lire comme une énonciation prudente (politiquement correcte ?), par exemple dans la désignation des Italiens et le récit de leur trajectoire. C'est d'abord la faible occurrence du mot *immigré* (4 au total) dans les panneaux et étiquettes, mot marqué et « habité » selon la fameuse expression bakhtinienne :

¹⁹ Interview RFI, 03-10-2014.

Face au phénomène d'émigration en Italie, l'évêque Giovanni Battista Scalabrini s'inquiète de l'éducation religieuse des *immigrés*.

Les *immigrés* sont recensés et passent des tests d'intelligence avant de rejoindre le territoire américain.

les cultures des *communautés immigrées* fécondent toujours celles de leurs hôtes !

au profit du mot *émigré* (7 occurrences), suspecté d'euphémisation dans la périphrase suivante :

Favorable à une unification de l'Italie, le général Championnet est en relation avec les *émigrés italiens établis à Grenoble*, parmi lesquels Giovanni Fantoni.

et surtout du mot *migrant* (15 occurrences), plus technique et neutre (mélioratif ?), comme dans ce titre de cartel :

Migrants italiens dans les rues de Modane, début XX^e siècle.

Notons sur ce point que la traduction italienne a davantage recours au terme *immigrato*. Comparons :

On encourage donc l'*immigration* par tous les moyens, d'abord, en provenance du nord de l'Italie, puis du sud.

in un primo tempo si tratta d'*immigrati* provenienti dal nord dell'Italia, poi dal sud.

Tenter un panorama des activités exercées par les *migrants italiens* établis en Isère constitue un défi !

Tentare un panorama delle attività di cui si occupano gli *italiani immigrati* in Isère è una vera sfida!

Mais là où c'est le plus frappant, c'est peut-être dans l'évocation de l'accueil fait aux Italiens notamment dans ce passage qui a attiré notre attention :

Indispensables au développement de la France, ces nouveaux arrivants, ces « *Ritals* », sont plus ou moins bien accueillis par la population locale...

Que celui-ci n'ait pas été toujours chaleureux (« plus ou moins bien ») peut tenir de la litote, mais ce sont surtout les points de suspension qui (nous) font sens, car c'est bien évidemment là que notre identité est interpellée et mise en cause : ils aspirent vers le silence les épisodes douloureux qu'ils viennent tout juste de réveiller. De même, dans les extraits de cartels suivants qui semblent contredire l'assertion précédente, les actes racistes y sont présentés comme une « série », des « épisodes isolés » (donc, en nombre limité) :

La grande migration des dernières années du XIX^e siècle sera mal acceptée, en Isère comme ailleurs en France. Les conséquences de l'assassinat à Lyon du président

Sadi Carnot par un anarchiste italien, Caserio, s'inscrivent dans une *série d'actes xénophobes* : à Poliénas, dès 1862, à La Motte-d'Aveillans en 1886, entre autres.

Les *heurts xénophobes* à La Motte-d'Aveillans en 1886 et en 1901 *ne sont finalement que des événements isolés*. À la mine, la solidarité prévaut. La camaraderie du fond se prolonge dans les quartiers et la fréquence des mariages mixtes atténue les rivalités.

Pour nous, le musée fixe, institutionnalise une version du passé qui va à l'encontre du *roman familial*²⁰ tel qu'il nous a été raconté et transmis. Ne s'agirait-il pas d'exciper de l'histoire pour l'hommage ? L'énoncé suivant conforte notre hypothèse :

Un *fait divers* a attisé la haine anti-italienne à La Motte d'Aveillans.

La question des pages sombres de la « haine anti-italienne » (expression très forte) sont certes évoquées, mais elles passent par une mise en récit catégorisée comme un « fait divers », c'est-à-dire, d'après la définition dictionnaire, comme une petite histoire qui n'est pas considérée comme un matériau par les historiens. Bien qu'en totale conformité avec le point de vue du commissaire (rendre hommage sans misérabilisme), il est possible d'inférer une minimisation des préjugés et des injustices contre lesquels les Italiens ont dû lutter.

Le texte affiché plus loin maintient sourdement ce silence, en qualifiant d'« aventure » les péripéties et vicissitudes qu'ils vécurent :

La mémoire d'une *grande aventure*

Cette immigration massive, en un temps où la sédentarité des populations était la règle, a été vécue par tous comme une *aventure douloureuse, une véritable épopée*. La durée et les *difficultés* du voyage, les contrôles à la frontière, l'installation d'abord provisoire, la recherche du premier emploi et du logement sont autant d'*épreuves* que seule peut vaincre la solidarité au sein de la famille et de la communauté. Le témoignage en est resté dans les familles, transmis d'une génération à l'autre, quelquefois *sous la forme d'un... récit épique*. Comme pour toutes les cultures populaires, aucun écrit (ou si rares !) ne rend compte de *cette aventure*.

Bien que « douloureuse », le mot « aventure » fait figure d'euphémisme de par sa valeur axiologique actuelle²¹, avant d'être posée du côté du mythe via les mots « épopée », « récit épique » qui effacent les mots « épreuve » et « difficultés », bien plus négatifs. Cette représentation héroïque du voyage, mise

²⁰ L'expression est empruntée à POLI, ANCEL 2014 : 39.

