

ALBERTO BRAMATI

LA TRADUZIONE DELLE SCHEDE DI UN CATALOGO
DI UNA MOSTRA D'ARTE: *CHARDIN. IL PITTORE DEL SILENZIO*¹

1. Premessa

Dal 17 ottobre 2010 al 30 gennaio 2011 si è svolta presso il Palazzo dei Diamanti di Ferrara la mostra *Chardin. Il pittore del silenzio*, organizzata dalla Fondazione Ferrara Arte. La mostra, a cura di Pierre Rosenberg, presentava un'ampia retrospettiva del pittore francese con opere provenienti non solo dalla Francia, ma anche da molti paesi europei (Germania, Gran Bretagna, Irlanda, Italia, Spagna, Svezia, Svizzera) ed extraeuropei (Canada e Stati Uniti).² Sebbene in gran parte composto da testi scritti originalmente in francese, a Ferrara il catalogo della mostra era disponibile in vendita solo nell'edizione italiana.³ La nostra ricerca si è concentrata sulla terza sezione, *Opere in mostra*, in cui ognuna delle 67 opere esposte al Palazzo dei Diamanti è presentata con una fotografia a colori accompagnata da una scheda generalmente divisa in sei parti: 1) caratteristiche dell'opera (titolo in francese, anno, tecnica di esecuzione, dimensioni, collocazione attuale, numero di inventario); 2) provenienza (elenco dei diversi proprietari); 3) precedenti esposizioni; 4) bibliografia essenziale; 5) opere correlate; 6) descrizione. È all'ultima parte di ogni scheda, quella contenente la descrizione dell'opera rappresentata nella fotografia, che è dedicato il nostro studio della traduzione in italiano del testo originale francese di Pierre Rosenberg.⁴

¹ Dedico questo lavoro a Mimi Toëg, profondissima conoscitrice della storia dell'arte, che tanti anni fa mi ha fatto scoprire la luce inimitabile di Chardin nelle sale ovattate del II piano del Louvre.

² Dopo Ferrara, la mostra si è trasferita al Museo Nacional del Prado di Madrid (28 febbraio-29 maggio 2011).

³ (Rosenberg 2010). Il catalogo risulta diviso in quattro parti: la prima, *Presentazioni*, contiene i testi di presentazione delle autorità italiane (pp. 13-17); la seconda, *Saggi*, contiene una *Premessa* di Pierre Rosenberg e tre saggi su Chardin (P. Rosenberg, *Il segreto di Chardin*; R. Temperini, *La pittura francese nel Settecento* e F. Fergonzi, *Per una fortuna novecentesca di Chardin in Italia*) (pp. 21-71); la terza, *Opere in mostra*, contiene le schede delle opere redatte dal curatore (pp. 74-203); la quarta, *Apparati*, contiene ulteriori informazioni sulla vita, le opere e la fortuna critica dell'artista (pp. 208-39). Solo i testi delle autorità italiane e il saggio di Fergonzi sono stati scritti originalmente in italiano; tutti gli altri testi sono stati pubblicati nella traduzione di Mary Archer. Non esistendo un'edizione francese del catalogo, per svolgere la nostra ricerca ci siamo rivolti alla Fondazione Ferrara Arte. Ringraziamo quindi, per la sua disponibilità, la dott.ssa Federica Sani, responsabile dell'Ufficio editoriale di Ferrara Arte, che ci ha fornito i testi originali in francese della terza sezione del catalogo (*Opere in mostra*).

⁴ Le 67 descrizioni delle opere esposte formano un corpus di poco meno di 18.000 parole.

2. Lo studio di una traduzione

In un articolo uscito qualche tempo fa,⁵ avevamo cercato di riflettere sul difficile problema della valutazione delle traduzioni, affermando che per valutare in modo corretto una traduzione non basta confrontare un breve estratto del testo tradotto con il frammento corrispondente del testo originale ma è assolutamente necessario conoscere in modo approfondito l'intera opera originale in tutta la sua complessità.

Qualunque sia la coppia di lingue e la tipologia testuale su cui lavora, un traduttore è infatti sempre confrontato a quattro tipi di problemi, spesso inestricabilmente intrecciati tra loro: problemi di ordine lessicale, legati al diverso suono e ai diversi significati delle parole di ognuna delle due lingue; problemi di ordine grammaticale, legati alle diverse regole imposte dalle due lingue ai propri locutori; problemi di ordine retorico, legati alla difficoltà di riprodurre nella lingua d'arrivo le figure di parola e di pensiero presenti nel testo di partenza; problemi di ordine melodico-ritmico, legati alla necessità che ogni frase del testo tradotto, pur rispettando le caratteristiche linguistiche del testo originale, possieda una melodia e un ritmo equilibrati⁶ nella lingua d'arrivo.⁷

Ora, solo avendo una conoscenza approfondita delle caratteristiche linguistiche di un'opera nel suo complesso, è possibile valutare in primo luogo se il traduttore ha reso in modo corretto il significato del testo di partenza;⁸ in secondo luogo, in che modo il traduttore ha risolto i diversi problemi linguistici incontrati, tenendo presente che a traduttori che mirano a riprodurre la 'lettera' del testo originale si contrappongono traduttori che tendono invece a modificare le scelte linguistiche (lessico e sintassi) dell'originale per produrre nella lingua d'arrivo un testo che corrisponda a un certo modello di 'bello stile'.⁹

⁵ Bramati 2013a.

⁶ È tuttavia molto difficile rispondere alla domanda, in sé legittima, su quali elementi concretamente costituiscono una melodia e un ritmo 'equilibrati' in italiano, e non solo per la molteplicità delle strutture che possono produrre una sensazione di eufonia, ma anche per la presenza di un'ineliminabile componente soggettiva nella valutazione di una data melodia o di un dato ritmo. L'unico studio approfondito su questo tema di cui siamo a conoscenza è quello di Gian Luigi Beccaria che, avendo verificato la grande libertà melodica e ritmica che caratterizza la prosa dell'italiano rispetto a quella del francese e dello spagnolo, conclude: «A ben vedere, da questo fatto deriva quella tipica 'scorrevolezza' di cui sempre si parla, percettibile da tutti ad orecchio, e dagli stranieri in particolare, che l'italiano ha rispetto ad altre lingue, compreso lo spagnolo» (1964, 253). In assenza di regole fisse per valutare melodia e ritmo della lingua italiana, in questo studio sulla traduzione del catalogo di Chardin ci siamo affidati, come nella nostra personale pratica di traduttore, sul nostro orecchio, strumento sicuramente imperfetto ma anche indispensabile e insostituibile per orientarci in ogni nostra scelta e giudizio. Le nostre osservazioni sulla melodia e il ritmo delle frasi italiane analizzate in questo studio devono quindi essere considerate come giudizi soggettivi di un parlante madrelingua, né del tutto arbitrari, come cercheremo di mostrare, né fondati su norme assolute.

⁷ Per una presentazione più approfondita dei quattro tipi di problemi che ogni traduttore deve affrontare, si veda: Bramati 2012, 75-87.

⁸ Ma in taluni casi, come abbiamo mostrato nel nostro articolo, ragioni di ordine retorico o melodico-ritmico possono giustificare soluzioni scorrette dal punto di vista semantico (Bramati 2013a).

⁹ Per una critica della traduzione come ricerca del *beau style*, si veda, per esempio, Kundera (1993, 123-145), e Berman (1999). Né Kundera né Berman danno tuttavia una definizione precisa di ciò che intendono per *beau style*. Per Kundera si tratta «du *style commun* du 'beau français' (du bel allemand, du bel anglais, etc.), à savoir du français (de l'allemand, etc.) tel qu'on l'apprend au lycée» (1993, 134). Per Berman, le *beau style* è l'effetto della tendenza all'*ennoblissement* che produce una «rhétorisation» della prosa: «La rhétorisation embellissante consiste à produire des phrases 'élégantes' en utilisant pour ainsi dire l'original comme matière première» (1999, 57). Per il nostro discorso, ci si può forse accontentare della definizione che dà Dante nel *De vulgari eloquentia* dello stile alto o 'tragico': «Deve essere chiaro

A quest'ultima categoria appartiene anche la traduttrice del catalogo di Chardin, Mary Archer, che a una lettura comparata dell'intero corpus da noi selezionato, appare come una professionista da un lato sicuramente esperta e competente, dall'altro costantemente alla ricerca di una resa fluida ed elegante, anche a costo di sacrificare alcune caratteristiche linguistiche del testo di partenza. Resta tuttavia da stabilire – ma questo sarà possibile solo con ulteriori ricerche – in che misura nelle scelte della traduttrice entrino in gioco, oltre la sua personale concezione della traduzione, lo stile di Pierre Rosenberg e soprattutto il particolare tipo di testo qui tradotto, cioè il catalogo di una mostra d'arte che per tradizione richiede un linguaggio alto, nobile, colto.¹⁰

Per oltrepassare il livello delle generiche impressioni personali e soprattutto per cercare di mettere a punto, nell'analisi della traduzione di un catalogo d'arte, una metodologia per quanto possibile rigorosa, fondata su precisi elementi empirici, abbiamo deciso di dividere il nostro testo in due parti. Nella prima presenteremo i risultati di uno studio esaustivo, effettuato sull'intero corpus, delle modalità di traduzione in italiano di alcune forme grammaticali e strutture sintattiche presenti nel testo francese: questa prima parte, basata su dati oggettivi, permetterà da un lato di evidenziare alcune caratteristiche essenziali della traduzione, dall'altro di costituire una prima base-dati su cui fondare ulteriori ricerche.

Nella seconda parte del nostro testo, presenteremo invece, basandoci su un campione di esempi selezionati nel corso del nostro studio comparato, alcune strategie traduttive che, applicate a frasi o a segmenti di frasi tra loro molto diversi, sfuggono inevitabilmente a qualsiasi ricerca automatica di forme grammaticali e strutture sintattiche. Sebbene per queste strategie non sia possibile offrire dati quantitativi precisi – un calcolo anche solo approssimativo avrebbe richiesto un tempo enorme –, crediamo che la loro frequenza, facilmente verificabile, renda il nostro discorso sufficientemente fondato.

3. La traduzione di alcune forme grammaticali e strutture sintattiche

In questa prima parte del nostro studio presenteremo i risultati dell'analisi delle diverse modalità di traduzione in italiano di tre forme grammaticali – il pronome clitico *nous*, l'imperativo alla prima persona plurale e le interrogative dirette – e di tre strutture sintattiche – la dislocazione, la frase scissa e la frase pseudo-scissa – presenti nel testo francese: le tre forme grammaticali rappresentano segnali espliciti della presenza dell'autore, il critico d'arte, nella descrizione delle opere presenti nel catalogo, mentre le tre strutture sintattiche costituiscono tre dispositivi di messa in rilievo, tradizionalmente associati alla lingua orale e quindi considerati inadatti nei testi scritti in uno stile alto.

che usiamo lo stile tragico quando lo splendore dei versi, *l'altezza della costruzione e l'eccellenza dei vocaboli* concordano con la profondità del pensiero» (II, IV, 7, p. 65 dell'edizione citata in bibliografia – corsivo nostro). Per Dante, quindi, che si ispira alla *Rhetorica ad Herennium*, lo stile alto si caratterizza, oltre che per l'argomento e il metro, per il tipo di lessico e di sintassi (si vedano i cap. VII e VI del libro II del *De vulgari eloquentia*). Tradurre ogni testo secondo questo modello stilistico comporta per Kundera e Berman una deformazione inaccettabile delle caratteristiche linguistiche dell'originale.

¹⁰ Nell'inviarci il materiale, la dott.ssa Sani ha tenuto ad avvertirci che in alcuni punti la traduzione non corrispondeva all'originale in quanto, in fase di rilettura, Pierre Rosenberg era intervenuto a modificare il proprio testo, sopprimendo alcune frasi o aggiungendo informazioni assenti nella prima stesura. Nella maggior parte dei casi, tali interventi sono facilmente riconoscibili. I pochi casi dubbi sono stati esclusi dagli esempi commentati in questo nostro articolo.

3.1. La traduzione del pronome clítico nous

In francese, il pronome clítico *nous* può svolgere la funzione di soggetto, di oggetto diretto e di oggetto indiretto: *Nous regardons le jardin de Paul; Paul nous regarde; Paul nous montre son jardin*. In italiano, il pronome clítico *noi* può svolgere solo la funzione di soggetto: *Noi guardiamo il giardino di Paul*. Per le funzioni di oggetto diretto e di oggetto indiretto, si ricorre al clítico *ci*: *Paul ci guarda; Paul ci mostra il suo giardino*.

Nel testo francese il pronome clítico *nous* ricorre 75 volte: in 45 casi, svolge la funzione di soggetto; in 11 casi, quella di oggetto diretto e in 16 casi, quella di oggetto indiretto; nei rimanenti 3 casi, *nous* svolge la funzione di soggetto logico di un infinito retto da *faire* all'interno di una costruzione causativa.¹¹ Ma ciò che rende interessante l'analisi della traduzione di *nous* non sono tanto i suoi diversi valori sintattici quanto i suoi diversi contenuti semantici: nelle schede di presentazione delle opere di Chardin, *nous* ha infatti tre diversi significati: 1) *nous de modestie*, che corrisponde a un *je* il cui referente è l'autore delle schede, il critico d'arte Pierre Rosenberg; 2) *nous inclusif*, che corrisponde a un *je + tu (vous)*, i cui referenti sono al contempo il critico d'arte e il lettore/visitatore della mostra (al singolare o al plurale); 3) in un passo di Diderot che cita le parole di Chardin, il pittore stesso con i suoi compagni di studio.¹² Se si esclude il terzo tipo di *nous* che, non includendo l'autore delle schede, Pierre Rosenberg, esula dal tema della nostra ricerca,¹³ ciò che ci sembra interessante verificare è come il *nous de modestie*, con cui il critico d'arte si presenta ai suoi lettori, e il *nous inclusif* che designa sia l'autore che il lettore/visitatore, siano stati resi nella traduzione italiana.

Per prima cosa, si può notare che il *nous de modestie* ricorre in un numero ben più elevato di volte nel testo francese (53 occorrenze contro 19, pari a circa il 73,5% degli esempi presenti nel nostro corpus). Queste 53 occorrenze vanno così suddivise dal punto di vista sintattico: 38 *nous de modestie* con funzione di soggetto, 5 con funzione di oggetto diretto, 9 con funzione di oggetto indiretto e un solo caso di *nous* in costruzione causativa.

Dei 38 esempi di *nous de modestie* in funzione di soggetto, 27 sono stati tradotti con il plurale di modestia¹⁴ in italiano, come nell'esempio seguente:

1

<p>Nous avons la chance de pouvoir présenter côte à côte la version de la <i>Gouvernante</i> d'Ottawa, un chef-d'œuvre absolu, avec sa répétition conservée à Tatton Park. (Rosenberg 2010)</p>	<p>Abbiamo la fortuna di poter presentare nella sede italiana della mostra, l'una accanto all'altra, la versione di Ottawa della <i>Governante</i> – un capolavoro assoluto – e la versione conservata a Tatton Park. (Rosenberg 2010, 152)</p>
--	--

In altri quattro casi, il *nous* soggetto è stato reso in italiano con il clítico *ci* in funzione di oggetto diretto o indiretto o con il pronome tonico *noi*: nonostante la ristrutturazione sintattica della frase in sede di traduzione, anche in questi casi, il plurale di mode-

¹¹ Nei verbi alla forma pronominale (cinque per l'esattezza), il clítico *nous* è stato conteggiato una sola volta come pronome soggetto.

¹² Per i diversi tipi di *nous*, si veda Kerbrat-Orecchioni (2002, 46).

¹³ Le tre occorrenze di questo terzo tipo di *nous* non saranno oggetto di analisi.

¹⁴ Per l'uso del pronome *noi* «in luogo di un pronome o di un verbo di 1^a persona», la tradizione grammaticale italiana parla di plurale di modestia, si veda: Serianni 1997, 174.

stia è stato conservato, il che porta all'81,5% la percentuale di corrispondenza tra il *nous de modestie* francese e il *plurale di modestia* italiano.

Nei sette esempi rimanenti, se si esclude il caso di un verbo omesso in sede di traduzione, ciò che emerge è la scelta della traduttrice di sostituire il *nous de modestie*, che rimanda a Pierre Rosenberg, con costrutti che lasciano inespresso l'agente del verbo. In tre casi, la costruzione verbale *nous exposons* avente per oggetto un'opera di Chardin è resa con un participio passato a valore passivo privo di complemento d'agente, come nell'esempio seguente:

2

La version que nous exposons se distingue du tableau La Caze par son sol <i>carrelé</i> ici, <i>uni</i> sur le second tableau. (Rosenberg 2010)	La versione qui esposta si distingue da quella pos seduta da La Caze per il pavimento piastrellato, che nell'altro dipinto è invece privo di quadrettatura. (Rosenberg 2010, 156)
--	--

Negli altri tre casi, la traduttrice ricorre a costrutti dal significato impersonale: particolarmente interessante, per quanto unico nel nostro corpus, è l'esempio seguente in cui due *nous de modestie* che esprimono l'opinione soggettiva di Rosenberg sulle posizioni religiose di Chardin sono resi con costrutti che rendono oggettiva l'interpretazione del critico:

3

Si nous pensons que Chardin fut attiré par le renouveau janséniste qui tenta tant d'artistes du XVIII ^e siècle, nous ne croions pas pour autant qu'il faille voir dans le <i>Bénédictité</i> une profession de foi militante. (Rosenberg 2010)	È vero che Chardin fu attirato dalla rinascita giansenista che nel diciottesimo secolo affascinò tanti artisti, ma ciò non significa che si debba vedere il <i>Benedicite</i> come una professione di fede militante. (Rosenberg 2010, 156)
--	---

Si tratta senza alcun dubbio di un numero modesto di esempi (sei per l'esattezza, corrispondenti a poco più del 15%) ma che indicano una tendenza di fondo, che ritroveremo anche più avanti, quella di rendere il testo italiano più impersonale, e quindi più oggettivo e indiscutibile, di quello francese.

La stessa percentuale di resa del *nous de modestie* con il suo corrispondente italiano (circa l'80%) si ritrova, nonostante la presenza di alcune ristrutturazioni sintattiche, per il clítico oggetto diretto (4 esempi su 5) e per il clítico oggetto indiretto (7 esempi su 9).

Diversi sono invece i dati che riguardano la traduzione in italiano del *nous inclusif* che designa sia l'autore che il lettore/visitatore: a differenza del *nous de modestie*, usato prevalentemente per esprimere i giudizi personali di Rosenberg, questo secondo tipo di *nous* è usato dall'autore soprattutto per condividere con il lettore/visitatore le impressioni suscitate dalla percezione delle opere dell'artista, come nell'esempio seguente:

4

Saurions-nous admirer ces ustensiles de cuisine de la réalité quotidienne, si courants, si banals, sans les tableaux de Chardin ? (Rosenberg 2010)	Sapremmo ammirare questi utensili da cucina di uso quotidiano, questi oggetti così comuni, così banali, se non fosse per i dipinti di Chardin? (Rosenberg 2010, 116)
---	---

Se si prescinde dalla funzione sintattica dei diversi esempi di *nous inclusif* riscontrati nel corpus – delle 19 occorrenze, 5 corrispondono a un *nous* soggetto, 5 a un *nous* oggetto diretto, 6 a un *nous* oggetto indiretto e 3 a un *nous* soggetto logico dell'infinito in

una costruzione causativa –, ciò che emerge in modo chiaro è che solo in 11 casi, cioè meno del 60%, questo secondo tipo di *nous* è stato reso in italiano con la prima persona plurale.

Se si esclude anche in questo caso la presenza di un verbo non tradotto, ciò che si osserva nei sette casi rimanenti è, come si è già visto per il *nous de modestie*, la sostituzione della prima persona plurale, il cui soggetto qui ingloba l'autore e il lettore/visitatore, con costrutti dal significato impersonale. Una delle soluzioni adottate dalla traduttrice è la lessicalizzazione del pronome *noi* con il sostantivo più neutro *l'osservatore*,¹⁵ come nell'esempio seguente:

5

Le garçonnet, plus jeune que la fillette, est assis sur une rustique chaise ¹⁶ alors que sa compagne paraît poser debout. Il est coiffé d'un curieux chapeau orné d'une grande plume anthracite qui lui ombre le front. Ni l'un ni l'autre ne nous regardent. (Rosenberg 2010)	...il ragazzo – più giovane – è seduto su una sedia rustica, al contrario della fanciulla che sembra posare in piedi, e indossa uno strano cappello color antracite, sormontato da una grossa piuma dello stesso colore, ¹⁷ che gli getta un'ombra sulla fronte. Nessuno dei due modelli guarda verso l'osservatore . (Rosenberg 2010, 116)
--	---

E in presenza di un verbo alla forma negativa, *l'osservatore* diventa semplicemente *nessuno*:

6

Rien de voulu dans cette représentation d'objets domestiques particulièrement communs sur lesquels, sans Chardin, nous n'aurions peut-être pas porté notre regard. (Rosenberg 2010)	Non vi è la minima forzatura in questa raffigurazione di oggetti domestici tra i più comuni, sui quali, se non fosse per Chardin, nessuno forse fermerebbe la propria attenzione. (Rosenberg 2010, 114)
--	--

Ma l'esempio forse più evidente di questa tendenza all'impersonalità, si trova in questo passo in cui l'oggetto diretto del verbo *regarder* in francese è, come nel primo esempio qui sopra, un pronome *nous inclusif*:

7

Confortablement installée, ayant abandonné son rouet, la liseuse nous regarde et rêve. (Rosenberg 2010)	Nel quadro la lettrice, messo da parte l'arcolaiolo, si è sistemata comodamente in poltrona con il suo libro; per un momento sospende la lettura, fissa lo sguardo fuori dello spazio pittorico e sogna. (Rosenberg 2010, 114)
--	---

Per quanto sia evidente che il testo su cui si è basata la traduzione è stato ampliato rispetto alla versione in nostro possesso,¹⁸ ciò che appare incontrovertibile è la scelta di sostituire l'autore e il lettore/visitatore come destinatari dello sguardo della *liseuse* («la

¹⁵ Pur ricorrendo solo due volte nel corpus, il sostantivo *l'osservatore* sostituisce implicitamente *nous inclusif* in altri due casi, avendo la funzione di soggetto logico di due verbi all'infinito, il cui soggetto logico in francese era, appunto, un pronome *nous*.

¹⁶ L'anteposizione dell'aggettivo nel sintagma *rustique chaise*, del tutto anomala in francese, è rivelatrice della libertà stilistica di Rosenberg.

¹⁷ La traduzione segue qui un testo diverso, che descrive in modo più preciso il tipo di cappello indossato dal ragazzo dipinto da Chardin. Ciò non comporta conseguenze sulla traduzione del pronome *nous* oggetto diretto del verbo *regarder*.

¹⁸ Si veda nota 10.

lettrice ci guarda e sogna») con un punto invisibile che, pur appartenendo allo spazio in cui si trova il personaggio, oltrepassa i confini dell'immagine. L'autore e il lettore/visitatore vengono così esclusi da un possibile gioco di sguardi con il personaggio del dipinto.¹⁹

In conclusione, mentre il *nous de modestie*, che designa l'autore del testo, è riprodotto in italiano nell'80% dei casi, con il *nous inclusif*, che unisce l'autore e il lettore/visitatore nella condivisione delle impressioni suscitate dalle opere di Chardin, la percentuale scende intorno al 60%: ne emerge una tendenza a ridurre nel testo italiano la presenza esplicita del lettore/visitatore attraverso l'uso di costrutti dal significato impersonale.²⁰

3.2. La traduzione dell'imperativo (prima persona plurale)

Per completare lo studio della traduzione del clitico *nous* con funzione di soggetto, abbiamo analizzato le forme di imperativo alla prima persona plurale presenti nel nostro corpus. Nel sistema verbale francese, l'imperativo è infatti un modo personale che si distingue per l'assenza di un soggetto espresso: è quindi la desinenza verbale – nel nostro caso *-ons* – a specificare la persona a cui si rivolge il locutore. Per la nostra ricerca, l'analisi di questo modo verbale rivestiva in realtà un ulteriore interesse, in quanto l'ordine espresso da un imperativo alla prima persona plurale fa sentire ancora più forte nel testo la presenza del suo autore.²¹

Nel nostro corpus, abbiamo riscontrato la presenza di 18 imperativi alla prima persona plurale: in 16 casi il soggetto inespresso era rappresentato da un *nous de modestie*, in 2 casi, invece, da un *nous inclusif*. Come era possibile prevedere sulla base dei dati raccolti per la traduzione del pronome *nous*, neppure la metà degli imperativi aventi come soggetto inespresso un *nous de modestie* sono stati tradotti con la stessa forma verbale in italiano: solo 7 sono infatti i casi di corrispondenza, come nell'esempio seguente:

8

Rappelons , selon Mariette (il écrit en 1749), que la première scène de genre peinte par Chardin représentait une «tête de jeune homme qui fait des bulles de savon». (Rosenberg 2010)	Ricordiamo che, come scriveva Mariette nel 1749, il primo quadro di genere dipinto da Chardin raffigurava «la testa di un giovane che fa delle bolle di sapone». (Rosenberg 2010, 131)
---	---

¹⁹ Non si può tuttavia escludere del tutto, visti i numerosi cambiamenti nella struttura della frase, che in questo caso la cancellazione del *nous inclusif* sia stata decisa dallo stesso Rosenberg.

²⁰ Queste conclusioni sono confermate dall'analisi della traduzione dell'aggettivo possessivo *notre*, di cui occorrono nel nostro corpus 11 esempi. Dei 9 esempi di *notre de modestie*, 7 sono tradotti con l'aggettivo corrispondente *nostro* o, in un caso, con il clitico *ci* con funzione di oggetto indiretto; nei due casi rimanenti, pari al 22% del totale, *notre* è stato o tradotto con l'aggettivo dimostrativo *questo* o soppresso con l'intero gruppo preposizionale di cui faceva parte. Nessuno dei due esempi di *notre inclusif* è stato invece reso con l'aggettivo possessivo corrispondente, in un caso per la sostituzione del *nous* soggetto, a cui *notre* era coreferente, con l'indefinito *nessuno* (si veda sopra l'esempio n° 6), nell'altro per la sostituzione di *notre* con un determinante zero. Per quanto l'uso degli aggettivi possessivi non sia lo stesso in francese e in italiano, le differenze riscontrate nella traduzione ci sembrano da attribuire più a scelte stilistiche che a regole grammaticali.

²¹ «Caratteristica dell'imperativo, non solo in italiano, è la mancanza di 1ª persona. Quando il parlante intende rivolgere una volizione (comando, preghiera, consiglio, ecc.) a sé stesso, ricorre alla 4ª persona» (Serianni 1997, 332), ricorre cioè alla prima persona plurale.

In altri 2 casi, l'imperativo alla prima persona plurale è stato reso con costrutti che esprimono il 'dovere' in modo impersonale – *essere da* + infinito, *andare* + part. pass. –, che lasciano cioè nell'ombra chi deve compiere l'azione, come nell'esempio seguente:

9

Notons tout d'abord que le peintre n'a pas signé son tableau. (Rosenberg 2010)	È da notare per prima cosa che l'artista non ha firmato il dipinto. (Rosenberg 2010, 156)
---	--

Nei 7 casi rimanenti, il verbo all'imperativo è stato soppresso, come nell'esempio seguente dove ritroviamo lo stesso verbo *rappeler*:

10

Le tableau est le dernier en date qui soit entré dans une collection publique française. Rappelons qu'outre Paris, on peut voir en province des œuvres de l'artiste dans les musées d'Amiens, d'Angers, de Besançon. (Rosenberg 2010)	Questo è l'ultimo dipinto, in ordine cronologico, acquisito da una collezione pubblica francese. Si possono vedere opere di Chardin, oltre che a Parigi, anche nei musei di Amiens, Angers, Besançon. (Rosenberg 2010, 180)
--	---

La possibilità di ridurre nel testo italiano la presenza del *noi di modestia* cancellando la metà degli imperativi alla prima persona plurale è anche legata al fatto che le 16 occorrenze riscontrate nel corpus sono realizzate da cinque verbi – *ajouter*, *citer*, *noter*, *rappeler*, *relever* – che hanno tutti la funzione di introdurre le osservazioni del critico: la loro traduzione con due costrutti dal significato impersonale o, in quasi la metà dei casi, la loro totale soppressione non ha quindi, se si esclude la perdita della dimensione soggettiva, conseguenze rilevanti a livello semantico sull'analisi delle opere.

Dei due casi di imperativo aventi come soggetto inespresso un *nous inclusif*, uno è stato soppresso, l'altro è stato tradotto: si ritrova dunque anche qui la stessa percentuale di traduzione (50%) che abbiamo appena visto per gli imperativi aventi come soggetto inespresso un *nous de modestie*.

3.3. La traduzione delle interrogative dirette

Un'altra struttura che ci è parso interessante studiare è l'interrogativa diretta, con cui il critico d'arte pone un problema o esprime un dubbio in modo esplicito. Nel nostro corpus ne sono presenti 34, di cui 24 tradotte in italiano con la struttura corrispondente. Si tratta di una percentuale abbastanza elevata (70%), anche se non elevatissima; un'analisi più approfondita permette, in realtà, di cogliere in modo più preciso la strategia adottata. Nel corpus, infatti, si possono distinguere interrogative isolate e sequenze di più interrogative; queste ultime possono poi essere divise in due gruppi: un primo gruppo comprendente tre sequenze 'lunghe' (formate da 4 o 5 domande consecutive) e un secondo gruppo comprendente due sequenze 'brevi' (ciascuna composta da 2 domande consecutive). Ciò che si nota in modo chiaro è che tutte le sequenze 'lunghe' sono state rispettate, cioè che tutte le interrogative che ne fanno parte sono state tradotte in modo analogo, come nell'esempio seguente:

11

Pour qui Chardin répétait-il ses compositions? Comment procédait-il? Dans quel ordre furent-elles peintes? Pourquoi tantôt sur bois, tantôt sur	Per chi replicava le sue composizioni Chardin? In quale modo procedeva? In quale ordine le dipinse? Infine, perché alcune sono eseguite su tavola e altre
---	---

toile? Il paraît probable que Chardin conservait par devers lui un exemplaire de chacune de ses compositions. (Rosenberg 2010)	su tela? Ciò che sembra probabile è che l'artista avesse l'abitudine di tenere per sé un esemplare di ciascuna opera. (Rosenberg 2010, 124)
--	---

Al contrario, nelle due sequenze 'brevi' solo una delle quattro interrogative è stata tradotta nello stesso modo: nell'esempio seguente, due interrogative che esprimono i dubbi dell'autore sul metodo di lavoro del pittore, sono riunite in un'unica frase dichiarativa in cui il senso di incertezza viene espresso esclusivamente dall'avverbio *forse*, rendendo così più probabili le ipotesi del critico.

12

Rappelons que l'artiste ne dessinait pas (ou ne dessinait plus). Ébauchait-il en une séance 'sur nature', 'd'après le modèle', les grandes masses de sa composition? La menait-il ensuite à terme en atelier avec le soin qu'on lui connaît? (Rosenberg 2010)	Non dimentichiamo che egli non disegnava (o non disegnava più). Forse abbozzava in una sola seduta, 'dal vero', i volumi principali della composizione che poi portava a termine in studio, con la cura che gli era propria. (Rosenberg 2010, 156)
---	---

Nel caso, invece, delle 17 interrogative isolate, la situazione è ancora diversa: 10 di esse, pari a poco meno del 60%, sono state tradotte con una struttura analoga, mentre le restanti 7 sono state tradotte ricorrendo o all'inserzione dell'avverbio *forse*, come nell'esempio precedente, in una frase dichiarativa (3 casi) oppure con un'interrogativa indiretta, come nell'esempio che segue:

13

Chardin fumait-il lui-même? Nous l'ignorons. (Rosenberg 2010)	Non sappiamo se lo stesso Chardin fosse un fumatore. (Rosenberg 2010, 138)
---	---

Che cosa si può dedurre da questi dati in apparenza così diversi? Il rispetto assoluto per le sequenze 'lunghe' di interrogative dirette fa pensare alla difficoltà, se non all'impossibilità, di tradurre in un altro modo gruppi di frasi strettamente legate tra loro non solo per la forma ma anche per il contenuto. Il discorso cambia con le sequenze 'brevi' (ma due soli esempi non permettono deduzioni realmente attendibili) e soprattutto con le interrogative isolate: qui emerge in modo chiaro la scelta di tradurre circa la metà delle interrogative dirette con altre soluzioni – l'avverbio *forse* o l'interrogativa indiretta – che, attenuando la dimensione di 'non-sapere' che appartiene alla domanda diretta, preservano in qualche modo la dimensione di conoscenza attribuita alla parola del critico.

3.4. La traduzione di tre dispositivi di messa in rilievo

Dopo aver analizzato la traduzione di tre forme grammaticali – il pronome clitico *nous*, l'imperativo alla prima persona plurale e le interrogative dirette – che segnalano in modo esplicito la presenza dell'autore nelle schede descrittive del catalogo, in una fase successiva abbiamo voluto verificare la presenza nel testo francese, e di conseguenza nella traduzione italiana, di tre dispositivi di messa in rilievo che esistono in entrambe le lingue: la dislocazione, la frase scissa o estrazione, e la frase pseudo-scissa. Questi tre dispositivi sono infatti tradizionalmente considerati tipici della lingua orale: nella diffusissima *Grammaire méthodique du français*, Riegel, Pellat e Rioul affermano, per

esempio, che come l'*accent d'insistance*, «placé par le locuteur sur le terme qu'il veut mettre en valeur, par contraste avec le reste de la phrase»,²² anche dispositivi come la *dislocation* e l'*extraction*, «qui mettent en jeu la syntaxe de la phrase, sont également très utilisés à l'oral, favorisés par la mise en situation et par la recherche de l'expressivité».²³ In realtà, studi recenti sia in italiano che in francese²⁴ mostrano che l'idea che le strutture di messa in rilievo siano tipiche dell'orale merita di essere per lo meno sfumata, il che giustifica la nostra scelta di procedere a una ricerca sistematica all'interno del nostro corpus, in modo da verificarne non solo la frequenza d'uso ma anche le modalità di traduzione in italiano.

3.4.1. La dislocazione dell'oggetto diretto

La dislocazione «consiste nello spostare in avanti o indietro un componente dell'enunciato (soggetto, complemento o oggetto) rispetto all'ordine non marcato, e nel riprenderlo mediante un clitico di ripresa».²⁵ Si parla allora, nel primo caso, di dislocazione a sinistra (il costrutto più frequente), nel secondo caso, di dislocazione a destra. Ora, a differenza del francese, in italiano

Il soggetto [...] non può essere sottoposto a tematizzazione mediante dislocazione a sinistra: formalmente a causa dell'assenza di forme di clitico soggetto, funzionalmente perché non è particolarmente necessario evidenziare come tale un costituente che di norma svolge il ruolo di tema.²⁶

Il che concretamente significa che una dislocazione a sinistra del soggetto come nella frase francese *Paul, il ne salue personne* non può essere di regola riprodotta nella traduzione italiana (*Paul non saluta nessuno*).²⁷ Per questa ragione, abbiamo deciso di limitare la nostra ricerca alle dislocazioni dell'oggetto diretto del verbo, forma particolarmente frequente di questo costrutto. Nel nostro corpus, tuttavia, di questo tipo di dislocazione abbiamo rilevato solo due occorrenze, in entrambi i casi con spostamento dell'elemento lessicalizzato all'inizio della frase (dislocazione a sinistra).

²² Riegel, Pellat, Rioul 2004, 425.

²³ Riegel, Pellat, Rioul 2004, 426.

²⁴ Nella sua *Syntaxe du français contemporain*, per esempio, Claire Blanche-Benveniste ricorda, a proposito della dislocazione, che «Certains ont voulu voir dans cette tournure une caractéristique du français parlé contemporain; mais il suffit de regarder les textes d'ancien français pour en rencontrer de très vieux exemples, dès le XI^e siècle, dans la *Chanson de Roland*» (2001, 33), senza contare che essa è costantemente utilizzata nei secoli successivi. Nello stesso modo, a proposito della frase pseudo-scissa, Blanche-Benveniste afferma laconicamente: «La pseudo-clivée est utilisée avec une grande fréquence, tant à l'écrit qu'à l'oral, en français contemporain» (2001, 59). Anche nelle grammatiche italiane, si comincia a superare il luogo comune che identifica con l'orale l'uso dei dispositivi di messa in rilievo: a proposito della frase scissa, per esempio, Luca Serianni riconosce infatti che «Oggi è assai frequente nel parlato e nello scritto di qualsiasi livello» (Serianni 1997, 396).

²⁵ Simone 1995, 382.

²⁶ Palermo 2011, 1379.

²⁷ Palermo segnala tuttavia che casi sporadici di dislocazioni a sinistra del soggetto «si possono avere in costruzioni come *Marco, lui ha sempre comprato auto usate*, con ripresa del soggetto dislocato da parte di un pronome tonico» (2011, 1379). In realtà, se la messa in rilievo viene giudicata essenziale, il traduttore ricorre in genere ad altre soluzioni, come l'inserzione di un avverbio che esprime l'opposizione: *Paul, invece, non saluta nessuno*.

14

Ces faiblesses, l'artiste les rachète par l'harmonie des couleurs. (Rosenberg 2010)	L'artista compensa queste debolezze con l'armonia cromatica. (Rosenberg 2010, 134)
---	--

15

Sur une table de pierre reposent un lapin de garenne et deux grives. Ce thème, Chardin l'avait traité à de nombreuses occasions vers 1730. (Rosenberg 2010)	Sopra un tavolo di pietra giacciono un coniglio selvatico e due tordi morti. Il tema della selvaggina era stato trattato più volte da Chardin attorno al 1730. (Rosenberg 2010, 172)
---	--

E, come si può vedere, in entrambi i casi la dislocazione a sinistra dell'oggetto diretto, possibile anche in italiano, non è stata riprodotta nella traduzione: nel primo caso, la traduttrice ha ricostituito l'ordine non marcato degli elementi della frase (soggetto, verbo, oggetto), nel secondo caso, l'oggetto diretto è stato mantenuto nella posizione di rilievo all'inizio della frase grazie alla sua trasformazione in soggetto di un verbo alla forma passiva (la messa in rilievo prodotta in francese dalla dislocazione è stata quindi in qualche modo conservata attraverso l'anteposizione dell'elemento, con una diversa funzione sintattica, a inizio frase).

3.4.2. La frase scissa

La frase scissa risulta dalla suddivisione di una frase semplice – afferma Serianni citando Francesco Sabatini – «in due frasi, di cui la prima, col verbo *essere*, mette in forte rilievo il 'nuovo', mentre la seconda contiene il 'noto'». ²⁸ Dalla frase non marcata *Mario canta* possiamo infatti ottenere la frase scissa *È Mario che canta*

derivabile dalla corrispondente frase canonica – precisa Alessandro Panunzi nella voce corrispondente dell'*Enciclopedia dell'italiano* – attraverso un movimento analogo a quello che si usa nelle dislocazioni: il costituente scisso sarebbe quindi 'estratto' dalla frase non marcata e portato in primo piano nella frase principale, in posizione di argomento del verbo *essere*. ²⁹

Che si tratti realmente di due frasi, una principale con il verbo *essere* senza soggetto (in italiano) ma seguito da un argomento – come afferma Panunzi –, ³⁰ e una secondaria introdotta da un *che*, spesso considerato come un pronome relativo, ³¹ ha qui poca importanza. Ciò che importa è che la struttura sintattica *c'est... qui* o *c'est... que* in francese e la sua corrispondente *è... che* in italiano permettono di estrarre un elemento della frase semplice mettendolo in rilievo all'inizio della frase: ³² l'elemento estratto rappresenta il nuovo (rema), il resto della frase il noto (tema).

²⁸ Serianni 1997, 396.

²⁹ Panunzi 2011, 1285.

³⁰ Diversa l'opinione di Claire Blanche-Benveniste per la quale nella frase scissa il verbo *être* «est un simple support de dispositif verbal: ce n'est pas un verbe constructeur, il ne choisit aucune valence qui lui soit propre, et tolère celle de tous les verbes» (Blanche-Benveniste 2001, 58).

³¹ Come ammette Panunzi, «la natura del *che* non può essere univocamente definita: lo si può considerare un pronome relativo nei primi casi [in cui l'elemento scisso corrisponde al soggetto o al complemento oggetto] o un complementatore negli altri» (Panunzi 2011, 1285). Serianni parla di pronome relativo e di congiunzione, ma la sua posizione non è chiara (Serianni 1997, 396).

