

Le facsimilé de la grotte Chauvet

Appréhender le temps de la préhistoire dans l'intensité du temps présent

Léa Maroufin, ED 454, Laboratoire Litt&arts (UMR 5316), Université Grenoble-Alpes

91

Revue *Traits-d'Union*

#09 Le(s) Présent(s)

Résumé : En 2015, le facsimilé de la grotte Chauvet ouvre ses portes. Sans descendre physiquement sous terre, le visiteur fait l'expérience d'un monde souterrain. Cependant, les artifices entrapparaissent : le visiteur alterne d'un état d'omission, où le lieu fait illusion, à des moments ponctuels de discernement. Par l'apport des méthodes ethnographiques (observations et entretiens semi-directifs auprès des visiteurs et des guides), cette recherche vise à décrire les mécanismes agissant sur le visiteur et permettant son immersion. Néanmoins, le visiteur est conscient de l'artifice et la réussite de l'expérience est conditionnée par sa capacité à interagir avec le dispositif d'exposition. Ainsi, les visiteurs développent des aptitudes pour se réapproprier les règles et changer mentalement d'époques. L'étude présente une expérience immersive qui n'est pas progressive, mais qui s'établit au contraire brutalement et à des degrés variés.

Mots-clés : réception, dispositif, immersion, exposition, préhistoire

Abstract: In 2015, Chauvet cave's facsimile opened its doors. Without being physically below grade, the visitor experiences an underground world. However, artifices can be guessed: the visitor switches back and forth between an omission state, where the place is illusion, and punctual discernment episodes. Through the contribution of ethnographic methods, this study aims to enlighten immersive schemes of that facsimile. Indeed, the visitor is aware of the artifice, and its ability to play the game is in fact a condition of the success of the immersion. This study exposes an immersive experience which is not linear but intense. In other words, the visit displays a ludic aspect, in the visitor's capacity to re-appropriate the rules to live in other ages.

Keywords: reception, dispositif, immersion, exhibition, prehistory

En 2015, après des années de concertation¹, ouvrait le fac-similé de la grotte Chauvet dans le sud de l'Ardèche sous le nom de « Caverne du Pont d'Arc », rebaptisé en février 2019 « Grotte Chauvet 2 – Ardèche ».

Le souvenir des dégradations de Lascaux, résultats d'un tourisme excessif, a conduit à la création d'une copie qui permet au plus grand nombre de découvrir la grotte Chauvet sans altérer son singulier équilibre. Placé à quelques kilomètres de la grotte originelle, le facsimilé est une anamorphose : la reproduction

n'est pas identique, elle est le résultat d'une sélection d'éléments, agencés selon un parcours circulaire qui s'émancipe de la forme longiligne de la grotte originale.

Par ces choix scénographiques, la « Grotte Chauvet 2 » n'est donc pas un objet purement scientifique de reconstitution, mais une proposition, une réécriture spatiale, qui peut être étudiée en tant qu'exposition. La grotte Chauvet se dédouble ainsi spatialement, mais également temporellement : elle soustrait à nos ressentis contemporains le temps de sa préhistoire ; le visiteur ne s'en approchera dorénavant que par l'expérience fictionnelle muséographique de la copie. Ainsi, l'étude de la réception de ce facsimilé aborde la délicate question du ressenti temporel entre ces deux extrémités qui vont des présents que procurent les conditions de visite, à des passés préhistoriques imaginés, qui appartiennent à la fiction proposée par l'exposition. L'utilisation du pluriel tient à notre intention de s'attacher à prendre en compte la pluralité personnelle et intime des différentes formes de visites, dans une démarche qualitative qui se veut compréhensive.

L'objectif de cet article est de décrire les interactions entre les visiteurs, les médiateurs et le facsimilé lui-même. Il s'agit de questionner le rapport aux temps des uns et des autres selon une méthodologie basée sur l'observation et l'entretien ethnographique avec les visiteurs et les guides.

Cadrage conceptuel et méthodologique : le dispositif de l'exposition comme cadre de l'interaction