²¹ Interprétation euphémistique que vient renforcer l'expression « recherche d'un premier emploi ».

en balance avec notre histoire familiale, nous semble masquer, *silencier* selon le néologisme d'Eni Puccinelli Orlandi (c'est-à-dire : « faire dire 'une' chose pour ne pas en dire 'd'autres' », 1996 : 62, 47) bien des traumatismes qui font pourtant partie de l'identité des « Italiens qui ont bâti l'Isère », comme viennent le rappeler les témoignages en fin de parcours. À titre illustratif :

Famille Cerantola, Ventimille et Bassano del Grappa (Vénétie), ouvrier, Brignoud
 « Au moment de la guerre c'était la galère. Je suis né en France, puis reparti en Italie à l'âge de 5 ans. En 1946 nous sommes revenus en France, on a passé la montagne au Petit St Bernard, j'avais 12 ans. J'ai eu des problèmes de racisme avec mon nom, sauf quand je jouais au rugby ».

Maria et Sebastiano Todesco, Solagna (Vénétie), charbonnier et travaux publics, St Marcellin

« Je peux pas détester mon pays parce que j'y suis né, mais en France, j'ai trouvé du travail et à manger. Les premiers mots français que j'ai appris : Si tu n'es pas content, tu retournes dans ton pays. Il y a eu beaucoup de souffrance. On remercie le pays qui nous a accueilli. Bon d'accord, ils avaient besoin de nous... mais nous aussi on avait besoin d'eux. »

Ces témoignages restituent la part humaine, « sensible, dans le sens d'incarnée et figurée, de la mémoire » (CENDOYA-LAFLEUR, LAVOREL, DAVALLON 2015), absente des textes thermocollés, plus historiques et donc scientifiques, pédagogiques et objectifs, en même temps qu'ils permettent au musée de tirer parti de la mémoire sociale et populaire, de lui donner une grande valeur et une légitimité dans la médiation. Mais parce que les difficultés d'installation des Italiens sont transmises par l'anecdote, par la remémoration individuelle du témoin, c'est-à-dire rapportées à la sphère privée de l'expérience subjective, elles sont en quelque sorte marginalisées dans leur Histoire, d'autant qu'elles sont différées par des dispositifs sémiotiques (les témoignages, les portraits photographiques) qui jouent sur la corde sensible²², ramenant l'émotion que les témoignages suscitent à une manipulation. C'est pourquoi au bout du compte, cette célébration des Italiens telle que nous la lisons a le goût d'inachevé, d'une identification manquée.

Bien sûr, « chacun peut s'emparer de façon singulière d'un sujet pour le faire résonner avec ses questionnements personnels », comme le soulignent Marie-Sylvie Poli et Pascale Ancel (2014 : 44, 47-52), et c'est bien là le souhait du musée. Cela étant dit, notre expérience vaut exemple pour rappeler que dans

²² Sur le rôle des portraits photographiques comme levier émotif, voir POLI, ANCEL 2014 : 60-63.

l'exposition, l'on ne peut totalement contrôler la participation du visiteur ni guère prévoir sa réaction, c'est-à-dire la manière dont il peut s'investir affectivement, voire se surinvestir comme cela a été incontestablement notre cas.

4. Le silence, ou l'imposition

Parfois quelque chose se passe dans le tête-à-tête avec l'expôt que l'on ne retrouvera pas dans le texte affiché.

Ce silence-là est une très vieille affaire en art : il est de l'ordre de la plénitude, de l'ineffable, c'est-à-dire « qu'il appartient au paradigme du bonheur, du plaisir, de l'extase mystique » (FRANCKEL, NORMAND 1998). Le commissaire, pris dans l'exigence de « prolonger avec les vocables le retentissement éprouvé à contempler ou interroger le tableau » (FRESNAULT-DERUELLE 2004 : 7), le sait bien : si le texte fait voir, par la description et la narration, le *silence du tableau* pour reprendre le beau titre de l'essai de Pierre Fresnault-Deruelle, il faut aussi « émouvoir et, si possible, faire mouvoir » le visiteur (MARGARITO 2013).

Or l'expression de la splendeur, de la singularité – bref : le superlatif de l'œuvre d'art – peut présenter quelque chose de frustrant : les émotions esthétiques déroutent toujours les discours, ce qu'illustrent les langages silencieux du visiteur cités au seuil de ces pages. Sans compter qu'à peine pressenties, elles nous sont imposées et placées dans notre bouche, comme dans ce livret²³ de l'exposition avignonnaise consacrée à cinq femmes artistes, cinq « papesses » :

En parcourant cette exposition, un immense sentiment d'injustice gagnera le visiteur.

Si vous avez commencé l'exposition par le Palais des papes, vous avez déjà été confrontés à l'effroi que provoquent les œuvres [de Berline de Bruyechere]

Dans ce même livret (dont on saluera le ton conversationnel et surtout l'aspect ludique, si rare dans les écrits d'art !), le commissaire égrène les points forts de l'exposition en laissant généreusement transparaître sa subjectivité : l'ensemble est « saisissant », les dessins « somptueux », le film « sublime », l'enregistrement « exceptionnel », le portrait « génial », la technique « époustouflante », l'installation « extrêmement spectaculaire », l'œuvre « particulièrement forte », etc. Cette richesse axiologique auquel recourt de façon constante le texte expo-graphique en général, et par laquelle passe une bonne part de la *captatio*

²³ *Livret d'aide à la visite*, « Les Papesses », Collection Lambert en Avignon, Palais des Papes, 9-06/11-11-2013.

benevolentiae à l'endroit du lecteur²⁴, consacre l'œil du connaisseur ; or, force est de constater que la modalité euphorique nous atteint à proportion de notre capacité à comprendre, à saisir ce qui s'y joue – voilà pourquoi elle achoppe souvent à transmettre de l'émotion.