³² In francese, come precisa Blanche-Benveniste, non possono essere estratti i pronomi clitici, i pronomi indefiniti come *tout*, *rien*, *personne*, gli elementi di locuzioni e tutti gli elementi che non sono retti dal verbo ma semplicemente associati alla frase, come gli avverbi di enunciazione e molte proposizioni

Come per la dislocazione, anche per la frase scissa, pochi sono gli esempi presenti nel nostro corpus, quattro in tutto. Di questi, due, per di più, non appartengono a Pierre Rosenberg ma a Marcel Proust, di cui il critico cita un brano che esprime tutta l'ammirazione dello scrittore per *La mère laborieuse* di Chardin:

16

<p>C'est l'amitié qui règne entre cette pelote et le vieux chien qui vient tous les jours, à la place accoutumée, dans une pose habituelle, adosser contre sa molle étoffe son dos paresseux et douillet. C'est l'amitié qui porte si naturellement vers le vieux rouet, où ils seront si bien, les pieds mignons de cette femme distraite, dont le corps obéit ainsi, sans qu'elle le sache, à des habitudes et à des affinités qu'elle ignore et qu'elle subit. (Rosenberg 2010)</p>	<p>È l'amicizia quella che regna tra quel guancialetto e il vecchio cane che, tutti i giorni, viene, nel solito posto, in una posa abituale, ad addossare il proprio dorso pigro e morbido contro la sua molle stoffa imbottita. È l'amicizia quella che porta con tanta naturalezza verso il vecchio arcolaio, dove staranno così bene, i piedini di quella donna distratta, il cui corpo obbedisce, senza che lei se ne avveda, ad abitudini e ad affinità che ella ignora e subisce. (Rosenberg 2010, 154)</p>
--	---

Costruite in parallelo, le due lunghe frasi di Proust si aprono con la struttura *c'est... qui* che permette di mettere in rilievo lo stesso soggetto lessicale, *l'amitié*; nella traduzione, il parallelismo non è conservato attraverso il ricorso alla corrispondente frase scissa (*è l'amicizia che...*), ma piuttosto, probabilmente per ragioni ritmiche, attraverso il ricorso a quella che si potrebbe chiamare una 'pseudo-scissa rovesciata' (*quella che regna... è l'amicizia → è l'amicizia quella che regna...*), costruzione che permette di conservare, come nella scissa, l'elemento marcato all'inizio della frase.

Dei due esempi di frase scissa attribuibili a Pierre Rosenberg, analizziamo unicamente quello che riguarda l'estrazione di un soggetto, in quanto permette di illustrare una diversa soluzione traduttiva, propria solo dell'italiano:³³

17

<p>Mais c'est surtout l'exécution qui sépare les deux œuvres. Aux larges et puissants coups de pinceaux, bien en évidence, bien visibles, posés avec assurance et une grande franchise, Chardin préférera dans la version définitive de sa composition une exécution plus délicate, plus raffinée, plus polie et plus appliquée. (Rosenberg 2010)</p>	<p>Ma a distinguere il bozzetto dal dipinto è soprattutto la pennellata larga e vigorosa, perfettamente visibile e applicata con sicurezza e con assoluta franchezza. (Rosenberg 2010, 166)</p>
---	--

Benché la traduzione corrisponda a un testo in parte diverso, quello che per noi è importante è verificare che la frase scissa è stata conservata anche in italiano, adottando però una soluzione sintattica che non esiste in francese: quando infatti l'elemento estratto è il soggetto del verbo base, in italiano «la subordinata contenuta nella scissa può essere anche costituita da *a* + infinito (frase scissa *implicita*)». ³⁴ Dalla frase base *Mario vuole partire*, in italiano si può quindi ottenere una frase scissa esplicita *È Mario che vuole partire* oppure una frase scissa implicita *È Mario a voler partire*. Nell'esempio in questione, la traduttrice non solo ha scelto di rendere la frase scissa originale con una

subordinate – per esempi precisi, si veda Blanche-Benveniste (2001, 58). Per l'italiano, poche osservazioni in Panunzi (2011, 1285).

³³ Il quarto esempio di estrazione, privo di interesse per il nostro discorso, riguarda l'avverbio di luogo *là*.

³⁴ Panunzi 2011, 1285.

frase scissa implicita, ma ha anche operato, sicuramente per ragioni ritmiche, un'inversione degli elementi della frase scissa, traducendo non *È la pennellata larga... a distinguere il bozzetto dal quadro*, ma *A distinguere il bozzetto dal quadro è la pennellata larga...* Con questa soluzione, il soggetto, che nella frase rappresenta il 'nuovo', pur continuando a essere messo in rilievo, risulta posposto all'espressione del già 'noto', come nella frase pseudo-scissa: si potrebbe quindi definire questo costrutto una 'frase scissa rovesciata'.³⁵

3.4.3. La frase pseudo-scissa

Come dice il nome, la frase pseudo-scissa può essere considerata una variante formale della frase scissa. A differenza di quest'ultima, come spiega Claire Blanche-Benveniste, nella pseudo-scissa

le verbe constructeur est donné en premier; un de ses éléments construits est réalisé en tête, sous forme de 'ce qui, ce que, ce dont', c'est-à-dire sans lexique; [...] la valeur lexicale de ce 'quelque chose' n'est pas donnée immédiatement, mais 'en différé', dans un deuxième temps, après le verbe 'c'est' [...].³⁶

Da frasi come *j'ai vu une grande maison* o *les habitants souffrent du manque de verdure*, si ottengono così strutture del tipo *ce que j'ai vu c'est une grande maison* o *ce dont souffrent les habitants c'est du manque de verdure*.³⁷ Ne segue che mentre nella frase scissa, l'elemento estratto, posto all'inizio della frase, rappresenta il 'nuovo', nella frase pseudo-scissa, l'elemento posto all'inizio della frase rappresenta il 'noto', mentre quello che segue il verbo *être* in francese o *essere* in italiano (gruppo nominale, completa o infinito) rappresenta il 'nuovo':³⁸ al contrario della frase scissa, quindi, «l'elemento focalizzato occupa qui la normale posizione finale».³⁹

Nel nostro corpus sono state identificate sette frasi pseudo-scisse, di cui quattro introdotte da *ce qui* e tre da *ce que*. Cominciamo dalla struttura in cui l'elemento introdotto da *c'est* specifica il soggetto del verbo della relativa: in due casi, la traduzione ha conservato il costrutto in italiano, in un caso l'ha sostituito con una 'frase scissa rovesciata' (conservando così l'ordine tema-rema proprio della pseudo-scissa)⁴⁰ e in un caso ha soppresso il dispositivo. Dato che due di questi esempi si trovano all'interno della stessa scheda, ci pare particolarmente interessante analizzare questo passo:

³⁵ Ne troveremo un altro esempio nella traduzione di una frase pseudo-scissa del nostro corpus (si veda paragrafo 3.6.3.).

³⁶ Blanche-Benveniste 2001, 59.

³⁷ Blanche-Benveniste 2001, 59.

³⁸ In italiano «la posizione di complemento di *essere* può ospitare un sintagma nominale o una frase argomentale, mentre non sono possibili complementi circostanziali (preposizionali, avverbiali o di frase)» (Panunzi 2011, 1286).

³⁹ Panunzi 2011, 1286.

⁴⁰ Come nell'ultimo esempio del paragrafo 3.6.2., la traduttrice anticipa la struttura *a* + infinito rispetto al verbo *essere* seguito dall'elemento estratto: la frase pseudo-scissa «Ce qui isole Chardin de ses contemporains [...] c'est la franchise de l'exécution...» viene quindi resa con una 'frase scissa rovesciata': «A distinguere Chardin dai suoi contemporanei [...] è la schiettezza dell'esecuzione...» (Rosenberg 2010, 174).

18

<p>Ce qui pour Chardin importe, c'est aussi bien l'équilibre de la composition, un équilibre parfait et rigoureux, que l'harmonie des couleurs, des blancs laiteux, la tache noire du tricorne, les bleus du mobilier et de la feuille de papier sur laquelle le jeune artiste a dessiné une tête de vieillard quelque peu caricaturale, le ruban rouge du carton à dessin enfin. Ce qui lui importe tout autant, c'est l'analyse de la psychologie de son modèle, gracieusement penché sur la table. (Rosenberg 2010)</p>	<p>Ciò che conta per l'artista sono l'equilibrio della composizione – un equilibrio perfetto e rigoroso – e l'armonia dei colori, con quei bianchi lattiginosi, la macchia nera del tricorno, i blu del mobile e del foglio di carta sul quale il giovane ha disegnato una testa di vecchio un po' caricaturale, e il nastro rosso della cartelletta. Altrettanto importante è l'analisi psicologica del soggetto, chino sul tavolo in una posa aggraziata... (Rosenberg 2010, 142)</p>
--	---

Mentre Rosenberg, attraverso la ripetizione del gruppo *ce qui*, insiste sul parallelismo che caratterizza le due frasi successive (confermato anche dalla ripetizione del verbo della relativa, *importer*), la traduttrice, probabilmente per 'alleggerire' il testo italiano, rinuncia alla ripetizione del gruppo *ciò che*, conservando tuttavia l'ordine tema-rema proprio della pseudo-scissa attraverso la postposizione del soggetto del verbo *essere*: *importante è l'analisi psicologica*.

Solo uno, invece, dei tre casi in cui l'elemento introdotto dal verbo *c'est* specifica l'oggetto del verbo della relativa, è stato reso in italiano con una frase pseudo-scissa; negli altri due casi, il costrutto è stato soppresso, come nell'esempio seguente:

19

<p>Chardin a toujours préféré représenter les femmes aux hommes, les adolescents aux adultes. Ce qu'il réussit mieux que jamais à exprimer par le choix des attitudes et des positions des corps, toujours parfaitement immobiles, plus que par les expressions des visages, c'est cette complicité entre l'enfant et sa maîtresse, cette attention et cette retenue, cette tendresse et cette pudeur. (Rosenberg 2010)</p>	<p>L'artista preferiva i personaggi femminili a quelli maschili, gli adolescenti agli adulti. In questo dipinto riesce a esprimere in modo magistrale – servendosi più degli atteggiamenti e delle posture dei personaggi, sempre perfettamente immobili, che dell'espressione dei loro volti – la complicità tra il bambino e la governante, l'attenzione, il ritegno, la tenerezza e il pudore che contraddistinguono il loro rapporto. (Rosenberg 2010, 150)</p>
---	---

In conclusione, dei sette esempi di frase pseudo-scissa presenti nel nostro corpus, solo tre sono stati resi con il costrutto equivalente in italiano; in un caso, la traduttrice ha fatto ricorso a una 'frase scissa rovesciata', mentre nei rimanenti tre casi, il dispositivo di messa in rilievo è stato soppresso. Nonostante il numero limitato di esempi, appare quindi chiara in questo caso la tendenza a non riprodurre sistematicamente la frase pseudo-scissa in italiano.

Più in generale, se si guarda ai tre dispositivi di messa in rilievo analizzati, si può constatare la soppressione delle due dislocazioni e di tre delle sette frasi pseudo-scisse, mentre le quattro frasi scisse, pur con diverse soluzioni, sono state riprodotte in italiano. Sembra così confermata la tendenza a ridurre il più possibile l'uso di queste strutture in un testo che appartiene, almeno nella tradizione italiana, a una tipologia alta, nobile, colta. Resta invece da verificare se lo scarso numero di esempi presenti nel testo francese sia dovuto allo stile personale di Rosenberg o, anche qui, alle caratteristiche linguistiche che appartengono per tradizione alla tipologia testuale del catalogo d'arte.

Dopo aver studiato alcune forme grammaticali e strutture sintattiche che l'estrazione automatica dei dati ha permesso di analizzare in modo esaustivo, possiamo ora all'analisi di alcune strategie traduttive che solo una lettura comparata dell'originale e della traduzione può mettere in evidenza: è infatti impossibile individuare con strumenti

di ricerca automatica aggiunte, omissioni o anche semplici scelte lessicali. Per questa ragione, nella seconda parte del nostro articolo, pur basandoci sempre su esempi concreti, parleremo piuttosto di 'tendenze' da noi riscontrate nella metodologia traduttiva, senza tuttavia poter fornire dati quantitativi precisi.

4. Analisi di alcune strategie traduttive

Già a una prima lettura, la traduzione italiana del testo di Pierre Rosenberg si caratterizza per la ricerca di uno stile fluido ed elegante, ottenuto attraverso una metodologia traduttiva che implica una serie di interventi sulla lettera del testo originale. Cercheremo ora di mettere in evidenza quelli che ci sono sembrati più importanti per descrivere il lavoro della traduttrice e le caratteristiche essenziali del testo tradotto. Ne analizzeremo cinque: 1) le scelte lessicali; 2) gli spostamenti di elementi all'interno di una stessa frase o in frasi adiacenti; 3) le aggiunte di elementi assenti nell'originale; 4) le omissioni di elementi presenti nell'originale; 5) le ristrutturazioni di frasi.

4.1. Le scelte lessicali

Una parte rilevante del lessico presente nelle schede delle opere di Chardin è costituita da nomi concreti, animati e inanimati, utilizzati per descrivere gli oggetti, gli animali e i vegetali rappresentati dall'artista: su questa parte del lessico, tradotta con grande rigore, non ci soffermeremo.

Indicazioni più interessanti sulle scelte lessicali della traduttrice vengono invece da altre categorie lessicali, come i nomi astratti, gli aggettivi e i verbi. Negli esempi che seguono cercheremo di illustrare alcune tendenze che sembrano emergere nella scelta degli equivalenti italiani dei termini francesi.

Una prima tendenza, legata probabilmente alla ricerca di uno stile elevato, comporta in alcuni casi la sostituzione di termini concreti con termini più astratti.⁴¹ Ne diamo due esempi: nel primo, due nomi astratti che appartengono alla lingua del commercio – *somme* e *profit* – sono resi con due termini – un nome, *compenso*, e un verbo, *guadagnare* – che, pur appartenendo allo stesso campo semantico, rendono il rapporto di Chardin con il denaro meno diretto, meno concreto, quasi meno volgare: in italiano, il pittore, infatti, non chiede *somme di denaro* ma *compensi*, non *trae importanti profitti* ma *guadagna parecchio* (anche l'uso dell'avverbio tende a smaterializzare il rapporto dell'artista con il denaro).

20

<p>Et l'on n'a pas toujours remarqué que, si Chardin ne demandait pas de grosses sommes pour ses tableaux, c'est qu'il tirait d'importants profits des gravures que l'on exécutait d'après ses compositions [...]. (Rosenberg 2010)</p>	<p>Ma si è talvolta trascurato il fatto che se Chardin non chiedeva grandi compensi per i suoi dipinti era perché guadagnava parecchio dalla vendita delle stampe tratte dalle sue opere [...]. (Rosenberg 2010, 158)</p>
---	---

La stessa tendenza all'astrazione, la ritroviamo nell'esempio seguente, applicata questa volta a un verbo – *dire* che diventa *ritenere* – e a un aggettivo – *ruiné* che diventa *in*

⁴¹ Per Antoine Berman, la tendenza all'astrazione è uno degli effetti della razionalizzazione: «La rationalisation fait passer l'original du concret à l'abstrait» (Berman 1999, 54).

cattivo stato di conservazione: l'effetto è anche qui, probabilmente per le stesse ragioni stilistiche, quello di sostituire un verbo di parola con un verbo di pensiero (molto più astratto) e un aggettivo che descrive la condizione materiale di un dipinto con un'espressione del linguaggio dell'arte molto più tecnica, e quindi astratta.

21

La première œuvre a souffert – moins cependant qu'on ne le dit –, et l' <i>Économe</i> , hélas, est ruiné et ne peut être exposé. (Rosenberg 2010)	Col tempo la prima opera ha sofferto – sia pur meno di quanto si ritiene – mentre <i>L'economa</i> purtroppo è in cattivo stato di conservazione e non può essere esposto. (Rosenberg 2010, 158)
--	--

Ci troviamo qui davanti a un esempio di ciò che Milan Kundera definisce *réflexe de synonymisation*.⁴² invece di scegliere nella lingua d'arrivo l'equivalente più diretto, più semplice, più evidente, il traduttore opta per un quasi-sinonimo, in genere appartenente a un registro più alto, in modo da rendere più elegante la propria traduzione. Questa scelta non è sempre priva di giustificazioni: nell'esempio seguente, la presenza di tre nomi astratti che terminano tutti con il suffisso *-tion* è probabilmente alla base della scelta di tradurre *composition*, il terzo della serie, con il gruppo nominale *impianto compositivo*, in modo da evitare in italiano l'effetto di cacofonia prodotto dalla triplice ripetizione del suffisso *-zione*.

22

Cette simplicité cache un grand savoir, aussi bien dans la disposition des couleurs, jupe blanche faisant écho à l'habit brun du jeune dessinateur, répartition adroite des taches rouges et bleues, que dans la composition une nouvelle fois pyramidale... (Rosenberg 2010)	Ma questa semplicità nasconde una grande sapienza, sia nella distribuzione dei colori – il grembiule bianco della ricamatrice che fa da contrappunto all'abito scuro del disegnatore, l'accorta disposizione delle macchie rosse e azzurre – sia nell' impianto compositivo , ancora una volta piramidale. (Rosenberg 2010, 126)
--	---

Ma, a parte la ricerca di uno stile alto che in un catalogo d'arte può essere giustificata, quello che si rischia applicando frequentemente il *réflexe de synonymisation* è di produrre un testo stilisticamente elegante ma semanticamente impreciso. Un esempio di 'slittamento semantico' che può passare quasi inavvertito si ha nell'esempio seguente in cui Rosenberg, a partire da un testo di Mariette che affermava nel 1749 che Chardin «doveva avere costantemente sotto gli occhi l'oggetto»⁴³ che intendeva copiare, fa una serie di riflessioni:

23

On comprend bien que Chardin ait exécuté devant le motif ses lièvres et ses pêches. On accepte qu'il ait peint d'après un modèle ses dessinateurs et ses fillettes au volant. Mais pouvait-il pratiquer de la même façon lorsqu'il souhaitait reproduire sur une toile de dimensions réduites plusieurs personnages? (Rosenberg 2010)	È del tutto plausibile che Chardin dipingesse dal vero le sue lepri e le sue pesche, e si può accettare che ritraesse alla stessa maniera i ragazzi che disegnano o le bambine con il volano, ma poteva ricorrere a questa pratica quando doveva raffigurare più personaggi su una tela di dimensioni ridotte? (Rosenberg 2010, 156)
--	---

Rosenberg divide dunque i soggetti di Chardin in tre categorie: le nature morte, i ritratti di figure isolate e i dipinti con più personaggi. Ora, se per il critico francese è ov-

⁴² Kundera 1993, 130.

⁴³ Rosenberg 2010, 156.

vio che Chardin abbia dipinto dal vero le sue nature morte, il problema semmai si pone con i ritratti di persone vive. Nel testo originale, è presentata come una cosa certa (*on comprend bien*) che Chardin dipingesse le sue nature morte avendo il modello davanti agli occhi; traducendo invece con *è del tutto plausibile che*, l'affermazione di Rosenberg perde molto della sua forza: in italiano, che questa fosse la tecnica di Chardin non è più un fatto certo (perché testimoniato da Mariette) ma un fatto semplicemente plausibile (per il lettore italiano, contro la testimonianza di Mariette, Chardin avrebbe anche potuto dipingere le sue nature morte senza modello).

Un'altra conseguenza negativa del *réflexe de synonymisation* è quella che Berman chiama la *destruction des réseaux signifiants sous-jacents*, cioè di quel testo 'sottostante' «où certains signifiants clefs se répondent et s'enchaînent, forment des réseaux sous la "surface" du texte». ⁴⁴ Per restare all'interno di una singola frase, e addirittura in questo caso di un singolo sintagma, il fatto di non aver tradotto in modo letterale *éloquence muette*, ha comportato nell'esempio che segue la cancellazione di un ossimoro, generato per l'appunto dal rapporto antonimico tra il significato del nome *éloquence* e quello dell'aggettivo *muet*: a differenza di una *muta eloquenza*, una *silenziosa espressività* non ha infatti in sé nulla di antitetico.

24

Par leur éloquence muette , les œuvres de Chardin exercent sur celui qui les regarde une heureuse et mystérieuse fascination qui entraîne à la contemplation et à la rêverie . (Rosenberg 2010)	Con la loro silenziosa espressività , le opere di Chardin esercitano su chi le guarda un fascino rasserenante e misterioso che induce alla contemplazione e porta a sognare . (Rosenberg 2010, 192)
---	---

Questa conseguenza negativa del *réflexe de synonymisation* diventa ancora più evidente quando nel testo originale sono presenti ripetizioni lessicali, che, come spiega Milan Kundera, possono avere o una funzione semantica o una funzione melodica o, come spesso accade, entrambe. ⁴⁵ In più occasioni, la traduttrice del catalogo non riproduce le ripetizioni cercate e volute da Rosenberg ma s'ingegna a creare soluzioni che, pur rispettando nel complesso il significato del testo originale, producano nel testo tradotto un effetto di *variatio*. Nell'esempio che segue, la triplice ripetizione dell'aggettivo indefinito *tout*, che ha qui un valore sia melodico che semantico, viene dissolta ricorrendo a due aggettivi indefiniti quasi-sinonimi, *ogni* e *qualsiasi*, e all'inserimento del verbo *eliminare*: ne segue non solo la cancellazione della triplice ripetizione di *tout* ma anche la perdita del parallelismo esistente nell'originale tra i tre sintagmi oggetto diretto del verbo *éliminer*.

25

Chardin élimine tout détail, toute anecdote, toute note pittoresque. (Rosenberg 2010)	L'artista ha eliminato ogni dettaglio e ha evitato i riferimenti aneddotici e qualsiasi nota pittoresca. (Rosenberg 2010, 176)
--	---

Un analogo rifiuto della ripetizione che comporta una perdita di parallelismo si ha nell'esempio che segue in cui la locuzione avverbiale *autant de* regge tre coppie di nomi astratti: questa triplice ripetizione è resa nella traduzione italiana con tre diverse solu-

⁴⁴ Berman, 1999, 61.

⁴⁵ Kundera 1993, 134 ss. Per una discussione più approfondita del problema della traduzione delle ripetizioni, si veda: Bramati 2013b, 495-513.

zioni, gli aggettivi quasi sinonimi *tanto* e *pari* nelle prime due coppie di nomi, e l'inserimento del verbo *avvertire* e del sintagma *una sorta di* nella terza coppia.

26

Rarement fillette a été décrite avec autant de délicatesse et de pudeur, de tendresse et de sympathie, mais aussi de compréhension et de complicité entre le peintre et son modèle. (Rosenberg 2010)	Raramente una bambina è stata descritta con tanta delicatezza e pudore, con pari tenerezza e simpatia, e si avverte qui anche l'empatia del pittore e una sorta di complicità tra lui e la modella. (Rosenberg 2010, 136)
--	--

Per quanto questa soluzione non ci sembri soddisfacente non solo perché cancella ripetizioni e parallelismi ma anche perché inserisce elementi semanticamente imprecisi, bisogna però riconoscere che, a differenza dell'esempio 25, in questo la triplice ripetizione in italiano dell'aggettivo corrispondente *tanto* avrebbe prodotto una soluzione sgraziata e piuttosto pesante: *Raramente una bambina è stata descritta con tanta delicatezza e pudore, con tanta tenerezza e simpatia, ma anche con tanta comprensione e complicità*. Un qualche intervento era dunque qui necessario – non lo si può negare –, ma forse la ricerca di una soluzione più fluida ed elegante avrebbe potuto salvaguardare, almeno in parte, ripetizioni e parallelismi (per esempio, limitando la rottura all'ultima coppia di nomi).

Se le scelte lessicali della traduttrice – al di fuori, lo ripetiamo, dei nomi utilizzati per descrivere gli oggetti e i personaggi raffigurati da Chardin, tutti scelti con estrema precisione – non ci sembrano sempre convincenti, la sua abilità nel costruire frasi eleganti è indubbia, come dimostra l'analisi di alcune strategie messe sistematicamente in atto nel lavoro di traduzione. Cominciamo dagli spostamenti di elementi all'interno del testo.

4.2. Gli spostamenti di elementi all'interno del testo

Per ottenere una frase ritmicamente equilibrata, il traduttore deve spesso modificare la posizione originaria di uno o più elementi. Alcuni di questi spostamenti sono abbastanza banali come, per esempio, quelli che riguardano le espressioni di tempo, noti a qualsiasi traduttore esperto: infatti, mentre in francese questi complementi occupano spesso una posizione postverbale, in italiano, perché la frase risulti equilibrata, essi devono spesso occupare una posizione preverbale, se non addirittura all'inizio della frase, come nell'esempio seguente:

27

La <i>Raie</i> a été exposée au Louvre pour ainsi dire sans interruption de 1728 à nos jours . (Rosenberg 2010)	Dal 1728 ad oggi , <i>La razza</i> è rimasto esposto al Louvre quasi ininterrottamente. (Rosenberg 2010, 76)
--	---

Altri spostamenti sono invece molto più sofisticati, perché rispondono a esigenze ritmiche proprie del singolo traduttore. Nella frase seguente, per esempio, la traduttrice ha attuato un doppio spostamento, nominalizzando due aggettivi di colore – *jaune paille* e *blanc sale* – per ottenere un parallelismo formale nei tre soggetti della frase, parallelismo che era assente nel testo originale.⁴⁶

⁴⁶ La ricerca del parallelismo ha comunque comportato l'omissione del nome *pelage*, ritenuto non indispensabile per il senso della frase: il bianco del ventre del coniglio è necessariamente, vista anche la riproduzione del quadro, il bianco del suo pelo. In altri esempi, la stessa ricerca di un parallelismo porta

28

Seuls la note bleue du ruban, la carnassière jaune paille et le pelage blanc sale du ventre du lapin viennent rompre la gamme sourde des gris et des bruns. (Rosenberg 2010)	Soltanto la nota blu del nastro, il giallo paglierino del carniere e il bianco sporco del ventre di uno dei conigli si distaccano dai toni sordi – grigi e bruni – che dominano l'insieme. (Rosenberg 2010, 176)
---	---

In altri casi, invece, proprio un parallelismo presente nel testo originale, che apparentemente la traduttrice avrebbe potuto riprodurre senza alcuna difficoltà, è stato parzialmente annullato, ancora una volta per ragioni puramente ritmiche: invece di terminare la frase con *e sollecita i loro riflessi più di quanto non li rinvii*, espressione goffa e squilibrata (la voce tende in italiano a calare fino a spegnersi), la traduttrice ha scelto di anteporre la comparativa con il verbo all'infinito *e sollecita, più che rinviarli, i loro riflessi* ottenendo così un'espressione ritmicamente equilibrata.

29

La lumière froide, venue de la gauche, détaille les formes plus qu'elle ne les enveloppe, éclaire les fruits, l'argent, le verre plus qu'elle ne les baigne, attire leurs reflets plus qu'elle ne les renvoie. (Rosenberg 2010)	La luce fredda, proveniente da sinistra, espone minutamente le forme più di quanto non le avvolga, rischiarà i frutti, l'argento e il vetro più di quanto non li impregni, e sollecita, più che rinviarli , i loro riflessi. (Rosenberg 2010, 170)
---	---

Per le stesse ragioni, benché più di rado, gli spostamenti possono aver luogo anche tra frasi successive, come nell'esempio seguente, dove la materia del vaso, non indispensabile per il senso della prima frase, è stata spostata nella posizione di complemento del verbo nella frase successiva:

30

Le vase de faïence lui-même a intrigué. Qu'il soit de Delft est aujourd'hui certain. (Rosenberg 2010)	Il vaso è stato, di per sé, oggetto di stupita curiosità. Oggi è certo che si tratta di una maiolica di Delft. (Rosenberg 2010, 174)
--	---

4.3. Le aggiunte

Ma la strategia in assoluto più utilizzata per ottenere nella traduzione frasi ritmicamente equilibrate è senza dubbio l'aggiunta di elementi assenti nel testo francese. Già nel 1635, Bachet de Méziriac si scagliava contro l'abitudine di togliere, aggiungere o modificare le parole del testo originale:

Je suppose donc comme une maxime que nul homme de bon jugement ne peut révoquer en doute, que si quelqu'un aspire à la louange que mérite une fidèle traduction, il faut qu'il observe exactement ces trois points; qu'il n'ajoute rien à ce que dit son Auteur, qu'il ne retranche rien, et qu'il n'y rapporte aucun changement qui puisse altérer le sens.⁴⁷

all'aggiunta di un elemento assente dell'originale (nell'esempio 23, *i ragazzi*) o alla contemporanea omissione di un elemento presente e aggiunta di un elemento assente (è il caso dell'esempio 22: nella traduzione viene omesso l'aggettivo *jeune* e aggiunto il sintagma *della ricamatrice*).

⁴⁷ Bachet de Méziriac (1635) 1998, 8.

In realtà esistono ragioni linguistiche (lessicali, grammaticali, retoriche o ritmiche), oltre a quelle che, come qui, sono legate alla tipologia testuale, che rendono a volte giustificato il ricorso a tali procedure. Vediamo qualche esempio.

In alcuni casi, le aggiunte sono giustificate dal tipo di testo, il catalogo di una mostra d'arte. Nei due esempi che seguono, la traduttrice ha specificato in un caso la sede della mostra, Ferrara (probabilmente per evitare equivoci con la sede successiva, Madrid), nell'altro il nome esatto del museo di Carcassonne (informazione utile per il lettore italiano).

31

Nous avons la chance de pouvoir présenter côte à côte la version de la <i>Gouvernante</i> d'Ottawa, un chef-d'œuvre absolu, avec sa répétition conservée à Tatton Park. (Rosenberg 2010)	Abbiamo la fortuna di poter presentare nella sede italiana della mostra , l'una accanto all'altra, la versione di Ottawa della <i>Gouvernante</i> – un capolavoro assoluto – e la versione conservata a Tatton Park. (Rosenberg 2010, 152)
--	---

32

La <i>Table d'office</i> du Louvre est la réplique exacte et bien plus célèbre d'un tableau conservé depuis 1846 au musée de Carcassonne, signé et daté 1756. (Rosenberg 2010)	Il dipinto è una replica esatta, ma molto più famosa, di un quadro che dal 1846 si trova al Musée des Beaux-Arts di Carcassonne, firmato e datato 1756. (Rosenberg 2010, 182)
--	--

Sempre legate al tipo di testo sono quelle aggiunte che mirano a fornire precisazioni assenti nell'originale. Anche qui ne diamo due esempi: nel primo, la traduttrice aggiunge, senza apparenti necessità di ordine ritmico, l'aggettivo *morti* per specificare la condizione dei due tordi (di per sé inequivocabile nella foto che riproduce il dipinto); inoltre, specifica che il tema oggetto del dipinto è quello *della selvaggina*. Si tratta di due aggiunte non necessarie che hanno come effetto, per riprendere la terminologia di Berman, un *allongement* del testo.⁴⁸

33

Sur une table de pierre reposent un lapin de garrenne et deux grives. Ce thème, Chardin l'avait traité à de nombreuses occasions vers 1730. (Rosenberg 2010)	Sopra un tavolo di pietra giacciono un coniglio selvatico e due tordi morti . Il tema della selvaggina era stato trattato più volte da Chardin attorno al 1730. (Rosenberg 2010, 172)
--	---

Aggiunte che producono una *clarification* del testo originale sono anche quelle del secondo esempio, in cui la traduttrice spiega che gli impasti granulosi visibili sulla tela sono quelli prodotti dalle *pennellate* così come la tonalità calda è quella dell'*insieme* del dipinto: per quanto non indispensabili alla comprensione del testo, questo tipo di aggiunte può avere una sua giustificazione in un testo di carattere informativo come un catalogo d'arte. Vale tuttavia la pena sottolineare che in questo secondo esempio, la traduttrice ha inserito anche un secondo tipo di aggiunte – due forme del verbo *essere* – in modo da ottenere tre frasi parallele (soggetto + verbo *essere* + aggettivo).

⁴⁸ La tendenza all'*allongement* è per Berman strettamente collegata ad altre due tendenze deformanti, la *rationalisation* e la *clarification*: «Rationalisation et clarification exigent un allongement, un dépliement de ce qui, dans l'original, est "plié"» (Berman 1999, 56).

34

Les empâtements granuleux sont bien visibles, la palette lumineuse, la tonalité chaude. (Rosenberg 2010)	Gli impasti granulosi delle pennellate sono ben visibili, i colori sono luminosi e la tonalità d'insieme è calda. (Rosenberg 2010, 116)
--	--

In altri casi, le aggiunte si spiegano, in un testo come un catalogo d'arte, con il desiderio di rendere esplicita la struttura logica del testo originale. Nell'esempio che segue, infatti, Rosenberg afferma che un dipinto di Chardin, *La governante*, gli impone due osservazioni. Dopo i due punti, Rosenberg inserisce la prima – *Chardin introduit une seconde figure dans sa composition* – senza però annunciarla in modo esplicito, cosa che farà invece qualche riga più avanti, introducendo la seconda osservazione (*La seconde remarque est...*). La traduttrice ha qui ritenuto opportuno rendere esplicita anche la prima osservazione e ha quindi aggiunto nel suo testo, dopo il punto fermo che chiude la frase iniziale, *La prima è che Chardin introduce nella composizione una seconda figura...* Si tratta di un'aggiunta che produce un effetto di *rationalisation*.⁴⁹

35

<i>La Gouvernante</i> impose deux observations dont on ne saurait sous-estimer l'importance : Chardin introduit une seconde figure dans sa composition. Elle autorise le dialogue et rend la lecture du sujet plus aisée. [...] La seconde remarque est due à Cochin fils qui écrit, rappelons-le, au lendemain de la mort de Chardin... (Rosenberg 2010)	<i>La governante</i> sollecita due osservazioni di cui non si può sottovalutare l'importanza. La prima è che Chardin introduce nella composizione una seconda figura, che rende possibile un dialogo e agevola la lettura del soggetto. [...] La seconda osservazione è dovuta a Cochin, il quale scrisse, all'indomani della morte dell'artista. (Rosenberg 2010, 150)
--	---

Un analogo effetto di razionalizzazione si ha nell'esempio che segue, in cui il critico descrive l'impressione che suscita in lui il *Ritratto del figlio del signor Godefroy* giustapponendo, dopo il *c'est* della pseudo-scissa, due gruppi nominali, i cui nomi testa sono rispettivamente *expression* e *regard*. Anche in questo caso la traduttrice ha ritenuto opportuno rendere esplicita la struttura binaria dell'enunciato, inserendo nel suo testo *da un lato* e *dall'altro*.

36

Mais ce que l'on retiendra avant tout, c'est l'expression calme et réfléchie de l'enfant, silencieux, abstrait et oublieux du monde qui l'entoure, le regard attendri et compréhensif que l'artiste porte sur son modèle. (Rosenberg 2010)	Ma ciò che più colpisce sono da un lato l'espressione calma e intenta del bambino – silenzioso, assorto e dimentico del mondo che lo circonda –, dall'altro lo sguardo intenerito e comprensivo che l'artista posa sul suo modello. (Rosenberg 2010, 140)
--	---

In altri casi, il desiderio di razionalizzare ci pare meno giustificato: nell'esempio seguente, invece di tradurre letteralmente *un pentolino da cui fuoriesce il vapore dell'acqua bollente*, sequenza che non sembra porre particolari problemi ritmici, la traduttrice sente il bisogno di spiegare prima che il pentolino contiene dell'acqua bollente, per poi poter affermare che da lì *fuoriesce del vapore*.

⁴⁹ Ivi, p. 54.

37

Une serviette est jetée sur l'avant-bras gauche de l'élégante servante, sur lequel repose la longue queue d'une coussole ⁵⁰ dont s'échappe la vapeur de l'eau bouillante (Rosenberg 2010)	Sul tovagliolo gettato sull'avambraccio sinistro dell'elegante infermiera poggia il lungo manico di un pentolino contenente acqua bollente , da cui fuoriesce del vapore. (Rosenberg 2010, 164)
--	--

Molte aggiunte si spiegano poi – almeno così ci sembra – per ragioni ritmiche: allo stile di Rosenberg spesso conciso e quasi asciutto, la traduttrice oppone un modello di frase ben costruita e ritmicamente equilibrata, che a volte tende a diventare un po' risonante. Questo appare in modo chiaro nell'esempio che segue dove il semplice avverbio *ainsi* usato da Rosenberg per introdurre il dettaglio della porta diventa, nella traduzione italiana, un'intera frase: *si veda, per esempio, il particolare di...*

38

S'il choisit des sujets plus nobles, Chardin n'a pas pour autant abandonné son goût pour un faire savoureux et raffiné, pour des compositions sagement construites (ainsi la porte entrebâillée...). (Rosenberg 2010)	Pur scegliendo dei soggetti più nobili, Chardin non trascura comunque la sua inclinazione per una pittura gustosa e raffinata, e per una composizione sapientemente costruita (si veda, per esempio, il particolare della porta socchiusa). (Rosenberg 2010, 150)
---	---

Lo stesso criterio è alla base delle aggiunte dell'esempio seguente, dove non solo l'interrogativa senza verbo *Pourquoi tantôt sur bois, tantôt sur toile?* viene completata dalla traduttrice con l'avverbio *infine* (altro esempio di *rationalisation*) e il verbo *sono eseguite*, ma anche la semplice costruzione impersonale *il paraît* seguita da una completiva con valore di soggetto logico viene tradotta con una pseudo-scissa arricchita dall'aggiunta della costruzione a verbo supporto *avere l'abitudine di* assente nell'originale.⁵¹

39

Pour qui Chardin répétait-il ses compositions? Comment procédait-il? Dans quel ordre furent-elles peintes? Pourquoi tantôt sur bois, tantôt sur toile? Il paraît probable que Chardin conservait par devers lui un exemplaire de chacune de ses compositions. (Rosenberg 2010)	Per chi replicava le sue composizioni Chardin? In quale modo procedeva? In quale ordine le dipinse? Infine , perché alcune sono eseguite su tavola e altre su tela? Ciò che sembra probabile è che l'artista avesse l'abitudine di tenere per sé un esemplare di ciascuna opera. (Rosenberg 2010, 124)
--	--

Come per le scelte lessicali, la tendenza sistematica all'inserimento di aggiunte può produrre 'slittamenti semantici' che rischiano di passare inavvertiti. È questo il caso dell'esempio seguente in cui la semplice affermazione di Rosenberg *Chardin sait faire circuler l'air dans ses compositions* diventa in italiano una lunga frase che, da un lato, specifica il nome generico 'composition' con il sintagma *gli elementi delle sue nature morte* (esempio di *clarification*), dall'altro trasforma l'affermazione oggettiva di Rosenberg in un'impressione soggettiva dello spettatore: *creare l'impressione di*.

⁵⁰ Come Rosenberg spiega commentando *Le Bénédicité*, la *coussole* è un «poêlon de cuivre rouge à longue queue que l'on utilisait pour faire bouillir les œufs».

⁵¹ Un'altra aggiunta che si spiega solo per ragioni ritmiche è quella della frase relativa «che dominano l'insieme» nella posizione finale della frase dell'esempio 26.

40

Avec les années, Chardin sait faire circuler l'air dans ses compositions qu'il rythme et harmonise avec un savoir d'autant plus grand qu'il le dissimule sous les apparences du naturel et de la simplicité. (Rosenberg 2010)	Nel corso degli anni Chardin riuscì a creare l'impressione che l'aria circolasse liberamente tra gli elementi delle sue nature morte ; alle sue composizioni dava ritmo e armonia con una sapienza tanto maggiore in quanto era dissimulata sotto un'apparente naturalezza e semplicità. (Rosenberg 2010, 108)
---	--

Resta con ciò innegabile anche qui la capacità della traduttrice di risolvere efficacemente i problemi posti dal testo francese (in questo caso, tutta la seconda parte della frase a partire da *avec un savoir d'autant plus grand...*) e di ottenere in italiano, con la scelta di mettere al passivo il verbo *dissimuler* (*era dissimulata*) e di trasformare in aggettivo il sostantivo *apparence* (*apparente*), una frase elegante e ritmicamente ben equilibrata: *con una sapienza tanto maggiore in quanto era dissimulata sotto un'apparente naturalezza e semplicità*.

4.4. Le omissioni

Meno frequenti delle aggiunte ma altrettanto importanti tra le strategie di traduzione messe in atto da Mary Archer per ottenere frasi fluide ed eleganti sono le omissioni. Ne daremo solo tre esempi, che ci sembrano indicativi delle diverse ragioni che possono essere alla base della scelta di non tradurre un elemento presente nel testo originale.

Nel primo esempio, l'omissione della data di acquisto *en 1759* e la riduzione al semplice avverbio *prima* del gruppo preposizionale *avant leur acquisition*, è pienamente giustificata dal contesto, in cui i due elementi risultano entrambi pleonastici: la data di acquisto era, infatti, già menzionata nel paragrafo precedente e l'idea di *acquisition* è già espressa nella stessa frase dal verbo *acheter*. La scelta di omettere i due elementi si giustifica quindi con la volontà di 'alleggerire', in questo caso, la frase italiana (come mostra anche la scelta di rendere il verbo *peindre* seguito da un complemento d'agente – *avaient été peints par l'artiste* – con il più leggero verbo *risalire* seguito da un complemento di tempo).