Cette étude fait suite à un séjour de cinq semaines à la « Grotte Chauvet 2 » en juillet et août 2017. Nous avons mené des observations et des entretiens auprès des guides et des visiteurs. À cette époque de l'année, environ 2 000 personnes visitent chaque jour le site, répartis en groupes de 28 personnes dirigés par un guide à l'intérieur du facsimilé. Chaque visiteur reçoit un casque individuel qui lui permet d'entendre les informations exposées par le guide durant les 55 minutes de la visite. Les observations quotidiennes des visites présentent l'avantage de vivre en situation l'interaction et d'être témoin des réactions physiques, mais ne permettent pas de recueillir les réactions verbalisées des visiteurs pendant la visite (le casque rendant difficile le dialogue). Des entretiens semi-directifs ont donc été réalisés avec quatorze guides et une cinquantaine de visiteurs. Or, si les entretiens avec les guides ont été établis selon un protocole comparable, il n'a pas été possible de proposer une enquête homogène auprès des visiteurs. En effet, l'affluence durant la période estivale supposait des conditions d'enquête disparates avec des profils de visiteurs très différents. Certains entretiens ont été menés avec des personnes seules, d'autres avec des groupes, et leurs durées varient entre quinze minutes et deux heures, selon le temps que les visiteurs interrogés souhaitaient nous consacrer. En outre, lors de l'entretien ethnographique, exécuté après la visite, le récit formulé par l'enquêté est déjà une reconstruction de son ressenti, où, comme le dit Gabrielle Varro, « des événements passés sont racontés à partir d'un présent partagé² ». La verbalisation du ressenti du temps, dans l'interaction entre le chercheur et l'enquêté, pose alors la question d'un nouveau présent, produit interne à l'entretien, porteur d'interprétations conjointement composées, engageant nos propres représentations.

Le musée et l'exposition sont désormais analysés comme des espaces de discipline et de contrôle³. Ce conditionnement dans lequel nous plonge l'exposition peut être relié au concept de dispositif développé par Michel Foucault en tant que

système de mise en ordre du monde imposé aux individus par des relations de pouvoir — il n'est d'ailleurs pas anodin de parler de dispositif d'exposition ou de dispositif muséal. Cependant, le concept de dispositif a évolué depuis les années 1980 dans le champ des sciences humaines et sociales pour s'émanciper de ce seul aspect coercitif et devenir un outil pour analyser des médiations⁴ :

Les dispositifs ne peuvent pas être compris exclusivement comme des moyens d'arrondissement du monde ou comme des systèmes de mise en ordre du monde. Il y a un aspect de la fréquentation des objets, des mots, des personnes qui touche à la constitution de l'identité, qui établit une médiation affective et corporelle entre soi-même et le monde, entre soi-même et autrui, et finalement entre soi et soi. En d'autres termes, entre l'activité rationnelle et instrumentale et la passivité contemplative et réceptrice d'un environnement, l'entre-deux du dispositif pointe plutôt vers l'idée de médiation⁵.

Hors des réceptions passives qu'il peut générer, le dispositif devient au contraire source d'interactions entre les individus et leurs environnements et donc d'individualité.

Cette définition actualisée du dispositif se prête bien à une étude interactionniste de la visite du facsimilé. Nous rejoignons en cela les méthodes de sociologie de l'ethnométhodologie de l'école de Chicago et de l'interactionnisme symbolique, et tout particulièrement les travaux d'Erving Goffman, qui fonde son étude à partir des interactions interpersonnelles situationnelles⁶. En effet, pour Goffman, les actions et les représentations des individus sont orientées et influencées par des cadres de significations et de comportements qui fixent notre rapport à la réalité. Néanmoins, les individus appliquent une réciprocité et déforment ces cadres par leurs usages. Autrement dit, acteurs et cadre (ici les visiteurs, les guides et le dispositif d'exposition de la « Grotte Chauvet 2 »), sont liés et produisent dynamiquement, dans leur interaction, l'expérience (en l'occurrence l'expérience de la visite) :

Le contexte n'est pas l'élément contraignant et extérieur qui détermine l'action, il est interprété. À l'encontre du paradigme normatif qui privilégie l'explication des comportements par les respects des normes et des règles, pour les interactionnistes, les acteurs ne cessent de les plier à leur usage⁷.

L'enjeu de cette recherche est de coupler une analyse muséographique à des méthodes ethnographiques pour décrire cette dynamique de tensions réciproques entre les acteurs incarnés et le dispositif d'exposition de la « Grotte Chauvet 2 ». En partant de la définition du dispositif expliqué précédemment, nous tentons de mettre au jour les cadres que suppose l'exposition, tout en rendant aux visiteurs et aux guides leur part active dans l'élaboration de la visite par leur capacité à transgresser ces mêmes cadres. En effet, si la structure et son organisation interne suggèrent un déplacement, spatial et temporel, vers des espaces souterrains et des temps de la préhistoire, ce sont bien les visiteurs qui *in fine* construisent leurs cohérences de sens afin de rendre l'immersion vraisemblable. Comment coïncident alors les multiples temps passés et présents, ceux de la fiction et ceux des conditions de visites, dans cette interaction entre l'individu, le collectif et le dispositif d'exposition que génère l'expérience de visite ? Pour cela, nous décrirons la structure et ces mécanismes qui visent à faire ressentir la sensation de changement de temporalités. Ces mécanismes donnent lieu à un rapport au temps mouvant, parfois dilaté, parfois condensé, qui agit sur l'ensemble des personnes présentes sur le site, visiteurs et médiateurs. En définitive, nous verrons que ce temps confus appartient à la fiction, ce qui le rend, pour le visiteur, non seulement concevable, mais également malléable.