À l'opposé, contre le diktat du *logos* et le trop-plein du texte qui nous oblige à éprouver, d'autres expositions montrent que le silence peut être utilisé pour nous toucher, nous convaincre. Pour l'illustrer, nous avons choisi l'exposition *En guerres*²⁵ : celle-ci n'est pas seulement une commémoration de la Grande Guerre mais fait suite à un appel au don et à une collecte auprès des résistants et de leurs descendants. Ainsi, ce sont quelques-uns de ces objets (plus de 600 au total) appartenus à des Nantais et entrés dans les collections du musée qui seront exposés pour reconstituer cette période. Objets quotidiens et familiaux, témoins, reliques transmises de père en fils... car la guerre, « c'est autre chose qu'une succession de batailles, une comptabilité de vies, une économie »²⁶. Ce sont, par exemple, ces deux tranches de pain noir qu'une mère de famille a conservées, étiquetées de sa plume (voir Image 29) ; c'est cette chemise, réalisée pendant l'occupation, en toile de parachute ; ou encore cette robe que portait une résistante nantaise à Ravensbrück... (voir Image 30).

À chaque fois, l'émotion prend, submerge, suscite et sollicite le *mouvement* vers les objets. Ces derniers ne nous laissent pas de choix : ils pensent pour nous, nous font « subir » le *pathos* (DIBI-HUBERMAN 2013 : 25). Pour parler comme Jean Davallon (2009 : 20), la coopération proposée ici entre l'exposition et le visiteur, comme condition pour donner du sens et appréhender les objets est d'ordre émotif : c'est bien à cette condition que l'on peut s'en approprier, et, par-delà, accéder à ce qu'ils ont représenté et représentent.

À chaque fois, également, on reste sans voix. De fait, le silence se voit ici reconnaître une place spécifique comme mode de médiation : comme les autres éléments de l'exposition (espace, panneaux, lumière, etc.), il y est parfaitement orchestré, sémiotiquement (im)posé pour produire une expérience sensible et une interprétation.

²⁴ Nous pensons ici aux travaux de Mariagrazia Margarito traitant de la valeur pathémique et promotionnelle des adjectifs évaluatifs dans les guides touristiques et les textes expographiques ; voir entre autres, l'article cité ici-même (2013).

²⁵ « En guerres, 1914-1918 et 1939-1945. Nantes et Saint-Nazaire », Château des ducs de Bretagne, 23 février 2014-2015, Nantes. Nous tenons à remercier Laurence D'haene, chargée du développement et de la politique des publics, pour sa disponibilité et pour nous avoir fourni les textes.

²⁶ Voir le catalogue, Nantes, Éditions du Château des ducs de Bretagne, 285 p.

Fonction phatique : il met en relation les objets et le visiteur. Fonction cognitive : il met les objets à la portée du visiteur. Fonction symbolique : où le silence permet de restituer à la personne à qui a appartenu l'objet une histoire unique, sa tragédie, sa gravité. Ainsi le silence se fait-il recueillement, commémoration, réminiscence des souffrances passées d'autrui, à la fois dépôt et partage de la mémoire.

Mais sommes-nous encore dans l'exposition, où les objets montrés sont devenus les représentants d'un passé (d'une Histoire) patrimonialisé ? Ou dans le monde concret auquel appartiennent ces objets qui, dans leur matérialité muette, nous crient l'absence inéluctable de leur possesseur de jadis ? Pour nous, c'est bien le silence qui permet au visiteur « d'être emporté » vers la réalité de ces objets (DAVALLON 2009 : 29), d'en reconstituer le contexte. Prenons par exemple la notice des tranches de pain noir que voici :

En avril 1942, une mère de famille nantaise met de côté deux tranches de pain noir. Ces deux tranches pèsent 50 grammes. Elles sont conservées avec ce petit mot : « Le pain que nous mangeons en avril 1942 » et un petit carnet où les valeurs des tickets de rationnement, reportées au crayon de bois, donnent les renseignements suivants :

« Septembre :

Pain : 200 grammes par jour

Viande : par personne et semaine : 250 grammes

Fromage : 60 grammes par semaine

Matières grasses : 525 grammes par mois

Sucre : 500 grammes par carte ».

