

# **Traité d'expologie**

## **Les écritures de l'exposition**

Serge CHAUMIER

Préface de Marc-Olivier GONSETH

# Sommaire

<b>Préface</b> Marc-Olivier Gonseth	9
<b>Introduction</b>	11
<b>Les langages</b>	19
<b>Les registres</b>	39
<b>Les canevas</b>	59
<b>Les styles</b>	81
<b>Conclusion</b>	101
<b>Bibliographie</b>	107

# Préface

Marc-Olivier Gonseth,  
*directeur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel*

Infatigable visiteur d'expositions, Serge Chaumier est aussi un arpenteur de l'impressionnante littérature en muséologie qu'il a méthodiquement analysée depuis de nombreuses années. Ce constant va-et-vient entre une approche collective et critique de la réception concrète et une étude extensive des théories muséales a développé chez lui une connaissance à la fois intime et approfondie du médium fascinant qu'est l'exposition. Je suis par conséquent très heureux qu'il m'ait offert la primeur d'un traité d'expologie que j'appelle de mes vœux depuis de nombreuses années, auquel il a eu le courage de s'atteler et dans le sillage duquel il évoque déjà un possible prolongement.

L'auteur constate tout d'abord que les musées n'ont en rien le monopole de l'exposition et qu'au contraire ce médium est sollicité en permanence dans la plupart des lieux que nous traversons à longueur de journées : pensons aux vitrines et aux rayons des grands magasins mais aussi aux présentations apparemment plus évanescences que sont les sites Internet ou les pages Facebook, quand il ne s'agit pas plus intimement encore de la mise en scène de nos espaces professionnels ou domestiques. Constaté cela, c'est à la fois donner du crédit au dispositif concerné et chercher à mettre en place à son propos un appareil critique qui permette de l'extraire des données d'évidence et de lui reconnaître sa position centrale dans la théorie des représentations.

L'exposition est présente au-delà de ce que l'on entend généralement sous ce terme, car chacun d'entre nous peut à un moment ou un autre intervenir comme metteur en scène de sa propre existence. Toutefois, le champ concerné est en train de se professionnaliser et d'engager l'action de nouvelles catégories d'intervenants en croissante interaction, voire en chevauchement, selon la taille des institutions concernées : muséographe ou –logue, expographe ou –logue, conservateur, commissaire, curateur, chercheur, scénographe, prestataire et autre médiateur.

Désireux de décrire au plus près son objet, Serge Chaumier aborde frontalement la métaphore du langage et le thème du discours qui sont sous-jacents à tout projet d'exposition, même le plus basique. Notant tout au long de son traité la présence de quelques obsessions muséales majeures, dont celle du classement ou de la mise en ordre (projet taxinomique, qu'il fait du reste largement sien), de l'imitation de la réalité (processus mimétique), de la purification des pollutions extérieures (tentation esthétique), de la part du geste et du mouvement (approche kinesthésique) et de la dictature de la preuve (dévotion mnémonique), l'auteur insiste sur la nécessité de considérer l'exposition avant tout comme une narration (un programme sémiotique et un hypertexte).

Mobilisant des « objets » signifiants appelés « expôts » (Desvallées), sous-catégorie des « sémiophores » (Pomian) dont la particularité est d'être en représentation (et donc au moins partiellement détachés de leur valeur d'usage), cette construction

discursive exige par ailleurs une réception, voire une reconstruction complète par le visiteur. Tout au long de son traité, l'auteur est intraitable sur ce point. Toute expographie qui ne tiendrait pas compte de l'interprétation à laquelle elle doit donner lieu ne peut que manquer sa cible : une dynamique de coproduction des savoirs et la fin de l'expert-roi.

La nécessaire mise en relation que doit permettre l'exposition n'entraîne cependant pas pour l'auteur une quelconque dérive participative. Fidèle à son analyse de la prééminence du discours, il invoque du reste les figures du Kama Sutra pour rappeler qu'il est permis d'être actif intérieurement sans l'être physiquement, de vibrer intellectuellement sans presser des boutons, d'entrer en relation sans ouvrir des tiroirs ou déplacer des souris. Et de rappeler fort à propos que le corps entier du visiteur est alors investi dans « quelque chose censé l'électrifier » et qui tient davantage d'une relation psychique brûlante que d'une course d'obstacles.

Serge Chaumier se tourne enfin constamment vers l'objet et propose « d'oublier la collection pour mieux y revenir ». Difficile de relier plus clairement deux propositions antagonistes : celle, propre aux années 1980-1990, consistant à sortir d'une obsession cannibale envers la collection et le patrimoine pour développer une muséographie critique et aborder des problématiques sociales, et celle, propre à ce début du <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle, consistant à revenir avec un nouveau bagage, et donc un nouveau regard, tant à l'objet et à la collection qu'à la question plus large des patrimoines. Tout ceci médiatisé par un point de vue développé à travers des « structures communicationnelles » dans lesquelles les objets apparaissent tantôt comme des reliques, des diseurs de formes, des faiseurs de liens, des porteurs de sens, des supports de discours ou des instruments argumentatifs.

Fascinante polysémie qui témoigne à la fois de la richesse du médium et de la difficulté d'en circonscrire les langages, les registres, les canevas et les styles. Ainsi la carte qu'a dressée Serge Chaumier n'a-t-elle manifestement pas pour ambition de clore le champ qu'il a parcouru. Au contraire, et sa manière d'écrire en témoigne, il s'agit davantage de faire le tour du domaine, d'en suggérer les territoires, de revenir aux questions essentielles par différents sentiers, d'explorer de nouveaux points d'entrée et de contact, de dire le foisonnement, la profusion et l'éclatement et dans un même mouvement de ramener à l'essentiel, de réduire la dispersion, de tenter le schéma.

Invité à effectuer plusieurs tours d'une piste balisée par cette tension récurrente entre deux extrêmes, le lecteur attentif ressortira du texte avec une vraie connaissance du champ. À condition toutefois de ne pas oublier l'essentiel : c'est à lui qu'il appartient de finir le présent traité en se l'appropriant.