I Une copie pensée en trompe-l'œil

En 2015, Pascal Terrasse, président du Grand Projet de La Région Rhône-Alpes et député de l'Ardèche, expliquait en ces termes le projet de la « Grotte Chauvet 2 » :

Repère majeur de l'histoire de la civilisation, la grotte ornée du Pont d'Arc, dite « grotte Chauvet » invite à un grand voyage dans le temps [...]. Il était de notre responsabilité de [...] permettre aux visiteurs de ressentir les mêmes émotions, les mêmes sensations⁸.

L'objectif déclaré de ce facsimilé est de pallier la fermeture aux publics de la grotte Chauvet en proposant une copie destinée à plonger le visiteur dans « un grand voyage dans le temps ». Aussi, la structure dans son ensemble est pensée pour déstabiliser spatialement et temporellement le visiteur.

La « Grotte Chauvet 2 », éloignée des zones urbaines, est dissimulée dans le paysage, ce qui suppose une première forme d'égarement. En effet, l'architecte Xavier Fabre, qui décrit sa construction comme un « labyrinthe ouvert⁹ », a choisi des matériaux sobres visant à reproduire la texture du sol karstique de l'Ardèche. Une fois sur le site, le visiteur traverse un parc, en empruntant des chemins de forme oblique jusqu'au facsimilé, ce qui prolonge la sensation de perte. L'entrée dans la copie se fait par une rampe circulaire qui plonge le long du bâtiment, de manière à suggérer une descente sous terre, alors même que le visiteur reste tout au long de sa découverte à la surface. L'illusion de la reconstitution de la grotte est renforcée par les conditions climatiques avec une température d'environ 5 degrés de moins qu'à l'extérieur, une hydrométrie importante, une luminosité faible et des parfums de terre.

Le rallongement du temps est suggéré architecturalement par l'usage de lignes droites et de formes circulaires. Ces éléments architecturaux tendent implicitement vers des époques futures et contribuent donc à étirer notre ressenti de la distance qui nous sépare du temps de la préhistoire. Ce trouble est accentué dans le couloir destiné à attendre l'heure de visite où une série de bruits du quotidien est diffusée grâce à des haut-parleurs : des bruits de travaux, d'enfants qui jouent, de chiens qui aboient. Outre la sensation de saturation sonore dans cet espace réduit qui résonne, ces sons rappellent l'éloignement entre la vie quotidienne et l'expérience immersive du passé préhistorique que les visiteurs s'apprentent à vivre. Ce sas d'attente matérialise le changement d'espace et de temporalité ; il signale une modification des usages du site, et exige une préparation mentale pour la suite de la visite.

De même, avant de pénétrer dans le facsimilé, le visiteur entre dans une pièce sombre prévue pour s'habituer à la température et à l'obscurité — mais qui marque aussi une scission symbolique vers des lieux et des temporalités différentes. Ces sas, peuvent être interprétés à la lumière des travaux de Monique Renault¹⁰ et Céline Shall¹¹ sur les « seuils » des musées : s'ils marquent le passage entre un espace profane et un espace sacré, ils provoquent également une modification des comportements. Le visiteur est de cette manière invité à se préparer à l'injonction mentale du changement d'espace et de temporalité. Lors des entretiens à la sortie de la visite, les visiteurs décrivent en effet le sas d'acclimatation à l'obscurité comme un « capsule temporelle », une « machine à remonter le temps », une « porte dimensionnelle », c'est-à-dire un vocabulaire issu de la science-fiction et faisant référence à des technologies extraordinaires, capables de nous changer d'époques très rapidement. Plus sobrement, d'autres visiteurs font le rapprochement avec un ascenseur qui rend compte d'une sensation de déplacement spatial, mais aussi temporel¹².

C'est grâce à l'ensemble de ces mécanismes, que le visiteur va pouvoir invoquer des représentations mentales propres aux mondes souterrains et potentiellement adhérer à l'illusion d'un changement d'époque vers la préhistoire. Le dispositif d'exposition agit donc sur le ressenti des individus qui s'y confrontent et provoque une **modification de l'appréhension du temps**. Ainsi, à la sortie du facsimilé, les visiteurs peinent à dire combien de temps ils ont passé dans la copie, ce qui n'est pas sans rappeler les témoignages de personnes pratiquant la spéléologie¹³.

I Le rythme du facsimilé

Si l'ensemble du dispositif matériel est conçu pour perturber les référents spatio-temporels des visiteurs, il va également avoir un impact sur le ressenti des guides, qui vont devoir composer leurs visites et leur quotidien professionnel dans cet environnement particulier. Or, ces derniers ne transmettent pas seulement un récit, mais également un ressenti kinesthésique du rythme du facsimilé, qui va s'ajouter à la perception des visiteurs.