Cette étiquette expose en quelques phrases les informations essentielles pour faire comprendre et connaître l'objet, dont sa provenance. Mais parce que les mots ont moins d'attrait pour dire les significations qui lui sont attachées de l'émotion qu'il fait naître, c'est bien à cette dernière qu'est déléguée sa recontextualisation, et au silence de la *signifier* (« le silence ne parle pas, il signifie », PUCINELLI ORLANDI 1996 : 39). Et puisque le texte n'est que discours de savoir sur les objets, alors il se tait, ouvrant toutes grandes les portes de cet autre langage :

Le tragedie non han palchi / ma umilmente composte / si recitano in silenzio (Primo Levi)²⁷

C'est pourquoi on suivra Marie-Sylvie Poli (2010b) qui y voit une manière pour le commissaire de dialoguer, de faire réagir le visiteur. Car le silence est, lui

²⁷ Cité in MORTARA GARAVELLI, B., 2015, *Silenzi d'autore*, Bari, Roma, Editori Laterza, p. 51.

aussi, écrit d'autres silences : dans le cas présent, il transporte, cumule, s'enrichit d'un « déjà-tu » et d'une mémoire qui démontre et nous convainc tout aussi bien que les paroles les plus bavardes.

5. De l'étouffement à l'interruption du silence

Si l'érotisme n'est plus guère tabou aujourd'hui, on peut néanmoins prendre bien des égards à exposer l'intime et la nudité : c'est ce que prouve l'exposition *Masculin/Masculin*²⁸ organisée au Musée d'Orsay. Dans « ce temple des plus nobles voluptés » (Paul Valéry), la monstration publique (même « sage »²⁹) de corps masculins dénudés, efféminés, virils, enlacés peut encore troubler :

Le musée vous informe que certaines des œuvres présentées dans l'exposition sont susceptibles de heurter la sensibilité des visiteurs (et tout particulièrement du jeune public) (site Web).

Curieuse exposition en vérité : tandis que *le Figaro*, titrant malicieusement sa critique « Le gay savoir d'Orsay »³⁰, y voit une « ode à l'homoérotisme » très réussie, *le Monde* regrette que l'exposition ne soit pas consacrée aux interprétations artistiques de l'homosexualité masculine³¹. À lire les critiques : deux expositions presque. Ceci n'est pas un point de détail. Au contraire, on peut y voir ce que Marie-Sylvie Poli (2010a) a pu analyser à travers la revue de presse : une confusion entre la critique des œuvres d'art exposées et la critique de l'exposition des œuvres.

La question est pour ce qui nous concerne la suivante : peut-on, verbalement, magnifier le sexe – et le désir sexuel entre hommes ? À cet égard, cette exposition, d'une grande résonance médiatique, est exemplaire. De point en point du parcours, depuis la représentation du sexe mentionné dans le panneau introductif :

Jusqu'au milieu du XX^e siècle, l'organe sexuel fait pourtant l'objet d'une certaine pudeur, qu'il soit atrophie ou bien dissimulé sous quelque draperie, lanière ou fourreau d'épée subtilement placés.

jusqu'à celle de la sexualité (homosexuelle en fait) du panneau conclusif :

²⁸ *Masculin/Masculin, L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, du 24-09-2013 au 2-01-2014.

²⁹ Élodie Cabrera, « Pourquoi il n'y a aucun pénis en érection dans l'expo Masculin/Masculin au musée d'Orsay », *Rue89*, 19-10-2013.

³⁰ Éric Bietry-Rivierre, 23-09-2013.

³¹ « Au Musée d'Orsay, le grand bazar de la virilité », Philippe Dagen, 25-09-2013.

au XX^e, la libération des pratiques sexuelles affirme haut et fort une certaine volupté et investit avec souvent peu de réserves d'une charge sexuelle le corps masculin.

le visiteur-lecteur est exposé à un crescendo. Entre les deux, le lent dévoilement de la « puissance virile du corps » opéré tout au long de l'histoire de l'art s'énonce sous la forme de l'allusion et de la métaphore qui détaillent ce qu'elles ne disent pas. Pour nous en tenir à quelques exemples, citons ce cartel égrillard accompagnant *Académie d'homme* de Géricault :

Dramatisée par la lumière, la tension puissante de l'homme viril, évoquant quelque héros en passe de dégainer, est magnifiée.

ou encore ce commentaire des *Baigneurs* de Cézanne, véritable morceau de bravoure qui, feignant un discours interprétatif, entre-dit l'interdit :

Il faut donc voir au-delà de la quête formelle d'inscription de figures inspirées d'œuvres de ses prédécesseurs dans un paysage méditerranéen, l'évocation d'une pratique nouvelle de communion avec une nature vierge.

Partout, l'homosexualité est implicitement présente ; elle y est en creux dans la périphrase commentant le *Bain de soleil* de David Hockney, un peintre connu pour ses *Homosexual Propaganda Paintings* :

La beauté et la séduction se défont alors de l'idéal transmis par les références du passé pour s'ancrer dans les particularismes des pratiques et de la culture contemporaine, qu'a su si justement interpréter Hockney dans sa peinture.

dans l'adjectif *homoérotique* qui la dit à demi :

Le tableau inaugure la vogue de la représentation homoérotique, imprimée de sujets mythologiques célébrant l'amour entre hommes comme une vertu du mode de vie dans l'antiquité.

et dans des expressions fortement axiologisées ici et là : « la charge érotique puissante » du corps représenté « dans toute la vérité de sa nature », « l'attirance physique des corps », la « tentation du mâle », « l'homme objet du désir », la « quête de volupté », « une scène de drague entre hommes », des « amours bisexuelles de Jupiter ou d'Apollon », « l'amour entre hommes »... Les lecteurs narquois (ou paresseux) ont déploré l'absence du mot *homosexuel*, y voyant un déni. Et pourtant... Si dans les panneaux informatifs, celui-ci est pratiquement étouffé dans l'œuf³², il fait irruption dans la dernière salle du parcours, précisément dans un cartel :

³² Un panneau mentionne toutefois le succès de Flandrin dans « les cercles homosexuels clandestins de l'avant-première guerre mondiale ».