# Introduction

Traité d'expologie : curieux nom ! Quelle bizarrerie motive de recourir à un nom (encore) peu usité alors que bien d'autres semblent à disposition ? C'est ce que nous voudrions d'abord expliquer au cours de cette introduction, avant que d'entrer dans le vif du sujet, et d'examiner les modalités d'écritures, les styles et les tendances contemporaines de l'exposition. Il faut d'abord rappeler un fait, peu souvent mentionné, qui dévoile que l'exposition n'est pas l'apanage des musées. Il s'en présente dans bien des endroits, et pas seulement dans les lieux qui semblent leur être *a priori* dévolus. L'exposition est même, si l'on revient sur l'histoire liée aux cultes des morts, que l'on expose, et à celui de la marchandise, que l'on exhibe, plus souvent présentée en contexte non-muséal. Couramment elle se donne à voir dans tous les lieux socioculturels, lieux de patrimoine, mais aussi bibliothèques, centres culturels, et espaces dédiés à accueillir le spectacle vivant. Les grandes manifestations nationales, les expositions universelles et les expositions internationales, les salons, les foires et autres parcs d'attractions recourent également aux expositions. Si celles-ci, comme nous le verrons, sont fort différentes dans leur nature et leur principe, il demeure que la forme *exposition* est commune et répandue bien au-delà des portes du musée. Il ne s'agit pas par conséquent de retirer à ce dernier l'exposition, mais de l'analyser plus largement comme un phénomène transversal qui appartient à bien des sphères, touristiques, commerciales, de loisirs et de divertissement aussi bien que culturelles et patrimoniales. Souvent quand un groupe, une association, un collectif entend s'exprimer, le geste spontané qui survient est de recourir à la mise en place d'une exposition. De même, les enfants des écoles, comme les employés d'une entreprise, les collectivités territoriales, tous ont recours à l'exposition pour communiquer. Il arrive même qu'on la voie surgir dans le contexte de troubles et de manifestations, dans les mouvements revendicatifs comme dans les occupations illégales.

Mieux, nous pourrions même convenir que tout procédé de tri et de sélection, de mise en ordre et en organisation à des fins d'exposition réalise un travail du type de celui que nous prenons ici en objet. Ainsi ce sont les marchandises étalées aux rayons des magasins qui sont les premiers éléments d'une culture expographique. Simplement la volonté de production d'un discours à partir de ces formes est assez basique et l'intention en est suffisamment explicite pour que nous n'y consacrons ici que quelques lignes. L'exposition s'inscrit ainsi dans les formes les plus archaïques de promotion de la marchandise. Plus complexe, mais appartenant également par essence au règne de l'exposition, s'y rattachent les formes les plus modernes et actuelles, lorsqu'une sélection d'éléments est publiée en ligne sous un profil pour s'exposer à la vue de tous. *Facebook* inaugure ses pages personnalisées où chacun peut se mettre en scène. Les bases de données que nous pratiquons et explorons chaque jour sur l'internet sont également à leur manière de formidables dispositifs de mise en exposition. Ces formes ne sont pas sans faire changer le monde et la manière de réaliser des expositions en général, comme nous le verrons. Tout un chacun a donc par diverses manières, l'occasion de pratiquer la mise en exposition et de se transformer en *curator* ! Plus encore, nous participons et visitons des expositions à longueur de journée, sans même parfois en avoir véritablement conscience !

Si l'exposition est un réflexe et que tous la pratiquent comme monsieur Jourdain la prose, cela ne sous-entend pas qu'elle soit innée et qu'il ne soit nul besoin de l'étudier, et même d'apprendre à en manier les formes pour parvenir à une expression optimale. Il est souvent dommage que ce moyen d'expression soit utilisé sans autre forme de procès, sans beaucoup de réflexion sur les conditions de sa réception, de son fonctionnement et de ses usages. Ainsi si tout le monde est en mesure de faire une exposition, aussi minimale soit-elle, il faut bien admettre que certaines sont plus réussies et convaincantes que d'autres. Il y a exposition et exposition. Il est souvent dommage de voir présentée une exposition dont la forme mal cernée, et mal conçue, vient nuire au propos tenu. Quelques règles élémentaires, comme celles de l'écriture des textes par exemple, de l'éclairage ou de la circulation des publics à l'intérieur, suffisent souvent à faire la différence. Combien d'expositions s'avèrent médiocres simplement parce que des règles de base n'ont pas été respectées, que le concepteur a ignoré quelques rudiments ? Or, ceci n'est pas le fait des seules expositions construites par des associations de bénévoles, chaque jour apporte son lot d'exemples d'expositions mal conçues. Nous avons pu en voir dans tous les lieux, proposées par des professionnels du spectacle vivant qui s'aventurent dans des contrées où les compétences requises ne sont *a priori* pas les leurs, comme dans les plus grands musées... Car il serait erroné de croire que les professionnels du musée maîtrisent l'ensemble des codes de l'exposition. Leur formation initiale ne les y prépare pas toujours et c'est souvent l'apprentissage par l'expérience qui fait la différence. Le résultat n'est pas nécessairement lié au prestige ou au budget. Il était savoureux à l'été 2010 de comparer les expositions présentées par les pavillons nationaux à l'exposition universelle de Shanghai et de constater que ce ne sont pas les pays qui ont le plus de moyens qui sont toujours les plus habiles à manier les savoir-faire. Car une exposition suppose de maîtriser les contenus, mais aussi de les mettre en relation avec un environnement, de maîtriser l'espace, enfin et surtout d'être en mesure de penser la manière dont le public va pouvoir s'emparer de la proposition. Combien de petites choses mal pensées, qui accumulées, peuvent au final nuire à l'ensemble.

L'exposition peut recourir à des objets, mais ce n'est pas toujours le cas, du moins au sens courant du terme. Car au sens expographique, un texte d'exposition ou une image peuvent être considérés comme un objet, tout comme la cimaise qui les porte. L'exposition dite « exposition panneaux », à deux dimensions, est sans doute la plus fréquente, tant sa forme est présente partout. Celle-ci n'échappe pas, plus qu'une autre, à quelques règles de composition, même si elles peuvent être assez simples. Surtout son attractivité sera plus ou moins renforcée, selon le graphisme, l'originalité de la présentation, la mise en situation, les supports, l'environnement, etc. Le contenu ne fait pas tout et les idées les plus captivantes ou les faits les plus passionnants peuvent s'avérer fort ennuyeux s'ils sont mal valorisés. Ces savoir-faire mis en œuvre pour réaliser des expositions exigent des compétences qui s'apprennent et donnent lieu à des métiers spécifiques. Ceux qui mettent en œuvre les expositions se répartissent selon différentes dénominations, et la chose est, en France, encore très peu claire, tant les mots sont utilisés à tort et à travers pour caractériser des réalités différentes. Nous pouvons convenir que, couramment, on qualifie le travail de celui qui conçoit la trame ou scénario de l'exposition, qui articule les contenus en fonction du public visé, de *muséographe*. Cependant, nous l'avons dit, il y a des expositions qui n'ont aucunement recours à des collections et qui s'opèrent hors des musées, dans les parcs, les centres d'interprétations,

les bibliothèques... Il est donc possible en théorie, car ce n'est jamais le cas dans la réalité, de distinguer le travail du muséographe, qui exerce dans un musée, du travail de l'*expographe*, qui déploierait son activité pour réaliser des expositions hors musée. Nous retiendrons le terme de *muséographe* pour être compris.