En haute saison, les **guides** travaillent quatre jours puis se reposent deux jours, et ainsi de suite. Les jours de la semaine ne sont donc plus des référents utiles pour s'échanger des informations et ils préfèrent parler de « un-di », « deux-di », « trois-di » et « quatre-di » (à la place du lundi, mardi, etc.), pour détailler leur organisation entre les quatre jours de travail et les deux jours de repos. Par ailleurs, entre chaque visite, ils ont un temps de pause d'environ 45 minutes. Or, le projet était initialement pensé sans guide, et les salles de repos qui leurs ont été dévolues n'avaient donc pas pour fonction d'accueillir du personnel. Ces salles sont dépourvues de fenêtre, en dehors de deux puits de lumière peu efficaces. Aussi, après leur visite dans la pénombre du facsimilé, les guides sont encore éloignés durant leur temps de repos de la lumière naturelle, qui est pourtant nécessaire à l'appréhension du temps extérieur. Par ailleurs, le temps des journées de travail est régi par des horloges installées dans les salles de repos et qui ont la particularité d'avoir un horaire en avance de 5 minutes, de manière à ce que les visites ne partent pas avec du retard. Ce rythme spécifique du site, extrêmement codifié, quoique profondément délité, modifie chez certains guides leur rapport au temps professionnel mais aussi personnel :

Guide 1 : on ne se rend pas compte du temps qui passe dans l'appartement [le nom donné à la salle de repos]. Quand on a 1h15 de pause on va manger dehors, mais trente minutes on reste dedans. La semaine dernière l'horloge a été enlevée, on était perdu.

Guide 2 : Moi je ne mets plus de montre le week-end, ça me rend dingue. Ça me rappelle le boulot¹⁴.

Le succès que rencontre la « Grotte Chauvet 2 » nécessite une logistique précise pour gérer l'affluence des visiteurs en période estivale. Les groupes se suivent toutes les cinq à six minutes et le respect de cette organisation régit la manière dont les guides communiquent dans le facsimilé : ils s'observent mutuellement et s'adaptent en fonction des groupes qui les précèdent et qui les suivent. En effet, **le facsimilé est divisé en dix stations auxquelles chaque groupe s'arrête cinq minutes**. Quand un groupe arrive à une station, le guide appuie sur un boîtier pour signaler sa présence, ce qui amorce un **chronométrage**. Une fois le temps imparti, la lumière de la station diminue indiquant au guide qu'il doit poursuivre sa **déambulation** jusqu'à la prochaine station. Par conséquent, le temps de

discours peut être tout abruptement raccourci ou au contraire rallongé selon ce que nécessite la situation. Ce temps cadencé des guides dans le facsimilé est ressenti par les visiteurs, dans la contrainte des **cinq minutes par station**, particulièrement aux deux stations finales qui sont les plus emblématiques, et dans les négociations et les stratégies qu'ils décèlent chez les guides pour mener à bien leur visite sans gêner leurs collègues. Ainsi, le rythme spécifique, imposé par la logistique du site aux guides, accentue encore **l'impression que le temps échappe à l'appréhension des visiteurs**. Le dispositif de l'exposition projette bien un effet contraignant qui perturbe le rapport au temps des individus qui l'occupent.

Néanmoins, les règles implicites qui supposent ce conditionnement sont réinterprétées et renégociées par les visiteurs et les guides lors de l'interaction de la visite, en redéfinissant collectivement et individuellement une interprétation acceptable du temps.

Ce n'est pas le modèle qui importe mais son actualisation dans un contexte particulier. Non que les structures n'existent pas mais la tâche du sociologue est de comprendre comment les acteurs s'en arrangent plutôt que de les percevoir comme des marionnettes. L'application d'une règle ou d'une norme relève d'une compétence et non d'un aveuglement ou d'une obéissance¹⁵.

Après avoir décrit le dispositif de la « Grotte Chauvet 2 », l'enjeu de ce travail est d'étudier l'adaptation des visiteurs dans ces cadres, et leur participation à l'élaboration de la visite.

I La coopération interprétative des temps

L'exposition est un système de médiation qui repose sur des stratégies communicationnelles qui visent à mettre en cohérence des systèmes de sens. Or, dans le cas de la « Grotte Chauvet 2 », le phénomène fictionnel, intrinsèque à toutes expositions¹⁶, est renforcé par la **qualité factice du lieu**, et les visiteurs et les médiateurs vont devoir coopérer autour de ce faux manifeste pour donner de la cohérence à cette l'expérience.