Des relations homosexuelles entre jeunes hommes se mouvant dans l'espace clos de la propriété privée, à l'abri des regards.

Ne s'agirait-il donc que de pudeur verbale ? Certes, le confinement du mot dans une notice individuelle, fixée plutôt bas par rapport à l'axe de vision, pourrait sacrifier à une retenue qui sied au lieu. Or, ce silence y est trop patent et les stratégies employées trop variées, pour ne pas fonctionner comme l'indice d'un mot volontairement esquivé, d'un silence énonciatif calculé.

D'abord, dans le titre bien parlant de l'exposition, le jeu de variation sur le couple *masculin/féminin* où la barre oblique qui en principe exprime l'antonymie ou l'alternative, fait ici d'entrée de jeu parade de la duplication, de la duplicité d'une relation entre hommes sous le mode de la transgression, entraînant chez le visiteur un horizon d'attente.

Ensuite, dans les quelques formulations allusives que l'on vient de citer, on lit entre les lignes le souci du scripteur d'appeler l'attention sur la dimension de la nudité, conformément au propos de l'exposition (dédiée au nu, comme le souligne le texte introductif), et de ne pas confondre les dimensions érotique et sexuelle, ce que fait le mot *homosexuel* (dans sa représentation caricaturale et restreinte, et peut-être aussi dans l'appréciation morale, sociale véhiculée par une certaine sphère médiatique et les discours ambiants).

Mais ce n'est pas là toute la question : ces allusions sont de sûrs indices de la présence d'une réticence, dans la mesure où elles laissent entendre plus qu'elles ne disent (PRANDI 1990 : 222). En effet, il ne s'agit pas tant de *couvrir un mot que l'on ne saurait dire* (l'ellipse), ni d'adoucir ou d'occulter par d'autres mots un interdit culturel (l'euphémisme) que de manifester un *plaisir du texte* différé, malicieux, érotisant. L'énonciation tardive du mot en effet, en un point d'honneur de l'exposition (la fin – l'apothéose ?) où le silence peut être interrompu, et le mot étouffé enfin être lâché, s'inscrit au comble d'un jeu du texte, d'une *excitation textuelle* pour reprendre une expression de Marie-Anne Paveau³³, articulée de manière silencieuse et préparée de bout en bout du discours expographique. Le silence répond bien à une intention communicative de la part d'un commissaire qui, en suivant Michele Prandi, propose au lecteur de remplir le silence (1990 : 223).

Nous citerons un dernier exemple éloquent tiré du commentaire nettement décalé par rapport à l'héroïsme-érotisme que sous-entend l'intention artistique de *Vive la France* de Pierre & Gilles, représentant trois hommes prenant délibérément la pose dans leur simple appareil :

³³ Présentation du séminaire du 18 mars 2014, ENS de Lyon.

les artistes s'ingénient à donner une vision personnelle, pleine d'humour et d'allusions, d'une société française multiculturelle à l'ère postcoloniale.

Ici, c'est bien la *disproportion* du dit et du non-dit, le décalage flagrant (la béance !) entre le vu et le dit qui est le moteur d'une complicité, d'une coopération entre scripteur et lecteur (*ibid.*) dont dépend finalement la réussite de l'exposition.

Au fond, celle-ci n'est qu'un divertissement. Les propos de Guy Cogeval (commissaire et président du musée d'Orsay) reproduits dans *Le Parisien*³⁴ vont dans ce sens : « c'est une exposition qui ne se prend pas au sérieux. Il y a beaucoup d'humour dans la présentation ». D'ailleurs, le public ne s'y trompe pas : devant cette « avalanche de beaux mecs à poil » (*Libération*)³⁵, celui-ci est plus réjoui que choqué – c'est du moins notre impression ; en témoigne cette question du guide quittant la salle : « ça va ? vous en avez assez des gros muscles ? », déclenchant gloussements, hilarité des visiteurs. Preuve évidente que ces silences-là se moquent de la parole, et que les mots tus sont aussi un jeu du regard et du désir, un espace où peuvent se manifester l'intime et le plaisir :

le corps, souvent magnifié et dans une certaine extase morbide, est en effet offert à la délectation du spectateur. (panneau de salle)

Attitude contemplative ou voyeurisme du regardeur ? La distinction est affaire de subjectivité. Silence versatile, spéculatif en tout cas du texte, à partir duquel le visiteur peut imaginer, fantasmer ou... « se rincer l'œil », comme l'écrit de manière prosaïque *Libération* – un silence-interruption de la parole en positif, qui n'a pas encore de configuration dans le dictionnaire (cf. MARGARITO 2001).

6. Le refus du silence, à nos risques et périls

Rompre le silence, c'est parfois imposer quelque violence aux conventions, bousculer les codes de la pudeur et du politiquement correct ; c'est déranger, s'exposer, car *par de pareils mots les âmes sont blessées, et cela fait venir de coupables pensées* comme le dit la suite du célèbre vers cité plus haut³⁶. C'est ce que l'on retrouve dans cette citation de Sade affichée dans l'exposition qui est lui est consacrée au Musée d'Orsay, ou plus exactement, à son influence dans la peinture³⁷ :

³⁴ « Le Musée d'Orsay célèbre le nu masculin », 23-09-2013.