Le travail de muséographie est souvent conduit dans le musée par le *conservateur*, qui dirige le lieu et prend en charge la vie scientifique de l'établissement, en étant également responsable des collections. Le conservateur a une activité de chercheur vis-à-vis des collections, de représentations vis-à-vis de l'extérieur et souvent de direction de l'établissement ou de son service<sup>1</sup>. Le conservateur a un rôle précieux, mais contrairement aux idées toutes faites, il n'est pas toujours le mieux placé pour réaliser une exposition. Car les compétences nécessaires à la conception de l'exposition ne sont pas toujours au cœur de son activité. Il faut pour s'en rendre pleinement compte observer ce qui se passe dans les endroits où dans les projets dépourvus de conservateur en titre. Il arrive que l'on parle de *commissaire*, de *curator*, pour qualifier en réalité le travail du muséographe. Il est paradoxal que le métier de muséographe soit, au final, plus visible et même plus présent hors des musées. C'est le cas notamment pour les projets d'exposition qui se font sans qu'un musée, et par conséquent un conservateur ne soient impliqués. Évidemment, s'il est plus exact de les appeler alors expographes, il est difficile de nier une réalité sociale, qui s'exprime dans les appels d'offres, les marchés, les lettres de mission, qui les nomment couramment *muséographes*<sup>2</sup>. Nous retiendrons donc ce terme par commodité et compréhension.

Si dans l'institution musée, ce travail est le plus souvent pris en charge par le conservateur, cela n'implique pas que les deux métiers soient identiques. Si le conservateur réalise normalement des recherches, produit des connaissances scientifiques, notamment sur les collections, et prend en charge les aspects scientifiques, s'il maîtrise les connaissances, il n'est pas nécessairement celui qui va développer des compétences dans le registre de la communication de ces savoirs. Le muséographe est donc le premier *médiateur*, celui qui sait s'emparer des contenus pour les destiner à des publics, en prenant en compte les impératifs divers (conservation préventive des objets de collections, connaissances des médiations et des prestataires à même de les réaliser, capacité à construire et gérer des budgets, etc.). Si le conservateur peut être aussi muséographe, il ne l'est pas nécessairement de fait, pas davantage qu'il n'est *scénographe*, même si nombre de conservateurs dessinent et réalisent encore des vitrines avec l'aide des services techniques municipaux. Il arrive même que certains conservateurs de petits musées de territoire soient conduits à prendre le pinceau pour repeindre les murs et, pour autant, on sait bien que le conservateur n'est pas un peintre en bâtiment : ce sont là deux compétences différentes et qui, si elles peuvent s'incarner un temps chez un même individu, implique malgré tout deux métiers différents. Plus couramment encore, le conservateur assure les visites guidées, notamment lors de la réception d'une personnalité, ce n'est pas pour autant qu'il se confonde avec le guide-conférencier. Il en est de même du métier de conservateur et du métier de muséographe.

1. Sur les fonctions du musée, les tendances et évolutions contemporaines, on se reportera à André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie*, Armand Colin, 3<sup>e</sup> édition, 2010 et Jean-Michel Tobelem, *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Armand Colin, 2<sup>e</sup> édition, 2010.

2. On pourra consulter pour une présentation plus poussée l'Association des muséographes. Voir [www.les-museographes.org](http://www.les-museographes.org)

Car les choses se compliquent avec l'arrivée d'un troisième acteur. Le *scénographe*. Celui-ci n'est pas un muséographe (même s'il peut arriver là encore qu'un même individu exerce les deux métiers). Le scénographe est celui qui s'occupe de transformer le scénario, noyau dur du programme muséographique, en scénographie, c'est-à-dire de le matérialiser dans l'espace et dans les formes (graphisme, matériaux...). Il s'agit de rendre intelligibles les concepts et les contenus en les rendant visibles. Ses compétences lui permettent de manier les impératifs de l'architecture et de prendre en compte les désignations du programme muséographique quant aux attendus pour les publics visés<sup>3</sup>. Des étapes intermédiaires existent qui permettent les échanges et le dialogue pour qu'un travail itératif soit conduit entre les parties. Si les compositions des équipes peuvent fluctuer, il est primordial que les compétences soient toutes présentes. Or, les confusions sont fréquentes, et il arrive bien souvent que le *commanditaire*, ou *maître d'ouvrage* (MO), recrute un *maître d'œuvre* (MOE) pour réaliser son projet sans avoir pris le temps de suffisamment le définir. Si le maître d'ouvrage n'a pas la compétence ou le temps de définir son projet dans un programme et un cahier des charges pour recruter le maître d'œuvre, alors il doit se faire aider par un *assistant à maîtrise d'ouvrage* (AMO). C'est dans ce cas, que rentre souvent en scène le muséographe indépendant. L'appel à un scénographe d'entrée de jeu est fréquent et souvent peu probant. Ainsi on voit parfois se réaliser, sans avoir préalablement défini les contenus et élaboré une trame narrative, des expositions conçues sans programme muséographique<sup>4</sup>, mais dont le résultat peut s'avérer très douteux.

Nous pouvons pour bien expliciter les fonctions des uns et des autres les représenter dans le tableau suivant. Les colonnes sont en correspondance pouvant, selon les projets, correspondre ou non aux mêmes personnes. Ainsi nous l'avons dit, le conservateur se confond parfois complètement avec le chercheur, et parfois non, parfois avec le muséographe, et parfois non. Chacun produit des documents relatifs à ses fonctions.

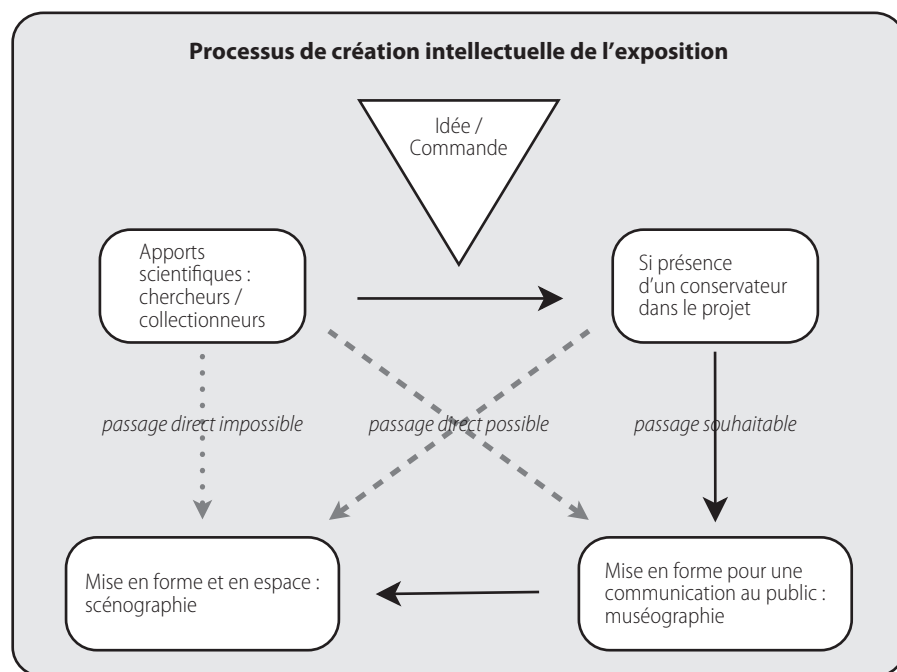
<b>Production des contenus, des savoirs</b>	<b>Recherche sur les contenus et entretien, acquisition, enrichissement des collections</b>	<b>Recherche documentaire thématique et définition des contenus, des outils en vue de les communiquer</b>	<b>Conception du design (espace, forme...)</b>
chercheur scientifique	conservateur	muséographe et prestataires	scénographe (et prestataires : graphiste, concepteur multimédia, socleur, illustrateur, manipulateur, etc.)
		expographe	
documents scientifiques	projet scientifique de l'établissement	programme muséographique	scénographie (esquisses...)