Pour leurs visites, **les guides vont narrativiser le facsimilé, en choisissant parmi les multiples éléments géologiques (les stalactites, les concrétions, etc.), archéologiques (les ossements, les morceaux de charbon), et picturaux (les signes gravés ou peints, mais aussi les fresques figuratives)** ; ils sélectionnent des motifs qu'ils agencent de manière à construire un récit qui leur est personnel. Cette sélection existe bien évidemment dans les musées ou les expositions plus traditionnelles, mais l'abondance des détails du facsimilé offre une somme d'éléments qui multiplie les possibilités de récit. Le propos et l'intention varient en conséquence sensiblement d'un guide à un autre, ce qui permet un renouvellement des visites. La semaine de formation des nombreux guides saisonniers, qui rejoignent l'équipe principale en haute saison, illustre cette souplesse qui leur est laissée pour s'approprier les connaissances au sujet de la grotte et sur le fonctionnement du site. Les guides saisonniers suivent en effet deux jours de formation sur la préhistoire et l'art pariétal, prodigués par la référente de la médiation, elle-même préhistorienne. Puis ils ont cinq jours pour suivre des visites, observer les activités du site, lire des ouvrages détaillés, ce qui leur laisse le temps de concevoir une visite personnalisée. Les guides verbalisent ainsi pendant la visite une part importante de leurs croyances et de leurs représentations. Cette proximité entre les visiteurs

et les guides est renforcée par le biais des casques qui imposent une chape de silence pour le visiteur et le dissuadent de communiquer avec ses proches pendant la visite. De plus, l'utilisation de casques permet une interrelation très personnelle — du point de vue du visiteur — avec le guide. Cette interaction privilégiée est utilisée par une grande majorité des guides, qui adoptent, consciemment ou non, un ton de **voix chuchotée**. Certains guides font ainsi mention, lors des entretiens, des stratégies de **modulation de leur voix vers les graves** pour provoquer un état souhaité hypnotique auprès des visiteurs.

Tout comme les guides, les visiteurs composent avec leurs croyances et leurs attentes personnelles. Ces imaginaires profanes vont entrer en contact avec les imaginaires experts des médiateurs. L'étude de la visite peut donc être menée en cherchant l'interdiscursivité, c'est à dire, les autres motifs de représentations qui contribuent à l'élaboration du récit, et la manière dont ces motifs sont réceptionnés au prisme des connaissances et des croyances du destinataire. Nous rejoignons en cela les théories de la fiction, et de la réception, qui ne considèrent pas le caractère fictif comme une dimension intrinsèque au récit, mais comme une option potentielle en perpétuelle renégociation avec le lecteur — et dans le cas présent le visiteur. Ce que Umberto Eco nomme la coopération interprétative, et qui permet de rendre au lecteur, un rôle actif dans sa réception. Pour Eco, la fiction propose une trame incomplète, que le lecteur actualise en agissant dans la production même du sens du texte¹⁸.

Dans le facsimilé, l'expérience du ressenti d'un temps de la préhistoire dépend du résultat de cette négociation entre le cadre induit par le dispositif de l'exposition, la narration du guide et un ajustement de la part du visiteur par rapport à sa réalité. Cette « **suspension d'incrédulité**¹⁹ », c'est-à-dire l'interruption momentanée des règles agissantes en dehors de l'espace fictionnel, pour reprendre l'expression de Schaeffer, est systématiquement formalisée au cours des entretiens par des formulations telles que « on fait semblant », « c'est comme si », « on joue le jeu », ce qui indique bien que les visiteurs ont conscience des leviers ludiques qu'ils peuvent actionner pour intensifier, ou au contraire enrayer, les cadres du dispositif de l'exposition. En outre, comme le rappelle Flon :

[Les dispositifs immersifs] s'appuient sur les **dimensions du ressenti**, et supposent un transfert de conscience du sujet dans un autre espace-temps. La particularité du média « exposition », comparé à ces autres formes culturelles, repose sur la nécessité de la présence et de la participation du corps du visiteur [...]²¹.

La démarche volontaire du destinataire, nécessaire à la fiction, est donc doublée, dans le cas de l'exposition, par la capacité à accepter ou refuser la mise en condition des corps.

I L'expérience de la préhistoire

L'immersion de la « Grotte Chauvet 2 » n'est pas un processus avec des étapes successives qui seraient identifiables²², mais davantage une convocation d'un autre lieu et d'une autre époque par le visiteur à certains moments de son expérience. En cela, nous proposons de sortir d'une représentation linéaire des temporalités, qui se succéderaient les unes après les autres, et nous supposons au contraire que des époques différentes peuvent être perçues dans le présent. **Koselleck propose de penser le passé et l'avenir en tension permanente avec le présent grâce aux concepts de « champ d'expérience » et « d'horizon d'attente**²³ ». Ces concepts,

ou prémisses anthropologiques comme il les nomme, permettent de mettre en lumière un passé, qui est remémoré dans le présent (l'expérience), et un futur, qui s'accomplit dans le présent puisque qu'il mène à l'action (l'horizon d'attente). L'expérience chez Koselleck permet donc d'identifier un passé qui ne renvoie à aucune réalité historique, mais davantage à des représentations inconscientes. Le champ d'expérience se laisse ainsi entrapercevoir et partiellement ressentir dans notre présent pour mieux se dérober par la suite :

Chronologiquement, l'expérience saute des pans entiers de temps, elle ne crée pas la moindre continuité au sens d'une présentation additive au passé. Elle est plutôt — pour reprendre ici une image de Christian Meier — comparable au hublot d'une machine à laver derrière lequel apparaît de temps à autre telle pièce bariolée du linge contenu dans la machine²⁴.