41

On notera que les Chardin achetés par la margravine de Bade en 1759 (elle s'en procura deux autres en 1761) avaient été peints par l'artiste quelque trente ans avant leur acquisition . (Rosenberg 2010)	Va notato che i due dipinti di Chardin acquistati dalla margravina di Baden (che se ne sarebbe procurati altri due nel 1761) risalivano a una trentina d'anni prima . (Rosenberg 2010, 84)
---	---

Più specificamente ritmiche ci sembrano invece le ragioni dell'omissione del gruppo *peu nombreux* nell'esempio seguente: in questo caso, infatti, Rosenberg dà una duplice informazione, affermando dapprima che i dipinti su tavola sono poco numerosi, e precisando poi che essi sono rari quanto quelli su rame. Si tratta quindi di due informazioni collegate ma pur sempre distinte. La scelta di omettere la prima informazione si spiega – almeno così ci sembra – solo per ragioni ritmiche, per evitare cioè, senza una grave perdita a livello semantico, una struttura poco scorrevole in italiano: *I dipinti su tavola di Chardin sono poco numerosi, rari quanto quelli su rame* dove, per l'assenza di un equivalente di *aussi* che in francese stabilisce un parallelismo ritmico con *peu* (*peu nombreux, aussi rares* → *poco numerosi, Ø rari*), dopo la virgola si sente una frattura che blocca il fluire della frase.

42

Les tableaux peints sur bois par Chardin sont peu nombreux , aussi rares que ceux exécutés sur cuivre. (Rosenberg 2010)	I dipinti su tavola di Chardin sono rari quanto quelli su rame. (Rosenberg 2010, 114)
--	--

In altri casi, invece, meno frequenti, le omissioni non ci sembrano realmente giustificate, salvo nell'ipotesi di un intervento diretto dell'autore sul proprio testo: nell'esempio che segue, se l'avverbio *aujourd'hui* non è indispensabile in quanto dire che «esiste un'altra versione autografa appartenente a una collezione privata» significa dire che questa seconda versione fa parte *oggi* di una collezione privata, l'omissione dell'aggettivo *parisienne* comporta nel testo tradotto un'inevitabile perdita di informazione.

43

La date de ce tableau – il en existe une seconde version autographe aujourd'hui en collection privée parisienne – est délicate à fixer. Nous penchons aujourd'hui pour 1733 (Rosenberg 2010)	La data del dipinto – di cui esiste un'altra versione autografa appartenente a una collezione privata – è difficile da stabilire; attualmente propendiamo per il 1733. (Rosenberg 2010, 112)
--	---

Come le aggiunte, anche le omissioni sono quindi determinate da ragioni diverse: se alla base di questo tipo di interventi c'è sempre la ricerca della frase fluida ed elegante, le ragioni che li giustificano, verificando il testo originale, appaiono più o meno chiare, più o meno condivisibili. Non bisogna tuttavia dimenticare che, alla lettura comparata del nostro corpus, il numero di omissioni appare di gran lunga inferiore a quello delle aggiunte.

4.5. Due esempi di riscrittura

L'ultimo tipo di intervento di cui vogliamo parlare è quello che, in mancanza di un'espressione più precisa, abbiamo definito con il termine di 'riscrittura': in alcuni casi, infatti, non molto numerosi ma tali comunque da attirare la nostra attenzione, l'analisi della traduzione ha rilevato una sostanziale riscrittura di parti di frasi che, se non richiesta dallo stesso autore, risulta incomprensibile e difficile da giustificare. Ne diamo due esempi, limitandoci a descrivere i cambiamenti intervenuti tra l'originale e la traduzione.

Nel primo esempio, Rosenberg descrive il metodo di lavoro adottato da Chardin per dipingere le sue nature morte: egli immagina che Chardin scegliesse gli oggetti da raffigurare tra quelli di uso quotidiano che poteva *vedere* nella sua cucina, *disponendoli* poi davanti alla tela. Nella traduzione italiana, il movimento del pittore, il suo sguardo sugli oggetti in cucina, il suo gesto di costruire con quelli scelti l'immagine da dipingere scompaiono; ciò che resta è una *composizione*, cioè un'immagine, che rappresenta degli oggetti che erano probabilmente *in uso* nella cucina di Chardin. I gesti concreti della vita sono sostituiti da riflessioni astratte sulla sua opera.

44

Chardin dispose devant lui un certain nombre d'objets d'usage courant dont on peut supposer qu'ils lui appartenaient et se voyaient dans sa cuisine. (Rosenberg 2010)	La composizione comprende un certo numero di oggetti domestici che si suppone fossero in uso nella cucina di casa Chardin . (Rosenberg 2010, 178)
--	--

Nel secondo esempio, ciò che colpisce non è soltanto la mancata riproduzione del parallelismo prodotto dai due gruppi preposizionali che modificano il nome *expression* (si tratta in realtà di un chiasmo: *douce satisfaction* ↔ *réserve inquiète*), ma soprattutto la traduzione della relativa con cui si chiude la frase: mentre Rosenberg afferma che Chardin ha il privilegio, cioè è il solo a saper infondere nei suoi soggetti quel particolare senso di *quiétude heureuse*, la traduzione, affermando che quella lieta tranquillità è *tipica della pittura di Chardin*, dice un'altra cosa, cioè che quel senso di quiete è un elemento frequente nella sua pittura (come potrebbe però esserlo anche in quella di altri artisti).

45

L'expression de douce satisfaction (et de réserve inquiète) du jeune dessinateur, qui contemple son dessin tout en taillant son porte-craie, donne à la scène ce sentiment de quiétude heureuse dont l'artiste a le privilège . (Rosenberg 2010)	...l'espressione dolce, soddisfatta, di inquieta riservatezza del giovane che contempla il suo disegno mentre taglia il suo gessetto, dà alla scena quella lieta tranquillità che è tipica della pittura di Chardin . (Rosenberg 2010, 142)
--	---

Sono esempi senza dubbio poco frequenti ma su cui volevamo ugualmente attirare l'attenzione perché, se la ricerca di uno stile elegante è sicuramente un merito per un catalogo che descrive opere d'arte, l'aspetto semantico non va mai trascurato, pena il rischio di fornire al lettore informazioni inesatte.

5. Conclusione

Come spiegato all'inizio, lo scopo della nostra ricerca era quello di analizzare le tecniche di traduzione di un catalogo d'arte, e in particolare di quella parte in cui vengono descritte le opere esposte in mostra. Per raggiungere questo obiettivo, abbiamo seguito una duplice metodologia: nella prima parte del testo, abbiamo presentato i risultati dell'analisi di alcune forme grammaticali e strutture sintattiche che abbiamo potuto estrarre in modo automatico dal nostro corpus e quindi studiare in modo esaustivo (*nous de modestie* e *nous inclusif*, imperativo alla prima persona plurale, interrogative dirette, e tre dispositivi di messa in rilievo: dislocazione dell'oggetto diretto, frase scissa e frase pseudo-scissa); nella seconda parte, abbiamo invece descritto cinque strategie traduttive che abbiamo spesso riscontrato nello studio comparato del testo originale e della sua traduzione (scelte lessicali, spostamenti di elementi, aggiunte di elementi assenti nell'originale, omissioni di elementi presenti nell'originale, riscritture).

Venendo più in dettaglio al catalogo della mostra *Chardin. Il pittore del silenzio*, occorre innanzitutto dire che si tratta di una traduzione scritta in un italiano fluido ed elegante, molto attento all'equilibrio ritmico delle singole frasi. Per quanto riguarda le forme e le strutture presentate nella prima parte del nostro testo, l'analisi complessiva del corpus ha dato questi risultati: 1) il *nous de modestie* risulta riprodotto nell'80% dei casi contro il solo 60% del *nous inclusif* (autore+lettore); 2) solo la metà circa degli imperativi è stata riprodotta in italiano; 3) per le interrogative dirette, occorre distinguere le sequenze 'lunghe' (quattro o cinque interrogative consecutive) riprodotte nel 100% dei casi, dalle sequenze 'brevi' o dalle interrogative isolate, dove la percentuale scende al 50%; 4) per i tre dispositivi di messa in rilievo si deve fare un duplice commento: da un lato, il numero delle occorrenze è risultato nei tre casi molto modesto (2 dislocazioni,

4 frasi scisse e 6 pseudo-scisse), dall'altro solo le frasi scisse sono state tutte riprodotte in italiano (nessuna dislocazione e solo la metà delle pseudo-scisse).

Per quanto riguarda, infine, le strategie traduttive descritte nella seconda parte del nostro testo, ciò che è emerso in primo luogo dallo studio comparato dell'originale e della traduzione è la precisione nella scelta della terminologia destinata a descrivere gli oggetti e i personaggi raffigurati dal pittore; meno precise sono invece apparse altre scelte lessicali, a volte frutto di un *réflexe de synonymisation* tendente all'astrazione e al rifiuto di certe figure retoriche, in particolare le ripetizioni, con il rischio di produrre sottili inesattezze semantiche. La ricerca di uno stile fluido ed elegante, alla base di queste scelte lessicali, si ritrova in secondo luogo nei diversi interventi sulla lettera del testo originale (spostamenti di elementi all'interno delle frasi, aggiunte di elementi nuovi, omissioni di elementi presenti nel testo di partenza), scelte a volte pienamente giustificate da ragioni sintattiche, semantiche o ritmiche, a volte meno comprensibili. Ne deriva nel complesso un testo in cui la soggettività del curatore, con i suoi dubbi e le sue convinzioni, espressi in uno stile vivo, a volte colloquiale, viene smussata e di fatto controllata dal fluire omogeneo di frasi eleganti che esprimono piuttosto una concezione alta e quasi severa del sapere. Resta comunque un grande pregio di questo catalogo, nonostante qualche imprecisione, l'eleganza dello stile che, come già aveva compreso Leonardo Bruni nel 1420, gioca un ruolo fondamentale per introdurre il lettore al contenuto di un'opera, in questo caso il mondo di un artista:

Inoltre è necessario che colui che traduce abbia orecchie e il loro giudizio per non disperdere e scompigliare, proprio lui, quanto è stato detto in maniera elegante e armoniosa. Dal momento che nei libri di tutti i migliori scrittori [...] c'è profondità di dottrina ed eleganza di stile, buon traduttore sarà colui che conserverà l'una e l'altra caratteristica.⁵²

Per valutare in che misura i risultati qui ottenuti dipendano dall'una o dall'altra delle tre principali variabili in gioco – oltre le proprietà dei due codici linguistici, lo stile dell'autore, la concezione del traduttore e la tipologia del testo –, altre ricerche saranno in futuro necessarie.

Bibliografia

Corpus

Rosenberg

P. Rosenberg (ed.), *Chardin. Il pittore del silenzio*, trad. it. di Mary Archer, Ferrara Arte, Ferrara 2010.

Studi

Alighieri (1303-1304 c.) 1995

D. Alighieri, *De vulgari eloquentia* (1303-04 c.), a cura di V. Coletti, Garzanti, Milano 1995.

⁵² Bruni (1420) 2004, 83.

- Bachet de Méziriac (1635) 1998
C.-G. Bachet de Méziriac, *De la traduction* (1635), Artois Presses Université, Presses de l'Université d'Ottawa, Arras, Ottawa 1998.
- Beccaria 1964
G.L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Olschki, Firenze 1964.
- Berman 1999
A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Le Seuil, Paris 1999.
- Blanche-Benveniste 2001.
C. Blanche-Benveniste, *Syntaxe du français contemporain*, Centre de Télé-Enseignement (Lettres) de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2001.
- Bramati 2012a
A. Bramati, *Un repas de famille chez Mauvignier. La traduction entre lexique, grammaire et stylistique*, in C. Ber, F. Rullier (éds.), *La Poésie est grammairienne. Mélanges en l'honneur de Joëlle Gardes*, Éditions de l'Amandier, Paris 2012, pp. 75-87.
- Bramati 2012b
A. Bramati, *I quattro problemi del 'traduttore della lettera'*, «Tradurre. Pratiche teorie strumenti», 3 (2012), disponibile all'indirizzo: <http://rivistatradurre.it/2012/11/i-quattro-problemi-del-traduttore-della-lettera/>
- Bramati 2013a
A. Bramati, *Recréer un style dans une autre langue. Quelques réflexions sur la difficulté d'évaluer une traduction*, «Repères» (2013) http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?id=64.
- Bramati 2013b
A. Bramati, *Les répétitions entre lexique, grammaire et stylistique. La traduction en italien d'« Apprendre à finir » de Laurent Mauvignier*, «SEPTET», *Des mots aux actes*, 5 (2013), pp. 495-513.
- Bruni (1420) 2004
L. Bruni, *Sulla perfetta traduzione* (1420), a cura di P. Viti, Liguori, Napoli 2004.
- Gardes Tamine 2010.
J. Gardes Tamine, *La stylistique*, Colin, Paris 2010.
- Jakobson (1958) 2002
R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione* (1958), in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 56-64.
- Kerbrat-Orecchioni 2002
C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, Colin, Paris 2002.
- Kundera 1993.
M. Kundera, *Une phrase*, in *Les testaments trahis*, Gallimard, Paris 1993, pp. 123-145.
- Palermo 2011
M. Palermo, *Soggetto*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2011, pp. 1377-1382.
- Panunzi 2011
A. Panunzi, *Scisse, frasi*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2011, pp. 1284-1287.

Riegel, Pellat, Rioul 2004

M. Riegel, J.-Ch. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris 2004.

Serianni 1997

L. Serianni, *Italiano*, con la collaborazione di A. Castelvechi, Garzanti, Milano 1997.

Simone 1995

R. Simone, *Fondamenti di linguistica*, Laterza, Roma-Bari 1995.

FRANÇOISE FAVART

LA PRÉSENTATION DE L'OBJET D'ART DANS LE GUIDE DE MUSÉE
ET DANS LA VISITE GUIDÉE

1. Introduction

À propos de deux *formes* de discours telles que les guides de musée et les visites guidées, de prime abord distantes entre elles – ne serait-ce que par le simple fait que les premières sont de l'ordre du scriptural alors que les secondes relèvent de l'oral –, nous nous demanderons s'il est possible d'envisager une appartenance à un même régime de généralité¹ voire à un même genre discursif.² Pour ce faire, nous nous appuierons sur l'analyse de phénomènes linguistiques ou énonciatifs caractéristiques de la présentation de l'objet d'art en tant que transmission des savoirs tels qu'on les observe dans deux guides de musée et dans des visites guidées.³

La première partie de cet article sera consacrée à une brève présentation du corpus et à une tentative de définition de la notion d'objet d'art. Elle sera suivie de l'analyse qui prendra en compte quatre objets d'art qui sont décrits aussi bien dans les guides de musée que dans les visites guidées : des vitraux du XII^e siècle (Sainte-Chapelle), un objet antique en ivoire (Ariane, ménade, satyre et amours), le chapiteau double : harpies affrontées et la rose d'or de Minucchio da Siena. Nous étudierons les critères/phénomènes linguistiques et énonciatifs qui permettent de présenter ces objets aux visiteurs effectifs, dans le cas de la visite guidée, ou aux lecteurs et visiteurs potentiels, dans le cas des deux guides du musée. Nous analyserons dans un premier temps les phénomènes linguistiques se rattachant essentiellement à l'énonciation (pronoms, déictiques, temps verbaux, etc.) ainsi qu'au lexique, pour nous intéresser ensuite aux paramètres fonctionnels et situationnels propres aux deux formes de discours, tels que le support, la finalité, les statuts des partenaires, etc. Nous étudierons les premiers phénomènes de manière systématique pour chacun des objets alors que nous rendrons compte des critères situationnels et fonctionnels à la fin de chacune des deux parties. Ces dernières renvoient respectivement à la présentation de l'objet d'art dans les guides édités et durant les visites guidées.

La partie finale de notre étude prévoit la mise en relation des observations effectuées dans l'analyse du corpus écrit et du corpus oral afin de vérifier s'il est possible d'iden-

¹ Cette expression est utilisée pour désigner des ensembles textuels homogènes et descriptibles à dominante descriptive, narrative, explicative, perceptible [...]. Le régime discursif se repère à des combinaisons stabilisées de marques linguistiques ou sémiotiques homogénéisant ainsi des segments de textes, des textes ou des éléments paratextuels (Charaudeau, Maingueneau 2002, 495).

² La catégorie du genre discursif est définie à partir de critères situationnels ; elle désigne en effet les dispositifs de communication socio-historiquement définis, et qui sont pensés à l'aide des métaphores du « contrat », du « rituel » ou du « jeu ». On parle ainsi de « genres de discours » pour un journal quotidien, une émission télévisée, une dissertation, etc. (Maingueneau 2004, 179).

³ Les guides imprimés et les visites guidées se réfèrent au Musée national du Moyen Âge de Cluny.

tifier un régime et/ou un mode de généricité, propre à la présentation de l'objet d'art comme transmission des savoirs, qui soit commun à la visite guidée *in praesentia* et au guide de musée. Ce dernier pouvant être envisagé, nous semble-t-il comme une forme de visite guidée *in absentia* ou hors du contexte ; c'est-à-dire en décalage par rapport au moment de la production de l'énoncé.

2. Présentation du corpus

Parmi les diverses productions textuelles qui trouvent leur place dans la transmission des savoirs propres aux musées et aux expositions de type culturel (audioguides, sites internet, visites virtuelles, documents expographiques etc.) nous avons choisi de comparer les guides de musée imprimés et les visites guidées effectuées par des guides conférenciers.

Notre réflexion repose, en ce qui concerne la partie scripturale du corpus, sur l'analyse de deux guides papier du Musée de Cluny : *Musée de Cluny, Musée National du Moyen Âge. Le Guide*, et *Le Musée de Cluny – Musée du Moyen Âge*.⁴ La partie orale de notre corpus est en revanche constituée de trois visites guidées effectuées par deux guides conférenciers du musée, qui appartiennent à la Réunion des Musées Nationaux.⁵ Une des visites est de type pédagogique et s'adresse à des étudiants, alors que la seconde, à laquelle a pris part un public adulte, est une visite thématique intitulée *Les bestiaires merveilleux*.

Sauf erreur de notre part, il n'existe pas en droit français de définition précisant la notion d'objet d'art, de collection ou d'antiquité. En revanche, différentes références juridiques ou fiscales permettent d'en cerner les spécificités. Ainsi, l'article 528 du code civil, considère-t-il ces objets comme des meubles par nature, en d'autres termes comme des biens matériels qui peuvent se transporter d'un lieu à un autre. C'est le cas de deux des quatre objets dont nous étudierons la présentation ci-après. Cependant, il arrive dans certains cas que ces biens soient considérés comme des immeubles quand ils sont rattachés de manière perpétuelle à un bien immobilier. Les vitraux et les chapiteaux peuvent en être des exemples. Les objets d'art que nous étudions dans cet article appartiennent aux collections permanentes du Musée de Cluny et trouvent leur place aussi bien dans les guides du musée que dans les visites guidées en tant que chef-d'œuvre du musée. Nous avons retenu les quatre objets d'art suivants, que nous ne citons pas par ordre d'importance ou pour leur valeur artistique, mais par ordre de présentation lors du parcours adopté par les guides durant leurs visites :

1. les vitraux du XII^e siècle (Sainte-Chapelle),
2. les ivoires antiques (Ariane, ménade, satyre et amours),
3. le chapiteau double : harpies affrontées,
4. la rose d'or de Minucchio da Siena.

⁴ Le premier guide se présente comme le guide « officiel » du musée puisqu'il a été établi par l'équipe de conservation du musée de Cluny et il est publié aux éditions de la Réunion des musées nationaux. Le second fait partie de la collection *Les plus grands musées d'Europe* et est publié par Le Figaro.

⁵ Dorénavant *R.M.N.*

3. Analyse

Dans cette partie, nous prendrons en compte les phénomènes linguistiques et énonciatifs utilisés par les auteurs des guides de musée ou par les guides de la *R.M.N.* pour présenter les quatre objets d'art que nous avons sélectionnés. Nous indiquerons tout d'abord les phénomènes relevés dans la partie écrite du corpus pour passer ensuite à la partie orale.

3.1. Analyse de la présentation des objets d'art dans les guides de musées édités

3.1.1. Les vitraux

Le musée de Cluny consacre une salle entière à des vitraux provenant principalement de la Sainte-Chapelle de Paris, mais aussi d'autres monuments historiques tels que l'abbaye de Gerçy (Essonne). Nous nous intéressons pour notre part à la présentation du vitrail intitulé *Samson sur le lion* qui provient de *La baie des Juges* de la Sainte-Chapelle. Cet objet d'art figure dans l'un des deux guides imprimés et est longuement décrit dans la visite guidée thématique.

Dans la présentation qu'en fait le guide imprimé officiel du musée⁶ nous pouvons lire :

La baie des Juges a particulièrement été exposée aux injures du temps ; plusieurs panneaux de la Vie de Samson ont été déposés au musée, dont celui de la rencontre du jeune héros avec un lion, révélatrice de la force surhumaine dont Dieu l'a gratifié. La réalisation des baies avait été confiée à différents peintres-verriers, ce fut vraisemblablement le Maître principal [...] qui peignit les *Quatre Personnages*. Sur des verres choisis pour la subtilité de leurs couleurs, il appliqua des couches successives de lavis et de traits de grisaille allégés en bordure des robes par des « enlèvements ».⁷

Du point de vue linguistique, on observe que l'énoncé est produit à la troisième personne du singulier, en d'autres termes à une non-personne⁸ qui, à la différence des pronoms d'énonciation de première et deuxième personnes, ne renvoie pas à un contexte situationnel, mais à un contexte linguistique, à un référent ; dans le cas spécifique, l'objet ou les objets dont il est question dans l'énoncé. À côté des personnes, il existe, on le sait, d'autres types d'embrayeurs du discours, les déictiques. S'ils sont plutôt rares dans l'énoncé ci-dessus, nous signalons tout de même la présence du pronom démonstratif *celui*. Ce dernier fonctionne davantage comme un déictique anaphorique que comme un déictique situationnel, puisque l'environnement situationnel qui permet d'identifier le référent de ce déictique est plus discursif qu'extralinguistique.⁹ Pour le dire différemment, il renvoie davantage au cotexte qu'au contexte. Aucun déictique temporel n'a été relevé dans l'extrait.

Quant aux temps verbaux, un autre paramètre caractéristique de l'énonciation, ils sont tous au passé : passé composé, passé simple et plus-que-parfait. Ces temps permettent une description de l'objet, le vitrail, qui est détachée de la situation d'énonciation et

⁶ Dorénavant *G.I.*

⁷ (*G.I.* 2009, 87). En didascalies des images : « Quatre Personnages (baie des Nombres), Samson sur le lion (baie des Juges), proviennent de la Sainte-Chapelle de Paris. Déposés et attribués en 1859. »

⁸ Nous empruntons ce terme à : Maingueneau 1999, 23.

⁹ Nous renvoyons à : Maingueneau 1999, 34.

où l'on observe une coïncidence entre un procès et un point de repère qui est passé ou pour mieux dire qui est antérieur au moment de l'énonciation.

On remarque en outre, sur le plan lexical, quelques termes relevant d'une terminologie spécifique à l'art ou aux langues de spécialité tels que *lavis* ou *enlèvements* et peut-être même *peintres-verriers* qui peuvent laisser entendre que ce type de production verbale s'adresse à un allocataire d'initiés ou pour le moins à des personnes qui ont une certaine connaissance des techniques picturales. Nous signalons également la présence du nom propre *Samson*.

3.1.2. *Objet en ivoire*

Sculpture d'ivoire : Ariane, ménade, satyre et amours

Réputée avoir été découverte dans une tombe de la vallée du Rhin avec une paire de têtes de lion en cristal, cette sculpture – probable applique pour un élément mobilier – est l'un des plus beaux exemples connus du travail de l'ivoire à Constantinople. Sculptée en très haut-relief, Ariane, flanquée d'une ménade, d'un satyre et de deux amours, tient une coupe et un thyrses. La densité de la composition, l'admirable rendu du corps dévoilé sous la draperie souple de la robe, la plénitude du visage de la déesse, confèrent à cette sculpture une beauté représentative de la subtile reprise des motifs antiques par les artistes byzantins [...].¹⁰

Comme pour l'objet précédent, la présentation de la sculpture d'ivoire repose sur un énoncé à la troisième personne qui, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, correspond à un effacement énonciatif. L'énoncé est en outre caractérisé par un nombre important d'adjectifs qualificatifs : « beaux », « admirable », « dévoilé », « souple », « subtile », et par des substantifs qui confèrent une valeur positive à la sculpture : « densité », « plénitude », « beauté ». Ces procédés linguistiques peuvent être considérés comme des caractéristiques d'un discours épideictique, si on se réfère à la division en trois genres de discours proposée par Aristote.¹¹ Par ailleurs, les énoncés épideictiques peuvent à leur tour être envisagés comme représentatifs du discours touristique au sens large et dans ses différentes formes.¹² En outre, le type d'objet – une sculpture – est présenté par une cataphore où le syntagme « réputée avoir été découverte » précède « cette sculpture » auquel il se rattache sémantiquement. Ce phénomène crée un effet de « suspens » qui devrait susciter la curiosité du lecteur et l'inciter à poursuivre sa lecture pour découvrir la nature de l'objet.

À la différence de l'énoncé précédent, le temps utilisé pour décrire cette pièce en ivoire est majoritairement le présent de l'indicatif qui s'apparente à une forme temporelle « zéro » parfois aussi appelée générique.¹³ Cette forme de *présent* ne peut être considérée isolément, car c'est l'énoncé pris dans sa globalité qui a ici une valeur. Il est bien connu en effet que les énoncés de type théorique ont fréquemment recours à ce présent notamment pour construire un univers de définitions et de relations étranger à la temporalité.¹⁴ L'univers de définitions peut être étendu, nous semble-t-il, à la sphère de

¹⁰ (G.I. 2009, 33). En didascalies : « Constantinople, première moitié du VI^e siècle. Haut-relief sur ivoire d'éléphant. Fonds du Sommerard ».

¹¹ Nous nous permettons de rappeler que dans la rhétorique antique le discours épideictique est le discours de l'éloge ou du blâme et qu'il est, avec les discours délibératif et judiciaire, l'un des trois genres discursifs décrits par Aristote.

¹² Voir entre autres : Dufiet 2012, 31.

¹³ Maingueneau 1999, 83.

¹⁴ Maingueneau 1999, 84.

la présentation. De fait, même si la présentation d'un objet ne peut se limiter à la seule étape définitoire, elle peut contribuer d'une certaine manière à en fournir la composante théorique.

Sur le plan lexical, nous signalons plusieurs termes spécifiques à la langue de l'art ou à la sphère de la culture de l'Antiquité (« ménade », « satyre », « thyrses »), ainsi que le terme « haut-relief » qui est à signaler dans les didascalies de l'image. Quelques noms propres (« Constantinople », « Ariane ») enrichissent ultérieurement la composante savante de l'énoncé et contribuent à la contextualisation de l'objet.

3.1.3. *Le chapiteau double : harpies affrontées*

Dans son iconographie, le cloître apparaît moins novateur que les autres chantiers lancés par Suger à Saint-Denis. Il a recours aux figures monstrueuses traditionnelles dans les monastères bénédictins et décrites par saint Bernard. Les éléments stylistiques, le travail des cheveux des personnages, celui des visages aux pommettes saillantes ou des yeux aux paupières largement soulignées confirment en revanche l'inscription dans le renouveau de la sculpture des années 1140.¹⁵

Ici encore, l'énoncé est centré sur le référent et présente globalement les mêmes caractéristiques que l'extrait que nous avons analysé précédemment en ce qui concerne les pronoms sujets et le temps des verbes. La structure de l'énoncé s'appuie sur une description qui va du général (le cloître de Saint-Denis) vers le particulier (le travail des cheveux, des pommettes et des yeux). On remarque par ailleurs, qu'à l'exception du titre de l'image (Chapiteau double : harpies affrontées), le nom du référent n'est pas cité dans l'énoncé. Cela montre bien le lien étroit, voire indissociable, entre l'aspect scriptural et iconographique des guides de musée, de manière analogue à ce qui se produit lors d'une visite guidée quand les explications d'un guide s'accompagnent nécessairement de l'observation du référent. On relève en outre, de nombreux adjectifs qualificatifs qui s'inscrivent dans une structure nom + adjectif(s) (« figures monstrueuses traditionnelles », « monastères bénédictins »), mais également des constructions où le nom est suivi d'un complément : « la sculpture des années 1140 ». Ces deux procédés participent de la caractérisation du référent, mais aussi de sa contextualisation au plan culturel ou historique. Comme dans les descriptions précédentes, les noms propres – qui ne sont accompagnés d'aucune explication pour le lecteur – ne manquent pas : « Suger », « Saint-Denis », « saint Bernard ». Nous ajouterons encore que cet extrait, consacré à la description des détails, se caractérise par une énumération, un procédé fréquent dans les énoncés qualifiants.¹⁶

3.1.4. *Rose d'or*

Extrait 1

Cette rose d'or d'une extrême délicatesse fut créée par l'orfèvre siennois Minucchio à la demande du pape Jean XXII (1316-1334). Chaque année, lors du carême, le pape offrait à un personnage qu'il souhaitait remercier et distinguer une rose d'or, évocation du paradis. Cet exemplaire, le plus ancien conservé,

¹⁵ (G.I. 2009, 76). « En didascalies : Saint-Denis, vers 1140-1145. Calcaire lutétien. Provient du cloître de l'abbaye de Saint-Denis. Acquis en 1996 ».

¹⁶ Dufiet 2012, 44.

fut donné en 1330 à Rodolphe de Nidau, comte de Neuchâtel, qui y fit ajouter un nœud filigrané du XIII^e siècle et ses armoiries.¹⁷

Extrait 2

Cette rose d'or fut commandée par le pape Jean XXII à l'orfèvre siennois Minucchio installé à Avignon, qui était devenue le siège pontifical et centre culturel florissant. Le pape en fit don à Rodolphe de Nidau, comte de Neuchâtel afin de le remercier de son aide dans la lutte contre l'empereur. Les armoiries de Rodolphe, suspendues à la partie supérieure du support, ont permis de l'identifier. La coutume d'offrir une rose d'or à ceux qui s'étaient distingués de manière exemplaire s'est répandue chez les pontifes à partir de la fin du XI^e siècle ; toutefois, parmi les nombreuses roses qui ont été réalisées au fil des siècles, celle-ci est la plus ancienne que l'on connaisse. De fins pétales d'or forment des fleurs délicates, enrichies au centre par des boutons de verre coloré. Cinq branches très fines, chacune ornée de feuilles et couronnée d'une petite rose, partent de la tige principale. Minucchio nous offre ici un exemple d'une très grande qualité et d'une remarquable élégance [...].¹⁸

La rose d'or est présentée dans les deux guides édités. Nous proposons donc les deux extraits qui lui sont consacrés. Les énoncés commencent par le même syntagme nominal (« cette rose ») dans lequel apparaît le déictique « cette » qui renvoie aux images se référant à la rose, en d'autres termes à l'environnement extra-linguistique. Dans le premier extrait, le syntagme nominal est suivi d'un complément qui valorise le référent. Le second énoncé contient également d'autres déictiques tels que « celle-ci » et « ici ». Le texte tiré du Guide édité par « Le Figaro » (2012) est plus long et semble vouloir accentuer la fonction didactique ou pédagogique de la présentation, notamment grâce à des explications qui ne concernent pas directement l'objet d'art, mais qui permettent aux lecteurs de l'ouvrage de mieux contextualiser l'origine du référent : « Avignon, qui était devenue le siège pontifical [...] », ou encore : « La coutume d'offrir une rose d'or à ceux qui s'étaient distingués de manière exemplaire s'est répandue chez les pontifes à partir de la fin du XI^e siècle ».

Par ailleurs, l'objet est décrit dans toutes ses parties de manière détaillée : « de fins pétales d'or forment des fleurs délicates », « cinq branches très fines », « très grande qualité », « remarquable élégance ». Cette description minutieuse repose sur de nombreux adjectifs qui valorisent la pièce d'orfèvrerie et convoque une fois encore la fonction laudative du discours. Les deux extraits sont essentiellement axés sur le référent et rédigés à la troisième personne. On remarque toutefois la présence du pronom *nous* dans le second guide, ainsi que du pronom *on*, qui peut être interprété comme une généralisation. En d'autres termes, « que l'on connaisse » signifie que *les personnes qui s'intéressent à l'art du Moyen Âge connaissent* ; l'auteur et le lecteur du guide peuvent ainsi trouver leur place dans ce pronom *on*. Nous voyons donc dans l'utilisation de ces deux pronoms, une manière pour l'auteur de se rapprocher de son destinataire.

Les deux énoncés sont rédigés au passé, principalement aux alternances passé simple/passé antérieur et imparfait/plus-que-parfait. On identifie dans les premiers les temps de base du récit auxquels viennent s'ajouter les seconds qui leur sont complémentaires pour décrire des arrière-plans. On observe cependant, dans le second extrait, une rupture temporelle où les temps traditionnels du récit laissent la place tout d'abord à une alternance passé composé/ imparfait, pour conclure ensuite l'énoncé à l'indicatif pré-

¹⁷ (G.I. 2009, 111). En didascalies : « Minucchio da Siena. Avignon, 1330. Or, verre coloré. Provient du trésor de la cathédrale de Bâle. Don du colonel Theubet, 1854 ».

¹⁸ (G.I. 2012, 72-73). En didascalies : « Minucchio da Siena (première moitié du XIV^e siècle. Rose d'or 1330) ».

sent. Nous interprétons ce procédé comme un glissement du plan du récit vers le plan du discours qui culmine dans la partie finale où il semble que la description et la visualisation de la rose coïncident avec l'énonciation. Un peu comme si le lecteur se trouvait réellement au musée. Cette caractéristique est d'ailleurs renforcée par la présence de deux déictiques spatiaux que nous avons évoqués dans les lignes précédentes (*celle-ci* et *ici*).

3.1.5. Situation et fonction

Les quatre objets d'art présentés dans les guides sont dans des situations très semblables.

Tout d'abord, sur le plan du médium ou du support, c'est le canal de l'écrit qui s'impose, puisqu'il s'agit de guides de musée édités. Ces deux guides se différencient toutefois par leur présentation et par la manière dont sont organisées les différentes sections.

Le premier, *Musée de Cluny, le guide* (2009), correspond à ce qu'il est courant d'appeler un guide de musée traditionnel, en ce sens qu'il s'articule autour de textes plus ou moins longs agrémentés d'images. Il comprend cinq sections chronologiques renvoyant aux périodes historiques qui s'étendent de l'antiquité au XV^e siècle. Ces sections sont précédées d'une préface et d'une introduction consacrées respectivement à l'origine de l'édition de ce nouveau guide et à la présentation du bâtiment qui accueille le musée. Les sections sont à leur tour divisées en différentes sous-parties qui renvoient à l'origine géographique des objets d'art qui y sont décrits et qui sont illustrés par une ou, plus rarement, deux images en couleurs accompagnées de didascalies.

Le second guide, *Le Musée de Cluny, musée national du Moyen Âge* (2012) se présente sous la forme d'un ouvrage de moins de 100 pages qui est accompagné d'un DVD contenant quatre sections thématiques : « Les visites », « Les salles », « Les chefs-d'œuvre » et « L'histoire ». La structure de l'ouvrage s'appuie sur l'organisation des salles d'exposition à l'intérieur du bâtiment. Une première partie est consacrée aux salles 6, 8, 10, 11 et à la section « Art roman » situées au rez-de-chaussée du musée, alors que la seconde s'intéresse à sept salles situées au premier étage.¹⁹ Le DVD contient en outre vingt-trois extraits audio qui correspondent aux descriptions des pièces des collections du musée, décrites dans le guide.

En ce qui concerne la situation des écrits, il nous semble que deux cas de figure sont envisageables. Dans le premier, le lecteur, qui est aussi un visiteur potentiel du musée, peut lire l'ouvrage par simple curiosité ou par intérêt culturel. Il peut alors découvrir les objets d'art qui y sont présentés grâce à la lecture des textes et à l'observation des images alors qu'il ne se trouve pas face à l'œuvre. Dans le second, on remarque sur le plan situationnel une différence, puisque l'on peut imaginer qu'un visiteur parcourt le musée accompagné de son guide et qu'il le consulte au moment où il se trouve face à une œuvre. Le fait que les deux guides soient disponibles à la librairie du musée rend cette situation tout à fait réalisable.

D'un point de vue plus fonctionnel, ces deux guides édités ont pour première mission de faire connaître le musée de Cluny et les chefs-d'œuvre qu'il abrite. Tous deux ont une fonction de transmission des savoirs liés au patrimoine culturel français et à sa divulgation. Si nous mettons cet aspect en relation avec les critères linguistiques, nous trouvons confirmation notamment par le fait que l'énoncé est centré sur le référent, mais

¹⁹ Il s'agit des salles 13,14, 16, 18, 19, 20 et 22.

aussi par l'emploi de termes se rattachant à des savoirs culturels. Par ailleurs, le caractère divulgateur semble davantage développé dans le guide de 2012 que dans le guide officiel. En effet, comme nous avons pu l'observer lors de l'analyse des critères linguistiques, le second guide fournit nombre d'explications au lecteur alors que le premier tient pour acquises certaines connaissances historiques et artistiques. Il semblerait donc que le guide édité par le Musée de Cluny vise un destinataire cultivé ou pour le moins instruit, alors que l'autre guide s'adresse à un plus vaste public. Nous reviendrons sur cet aspect dans la partie finale de l'article.

3.2. Analyse de la présentation des objets d'art dans les visites guidées

3.2.1. Les vitraux

Lors de la visite guidée thématique, le vitrail de Samson sur le lion est présenté de la manière suivante :

On est dans la salle ici des vitraux, datés du XII^e et XIII^e siècles [...]. Alors vous avez ici à la Sainte-Chapelle, une image très forte concernant le lion comme roi des animaux [...]. Vous avez ici juste en face, le plus en haut à gauche un vitrail qui présente Samson et le lion d'après l'Ancien Testament. Samson encore jeune se promène, est sur le chemin, il rencontre un lion, un lion féroce. Il décide donc d'écarter la gueule du lion et vous avez ici justement à travers la gueule du lion, la notion du lion négatif comme idée des forces du mal [...]. Et c'est dès l'époque d'Origène,²⁰ d'Ambroise, de Saint Ambroise²¹ qu'on va commencer aussi, hein, à percevoir le lion comme animal royal, comme animal positif.

Sur le plan de l'énonciation, nous remarquons la présence du pronom sujet *on* en début d'énoncé, qui, en relation avec le contexte, peut être interprété comme un substitut de *nous*. Il inclut à la fois l'énonciateur (le guide)²² et l'allocutaire (les visiteurs).²³ Ces derniers sont également présents dans la partie introductive de l'énoncé par le biais du pronom *vous*. En revanche, dans la partie finale de la présentation du vitrail, la valeur de *on* correspond pleinement à celle d'un indéfini qui ne peut être considéré comme un embrayeur du discours. Quant aux déictiques spatiaux ils sont représentés par l'adverbe *ici* qui apparaît comme une constante chaque fois qu'un nouveau référent, ou une partie du référent déjà évoquée, est présenté aux V. Toutefois, une distinction s'impose, car dans certains cas l'adverbe *ici* renvoie à un espace qui englobe l'énonciateur et l'allocutaire : « On est dans la salle ici des vitraux » alors que dans d'autres, il indique un élément ou un endroit qui se trouve à une certaine distance de l'instance énonciative : « vous avez ici justement à travers la gueule du lion ». Dans cet extrait, le G. adopte, à une exception près (le futur périphrastique), l'indicatif présent auquel on ne peut cependant attribuer la même valeur tout au long du passage. Il correspond en effet à deux usages distincts. Dans le premier cas, il indique la coïncidence entre le procès de l'énoncé et le moment de l'énonciation, alors que dans le second nous avons à faire à un présent de narration. Nous le savons, la narration est fréquemment utilisée par les G. pour contextualiser au plan historique, culturel, voire spatial, l'objet qui est présenté. La

²⁰ Nous nous permettons de rappeler qu'Origène (185-252/254) est un théologien de l'école d'Alexandrie, considéré comme le père de l'Église. Il est l'auteur du schéma corps-âme-esprit.

²¹ Saint-Ambroise (339-397) fut initié aux écritures bibliques par Origène, il est considéré comme l'un des pères de l'Église latine et fut évêque de Milan.

²² Dorénavant G.

²³ Dorénavant V.

présence de la narration dans les visites n'a rien de surprenant, puisque comme le souligne M. Gellereau, le guide raconte des histoires aux visiteurs.²⁴ D'autre part, les énoncés se caractérisent également par la répétition de syntagmes nominaux : « il rencontre un lion, un lion féroce » ; « le lion comme animal royal, comme animal positif ». La répétition peut alors jouer un rôle pédagogique et faciliter la compréhension de la part des V. Cependant, ce procédé qui a été observé dans d'autres visites guidées peut également être envisagé comme un procédé stylistique²⁵ qui aurait pour fonction de captiver l'attention de l'allocutaire.

Au plan lexical, le recours à des noms propres de personnes ou de lieux (Origène, Saint-Ambroise, la Sainte-Chapelle) s'inscrit dans une énonciation experte²⁶ par laquelle le G., qui est le spécialiste du référent culturel qu'il décrit, insère dans son énoncé des termes qui témoignent de son savoir et de ses connaissances.