3. On pourra se reporter pour une présentation plus avancée au site de l'association des scénographes : [www.scenographes.fr](http://www.scenographes.fr)

4. On regrettera ainsi que la partie consacrée à la recherche et à la définition des contenus du programme soit une partie quasi absente de l'ouvrage, pour le reste instructif, de Carole Benaïteau et al., *Concevoir et réaliser une exposition*, Eyrolles, 2012.



Nous pouvons symboliser dans le schéma suivant le processus d'élaboration d'une exposition. Notre intention, dans cet ouvrage, n'est pas de détailler les procédures et les méthodologies, nous y avons contribué par ailleurs<sup>5</sup>, mais de rappeler en quelques mots les fondamentaux qui nous permettront ensuite de conduire une réflexion au sujet des expositions. Si une idée doit être à l'origine du projet d'exposition, elle doit être nourrie par les résultats issus de la recherche, des collections constituées, mais cela ne suffit pas. Ces données sont mises en forme par le conservateur ou le muséographe, et ce dernier les sélectionne et les organise en vue de leur communication et donc de leur interprétation, de leur réappropriation par le public. Le scénographe intervient à partir de cette matière qu'un échange permet de finaliser. Même s'il s'agit là d'un processus itératif, il convient de bien identifier les rôles des uns et des autres. Selon les cas, institution ou hors institution, conservateur et muséographe sont tous deux physiquement présents au travers de métiers identifiés, mais leur rôle est de toute façon indispensable.



Et l'on n'a toujours pas abordé le terme d'*expologie* ! Pour le comprendre, quelques détours s'imposent. Il faut définir les termes plus courants. Si celui de *muséographie* définit le travail pragmatique de conception intellectuelle et de coordination, de réalisation des expositions, celui de *muséologie* détermine plutôt la réflexion générale sur les musées. Ainsi, l'historien des musées, comme Dominique Poulot, le sémioticien, comme Jean Davallon, n'ont jamais signé d'exposition, mais ils ont

5. Pour une démarche méthodologique, on se reportera au manuel de conception d'une exposition, à paraître début 2013.

apporté des contributions essentielles à la muséologie. Leur analyse permet de mieux comprendre le sens et la fonction des musées. Les muséologues sont souvent des universitaires dont l'objet d'étude est le musée, que ce soit du point de vue historique, économique, sociologique, politique, sémiotique... Ils recourent aux différentes sciences, aux sciences de l'information-communication, aux sciences de gestion, au droit, à l'anthropologie, et ils analysent les processus. Parfois, ils composent et réalisent des expositions, mais dans ce cas, si leur pratique nourrit leur réflexion, ce sont bien deux métiers différents qu'ils exercent. Ainsi, quand Raymond Montpetit effectue des expositions, il ne pratique pas le même métier que quand il professe et conduit son travail de chercheur.

Nous pouvons convenir que l'analyse qui se porte sur le musée en général relève de la *muséologie*, et que l'analyse qui s'intéresse à l'exposition peut être qualifiée d'*expologie*. De même qu'en pure théorie, nous pourrions postuler l'existence d'une scénologie qui analyse les scénographies. À chacun son objet, à chacun son registre, le théorique et le pragmatique. Certes, ces répartitions si elles sont commodes sont dans la réalité brouillées. Dans la pratique les termes sont souvent en proie à l'amalgame, sans compter que les cultures différentes d'un pays à l'autre confondent les perspectives<sup>6</sup>. Ainsi, l'on qualifie le professionnel qui conçoit des expositions souvent de muséologue en Belgique ou au Québec, et même les définitions données par Georges Henri Rivière ne sont pas exemptes d'ambiguïté<sup>7</sup>. Souvent le terme de muséologie vient recouvrir l'ensemble des choses relatives au musée, et comprend également les techniques, les dispositifs et les compétences pratiques<sup>8</sup>. Ainsi, il est parfois difficile de distinguer un terme de l'autre. Des confusions résultent de l'emploi indifférencié d'un terme ou d'un autre dans nombre d'opuscules de la littérature, d'amalgames entre les fonctions. « Une part de la difficulté éprouvée à délimiter le champ des termes concernés provient par conséquent du constant glissement entre musée et exposition, entre muséographie et expographie, voire entre muséologie et expologie », remarque Marc-Olivier Gonseth<sup>9</sup>. Il est dans notre intention de rappeler ici le lexique sur lequel nous nous appuyons avant que d'inviter à une réflexion expologique sur les langages de l'exposition.

Si la chose est davantage clarifiée dans les musées de science, elle se complique souvent dans les musées de beaux-arts qui héritent d'une répartition binaire entre conservateurs censés s'occuper des contenus et muséographes dévoués à la réalisation. C'est aussi la résultante d'une évolution du secteur muséal qui s'est

6. Il est ainsi malheureux que la traduction d'un ouvrage anglais, au demeurant fort intéressant, contribue à amalgamer *scénographe* et *muséographe*. Ainsi Philip Hughes, *Scénographie d'exposition*, Eyrolles, 2010. Également dans ce cas, Pam Locker, *Conception d'exposition*, Éditions Pyramid, coll. « Les essentiels du design d'intérieur », 2011, 183 p.

7. Les notions ont évolué et les concepts se sont modifiés. Ainsi, Georges Henri Rivière définit très justement les notions respectives de *muséologie* et *muséographie*, mais laisse planer un doute sur les notions de *projet* et de *programme*. Contrairement aux définitions données alors, le projet détermine désormais une vision globale alors que le programme est une spécification précise des éléments du projet. *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, Dunod, 1989, p. 269-270.

8. Voir à ce sujet, les analyses conduites par François Mairesse et André Desvallées pour définir les termes. Voir notamment sous leur direction, *Vers une redéfinition du musée*, L'Harmattan, 2007.