La situation de visite du facsimilé se prête bien à cette appréhension du temps selon la définition de champ d'expérience de Koselleck puisque la préhistoire peut être convoquée et donner lieu à une illusion du temps passé, mais dans les limites d'un ressenti éthéré voué à s'estomper. Ces **télescopages entre les temporalités** se produisent différemment d'un individu à un autre, l'appréhension du temps, qui est un construit social et culturel, est donc soumis aux imaginaires protéiformes que chacun porte sur la préhistoire. Tout comme le champ d'expérience de Koselleck, le visiteur est ainsi orienté par des représentations individuelles et collectives qui tiennent en premier lieu à l'inconscient. Ainsi, si l'accord des visiteurs et leur coopération dans l'interprétation du temps et du lieu sont des prérequis à l'immersion, c'est par la suite le dispositif qui instruit le changement de temporalité vers la préhistoire. Il y a donc une ascendance du **dispositif de l'exposition sur les capacités du visiteur à ressentir le passé**. La **malléabilité des temporalités par les visiteurs** dépend principalement de leurs compétences à revenir à une appréhension du temps présent. Ce moment de lucidité permet, dans un second temps, de se replonger dans la fiction du temps passé.

Ainsi, en étudiant la réception des éléments anachroniques du décor, nommés ainsi pour les différencier des concrétions et des fresques copiées de la grotte Chauvet (la passerelle qui matérialise le cheminement de la visite, les spots de lumières, les portes de secours), nous avons constaté des **mécanismes de désillusion**. Ces objets contemporains ne sont pas toujours remarqués. Par exemple, des visiteurs répondent ne pas avoir observé la passerelle qu'ils ont pourtant empruntée durant une heure. À l'inverse, certains visiteurs ont constaté des éléments anachroniques, interprétés comme des défauts, mais la vision de ces objets n'est pas synonyme d'un échec de l'immersion. Au contraire, ces éléments peuvent devenir des clefs d'action pour les visiteurs, qui les utiliseront alors comme des passerelles temporelles pour revenir au présent, ces objets anachroniques leur permettant de sortir un bref moment de la fiction que propose le dispositif d'exposition afin de ressentir de nouveau le moment de l'immersion dans le passé.

En cela, il nous semble que la visite provoque ainsi des perceptions de temps plus concentrées qui s'apparenteraient au *kairos* grec (le moment décisif), c'est à dire la conscience d'un temps de l'intensité à l'intérieur du temps ordinaire qui continue de s'écouler²⁵ :

Le Kairos se présente, dès lors ; comme le catalyseur de toute activité de la conscience, auquel cette dernière tend à participer après se l'être posé en tant que tel par un processus invariable d'objectivation. Cette participation est, en fait, un engagement continu que la conscience prend vis-à-vis de sa propre activité intentionnelle, un engagement qu'elle exprime précisément²⁶.

Les visiteurs recherchent alors principalement un temps de l'opportunité et de l'intensité, qu'ils perçoivent dans la prise de conscience ponctuelle du changement de temporalité. On rejoint ici le temps présent subjectif que Gaston Bachelard suggère dans son ouvrage *L'intuition de l'instant*²⁷. A rebours des théories de Bergson d'une expérience du temps indivisible qui s'écoule (la durée), Bachelard oppose un investissement de la subjectivité dans le présent (l'instant). Ainsi, c'est dans ce temps contracté que se réalise la participation active à la visite, en tant qu'acte productif de sens. L'immersion n'est donc pas un processus continu et linéaire, mais se révèle dans cette prise de conscience de s'être plongé dans l'illusion de la fiction du facsimilé. Aussi, si le dispositif d'exposition oriente le changement de temporalité par divers mécanismes, c'est le visiteur qui acte l'expérience de ce passé suggéré dans le ressenti de l'instant présent.