3.2.2. Objets en ivoire

Sculpture d'ivoire : Ariane, ménade, satyre et amours

Conserver des objets en ivoire dans des trésors d'église c'est aussi conserver des objets, on peut dire, prophylactiques, des objets aussi, entre guillemets, doubles guillemets, des objets porte-bonheur. Là, vous avez une série d'ivoires de l'Antiquité tardive et puis je voulais tout de même vous montrer, juste comme ça, en aparté. Au centre, vous avez Ariane, c'est une applique sans doute, un meuble qui date de 500, vraiment au tout début du Moyen Âge. Nous sommes ici, à Byzance. On voit bien sûr que même si nous sommes au début du Moyen Âge, on continue à représenter, parce que c'est très décoratif quelques idées de l'Antiquité. Comme ici, Ariane, compagne de Bacchus et regardez bien, juste un clin d'œil par rapport à ce que nous avons vu tout à l'heure, par rapport à la création diabolique. Ariane, elle est au centre et sur sa gauche vous avez un magnifique satyre qui rejoint tout à fait les critères physiques qu'on a vu tout à l'heure pour le diable, hein.

Les observations que nous avons formulées sur le plan de l'énonciation pour la présentation du vitrail *Samson sur le lion* correspondent globalement à ce que nous avons pu entendre lorsque le G. s'est approché de l'applique en ivoire. De fait, en ce qui concerne les pronoms sujets, l'énoncé est essentiellement marqué par *on* et *vous* – y compris dans une forme verbale à l'impératif présent²⁷ – auxquels viennent toutefois s'ajouter deux marques de la première personne : *je* et *nous*. La seconde fonctionne en alternance au pronom *on*²⁸ et traduit l'union de l'énonciateur et de son allocutaire ; c'est une manière pour le G. de se positionner au même niveau que les V. à qui il s'adresse. Quant au pronom *je*, peu fréquent dans les propos des G., il évoque d'une certaine manière une marque affective du G.. La présence du G. apparaît également à travers des jugements personnels qui se traduisent notamment par des adverbes ou locutions adverbiales « juste », « tout à fait », « tout de même » ; ou encore par l'expression « entre-guillemets ». Cette dernière indique que, si l'expression « porte-bonheur » connaît un usage commun, le G. la considère comme peu scientifique ou peu adaptée au contexte d'une visite dans les règles de l'art. Par ce détachement énonciatif, le G. remet ainsi en

²⁴ Gellereau 2005, 112.

²⁵ Voir Favart 2012, 134.

²⁶ Dufiet 2012, 30.

²⁷ Sur l'emploi de l'impératif présent dans les visites guidées, nous renvoyons à : Favart 2012, 121-155.

²⁸ Tous les emplois du pronom *on* ne peuvent être associés au pronom *nous*. Dans certains cas en effet, ils revêtent une valeur de vérité générale.

doute la fonction protectrice qui était attribuée aux objets en ivoire. Allant même jusqu'à redoubler les guillemets pour indiquer de manière plus nette encore que s'il rend compte de l'épisode, il ne peut faire sienne cette position.

Le déictique *ici* est utilisé à deux reprises ; nous noterons également la présence de *là* auquel nous n'attribuons pas la fonction de marquer l'éloignement de l'énonciateur par rapport à l'objet décrit, mais simplement l'indication d'une localisation. Nous ne revenons pas sur l'emploi des noms propres ayant pour fonction de situer le référent dans son contexte culturel au sens large (spatial et temporel) puisque les remarques formulées pour *Samson sur le lion* s'appliquent également à « Ariane », « ménade », « satyre et amours ». Nous signalons en revanche le recours à l'interjection *hein* qui semble être utilisée pour obtenir l'approbation des V. Sa présence est également à signaler dans l'extrait précédent (vitraux).

Quant à la structure globale de l'énoncé, elle se distingue de la description du vitrail. En effet, l'énoncé débute par une partie narrative de contextualisation de l'œuvre dans un cadre plus vaste, celui de la possession d'objets en ivoire pour passer ensuite à une description minutieuse de l'applique. Le G. passe ainsi du général au particulier.

3.2.3. *Le chapiteau double : harpies affrontées*

On va regarder un chapiteau qui est ici [...]. Voilà la harpie, on la voit très très bien. Vous voyez, vous avez ici différents chapiteaux, ils proviennent de Saint-Denis, du cloître de Saint-Denis, nous sommes ici au début du XII^e siècle. On a représenté notamment des lions grimaçants à la face ailée et ici des harpies. Alors, ces harpies, je ne sais pas si tout le monde voit bien. Ces harpies donc sont placées sur le double chapiteau. L'intérêt est que pendant tout l'art roman, on va adapter la forme au cadre, on va remarquer que les têtes, les queues des animaux, les pattes vont être autant de feuillages comme on le voyait aussi durant l'antiquité. Donc, ces animaux vont devenir des formes coulantes, des formes souples pour s'adapter à ces chapiteaux ou d'autres formes architecturales et là donc ces deux sirènes oiseaux, donc des harpies ont de magnifiques visages, là on est vraiment au début du XII^e siècle, à l'orée de l'art gothique. Là, on a un visage féminin d'une rare beauté [...]. En face, vous avez une représentation de moine avec sa tonsure, alors seul le corps est monstrueux. Que veut-on nous dire ici ? Est-ce que le moine s'est laissé courtiser, séduire par la femme et il est arrivé lui-même à devenir une harpie ou alors peut-être est-ce ici l'expression plastique du proverbe *l'habit ne fait pas le moine* ?

La question des pronoms sujets et du temps de l'énoncé ne présente pas de distinctions majeures par rapport à l'applique en ivoire. Nous remarquons en revanche, une particularité au sujet des déictiques *ici* et *là* qui semblent osciller sémantiquement entre valeur spatiale et valeur temporelle. Ainsi, dans l'énoncé « nous sommes ici au début du XII^e siècle », l'adverbe « ici » peut être entendu au sens de localisation, face au chapiteau ; mais il serait également possible d'y voir un indicateur temporel : au « XII^e siècle ». La même considération pourrait s'appliquer nous semble-t-il à l'adverbe *là* dans « là on est vraiment au début du XII^e siècle ». La fonction de déictique spatial de *ici* et de *là* ne présente en revanche aucune ambiguïté dans : « On a représenté notamment des lions grimaçants à la face ailée et ici des harpies » ou « là donc ces deux sirènes oiseaux ». D'autres déictiques tel que l'adjectif démonstratif *ces*, utilisé à cinq reprises sont également présents.

Cet extrait se caractérise en outre par des répétitions et des formes interrogatives. Les répétitions sont assez fréquentes dans les visites guidées et peuvent relever, comme nous l'avons déjà signalé, d'un effet de style ; mais elles peuvent également s'inscrire dans une vision didactique de la visite où elles auraient pour fonction de faciliter la compréhension de la part des V. En ce qui concerne les tournures interrogatives, elles

sont relativement peu utilisées et elles n'ont pas pour but de vérifier que le groupe de visiteurs parvient à suivre les explications données par le G., mais plutôt d'impliquer l'allocataire dans la visite. En effet, en formulant l'énoncé :

Que veut-on nous dire ici ? Est-ce que le moine s'est laissé courtiser, séduire par la femme et il est arrivé lui-même à devenir une harpie ou alors peut-être est-ce ici l'expression plastique du proverbe *l'habit ne fait pas le moine* ?

le G. ne s'attend pas à recevoir de réponse de la part des visiteurs, il ne leur en laisse d'ailleurs pas véritablement le temps ou l'occasion, puisqu'il formule lui-même des hypothèses de réponse à la question qu'il a posée. La fonction des questionnements est analogue à celle de l'interjection *hein* qui a été relevée dans la présentation des deux objets d'art précédents. Si ces stratégies discursives ne prévoient pas nécessairement une réponse de la part de l'allocataire, elles permettent toutefois de susciter son attention et de le tenir en éveil.

Sur le plan lexical, nous remarquons la présence de termes spécifiques à l'histoire de l'art : « chapiteau », « harpie », « cloître ». À aucun moment ces termes ne sont expliqués ; seul le mot « harpie » est reformulé par la périphrase : « ces deux sirènes oiseaux ». Plus que par souci de définition, il nous semble que ce procédé s'inscrit dans le discours du G. pour éviter une ultérieure répétition du terme « harpie » déjà utilisé à de nombreuses reprises. Le recours à un registre dans lequel s'inscrivent des termes techniques ou se rattachant à une langue de spécialité nous amène à penser que le G. considère les personnes qu'il accompagne comme un public instruit, ou qui, tout au moins, possède des notions d'histoire de l'art du Moyen Âge. En d'autres termes, son discours ne s'adresse pas à un allocataire quelconque, mais à des personnes ayant une connaissance minimale du sujet qui est abordé.

3.2.4. *La Rose d'or*

On va continuer ici, voilà ce désir de contrôler les chevaliers, de les amener à un meilleur comportement, plus acceptable pour la société chrétienne, et bien va aussi s'exprimer dans une tradition qui apparaît au Moyen Âge. Le pape va offrir une rose d'or à un chevalier qui a fait un grand acte de piété. Or cette rose d'or-là, c'est la plus ancienne qui existe encore. Elle date de 1339, c'est une rose vraiment en or. Comment dire ? Ce n'est pas une rose qu'on a trempée dans de l'or. C'est une plaque d'or qu'on a découpée en forme de pétales, de feuilles et qu'on a montés ensemble. Est-ce que vous voyez le détail qui nous dit à qui elle a été offerte ? Voilà, ici, nous trouvons les armoiries. Là, on est devant un cas qui est assez intéressant parce qu'en 1339, le pape il vivait où ? Non, plus à Rome. Le pape, il est à Avignon, il a de très graves problèmes avec l'Empereur et celui à qui il offre la rose, c'est un grand seigneur. On n'est pas au niveau du chevalier de base, c'est un grand seigneur qui s'appelle Rodolphe de Nidau. Alors, vous pouvez chercher longuement un acte de piété de Rodolphe de Nidau [...]. Alors, Rodolphe quand il reçoit la rose, il est un peu surpris, émerveillé et il va la découper parce qu'il avait reçu un buisson et il offre des rameaux à différentes églises. Ce rameau-là a été offert à la cathédrale de Bâle et il va prendre un sens sacré de protection [...]. Donc, ça a été très longtemps quelque-chose de très précieux. Vous avez remarqué ce qu'il manque à la rose ? [...]. Alors qu'est-ce qu'il lui manque ? Les épines.

On remarque dans la présentation de la *Rose d'or* différents déictiques dont nous avons parlé précédemment : les déterminants démonstratifs *ce* et *cette* ainsi que les adverbes *ici* et *là*. Ce dernier figure également à la suite d'un nom (« cette rose d'or-là »), un emploi que nous n'avions pas relevé jusqu'à présent. Dans ce cas, *là* neutralise l'opposition entre proximité et éloignement fréquemment associée à ces deux ad-

verbes.²⁹ Cet extrait révèle en outre des ponctuations du discours tels que *voilà*, *alors* et *donc*. Le premier possède lui aussi une valeur déictique ;³⁰ il borne ici le discours à gauche, en marquant le début, et pointe une étape d'un procès. *Donc* fonctionne quant à lui comme un marqueur de conclusion et de conséquence, qui est l'une des trois fonctions de *donc* selon le classement de Mosegaard Hansen.³¹ *Alors* utilisé à trois reprises dans la partie finale de l'énoncé est un élément de temporalité dans le discours mais aussi un connecteur argumentatif qui relie deux énoncés.³²

Tout comme dans l'extrait précédent, le G. a recours à différentes formes de questionnement qui, si elles impliquent directement l'allocutaire, ont également pour fonction de vérifier la connaissance des participants à la visite, dans le cas spécifique, des étudiants. Nous observons cette stratégie discursive notamment dans l'exemple « le pape il vivait où ? ». Ces questions servent en outre à faire participer les V. de manière active et à observer les objets décrits dans les moindres détails : « Vous avez remarqué ce qu'il manque à la rose ? [...]. Alors qu'est-ce qu'il lui manque ? ». Dans d'autres situations, nous avons pu observer que les interrogations pouvaient porter, surtout dans le cas de visites guidées de type pédagogique, sur la compréhension d'un terme, sur des connaissances notionnelles ou encore sur des questions d'ordre général (souvent liées à la mémoire des visiteurs). Sur le plan linguistique, elles se traduisent principalement par des structures interrogatives en 'est-ce que' ou par le rejet du morphème interrogatif en fin d'énoncé.

L'implication des visiteurs apparaît également dans l'utilisation du pronom sujet de la deuxième personne du pluriel *vous* et par la terminaison verbale *-ez* qui en découle. La présence de l'allocutaire est donc bien marquée dans cet extrait. Il n'en reste pas moins que l'énoncé est dominé par la troisième personne du singulier qui indique qu'il est surtout question du référent. La contextualisation historique de ce dernier se produit grâce à l'évocation de dates ou de périodes historiques (1339, le Moyen Âge) ainsi que par le recours aux noms propres de lieux ou de personnes (Rome, Avignon, Bâle et Rodolphe de Nidau). Ici encore, nous avons relevé la présence de quelques termes techniques (« acte de piété », « armoiries ») qui renvoient au monde chevaleresque qui, nous le rappelons est le thème de la visite.

3.2.5. Situation et fonction

La présentation des objets d'art que nous analysons a lieu lors de deux visites guidées distinctes qui se déroulent entièrement dans un espace clos. Celui-ci s'inscrit lui-même au patrimoine culturel national puisque le Musée de Cluny est installé dans l'ancienne abbaye du même nom. La durée des visites oscille entre 60 et 90 minutes. Elles sont toutes deux à caractère thématique : *Les bestiaires merveilleux* et *Le chevalier*. La première s'adresse à un public essentiellement adulte constitué d'une petite dizaine de visiteurs dont certains semblent être des habitués des lieux. La seconde revêt un caractère pédagogique et didactique puisqu'elle a été organisée pour un groupe d'une quinzaine de collégiens. Dans les deux cas, nous avons à faire à des guides conféren-

²⁹ Maingueneau 1999, 36.

³⁰ Léard 1994, 146.

³¹ Mosegaard Hansen 1997, 153-187.

³² Gerecht 1987, 71, 77.

ciers qui travaillent à la R.M.N.³³ et qui effectuent régulièrement des visites au Musée de Cluny ainsi que dans d'autres musées nationaux.

Qu'elles s'adressent à des adultes ou à des collégiens, les paroles du G. ont pour fonction principale de transmettre des connaissances et des savoirs culturels aux V. afin d'enrichir leurs connaissances. La divulgation de savoirs et de connaissances en relation aux référents culturels confèrent au G. une position énonciative d'expert qui, au plan linguistique, est confirmée par l'usage d'une terminologie relevant de langues de spécialité (art, histoire, etc.). De plus, la précision dans l'utilisation de noms propres de personnages historiques ou d'artistes, de noms de lieux ainsi que la maîtrise des dates sont autant d'éléments qui permettent d'affirmer que nous avons à faire à une énonciation experte. C'est d'ailleurs cette position énonciative qui, comme le souligne J.-P. Dufiet³⁴ donne le droit au G. de prendre la parole et rend légitime cette prise de parole dans l'espace public qu'est le musée.

4. Guides de musées et visites guidées : points communs et différences

La mise en corrélation des critères linguistiques,³⁵ fonctionnels et situationnels devrait nous permettre de comprendre quels sont les points de contact envisageables entre guides édités et visites guidées. Tant les uns que les autres peuvent être considérés, nous semble-t-il, comme des genres d'activités préétablies. Nous essayerons dès lors de comprendre s'il est possible d'identifier pour les guides de musée et pour les visites guidées un même genre discursif ou pour le moins de reconnaître dans ces différentes formes d'énoncés un même régime générique et/ou un même mode de généricité.

4.1. Repères théoriques

La question des régimes et des modes génériques étant un sujet quelque peu spécifique, nous nous permettons d'ouvrir une brève parenthèse théorique afin de mieux encadrer ces deux notions qui nous seront utiles dans la dernière partie de notre étude. Tout d'abord, nous précisons que nous nous appuyons sur les travaux de D. Maingueneau³⁶ qui distingue deux régimes de généricité et quatre modes.

Les régimes de généricité sont de types conversationnels ou institués. Les régimes institués regroupent les genres dits auctoriaux, qui sont le fait de l'auteur lui-même voire d'un éditeur et les « genres routiniers », qui s'identifient au magazine, à l'interview radiophonique, la dissertation littéraire, les débats télévisés et dont les rôles joués par leurs partenaires sont fixés à priori par des institutions et restent normalement inchangés pendant l'acte de communication. Ce sont ceux qui correspondent le mieux à la définition du genre de discours comme dispositif de communication défini socio-historiquement.³⁷

³³ Nous remercions une fois encore ces personnes qui ont eu l'extrême gentillesse de se laisser enregistrer durant leur activité professionnelle.

³⁴ Dufiet 2012, 31.

³⁵ Nous tiendrons compte des phénomènes portant sur les sujets (personnes/non-personnes), les temps verbaux, les déictiques, les tournures interrogatives ainsi que sur les questions lexicales.

³⁶ Maingueneau 2004 et 2007 entre autres.

³⁷ Maingueneau 2007, 31.

Les régimes conversationnels sont en revanche étroitement liés à des lieux institutionnels, à des rôles, à des scripts relativement stables. Leur composition et leur thématique sont susceptibles de se modifier sans cesse.

Quant aux modes de genericité, nous ne nous étendrons pas sur les distinctions détaillées que propose D. Maingueneau, mais nous nous limiterons à signaler que ce classement repose sur la base de la scène d'énonciation.³⁸ Nous retiendrons que les genres institués de mode (1) sont des genres qui ne sont pas ou peu sujets à variation. Les participants se conforment strictement à leurs contraintes. Pour les genres de mode (2) : les locuteurs qui s'inscrivent dans ces genres produisent des textes singuliers, mais soumis à des cahiers des charges qui définissent l'ensemble des paramètres de l'acte communicationnel (rôles des partenaires, durée, lieu, support) [...]. Les genres institués de mode (3) correspondent quant à eux à des publicités, chansons, émissions de variétés à la télévision, etc. et ils ne présentent pas de scénographie préférentielle. Les genres institués de mode (4) sont les genres proprement auctoriaux.

4.2. *Mise en corrélation des phénomènes*

4.2.1. *Critères linguistiques*

4.2.1.1. *Les personnes/non personnes de l'énonciation*

Sur le plan linguistique, nous observons que les guides de musée édités et les visites guidées ont en partage de nombreux phénomènes. Ainsi, remarquons-nous que les énoncés, qu'ils soient écrits ou oraux, sont majoritairement marqués, en ce qui concerne le sujet, par les troisièmes personnes, essentiellement du singulier. Cela n'a rien d'étonnant puisque les énoncés que nous avons analysés ont en commun de donner à voir des objets d'art. On comprend alors aisément qu'ils sont axés sur le référent. Nous ne pouvons cependant réduire nos observations à ce simple fait ; d'autres marqueurs personnels – en quantité limitée – ont également été relevés. Il s'agit du pronom sujet *nous* qui a été observé à quelques reprises dans les visites guidées, souvent en alternance avec le pronom indéfini *on*, ainsi que dans le guide édité par « Le Figaro ». La présence du pronom de première personne du singulier a été signalée exclusivement et de manière presque anecdotique dans une seule visite, à l'occasion de la description de deux objets : l'applique en ivoire et le chapiteau double à harpies affrontées. Comme nous l'avons déjà souligné, ce procédé implique l'affectivité du G. et il peut-être envisagé comme une réduction de la distance entre l'énonciateur et son allocutaire. Outre les pronoms que nous venons de signaler, nous remarquons également l'usage, dans certaines visites guidées du pronom sujet de deuxième personne du pluriel qui implique directement l'allocutaire. Le phénomène n'a pas été remarqué dans les guides imprimés.

³⁸ La notion de scène d'énonciation est souvent employée concurremment avec celle de « situation de communication ». Mais en parlant de scène d'énonciation, on met l'accent sur le fait que l'énoncé advient dans un espace institué, défini par le genre de discours, mais aussi sur la dimension constructive du discours, qui se met en scène (Charaudeau, Maingueneau 2002, 515).

4.2.1.2. *Temps verbaux des énoncés*

D'une manière générale, on pourrait réduire la question de l'usage des temps à une distinction entre discours³⁹ et récit/ narration,⁴⁰ et imaginer que la présentation de l'objet d'art dans des situations fortement contextualisées telles que les visites guidées serait dominée par le premier et donc essentiellement par le présent et le passé composé, voire par le futur. Or, nous avons observé que si l'indicatif présent trouve bien sa place dans les parcours des guides conférenciers, l'imparfait y est aussi fréquemment utilisé. Ce dernier caractérise la partie narrative des énoncés. Dans la visite destinée aux collégiens, on remarque que le G. a préféré le présent qui est en réalité un présent de narration aussi appelé présent historique.⁴¹ Sur le plan de la temporalité, la distinction des temps verbaux entre les visites guidées et les guides édités n'est donc pas aussi nette qu'on pourrait l'imaginer. De plus, la présence de la composante narrative a été observée dans les deux formes de communication où elle semble même occuper une position dominante.

4.2.1.3. *Questionnement*

Parmi les procédés linguistiques qui ont fait l'objet de notre analyse, nous avons signalé l'emploi de tournures interrogatives. Elles sont l'apanage exclusif des visites guidées. Nous avons souligné que les questions posées par les G. ne prévoyaient pas systématiquement une réponse de la part des visiteurs, à l'exception peut-être, des visites pédagogiques. Dans les autres cas, les formes interrogatives ont pour principale fonction d'impliquer l'allocutaire.

4.2.1.4. *Déictiques*

S'il est clair que les visites guidées renvoient à des énoncés davantage embrayés que les guides en papier, cela ne signifie pas pour autant que les énoncés observés dans ces derniers sont totalement dépourvus de déictiques. Tout d'abord, nous avons remarqué que les embrayeurs temporels ou spatiaux se limitent essentiellement à *là*, *ici*, et aux adjectifs et pronoms démonstratifs. À l'exception de *là*, les autres trouvent également leur place dans le second guide papier. Par souci de précision, nous tenons à ajouter que ce point commun relève du domaine qualitatif et tient compte uniquement du paramètre « présence » ou « absence » d'un critère. Il paraît évident que si nous avons proposé une observation de type quantitatif, en admettant comme paramètre de départ, la quantité de représentation du phénomène, notre observation aurait alors tendu vers la différence plutôt que vers le point commun. Force aurait ainsi été de constater que la quantité des déictiques était plus importante dans les visites que dans les guides.

4.2.1.5. *Lexique*

Nous reprenons, sous l'appellation de *plan lexical*, trois phénomènes que nous avons traités séparément dans notre analyse : le recours à des adjectifs valorisants, la présence

³⁹ Nous renvoyons à la distinction proposée par É. Benveniste (1966) où sur le plan de l'énonciation le récit suppose l'absence d'embrayage sur la situation d'énonciation, alors que le discours est embrayé.

⁴⁰ Selon la terminologie de G. Genette (1983, 10).

⁴¹ Maingueneau 1999, 84.

de termes liés à des langues de spécialité (art, histoire, sphère du Moyen Âge), ainsi que l'utilisation fréquente de noms propres de personnes, de lieux ou d'époques historiques. De fait, l'effet produit sur l'allocutaire n'est pas le même ; puisque les premiers relèvent d'énoncés laudatifs et ont pour fonction de valoriser le référent, quand les seconds confèrent un caractère scientifique ou expert aux propos (écrits ou oraux) et se rattachent davantage à la contextualisation des énoncés et des référents. Toutefois, en regroupant ces trois procédés, nous voulons souligner qu'ils sont, en égale mesure, caractéristiques de la langue des guides (conférenciers et édités). Il apparaît de fait que ces procédés sont significatifs de la présentation de l'objet d'art et que le recours aux noms propres de lieux ou de personnes, la présence de termes spécifiques à des domaines de spécialité de la langue tels que l'architecture, l'histoire voire la littérature ou autres, ainsi que l'abondance d'adjectifs valorisants sont une constante dans les deux formes de communication dont il est question dans notre étude.

4.2.2. Critères situationnels et fonctionnels

Sur le plan des critères situationnels, deux différences sautent immédiatement aux yeux. La première est que les guides édités sont de l'ordre du scriptural alors que les visites guidées relèvent d'une forme spécifique d'oral – il s'agit d'un oral préparé qui laisse peu de place à toute forme de spontanéité. La seconde implique la figure de l'allocutaire qui dans le cas des guides édités est au premier chef un lecteur qui pourrait se muer en un futur visiteur et que nous considérons de toute manière comme un visiteur virtuel ou à distance. Dans le cas des visites guidées, nous avons à faire à un visiteur présent *in situ* lors de la visite. S'il on ne peut nier la différence de médium, nous serions toutefois tentée de rejeter un cloisonnement net entre oral et écrit⁴² pour privilégier une dimension communicationnelle et les paramètres conceptionnels des énoncés.⁴³ On s'appuiera sur le tableau ci-après de Koch et Esterreicher qui distinguent des critères d'immédiateté et de distance :

Immédiat	Distance
Communication privée	Communication publique
Interlocuteur intime	Interlocuteur inconnu
Émotionnalité forte	Émotionnalité faible
Ancrage actionnel et situationnel	Détachement actionnel et situationnel
Ancrage référentiel dans la situation	Détachement référentiel dans la situation
Co-présence spatio-temporelle	Séparation spatio-temporelle
Coopération communicative intense	Coopération communicative minimale
Dialogue	Monologue
Communication spontanée	Communication préparée
Liberté thématique	Fixation thématique
[...]	[...]

Paramètres communicatifs de l'immédiat et de la distance (Koch & Esterreicher 2001, 586)

⁴² Sur ce point, nous renvoyons aux travaux de P. Koch et W. Esterreicher et en particulier à : Koch, Esterreicher 2001.

⁴³ Pour la liste complète des paramètres nous renvoyons à : Koch, Esterreicher 2001.

On remarque que la visite guidée et le guide de musée partagent de nombreux paramètres. La visite guidée et le guide de musée relèvent d'une communication publique qui s'adresse en général à un allocataire inconnu et dont le degré d'émotionnalité est faible. Il nous semble également que l'ancrage référentiel peut être considéré comme propre aux deux types de communication (les phénomènes linguistiques tels que les déictiques en ont donné la preuve). En ce qui concerne les quatre derniers critères de ce tableau : coopération communicative minimale, type d'énoncé essentiellement monologal ou en d'autres termes qui ne concède pratiquement pas de place à la voix de l'autre, on s'accordera aisément sur le fait que la visite guidée et le guide de musée relèvent d'une communication préparée dont le thème est fixé d'avance.⁴⁴ Ces quatre critères peuvent donc, eux-aussi, être reconnus comme des caractéristiques des visites guidées et des guides papier.

D'autre part, en ce qui concerne la distinction entre *in praesentia* vs *in absentia*, ou visiteur réel vs virtuel, nous ne pouvons nier que les visites guidées prévoient d'ordinaire la présence *in situ* des visiteurs⁴⁵ au moment où se produit l'acte d'énonciation. Nous nous demandons toutefois si le guide édité ne pourrait pas lui aussi être envisagé comme une forme médiée de visite guidée, en dépit de la *distance* que la lecture impose entre énonciateur et allocataire. Et plus encore, le guide édité ne pourrait-il pas « jouer » le rôle du guide humain quand un visiteur se rend au musée et découvre les collections à l'aide de l'ouvrage ?

En outre, nous ajouterons, en ce qui concerne les critères situationnels et fonctionnels, que les deux formes de communication touristique que nous avons analysées ont pour finalité commune la transmission de savoirs culturels fortement contextualisés, et qui sont dans les deux cas le fruit d'un travail d'expert ; les auteurs, pour les guides papier, et les guides conférenciers, pour les visites guidées. Des nuances peuvent se dessiner en ce qui concerne le destinataire des énoncés. Nous avons déjà remarqué en effet qu'une distinction apparaît dans les visites guidées où une fonction pédagogique est à signaler dans les parcours destinés à un public scolaire. De même, l'analyse des phénomènes linguistiques dans les guides édités nous a permis de formuler l'hypothèse selon laquelle le guide « officiel » du musée de Cluny s'adresserait à un destinataire de « connaisseurs » alors que le guide du « Figaro » a davantage une fonction de divulgation. En d'autres termes, s'il existe une différence au niveau des destinataires des énoncés elle ne peut se rattacher aux différentes formes de communication.

5. Conclusion

Si nous admettons avec D. Maingueneau que la typologie de genres repose entre autres sur des critères linguistiques et énonciatifs, sur la finalité des énoncés ainsi que sur des critères situationnels, et que par ailleurs, la catégorie du genre de discours désigne des dispositifs de communication socio-historiquement définis, qui sont habituellement pensés comme des « contrats » et des rituels,⁴⁶ nous pourrions envisager de faire entrer les deux formes de communication culturelle que nous avons étudiées dans une

⁴⁴ En ce qui concerne les visites guidées, ces points ont largement été développés dans Dufiet 2012.

⁴⁵ Nous n'entrerons pas dans une discussion qui tiendrait également compte des visites guidées audio disponibles sur le site internet de certains musées, qui de fait ne prévoient pas la présence *in situ* du visiteur.

⁴⁶ Maingueneau 2004, 178-179.

catégorie générique commune. Pour consacrer cette union de genre, il faudrait cependant faire fi d'un autre élément souligné par D. Maingueneau. Selon Maingueneau en effet, une modification de support – il faut entendre ondes sonores ou support papier, par exemple – implique nécessairement la non appartenance à un même genre de discours.⁴⁷ Il est vrai aussi que dans le cas qui nous occupe, il n'est jamais à proprement parler question de « transfert » ou de modification de support, mais d'énoncés qui sont directement produits selon l'une ou l'autre forme. Nous avons ainsi tenté de montrer que la distinction au niveau du médium peut être considérée comme secondaire et que l'on peut privilégier les aspects communicationnels des deux types de guides.

Nous ne nous risquons pas à affirmer que les visites guidées et les guides édités des musées s'inscrivent dans un même genre discursif. Il nous semble toutefois pouvoir souligner que tous deux relèvent d'un même régime et d'un même mode génériques. En effet, nous pensons qu'ils se rattachent au même régime de généricité des genres institués de type auctoriaux.⁴⁸ Il est, nous semble-t-il, également possible de leur attribuer un même régime de généricité, celui des genres institués de mode (2) qui, nous le rappelons, sont des textes individuels soumis à des cahiers des charges qui définissent l'ensemble des paramètres de l'acte communicationnel. Ils suivent une scénographie préférentielle attendue, mais ils tolèrent des écarts, comme c'est notamment le cas des guides de voyages⁴⁹ par exemple.

Il nous semble ainsi que des formes de discours, qui de prime abord semblent très éloignées en raison surtout de leur canal d'énonciation/médium, participent en définitive d'un même genre discursif en raison des nombreux points communs qui caractérisent les aspects énonciatifs, linguistiques et situationnels des énoncés que nous avons étudiés. Nous pourrions peut-être envisager, comme l'a fait J.-P. Dufiet⁵⁰ pour les visites guidées, un macro-genre/hyper-genre de la transmission culturelle des savoirs en contexte muséal. Seul l'approfondissement de nos recherches, nous permettra d'adopter une position plus affirmée.

Bibliographie

Baider, Burger, Goutsos 2004

F. Baider, M. Burger, D. Goutsos (éds.), *La communication touristique*, L'Harmattan, Paris 2004.

Barbérís, Manes Gallo 2007

J.-M. Barbérís, M.-C. Manes Gallo (éds.), *Parcours dans la ville. Descriptions d'itinéraires piétons*, L'Harmattan, Paris 2007.

Benveniste 1966

É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966.

Charaudeau, Maingueneau 2002

P. Charaudeau, D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris 2002.

⁴⁷ Maingueneau 2004, 180.

⁴⁸ Nous renvoyons à la définition des régimes de généricité illustrée précédemment dans cet article.

⁴⁹ Maingueneau 2004, 183 ; Maingueneau 2007.

⁵⁰ Dufiet 2012.

Dufiet 2012

J.-P. Dufiet, *Les visites guidées culturelles définition générique et caractérisation discursive*, in J.-P. Dufiet (éd.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento 2012, pp. 17-54.

Favart 2012

F. Favart, *Étude de quelques visites guidées ou du croisement entre langue et espace*, in J.-P. Dufiet (éd.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento 2012, pp. 121-155.

Gellereau 2005

M. Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée, communication et médiation*, L'Harmattan, Paris 2005.

Genette, 1983

G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983.

Gerecht 1987

M.-J. Gerecht, *Alors : opérateur temporel, connecteur argumentatif et marqueur de discours*, « Cahiers de linguistique française », 8 (1987), Genève, pp. 69-79.

Koch, (Esterreicher 2001.

P. Koch, W. Esterreicher, *Langage parlé et langage écrit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2001 (Lexikon der romanistischen Linguistik t.1), pp. 584-627.

Léard 1992

J.-M. Léard, *Galicismes. Étude syntaxique et sémantique*, Duculot, Paris-Louvain-la-Neuve 1992.

Maingueneau 1999

D. Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris 1999.

Maingueneau 2004

D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris 2004.

Maingueneau 2007

D. Maingueneau, *Genres de discours et modes de généricité*, « Le français aujourd'hui », 4/2007, 159 (2007), pp. 29-35.

Margarito 2000

M. Margarito (éd.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, L'Harmattan, Paris 2000.

Mosegaard Hansen 1997

M.-B. Mosegaard Hansen, *'Alors' and 'donc' in spoken French : a reanalysis*, « Journal of Pragmatics », 28-2 (1997), pp.153-187.

Rastier 1989

F. Rastier, *Sens et textualité*, Hachette, Paris 1989.

Les guides

Decote, Taburet-Delahaye 2009

X. Decote, E. Taburet-Delahaye (coordonné par), *Musée de Chuny. Le Guide*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 2009.

Le Musée de Chuny. Musée national du Moyen Âge, Le Figaro, Paris 2012.

GERARDO ACERENZA

LA RAPPRESENTAZIONE VERBALE DELL'OPERA D'ARTE SUI SITI WEB DEI MUSEI
(IL MART DI ROVERETO, IL MUSÉE DES BEAUX-ARTS DI RENNES
E IL MUSEUM OF FINE ARTS DI HOUSTON)

1. Introduzione

Nel corso dell'ultimo decennio, lo sviluppo di Internet ha offerto alle istituzioni museali di tutto il mondo la possibilità di dare maggior visibilità alle proprie collezioni. In risposta alle esigenze e alle tendenze emergenti, numerosi musei hanno creato dei siti web per estendere la propria accessibilità anche su Internet. Esporre le riproduzioni digitalizzate delle proprie collezioni permanenti – o di parte di esse – è uno dei tanti espedienti per attirare un pubblico sempre più vasto. Secondo numerosi studi condotti negli ultimi anni,¹ i siti web dei musei sono tuttavia piuttosto impopolari fra gli appassionati d'arte, che li considerano delle 'vetrine' in cui sono esposte le 'brutte copie' delle opere originali. Così, a eccezione di quelli delle più famose istituzioni museali, quali il Louvre, il Centre Pompidou o i Musei vaticani, questo genere di sito è poco visitato, se non del tutto ignorato. I dati mostrano che gli utenti di Internet visitano questi siti soprattutto per avere informazioni pratiche prima della visita in loco: orari d'apertura, prezzo dei biglietti d'ingresso e altri servizi correlati, quali il parcheggio, gli spazi riservati ai bambini, negozi di souvenir, etc. Il 40% degli utenti resta connesso per meno di un minuto, mentre la media generale è compresa fra tre e sette minuti.

Come mai questi siti web sono così poco popolari? Per quale tipologia di utenti sono stati pensati? Per gli specialisti che visitano regolarmente i musei veri e propri, o per i neofiti dell'arte museale? Come viene presentata l'opera d'arte su questi siti? Come viene descritta? Che cosa aggiunge il testo scritto che accompagna la riproduzione dell'opera? In che misura contribuisce – se lo fa – alla spettacolarizzazione dell'oggetto? È un commento di qualità? Il linguaggio usato in questi testi è comprensibile in ugual modo sia dallo specialista che dall'utente neofita? E ancora: l'opera d'arte presentata e descritta in digitale è in grado di suscitare le stesse emozioni evocate dall'originale esposto al museo? Oppure la digitalizzazione è piuttosto percepita come una 'brutta copia' dell'originale?

Per dare risposta a queste domande, il presente articolo si propone di studiare come l'opera d'arte venga rappresentata verbalmente sui siti web dei musei, tramite l'analisi di alcuni 'textes expographiques' che accompagnano le opere *esposte* sui siti del Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto – MART di Rovereto (Italia), del Musée des Beaux-Arts di Rennes (Francia) e del Museum of Fine Arts di Houston

¹ Antinucci 2007, 100-106. Si vedano anche i dati riportati nel «IX Rapporto dell'IBI – Internet Benchmarking Italia» del 2006 e l'inchiesta condotta da Victoria Kravchyna e Sam Hastings, «Informational Value of Museum web Sites», consultabile online all'indirizzo: http://firstmonday.org/issues/issue7_2/kravchyna/index.html, ultima consultazione il 22 gennaio 2014.

(Texas). Dal momento che questi musei si trovano in tre paesi diversi, l'analisi permetterà anche di comparare i testi dal punto di vista linguistico e culturale, e di raffrontarne caratteristiche comuni e differenze. L'osservazione si concentrerà sulle collezioni permanenti di questi musei perché, a differenza delle mostre temporanee che spesso attirano più pubblico, le permanenti rappresentano l'identità, l'originalità e quindi l'unicità di un museo.

Contestualmente, verificheremo se i siti web dei musei offrono anche documenti e risorse utili a una migliore comprensione e spettacolarizzazione dell'opera d'arte. Se propongono, cioè, l'accesso ai documenti relativi al «savoir associé»² all'opera. Per esempio, è possibile accedere a materiale didattico che aiuti gli insegnanti a preparare meglio la visita delle loro classi, oppure a registrazioni audio o video di specialisti che commentano tale opera o artista? Sono presenti link verso altri siti web dove vengono descritti l'autore dell'opera e/o il movimento a cui appartiene? In sintesi, il sito web del museo è un'estensione utile e complementare del museo vero e proprio, o è una sua trasposizione incompleta?

Parlare di siti web dei musei non può non evocare l'annoso dibattito sul rapporto fra l'*original* e la sua *reproduction*. Le copie, si sa, hanno una cattiva reputazione e veicolano l'idea che si tratti di un sottoprodotto dell'originale. A tale proposito, nel saggio intitolato *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*,³ Walter Benjamin descrive gli effetti negativi che i mezzi di riproduzione (la fotografia e il cinema) hanno sull'originale. A suo avviso:

la tecnica della riproduzione [...] sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi.⁴

Benjamin sottolinea la mancanza di «autenticità» dell'opera d'arte riprodotta all'infinito, poiché «anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte, la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova».⁵ Le tecniche di riproduzione non possono trasmettere quella che Benjamin chiama «l'aura» dell'opera d'arte, cioè la sua 'unicità'; la moltiplicazione fotografica (e, aggiungiamo noi, digitale) la vuoterebbe della sua 'presenza', del suo *hic et nunc*, perché ogni riproduzione è un tradimento all'originale. La copia genera quindi un punto di frattura, poiché possiede una sua propria 'aura', diversa da quella dell'opera autentica.

Numerose critiche sono state portate a questo saggio – un po' datato – di Benjamin. Secondo Régis Michel, per esempio:

il est fort douteux que la reproduction diminue l'aura. C'est même tout le contraire. Elle la renforce. En la modifiant. Car la multiplicité des images exalte mécaniquement l'unicité de l'œuvre. Le modèle se fortifie de ses contrefaçons: l'abstraction du reflet (l'illusion de la réplique) promet en proportion la physique de l'objet (la réalité de la chose).⁶

² Welger-Barboza 2001, 120.

³ Benjamin 1966.

⁴ Benjamin 1966, 10.

⁵ Benjamin 1966, 8.

⁶ Michel 2001, 19 citato da Genest 2003, 79.

A questa controversia ancestrale, Philippe Minguet aggiunge che:

la reproductibilité est la condition même de l'apparition de l'art au plan de la conscience esthétique. L'art, au sens moderne du mot, comme activité autonome et justifiée de soi, existe à partir du moment où l'on admet la répétition de ses produits.⁷

Anche Gérard Genette fa notare che:

la 'reproductibilité technique' crée en fait de nouvelles formes d'art, et seule une nostalgie passéiste peut n'y trouver matière qu'à lamentations.⁸

Questo dibattito interessa in modo diretto la problematica affrontata nella nostra indagine: quando visitiamo il sito web di un museo, le impressioni e le emozioni che proviamo sono equivalenti a quelle che viviamo durante una visita al museo vero e proprio? I testi 'expographiques' che affiancano le riproduzioni digitali sui siti web somigliano ai testi presenti nei musei reali, o sono concepiti solo per l'utilizzo su Internet? La riproduzione dell'opera d'arte ha forse bisogno di una descrizione particolare che compensi la mancanza dell'«aura» postulata da Walter Benjamin?