³⁵ « Aux racines du mâle », Éric Loret, 28-10-2013.

³⁶ Tartuffe, III, 2 (v. 860-862).

³⁷ *Sade, attaquer le soleil*, Musée d'Orsay, du 14-10-2014 au 25-01-2015.

Ma façon de penser, dites-vous, ne peut être approuvée. Et que m’importe ? Bien fou est celui qui adopte une façon de penser pour les autres ! Ma façon de penser est le fruit de mes réflexions, elle tient à mon existence, à mon organisation. (Lettre à sa femme, novembre 1783)

Cette exposition s’ouvre, elle aussi, sur un avertissement au public mais plus brutal :

Le caractère violent de certaines œuvres et certains documents est susceptible de heurter la sensibilité des visiteurs.

En contrepoint en effet de l’exposition vue précédemment, la question ne se pose plus de dire ce qu’au fond, « l’ardeur linguistique » de Sade nous a dispensé d’avoir à dire, mais bien de l’*afficher* (c’est-à-dire « fixer quelque chose au vu et au su de tous », nous rappelle Pierre Fresnault-Deruelle, 1997 : 15). Comme le souligne le critique au *Monde* :

Le regard, le corps, l’être entier y sont confrontés à des représentations – et donc à des situations et des idées – que les musées tiennent d’habitude à distance. Qu’ils s’interdisent même d’évoquer. Or, ici, le but n’est pas d’évoquer, mais d’énoncer avec la plus grande clarté. D’être, dans l’ordre du visible, à la hauteur où se place Sade dans l’ordre du lisible – de donner à voir ce qu’il donne à lire³⁸.

La formule suivante sert de *leitmotiv* dans le catalogue, dans le texte affiché, et bien sûr jusque dans la presse :

Il sera possible de mesurer combien, à dire ce qu’on ne veut pas voir, Sade aura incité à montrer ce qu’on ne peut pas dire.

Tout le propos de l’exposition est donc là, dans ce jeu rhétorique habile formant antithèse et montée sur le chiasme sémantique dire/voir et montrer/dire :

Tel un nouveau défi, c’est la question de l’irreprésentable qu’il nous pose, en la liant à la liberté de « tout dire » comme à la liberté de chacun. (panneau introductif)

Le « défi » étant bien entendu aussi celui du musée³⁹ : restituer le scandale dont la parole excessive de Sade est porteuse, c’est-à-dire porter au grand jour l’impudeur, la violence, la perversion, le blasphème, l’obscénité...

³⁸ « Sade dans toutes les postures », Philippe Dagen, 15-11-2014.

³⁹ Défi déjà relevé par le Louvre en 2000 avec son exposition « Posséder et détruire. Stratégies sexuelles en Occident ».

Comme l'a remarqué un critique⁴⁰, l'ambiance dans les salles est étrangement, tangiblement silencieuse, et met en situation de ne pouvoir se soustraire à une sorte de gêne : la salle des planches et cires anatomiques des femmes éventrées (« voir dans la nuit du corps »), et le « cabinet des perversions » (une sorte d'alcôve que l'on pouvait tout aussi bien sauter), où sont exposées des images pornographiques, laissent peu de liberté au visiteur : les coups d'œil à la dérobée, les pas rapides et divers *bruitages onomatopéiques*⁴¹ trahissent l'émotion des visiteurs piégés.

Sur tous les pans des murs, les citations sulfureuses de Sade « détaillant les perversions repoussant les limites de l'effroi » (audio-guide) fomentent le trouble. Celles-ci constituent la charpente à l'interprétation des œuvres exposées, pendant que les panneaux de salle dus au commissaire et spécialiste de Sade, Annie Le Brun, tiennent lieu d'exégèse très (trop ?) savante, de sorte que nombre de visiteurs ne liront que ces bribes rapportées. Notons que le support sur lequel sont placées ces citations et la typographie sont significatifs⁴² : les mots trouent en profondeur la surface des fins et étroits panneaux de bois ; les lettres espacées et hachées, coupées (les lignes verticales, épaisses, sont séparées des déliés par des blancs), qui plus est noires, graves, contrastant fortement sur les panneaux et font crier les mots. Inévitablement, les messages scabreux, excessifs, pornographiques de Sade font l'effet de coups de marteaux. Qu'on en juge :

La volupté mène à la férocité.
 Voir souffrir fait du bien, faire souffrir plus de bien encore.
 Il n'est point d'homme, qui ne veuille être despote, quand il bande.
 Je suis barbare jusqu'à la frénésie quand je bande et cruel de sang-froid
 quand le foutre a coulé.

La vulgarité et le lexique tabou en particulier, qu'on aurait bien vu demeurer dans le dépliant, plus « convenable » à une lecture clandestine, sont ici légitimés par la citation, ce qui permet de les maintenir en un certain sens dans le registre de l'acceptable et du recevable, du *dire-possible* dirait Eni Puccinelli Orlandi (1996 : 64). Si inconvenance il y a (pour quitter la dimension morale)⁴³, celle-ci

⁴⁰ « Dans les espaces faiblement éclairés, c'est le silence total. Les visiteurs, au mieux, chuchotent. » *L'obs*, déjà cité.