9. Marc-Olivier Gonseth, « Le dépôt, la vitrine et l'espace social », in *Les Lieux de la muséologie*, sous la direction de Pierre Alain-Mariaux, Éd. Peter Lang, 2007, p. 22.

considérablement complexifié depuis quarante ans, avec une division des tâches auparavant assumées par de mêmes personnes. Aussi, quand Georges Henri Rivière parle de muséographie, il amalgame souvent la conception intellectuelle de l'exposition (son scénario), ses exigences (la conservation préventive) et la conception pratique de sa réalisation (sa création technique et artistique dans son design). Il reste de cette époque une extrême diversité d'usages des termes selon les lieux. Pour exemple, le service de muséographie du musée du Louvre s'occupe concrètement de la conception-fabrication, c'est-à-dire de ce que l'on nomme scénographie à l'extérieur (par exemple, lorsque la prestation est sous-traitée)! Si bien que les architectes scénographes travaillant pour de semblables institutions se dénomment alors parfois muséographes dans les génériques d'exposition, faisant ainsi disparaître du même coup l'étape de formalisation d'un programme muséographique, c'est-à-dire d'un discours et des médiations nécessaires. Cela n'est pas anodin, c'est un reflet d'une situation qui minimise les discours au profit de l'exposition des œuvres pour elles-mêmes. Il y a donc dans ces choix de vocabulaire autre chose qu'une situation ubuesque et anecdotique, puisque s'y jouent non seulement des amalgames regrettables pour les métiers concernés, mais des confusions induites dans les méthodologies de conduite de projet. Plus encore, une véritable conception muséologique et politique des missions du musée s'y actualise, celle de seulement présenter des œuvres ou bien au contraire de tenir un propos à partir d'elles. Encore faut-il avoir des choses à dire, et il est parfois plus commode de seulement classer les œuvres selon quelques modalités. Bref, les mots que l'on utilise sont porteurs de sens.

Par commodité et pour ne pas complexifier davantage une situation déjà passablement confuse dans la réalité professionnelle, nous retiendrons ici les termes de *muséologie* pour qualifier les apports théoriques et analytiques, de *muséographie* pour désigner le travail sur les contenus d'une exposition et de *scénographie* pour sa réalisation formelle.

Ces préliminaires terminologiques étant avancés, nous pouvons à présent partir à la rencontre des écritures et des styles de l'exposition proposés par le muséographe<sup>10</sup>.

---

10. Nous n'abordons pas dans cet ouvrage les formes scénographiques qui peuvent faire l'objet d'une approche analytique pour elles-mêmes.

# Les canevas

À l'origine de l'exposition, il y a l'objet. Cette évidence, comme toutes les évidences, s'effondre dès qu'on l'examine avec attention. Non pas tant parce qu'à l'origine du musée, le mythique musée d'Alexandrie ne semblait pas tant disposer d'objets, qui étaient superfétatoires, que de savants qui échangeaient des savoirs<sup>103</sup>. Ceci en dit long, du reste, sur la fonction éducative, et plus largement médiatique et communicationnelle du musée, inscrite depuis l'origine, comme dans sa génétique. Plus scrupuleusement, c'est que si l'objet demeure (presque) incontournable pour le musée, il ne l'est pas nécessairement pour l'exposition. Il suffit de penser tout d'abord à toutes ces expositions qui n'en sont pas vraiment, mais qui sont les plus nombreuses, nous pensons aux expositions dites *expositions-panneaux*. Ces expositions du pauvre, en deux dimensions, souvent faites de textes agrémentés d'iconographie et de croquis, sont dépourvues d'objets au sens classique du mot<sup>104</sup>. Certes, elles ne sont que rarement les plus probantes, mais il faut toutefois les mentionner. Il existe aussi des expositions qui, à l'inverse, déploient toute une scénographie en grande dimension, et qui se visitent pour elles-mêmes, dans lesquelles l'objet est quasi superfétatoire. S'il y est, tant mieux, s'il n'y est pas, on s'en passe ! Ainsi, les expositions-spectacles n'ont pas nécessairement besoin de l'objet authentique, de la vraie chose, car elles peuvent se déployer à partir de reproductions, de fac-similés et de reconstitutions. À la limite, elles peuvent s'apparenter aux formes d'exposition des parcs d'attractions, sur la forme, et c'est leur vocation culturelle (donc le fond, le contenu), qui les fait ressembler aux productions issues des musées.

S'en rapprochent évidemment les centres d'interprétations qui peuvent également proposer des expositions dans lesquelles les objets authentiques, sont absents ou quasi absents (ce qui n'est pas une obligation non plus). On y trouve des objets, mais sous forme de duplicata, de répliques et de copies. Rappelons que la magnifique exposition d'interprétation du Pont du Gard présente un seul objet de collection, et pourtant c'est une exposition d'une rigueur intellectuelle et d'un intérêt incomparables. La muséologie a découvert depuis vingt-cinq ans que l'objet authentique n'était pas le *nec plus ultra* de l'exposition. Rappelons la filiation avec l'exposition défendue par Jacques Hainard qui déclare : « À la limite en étant iconoclastes, nous pourrions affirmer que nous sommes à même de nous passer des objets ; s'ils viennent à manquer pour la démonstration, nous les construirons, nous les fabriquerons<sup>105</sup>. » Quel peut bien être l'intérêt de visiter pareille exposition ? Le motif pédagogique n'est pas des plus crédibles, même si les musées scolaires et musées de moulage du XIX<sup>e</sup> siècle en avaient déjà exploré l'idée. Malraux avait provoqué des réactions courroucées dans le monde feutré de la conservation en proposant des petits Louvres de province, composés de reproductions pour ceux

103. Voir le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction d'André Desvallées et François Mairesse, Armand Colin, 2011.

104. Nous entendons ici objet en trois dimensions, au sens courant du terme. Évidemment tout est objet au sens muséographique du terme, un panneau, une image, un son même... et dans ce sens, il n'existe pas d'exposition sans objet. Il faudrait pour être plus exact parler de la « vraie chose » pour qualifier l'objet authentique.

105. Jacques Hainard, « Objets en dérive pour "Le Salon de l'ethnographie" », *op. cit.*, p. 24.

qui n'avaient pas la chance de venir à la capitale<sup>106</sup>. Ce projet, contemporain de celui des maisons de la culture, n'eut pas de succès même si elles furent également de courte durée. Disons que le souhait fut mort-né, et ne dépassa pas le stade de l'annonce, les conservateurs jugeant alors peu judicieux de présenter des reproductions pour faire aimer les œuvres, et même l'auteur du musée imaginaire ne parvint pas à les convaincre. Il est vrai qu'il est difficile de prôner la démocratisation en apportant une copie, et d'attester de l'aura de l'œuvre en se servant de ce qui justement la fait disparaître<sup>107</sup>. Bref, cette idée ne disparut pas tout à fait, et si les industries culturelles se chargèrent de multiplier les reproductions sur tee-shirt et tasses à café allégrement vendus dans les boutiques de musées, ce sont les institutions elles-mêmes qui portèrent quelquefois l'initiative. Ainsi, le Louvre lui-même expérimenta la chose avec bonheur tant dans l'estuaire de la Gironde, au siège de la CGT à Montreuil, que dans le stade Bollaert de Lens pour annoncer son futur musée. Après tout, l'image ne banalise pas toujours l'œuvre, elle peut inviter à la reconnaître et donc à l'approprier. À motiver de la voir en vraie. Le succès de fréquentation des musées n'est pas sans relation avec la diffusion généralisée des œuvres, désamorçant toutes les craintes envers la numérisation actuelle des collections. Ce que l'on peut craindre à l'avenir, ce n'est pas la désertion des musées, mais bien au contraire l'augmentation exponentielle de leur attrait. Il faudrait étudier combien les reproductions sur le calendrier des postes ou sur les boîtes de chocolat<sup>108</sup> ont participé à faire le succès des expositions impressionnistes !