I Conclusion

La « Grotte Chauvet 2 » est un objet qui nous semble pertinent pour interroger le caractère fictionnel des expositions puisque les participants sont conscients de la **facticité du lieu**. La question de la fiction dans la mise en exposition ne réside donc pas dans le schisme traditionnel qui oppose authenticité et feintise. Ainsi, étudier la réception de la copie permet d'interroger le rôle actif des visiteurs et des médiateurs dans la construction de cette fiction, et évite de se perdre dans une impossible distinction entre le réel et le fictif. En acceptant que la « Grotte Chauvet 2 » propose une autre réalité, le questionnement se décentre pour interroger les interactions de cette fiction avec les individus qui y participent : « Autrement dit, la question primordiale n'est pas celle des relations que la fiction entretient avec la réalité ; il s'agit plutôt de voir comment elle opère dans la réalité, c'est-à-dire dans nos vies²⁸. »

En partant du postulat que le visiteur n'est pas un agent passif, il est possible de mener une étude du dispositif d'exposition, entendu comme un environnement qui influe sur les représentations et les comportements des acteurs, mais qui est aussi l'objet de transgressions et de modifications de leur part. L'expérience de visite est le produit des interactions qui se jouent entre les acteurs incarnés, guides et visiteurs, et la copie elle-même. **L'étude de la réception du facsimilé de la grotte Chauvet révèle un dispositif qui perturbe frontalement l'appréhension du temps grâce à des mécanismes scénaristiques**. Cependant, la réussite de l'expérience d'un temps passé est conditionnée à l'accord des visiteurs pour participer à cette illusion, ce qui tend à démontrer une expérience immersive discontinue et consciente. En définitive, l'appréhension d'un temps passé semble se jouer paradoxalement dans un temps concentré furtif, celui d'un présent momentané, produit d'une compétence de détournement des visiteurs du cadre induit par le dispositif de l'exposition. •

¹ Dès janvier 1995, un mois après la découverte de la grotte Chauvet en décembre 1994, la presse nationale évoque déjà la nécessité de construire une copie. Différents projets sont imaginés à partir de 1996 qui n'aboutiront pas. La création du Syndicat Mixte de l'Espace de Restitution de la Grotte Chauvet (SMERGC), en 2007, relance la réalisation d'un espace de restitution qui ouvre en 2015. Voir à ce sujet l'article de Malgat Charlotte, Duval Mélanie, Gauchon Christophe, « Donner à voir un patrimoine invisible de l'original à la copie. Le cas de l'espace de restitution de la grotte Chauvet-Pont-D'arc », in Delannoy Jean-Jacques, Jaillet Stéphane et Sadier Benjamin (dir.), *Karsts - Paysages et Préhistoire*, Chambéry, Collection Edytem, n° 13, 2012, p.99-114.

² Varro Gabrielle, « Temporalité(s) et langage dans l'analyse d'entretiens biographiques », *Temporalités*, n°8, 2008.

³ Voir à ce sujet l'article de Poulot Dominique, Bennett Tony et McClellan Andrew, « Pouvoirs au musée », *Perspective*, n°1, 2012, p.29-40.

⁴ La revue *Hermès* a consacré un numéro interdisciplinaire sur la question de l'actualisation du concept de dispositif intitulé « Le Dispositif. Entre usage et concept », *Hermès*, n° 25, 1999.

⁵ Berten André, « Dispositif, médiation, créativité, petite généalogie », *Hermès*, *op.cit.*, p.39-48, p.33.

⁶ Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, trad. de l'anglais par Isaac Joseph, Michel Dartevelle et Pascale Joseph, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

⁷ Le Breton David, *L'interactionnisme symbolique*, Paris, Quadrige Manuels (PUF), 2016, p.58.

⁸ Terrasse Pascal, « Éditorial », *Beaux-arts*, Hors-série : « La Caverne du Pont d'Arc, la grotte Chauvet, de la grotte à la Caverne », *Les coulisses de l'exploit*, 2015, p.1.

⁹ Fabre Xavier, « S'immerger au cœur de la nature », *Beaux-arts*, *op.cit.*, p.64.

¹⁰ Renault Monique, « Seuil du musée, deuil de la ville ? », *La lettre de l'OCIM*, n°70, 2000, p.15-20. Dans cet article, Monique Renault propose une typologie des seuils des musées selon l'influence des évolutions architecturales conjointement aux nouvelles ambitions de démocratisation des espaces muséaux.

¹¹ Shall Céline, « De l'espace public au musée. Le seuil comme espace de médiation », *Culture et Musées*, n°25, 2015, p. 185-206. L'auteure compare 77 musées luxembourgeois, selon une méthode sémio-pragmatique. Elle établit une typologie des seuils qui permet de mesurer leur efficacité à préparer le visiteur à l'expérience muséale.

¹² « J'avais l'impression que le guide appelait un ascenseur. Au début là, il appuie sur des boutons pour que tu puisses rentrer. Et du coup, ouais avec ce couloir d'entrée tout noir, j'avais l'impression d'aller au cinéma (il rit) ». Extrait d'entretien avec Rémy, 25 ans, qui visite le **facsimilé en juillet 2017. Or, à Lascaux IV, nouveau facsimilé de la grotte de Lascaux ouvert fin 2016**, la visite débute bel et bien par un ascenseur qui mène les visiteurs sur la terrasse du bâtiment, symbolisant une remontée dans le temps.