⁴¹ L'expression est de LETOURNEL, Y., 2010, « Rythme et pudeur verbale en Asie orientale », *Rhuthmos*, [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article219> [Consulté le 12 février 2015].

⁴² Sur ce point, voir POLI 2010b.

⁴³ Il est vrai que la pornographie est désormais banalisée au cinéma, dans la littérature, dans les sciences humaines, y compris la linguistique...

se situe au fond moins dans les énoncés eux-mêmes (après tout, on ne s'approche pas de Sade impunément...) que dans l'énonciation. On mettra par conséquent au crédit du musée (et du commissaire) d'avoir fait sortir l'imaginaire langagier muséal de sa torpeur, d'avoir su dynamiser le texte expographique⁴⁴, c'est-à-dire forcer sa neutralité, sa littérarité, son harmonie. Plus largement, on peut s'interroger sur ce que l'*exhibition discursive*⁴⁵ de messages pornographiques « fait » à l'exposition, suivant en cela l'approche de Marie-Sylvie Poli (2010b : 8). Car si le texte se met à dire à voix haute ce qui ne pourrait se dire, s'il tire sa force de résonance de l'air du temps, s'il veut avant toute chose provoquer⁴⁶, alors faudrait-il peut-être l'envisager dans une nouvelle ère *médiatique* : un texte qui cesse d'être spécifiquement informatif, scientifique, subjectif, poétique, docile à l'histoire de l'art, mais à la quête de nouveauté, de sensations fortes, de spectacularisation, de scandale, en alliance stratégique et en miroir avec les autres médias. D'ailleurs, l'exposition a été annoncée à l'attention de la presse et du public par un teaser « très coquin »⁴⁷ qui a fait le buzz sur les réseaux sociaux. Un premier pas, peut-être, vers un texte en quête de nombre de clics ? Une chose est certaine : comme le pense Marie-Sylvie Poli, on demande au musée de toujours plus communiquer, d'en dire de plus en plus, d'éviter le silence, de rajouter du bruit au bruit (2012).

Quoiqu'il en soit, ainsi qu'on l'a compris, le texte affiché dans cette exposition enfreint l'auto-censure pour faire valoir l'esprit d'une parole subversive et la liberté de pensée qui sont aussi celles du musée. Toutes choses égales, afficher un texte excessif, perturbant, neuf en ces murs revient à lutter contre la « bienpensance prude », à « fermer la bouche aux hypocrites » (DINOUART 2011 : 127) et aux censeurs – bref : à retrouver Sade.

⁴⁴ Nous nous permettons de renvoyer à notre *Écrits pour voir. Aspects linguistiques du texte expographique*, Torino, Trauben, 2012.

⁴⁵ L'expression est empruntée à PAVEAU, M.-A., ROSIER, L., 2010, « Le discours des objets. Pratiques et techniques de circulation, entre clandestinité et exhibition discursive », *Çedille, Revista de Estudios Franceses*, n. 1, p. 178-183.

⁴⁶ « Si cela peut ébranler les sensibilités, le pari sera gagné » commente la commissaire dans un entretien « Sade. Attaquer le soleil. Entretien avec Annie Le Brun », Gallimard, 2014, www.gallimard.fr [Consulté le 10/02/2015].

⁴⁷ *L'Obs*, « L'exposition Sade, un tohu-bohu visuel qui explore le désir », Bernard Génies, 14-10-2014. France TVInfo commente ainsi la vidéo : « Pas d'acte sexuel filmé mais un enchevêtrement de corps nus dans un clair-obscur, la caméra proche des corps mouvants, se frottant et se caressant. Puis un zoom arrière dévoile le nom de Sade formé de ces corps mêlés. C'est suggestif sans tomber dans la pornographie » (12-10-2014).

7. En épilogue, la résistance au silence

À l'orée de l'exposition, le texte conclusif arrive inéluctablement pour « dénouer » le discours expographique et donner une fin du salut au lecteur-visiteur. Le texte informatif ayant rempli sa fonction, l'explication résolue, il faudra laisser pour la fin le mot dont la résonance remplira le silence subséquent. C'est la gageure de la conclusion, que connaissent bien les barreaux :

l'epilogo è da considerare propedeutico al silenzio : in esso il tono dell'esecuzione dovrà essere quindi pacato, ma al tempo stesso grave, se non addirittura solenne. (TRAVERSI 2009 : 144).

Alessandro Traversi rappelle la leçon d'Aristote : il faut donner au texte un caractère achevé, bref, fondé sur le modèle « J'ai dit ; vous avez entendu ; vous possédez la question ; jugez » (*ibid.*). L'épilogue pourra en conséquence prendre la forme d'une invite à la vigilance, tel que celui-ci, affiché lors d'une exposition consacrée à la spoliation des juifs sous le régime de Vichy⁴⁸ et d'une grande efficacité et d'un ton fort didactique, aux antipodes du silence :

Mémoires

Que retenir aujourd'hui de cette triste période de l'histoire française, pendant laquelle un régime et tout son appareil administratif organisent sans état d'âme la déshumanisation d'une partie de la population ?