2. I siti web dei musei o i musei virtuali: una nuova forma di mediazione

A partire dagli anni 2000, con l'utilizzo massiccio delle nuove tecnologie, i musei di tutto il mondo hanno avvertito la necessità di digitalizzare le loro collezioni permanenti e creare siti web o musei virtuali, per rispondere alle esigenze imposte dai nuovi mezzi di comunicazione: sedurre un pubblico sempre più vasto per incoraggiarlo a visitare il museo reale.⁹ Tramite i siti web, i musei cominciano a proporre l'acquisto di biglietti – o abbonamenti – a prezzo ridotto; a comunicare in anticipo, via *newsletter*, l'inaugurazione di nuove mostre, e in generale a fornire agli utenti una serie di informazioni sulle collezioni o sulla visita al museo. Ai visitatori è inoltre data la possibilità di commentare la loro esperienza museale su spazi – come il *livre d'or* – che permettono lo scambio e la condivisione. In sintesi, i siti web offrono informazioni pratiche che sono utili soprattutto nella fase di preparazione della visita vera e propria.

Quale differenza esiste tra un museo virtuale e un sito web del museo? Aude Mathey fa notare che l'espressione 'musée virtuel' è «souvent synonyme de duplication virtuelle du musée ou de l'exposition».¹⁰ Per rendere più esplicita la sua definizione, Mathey descrive la strategia operata dal *Musée du Louvre*, che permette ai visitatori del sito web (*louvre.fr*) di entrare direttamente nelle sale e di visitare le collezioni permanenti con l'ausilio di telecamere a 360 gradi. Xavier Perrot precisa invece che si tratta più semplicemente di «une exposition sur le web de reproductions numérisées d'œuvres d'art».¹¹ Secondo Werner Schweibenz si è in presenza di:

⁷ Minguet 1972, 97 citato da Genest 2003, 78.

⁸ Genette 1994, 258.

⁹ A questo proposito, citiamo il messaggio che si può leggere sulla *homepage* delle collezioni permanenti del Museum of Fine Arts di Houston (Texas): «Take a tour through some of the most significant objects in the MFAH collections. On these pages, you can browse 100 highlights from collections throughout the institution. Then visit the MFAH in person to discover your own favorites».

¹⁰ Mathey 2011, 10.

¹¹ Perrot 2001, 216.

une collection d'objets numérisés articulée logiquement et composée de divers supports qui, par sa connectivité et son caractère multi-accès, permet de transcender les modes traditionnels de communication et d'interaction avec le visiteur [...]; il ne dispose pas de lieu ni d'espace réel, ses objets, ainsi que les informations connexes, pouvant être diffusés aux quatre coins du monde.¹²

Geneviève Vidal è la prima a proporre una classificazione che distingue fra due grandi categorie: i siti web «vitrine», che sono «les équivalents virtuels des musées réels» e i siti «des musées virtuels uniquement accessibles sur l'Internet».¹³ Questi ultimi non hanno corrispondenza nella realtà¹⁴ e Vidal li chiama piuttosto musei «imaginaires».

Nell'ambito del presente studio, useremo l'espressione 'sito web del museo' per fare riferimento ai siti 'vetrina', mentre con l'espressione 'museo virtuale' si designeranno i musei 'immaginari'. Con la creazione di questi siti – 'vetrina' o 'immaginari' che siano – le opere d'arte delle collezioni museali sono investite di uno statuto di ubiquità e possono essere ammirate ovunque sia disponibile una connessione a Internet.

Essendo una 'vetrina' dell'istituzione cui appartiene, il sito web del museo espone e moltiplica all'infinito sulla rete le immagini delle opere d'arte. Ma è in grado di svolgere le stesse funzioni del museo vero e proprio? Dominique Poulot ha ben argomentato le diverse definizioni esistenti di museo¹⁵ come istituzione e ne ha descritto le funzioni principali. Ogni museo, secondo lui, deve in primo luogo perseguire il fine di «conserver» il patrimonio culturale comune ed evitare la dispersione delle opere d'arte. Ha poi l'obiettivo di «produire des connaissances», studiando gli oggetti che conserva per meglio valorizzarli. In ultimo, il museo deve «transférer les connaissances» acquisite, mettendo in mostra le collezioni possedute, ponendo in essere dei «dispositifs interactifs ou des contextes explicatifs» e invitando il pubblico a «partager les débats d'experts».¹⁶

Riteniamo che i siti web dei musei adempiano, con modalità differenti, alle stesse finalità dei musei reali. Per quel che riguarda la 'conservation', bisogna precisare innanzitutto che questa funzione si compie attraverso la creazione di una memoria collettiva virtuale. Concordiamo con Xavier Perrot sul fatto che Internet non è né un «lieu», né un «dispositif technique stable», e nemmeno «une entreprise, [ou] une entité juridique unique».¹⁷ Internet, in effetti, può essere ritenuto il regno dell'immateriale e dell'effimero. Tuttavia se oggi si decide di digitalizzare (quasi) tutto il patrimonio culturale, lo si fa con lo scopo di preservarlo dagli effetti del tempo, di conservarlo meglio. Se si digitalizzano manoscritti e libri antichi, vecchie foto e vecchi film, opere d'arte dei musei e

¹² Schweibenz 2004, 3.

¹³ Vidal 2004, 147.

¹⁴ A titolo d'esempio, segnaliamo il sito *World Art Treasures* della Fondation Jacques-Édouard Berger. Nel corso dei suoi numerosi viaggi, lo storico dell'arte Jacques-Édouard Berger ha riunito una collezione di 100.000 diapositive che ha usato durante i suoi cicli di conferenze intitolate *Pour l'Art*. Le diapositive sono disponibili sul sito Internet della fondazione, ma non esiste un museo reale che le esponga. Alcune collezioni del fondo sono prestate talvolta per mostre temporanee (Perrot 2001, 225-226).

¹⁵ Poulot 2009, 9-10. Per quanto riguarda la Francia, Poulot cita la Loi 2002-5/4 janvier 2002 che désigne «Musée de France»: «toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public organisé en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public». Nel 2007, in occasione della XXI Conférence générale, il Conseil International des Musées (ICOM) ha proposto la seguente definizione: «Institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation».

¹⁶ Poulot 2009, 12-16.

¹⁷ Perrot 2001, 216.

altro ancora, lo si fa per «sauvegarder» e «démocratiser» il patrimonio culturale, cioè per renderlo accessibile a tutti. Digitalizzare il patrimonio culturale vuol dire iscriverlo in una memoria collettiva eterna.¹⁸ Tramite il digitale, deleghiamo la nostra memoria collettiva alle macchine perché sia protetta dall'usura del tempo. La memoria virtuale – più fedele – archivia e conserva meglio di quella umana.

Il sito web del museo permette inoltre di interpretare in modo diverso il patrimonio e di presentare studi complementari a quelli condotti dai musei reali. Gli strumenti informatici oggi disponibili permettono di studiare un'opera d'arte in modo più 'moderno' e i siti web possono incrementare la visibilità dei risultati ottenuti. Si pensi, per esempio, alla facilità con cui si può ingrandire un dettaglio di un dipinto con l'effetto 'lente di ingrandimento', o alla possibilità di ammirare un'opera d'arte in tre dimensioni. O ancora al fatto che gli schermi dei computer sono in grado di visualizzare sedici milioni di colori, permettendo così di apprezzare dettagli dell'opera che difficilmente si noterebbero durante una visita al museo vero e proprio. Il *Google Art Project* inaugurato nel 2011, per esempio, è una piattaforma su cui si possono visitare virtualmente diciassette musei prestigiosi, come il Château de Versailles, il MoMA di New York o l'Hermitage di San Pietroburgo, con la tecnologia *Street View*. In ciascuno dei musei che partecipano al progetto è inoltre possibile ammirare opere:

dont la photographie en haute définition (7 milliards de pixels) permet de voir l'épaisseur du trait ou du coup de pinceau, bien au-delà de ce que l'on peut voir à l'œil nu... surtout dans un musée bondé et à plusieurs mètres du tableau.¹⁹

Infine, la digitalizzazione dell'opera d'arte e la sua riproduzione su un sito web promuovono la democratizzazione del sapere museale. La visibilità delle collezioni aumenta, soprattutto se la navigazione nel sito è facile e ben strutturata. Con una semplice connessione a Internet si può accedere alle collezioni dei musei più prestigiosi. Un professore di storia dell'arte può mostrare in pochi minuti ai suoi alunni e/o studenti centinaia di opere riprodotte con una qualità eccellente. Negli anni '90, ci si sarebbe invece dovuti recare in biblioteca per consultare i cataloghi delle mostre o andare direttamente in visita al museo. Ora è possibile scaricare gratuitamente sul proprio computer l'immagine delle opere preferite. Grazie a Internet, dunque, l'opera d'arte 'esce' dalle mura del museo e 'viaggia' attraverso il mondo. Inoltre, a differenza dei musei reali, i siti web non 'chiudono' mai e sono accessibili agli utenti ventiquattr'ore su ventiquattro e sette giorni su sette.

3. Il testo 'expographique' dell'opera d'arte

Proprio come nei musei reali, le opere d'arte digitalizzate e esposte sui siti web dei musei di cui si occupa questo studio (il MART di Rovereto, il Beaux-Arts di Rennes e il Fine Arts di Houston) sono accompagnate da testi 'expographiques'. Specialisti del set-

¹⁸ Al riguardo, Camille Meyer, nella sua tesi di DESS dal titolo *La numérisation ou la construction d'une mémoire virtuelle*, presentata alla Sorbonne (Paris IV) nel 2005, cita lo slogan creato dall'INA (*Institut national de l'audiovisuel*): «Nous construisons l'avenir de votre mémoire». Meyer (2005, 11) cita anche il nome dato dall'UNESCO al programma mondiale di digitalizzazione: "Memory of the world".

¹⁹ Dominique Poiret, *Les plus grands musées du monde en un clic*, «Libération», 2 febbraio 2011. URL: http://next.liberation.fr/arts/2011/02/02/les-plus-grands-musees-du-monde-en-un-clic_711890. Consultato il 22 gennaio 2014.

tore hanno analizzato questa tipologia di testi da diversi punti di vista. Secondo Françoise Rigat:

le texte expographique décrit l'objet ou l'ensemble des objets exposés [dans un musée], mais surtout il montre que celui-ci est doté de nombreuses qualités, qu'il « vaut le déplacement ». Outre cette fonction spécifique, les textes expographiques ont un autre rôle, tout aussi essentiel : aider le visiteur à comprendre ce qui lui est montré. D'ailleurs, aujourd'hui, une visite de musée est inconcevable sans que des étiquettes, des textes ou bien encore des dépliants n'accompagnent le visiteur et ne le guident dans sa déambulation.²⁰

Rigat precisa in seguito che per 'texte expographique' si intende:

tout texte écrit affiché ou mis gratuitement à disposition des visiteurs au sein de l'exposition, indépendamment de son support, à l'exception de la signalétique et de l'étiquette. Il peut être constitué d'un énoncé ou plus, de taille variable, et présente des informations connexes à un ou des objets exposés et à l'exposition elle-même.²¹

Aggiunge inoltre che la «signalétique» serve a guidare i visitatori nei loro spostamenti all'interno delle sale della mostra (Vestiaire, Boutique, Toilettes, etc.) mentre l'«étiquette» permette di identificare l'opera d'arte (Nom de l'auteur, Titre de l'œuvre, Année de réalisation, etc.).

Il tentativo di definizione di Françoise Rigat affronta anche la natura linguistica di questo genere di testi. Di lunghezza variabile e raramente omogenei, essi presentano in genere dei punti di riferimento cronologici, citazioni o brevi paragrafi che rinviano alla storia dell'arte o alla storia *tout court*. Il loro compito principale è tuttavia quello di «enrichir la contemplation, fournir les clés de lecture, stimuler une réflexion personnelle, bref aider le visiteur à comprendre, à apprendre».²²

Anche Mary-Sylvie Poli propone una categorizzazione dei 'textes expographiques' e distingue innanzitutto fra scritti «qui apportent de la connaissance ou de l'érudition», e scritti «qui ne sont dotés d'aucun savoir. Si l'écrit ne construit pas de savoir, on parlera d'écrit de repérage».²³ Argomenta poi approfonditamente le diverse funzioni svolte dagli «écrits de connaissance», e in particolare la funzione di «interprétation» che è, secondo lei, quella principale. Ogni testo 'expographique' deve quindi «faire comprendre et faire connaître», presentando l'opera attraverso enunciati coerenti e nozioni tanto erudite, quanto a volte divertenti o sorprendenti. Con un numero selezionato di concetti logici, l'autore del testo 'expographique' deve imporre la sua idea per «contenir et canaliser la profusion du sens».²⁴

Sui siti web dei musei le condizioni di lettura di questo genere di testi sono alquanto diverse, dal momento che non ci sono le stesse limitazioni presenti nella visita *in loco*. L'appassionato d'arte è comodamente seduto in poltrona, non deve sbrigarsi a leggere il testo 'expographique' per far posto agli altri visitatori, non è disturbato da voci o rumori... in altre parole, ha tutto il tempo di *jongler*, di passare cioè dal testo all'opera d'arte e viceversa. Sui siti web i testi potranno quindi essere più lunghi di quelli dei musei reali e presentare dei link verso altri siti che descrivono la stessa opera o altre opere dello stesso artista.

²⁰ Rigat 2005, 154.

²¹ Rigat 2005, 154.

²² Rigat 2005, 157.

²³ Poli 2002, 53.

²⁴ Poli 2002, 60.

Come si presentano i testi che accompagnano le opere riprodotte sui siti web dei tre musei selezionati per la nostra analisi? Adottano strategie particolari? Assolvono alle stesse funzioni dei testi nei musei reali? Sono facilmente comprensibili anche per l'utente non specialista? In che modo suscitano delle emozioni? Proveremo ora a capire come vengono rappresentate e descritte le opere d'arte sui siti web dei tre musei da noi presi in esame.

4. L'opera d'arte sul sito web del MART di Rovereto

Il Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto – MART comprende oggi tre poli espositivi: la sede principale di Rovereto, disegnata dall'architetto Mario Botta e inaugurata nel 2002; la Casa d'Arte futurista Fortunato Depero, anch'essa a Rovereto, e il Palazzo delle Albere a Trento. Divise fra questi tre poli, sono esposte 15000 opere d'arte (dipinti, sculture, stampe, disegni, fotografie), in parte acquistate, in parte ricevute in donazione, o ancora affidate in custodia al museo da privati. Nella sede principale di Rovereto, il primo piano è dedicato alle mostre temporanee, mentre il secondo piano è dedicato alle collezioni permanenti delle opere di artisti nati nella regione (come il futurista Fortunato Depero e il pittore Paolo Vallorz); di artisti italiani famosi (come Giorgio De Chirico, Filippo de Pisis, Giorgio Morandi, Carlo Carrà, Giacomo Balla, etc.); e di artisti internazionali (come Christo Javacheff, Albers Josefs, Dana Shutz, Tony Cragg, etc.). Il MART attira in media 300000 visitatori l'anno ed è quindi considerato uno dei più importanti musei del Nord Italia.

Il sito web di questo museo non espone la totalità delle sue collezioni permanenti. Cliccando il link "Collezioni" sulla *homepage* (www.mart.trento.it) si possono visualizzare cento riproduzioni digitalizzate di opere d'arte selezionate dal museo fra le sue differenti collezioni permanenti.

Le immagini delle opere d'arte moderna e contemporanea – otto per pagina – sono disposte in ordine alfabetico in base al cognome dell'artista.²⁵ Sono accompagnate (soprattutto quelle dei dipinti) da una prima *étiquette* con il nome dell'artista, il titolo e l'anno di realizzazione dell'opera. Una seconda *étiquette* completa l'identificazione con informazioni sulla natura del supporto, sulle dimensioni reali e sul nome della collezione di appartenenza. Per esempio:

Accardi Carla
Lago artificiale n° 2 - 1962

Tempera alla cascina su tela
CM 60 x 90
Mart. Deposito da collezione privata

È inoltre possibile ingrandire l'immagine dell'opera per esaminarla meglio. Tuttavia è necessario cliccare sul link 'scopri' per avere accesso al testo 'expographique'. Il fatto che l'immagine dell'opera e il testo che la descrive non appaiano sulla stessa pagina obbliga l'utente a fare più volte 'des allers et retours' fra l'immagine e il testo. Questo tipo di operazione (leggere una parte del testo, tornare con lo sguardo sull'opera, ritornare al

²⁵ L'organizzazione delle sezioni del sito web del Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto – MART così descritta si riferisce al mese di gennaio 2014.

testo) avviene anche durante una visita al museo reale. Secondo Anne-Sophie Grassin deve essere considerata come «un moyen ou une technique qui permet au visiteur de développer une analyse détaillée des objets muséaux».²⁶

I cento testi che accompagnano le immagini delle opere sul sito del MART sono tutti divisi in due parti di lunghezza variabile. La prima parte è riservata all'interpretazione dell'opera, mentre la seconda presenta l'artista: la sua formazione, le mostre principali, le opere più famose, gli incontri con altri pittori. In altre parole, i biografemi della sua vita di artista. Queste informazioni si possono talvolta trovare anche nella prima parte del testo, quella dedicata all'interpretazione dell'opera. È chiaro che si tratta di testi informativi, il cui scopo è quello di trasmettere conoscenze sull'artista e sul suo lavoro.

Analizzando in dettaglio i brevi testi delle parti dedicate all'interpretazione delle opere, si nota che le informazioni sono ben organizzate. Una prima costante è quella di *ouvrir* il testo con informazioni a carattere enciclopedico che di solito indicano l'anno di realizzazione dell'opera d'arte o l'età dell'artista in quel momento, i precedenti proprietari o le collezioni di appartenenza e, talvolta, persino il committente, come nell'ultimo esempio della serie qui proposta:

Il dipinto è realizzato nei primi mesi del 1928, un anno particolarmente significativo per il percorso artistico di Campigli [...]. (Massimo Campigli, *I costruttori*, 1928).

Quando realizza quest'opera Casorati ha settantacinque anni ma la sua carriera artistica è tutt'altro che in declino. (Felice Casorati, *Maternità con le uova*, 1958).

Appartenuta al famoso gallerista e mercante d'arte Durand-Ruel, per cui Zandomenghi lavora a Parigi dal 1894 [...]. (Federico Zandomenghi, *Ritratto di fanciulla con fiore [Rêverie]*, 1914).

Il dipinto proviene dalla collezione Marinetti. Nel periodo di esecuzione dell'opera, Depero sta approfondendo il tema del doppio. (Fortunato Depero, *Architettura sintetica di uomo*, 1916-1917).

Il corteo della Gran Bambola viene commissionato a Depero da Umberto Notari, importante scrittore, editore e pubblicitario vicino agli ambienti artistici futuristi. (Fortunato Depero, *Il corteo della gran bambola*, 1920).

Molto spesso le informazioni presentate vanno dal generale al particolare. Negli esempi che seguono si nota che i testi presentano innanzitutto i temi generali che caratterizzano l'insieme delle realizzazioni dell'artista («Nei dipinti di Dana Schutz c'è sempre...»), per passare poi all'opera in questione («In *How we Cured the plague* siamo di fronte...»). Questo espediente permette di evocare l'estetica generale del pittore, cosa che non potrebbe avvenire altrimenti, dato che la collezione permanente è formata da artisti diversi che talora espongono una sola opera:

Nei dipinti di Dana Schutz c'è sempre un corpo o una parte di esso [...]. In *How we Cured the Plague* siamo di fronte a una scena di 'corpo ricostruito' [...]. (Dana Schutz, *How we Cured the Plague*, 2007).

Nelle sue opere Paolini inserisce elementi che appartengono tradizionalmente alla pratica artistica come citazioni in grado di velare di ambiguità il significato dei suoi interventi. L'opera *Intervallo (lottatori)* si inserisce in questo tipo di operazioni utilizzando calchi in gesso tratti da una scultura antica. (Giulio Paolini, *Intervallo – Lottatori*, 1945).

²⁶ Grassin 2007, 5.

Nei suoi dipinti del secondo dopoguerra si avverte infatti una tensione verso la liberazione lirica e fantastica dell'astrazione in senso simbolico. [...] In questa composizione del 1949 il profilo dell'*Amalasunta* si libra sopra il crinale di una montagna sullo sfondo di un vivace cielo giallo, il suo aspetto caricaturale e ironico è amplificato dalla presenza scherzosa di una trombeta. (Osvaldo Licini, *Amalasunta con trombeta su fondo giallo*, 1949).

Come molti artisti della Pop Art, Jasper Johns prende ispirazioni da oggetti ed elementi banali della realtà circostante per poi prelevarli e posizzarli sulla superficie del quadro come materiale artistico. In questo caso la scelta dell'artista cade su un semplice numero, anche se nel suo lavoro si può riconoscere uno scarto decisivo tra la natura ordinaria dell'elemento rappresentato e la tecnica usata per dipingerlo. (Jasper Johns, *Figure 8*, 1959).

Da un punto di vista linguistico, si può notare che tutti gli enunciati sono retti da verbi al presente. Si tratta del presente descrittivo tipico del discorso della critica dell'arte, che è senza valore temporale e che serve a tradurre un dato oggettivo indiscutibile. Questi testi non propongono però mai una critica 'negativa' dell'opera, ma aiutano piuttosto l'utente appassionato a comprendere ciò che gli viene mostrato.

In effetti, quasi tutti i testi di questo sito sono caratterizzati da un tono didattico. Nell'esempio che segue, il curatore d'arte o il conservatore che ha scritto il testo spiega dapprima il procedimento della 'sintesi additiva' (per cui la percezione della luminosità aumenta nelle parti del dipinto dove i colori sono giustapposti). Poi, in tono molto scolastico, spiega il procedimento inverso, quello della 'sintesi sottrattiva' (la percezione della luminosità diminuisce nei punti in cui i colori si mescolano). Le due frasi svolgono una doppia funzione: far capire l'opera e trasmettere conoscenza su due tecniche pittoriche. Lo specialista le troverà ridondanti, mentre il neofita apprezzerà maggiormente la riproduzione dell'opera e potrà fruirne con maggior piacere:

In questo quadro, l'accostamento del colore provoca, lungo il margine di contatto, una luminosità più intensa; questa proprietà si chiama additiva e provoca un aumento di luce. Invece, quando due colori si mescolano insieme e si amalgamano, si ottiene la proprietà sottrattiva, cioè una diminuzione della luce. La scelta di Carla Accardi va nella direzione dell'aumento della luce, in modo da rendere la vibrazione luminosa il soggetto privilegiato del dipinto. (Carla Accardi, *Lago artificiale n° 2*, 1962).

Molto spesso, dunque, questi testi illustrano tecniche pittoriche particolari. Negli esempi che seguono vengono spiegate le tecniche del *dripping* ('la sgocciolatura diretta del colore sulla tela'), del *décollage d'affiches*, del *collage* e, in ultimo, della scrittura automatica cara ai Surrealisti. A volte i francesismi, come il termine *rêverie* nell'ultimo esempio, sono accompagnati dalla traduzione in italiano.

Proprio nel 1953 l'artista lascia il dripping, la sgocciolatura diretta del colore sulla tela, e comincia a dipingere a spatola, escogitando il modus operandi che diventerà la sua cifra stilistica. (Jean-Paul Riopelle, *Senza titolo*, 1953).

Il retro d'*affiche* può essere considerato come la forma più radicale del *décollage*, la pratica attraverso cui i manifesti pubblicitari rinvenuti per strada vengono prelevati dal loro supporto originale per essere presentati sulla tela. (Mimmo Rotella, *Not in Venice*, 1959).

Mirror (Blue) dell'americano David Salle è un collage, un *patchwork* di immagini affiancate in rettangoli chiusi e apparentemente incompatibili. (David Salle, *Mirror Blue*, 1998).

È una pittura che può essere fatta corrispondere all'idea di 'scrittura automatica' surrealista, quindi a una concezione dell'opera non premeditata ma *agita* che prende ispirazione direttamente dalla grafia. (Antonio Sanfilippo, *Senza titolo*, 1956).

[...] la tela si ispira a uno dei soggetti più cari all'artista: la rêverie, il sogno, in questo caso suscitato dal profumo di un fiore. (Federico Zandomeneghi, *Ritratto di fanciulla con fiore* [Rêverie], 1914).

Il tono didattico di questi testi 'expographiques' è percepibile anche in alcuni enunciati in cui si commentano i colori usati dall'artista e, a volte, il tratto di pennello. Questo genere di spiegazione e di sensibilizzazione permette di sottolineare gli effetti di natura estetica che il pittore desidera comunicare al pubblico:

I colori sono sfumati e le tonalità attenuate mentre scompare la rigida e geometrica definizione degli spazi. (Felice Casorati, *Giubbetto rosso*, 1939).

Si tratta di una pittura leggera, quasi trasparente, giocata sui toni chiari e realizzata con una tavolozza semplificata, quasi incorporea, che ricorda l'effetto degli affreschi antichi. (Pio Semeghini, *Gianna che legge* [Ritratto della moglie], 1931).

I colori ad olio sono qui trattati usando una stesura che imita la delicatezza del pastello, come si può notare nel trattamento variegato dello sfondo [...]. (Federico Zandomeneghi, *Ritratto di fanciulla con fiore* [Rêverie], 1914).

In *Cera persa* la stratificazione di forme-colore azzurre, nere e bianche in molteplici variazioni di gradazione e sfumature creano un sottile gioco di luci ed ombre. (Afro Basaldella, *Cera persa*, 1957).

Ciononostante, è quando il testo interpreta l'opera nella sua totalità che assolve pienamente alla sua funzione didattica. Gli esempi qui di seguito riprodotti traducono il tema rappresentato nell'opera d'arte, dipinto o scultura che sia, permettendo al fruitore di comprenderla e di farla propria, poiché la chiave di lettura è suggerita dal testo. Opera e testo sembrano dunque stabilire un gioco di echi che duplica il messaggio e stimola la riflessione dell'appassionato d'arte:

Quest'opera è semplicemente la porta di un bagno prelevata dal suo contesto originale e installata in un angolo. Guardando la scritta 'toilette', in carattere cirillico, non è difficile immaginare lo squallore dell'appartamento a cui appartiene. (Ilya Kabakov, *The Toilet in the Corner*, 2002).

A uno sguardo più attento si può notare che le sculture costituiscono le due metà di un'unica opera che, separate e dislocate tra loro distanti, vengono percepite in maniera differente assumendo così nuovi significati. (Giulio Paolini, *Intervallo – Lottatori*, 1945).

In questo acquerello di Gino Rossi sono dipinte quattro donne, di cui soltanto quella al centro danza, mentre le due ai lati assistono allo spettacolo. La quarta sembra invece riposare distesa a terra con il capo appoggiato sul braccio destro. (Gino Rossi, *Tre donne danzanti*, 1910-11).

In quest'opera cinque persone sono riprese a mezzo busto, in un movimento estremamente lento, mentre stanno vivendo un'intensa emozione. (Bill Viola, *Il quintetto del ricordo*, 2000).

L'opera presenta due elementi che ritornano in molte altre opere di Zorio, la stella ed il giavellotto, sollevati dal suolo con un cavo d'acciaio che sembra sottolinearne la leggerezza. Questi sono simboli che rappresentano il mondo metafisico (la stella) e la morte (il giavellotto). (Gilberto Zorio, *Stella per purificare le parole*, 1978).

Si potrebbe pensare che questi testi siano concepiti per 'democratizzare' il sapere museale. D'altro canto però, la presenza di un lessico specialistico in altri testi non facilita la comprensione dei temi e rende gli enunciati difficilmente accessibili a un lettore

non appassionato. Negli esempi che seguono, l'utente neofita avrebbe forse preferito che gli si spiegassero i termini tecnici come 'campitura'²⁷ e 'quinte digradanti'.²⁸ Avrebbe forse preferito evitare di confrontarsi con il terzo esempio, in cui le frasi «Dada di Schwitters e Polimaterismo di Prampolini» e «New Dada di Robert Rauschenberg» non evocano nulla di conosciuto. Che dire poi delle espressioni «sollecitazioni del cubismo sintetico» e «stile metafisico» che si leggono nel quarto esempio? Può un neofita comprenderle facilmente?

La semplicità del tratto e le campiture colorate di questo acquerello ricordano lo stile di Matisse che con il suo elegante linearismo e la sua garbata sintesi pittorica, riscontra notevole successo e popolarità tra gli artisti europei all'inizio del secolo. (Gino Rossi, *Tre donne danzanti*, 1910-11).

Solitamente Tosi utilizza un punto di vista distante rispetto all'orizzonte oppure una progressione di inquadrature che centra l'oggetto di visione attraverso quinte digradanti. (Arturo Tosi, *Passaggio*, anni '40).

Quest'opera può essere vista come un anello di congiunzione tra le sperimentazioni delle avanguardie storiche (il Dada di Schwitters e il Polimaterismo di Prampolini) e le simili ricerche, di là a venire negli anni Cinquanta, del New Dada di Robert Rauschenberg. (Alberto Burri, *Sacco*, 1953).

L'opera combina componenti diverse: mentre l'impianto complessivo potrebbe rimandare alle sollecitazioni del cubismo sintetico e alla sua tecnica del collage, altri punti – come ad esempio il quadro nel quadro, la coppa in primo piano o l'asta verticale fortemente illuminata – sono chiaramente in stile metafisico. (Carlo Carrà, *Composizione TA – Natura morta metafisica*, 1916-1917).

Alcuni testi 'expographiques' sono polifonici: alla voce del curatore della mostra o del conservatore che ha firmato il testo si aggiunge la voce di un critico d'arte o dell'artista stesso a commentare la propria opera. Dal momento che la fonte di queste informazioni aggiuntive è l'artista stesso o uno specialista, queste 'voci esterne' suscitano emozioni estetiche particolari nell'appassionato:

[...] lo stesso Burri rifiuta una lettura troppo diretta del suo lavoro: «Le parole non mi sono d'aiuto quando provo a parlare della mia pittura. Questa è una irriducibile presenza che rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma di espressione». (Alberto Burri, *Sacco*, 1953).

È Margherita Sarfatti a notare per prima come nei quadri di Guidi le forme riescano a sorgere calde dall'ombra, senza realismi fotografici ma lucide, fluenti e solide come in un affresco: «figure plasmate in un solo blocco, di un solo getto, quasi virgulti arborei». (Virgilio Guidi, *Duello alle porte di Roma*, 1927).

«La ceramica ha sempre una sua povertà / primaverile. È l'arte povera e l'arte dei poveri che si veste a festa / È una dolce rappresaglia popolare». Così Melotti descrive il suo rapporto con la ceramica e la creta dipinta a cui si dedica negli anni Quaranta. (Fausto Melotti, *Teatrino angoscia*, 1961).

Benché i testi siano brevi, le informazioni che contengono guidano l'appassionato d'arte in un primo processo di interpretazione e di appropriazione dell'opera messa in mostra sul sito: come ha fatto notare Marie-Sylvie Poli, essi, appunto, «contiennent et canalisent la profusion du sens». Il primo impatto emotivo²⁹ derivante dalla contemplazione dell'opera risulta arricchito dalla lettura del testo. In questi ultimi esempi, la fun-

²⁷ Ecco la definizione del *Vocabolario on-line della Lingua italiana Treccani*: «campire v. tr. [der. di *campo*, nel sign. 4 a] – In pittura, fare il campo, dare cioè risalto al fondo, o a una zona delimitata, segnata in precedenza da un contorno, stendendo il colore in modo uniforme; nel disegno può farsi anche mediante tratteggio».

²⁸ Termine tecnico che si riferisce allo sfondo di un dipinto (le quinte), che va via via sfumando.

²⁹ Margarito 2013, 41.

zione didattica viene espletata, ma solo per quel pubblico che già possiede una certa competenza in materia, dato che alcuni testi si distinguono per un lessico specialistico, o addirittura erudito. Si può dire che questi testi ‘democratizzano’ il sapere museale su Internet? È una domanda a cui è difficile dare una risposta netta. Visitando il museo del MART nel gennaio 2014, tuttavia, abbiamo potuto constatare di persona che le opere delle collezioni permanenti esposte nelle sale non erano accompagnate né da etichette né da testi ‘expographiques’, e che le informazioni contenute nelle audioguide erano molto differenti da quelle del sito web. Inoltre la *brochure*³⁰ consegnata ai visitatori all’entrata del museo non conteneva nessun testo che proponesse interpretazioni delle opere esposte.

Se il museo vero e proprio impone necessarie limitazioni di spazio, la pagina web offre invece la possibilità di mostrare tutta una serie di documenti che formano il ‘savoir associé’ e di approfondire la conoscenza dell’opera esposta. L’appassionato neofita sarebbe certo interessato ad accedere a fotografie dell’artista, per esempio, oppure a link verso altri siti che contengano video o registrazioni audio di conferenze sulla vita degli artisti e sulle loro opere (come YouTube, Dailymotion, gallerie d’arte, etc.). L’insegnante di storia dell’arte gradirebbe forse trovare del materiale didattico per preparare meglio gli alunni e/o studenti alla visita *in loco*.³¹ In sintesi, per fare in modo che il sito sia un prolungamento utile del museo vero e proprio, bisognerebbe arricchire le pagine di link che offrano una conoscenza complementare, anche sotto forma di giochi interattivi per bambini e adulti, perché è anche con questo genere di strategia che si raggiunge e si fidelizza il potenziale nuovo visitatore.

5. Il sito web del Musée des Beaux-Arts a Rennes (Francia)

Il Musée des Beaux-Arts di Rennes è stato fondato nel 1794 e inaugurato nel 1855. La sua collezione di dipinti e sculture copre il periodo che va dal XIV al XX secolo. La maggioranza delle opere proviene dal famoso “cabinet de curiosités” del collezionista Christophe-Paul de Robien, vissuto nel XVIII secolo. Grazie al gran numero di capolavori in suo possesso (Caillebotte, Sérusier, Lacombe, Picasso, etc.), ma soprattutto in occasione delle mostre temporanee importanti,³² il Musée des Beaux-Arts attira ogni anno folle di visitatori.

Il sito web, molto funzionale e ben strutturato, permette di visualizzare numerose opere d’arte in formato digitale. Cliccando il link “Collections” sulla *homepage* (www.mbar.fr) si accede alle opere d’arte più importanti delle varie sezioni: Archéologie, Peintures et sculptures du XIV^e au XVIII^e siècle, Peintures et sculptures du XIX^e au XX^e siècle, Dessins, Gravures Robien e Objets d’art. Proveremo ad analizzare i testi ‘expographiques’ che affiancano le 54 riproduzioni della sezione “Peintures et sculptures du XIX^e au XX^e siècle”. Si tratta in effetti di una piccola ‘vetrina’ perché il museo espone sul sito solo una parte di questa collezione.³³

³⁰ La brochure *La Magnifica ossessione* disponibile all’entrata del museo e nelle sale dell’esposizione permanente proponeva solo la lista delle ‘étiquettes’ delle opere esposte: titolo dell’opera, nome dell’artista, anno di realizzazione, collezione di appartenenza.

³¹ Bisogna tuttavia precisare che molto spesso il MART di Rovereto organizza, in occasione delle mostre temporanee, visite guidate per gli insegnanti.

³² Per esempio, nel gennaio 2014 : De Véronèse à Casanova.

³³ L’organizzazione delle sezioni sul sito del Musée des Beaux-arts di Rennes così descritta si riferisce al mese di gennaio 2014.

Diversamente dal sito del MART di Rovereto, in cui l'appassionato deve *jongler*, passare cioè continuamente da una pagina all'altra (una con l'immagine dell'opera e un'altra con il testo 'expographique'), sul sito del Musée des Beaux-Arts il testo accompagna l'immagine sulla stessa pagina. È possibile inoltre ingrandire l'immagine senza che si apra una nuova finestra, così che il testo rimane sempre visibile e si evitano 'les allers et retours' fra due pagine diverse. Il *jonglage* avviene in questo caso unicamente fra due livelli della stessa pagina.

I testi che accompagnano le riproduzioni di questa parte di collezione permanente sono molto brevi, da tre a quattro paragrafi al massimo. Gli enunciati che presentano i biografemi dell'artista sono a fianco di quelli che interpretano l'opera. Si può notare, come prima cosa, che un gran numero di questi testi offre all'inizio una spiegazione del titolo dell'opera. Questa strategia permette all'appassionato d'arte di accedere a un primo elemento importante dell'opera e quindi di farla propria: spiegando il titolo si mette a disposizione da subito una chiave di lettura e di comprensione:

Usher, dont le titre est tiré d'un roman d'Edgar Poe, traduit bien cette veine. (Camille Bryen, *Usher*, 1953).

Déesse romaine, Pomone veille sur les fruits et les jardins. Refusant la grâce et la légèreté habituelle du sujet, Germaine Richier préfère évoquer une image paisible de la fécondité, avec cette femme aux formes massives et puissantes, se régaland de fruits. (Germaine Richier, *Pomone*, 1945).

Les Français d'Algérie avaient pour habitude d'utiliser le terme de 'marabout' pour nommer des lieux ou des objets sacrés de la religion musulmane. Dabadie ne fait pas exception ici pour désigner le tombeau de quelque saint homme niché au creux d'une vallée. (Henri Dabadie, *Marabout dans la vallée*, 1912).

Nés d'un séjour breton à Kérity, petit port de pêche proche de Penmarc'h dans le Finistère, *La Gare de Kérity*, tout comme son pendant, *Le Port de Kérity* (également conservé à Rennes), sont comme deux épisodes d'une histoire silencieuse en huit tableaux baignés d'une lumière étrange et marqués par l'absence presque obsédante de toute figure humaine. (Louis Marcoussis, *La Gare de Kérity*, 1927).

Cottet a peint le pardon de Sainte-Anne-la-Palud, événement liturgique très attendu des pèlerins bas-bretons, qui a lieu le dernier week-end d'août. (Charles Cottet, *Femmes de Plougastel au Pardon de Sainte-Anne-la-Palud*, 1903).

Moltissimi dei testi su questo sito tendono a legittimare l'artista e l'opera iscrivendoli in una precisa corrente artistica: questa pratica ha talvolta come effetto quello di 'nobilitare' in un certo senso delle opere o artisti poco conosciuti:

Il peut s'entendre également comme la lente maturation de son art, après qu'il eut fréquenté Braque, Lansky et Kandinsky pendant la guerre. (Nicolas De Staël, *Composition*, 1949).

De formation académique, Germaine Richier conserve encore dans cette œuvre une facture classique, héritée de son maître Bourdelle. (Germaine Richier, *Pomone*, 1945).

Fauve à ses débuts, la peinture d'Auguste Herbin devient cubiste sous l'influence de Cézanne qu'il découvre en 1907. Cette conversion n'est pourtant qu'une étape et, à partir de 1917, son œuvre devient résolument abstraite et géométrique. (Auguste Herbin, *Paysage à Créteil*, 1908).

Influencé par Gauguin, auquel il emprunte une gamme de couleurs pures et violentes, puis par les néo-impressionnistes, il trouve sa voie personnelle dans des œuvres intimistes, à la longue touche tourbillonnante, qui n'est pas sans rappeler la technique de Braque à l'époque fauve. (Louis Valtat, *Femme à la guitare*, 1906).

Bien que fidèle dans ses nombreux paysages à un impressionnisme issu de Monet, son art, fondé sur une sensation lumineuse et colorée, évoluera vers une peinture synthétique, dominée par les problèmes de composition et de lignes. (Maxime Maufra, *Pont-Aven, ciel rouge*, 1892).

Come è stato specificato nella prima parte della nostra analisi, la funzione principale di questo genere di testi è quella di far capire l'opera e trasmettere conoscenze. Gli esempi che seguono esplicitano i temi rappresentati dalle opere in mostra. Questa ridondanza permette di memorizzare alcuni dettagli del dipinto o della scultura e di apprezzarne quelle qualità che lo sguardo da solo non può rivelare. L'effetto di ridondanza sottolinea l'intensità dell'opera esposta, suscita emozioni di natura artistica e rende, fra l'altro, più piacevole la visita alla collezione sul sito web:

Quatre carrés blancs rigoureusement identiques sont délimités par deux lignes noires de 114 centimètres, l'une verticale, l'autre horizontale. Leur croisement, symbolique, crée un cinquième carré, noir. [...] Son effet plus global s'apparente donc à celui d'une musique répétitive: il nous plonge dans la contemplation, millimètre par millimètre. (Aurélie Nemours, *Rythme du millimètre*, 1977).

Les déchirures révèlent différentes strates de papiers aux couleurs vives et aux messages publicitaires privés de leur sens initial. Les lettres et les mots (OLYMP... VEAU P... CONTRE LE...) n'existent plus qu'en qualité de formes colorées qui participent bien involontairement à la composition de l'image. (Jacques Mahé de La Villeglé, *Boulevard Montparnasse*, 1964).

On y retrouve la simplicité et la fermeté de composition qui caractérisent les natures mortes de 1925 et 1926, où subsiste un nombre restreint d'objets, unifiés en une masse compacte au centre de la toile. Sur une table en faux bois, l'artiste a disposé un livre ouvert, une pipe, un compotier bleu-gris, un tissu et ce qui semble être un livre fermé. (Juan Gris, *Livre ouvert*, 1925).

Dans une harmonie de couleurs froides, Kupka organise la rencontre entre l'élément liquide, une mer d'un bleu profond, aux ondulations rapides soulignées de vert, et la voûte céleste, d'un bleu limpide strié d'une puissante arabesque mauve. Au rythme bousculé des bandes colorées, qui donnent l'illusion du mouvement ondulatoire des vagues, répond l'énergie maîtrisée de deux lignes brisées, qui éventrent le ciel d'un éclair de lumière. (Frantisek Kupka, *Bleus mouvants*, 1923-1924).