La raison la plus profonde et la plus essentielle qui pousse à voir une exposition sans aucune œuvre ou objet originaux, c'est que l'on va d'abord se confronter à des idées. Ce sont les idées que l'on expose, c'est-à-dire un discours, une thèse que le concepteur de l'exposition veut communiquer. Alors les objets ne sont plus le moteur de la visite, ce ne sont que des éléments supports de communication. C'est à ce point de friction que se distinguent deux mondes dans le milieu de l'expographie, ceux qui sont attachés, coûte que coûte, à l'objet, à sa présence et qui sont portés à son admiration, et ceux qui s'abstenant de tout fétichisme, sont surtout intéressés par les idées. L'objet n'est alors qu'un prétexte : celui de dire des choses. Mais évidemment pour cela il faut avoir des choses à dire ! Car trop souvent la présentation de l'objet permet de se réfugier derrière la belle chose, et de dissimuler le fait que l'on n'a pas grand-chose à défendre. Combien d'expositions égrènent des idées convenues, attendues... et ennuyeuses ? Évidemment, le centre d'interprétation pose à l'excès cette question, puisque sa logique est purement discursive : « pas d'idée, pas d'expo », pourrait-on dire. Mais cela serait exagéré et conduirait à passer sous silence tous ces lieux faits uniquement à destination d'une valorisation touristique et qui ne font qu'égrener des stéréotypes. Malgré ces réserves, nous pouvons admettre que l'absence d'objets n'est pas un obstacle à la mise en exposition, au contraire peut-être, c'est à ce moment-là que l'exposition révèle tout son sens, car elle ne peut pas se cacher derrière des fétiches. Le centre d'interprétation

106. Voir Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Hachette, 2004.

107. Selon Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité », in *L'Homme, le langage et la culture*, Denoël-Gonthier (1936), 1971.

108. Sur ce thème, voir Bruno Péquignot, « Ça c'est du Picasso », in *Les Non-Publics. Les arts en réception*, sous la direction de Pascal Ancel et Alain Pessin, L'Harmattan, tome 1, 2004.

dans son principe est un lieu d'exposition d'idées. C'est ce qui fait son attrait. Il est destiné à faire réfléchir, à faire comprendre et à interroger. Ici pas de place pour l'admiration et la sacralisation, nous voici dans un temple vraiment laïque.

Car le musée adore ses idoles, rend des cultes au saint suaire, ici la Joconde et là le masque Bambara. Il faut admettre que c'est bien difficile de ne pas céder à la tentation de l'esthétisme ou de la dévotion envers l'objet témoin d'une histoire qui nous obsède. Là, la signature de l'armistice, ailleurs la preuve que le site était habité. Chacun a ses raisons de croire, et l'objet est là pour en administrer la preuve. Mais outre que cela est souvent assez dérisoire, car vibrer pour un Tiepolo, nous l'admettons aisément, mais est-ce vraiment raisonnable de s'extasier sur la chaise de Jean Monnet, le bureau de Saint Simon ou pour des coiffes bretonnes ? Le musée, par son caractère fétichiste, est profondément irritant, et c'est pour cela qu'il excite des générations de muséologues qui rêvent de le transformer, et même parfois de le brûler<sup>109</sup>. En plus d'être cannibale et de se nourrir de la culture de l'Autre mise sous cloche<sup>110</sup>, le musée vampirise notre imaginaire. Pourtant nous l'aimons, puisque nous y revenons inlassablement comme le toréador au taureau !

Le centre d'interprétation intéresse parce qu'il est un défi à l'idée de musée, il propose une exposition renouvelée, une exposition qui ne se construit pas à partir de l'objet, mais à partir du discours et du public. Ces deux composantes qui innervent la démarche, tendue entre l'intellect et la pragmatique. Il s'agit d'oublier l'objet, au moins dans un premier temps pour mieux le redécouvrir ensuite. Cette sagesse que bien peu de musées savent avoir, et qui conduit de ce fait trop souvent à des expositions rébarbatives. Sans sombrer dans l'objectophobie, il faut se départir un temps de la fascination pour l'objet<sup>111</sup>. Oublier l'objet, oublier la collection ! voilà le mot d'ordre iconoclaste qu'il faudrait asséner aux conservateurs, à ceux qui sont chargés de l'entretenir, de l'enrichir, de la transmettre. Oublier la collection pour mieux y revenir, mais pour ne pas se laisser enfermer. Construire un discours, un concept fort, savoir ce que l'on veut dire avant que de plonger dans les réserves. Vision radicale destinée à faire rupture avec les réflexes classiques, alors que dans la réalité, il convient de ménager les allers-retours.

C'est là un point de rupture dans la manière de concevoir les expositions. Du moins est-ce un clivage paradigmatique, et il faut en prendre la mesure pour déterminer quel type d'exposition on entend faire où quel type d'exposition on aime visiter. Longtemps et encore très souvent l'exposition a laissé entendre qu'elle avait pour fonction d'éduquer. Le motif de l'éducation était de toutes les définitions du musée et les expositions s'y conformaient. C'était souvent un trompe-l'œil, car le concepteur se donnait très peu les moyens de parvenir à ses fins, à savoir une démocratisation réelle des contenus, les finalités objectives de l'exposition étaient ailleurs. Dans la réalité, c'était plutôt le motif de la recherche qui animait la démarche du concepteur. Car l'exposition est une occasion rare de faire le point sur un sujet, de réaliser une monographie, de compiler les savoirs sur un thème. C'est l'opportunité

109. Bernard Deloche demeure la figure de proue du règlement de compte envers le musée, voir son dernier ouvrage, *Mythologie du musée*, Le Cavalier bleu, 2010.

110. Voir *Le Musée cannibale*, textes réunis par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2002.

111. Pour une critique radicale, Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Denoël, 1968.

d'engager des recherches, de réaliser des synthèses, d'écrire et donc d'approfondir les connaissances. Combien d'expositions ne sont pas faites pour les visiteurs, mais pour d'autres motifs ? Qu'il y ait ou non du public importe peu au final, ce qui compte c'est l'occasion donnée par l'exposition d'assumer des objectifs qu'il serait impossible de suivre sans cela. Le concepteur se trouve ainsi mobilisé par l'étendue des connaissances qu'il va consigner et approfondir dans le catalogue d'exposition, davantage que d'initier un visiteur novice par l'exposition. Ainsi, réaliser une belle exposition, c'est alors moins s'adresser à un visiteur pour lui communiquer des savoirs que se faire reconnaître par ses pairs par la profondeur de ses propres connaissances et surtout pour leur démontrer sa qualité, dont témoigne la richesse des objets rassemblés. Les trésors exposés sont les emblèmes de la puissance du conservateur. Les élus ne sont pas les derniers à être demandeurs de telle performance. Disposer d'une grande et belle collection, ou être en mesure de l'emprunter demeure encore souvent le leitmotiv des concepteurs et la vanité des institutions. Pourtant, il est légitime de s'interroger sur l'intérêt de la chose.