Un avertissement, quant aux terribles dérives auxquelles un pouvoir est exposé dès qu'il s'affranchit des contraintes parlementaires et du fonctionnement démocratique ?

Une prévention, contre toute tentation de stigmatisation de telle ou telle partie de nos contemporains ?

Témoins, politiques et historiens donnent ici leur avis. Puissent-ils contribuer à l'édification des citoyens que nous sommes.

ou bien d'une chute (c'est-à-dire d'une phrase d'impact) qui résonne dans l'esprit du visiteur, comme ici, grâce aux points de suspension marquant l'inachèvement (CELOTTI 2001 : 101), où l'imagination pourra prendre son essor :

L'imaginaire des phares n'est pas prêt de s'éteindre...⁴⁹

ou encore ce « Pour aller plus loin » dans le livret de l'exposition avignonnaise citée plus haut, qui nous encourage à poursuivre la rencontre, en sorte que le texte prophétise une non-fin (« là encore »), un *happening* qui n'en est pas un :

⁴⁸ « Spoliés! 'L'aryanisation économique' en France, 1940-1944 », Grenoble, ancien palais du Parlement, du 01-06 au 15-12 2010.

⁴⁹ « Phares », Paris, Musée national de la Marine, du 07-03 au 04-11-2012.

Il est temps de descendre la rue de la République et de découvrir la suite de l'exposition dans le musée de la Collection Lambert, où là encore, ces 5 papesses vont dialoguer à travers leurs œuvres et un temps suspendu.

Pourtant, aussitôt finie, accomplie, l'expérience toute fraîche est appelée à s'évaporer et se dissoudre lentement. Et tandis qu'on se dispose à prendre congé, on s'achemine vers la boutique, la pensée bourdonnante, reconnaissante. Dans le souvenir des tableaux et expôts qu'on a eus sous les yeux, dans l'ombre des textes lus, prolonger l'expérience vécue, le plus pleinement possible, le plus longtemps possible.

Bibliographie

- CENDOYA-LAFLEUR, J., LAVOREL, M., DAVALLON, J., 2015, « Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée : entre Histoire et témoignage », in C. TARDY, V. DODEDEI (éds), *Mémoire et nouveaux patrimoines*, Marseille, Open Edition Press, <http://books.openedition.org/oep/411> [Consulté le 12 février 2015].
- DINOUART, Abbé, 2011, *L'art de se taire*, p. 31-94, « Présentation », J. J. COURTINE, C. HAROCHE, Paris, Jérôme Million, p. 5-30.
- DAVALLON, J., 2009, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan.
- DIBI-HUBERMAN, G., 2013, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Paris, Bayard.
- CELOTTI, N., 2001, « La linguistique à l'écoute des silences », in M. MARGARITO, E. GALAZZI, M. LEBBAR POLITI (éds), *Oralità nella parola e nella scrittura/Oralità dans la parole et l'écriture*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 91-105.
- FOUCAULT, M., 1971, *L'ordre du discours*, Paris, Seuil.
- FRANCKEL, J.J., NORMAND, C., 1998, « Introduction », *Linx* [En ligne], n. 10, mis en ligne le 03 juillet 2012 URL : <http://linx.revues.org/948> [Consulté le 12 février 2015].
- FRESNAULT-DERUELLE, P., 2004, *Le silence des tableaux*, Paris, L'Harmattan.
- FRESNAULT-DERUELLE, P., 1997, *L'image placardée*, Paris, Nathan Université.
- LECLERC, G., 1996, *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, Paris, Puf.
- MARGARITO M., 2001, « Le silence du dictionnaire », in M. MARGARITO, E. GALAZZI, M. LEBBAR POLITI (éds), *Oralità nella parola e nella scrittura/Oralità dans la parole et l'écriture*, Torino, Edizioni Libreria Cortina, p. 107-118.
- MARGARITO, M., 2013, « Dire l'émotion pour dire l'art », in M. BARKAT-DEFRADAS, S. BENOIST (éds), *Comment parler de l'art ? Approches discursives et sémiotique*, Paris, CNRS Editions, p. 41-56.
- POLI, M.S., 2010a, « Introduction », *Cultures et Musées*, n. 15, « Comment parler de la critique d'exposition ? », p. 13-21.
- POLI, M.S., 2010b, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *La lettre de l'OCIM*, n. 132, p. 8-13.
- POLI, M.-S., 2012, « Introduction », in F. RIGAT, *Écrits pour voir. Aspects linguistiques du texte expographique*, Torino, Trauben, 2012, p. 7-11.

- POLI, M.S., ANCEL, P., 2014, avec la collaboration de ANDREACOLA, F., *Exposer l'histoire contemporaine. Évaluation muséologique d'une exposition : Spoliés ! L'aryanisation économique en France, 1940-1944*, Paris, La documentation française.
- PRANDI, M., 1990, « Una figura testuale del silenzio: la reticenza », in M. E. CONTE, A. GIACOLONE RAMAT, P. RAMAT (éds), *Dimensioni della linguistica*, Milano, Franco Angeli.
- PUCCINELLI ORLANDI, E., 1996, *Les formes du silence*, Paris, Éditions des cendres.
- TRAVERSI, A., 2009, *La difesa penale. Tecniche argomentative e oratorie*, Milano, Giuffrè Editore.