Au bord d'une rivière, un arbre aux branches dénudées découpe sa silhouette sur un paysage évoquant le foisonnement d'une forêt. On reconnaît à gauche une maison aux toits rouges qui affirme son volume dans l'exubérance végétale. Ce coin de nature contemple son reflet dans le miroir de la rivière. (Auguste Herbin, *Paysage à Créteil*, 1908).

Tutti gli enunciati di questi testi sono retti da verbi al presente indicativo. Si tratta, come abbiamo precisato poc'anzi, del presente descrittivo tipico del discorso della critica dell'arte e che traduce un dato oggettivo indiscutibile. Anche in questo sito, tuttavia, non mancano i testi 'expographiques' che hanno come unico destinatario i visitatori esperti. La prima frase del primo esempio e la citazione dal romanzo *Nadja*,³⁴ di André Breton, nel secondo esempio, sembrano voler ammiccare ai visitatori colti:

Quelque part, à côté des futurisme, cubisme ou orphisme, se situe le solitaire chemin de Magnelli. Sa démarche cependant est bien en phase avec celle de ses contemporains. (Alberto Magnelli, *Le pot blanc*, 1914).

³⁴ Si tratta dell'ultima frase del romanzo *Nadja*: "La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas" (Breton 1964, 190).

Le visage vu de face, les membres de profil, le sexe et l'anus de dessous, et les fesses de dos, organisent une anatomie féminine d'une « beauté convulsive », pour reprendre l'expression d'André Breton. (Pablo Picasso, *Baigneuse*, 1928).

Si ha l'impressione che questi testi non siano stati concepiti specificatamente per il sito web e che siano indirizzati a quel pubblico che frequenta abitualmente i musei reali. L'enunciato che portiamo a esempio qui sotto difficilmente sarà compreso da un appassionato neofita che probabilmente ignora le espressioni «esquisse à la sanguine» o «faire de cette œuvre une épure»: ³⁵

Dans cette huile traitée à la manière d'une esquisse à la sanguine, Picasso découpe les contours à grands traits, ombre les volumes, et ne retient pour le visage que quelques touches essentielles, qui font de cette œuvre une épure. (Pablo Picasso, *Nu à mis corps*, 1923).

Si tratta forse di quegli stessi testi che figurano nei cataloghi delle collezioni permanenti in vendita alla *boutique* del museo? Non sembra che questi testi – indispensabili a una prima comprensione dell'opera d'arte – abbiano centrato i loro destinatari. Per democratizzare ulteriormente il sapere artistico sarebbe necessario dare una spiegazione ai termini che appartengono al linguaggio specialistico.

È importante sottolineare che le pagine dove sono esposte le collezioni permanenti del Musée des Beaux-Arts di Rennes non contengono link per altri siti (Wikipedia, YouTube, gallerie d'arte, etc.) né per documenti che offrano accesso al 'savoir associé' (articoli, resoconti, conferenze audio/video, etc.) sull'artista e l'opera. Tuttavia, nella sezione "Ressources" del sito, raggiungibile dal menù "Services", l'utente può accedere a numerosi documenti: dei documenti audio in formato *mp3* da scaricare prima della visita alle collezioni permanenti e una gran quantità di materiale pedagogico riservato agli insegnanti, con bibliografie molto dettagliate. È un peccato che questi *dossiers* pedagogici siano dedicati solo alle esposizioni temporanee e non a quelle permanenti. In questa sezione del sito si possono trovare anche dei giochi – sia in francese che in inglese – per bambini da 8 a 12 anni, in cui il personaggio di Christophe-Paul de Robien recita il ruolo di guida alle sue collezioni. Tutte queste risorse fanno del sito del Musée des Beaux-Arts un prolungamento utile e interessante del museo reale e non una semplice 'vetrina'.

6. Il sito web del Museum of Fine Arts di Houston (Texas)

Il Museum of Fine Arts di Houston è stato fondato nel 1900. È un museo-campus che organizza numerose attività differenti ed espone le sue molte collezioni in diversi poli museali. Possiede 65000 opere realizzate da artisti di tutto il mondo: incisioni, disegni, sculture, dipinti, oggetti in oro dell'epoca precolombiana e opere d'arte moderna e contemporanea. Il museo ospita anche l'International Center for the Arts of the Americas (ICAA), un centro di ricerca che studia l'arte latina e latino-americana del XX secolo.

Il sito web del museo espone 500 riproduzioni raggruppate per aree geografiche: Arts of Asia, Arts of Africa, Arts of Mexico, Central and South America, Arts of Europe,

³⁵ Secondo il *Trésor de la langue française informatisé*: «sanguine, *subst. fém.* BEAUX-ARTS – Crayon fait avec de la sanguine. (Variété terrestre d'hématite rouge souvent intercalée dans les schistes et qui sert à différents usages, notamment à la fabrication de brunissoirs, de colorants, de crayons)»; «épure, *subst. fém.* Dessin ou trait exécuté sur un mur ou sur une surface horizontale, en grandeur réelle, pour guider la construction d'une partie d'un édifice ou l'assemblage d'une machine».

Arts of North America, Arts of South Pacific. Cliccando sul link Collections sul menù Art dell'homepage (www.mfah.org), si accede alle immagini delle opere.³⁶ Ai fini della nostra analisi ci concentreremo sui testi che accompagnano alcune opere del XIX e XX secolo (soprattutto dipinti) scelte fra le 140 riproduzioni esposte nella collezione Arts of Europe. Come per il sito del Musée des Beaux-Arts di Rennes, si può visualizzare sulla stessa pagina sia l'immagine digitale con la sua 'etiquette', sia il testo 'expographique'. Per alcune immagini è disponibile un effetto lente che permette di ingrandire alcuni dettagli dell'opera.

Una prima tendenza generale differenzia questi testi da quelli presentati finora: si nota la presenza di sostantivi, aggettivi e superlativi come *beautiful*, *extraordinary*, *brilliant*, *masterpiece*, *the most... of all...*, che denotano un discorso a carattere laudativo. Questa strategia discorsiva mira a promuovere l'opera d'arte, oltre che a suscitare delle emozioni:

At once repellent and beautiful, the sculpture focuses on two human skeletons, male and female. (Damien Hirst, *The End Game*, 2000-2004).

Executed with extraordinary painterly skill, *The Elder Sister* is a sentimental scene for which the artist's daughter Henriette and son Paul served as models. (William Bouguereau, *The Elder Sister*, 1869).

This extraordinary vase, made by the Rozenburg factory in Holland, epitomizes the reasons Rozenburg is considered the most exquisite of all Art Nouveau porcelain: a daringly drawn-out shape, impossibly thin body, and extraordinary naturalistic painting. (Rozenburg Den Haag, *Vase*, 1903).

In this masterpiece of Georgia O'Keeffe's career, precisely delineated, undulating folds and lucid, three-dimensional forms work together to create an image of potent ambiguity suggesting either portrayals of plant life or, as some critics have argued, abstractions based on the female anatomy. (Georgia O'Keeffe, *Grey Lines with Black, Blue and Yellow*, 1923).

Pollock did not possess a natural ability for representational drawing, but these images, created after Old Master paintings, reveal a brilliant grasp of compositional analysis. (Jackson Pollock, *Untitled [O'Connor-Thaw 770]*, 1946-1947).

Anche la spiegazione del titolo dell'opera sembra essere una costante di questi testi. Come abbiamo già precisato, una prima comprensione dell'opera passa per l'interpretazione del titolo. In effetti, durante una visita al museo vero e proprio, il nome dell'artista e il titolo dell'opera sono i primi elementi che il visitatore cerca:

The painting's title comes from the road that curves through the scene from the lower right. (André Derain, *The Turning Road. L'Estaque*, 1906).

The title *End Game* refers to the final stage of a chess match. *Endgame* is also the name of a Samuel Beckett play in which four characters face the inevitability of their demise. (Damian Hirst, *End Game*, 2000-2004).

The title, *Wotan*, refers to a Germanic deity of the pre-Christian era. A king of the gods, Wotan could also assume the role of wanderer, seer, and poet. Additionally, Wotan was a central character in Richard Wagner's *Ring Cycle* operas, which Kline often listened to in the art studio. (Franz Kline, *Wotan*, 1950).

³⁶ L'organizzazione delle sezioni del sito internet del Museum of Fine Arts di Houston così descritta si riferisce al mese di gennaio 2014.

Florence (“Flossie”) Pierce was the daughter of a lighthouse keeper who lived on an island off the coast of Maine, where artist George Bellows spent several summers. In this portrait of her, Bellows experiments with bold color arranged in large blocks. (George Bellows, *Portrait of Florence Pierce*, 1914).

This portrait depicts John Singer Sargent’s lifelong friend Sarah Sears, a photographer and patron of the arts in Boston. (John Singer Sargent, *Mrs. Joshua Montgomery Sears (Sarah Choate Sears)*, 1899).

Da numerosi testi di questo sito traspare anche un’intenzione didattica. È evidente la volontà di fornire all’appassionato alcune informazioni necessarie a una comprensione più approfondita dell’opera esposta. Nel primo esempio, l’enunciato fra parentesi spiega il termine *fauvisme*, mentre nel secondo vengono svelati l’estetica del gruppo “Nabis” e l’origine del termine. A volte la spiegazione di una locuzione in lingua straniera (in questo caso il *latino memento mori*) può rivelarsi un elemento necessario alla comprensione dell’opera, come si può vedere nel terzo esempio della serie:

In 1905 he helped launch the century’s first avant-garde movement, Fauvism. (Confronted by the boldly colored paintings of Matisse and contemporaries at the 1905 *Salon d’Automne* in Paris, a critic claimed that the works could have been painted by *fauves*, or wild beasts). (Henri Matisse, *Olga Merson*, 1911).

French painter and printmaker Pierre Bonnard was a member of the Nabis (Hebrew for “prophets”), a Parisian Post-Impressionist group. *The Little Laundry Girl*, possibly Bonnard’s most famous print, depicts one of the thousands of women and young girls employed by the Parisian laundry industry in the late 19th century. (Pierre Bonnard, *The Little Laundry Girl*, 1895-1896).

This young couple, nude yet modest, is in Arcadia, a region in ancient Greece that symbolizes a pastoral paradise. The couple fix their gaze on the Latin inscription on a tomb translated by Kolbe as “I too lived in Arcadia”. This phrase is an example of *memento mori*, a cautionary reminder of the transitory nature of life and the inevitability of death. Arcadian landscapes such as this one were immensely popular among German artists of the late 18th century. (Carl Wilhelm Kolbe, *I Too Was in Arcadia (Auch ich war in Arkadien)*, 1801).

In the 1960s a new artistic style overtook New York. Known as *Pop Art* and defined by its cool impersonality, this style embraced American popular culture, utilizing comics, tabloid photographs, and movie stills as artistic inspiration. Perhaps the best-known Pop artist was Andy Warhol, who conceived a new idea of the artist as celebrity. (Andy Warhol, *Self-Portrait*, 1986).

Painting (Circus) was created during Miró’s allegiance with the *Surrealist* avant-garde in Paris. Surrealist writers and painters were fascinated by the possibilities of automatic drawing, a method of free association that allowed the artist to tap into the creative unconscious. Miró described his series of circus images as dream paintings, and the openness of their compositions is in part related to his deepening connection with the Surrealists. (Joan Miró, *Painting (Circus)*, 1927).

Questi testi fungono dunque da elemento di mediazione fra le opere d’arte, ricche di significati, e l’appassionato d’arte, considerato poco competente soprattutto per quanto riguarda la ‘cultura nazione’, come dimostrano le informazioni sulla scrittura automatica usata da scrittori e pittori surrealisti (nel quinto esempio). I testi del sito web del Musée des Beaux-Arts di Rennes invece, non propongono mai questo tipo di contestualizzazione artistica e culturale. Il ricorso alla citazione permette ai testi di convocare direttamente l’autore dell’opera o il critico d’arte, avallando così quanto viene esposto nel resto del testo. La citazione serve inoltre a suscitare emozioni nell’appassionato, soprattutto quando viene messa in rilievo come accade nel primo esempio che segue:

«Painting is done to decorate walls. So it should be as rich as possible. For me a picture should be something likeable, joyous, and pretty, yes, pretty». (Auguste Renoir). In this complex arrangement of luxurious objects, Renoir has created a work that is both pleasing and intriguing. (Auguste Renoir, *Still Life with Bouquet*, 1871).

In conjunction with that exhibition, Monet was asked to define the essence of his art. «The richness I achieve comes from nature, the source of my inspiration», he said. «Perhaps my originality boils down to my capacity as a hypersensitive receptor, and to the expediency of a shorthand by means of which I project onto a canvas, as if onto a screen, impressions registered on my retina». (Claude Monet, *Water Lilies (Nymphéas)*, 1907).

In 1951 he stated, «One might truthfully say that abstract art is stripped bare of other things in order to intensify it, its rhythms, spatial intervals, and color structure. Abstraction is a process of emphasis, and emphasis vivifies life». (Robert Motherwell, *Black on White*, 1961).

Wotan is one of his most austere compositions, focused simply on the stark contrast between his black brushstrokes and their white background. Kline insisted that all areas of his canvases were equal in weight: «I paint the white as well as the black, and the white is just as important». (Franz Kline, *Wotan*, 1950).

In 1941, when asked to describe the subject of *Nighttime, Enigma and Nostalgia*, Gorky replied: «Wounded birds, poverty, and one whole week of rain». (Arshile Gorky, *Nighttime, Enigma and Nostalgia*, 1933-1934).

Questi testi sono stati scritti appositamente per il sito web del museo? Difficile saperlo. Tuttavia si ha l'impressione che il linguaggio usato non sia mai erudito, bensì comprensibile anche per un neofita dell'arte, dato che non si incontrano mai termini appartenenti al lessico specialistico. Sarebbe interessante verificare se questi testi siano stati estratti dal catalogo delle collezioni permanenti del museo; sarebbe altresì istruttivo comparare i testi qui citati con quelli esposti nelle sale del museo reale.

Il sito web del museo di Houston propone anche alcuni link (“Related documents”) verso altri siti che contengono documenti relativi al sapere associato all'opera esposta. Si tratta perlopiù di articoli o relazioni relativi all'opera e all'artista pubblicati sulla stampa locale e internazionale. Nel sito si trova anche una sezione dedicata agli insegnanti, “Teaching With Art”, dove è possibile trovare delle lezioni, “Lesson Plans”, e numerose schede molto dettagliate relative a opere della collezione permanente. Questa vasta gamma di risorse documentarie rende anche il sito del Fine Arts un prolungamento utile e complementare del suo corrispondente reale.

7. Conclusioni

Questo percorso attraverso i siti web di musei di tre paesi differenti ha permesso di constatare che i testi che accompagnano le riproduzioni digitali delle opere d'arte presentano numerose caratteristiche comuni. Tutti – anche se in modi diversi – adempiono a una funzione didattica, traducendo i temi dell'opera e spiegando talvolta i termini legati alle tecniche pittoriche o ai movimenti artistici (i siti del MART di Rovereto e del Fine Arts di Houston in particolare). Numerosissimi testi, poi, forniscono la spiegazione del titolo, che costituisce una prima chiave di lettura dell'opera. In molti altri viene convocata la ‘voce’ dell'artista o del critico d'arte sotto forma di citazioni, soprattutto per suscitare emozioni di natura estetica. Inoltre, la ridondanza che li caratterizza duplica il

messaggio veicolato dall'opera d'arte e incrementa il piacere che l'appassionato prova nel contemplare l'opera.

È difficile stabilire con certezza se i testi analizzati siano stati scritti appositamente per le pagine web. Per quanto riguarda il MART di Rovereto, non è possibile risalire alla loro fonte. Vi si trovano numerosi termini, appartenenti al lessico specialistico, che non sono sempre alla portata dell'utente occasionale. Per quanto riguarda invece il Musée des Beaux-Arts di Rennes, si ha l'impressione che si tratti di testi provenienti dai cataloghi delle collezioni permanenti che sono in vendita nella *boutique* del museo. Mentre i testi del sito del Museum of Fine Arts di Houston potrebbero essere gli stessi che sono esposti nel museo vero e proprio.

A parte il sito del museo di Houston, le pagine degli altri due musei non contengono link per raggiungere altri documenti che espongono il 'savoir associé', come delle relazioni sulle opere, video o registrazioni audio. Mentre dalle *homepage* del Musée des Beaux-Arts di Rennes e del Museum of Fine Arts di Houston si accede a materiale didattico e schede dettagliate utili ai fini dell'insegnamento.

Questa analisi dimostra che la diffusione via Internet delle opere digitalizzate non è sufficiente a rendere l'arte museale accessibile a tutti. Il sito di un museo ha ragione di esistere se si presenta come una forma di mediazione capace di 'informare' e di 'formare' tanto gli utenti abituali quanto i neofiti dell'arte museale.

Bibliografia

Antinucci 2007

F. Antinucci, *Musei virtuali*, Editori Laterza, Bari 2007.

Benjamin 1966

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [trad. it. di E. Filippini] Einaudi, Torino 1966.

Breton 1964

A. Breton, *Nadja*, Gallimard, Paris 1964.

Genest 2003

L. Genest, *De la collection du Net-Art à sa patrimonialisation. Le rôle du musée*, Mémoire de DEA, Université de Paris I (Panthéon Sorbonne), Paris 2003.

Genette 1994

G. Genette, *L'œuvre de l'art*, Seuil, Paris 1994.

Grassin 2007

A.-S. Grassin, *Le jonglage objet-cartel*, « La lettre de l'OCIM », 110 (2007), pp. 4-12.

Kravchyna, Hastings 2002

V. Kravchyna, S. Hastings, *Informational Value of Museum web Sites*, URL: http://firstmonday.org/issues/issue7_2/kravchyna/index.html, 2002. Ultima consultazione: 22 gennaio 2014.

Margarito 2013

M. Margarito, *Dire l'émotion pour dire l'art*, in M. Barkat-Defradas, S. Benoist (éds.), *Comment parler de l'art ?*, CNRS, Paris 2013, pp. 41-56.

Mathey 2011

A. Mathey, *Le musée virtuel*, Édition Le Manuscrit, Paris 2011.

Meyer 2005

C. Meyer, *La numérisation ou la construction d'une mémoire virtuelle*, Mémoire de DESS, Université Sorbonne (Paris IV), Paris 2005.

Michel 2001

R. Michel, *Eidos et les chiens. L'ex-œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité numérique*, in R. Michel (éd.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art?*, E.N.S.B.A., Paris 2001, pp. 11-40.

Minguet 1972

Ph. Minguet, *Unicité et multiplicabilité en art (le statut esthétique de la reproduction)*, in R. Zeitler (éd.), *Actes du IV^e Congrès international d'Esthétique*, Figura, Uppsala 1972, pp. 97-103.

Perrot 2001

X. Perrot, *Musées virtuels*. http://www.ceci_n'est_pas_un_musée..., in Noël Nel (dir.), *Les enjeux du virtuel*, L'Harmattan, Paris 2001, pp. 215-229.

Poiret 2011

D. Poiret, *Les plus grands musées du monde en un clic*, « Libération », 2 février 2011. URL: http://next.libération.fr/arts/2011/02/02/les-plus-grands-musees-du-monde-en-un-clic_711890. Ultima consultazione: 22 gennaio 2014.

Poli 2002

M.-S. Poli, *Le texte au musée: une approche sémiotique*, L'Harmattan, Paris 2002.

Poulot 2009

D. Poulot, *Musée et muséologie*, Éditions La Découverte, Paris 2009.

Rigat 2005

F. Rigat, *Les textes expographiques: pour une approche de la langue-culture dans les expositions d'art moderne*, « Études de linguistique appliquée », 138 (2005), pp. 153-170.

Schweibenz 2004

W. Schweibenz, *Le musée virtuel*, « Les nouvelles de l'ICOM », 3 (2004), p. 3.

Vidal 2000

G. Vidal, *Les images de musées sur l'Internet: entre médiation et médiatisation*, « Champs visuels », 14 (2000), pp. 146-165.

Welger-Barboza 2002

C. Welger-Barboza, *Du musée virtuel au musée médiathèque. Le patrimoine à l'ère du document numérique*, L'Harmattan, Paris 2002.

Sitografia

Internet Benchmarking Italia, URL: http://www.altrascuola.it/guide/_quando_la_scuola/doc/IX_Rapporto_IBI_2006.pdf. Ultima consultazione: 22 gennaio 2014.

Musée des Beaux-Arts de Rennes (France) : www.mbar.org.

Museo d'arte moderna e contemporanea di trento e rovereto – Rovereto (Italia) www.mart.trento.it.

Museum of Fine Arts Houston (Texas): www.mfah.org.

Trésor de la langue française informatisé. URL: http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm. Ultima consultazione: 22 gennaio 2014.

Vocabolario della Lingua italiana Treccani. URL: <http://www.treccani.it/vocabolario>. Ultima consultazione: 22 gennaio 2014.

JEAN-PAUL DUFJET

L'OBJET D'ART DANS LE DISCOURS DE L'AUDIOGUIDE

1. Problématique

Depuis les années 1980, les conditions de présentation des œuvres d'art dans les musées et dans les expositions prestigieuses ont profondément évolué. Désormais, l'accessibilité à tous les espaces d'exposition et la circulation aisée dans les salles sont garanties ; la visibilité complète de tous les expôts est assurée ; l'appareillage technique donne de nouvelles possibilités pour accrocher les œuvres et les montrer de manière spectaculaire, ou sous un jour nouveau, voire inattendu. Tous ces facteurs ont redonné de la qualité aux visites des musées et, en ravivant l'intérêt pour les œuvres d'art en Europe,¹ ont sans aucun doute participé à l'accroissement du nombre des visiteurs. D'où cet intérêt pour les tableaux des patrimoines nationaux et régionaux,² de la part de populations qui étaient auparavant à l'écart du monde des arts.

Pour faire fructifier ces nouvelles conditions de visite, se sont développées des actions dites de médiation, qui facilitent elles-aussi la diffusion et surtout la compréhension des œuvres d'art.³ La liste des supports, des outils et même des activités de médiation destinés à accompagner des tableaux exposés est particulièrement riche. On citera par exemple : les dépliants, les catalogues, les guides écrits,⁴ les textes expographiques,⁵ les audioguides (AG),⁶ les visites guidées⁷ en groupe ou individuelles, les montages et les projections audio-vidéos, les sites web etc. L'énumération ne saurait d'ailleurs être close pour la simple raison que de nouvelles formes de médiation peuvent être, et seront, très certainement, inventées. Toutes ces formes de mise en relation du public avec les musées considèrent que l'œuvre d'art, même lorsqu'elle reste à l'intérieur des règles classiques et relativement familières de la figuration, ne *parle* ni directement, ni d'elle-même aux visiteurs. Le simple face à face de l'œuvre avec le visiteur ne suffit pas à ce qu'un échange se fasse ;⁸ pour le visiteur peu averti, *voir ce que le tableau montre* ne va

¹ Arasse 2001.

² Davallon 2006.

³ Rappelons que les fonctions de conservation, de recherche scientifique et de diffusion constituent les trois missions principales des musées. Depuis les années 1980 la fonction de médiation s'est considérablement développée (Schubert 2004).

⁴ Dufjet 2013.

⁵ Margarito 2008 ; Rigat 2005. Nous verrons que l'on peut entendre le terme expographique en deux sens, plus ou moins extensifs.

⁶ Vialatte 2007. Dorénavant : AG dans la suite de notre article.

⁷ Dufjet 2012.

⁸ « La lecture soi-disant *spontanée* et *purement sensible* de l'œuvre est une fiction », déclare A. Chastel en commentant les travaux d'Erwin Panofsky (Chastel (1968) 1980, 102).

pas de soi. Les formes de médiation des musées ont donc la fonction et/ou la finalité de faciliter la *rencontre* féconde entre le visiteur et le patrimoine pictural.

La caractéristique fondamentale de toute forme de médiation muséale est de présenter l'objet d'art en prenant en compte *le point de vue du visiteur*. Nous reviendrons plus précisément sur ce qu'il faut entendre par *point de vue du visiteur*. Précisons pour l'instant que le discours de médiation, bien évidemment, ne se *réduit* jamais à *ce* point de vue du visiteur ; mais au plan pragmatique, un dispositif de communication réalise une fonction de médiation non pas parce qu'il parle de l'art (d'un tableau) à un destinataire, mais parce qu'il intègre de *quelque manière*, – il en existe plusieurs –, le point de vue de ce destinataire-visiteur face au tableau.

Toute action de médiation se fonde donc sur cette définition, plus ou moins implicite, du destinataire : ce dernier est considéré comme un amateur peu au fait des questions artistiques. Si le destinataire-visiteur est un amateur déjà éclairé, la médiation perd beaucoup de sa nécessité ; si le destinataire-visiteur est un amateur très éclairé, la médiation n'a bien évidemment plus lieu d'être.⁹ Réciproquement, pour le visiteur, choisir d'utiliser un AG, plutôt qu'une autre forme de médiation, exprime un désir d'acculturation et une volonté de donner un sens à sa visite, au moment où celle-ci se déroule.¹⁰

Bien évidemment, la médiation repose aussi sur une définition de l'œuvre picturale ; elle considère que la peinture, qu'elle soit classique ou moderne,¹¹ n'est pas conçue comme un objet livré à l'exclusive, ou dominante, sensibilité du visiteur, mais qu'elle est un langage porteur de significations. D'une certaine manière, l'AG considère que le peintre a sémantisé la matière picturale. Mais même lorsque le tableau est figuratif, sa signification ou ses enjeux de sens restent souvent très éloignés de l'expérience immédiate et de la connaissance empirique du visiteur. La médiation discursive envisage donc la peinture comme un art de la représentation¹² dont elle met à jour une signification, plus ou moins savante et schématisée, qu'elle formule *pour* le visiteur, de manière à ce qu'elle soit plaisante, voire passionnante et vivante. En quelque sorte, la médiation rend manifeste l'existence d'un *discours dans* le tableau :¹³ la médiation en tant que discours *sur* le tableau s'empare du discours signifiant *du* tableau.¹⁴ Cette idée que le tableau possède une (ou plusieurs) signification est d'ailleurs tout à fait cohérente avec la fonction politique, sociale, morale, voire religieuse que la peinture a occupé du Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle. Nous y reviendrons dans notre analyse.

Une des modalités de la médiation réside donc dans sa fonction didactique – c'est aussi un des *risques* communicationnels de la médiation toujours susceptible d'effacer le plaisir qu'il y a à contempler une œuvre d'art. La médiation amène le visiteur à dé-

⁹ Certains musées mettent à disposition plusieurs versions de l'AG, selon la compétence culturelle du destinataire : par exemple pour enfant, pour amateur, pour amateur averti. En outre, dans le cas de l'art contemporain, hors des institutions muséales, les discours de médiation se posent aussi en relation à un destinataire qui peut être un acheteur-collectionneur : la problématique est alors tout à fait différente.

¹⁰ Vialatte 2007, 8.

¹¹ Pour avoir quelques repères simples et opérationnels à propos des différentes définitions de l'œuvre d'art en peinture, on distinguera, très schématiquement, trois grandes catégories-périodes de peinture : la peinture *classique* qui repose sur les règles de la figuration ; la peinture *moderne* qui s'attache à *représenter le monde intérieur* de l'artiste ; la peinture contemporaine qui cherche à *créer une expérience* du regard et du corps chez le regardeur.

¹² Nous expliquerons cette limite plus loin.

¹³ Bergez 2011, 53.

¹⁴ C'est pour cette raison que l'on peut parler de rhétorique et d'éloquence de la peinture.

passer la contemplation et l'immédiate reconnaissance thématique, parfois superficielle, et à surmonter ce que l'on pourrait appeler, paradoxalement, *l'incompréhensibilité agréable* du motif mimétique du tableau ; c'est à l'observation et à l'interprétation que devra s'adonner le visiteur, au terme de l'écoute de l'AG.¹⁵ L'opération de médiation a ainsi une définition assez claire : dans le cadre institutionnel du musée, l'AG valorise le patrimoine pictural, *socialise* l'objet d'art, le rend intelligible dans les codes culturels et sémantiques *contemporains*, en quelque sorte dans le regard commun ; mais en même temps, l'AG favorise le plaisir de la visite et de la découverte pour le destinataire-visiteur.

Comme tous les genres discursifs, l'AG de la médiation muséale fixe ses propres structures et stratégies verbales en tenant compte de la nature du musée, du type de tableau, et de la définition du visiteur qu'il se donne. Notre réflexion analysera donc *comment* l'AG, qui est particulièrement utilisé dans les musées¹⁶ internationaux, verbalise le tableau, le met en scène discursivement,¹⁷ en un mot comment il accomplit, en discours, sa fonction de médiation.

Soulignons que la représentation de l'objet d'art dans le discours de l'AG n'a pas, jusqu'à maintenant, fait l'objet de nombreuses études. C'est pourquoi, nous commencerons par définir de manière générale les propriétés techniques et communicationnelles de l'AG, puis nous analyserons ses caractéristiques discursives et un de ses modèles textuels dominants, et enfin nous commenterons une stratégie exemplaire de la médiation d'un tableau.

2. Corpus

Notre corpus est constitué des AG des musées d'art de Lille¹⁸ et de Lyon.¹⁹ Nous ne ferons que quelques références rapides à l'AG du musée de Cluny,²⁰ à Paris. Ce corpus est homogène,²¹ car ces deux grands musées régionaux ont la même identité institutionnelle et possèdent des collections similaires. Nous considérons également que notre corpus a une valeur paradigmatique, tout au moins pour ce type de musée.

Nul doute que l'AG, comme le guide écrit, est un genre discursif catégorisable en sous-genres, selon le type de musée. Dans le cas des musées régionaux des Beaux-Arts, les variations que l'on pourrait rencontrer dans d'autres AG ne bouleverseraient ni la finalité de la médiation, ni ses modalités essentielles (en particulier l'articulation dialogique de son énonciation), ni les grandes structures de son architecture textuelle (la

¹⁵ D. Arasse, *Interpréter l'art : entre voir et savoirs*, Université de tous les savoirs, 12 juillet 2001. Faisons remarquer que l'histoire de la peinture occidentale, comme déploiement artistique et comme connaissance, s'inscrit dans le rapport à la signification, entendu, surtout depuis Hegel, comme unité de la forme et du sens (Chastel 1980 ; Michaud 2002). En outre, une partie essentielle de la tradition occidentale, platonicienne et néo-platonicienne, considère les choses corporelles comme des images des spirituelles (Bergez 2011, 52).

¹⁶ Poli 2002.

¹⁷ Nous laisserons de côté le dispositif scénographique de présentation des tableaux, même si son rôle n'est pas négligeable dans l'énonciation muséale.

¹⁸ On pourra consulter le site : <http://www.pba-lille.fr/spip.php?article2544>.

¹⁹ On peut également consulter le site web de ce musée : <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/documentation-musee/audioguides-en-ligne/audioguide-gratuit>.

²⁰ Site du musée de Cluny : <http://www.musee-moyenage.fr/>.

²¹ Nos références à Cluny seront très limitées car les collections de ce musée concernent exclusivement le Moyen Âge.

place éminente de la description).²² Comme nous l'avons déjà laissé entrevoir, nous étudierons le discours des AG à propos des tableaux figuratifs, de facture classique, c'est-à-dire des tableaux qui ont un rapport analogique avec le monde et qui sont peints selon les règles de la figuration et de la perspective fixées à la Renaissance.²³ Cependant, pour éclairer notre analyse de la médiation de tableau figuratif, il nous semble également indispensable d'effectuer une comparaison, même succincte, avec la médiation discursive d'un tableau abstrait. L'enjeu de l'*interprétation* du tableau figuratif apparaîtra d'autant mieux.

De nombreux AG de musée ont des versions en plusieurs langues naturelles. Il est évident qu'il serait particulièrement intéressant d'analyser les différentes versions en langues étrangères d'un même AG ; ceci conduirait à une réflexion riche sur le genre discursif de l'AG du point de vue de l'interculturalité, et sur la relation dialogique entre l'énonciateur et le destinataire. Mais notre étude est nécessairement limitée, et nous ne prendrons en considération que la version française.

3. Le cadre et le dispositif communicationnels de l'AG

Le dispositif communicationnel de l'AG a des conséquences importantes sur la forme de la médiation, et en particulier sur les positionnements de l'énonciation et de l'utilisateur-destinataire, ainsi que sur certaines caractéristiques du discours.²⁴

La médiation de l'AG s'effectue exclusivement par un discours oral,²⁵ alors que d'autres médiations appartiennent aux productions intersémiotiques.²⁶ La communication de l'AG est également enregistrée différée, et non pas vivante en direct, comme la visite guidée. Elle est pour l'essentiel constituée d'un texte écrit qui est oralisé par une lecture vivante. Elle est également monodirectionnelle et non interactionnelle (seul l'émetteur parle). Elle est aussi individuelle puisque l'AG ne s'adresse qu'à un seul visiteur à la fois ; mais elle n'est pas individualisée puisque le texte est exactement commun à tous les visiteurs séparés.²⁷

Elle a pour conséquence première d'isoler le visiteur-auditeur, de le séparer du contexte muséal en le concentrant sur le tableau, de le pousser à éliminer de sa perception ce qui pourrait perturber son écoute personnelle. Le destinataire de l'AG (cfr. 1) est purement *textuel* et *discursif* parce qu'il n'est pas le visiteur réel soumis aux contingences

²² Il n'est pas inutile de faire remarquer que certains utilisateurs font des reproches à l'AG ; ils le trouvent contraignant, comme une entrave à la liberté de regarder et d'apprécier le tableau ; ils lui reprochent son coût, sa fragilité technique etc. (Vialatte 2007, 3).

²³ On fait ici référence à l'invention de la perspective due à Alberti (Arasse 2004, 59-72).

²⁴ Debray 1991 ; Debray 2000.

²⁵ Ces audioguides se louent ou s'empruntent dans le musée lui-même ; certaines institutions muséales (c'est le cas de Lyon et de Lille) offrent la possibilité de télécharger l'audioguide à partir de leur site web, sous forme d'application, et en recommandent l'utilisation sur un appareil (téléphone portable par exemple) pendant la visite. Il existe aussi d'autres dispositifs techniques d'AG, comme : le défilement par infrarouge qui se déclenche automatiquement selon la déambulation du visiteur. Nous nous concentrons dans cette étude sur le dispositif interactif qui se déclenche exclusivement par l'initiative et l'action du visiteur. Ce système correspond beaucoup mieux à la nature d'une visite de musée.

²⁶ Les sites web et les guides imprimés utilisent le texte écrit, parfois le texte oral, le graphisme, et les reproductions de tableaux.

²⁷ Dans les visites guidées de groupe, le guide produit forcément des variations, pour de nombreuses raisons (Dufiet 2012).

de toute visite :²⁸ il est donc idéal. Il n'en est pas pour autant une figure passive. La médiation étant fondée sur un savoir et sur l'interprétation des tableaux, elle exige un certain *engagement*, une réelle attention de la part du visiteur,²⁹ qui comme on le verra, ne peut rester inactif pendant la transaction culturelle.

Le principe technico-discursif fondateur de cette médiation réside dans le fait que l'AG procède par une succession de fichiers dont chacun séparément réalise une transaction culturelle.

La brièveté de chaque fichier (environ trois minutes) limite obligatoirement l'approfondissement du commentaire. Au plan linguistique, on pourrait sans aucun doute trouver quelques similitudes entre les fichiers de l'AG et certaines fiches des guides écrits ou des catalogues ; au plan discursif, une des spécificités de l'AG est d'instituer une relation directe entre le temps et la connaissance.

La transaction générale de l'AG est donc structurellement fractionnée en diverses micro-transactions.³⁰ En outre, chaque fichier est librement sélectionnable par le visiteur, grâce au clavier : il n'y a pas d'obligation d'ordre dans l'écoute des fichiers, et bien sûr il n'y a pas non plus obligation d'écouter tous les fichiers. Dans la plupart des cas, un fichier audio est sélectionné en composant un numéro associé à un tableau. Chaque tableau est ainsi identifié par son fichier. Toutefois un tableau peut bénéficier de deux fichiers distincts, et relativement complémentaires.³¹ Le tableau est aussi, assez souvent 'co-textualisé', dans le musée ou dans l'exposition, car il arrive que le texte d'un fichier procède à des allusions, des références ou des renvois à un autre fichier, qui le précède ou qui le suit. En termes d'observation, de savoir et d'interprétation, ces liens compensent le fait que chaque fichier provoque un isolement interprétatif du tableau. Grâce à des liens entre les fichiers, le tableau est inséré et socialisé dans un réseau culturel de signes picturaux. Le fichier réalise ainsi, à certains moments, une interdiscursivité interne à l'AG : l'autonomie de chaque fichier n'interdit pas la continuité discursive à l'intérieur de l'AG.

Il va de soi que le nombre de fichiers dépend du nombre de tableaux. Toutefois, dans les faits, rarement le nombre de fichiers est exactement égal au nombre de tableaux. Il est peu fréquent que chaque tableau du musée ait son fichier, car le temps d'écoute de tout l'AG dépasserait largement le temps d'une visite 'normale'. L'AG est donc le plus souvent une sélection de tableaux,³² qui devient un fil conducteur précieux pour le visiteur.³³ On aura tendance à en conclure que l'AG sélectionne les tableaux les plus importants, ou les plus exemplaires, ou encore les plus célèbres. C'est alors le contenu des fichiers qui doit faire apparaître les motifs de la sélection.³⁴

En règle générale, l'ordre des fichiers de l'AG suit l'ordre d'apparition des tableaux dans la succession des salles du musée ; le visiteur écoute selon sa déambulation. Toute-

²⁸ Dans les visites guidées, la différence entre le destinataire idéal et le visiteur réel est prise en charge par le guide.

²⁹ Vialatte 2007, 4.

³⁰ Dufiet 2012.

³¹ Certains AG proposent une hiérarchie informationnelle des contenus à trois niveaux : fichier à *ne pas manquer*, fichier *thématique*, fichier *pour en savoir plus* (Vialatte 2007, 16-17).

³² Ceci vaut également pour les guides écrits qui ne citent ni ne commentent toute la collection des grands musées. D'ailleurs, pour de multiples raisons, les musées n'exposent jamais la totalité des œuvres de leurs collections.

³³ Vialatte 2007, 9.

³⁴ La sélection des œuvres existe aussi avec d'autres types de médiation : la visite guidée, le guide écrit, par exemple.

fois, la possibilité technique de sélectionner le fichier laisse au visiteur une grande liberté pour décider de ses modalités d'écoute : on peut réécouter un fichier, partiellement ou complètement, en laisser un de côté si le premier contact avec le tableau ne provoque pas d'intérêt etc. Le visiteur adapte l'AG à son propre usage. En ce sens, l'AG satisfait chez le visiteur tout à la fois le besoin d'être accompagné culturellement de manière très immédiate, et le désir de rester autonome pendant son parcours.

La plupart des textes des fichiers sont enregistrés par plusieurs voix, aussi bien masculines que féminines. Cette caractéristique commune à beaucoup d'AG semble tout d'abord vouloir lutter contre une certaine déshumanisation due à l'appareil technique. Les différentes voix introduisent ainsi une variété, une couleur sonore, un dynamisme même qui donnent à l'instrument technique froid qu'est l'AG, la chaleur qui lui manque.³⁵ On rencontre même une forme de mise en scène vocale qui humanise le médium. Dans certains cas la mise en scène est musicale et sonore, puisque des plages introductives, des parties de commentaire sont enrichies par la diffusion d'une musique. C'est en général une musique en accord avec la référence culturelle picturale. Sans entrer dans le détail du rapport musique-voix-peinture, soulignons que le discours interprétatif ne s'appuie pas ici seulement sur le plaisir de la contemplation visuelle, mais aussi sur celui de l'émotion musicale. La médiation du sens pictural tend à exploiter les effets de la synesthésie.

Pour ce qui est plus proprement des voix, il n'est pas inutile de souligner que les voix ne se différencient pas uniquement par leur identité, mais aussi par leur *qualité médiatrice*, et leur capacité à tenir compte de l'écoute du destinataire. Entrent ainsi en jeu les aspects phonologiques (timbre, hauteur), et suprasegmentaux comme l'articulation, le rythme etc. ; en somme tous les facteurs de l'enregistrement qui font que le destinataire écoute le texte avec plus ou moins de plaisir, d'indifférence ou de difficulté. Les voix peuvent changer, voire s'alterner d'un fichier à l'autre. Il n'est pas rare qu'un fichier à *voix féminine* soit suivi d'un fichier à *voix masculine*, sans autre raison que d'interrompre la monotonie due à la répétition de la même voix. Dans ce cas de figure, on remarque que la différence des sexes n'affecte pas la qualité médiatrice de la voix. Bien au contraire : il serait même possible d'analyser les voix en termes de pathos, ou si l'on préfère de *séduction* du visiteur. Il conviendrait alors de se demander dans quelle mesure les qualités cognitives du fichier sont soutenues par la ou les voix, variées et harmonieuses. Ce point serait d'autant plus intéressant que les textes des fichiers sont assez peu tournés vers la part *sensible* et les connotations de la peinture ; en effet, d'une manière générale, les textes des fichiers, en raison de leur vocabulaire, de leurs modalités phrastiques, de leur adresse au visiteur, exploitent peu le registre du pathos.