Si l'on peut, lors de l'exposition *Manet* par exemple, avoir le plaisir de disposer des originaux, de les comparer, de les étudier et par cette exposition de se donner l'occasion d'approfondir sa connaissance du peintre et de son œuvre, des rapports entretenus avec ses contemporains, cela est plus douteux en revanche dans d'autres circonstances. Est-il toujours intéressant d'accumuler des objets sur un sujet et de les exposer comme des preuves, des reliques ou des fétiches ? On peut ainsi s'interroger à partir de l'exposition *Stanley Kubrick* présentée à la Cinémathèque française en 2011, mais nous pourrions faire de même à partir de *Star Wars* à la Cité des sciences ou de *John Lennon* à la Cité de la musique. Les expositions de ce type sont légions. Il s'agit d'accumuler de manière plus ou moins organisée et originale des preuves à conviction. Photographies d'enfance, manuscrits et lettres, objets personnels, stylos, chapeaux, guitares ou maquettes de tournage... Nous sommes conviés à un vaste fonds d'archives sorti de ses réserves où la grandeur de l'exposition s'exprime par le nombre des artefacts exposés. En présentant chaque film, tour à tour, avec son scénario et surtout les reliques liées à celui-ci, l'exposition *Kubrick* invite le spectateur du film à devenir visiteur d'une exposition d'objets placés comme autant de manifestations de vérité. Si l'on comprend bien l'intérêt pour le scientifique qui, ainsi, peut conduire une étude exhaustive et détaillée, approfondir la connaissance d'un auteur, inviter des spécialistes à se livrer à l'exégèse dans un savant catalogue raisonné<sup>112</sup>, le visiteur lambda peut constater que tout cela est vrai, que « ça a bien existé » puisqu'il existe des traces. Kubrick a bien existé et il a écrit des lettres pour parvenir à conduire ses projets de film, très bien. Cela mérite-t-il une exposition ? Ne serait-il pas plus pertinent de projeter ses films ? Au final, réaliser treize salles de projection où seraient passés en continu les treize longs métrages ne serait-il pas plus opportun ? Le public pourrait y déambuler selon ses goûts et finalement apprécier les films qui demeurent la véritable création importante. Nous pourrions dire de même pour la musique, celle de Gainsbourg, des Beatles ou de Brassens (malgré la très belle scénographie

112. *Stanley Kubrick, Catalogue de l'exposition*, Préfaces de Martin Scorsese, Christiane Kubrick et Jan Harlan. Édition du Deutsches Filminstitut/Deutsches Filmmuseum, Francfort-sur-le-Main, 2011.



de Christian Marti, Antoine Fontaine, et Gladys Garrot et des dessins de Joann Sfar pour l'exposition de la Cité de la musique). Viennent ensuite pour justifier de l'intérêt de l'exposition le culte rendu au cinéaste, l'adorateur des reliques, le fan qui veut baiser l'anneau doré de son évêque, la sacralisation des traces. Le fétichisme.

Si l'exposition n'est que cela, elle semble confinée à être un plaisir pour initiés, voire un plaisir pervers, une affaire concernant les disciples ou les fidèles, si ce n'est les fascinés ou les endoctrinés. On comprend aisément que beaucoup ne se sentent alors guère concernés et dans ce cas l'exposition n'intéresse à chaque fois que la communauté des adeptes. Ici Brassens, là Le Corbusier, ailleurs Clemenceau ou la marquise de Pompadour. L'exposition d'objets est alors suffisante et l'on comprend que la scénographie ne soit guère importante, ce qui compte c'est la relique que l'on peut admirer. Même si l'église admettait un décorum qui ajoutait du solennel pour inviter au recueillement lors du pèlerinage, ce sont malgré tout d'abord devant les preuves que l'on vient s'agenouiller<sup>113</sup>. La muséographie elle-même peut être réduite à sa plus simple expression, elle peut manquer de toute originalité et comme dans l'exposition *Kubrick* décliner simplement comme dans un livre d'école, un premier chapitre pour le premier film, avec la mise en scène des objets relatifs, un chapitre deux, une seconde séquence pour le second film, etc. Le déroulé chronologique selon la biographie du saint exposé suffira à faire scénario. Le programme muséographique ne va pas chercher midi à quatorze heures comme on dit vulgairement. Ce manque d'originalité est assez surprenant d'autant que l'on constate que c'est la majeure partie des expositions qui, au final, sont organisées ainsi. Or, ce sont rarement les expositions dont on se souvient, à moins de faire partie du fan-club du héros exposé. Car elles peuvent être plus ou moins bien faites, mais ces expositions, souvent hagiographiques, sont pour le moins ennuyeuses à notre goût.

Si la scénographie semble peu nécessaire dans une exposition de reliques, à l'inverse, c'est elle qui prend le dessus parfois, proposant de beaux décors pour masquer le vide de contenu, l'absence de propos original. On se plaît dans ce cas à visiter et à s'ébahir de la mise en scène qui compense en partie le manque d'intérêt que font naître des alignements d'objets-reliques. Lorsque l'exposition est sans parole, comme dans beaucoup de petits musées d'amateurs où l'alignement de séries d'objets est souvent de règle, la parole passe alors par la visite guidée, médium privilégié qui met en valeur le présentateur, à savoir le guide-conférencier, davantage encore que ce qu'il présente. Il y a alors *de la parole*, mais elle est captée et mise en scène par le guide<sup>114</sup>. Pour mettre en cause l'absence de discours, et démontrer qu'une exposition d'objets était insuffisante à capter l'intérêt, le Musée d'ethnographie de Genève a un jour inauguré une exposition sans objets, mais où toutes les pièces de la collection étaient présentées sous forme de vignettes photographiques, sans aucun discours d'accompagnement. Cela montrait qu'une vaste réserve n'a rien de passionnant pour un visiteur. Au mieux peut-on avoir quelques surprises et voir naître quelques curiosités, mais ceci ne suffit pas à faire exposition. L'objet est un médiateur de relations, il n'a de sens que pour provoquer des

113. Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, 2003.

114. Michèle Gellereau, *Les Mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*, L'Harmattan, 2005.



réactions, des interrogations, des interrelations, des mises en question. Il doit donc être non seulement accompagné d'un discours, mais être sélectionné pour générer et supporter ce discours.