¹³ Voir à ce sujet Lebreton Florian et al., « Terre et ciel : étude sociologique d'espaces-temps sportifs marginaux », *Espaces et sociétés*, n° 132-133, 2008, p.216-217 : « Or, une véritable suspension du temps ordinaire est constatée sur le terrain. Pour les spéléologues urbains, la montre, en tant qu'objet symbolique du 'monde du dessus' et du peu de temps accordé à soi par souci de rentabilisation, est un objet tabou. Le découpage du temps en périodes chronométrées devient incongru. Tout repère spatio-temporel est remodelé, puis adapté : se sentir voguant au gré des couloirs sans contraintes apparentes, rappelle que finalement le temps ne passe pas, mais que l'être humain, lui, passe dans le temps ».

¹⁴ Extrait d'un entretien avec deux guides dans la salle de repos de la « Grotte Chauvet 2 ».

¹⁵ Le Breton David, *op.cit.*, p.59.

¹⁶ Lire à ce sujet Glicenstein Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 12 : « Une exposition — qu'elle soit temporaire ou permanente ; qu'elle ait un ou plusieurs auteurs ; qu'elle ait une volonté d'objectivité ou soit ouvertement narrative — relève toujours d'une forme de fiction [...] ».

¹⁷ Pour une définition de l'interdiscursivité et de l'interdiscours, voir Charaudeau Patrick, Maingueneau Dominique, *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002, p.324 : « Tout discours est traversé par de l'interdiscursivité, il a pour propriété constitutive d'être en relation multiforme avec d'autres discours, d'entrer dans l'interdiscours. Ce dernier est au discours ce que l'intertexte est au texte ».

¹⁸ Eco Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p.71.

¹⁹ Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p.151.

²⁰ « Sur le coup, oui, j'ai fait semblant de croire que c'était des œuvres préhistoriques. On part en se disant 'ben oui c'est un homme préhistorique', et dès lors que l'on commence à penser que c'est quelqu'un du XX^e siècle qui a fait les peintures, bah ça enlève ». Extrait d'entretien avec Marianne, 35 ans, qui visite la « Grotte Chauvet 2 » en juillet 2017.

²¹ Flon Emilie, *Les mises en scène du patrimoine : savoir, fiction et médiation*, Cachan, Hermès science/Lavoisier, 2012, p.73.

²² Nous nous écartons en cela des études qui pointent différents moments de l'immersion car il ne nous a pas semblé possible de diviser l'expérience immersive de la « Grotte Chauvet 2 » en catégories étanches. Néanmoins, l'article de Bouko Catherine, « Le théâtre immersif : une définition en trois paliers », *Sociétés*, vol. 134, n° 4, 2016, pp.55-65, propose une catégorisation qui paraît adaptable à notre étude sur l'exposition, en prenant garde de ne pas penser l'immersion comme un processus graduel, mais comme une adaptation à l'un ou l'autre de ces trois niveaux. Dans cet article, Catherine Bouko scinde en trois paliers l'immersion d'un spectateur de théâtre. Le premier palier correspond à une porosité des frontières entre réel et imaginaire. Au second niveau, l'immersant est sensoriellement déstabilisé. Enfin au troisième niveau de l'immersion une confusion apparaît entre l'univers réel et imaginaire. Ces trois niveaux d'immersion ont été observés auprès des visiteurs de la « Grotte Chauvet 2 », mais il ne paraît pas y avoir d'évolution logique entre eux, l'immersion s'établissant brutalement à des degrés variés, comme nous tentons de le démontrer dans cet article.

²³ Koselleck Reinhart, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Édition de l'ÉHESS, Paris, 2016, p.362.

²⁴ *Idem*, p.364.

²⁵ Étymologiquement *kairos* désigne le coup fatal, soit le meilleur endroit et le meilleur moment pour frapper. Giorgio Agamben donne une définition du *kairos* dans *Le temps qui reste*, Paris, Payot et Rivages, 2000, p.121 : « ce que nous saisissons quand nous saisissons un *kairos* n'est pas un autre temps mais seulement un *chronos* contracté et abrégé [...] celui-ci n'est rien d'autre qu'un *chronos* saisi ». Voir aussi à ce sujet Moutsopoulos Evaghélos, « Le statut philosophique du Kairos », in Couloubaritsis Lambros et Wunenburger Jean-Jacques (dir) *Les Figures du temps*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, p.49-56. Moutsopoulos comme définition du *kairos* page 50 : « le moment exceptionnel qui marque le passage d'une insuffisance à un excès ; l'approche d'un état d'équilibre à son propre dépassement ; l'attente d'une condition optimale et son débordement ».

²⁶ Moutsopoulos Evaghélos, *op.cit.*, p.55.

²⁷ Bachelard Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992.

²⁷ Schaeffer Jean-Marie, *op.cit.*, p.212.