Mais il arrive cependant que la voix change quand l'énonciation change, quand une citation ou un commentaire expert et extérieur est inséré dans la médiation du fichier.³⁶ Nous analyserons ce point précis un peu plus loin, c'est-à-dire quand les sources vocales différentes sont, justement, des énonciations différentes. Pour l'instant, on remarquera seulement que, dans ce cas de figure, la *qualité médiatrice* de la voix experte et extérieure, c'est-à-dire non pas seulement sa *séduction* mais sa clarté et son intelligibilité immédiate, est souvent faible : les experts ont tendance à parler avec de nombreux implicites et présumés, sans tenir compte du fait que leur voix est enregistrée et privée de tous les indicateurs multimodaux qui renforcent son intelligibilité ; enfin, les ex-

³⁵ C'est un des reproches qui est fait à l'AG dans les enquêtes de satisfaction des visiteurs de musée.

³⁶ Rigat 2004.

perts ne sont pas habitués à ce que leur destinataire visiteur ne soit pas un amateur d'art éclairé.

Pour ce qui est du rapport au tableau, comme nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, l'AG est toujours utilisé *in praesentia* de l'œuvre (ou d'une reproduction valable de l'œuvre). Le discours déployé présuppose que le tableau commenté soit sous les yeux du visiteur. Ce dernier n'est donc pas seulement un écouteur : il est également un regardeur des tableaux pendant l'écoute, afin de devenir éventuellement un observateur plus aguerri au terme de la visite commentée. C'est d'ailleurs pour cette raison que le discours de l'AG emploie de nombreux déictiques et quantité d'expressions du visible³⁷ pour marquer la co-présence du discours oral et du regard vers le tableau commenté. L'AG construit donc une expérience du regard. Mais il ne s'arrête pas à cette expérience. Il considère le tableau comme une réserve de significations qui n'est pas épuisée par la seule contemplation et par la sensibilité du regardeur, même quand la représentation figurative est d'une évidente et « apparente simplicité ».³⁸ La transaction de l'AG renforce l'attention du visiteur, en l'isolant du contexte du musée, en mettant en relation minutieuse les actions de voir et d'écouter. Dans la médiation avec l'AG, l'interaction entre l'œil et l'oreille, face au tableau, suit un cheminement qui va du *regard en silence* au *regard en écoute*, et qui retourne au *regard en silence*. L'écoute agit sur la vue, de sorte que le visiteur fait un parcours d'intellection qui va de écouter/regarder à écouter/observer. L'écoute est destinée à transformer la perception visuelle, à augmenter la quantité de visible signifiant pour le destinataire.

Cette action du dispositif sur le rapport entre l'écoute et le regard ne peut s'effectuer sans que des actes langagiers, à l'intérieur du texte oral, construisent un accord entre l'émetteur (AG) et le destinataire (écouteur-regardeur), sur ce qui est précisément *vu* dans le tableau. C'est la fonction essentielle, comme on va l'analyser, de la description du tableau dans le texte des fichiers.

4. Statut discursif et énonciatif du fichier dans l'AG

Nous voudrions maintenant définir les spécificités discursives et sémio-linguistiques des fichiers qui composent l'AG.

Structurellement, l'AG contient deux grands types d'énoncé : les énoncés instructionnels et les énoncés transactionnels.³⁹ Sauf exception peu significative,⁴⁰ tout au moins dans les AG des musées des Beaux-Arts, chaque type d'énoncé correspond globalement à un fichier du même type : aux énoncés instructionnels correspondent des fichiers instructionnels et aux énoncés transactionnels des fichiers transactionnels. Les énoncés instructionnels, dans leur fichier type, ont un contenu qui ne concerne jamais directement le commentaire du tableau. L'énoncé instructionnel accueille le visiteur, explique le mode d'emploi de l'AG, présente le musée, ses objectifs, son organisation (salles, services, espaces de convivialité). Les énoncés instructionnels expliquent très

³⁷ *Regarder, découvrir, voir, observer, examiner* sont des verbes qui ont une haute fréquence dans les textes des fichiers.

³⁸ AG du Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 505.

³⁹ Dufiet 2012, 40-42.

⁴⁰ AG Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 505. Au cours de la visite, on rencontre également quelques énoncés instructionnels dans des fichiers essentiellement transactionnels, lorsque l'énonciateur donne des consignes d'utilisation de l'AG, comme : « pour écouter la description de cette peinture composez le numéro 1505 ».

souvent l'organisation du parcours dans le musée. Ces énoncés sont brefs, et ont souvent la forme répétitive d'une recommandation. Nous ne les commenterons pas dans notre étude, car ils ne concernent pas directement le tableau.

Cependant, il convient d'attirer l'attention sur des énoncés *faussetment* instructionnels. Des énoncés comme « Si l'on regarde attentivement [ce tableau] »⁴¹ ne sont pas des énoncés instructionnels, ou bien ils ne le sont qu'apparemment ; en dépit de leur nature illocutoire (recommandation) et perlocutoire (inciter le visiteur à observer en se concentrant, et/ou à s'approcher du tableau), des énoncés de ce type sont totalement transactionnels. Ils ne servent pas à gérer la visite, mais à préparer et à développer l'interprétation du tableau. Ce type d'énoncé, assez fréquent dans les fichiers de l'AG, est donc à nos yeux principalement transactionnel.

Excepté cette catégorie d'énoncé faussetment instructionnel, on peut distinguer deux grands types de fichiers transactionnels. D'une part, les fichiers transactionnels *de peinture*, et d'autre part les fichiers transactionnels *de tableau*. Les premiers peuvent être des fichiers de synthèse sur l'histoire de l'art, sur les courants esthétiques et les mouvements picturaux. Il arrive aussi qu'ils narrent une partie de l'histoire du musée et de ses collections,⁴² ou bien encore qu'ils présentent les salles, les époques picturales, le principe d'exposition des œuvres. Le fichier *transactionnel de peinture* est aussi parfois un fichier de *savoir complémentaire*, à propos d'un tableau particulier. Il commente en général l'école artistique à laquelle appartient le tableau. Bien entendu, les fichiers *de peinture* ne dérogent jamais à la finalité d'éclairer, au bout du compte, les tableaux ; mais le caractère plus général et global du fichier *de peinture* fait que *l'action de regarder* un tableau particulier est moins immédiatement nécessaire. Les fichiers *de tableau*, en revanche, commentent directement et exclusivement un tableau particulier en impliquant le regard du visiteur. Dans cette étude nous nous intéressons essentiellement aux *fichiers transactionnels de tableau*, parce qu'ils réalisent pleinement une médiation directe entre le visiteur et l'objet d'art.

Au plan de son statut discursif et énonciatif, le fichier transactionnel d'AG peut être défini comme monologal, polyphonique et dialogique.⁴³ Il est monologal parce que, à l'instar du guide écrit,⁴⁴ une unique énonciation institutionnelle générale, indifférente au nombre de voix enregistrées,⁴⁵ assume la responsabilité complète du discours présent dans les fichiers. Il est aussi polyphonique parce que, comme on va le voir un peu plus loin, l'énonciation institutionnelle contient et distribue souvent plusieurs autres énonciations à l'intérieur du texte ; enfin, il est dialogique, car, comme on l'a déjà souligné à plusieurs reprises, l'énonciation institutionnelle intègre dans son discours le point de vue de celui qui regarde le tableau et qui écoute la médiation : en d'autres termes, tout

⁴¹ AG Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 505

⁴² Par exemple : l'histoire des bâtiments, la date d'ouverture du musée, les modalités d'acquisition des tableaux, les dons etc.

⁴³ Charaudeau, Maingueneau 2002.

⁴⁴ Dufiet 2013.

⁴⁵ Pour une définition de l'énonciation institutionnelle des musées on se permet de renvoyer à Dufiet 2013.

fichier transactionnel *de tableau*⁴⁶ prend en charge les questions que se poserait – que pourrait se poser – le destinataire visiteur.⁴⁷

Nous reviendrons sous peu sur la question fondamentale du dialogisme dans le fichier d'AG ; nous voudrions, pour l'instant, approfondir la question énonciative, au plan discursif.

Que le fichier soit monologal n'empêche nullement qu'il soit également polyphonique ; en effet les différentes voix enregistrées de l'AG représentent également, dans certains cas, des énonciations différentes. Ceci ne veut nullement dire qu'il y ait une correspondance automatique entre le nombre de voix et le nombre d'énonciations, puisque nous avons vu que fréquemment la même énonciation institutionnelle se réalise par les voix de plusieurs locuteurs.⁴⁸ Pourtant, la polyphonie des fichiers n'en est pas moins réelle.

Dans le cadre de cette polyphonie, l'énonciation institutionnelle monologale est première et dominante. Elle englobe toute la visite, elle contrôle l'ensemble du savoir et des connaissances qui est dispensé dans le fichier. Elle institue le rapport du particulier au général, en organisant le passage entre le tableau singulier et le concept interprétatif qui va orienter tout le discours ; elle fait apparaître les nouvelles notions explicatives, et elle est responsable de la signification finale du tableau. Cette énonciation dominante est donc essentiellement savante. Remarquons cependant qu'elle est au bout du compte assez peu épидictique, comme si l'éloge du tableau était un implicite ou un présupposé permanent du discours du fichier.⁴⁹ Nous reviendrons, par un autre aspect, sur cette question de l'éloge esthétique des tableaux.

L'énonciation institutionnelle, grâce à sa position savante et dominante, organise toutes les énonciations présentes dans la polyphonie ; elle distribue les autres prises de parole, en prenant en compte le point de vue du visiteur. Les autres énonciations qui sont introduites dans le discours du fichier sont toujours des énonciations de spécialiste, concentrées sur un point sémantico-discursif particulier. Elles augmentent le niveau cognitif. Leur fonction et leur identité singulière sont systématiquement précisées, pour légitimer l'intervention : responsable de collection, conservateur, historien d'art. Les prises de parole de ces énonciations ont un début et une fin clairement repérables, qui les distinguent de l'énonciation institutionnelle. Parfois, le changement d'énonciation se réduit à une citation, insérée en discours rapporté : citation du peintre lui-même, ou d'un critique de l'époque du peintre.⁵⁰ Ces énonciations autres que l'énonciation institutionnelle dominante peuvent sortir du champ restreint de la stricte expertise picturale lorsqu'elles apportent des élargissements biographiques et/ou historiques. Mais ce type d'information est aussi très fréquemment pris en charge par l'énonciation institutionnelle elle-même.

La multiplicité des énonciations entraîne une approche diversifiée et par étape de l'objet d'art ; en ce sens, la polyphonie énonciative est un paramètre de l'extension du discours cognitif en vue de l'interprétation du tableau. Naturellement, il y a toujours une

⁴⁶ On peut ici souligner que les fichiers transactionnels *de peinture*, lorsqu'ils expliquent, par exemple, l'origine et l'histoire du musée des Beaux-Arts de Lyon, au début de l'AG, ont un dialogisme stéréotypé ; il leur est difficile d'intégrer un probable questionnement du destinataire. Ils ont principalement une stratégie discursive didactique qui rend les informations compréhensibles et claires.

⁴⁷ Adam 1999, 131.

⁴⁸ Cfr. 3.

⁴⁹ Le discours épидictique est bien plus présent dans les AG d'exposition thématique, à l'instar de ce qui se passe dans les catalogues d'exposition thématique.

⁵⁰ Baudelaire et Diderot, en raison de leurs écrits sur l'art, bénéficient souvent de ce traitement.

concordance et un accord complets entre les différentes énonciations, savantes et expertes. Tel est un d'ailleurs un des rôles de l'énonciation institutionnelle savante : éliminer les polémiques propres au champ de l'art. Les conflits entre les écoles picturales, les désaccords esthétiques, et les divergences interprétatives entre les différents spécialistes du même artiste sont absents des fichiers. Ce parti pris énonciatif de consensus est dû au fait que notre corpus est composé d'AG de musée, et non pas d'AG d'exposition ou de galerie d'art ; l'énonciation institutionnelle de l'AG de musée tient un discours qui puisse impliquer le plus grand nombre de visiteurs possibles.⁵¹ Le fait que le fichier soit à la fois monologal et polyphonique répond donc bien à une double nécessité qui allie l'ordre discursif et les approches multiples.

5. Le dialogisme de l'AD : l'expertise et le point de vue du visiteur

Nous avons déjà souligné que le point de vue du visiteur idéal dans le discours de médiation est assumé par l'énonciation institutionnelle. Il convient toutefois d'écarter un possible malentendu : le discours de la médiation ne s'appuie pas du tout sur une appréciation esthétique supposée que le visiteur pourrait avoir à propos du tableau.

D'une manière générale, le discours du fichier évite très ostensiblement le jugement de goût et le *sentiment du beau* avec son caractère très subjectif.⁵² On sait, en particulier depuis les analyses de Kant, que le jugement de goût s'affirme *sans concept ni argument* puisqu'il est *désintéressé*. En d'autres termes, le jugement de goût ne dépend pas des propriétés des objets qu'il juge. Les qualités picturales d'un tableau ne déterminent pas le plaisir qu'il provoque ou l'admiration qu'il suscite. En ce sens, le genre discursif de l'AG reconnaît et exploite la division kantienne entre *propriétés* de l'objet et *jugement* du sujet, puisque comme nous l'avons dit en introduction, la peinture est considérée comme un langage dense de significations.

Pour autant, comme on l'a vu également (cfr. 3.), l'expérience du regard du visiteur n'est pas écartée de la médiation ; elle est même en son cœur. Il convient donc de préciser à quel titre.

L'expérience du regard n'est pas principalement envisagée comme l'entrée du *regardeur* dans le sentiment subjectif du beau. Les très rares notations d'éloge de la *beauté en peinture*, – le discours épideictique –, même si elles sont intégrées au discours de l'AG, ne font en réalité qu'agrémenter la médiation. Elles ne sont en rien le fil conducteur du commentaire du tableau. Elles se réduisent à quelques adjectifs et syntagmes très stéréotypés ; si le discours du fichier *de tableau* ne peut pas radicalement écarter, par principe, toute expression du sentiment du beau, il n'en fait jamais un de ses moteurs analytiques. D'ailleurs, on conviendra qu'un éloge marqué s'accorde mal avec une énonciation institutionnelle, puisque faire un éloge soutenu c'est s'obliger aussi à critiquer et à introduire des sources, au moins potentielles, de polémique.⁵³ La médiation vise le sens du tableau mais elle ne lui attribue jamais une valeur esthétique. L'expérience du regard du visiteur ne débouche donc pas sur l'évaluation et sur la hiérarchi-

⁵¹ Dufiet 2013. Réapparaît dans ce positionnement de l'AG toute la force du dialogisme.

⁵² Ferry 1990.

⁵³ Dufiet 2013. Le guide écrit de musée est dans la même situation.

sation esthétique propre au jugement de goût. Toutefois, les perceptions⁵⁴ et les sensations du visiteur ne sont pas éliminées du discours, pour la bonne raison qu'elles favorisent l'implication du visiteur destinataire dans la médiation ; il s'avère seulement que leur expansion est limitée, et que leur fonction est de questionner la signification du tableau. Elles ne servent pas de tremplin à l'affirmation de la subjectivité esthétique libre et autosuffisante du visiteur. En somme, l'expérience du regard ne constitue pas un obstacle à l'interprétation ; elle va bien au contraire faciliter l'attribution au tableau de propriétés susceptibles d'être partagées.

En effet, c'est en accord avec cette disposition de l'expérience du regard qu'interviennent le discours savant de l'énonciation institutionnelle et l'expertise des autres énonciations. Les plans cognitif et expert des énonciations constituent à la fois une légitimation du discours du fichier et une mise en œuvre de la médiation qui va aboutir à une interprétation. Certes, il existe différents degrés de connaissance et d'expertise, et la connaissance présente dans un fichier d'AG, eu égard à la science de l'histoire de l'art, est peu approfondie. Elle n'en relève pas moins de connaissances authentiques qui vont au-delà de l'acculturation commune.

Cependant, dans le cas du fichier d'AG, la connaissance savante se propose très souvent au premier abord sous l'apparence d'une disposition discursive naturelle, comme une manière naïve d'entrer dans l'observation du tableau. C'est en effet en positionnant le regard du visiteur sur des détails choisis, que la médiation savante progresse et s'impose.⁵⁵ Elle prend ces détails en considération pour commenter leur fonction et leur signification, et pour interroger leur finalité dans l'interprétation. Par exemple : quelle est la référence historique de tel vêtement peint ? pourquoi cette direction du regard de la femme portraiturée ? le geste de ce personnage a-t-il de l'importance ? comment comprendre l'expression de ce visage etc. Les références culturelles, les concepts et les notions de l'art ne sont absolument pas absents du discours, mais souvent, ils n'interviennent directement dans le commentaire que pour répondre à la curiosité déjà instillée par l'observation des détails. Bien évidemment, en réalité, nul doute que toutes les connaissances et toutes les références culturelles ne soient à l'origine de l'observation et de la curiosité. Mais l'ordre discursif de la médiation, comme nous le verrons de manière très précise (cfr. 7), ne reproduit pas l'ordre déductif-logique de la connaissance savante. La médiation du fichier repose sur des critères de savoir, mais elle se nourrit du regard du visiteur pour les convoquer, pour les mettre en œuvre, pour faire jouer leurs relations les uns avec les autres, selon les exigences du tableau. Les critères apparaissent à la lumière de leur opérativité signifiante dans des inférences et des relations logiques. Le visiteur se familiarise avec les critères de lecture et d'interprétation des tableaux selon une approche profondément inductive. Les paramètres ou critères ne sont pas exposés a priori comme des outils méthodologiques, mais ils sont directement mis en œuvre dans la médiation. En ce sens, la condition de réalisation de la médiation est d'effacer les procédures du savoir et de se rendre transparente pour le visiteur.

Dès lors, tout fichier *de tableau* dans l'AG vise deux objectifs complémentaires : d'une part dévoiler et formuler la signification du tableau, et d'autre part mettre à disposition du visiteur destinataire, plus ou moins directement et nettement, les paramètres de

⁵⁴ Outre la très grande fréquence des verbes de perception, on note la présence des « nous » ou des « on » inclusifs qui unissent dans l'AG le sujet énonciateur et le destinataire. Le « vous » matérialise, à l'occasion, une partie de la présence dialogique du visiteur.

⁵⁵ Arasse 2004, 274-275.

lecture et d'interprétation des tableaux. La médiation d'un AG propose à la fois une interprétation du tableau et une méthode d'approche des œuvres.

Les critères de lecture proviennent conjointement des domaines de connaissances générales (histoire de l'art, histoire sociale, histoire des idées, courants et école de peinture etc.), et des signifiants fondamentaux propres à tout tableau : sujet, dessin, couleurs, composition, iconographie, technique picturale, dimension etc.⁵⁶ D'une époque picturale à l'autre, d'un fichier à l'autre, les paramètres employés peuvent ne pas être exactement identiques, ou bien, plus fréquemment encore, ne pas avoir la même importance, ni la même valeur. Il n'en reste pas moins que, en principe, la médiation complète de l'AG d'un musée national, qui couvre toute l'histoire de la peinture occidentale qui va des primitifs européens jusqu'à l'art moderne et contemporain, devrait présenter toute, ou quasiment toute, la palette des critères susceptibles d'expliquer les œuvres principales des collections. On peut donner quelques exemples paradigmatiques de certains d'entre eux : l'histoire nationale (« si l'on regarde le vêtement de la femme on constate qu'il n'évoque pas du tout le XIX^e siècle français »), l'histoire de l'art (« à Lyon au XIX^e siècle ce type de représentation est devenu une véritable tradition », « des peintres de cette génération qui choisissent des fleurs magnifiques et cultivées », « [II] rappelle les portraits de la Renaissance italienne peints au XV^e siècle ou au début du XVI^e siècle par Léonard de Vinci ou Raphaël »), la biographie des peintres, la technique de peinture (« soin méticuleux à montrer chaque fleur dans les moindres détails »), l'iconologie (« s'agirait-il alors d'une représentation de la déesse Flore, déesse des fleurs des jardins et du printemps ? », « Selon la légende une jeune vierge pouvait aider à capturer une Licorne »).⁵⁷ Naturellement d'autres critères, en fonction d'un tableau particulier, peuvent intervenir et être mis en œuvre à partir du regard du visiteur.

Beaucoup de modalités linguistiques et discursives interviennent dans le texte de la médiation pour actualiser les critères de connaissance savante dans la relation dialogique. On ne saurait toutes les examiner. Nous signalerons uniquement ici la modalité de l'interrogation, assez récurrente, parce qu'elle implique le visiteur de manière particulièrement dynamique. Il arrive que la question formulée par l'énonciateur du fichier exprime un doute authentique ; mais plus souvent, le texte enchaîne une ou plusieurs interrogations, comme si l'énonciateur reprenait à son compte des questions que se pose le visiteur, telle une voix intérieure, sur le tableau :⁵⁸ « Mais quel est le sujet de ce tableau ? ».⁵⁹ Cette interrogation n'est pas formellement attribuée au visiteur, comme, par exemple avec la formule « Vous vous demandez certainement quel est... * », qui provoquerait une séparation brutale de l'énonciateur (savant-expert) et du visiteur (ignorant). La question pourrait alors souligner l'incompétence du visiteur, menacer sa face, et fragiliser la réussite de la médiation. Il n'en reste pas moins que la question « Mais quel est le sujet de ce tableau ? » prend évidemment en charge un point de vue qui ne peut être authentiquement, – au plan sémantique –, que celui du visiteur. L'énonciation experte de la voix dominante n'aurait pas, de son propre point de vue, une approche aussi ingénue, même en cas de doute. L'interrogation peut également contenir une proposition de réponse : « S'agirait-il du portrait d'une femme que l'artiste aurait con-

⁵⁶ Chastel 1980, 94 ; Bergez 2011.

⁵⁷ Le cycle des six tapisseries de *La dame à la Licorne* au Musée de Cluny.

⁵⁸ Ce procédé est également présent dans les visites guidées.

⁵⁹ AG du Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 505. Dans un autre fichier (514) on rencontrera par exemple la phrase : « Au-delà d'un motif qui aurait pu être convenu, ne décrit-il [le peintre] pas minutieusement les comportements d'une société qui travaille son image ? ».

nue ? », « S'agirait-il d'une peinture de fleurs ? ». ⁶⁰ L'enjeu du sujet véritable du tableau, au-delà de l'image figurative, est ici l'objectif de la médiation, et il est donné au plan linguistique, comme l'interrogation même du visiteur.

Les modalités dialogiques qui intègrent la connaissance dans le discours oralisé du fichier ont des conséquences très concrètes sur la langue de la médiation. Celle-ci procède sans rupture conceptuelle, ni saut notionnel. Elle suit pas à pas un approfondissement sémantique et interprétatif toujours explicité et justifié ; elle privilégie surtout un enchaînement thème-rhème tel que le premier rhème devient le thème suivant. Elle prend soin de souligner les liens syntaxico-logiques en utilisant les conjonctions de coordination ou les adverbes en fonction de connecteurs ; elle emploie des structures de phrase simple, avec peu de subordinées (on trouve surtout des relatives). Au plan syntagmatique et lexical, l'apposition et l'énumération sont récurrentes dans les descriptions. En outre, la langue de la médiation est profondément homogène, puisqu'elle ne se départit jamais de son registre soutenu (aucune familiarité). En ce sens, le caractère culturel de la visite et la nature artistique du référent conditionnent directement le registre socio-linguistique de la langue de l'AG. En outre, son vocabulaire approprié demeure parfaitement standard, comme par exemple avec : touche, couleur, palette etc. Les substantifs n'appartiennent que très rarement à la véritable langue de spécialité de la peinture. C'est l'absence de la terminologie et du vocabulaire de la langue des arts qui frappe. Des mots aussi essentiels qu'iconologie, allégorie, symbole, esthétique etc. n'apparaissent pas dans le texte de l'AG.

Les AG sélectionnent des sources savantes qu'ils simplifient et synthétisent selon les exigences d'une expression verbalisée standard qui ne constitue jamais un obstacle à la compréhension du visiteur non-spécialiste. ⁶¹

6. Les phases discursives du fichier de tableau

On a compris que l'AG ne veut pas éliminer ou même dévaluer le regard du visiteur sur le tableau par un discours savant, mais, bien au contraire, renforcer ce regard. À l'intérieur du texte, cette finalité se réalise par étape.

Le texte du fichier *de tableau*, – formé d'énoncés transactionnels –, est construit en plusieurs phases sémantico-fonctionnelles. Selon leur nature et leur fonction, les différentes phases du discours engagent plus ou moins directement le regard du visiteur. À l'évidence, une information historique indispensable et une référence culturelle ou biographique éclairante, qui ont la fonction de contextualiser le tableau, ne s'appuient pas directement sur l'acte de regarder. Mais le centre du fichier n'est pas occupé par ce type d'énoncé.

On peut définir assez schématiquement trois phases logico-discursives essentielles dans le texte de l'AG : identifier le tableau, décrire le tableau, interpréter le tableau. Dans la plupart des cas, ces trois moments se suivent selon l'ordre indiqué : identifier, décrire interpréter. Mais on comprendra aisément que, conformément à des traditions rhétoriques éprouvées, certains fichiers sont susceptibles de commencer par des nota-

⁶⁰ AG du Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 505.

⁶¹ On peut toutefois constater des différences entre les usages linguistiques de différents AG. Ainsi la langue de l'AG du Musée des Beaux-Arts de Lille est sensiblement plus *parlée* que celle de l'AG du Musée des Beaux-Arts de Lyon.

tions descriptives frappantes, ou par une formule interprétative qui sert à clarifier immédiatement la signification d'un tableau particulièrement étrange.

L'identification du tableau, au début du fichier, s'effectue textuellement par une procédure *d'ancrage* qui met en jeu le regard du visiteur. La *procédure* d'ancrage peut contenir elle-même plusieurs phrases, ou se réduire à une seule phrase alimentée par toutes les notions utiles à l'ouverture de la médiation ; dans ce deuxième cas, on parlera alors plus volontiers de *formule* d'ancrage. Cette procédure-formule d'ancrage ouvre le fichier, désigne le tableau, le nomme et l'attribue à un peintre. Le plus souvent, au plan linguistique, elle associe une expression référentielle déictique au nom de l'auteur, comme : « ce tableau est une œuvre de Louis Janmot ». ⁶² S'y ajoute, parfois, la nature matérielle de la peinture, ses dimensions, son support : ⁶³ « [II] mesure 1 mètre de haut sur 80 centimètres de large. Il a été peint à l'huile sur un panneau de bois. Il est aujourd'hui présenté dans un cadre imposant en bois sculpté, doré, de 20 centimètres de large environ ». Presque systématiquement apparaît aussi dans la procédure d'ancrage, le titre du tableau avec sa date de composition : « Il [le tableau] a été réalisé à Lyon en 1845 ⁶⁴ [...] et l'artiste l'a intitulé *Fleurs des champs* ». ⁶⁵ La procédure d'ancrage décrit et catégorise aussi assez fréquemment le sujet ou le thème référentiel du tableau : « Il [le tableau] représente une jeune femme assise dans un paysage ». ⁶⁶ L'ordre des notions et des concepts peut être différent sans que la nature et la fonction de la procédure d'ancrage n'en soient affectées. Les catégories sémantiques présentes dans la procédure d'ancrage ne varient pas, ou très peu. Si le titre du tableau, le nom du peintre et le thème semblent être des catégories systématiquement présentes dans la procédure d'ancrage, en revanche les dimensions et le support du tableau paraissent dépendre du bon vouloir de l'énonciation de l'AG, puisque des dimensions banales peuvent être mentionnées, alors que d'autres plus exceptionnelles sont passées sous silence ; la procédure-formule d'ancrage peut donc être complètement ou partiellement actualisée dans le texte du fichier. Remarquons que lorsqu'un tableau bénéficie de deux fichiers (fichier premier et fichier complémentaire), certains énoncés de la procédure d'ancrage du fichier complémentaire peuvent ne pas être identiques à ceux du premier fichier. Dans le cas suivant, l'énoncé d'ancrage du fichier complémentaire (« Il [le tableau] représente une jeune fille assise dans la campagne tenant des fleurs des champs dans ses mains ») ⁶⁷ est différent de l'énoncé d'ancrage du premier fichier : « Il [le tableau] représente une jeune femme assise dans un paysage ». Cette différence entre les deux énoncés des procédures d'ancrage introduit déjà l'importante et délicate phase textuelle de la description.

La procédure d'ancrage est suivie d'une phase textuelle (ou d'une séquence) descriptive fondamentale dans la médiation d'un AG de musée. ⁶⁸ On pourrait d'ailleurs s'en étonner puisque la présence de l'œuvre devrait, selon une logique apparente de bon sens, dispenser le texte du fichier de toute description. Ce sont les fonctions profondes

⁶² AG Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 505.

⁶³ AG Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 1505.

⁶⁴ AG Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 505.

⁶⁵ AG Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 505.

⁶⁶ AG Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 505.

⁶⁷ AG Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 1505.

⁶⁸ « L'audioguide ne doit pas faire l'impasse sur des aspects qui sautent aux yeux... la description ne doit pas être gratuite mais elle doit fournir un supplément de sens par rapport à ce que le visiteur peut voir lui-même » (Vialatte 2007, 11).

de la description⁶⁹ et les nécessités de la médiation qui expliquent cet apparent paradoxe.

Tout d'abord, la description fonctionne envers le visiteur comme un *identificateur mémoriel* du tableau. Elle est d'ailleurs tellement importante dans le fichier d'AG que, dans certain cas, la quasi totalité du fichier peut être considérée comme une description.⁷⁰ Deuxièmement, et surtout, le rôle de la description n'est pas de faire voir⁷¹ un tableau absent, mais de guider le regard du visiteur dans le tableau présent. La description est la phase sémantico-textuelle qui célèbre, de fait, le regard du visiteur.

En second lieu, la description sélectionne des détails intéressants et significatifs du tableau en cause ; elle donne ainsi un point de départ, un ordre, une progression au sens et à l'interprétation. En d'autres termes, la description textuelle permet à l'énonciateur et au visiteur d'être d'accord sur ce *qu'ils voient principalement, et en vue de l'interprétation, à l'intérieur du tableau*. La description suspend la séparation sémiotique entre le signe pictural (analogique) et le découpage du réel par les signes linguistiques ; elle surmonte l'hétérogénéité de la peinture par rapport à l'ordre de la parole,⁷² elle fait entrer les signes picturaux visibles dans les signes linguistiques, et construit un discours *de verbe et de peinture* commun au visiteur et à l'énonciateur de la médiation. En construisant un parcours sémiotique dans le tableau, la description engage bien évidemment l'interprétation. C'est ce que l'on voit dans le cas suivant : « La jeune femme ne sourit pas, elle semble perdue dans ses pensées. Sans être triste pour autant elle a l'air son-

⁶⁹ La description et l'appel à des textes précis constituent la base de l'iconologie classique (Chastel 1980, 103).

⁷⁰ AG Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 1505. Le personnage est ainsi décrit : « De son corps [une jeune fille] nous voyons la tête, le buste et les jambes jusqu'aux genoux. Le cadrage est serré et nous ne voyons pas le bas des jambes ni les pieds. Le buste est légèrement tourné vers la droite, le visage est face à nous mais la jeune femme ne nous regarde pas. Ses yeux sont tournés vers la gauche un peu en bas. Il s'agit d'un regard dans le vide, comme on dit, ou d'une attitude d'attente, de rêverie ou de méditation. La jeune fille a une vingtaine d'années son visage est doux, lumineux et simple. Légèrement grave peut-être. Sa bouche est assez charnue, son nez droit, et ses yeux sombres. Ses cheveux noirs qui encadrent son visage semblent attachés à l'arrière. Elle porte sur la tête une délicate couronne de liseron aux fleurs roses. Ses épaules sont larges et légèrement tombantes, ses mains longues et fines, ses vêtements raffinés. Une tunique légère de couleur rose plissée au niveau des épaules et de la gorge tombe jusqu'aux cuisses et laisse apparaître de longues manches vertes. Sur les genoux un tissu plus pesant, peut-être une couverture légère de couleur rouge vif. Sa main droite est simplement posée sur ce tissu. Elle présente un petit bouquet de fleurs des champs. Parmi ces fleurs on reconnaît facilement des boutons d'or ou des pâquerettes. De sa main gauche elle tient un autre bouquet plus vertical. Il s'agit là de pavots rouges, voués peut-être à se faner bien vite. » La description de la jeune fille est complétée par un élargissement au cadre naturel dans lequel elle se trouve : « Dans le prolongement de ces fleurs qui montent le long du bord droit du tableau, un églantier présente quelques fleurs rose pâle. De l'autre côté du tableau, à gauche, des herbes folles montent également le long du cadre attirant quelques papillons qui volaient au-dessus. Enfin, autour de la jeune fille en arrière-plan, on aperçoit le paysage qui s'ouvre jusqu'à l'horizon. D'abord une grande plaine légèrement en contre-bas, puis quelques collines et enfin les premiers reliefs qui annoncent déjà la montagne. De part et d'autre de la tête, le ciel est bleu pâle, avec quelques légers nuages à l'horizon. » L'énonciateur formule des inférences interprétatives à partir de la description figurative : « Nous sommes probablement au printemps ou au tout début de l'été. La lumière est douce et régulière. Une lumière de fin de journée peut-être, légèrement rosée, à l'heure où les ombres s'adoucissent [...]. La jeune femme ne sourit pas, elle semble perdue dans ses pensées. Sans être triste pour autant elle a l'air songeuse. Sa peau est assez pâle, ses joues sont à peine rosées, malgré la vivacité des couleurs et la douceur du motif, l'ensemble du tableau est assez mélancolique ». (Nous avons réalisé une transcription strictement sémantique et discursive).

⁷¹ Cette question renvoie à la célèbre théorie d'Horace : « Ut pictura poesis » (Bergez 2011, 49-55).

⁷² Bergez 2011, 45.

geuse. Sa peau est assez pâle ses joues sont à peine rosées, malgré la vivacité des couleurs et la douceur du motif, *l'ensemble du tableau est assez mélancolique* ». ⁷³ La signification et l'interprétation du tableau sont ainsi directement inférées des notations descriptives. ⁷⁴ Il est d'ailleurs fréquent, dans le texte du fichier, que la description soit prolongée et suivie, comme ici, d'une formule synthétique d'interprétation, qui est à la fois une sorte de conclusion de la description et une annonce du commentaire qui pourra être développé ensuite. La description a donc une fonction discursive de préparation, voire de conditionnement de l'interprétation.

Il arrive que des énoncés narratifs se glissent à l'intérieur du fichier. Ils peuvent concerner divers thèmes ; souvent lorsqu'il s'agit d'une peinture historique ou mythologique, le fichier résume un vaste récit et identifie les sources textuelles qui ont inspiré le tableau. Mais on ne saurait parler, à proprement dit, d'une séquence narrative structurante. À la différence de la description, la narration semble plus occasionnelle ; elle dépend fortement du type ou du genre du tableau. On rencontre des énoncés narratifs développés surtout dans les fichiers de tableau à sujet historique, mythologique ou biblique.

En revanche, la phase d'interprétation, est bien la dernière phase logico-discursive structurante du fichier. En général, elle clôt aussi textuellement le discours de médiation. La cohérence et la force de la médiation dépendent de la continuité et de la cohérence qui sont établies entre l'interprétation définitivement formulée et l'interprétation qui pouvait être induite de la description. La description et l'interprétation forment donc deux séquences textuelles complémentaires, telle que l'interprétation apparaisse comme une inférence logique naturelle de la description. En règle générale, les notions interprétatives et la signification générale du tableau appartiennent à des domaines de l'expérience commune, à une sémantique partagée de la représentation du monde. Elles renvoient à la fonction extra-artistique, très traditionnelle, de l'art ⁷⁵ comme l'éthique, le sentiment religieux, ou bien les axiologies sociales, ou encore les passions les plus reconnues. L'interprétation conclusive qui suit le met en évidence : « Janmot ⁷⁶ nous invite [...] à une méditation sur le temps qui passe [...] ». ⁷⁷ Comme dans la majorité des cas, l'évaluation esthétique du tableau est écartée au profit d'un thème éthico-existential, de la morale classique. Comme nous le verrons quelques fichiers font exception et valorisent l'art de peindre de l'artiste, dans une optique méta-picturale.

Au plan linguistique, comme dans cet exemple, il n'est pas rare que l'interprétation soit concentrée en une formule brève frappante, au présent éternel, avec une valeur exemplaire : « nous invite [...] à une méditation sur le temps qui passe ». Elle est faite pour être mémorisée par le visiteur et elle s'associe à la description du tableau pour saturer le commentaire. Dès lors qu'une signification a été formulée, on peut considérer que la pragmatique de la médiation est *heureuse*. La formule d'interprétation couronne d'autant plus l'action langagière de la médiation, qu'elle unit, comme dans le cas présent, avec « nous invite » les points de vue du visiteur du musée et de l'énonciateur de l'AG. L'énonciateur et le visiteur sont, le temps du fichier, le *même regardeur*.

⁷³ AG Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 505.

⁷⁴ On pourrait citer de très nombreux fichiers dans lesquels la description a cette importance.

⁷⁵ Le concept *d'art pour l'art* n'apparaît que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, et sans devenir immédiatement dominant.

⁷⁶ Peintre lyonnais du XIX^e siècle.

⁷⁷ AG Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 505.

Les trois phases textuelles que nous avons définies, en termes d'identité sémantique et de fonction, constituent, sans aucun doute, le modèle dominant du fichier d'AG. Celui-ci commence avec la procédure d'ancrage ; vient ensuite la description qui exploite et renforce le regard du visiteur ; enfin, la dernière phase cristallise la médiation avec l'interprétation du tableau. Le fichier de tableau est une action langagière dialogique d'herméneutique et de sémantisation.

7. Le fichier de tableau abstrait

Toutefois, on ne peut ignorer que la question du sens du tableau, objectif de la médiation de l'AG tel que nous l'avons défini, se pose en des termes sensiblement différents selon que l'œuvre commentée est figurative ou abstraite. Nous reconnaissons bien volontiers que cette distinction est d'ailleurs trop approximative et s'avère insuffisante eu égard à l'histoire de la peinture ; toutefois elle est malgré tout très opératoire pour notre réflexion présente. Il est en effet communément admis qu'un tableau abstrait se propose avec une *accessibilité culturelle* beaucoup plus faible que ne le fait un tableau figuratif. Même si selon Kandinsky,⁷⁸ le renoncement à la figuration mimétique ouvrirait dans l'art pictural une dimension spirituelle ; délivrée de sa fonction illusionniste, la peinture s'adresserait directement à l'esprit.⁷⁹ Toutefois, la relation directe entre l'abstraction et l'esprit du visiteur est tout sauf immédiate.

Le positionnement du tableau non-figuratif n'est pas sans conséquences sur la médiation de l'AG et les textes de ses fichiers. Au plan des phases discursives que nous avons à peine définies, ce sont surtout la phase descriptive et la phase interprétative qui sont affectées. Les codes esthétiques éloignés de la figuration ainsi que le langage pictural, constitué uniquement de formes abstraites et de couleurs immotivées, ne peuvent plus être les supports d'une description référentielle. De même, la phase interprétative du texte du fichier n'est pas en mesure de formuler le sens plein et affirmatif d'une composition qui n'a pas de rapport immédiat avec les significations mondaines.⁸⁰ Dans ce cas de figure, le discours de médiation assume, justifie et explique beaucoup plus le *défaut de sens* du tableau que sa signification. Ainsi le fichier de *Rythme couleur*, tableau abstrait de S. Delaunay,⁸¹ se concentre-t-il principalement sur la description-justification du langage pictural : « Comme dans ses autres tableaux, l'artiste utilise ici le mouvement des couleurs pour exprimer le jeu créatif de la vie. Cercles, damiers, losanges, triangles et rectangles établissent un ordre et un rythme. *Aucune loi géométrique ne régit la composition.*⁸² C'est l'énergie des contrastes qui guide Sonia Delaunay dans le choix des couleurs, de leur emplacement et de leur forme ». ⁸³ À un premier niveau, le texte du fichier semble bien respecter, globalement, la division structurante entre la description et

⁷⁸ Kandinsky 1989.

⁷⁹ Bergez 2011, 59.

⁸⁰ Il ne serait pas faux de noter que, pour bien des raisons différentes, un visiteur peut être également *éloigné*, ou même très *éloigné*, d'une peinture médiévale, d'une scène historique du Quattrocento, d'une nature morte, d'un tableau symboliste, ou même d'une peinture de genre. L'interprétation est loin d'être facilement accessible. Mais, en raison de la présence d'un motif figuratif, le visiteur se sent beaucoup moins troublé.

⁸¹ AG du Musée des Beaux-Arts de Lille, fichier 903.

⁸² C'est nous qui soulignons.

⁸³ On sait que pour Kandinsky, par exemple, la couleur est un moyen d'exercer une influence directe sur *l'âme humaine*.

l'interprétation. En fait, l'énonciateur souligne surtout le manque de sujet mimétique dans le tableau, par une énumération des formes géométriques ; de plus, il confirme, à la forme négative (« *Aucune* loi géométrique *ne* régit la composition ») et en réfutant le présupposé esthétique de la peinture figurative classique (un tableau devrait être ordonné par *une loi de composition*), qu'aucune règle d'art n'a gouverné la création de l'œuvre de S. Delaunay. Le fichier confirme que l'art contemporain introduit une conception nouvelle de l'art, dans laquelle ce n'est pas seulement l'œuvre elle-même qui fait art, mais l'*expérience* singulière qu'elle va provoquer chez le spectateur.⁸⁴ Au plan dialogique, le texte du fichier prend ainsi en compte le très probable désarroi visuel et interprétatif du destinataire visiteur face au tableau. Le fichier de tableau abstrait attribue encore au point de vue du visiteur une position et une action essentielles, mais sur un registre spéculatif et méta-pictural, qui n'aboutit pas à une satisfaction du sens. On comprend tout le paradoxe discursif et pragmatique de ce type de fichier qui accomplit la médiation sans véritable phase d'interprétation, et qui oriente le regard et l'esprit du visiteur vers une conclusion non signifiante. Le discours s'abrite derrière la liberté créatrice du peintre et suggère au visiteur un regard *autre*, guidé par des critères différents de ceux qu'il a rencontrés avec la peinture figurative. Le discours fait en sorte que *le défaut de thème et de sens* ne soit pas considéré comme une mise en cause de la notion d'œuvre picturale, mais comme un autre point de départ artistique. Dès lors, et contrairement ce que nous disions précédemment,⁸⁵ le fichier *de tableau*, quand il s'agit d'un tableau *abstrait*, tend à n'avoir plus qu'un seul objectif : il renonce à dévoiler et à formuler la *signification* de l'œuvre, éliminant ainsi le premier objectif de la médiation, et se contente de proposer des critères de lecture, grâce auxquels le visiteur peut accommoder son regard, et ne pas se sentir totalement démuné. C'est vers le pur langage pictural que se dirige la médiation. On pourrait ainsi multiplier les exemples, comme avec Serge Poliakov : « Les compositions de Serge Poliakov [...] ont l'aspect de puzzles dont les pièces coulissent les unes au-dessus des autres. La matière picturale joue toujours un rôle important. [...] *L'artiste se réclame d'une abstraction pure sans référence à des souvenirs ou à des émotions* ». ⁸⁶ Dans ce dernier cas, on serait tenté de parler de commentaire *a-sémantique* de l'œuvre.

Cette situation de médiation explique que l'énonciation des fichiers de *tableau abstrait* exploite très volontiers la polyphonie énonciative en rapportant des déclarations des peintres. La médiation trouve dans ces citations une légitimation du projet pictural et une conception de l'œuvre d'art opérationnelle dans le fichier de l'AG. Dans ce cas, la stratégie discursive du fichier consiste à rester à l'extérieur de l'œuvre, sous l'abri des intentions du peintre.

Comme on va le voir de nouveau avec l'analyse complète d'un cas spécifique, les stratégies discursives des médiations de l'art figuratif relient les effets de l'œuvre à des significations historiques, artistiques, et symboliques. Il n'en reste pas moins que toutes les stratégies de médiation des tableaux, que ceux-ci soient figuratifs ou abstraits, prennent source et se déploient à partir de la même question apportée par l'énonciateur : quelle réaction est attribuée au destinataire visiteur idéal face au tableau ? Sans cet acte attributif, nul discours de médiation ne peut se construire. En ce sens, le fichier de ta-

⁸⁴ C'est Marcel Duchamp qui a introduit cette radicalité. Dans le cas de l'art contemporain, le discours autour de l'œuvre fait partie de l'œuvre. Mais il s'agit d'une problématique discursive, sensiblement différente de celle de la médiation, telle que nous l'avons définie.

⁸⁵ Cfr. 5.

⁸⁶ AG du Musée des Beaux-Arts de Lille, fichier 902.

bleau *abstrait* confirme à sa manière, tout comme le fichier de tableau *figuratif*, ce dialogisme fondamental de la médiation de *tableau*.

8. Stratégie discursive de la découverte⁸⁷

Cette stratégie que nous allons analyser est tout à fait intéressante parce qu'elle est à la fois totalement représentative des différents paramètres que nous avons soulignés, et parce que, en même temps, elle n'est pas sans originalité au plan textuel par rapport au modèle général qui a été mis en évidence (cfr. 6). Comme on l'a vu, la formule d'ancrage au début de la médiation s'avère être un endroit discursif particulièrement important. Or, exceptionnellement, la formule d'ancrage de ce fichier de tableau figuratif (T. Géricault, *La monomane de l'envie*) élimine le titre du tableau, le nom du peintre, et le thème central. Nous allons voir comment et pourquoi.

La formule d'ancrage de ce tableau identifie seulement le motif figuratif, – il s'agit du portrait d'une vieille dame. Mais cette procédure d'ancrage attribue aussi très directement, au visiteur qui contemple ce tableau, un point de vue, une perception ciblée : « Une vieille femme *au regard étrange*⁸⁸ observe par en dessous quelque chose que nous ne voyons pas ». ⁸⁹ La simple reconnaissance du sujet représenté est ici immédiatement dépassée. L'absence du titre du tableau, (*La monomane de l'envie*) – avec toutes ses connotations⁹⁰ –, a un effet dans la formule d'ancrage : le thème de la folie est d'abord très brièvement mis en sommeil, ou en réserve. Mais ce thème ressurgit immédiatement non plus comme une donnée de l'énonciation institutionnelle savante, mais comme l'effet du premier regard du visiteur sur le tableau : « Une vieille femme *au regard étrange* ». L'orientation interprétative est inscrite dans le fichier comme étant le fruit de la compréhension active du visiteur qui examine le portrait et qui repère instantanément le « regard étrange » de la « vieille femme ». En fait, l'énonciation du fichier mime une forme de découverte du tableau qui est commune à l'énonciation savante et au visiteur, comme si tous deux étaient interloqués par le « regard étrange » de la femme ; le « nous » englobe effectivement l'énonciateur et le visiteur (« nous ne voyons pas »). Tous deux ont la même compréhension du « regard » de la « vieille femme » et sont associés dans la perception du tableau par le discours du fichier. Cette perception associée se retrouve plus loin, puisqu'il est dit que ce tableau est « un portrait qui cherche avant tout à imposer une sensation » ; c'est bien évidemment au visiteur et à son alter ego l'énonciateur que la *sensation* s'impose. L'énonciateur lui-même le confirme d'ailleurs quelques mots après : « *Nous sommes face* à cette femme terriblement vivante ». L'énonciateur et le visiteur cheminent donc ensemble dans la découverte, et vers le dévoilement de la signification et de l'interprétation du « regard étrange » de la femme. Cette progression se fait bien évidemment grâce au savoir de l'énonciateur savant, mais sans que celui-ci ne délivre ses connaissances ex-cathedra : le visiteur est accompagné dans l'interprétation comme si celle-ci naissait du prolongement de son

⁸⁷ T. Géricault, *La monomane de l'envie*, AG du Musée des Beaux-Arts de Lyon, fichier 507.

⁸⁸ C'est nous qui soulignons

⁸⁹ Ici encore, la transcription écrite du texte oral de la médiation a été faite uniquement dans une optique discursive de type sémantique.

⁹⁰ Ce tableau est très connu des historiens d'art et des spécialistes du romantisme. Mais il n'a pas une notoriété publique particulière, sauf peut être pour les Lyonnais qui fréquentent leur Musée des Beaux-Arts.

propre regard dans la parole de l'énonciateur. Dès lors, la médiation s'effectue comme une production langagière transparente, qui s'efface dans sa réalisation même.

La finalité de la médiation est suggérée par la première phrase, puisque l'adjectif « étrange » a la même fonction discursive qu'une question : de quelle étrangeté s'agit-il ? Le sens de l'*étrangeté* est reformulé en deux occasions, selon le même procédé de la réception visuelle du tableau, puisque de nouveau, c'est la réaction de celui qui regarde le tableau, visiteur et/ou énonciateur, qui est utilisée : « [...] ce visage au regard étonnamment présent *dérange et inquiète* », « Face à la folie qui *trouble et effraie* ». On soulignera ici l'usage rythmique des verbes, et surtout la valeur profondément assertive des expressions. La médiation se poursuit ensuite, comme dans notre modèle, par une description de la vieille femme, plus précise : « Son visage blême est enserré dans un petit bonnet blanc. Le vêtement qui la couvre est gris, formé de multiples bandes de tissu qui forment un triangle et l'enserrent comme une camisole. » La description accentue l'*étrangeté* mise en question et en révèle le caractère pathologique par le lexique vestimentaire : la « camisole », en particulier, ne peut pas ne pas évoquer la camisole *de force* qui contraint les malades mentaux. Le thème de la folie naît de l'examen de la peinture, et non pas de l'application de la dénotation du titre (*La monomane*) à l'image figurée dans le cadre.

Puis le texte du fichier insère encore une fois le regard du visiteur, en introduisant un nouveau paramètre de la réception du tableau. Cette fois, c'est la *distance* de l'observateur par rapport au tableau qui est utilisée ; l'énonciateur incite le visiteur à réduire la distance de son regard sur le tableau : « *En s'approchant*, on peut observer les coups de pinceaux que l'artiste a pris soin de laisser visibles. » En étant plus proche du tableau, le regard du visiteur rencontre l'acte de peindre et la matérialité de la toile.⁹¹ L'énonciateur introduit alors ces deux critères (distance et coups de pinceau) dans l'interprétation de la figure représentée. Le fait que l'on puisse voir « les coups de pinceaux » indique une intentionnalité signifiante du peintre (« a pris soin de laisser ») ; « les coups de pinceaux » participent essentiellement à la sémantisation du portrait de la vieille dame. Et comme le souligne l'énonciateur, par une sorte de contre-argumentation, l'absence de *ces coups de pinceaux* modifierait profondément l'effet et la signification du portrait : « Pour l'artiste *il n'est pas question de lisser les traits d'un portrait* qui cherche avant tout à imposer une sensation. » Le texte suggère donc qu'il y aurait un rapport d'analogie entre la trace du pinceau, son mouvement visible, et les tourments de la psyché de la vieille femme. L'énonciateur ajoute que la marque du pinceau semble connoter la souffrance : « Nous sommes face à cette femme terriblement vivante dans la douleur et la déraison ». De plus, le texte ne se limite pas à interpréter la figure humaine représentée : il prend également en considération l'importance de ce genre d'œuvre dans l'histoire de la peinture. Naturellement, il le fait avec des simplifications et des raccourcis qui pourraient être contestés ; il n'en reste pas moins que l'action picturale qui consiste, pour un peintre reconnu et célèbre comme Géricault, à faire le portrait d'une vieille femme folle n'est pas sans signification sociale et artistique au début du XIX^e siècle. La médiation souligne une rupture générique et sémantique provoquée par le romantisme : « *Traditionnellement* en peinture le portrait est le genre qui magnifie l'individu ». Ce tableau, tel qu'il a été décrit et interprété, semble donc contester le lien, historiquement et socialement établi, entre *le genre* du portrait et sa *signification*. Le portrait n'est plus destiné à figurer un modèle social, et son but n'est pas d'idéaliser la personne représentée. L'art du portrait n'accomplit plus une révérence esthétique envers

⁹¹ Arasse 2004, 274-275.

son modèle, mais il poursuit et révèle l'humanité de ce modèle : « Ici, il s'agit de montrer sans détour le visage d'une femme aliénée ». Plus encore, et même si le texte emploie de nouveau des termes assez schématiques,⁹² l'interprétation est ouverte à l'histoire des idées et des conceptions mentales : « Face à la folie qui trouble et effraie, Théodore Géricault poursuit une quête de vérité [...] ». Le tableau s'inscrit dans une pensée romantique, – historique, sociale, esthétique –, qui participe aux « profonds changements dans le regard porté sur la folie au début du XIX^e siècle » : celle-ci est désormais conçue comme une souffrance humaine et non plus comme une manifestation démoniaque. Ce tableau, *La monomanie de l'envie*, ne représente donc pas un monstre déshumanisé. Pour conforter cette explication, le texte attire ensuite l'attention du visiteur sur le fait que ce portrait n'est pas une exception picturale, mais qu'il fait partie d'un projet concerté de Géricault, qui consiste à peindre des portraits de *fous* dans la société. Telle est l'utilité argumentative de la référence qui est faite aux autres portraits que Géricault a peints : « Cette figure est l'un des dix portraits de fous peints vers 1822 par Géricault, dont seuls subsistent aujourd'hui cinq exemplaires dispersés à travers le monde. » Enfin, en faisant appel conjointement, de manière limitée mais précise, à la biographie et à la méthode de travail de Géricault, le discours du fichier réunit l'homme, l'artiste et l'art romantiques : « Ce travail trouve peut-être son origine dans l'amitié entretenue par l'artiste avec le docteur Georget [...] auteur d'une thèse sur les causes de la folie [...]. Géricault a-t-il eu, comme nous⁹³ le supposons aujourd'hui, la possibilité de prendre pour modèle des hommes et des femmes internées à l'asile ? » Le discours s'interroge sur la méthode du peintre : peignait-il d'imagination ou bien à partir d'un modèle *vrai* et de dessins préparatoires ? De cette manière, en évoquant un des points cardinaux du romantisme, à savoir l'attention de l'artiste envers la singularité des individus, la médiation met en perspective un critère interprétatif : les écoles artistiques et intellectuelles. Le discours du fichier commente ainsi le tableau comme une *interrogation* romantique sur l'humanité des individus.

La médiation déploie ses significations à différents niveaux d'analyse. Se complètent ainsi : une signification conceptuelle du tableau (l'étrangeté de la folie), une signification générique et quasi méta-picturale⁹⁴ (le rapport portrait-individu), une signification technique (les coups de pinceaux sont des signes), une signification dans l'histoire des idées (la folie est une maladie humaine et non pas une malédiction). Toutes les significations convergent dans une interprétation unique et cohérente, dont le sérieux méthodologique est validé par les rares, mais intellectuellement précises, modalités de doute : « Ce travail trouve *peut-être* son origine [...] », « comme nous⁹⁵ le supposons aujourd'hui [...] ». Au plan de la logique analytique, la médiation suit un cheminement heuristique et herméneutique qui repose sur la conception occidentale de la mimésis. L'acte de peindre est pensé simultanément en termes de vérité et de plaisir, grâce à une théorie de la connaissance, déjà présente chez Aristote, et qui met « en relation nécessaire l'universalité du concept et la singularité de la représentation individuelle. »⁹⁶

⁹² La schématisation dépend directement, comme nous l'avons analysée, du genre discursif de l'AG.

⁹³ Ce « nous » est totalement différent du « nous » que nous avons vu précédemment et qui représentait l'énonciateur et le visiteur. Maintenant il s'agit exclusivement de l'énonciation institutionnelle et savante.

⁹⁴ Nous reviendrons sur la question de l'interprétation méta-picturale.

⁹⁵ Soulignons que ce *nous* n'est pas ici une association de l'énonciateur et du visiteur mais un représentant pronominal générique de l'énonciation experte des spécialistes contemporains de Théodore Géricault.

⁹⁶ Bergez 2011, 49.

Dans le cas présent, la représentation spécifique du portrait de la vieille dame débouche sur le concept de folie. La médiation envers un visiteur non spécialiste n'empêche donc nullement que le discours ne soit emprunt de précaution méthodologique et ne soit riche de connaissances authentiques ; en témoignent les critères spécifiques, particulièrement adaptés à tel ou tel tableau. Le fichier sur Géricault ajoute à notre première liste de paramètres⁹⁷ : la sensation visuelle, la distance d'observation, et il renforce l'attention au détail. Ces critères sont unifiés par l'observation du tableau et sont utilisés comme des arguments dans le discours en vue d'identifier et de construire l'interprétation générale. En outre, dans le discours du fichier, le visiteur lui-même est incité à avoir un certain type de comportement : être *actif* devant la peinture et *attentif* à toutes les catégories de détail. Le destinataire de la médiation doit se déplacer, observer, s'interroger à partir de ses propres sensations, nées de son examen de la toile. La médiation de ce fichier incite le visiteur à avoir une attitude méthodique pour approcher le tableau par l'entendement et non pas seulement par le regard contemplatif.

Enfin, ajoutons que l'écriture du fichier se met aussi au *service* discursif du visiteur, grâce à deux phénomènes importants :

- tout d'abord, la progression et la dynamique logico-cognitive du fichier repose sur le fait que chaque phrase, ou quasiment, introduit et utilise un critère-argument nouveau qui active la découverte, l'explication et l'appropriation de l'interprétation pour le visiteur ;
- ensuite, la signification globale du tableau est unique, identifiée et reformulée de manière synonymique à plusieurs reprises, afin d'assurer la cohérence sémantique et la compréhension orale du fichier.

Pour les fichiers de tableaux figuratifs, d'autres stratégies discursives, plus ou moins différentes, pourraient être analysées.

Dans quelques unes d'entre elles, l'observation et la description, avant de déboucher sur l'interprétation, sont complétées, comme nous l'avons vu,⁹⁸ par une narration.⁹⁹ Cette partie narrative, même brève, introduit souvent une connaissance savante des sources du motif peint ; dans ce cas, elle a aussi pour effet indirect de souligner l'action de la médiation elle-même, et d'en accentuer sensiblement la fonction didactique.

Dans d'autres cas, la stratégie discursive attire l'attention du visiteur sur quelque mystère de la scène peinte, sur quelque détail d'interprétation faussement facile, et, grâce à la description, débouche sur une interprétation peu immédiate, ou, à tout le moins, sur une hypothèse d'interprétation qui ne s'imposait pas au premier regard naïf.¹⁰⁰

Enfin, explicitons brièvement une dernière stratégie tout à fait intéressante. Dans ce cas, le tableau commenté joue un rôle essentiel dans l'histoire de la peinture,¹⁰¹ au point qu'il serait inconcevable de ne pas valoriser cette importance dans le fichier. D'ailleurs, on pourrait dire que ce type fichier est autant *un fichier de peinture* qu'*un fichier de tableau*. La nécessaire mise en contexte du tableau dans l'histoire de l'art impose alors au

⁹⁷ Cfr. 5.

⁹⁸ Cfr. 6.

⁹⁹ Par exemple le fichier 803 (David, *Bélisaire demandant l'aumône*), AG du Musée des Beaux-Arts de Lille. La signification du tableau est particulièrement édifiante, et classique : l'ingratitude des « grands » et l'inconstance de la fortune.

¹⁰⁰ Par exemple, et entre autres, le fichier 0516 (Gauguin, *Nave nave Mahana*), AG du Musée des Beaux-Arts de Lyon.

¹⁰¹ On vient de voir une esquisse de ce cas de figure avec le tableau de Géricault (*La monomanie de l'envie*), en raison du rapport entre le portrait et son modèle.

discours une stratégie très ouvertement didactique. C'est le cas du tableau *L'après-dînée à Ornans* de Gustave Courbet,¹⁰² considéré comme le manifeste du mouvement réaliste en France, au milieu du XIX^e siècle. La stratégie discursive consiste à signaler que la signification forte du tableau ne réside pas dans son motif mimétique, constitué par quatre hommes assis à une table à la fin d'un repas dans une chaumière. Le fichier insiste plutôt sur la rupture que provoque ce tableau *dans l'histoire de l'art* comme pratique et comme savoir. Jusqu'à Courbet, ce type de sujet, – quatre hommes assis à une table à la fin d'un repas –, était classé dans les *scènes de genre* de mœurs campagnardes. Un genre somme toute mineur. Or, *L'après-dînée à Ornans*, modifie la définition et la hiérarchie des genres picturaux. Pour faire entendre cette interprétation métapicturale, l'énonciation savante fait d'abord intervenir les dimensions de ce tableau, tout à fait inhabituelles pour ce genre de scène ; Courbet emploie en effet le format de grandes dimensions, traditionnellement réservé aux scènes héroïques. Le discours insiste également sur l'absence d'anecdote et de pittoresque, caractéristique de la peinture de genre. En substance, cet événement prosaïque et trivial (attitude relâchée des personnages, tache de vin sur la nappe, os rongés sur le sol) rendu avec des couleurs peu variées et sans éclats (brun et beige), prend une *dimension historique* et s'impose comme peinture de *grand genre*.¹⁰³ La stratégie discursive prend en charge une signification qui n'appartient pas au monde référentiel, – comme dans le cas de la folie dans le portrait de *La monomane de l'envie* –, mais qui s'inscrit surtout dans le champ de l'art pictural. Le tableau n'est donc pas véritablement *observé*, comme nous l'avons vu précédemment, mais commenté-expliqué à l'aide d'un savoir spécifique qui s'expose comme tel, et qui, peu ou prou, s'actualise dans le discours comme un enseignement. Il s'agit bel et bien pour le fichier de *faire comprendre*, plus que de faire voir, l'originalité et la nouveauté, – dans l'histoire de la peinture –, d'une œuvre qui, pour un visiteur profane du XXI^e siècle, se donne sans singularité identifiable ou remarquable. Le fichier de médiation demande au regard du visiteur de s'abstraire de la seule observation du tableau, de devenir doublement comparatif,¹⁰⁴ et d'avoir une approche méta-picturale. Pour ce fichier, on pourrait dire que le point de vue du visiteur qui permet le discours se définit par son impossibilité présumée à s'orienter dans l'histoire des formes picturales.

9. Conclusion

Il n'en reste pas moins que la médiation permet au visiteur non expert de dépasser la situation dans laquelle il risque de se trouver face au tableau : être saisi par la contemplation et la fascination et rester dans l'indétermination du sens. Comme nous l'avons souligné dans notre étude, le tableau possède une immédiateté figurale qui crée un effet de présence, mais qui en même temps résiste à la langue et au discours. La médiation de tableau, – *classique* en particulier –, a par conséquent comme finalité de délivrer une signification ou une *connaissance* de l'œuvre que le visiteur destinataire puisse s'approprier. Ceci advient si la médiation efface tout ou partie de sa fonction didactique et qu'elle réalise une action directe et transparente¹⁰⁵ en direction du visiteur.

¹⁰² AG du Musée des Beaux-Arts de Lille, fichier 810.

¹⁰³ Certes, la touche du peintre n'y est pas pour rien.

¹⁰⁴ Pour comprendre le fichier, il faut bien comparer le tableau de Courbet avec deux genres : les scènes de mœurs et les tableaux d'histoire.

¹⁰⁵ Arasse 2004, 134.

L'AG, tel que nous l'avons analysé, accomplit ce type de médiation grâce à ses spécificités communicationnelles, à son statut discursif et énonciatif (monologal, polyphonique), à son dialogisme permanent, – qui respecte et tient compte de l'expérience du regard –, et grâce aussi à ses structures textuelles (identification, description, interprétation). Le plaisir de la visite se réalise à travers le passage qui va de la reconnaissance de la représentation figurative à la sémantique. L'AG apprend à voir¹⁰⁶ au double sens de voir mieux et de voir plus ; en s'insérant dans le discours du fichier, le visiteur examine ce qu'il considèrerait comme insignifiant dans le tableau pour aller au-delà de la forme mimétique, dans la direction du sens. En outre les fichiers de l'AG ont tous une seconde finalité propre à l'activité de médiation : ils offrent au visiteur les notions, les critères qui permettent de regarder et de lire le tableau ; l'acte de médiation, au-delà de la contemplation du tableau, vise également l'art pictural comme tel. En témoigne, le discours méta-pictural, plus ou moins accentué, qui se retrouve dans le fichier de nombreux tableaux.

Bibliographie

Adam 1999

J.-M. Adam, *Linguistique textuelle, des genres de discours aux textes*, Nathan université, Paris 1999.

Arasse 2001

D. Arasse, *Interpréter l'art : entre voir et savoirs*, Université de tous les savoirs, 12 juillet 2001, consultation décembre 2013.

Arasse 2004

D. Arasse, *Histoires de peinture*, Gallimard, Paris 2004.

Bergez 2011

D. Bergez, *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris 2011.

Charadeau, Maingueneau 2002

P. Chareau, D. Maingueneau (éds.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris 2002.

Chastel 1980

A. Chastel, *L'image dans le miroir*, Gallimard, Paris 1980.

Davallon 2006

J. Davallon, *Le don du patrimoine*, Lavoisier, Paris 2006.

Debray 1991

R. Debray, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris 1991.

Debray 2000

R. Debray, *Introduction à la médiologie*. PUF, Paris 2000.

Dufiet 2012.

J.-P. Dufiet (éd.), *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Università di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, vol. 138, Trento 2012.

Dufiet 2013

J.-P. Dufiet, *L'art écrit dans le Guide de Musée : l'exemple du guide du Louvre*, in M. Barkat-Defradas, S. Benoist (éds.), *Comment parler de l'art ? Approches discursives et sémiotiques*, CNRS éditions, Paris 2013, pp. 13-40.

¹⁰⁶ Arasse 2004, 254

Ferry 1990

L. Ferry, *Homo Aestheticus*, Grasset, Paris 1990.

Kandinsky 1989

V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, Paris 1989.

Margarito 2005

M.G. Margarito (éd.), *En accompagnement d'images*, « Études de linguistique appliquée », 138 (2005).

Margarito 2008

M.G. Margarito (éd.), *Cahiers de Recherche de l'École Doctorale en linguistique française*, 1 (2008), Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 15-34.

Margarito 2013

M.G. Margarito, *Dire l'émotion pour dire l'art*, in M. Barkat-Defradas, S. Benoist (éds.), *Comment parler de l'art ? Approches discursives et sémiotiques*, CNRS éditions, Paris 2013, pp. 41-56.

Michaud 2002

Y. Michaud, *Université de tous les savoirs. L'art et la culture*, Odile Jacob, vol. 20, Paris 2002.

Poli 2002

M.-S. Poli, *Le texte au musée : une approche sémiotique*, L'Harmattan, Paris 2002.

Rigat 2004

F. Rigat, *La citation dans l'exposition d'art*, in P. Marillaud, R. Gauthier (éds.), *L'intertextualité*, CALS, Université Toulouse-le-Mirail, Toulouse 2004, pp. 407-416.

Rigat 2005

F. Rigat, *Les textes épigraphiques : pour une approche de la langue-culture dans les expositions d'art moderne*, « Études de linguistique appliquée », 138 (2005), pp. 153-170.

Schubert 2004

K. Schubert, *Museo, storia di un'idea*, Il Saggiatore, Milano 2004.

Vialatte 2007

J.-C. Vialatte, *Audioguides et musées*, Laboratoire & communication, Université d'Avignon, Avignon 2007.

Audioguides

Musée des Beaux-Arts de Lyon <http://www.mba-lyon.fr/>

Musée des Beaux-Arts de Lille <http://www.pba-lille.fr/>

Musée de Cluny <http://www.musee-moyenage.fr/>

RÉSUMÉS

Michèle Gellereau

Les objets de mémoire des deux guerres mondiales

Cet article s'intéresse à la patrimonialisation et à l'exposition d'objets issus des guerres, et à l'activité de médiation qui permet de reconstruire une « biographie » de l'objet dans une mise en scène narrative. Il s'appuie sur une expérience de recherche-action, dans des petits et moyens musées de société, ayant mis en lumière le fait que produire une médiation de l'objet de mémoire résulte de processus complexes de construction de connaissances, et engage des formes d'énonciation influençant la relation à l'objet. En s'intéressant au monde spécifique des médiateurs, celui des collectionneurs d'objets des deux guerres mondiales, l'article montre comment ils construisent une relation à la fois érudite, passionnée et sensible à l'objet, et comment l'on peut tenter de transmettre ces pratiques dans des dispositifs multimedia de témoignages enregistrés qui valorisent leur travail de recherche et de médiation.

Mariagrazia Margarito

« Je suis dans le discours, donc j'existe... ».

L'objet d'art dans les textes d'accompagnement d'une exposition

Les textes expographiques dans un musée, dans une exposition, sont souvent perçus comme des textes d'accompagnement. Parcourus de multiples discours ils affichent une énonciation complexe dont les pivots dominants sont la médiation et la narration (dans cette optique d'analyse nous avons inséré des textes d'audioguides aussi, qui sont pour nous des textes lus, donc écrits). Nous cherchons à voir par quelles stratégies discursives l'objet d'art (ou appartenant à une exposition scientifique, ou thématique) se dit dans les textes expographiques. Le discours étant une pratique sociale, ces textes sont alors eux aussi des pratiques sociales, englobant l'expôt et le public. Un ensemble varié de textes expographiques est présenté : expositions de beaux-arts (*Tintoret* à Rome), scientifiques (*Jardin des plantes* à Paris), thématiques (*La mécanique des dessous, Musée des arts décoratifs* à Paris).

Véronique Traverso

La construction de (l'attention visuelle sur) l'objet au cours de la visite guidée : étude d'un cas limite

Cette contribution prend comme point de départ les descriptions existantes, généralement inspirées par les travaux de Goodwin, de la construction de l'attention conjointe sur un objet comme un processus faisant intervenir toute une variété de dimensions sémiotiques (paroles, gestes, regards, occupation de l'espace et déplacements, etc.). C'est ce que Goodwin appelle un « système d'activité située », qui comprend l'ensemble des éléments de natures hétérogènes que les participants intègrent et rendent visibles et pertinents à chaque instant dans leur activité et à travers elle.

Dans cet article, il s'agira d'examiner cette mise en place de l'attention commune, qui fait littéralement apparaître les objets aux yeux des visiteurs, en cherchant à mesurer l'impact du nombre de visiteurs et celui du caractère ouvert ou clos de l'espace. Les études existantes portent en effet le plus souvent sur des petits groupes de visiteurs, ou, tout au moins, les descriptions multimodales ne prennent généralement en compte que quelques visiteurs autour d'un guide. Nous observerons de grands groupes en visite pour chercher à voir comment se construit le cadre de participation dans ce cas.

Cela nous conduira à repartir de la notion de 'participation', telle que l'ont définie Goffman ou Goodwin en prenant comme point de départ un certain événement, ou une certaine énonciation, en train d'avoir lieu, et autour duquel s'organise le cadre de participation. L'examen de grands groupes suivant une visite permettra d'observer jusqu'à quel point on peut parler pour l'ensemble du groupe d'un cadre de

participation construit autour de l'objet et du guide, dans lequel les participants auraient différents statuts, ou si la description de grands groupes doit faire intervenir d'autres notions (dispersion, schisme, etc.).

Les types d'espaces dans lesquels ont lieu la visite seront également pris en compte : s'agit-il d'un espace ouvert (parc, jardin) ou alors d'un lieu clos. L'hypothèse est que la dispersion, voire l'essaimage de la participation d'un cadre construit autour de l'objet montré et du guide vers plusieurs cadres, augmentent dans les lieux ouverts.

Elisa Ravazzolo

*La visite guidée du jardin ethnobotanique :
la transformation des objets naturels en signes culturels et verbaux*

Cette étude se propose de montrer dans quelle mesure la nature et les propriétés de l'objet à commenter influencent l'actualisation discursive de la visite guidée, comme genre d'interaction spécifique. En particulier, l'analyse de la visite guidée du jardin ethnobotanique met en lumière les effets produits par la nature végétale du référent tant dans la relation des visiteurs à l'expôt que dans la modalité de co-construction du savoir. Après avoir analysé les procédés discursifs permettant au guide d'extraire l'objet naturel de sa logique ordinaire pour en faire un signe culturel, nous examinons les effets produits sur l'interaction guide-visiteurs par la valorisation d'un objet qui se distingue de la conception traditionnelle du patrimoine artistique considéré comme immuable. La nature spécifique du référent végétal influence en effet la dynamique des échanges entre les participants, oriente la construction de la relation interpersonnelle et attribue au visiteur un rôle primordial dans l'activation d'un espace de mémoire et de (ré)appropriation de savoirs traditionnels ou inédits.

Alberto Bramati

*La traduzione delle schede di un catalogo di una mostra d'arte:
Chardin. Il pittore del silenzio*

L'article, divisé en deux parties, se propose de étudier la traduction en italien des fiches descriptives d'un catalogue d'une exposition d'art (*Chardin. Il pittore del silenzio*, Ferrara 2010-11). Dans la première partie sont étudiées les modalités de traduction de trois formes grammaticales (le pronom clitique *nous*, l'imperatif à la première pers. plurielle et les interrogatives directes) et de trois dispositifs de mise en relief (dislocation, phrase scissée et pseudo-scissée) qui sont utiles indicateurs de la présence dans le texte du locuteur (le curateur-critique d'art). Dans la seconde partie sont étudiées certaines stratégies traductives (choix lexicaux, déplacements d'éléments à l'intérieur du texte, ajouts et omissions) qui permettent de définir les critères généraux adoptés par le traducteur. De l'ensemble de ces analyses émerge que la traduction italienne se caractérise par un style élevé et élégant qui tend à annuler la subjectivité et les traits colloquiaux du texte original français.

Françoise Favart

La présentation de l'objet d'art dans le guide de musée et dans la visite guidée

Dans cet article qui s'intéresse à deux « formes » de discours, de prime abord distantes entre elles, telles que les guides de musée et les visites guidées, nous nous demandons s'il est possible d'envisager une appartenance à un même régime de généralité voire à un même genre discursif. Pour tenter de répondre à cette question, nous nous appuyons sur l'analyse de phénomènes linguistiques ou énonciatifs caractéristiques de la présentation de l'objet d'art en tant que transmission des savoirs tels qu'on les observe dans deux guides de musée et dans des visites guidées. On sait, en effet que le régime discursif se réfère à des combinaisons stabilisées de marques linguistiques ou sémiotiques homogénéisant ainsi des segments de textes, des textes ou des éléments paratextuels. La partie finale de notre étude montre que s'il est hasardeux d'affirmer que les visites guidées et les guides édités des musées s'inscrivent dans un même genre discursif, il est toutefois possible d'inscrire ces deux formes de discours dans un même régime et un même mode génériques.

Gerardo Acerenza

*La rappresentazione verbale dell'opera d'arte sui siti web dei musei
(MART di Rovereto, Musée des Beaux-Arts di Rennes e Museum of Fine Arts
di Houston)*

I siti web dei musei sono piuttosto impopolari fra gli appassionati d'arte, che li considerano delle 'vetrine' in cui sono esposte le 'brutte copie' delle opere originali. In effetti, gli utenti di Internet visitano questi siti soprattutto per avere informazioni pratiche prima della visita *in loco*: orari d'apertura, prezzo dei biglietti d'ingresso e altri servizi correlati, quali il parcheggio, gli spazi riservati ai bambini, negozi di *souvenir* etc. Come mai questi siti web sono così poco popolari? Per quale tipologia di utenti sono stati pensati? Per gli specialisti che visitano regolarmente i musei veri e propri, o per i neofiti dell'arte museale? Come viene presentata l'opera d'arte su questi siti? Come viene descritta? Che cosa aggiunge il testo scritto che accompagna la riproduzione dell'opera? In che misura contribuisce – se lo fa – alla spettacolarizzazione dell'oggetto? È un commento di qualità? Il linguaggio usato in questi testi è comprensibile in ugual modo sia dallo specialista che dal visitatore neofita? E ancora: l'opera d'arte presentata e descritta in digitale è in grado di suscitare le stesse emozioni evocate dall'originale esposto al museo? Oppure la digitalizzazione è piuttosto percepita come una 'brutta copia' dell'originale? Il presente articolo si propone di studiare come l'opera d'arte venga rappresentata verbalmente sui siti Web dei musei, tramite l'analisi di alcuni 'textes expographiques' che accompagnano le opere esposte sui siti del MART di Rovereto (Italia), del *Musée des Beaux-arts* di Rennes (Francia) e del *Museum of Fine Arts* di Houston (Texas).

Jean-Paul Dufiet

L'objet d'art dans le discours de l'audioguide

Des actions de médiation qui facilitent la diffusion et surtout la compréhension des œuvres d'art se sont développées dans tous les musées et toutes les expositions. Les audioguides de ces médiations possèdent leurs propres structures et stratégies verbales qui tiennent compte de la nature de l'expôt, du type de musée, du genre de tableau, et aussi de la définition du visiteur. Notre réflexion analyse donc comment l'audioguide, qui est particulièrement utilisé dans les musées internationaux, verbalise le tableau, le met en scène discursivement, en un mot comment il accomplit, en discours, sa fonction de médiation. L'audioguide réalise la médiation d'objet d'art, – d'œuvre –, grâce à ses spécificités communicationnelles, à son statut discursif et énonciatif (monologal, polyphonique), à son dialogisme permanent, - qui respecte et tient compte de l'expérience du regard du visiteur-, et grâce aussi à ses structures textuelles (identification, description, interprétation).

LES AUTEURS

MICHÈLE GELLEREAU est Professeur émérite en Sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lille3, membre du laboratoire GERiCO de Lille3 et co-directrice de la revue scientifique « Études de Communication ». Ses travaux de recherche portent sur les pratiques culturelles dans l'espace public, la médiation culturelle, les mises en scène et dispositifs de patrimonialisation. Elle enseigne dans des formations aux Métiers de la culture, en muséologie et anime plusieurs projets de recherche sur les questions patrimoniales et la médiation culturelle.

MARIAGRAZIA MARGARITO est Professeur des universités en Linguistique française à l'Université de Turin. Ses divers domaines de recherche sont : la lexicologie, la lexicographie françaises, l'analyse du/des discours, l'étude des stéréotypes, la Convention européenne du paysage, les textes expographiques.

Bibliographie sommaire :

- *La "Bella Italia" des guides touristiques : quelques formes de stéréotypes*, in M.G. Margarito (éd.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, L'Harmattan, Paris 2000.
- *Italianismes de la langue française dans les dictionnaires monolingues contemporains*, in J.-F. Sablayrolles (éd.), *Néologie et terminologie dans les dictionnaires*, Honoré Champion, Paris 2008.
- *Marcher, courir : écriture et non événement*, in D. Londei, S. Moirand, S. Reboul-Touré, L. Reggiani (éds.), *Dire l'événement. Langage mémoire société*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2013.

VÉRONIQUE TRAVERSO est directrice de recherche au CNRS, au laboratoire ICAR à Lyon. Elle est spécialiste de l'analyse des interactions dans des situations variées, depuis les situations privées jusqu'à différentes formes de situation de travail. Elle a également travaillé dans le domaine de l'interculturel, notamment sur les interactions en arabe (Syrie) et sur les interactions plurilingues.

ELISA RAVAZZOLO est enseignante-chercheuse en Langue et Traduction françaises à l'Université de Trente (Italie). Ses travaux portent principalement sur l'analyse du discours en interaction dans un contexte médiatique, politique et touristique. Elle s'intéresse également à la variation interculturelle et a travaillé notamment sur l'analyse comparée d'interactions médiatiques. Ses recherches se focalisent actuellement sur l'analyse du discours produit en situation de visite guidée.

ALBERTO BRAMATI est enseignant-chercheur en Lingua e traduzione francese auprès de l'Université de Milan. Ses recherches portent sur les problèmes linguistiques de la traduction du français à l'italien et sur la syntaxe du verbe (*Objets, ajouts, rection*, Egon 2009). Il a traduit aussi bien des essais (J. Hersch, *Storia della filosofia come stupore*, Bruno Mondadori 2002 ; A. Taguieff, *L'illusione populista*, Bruno Mondadori 2003) que des romans (L. Mauvignier, *La camera bianca*, Zandonai 2008 ; A. Garréta, *Sfinge*, Zandonai 2010).

FRANÇOISE FAVART est docteur en sciences du langage et enseignante de *Fle* à l'Université de Trente (Italie). Ses principaux domaines de recherche sont : la représentation littéraire de la langue parlée et les effets de style, les variations linguistiques ainsi que le discours politique. Elle travaille actuellement sur la représentation des langues chez les jeunes italophones, sur la rhétorique de la peur dans le discours pré-électoral ainsi que sur des questions de syntaxe liées aux prépositions.

GERARDO ACERENZA est enseignant-chercheur au Département des Lettres et Philosophie de l'Université de Trente (Italie). De 2003 à 2005, il a enseigné le français et l'italien au Département d'Études françaises et italiennes de St. Jerome's University, à Waterloo (Ontario, Canada), où il a organisé un colloque international ayant pour thème la présence des dictionnaires français dans les littératures québécoise et canadienne-française (G. Acerenza (éd.), *Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*, Éditions David, coll. « Voix savantes », Ottawa 2005). Il a publié plusieurs articles sur le débat linguistique au Québec, sur la traduction des canadianismes en italien et sur l'œuvre de l'écrivain québécois Jacques Ferron (*Des voix superposées : plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento 2010).

JEAN-PAUL DUFLET enseigne la linguistique française et l'analyse du discours à l'Université de Trente (Italie). Il s'intéresse plus particulièrement au domaine de la médiation culturelle et à la linguistique du texte de théâtre.

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.

- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolfe e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordeglia, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi, F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2011.
- 136 S. Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011.
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «*Niente retorica*». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordeglia, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2013.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Walter Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Odgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.

- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. I, a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci; vol. II, a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier, E. Liverani, 2013.
Pubblicazione on-line: <http://eprints.biblio.unit.it/4259/>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, 2013