Nous pouvons citer l'exemple de l'exposition *Casanova, la passion de la liberté* à la Bibliothèque nationale de France, qui loin de se cantonner à exposer le manuscrit de *L'Histoire de ma vie* chèrement et fièrement acquis, ce qui serait assez fastidieux, trouve l'occasion de proposer un voyage dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle. Non seulement en évoquant la vie de l'Homme et ses passions, mais le climat d'une époque, ses modes de vie et sa philosophie. Les livres sont bien sûr présents, tout au long de la visite, mais aussi les objets de la vie quotidienne, les tableaux et œuvres d'art, les textes littéraires et philosophiques, les extraits de films que la vie de Casanova a inspirés. Le manuscrit, aussi précieux soit-il, n'est qu'un vecteur pour exprimer une pensée et offrir des interprétations. Il invite à construire des liens avec d'autres expôts, et permet ainsi de développer une véritable exploration du grand siècle. Le scénario se déploie à partir du concept du théâtre optique que l'on présente en début de parcours et qui sert de fil conducteur à chaque scène. Car le théâtre de la vie, le plaisir et les jeux, le *theatrum mundi*, sont au cœur de l'esprit libertin. Les transitions entre les thèmes s'effectuent par des théâtres d'ombres dans une scénographie de Massimo Quendolo et Léa Seito, en pleine intelligence avec le propos. Chaque espace est ajouré, ménagé de percées découvrant subtilement les autres, et enfin la salle de bal, au centre, comme pour faire tourner les têtes. L'objet authentique, le manuscrit, est une porte d'entrée.

Si l'exposition peut apporter, c'est moins pour témoigner que pour surprendre, pour expliquer un point de vue, pour rendre compte d'une vision. L'objet n'est alors intéressant que dans la mesure où il permet de développer un propos singulier. Nul besoin alors de disposer de milliers d'objets, d'en faire un argument publicitaire pour signifier sa puissance, à l'instar du nouveau musée de la Grande Guerre de Meaux qui clame ses 50 000 objets dans ses documents de communication. En bombant le torse, on démontre qu'on a la plus grosse. Tout cela est bien vain. Ce qui compte ce n'est pas le nombre, c'est de trouver l'objet signifiant d'un propos particulier. Expliquer la manière dont Kubrick apprivoise le fantastique, comment il parvient à rendre compte des tensions sociologiques de son époque, démontrer l'influence de la guerre du Vietnam sur sa production cinéphile, étudier comment la technique disponible lui permet ou non de s'exprimer et formate l'imaginaire collectif, où en quoi tel traumatisme d'enfance ou le fait d'être passionné d'échecs explique son dépassement du manichéisme... Peu importe ce que l'on choisit de valoriser, la discipline d'ancrage, la thèse suivie, ce qui va marquer une exposition d'auteur ce sont les idées qui portent et animent le scénario, qui permettent une transversalité et un voyage dans la production de celui pris pour *objet d'exposition*. Le narrateur de l'exposition dit alors quelque chose de personnel de son objet. Il délivre un discours transcendant l'objet lui-même de l'exposition. Le statut des objets (au sens de pièces de collection) est alors radicalement inverse à la situation précédente. Ce que l'on veut dire au visiteur devient primordial. Un scénario d'exposition suppose une véritable écriture, et il en est de différente qualité, c'est une création intellectuelle, pas un simple inventaire.

- Nous pouvons par conséquent identifier la logique qui se sert des objets pour produire une exposition servant au mieux la recherche, et au pire à se distinguer dans un univers professionnel :

*Logique Recherche*

**Objets**

Connaissances générées  
par et pour les scientifiques



La démarche s'enferme souvent dans la collection et dans l'acquisition d'objets authentiques comme finalité et moteur de la mise en exposition.

- Et la logique qui établissant un discours à communiquer à des visiteurs pour les sensibiliser à un thème ou à des idées recourt ou non à des expôts. C'est cette seconde influence que l'on peut caractériser comme participant pleinement de la logique communicationnelle :

*Logique Communicationnelle*

**Discours**

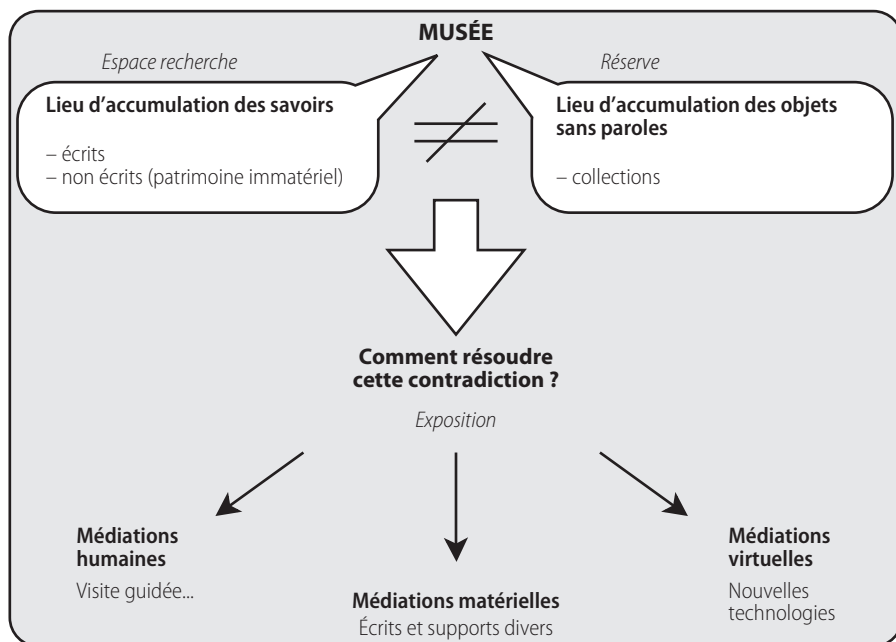
Effets induits chez le visiteur



C'est là du reste une des contradictions du musée qu'il convient de résoudre. Lieu d'accumulation des savoirs d'un côté et lieu d'accumulation d'objets sans parole de l'autre, ces deux entités composent son terreau. Il est phénoménal de constater la formidable richesse de nombre de musées sur leur domaine, tant en savoirs qu'en collections. Les amateurs sont intarissables sur leur possession, pour les raconter, les compléter, leur donner vie au travers de multiples histoires, pourtant les collections sont souvent présentées pour le visiteur lambda comme une compilation d'objets alignés dans des vitrines ingrates. Or, très souvent, le musée traditionnel s'est contenté de cette juxtaposition, alors que la difficulté est de réunir ces deux domaines, au travers des formes de médiation pour rejoindre le visiteur. Qu'elles soient humaines, matérielles ou virtuelles, les médiations permettent de mettre en relation ce triangle, composé des connaissances, des objets et des visiteurs<sup>115</sup>. Nous sommes très souvent frappés en écoutant un conservateur de la prodigieuse histoire de tel ou tel objet, de la destinée de telle collection, de la vie de son propriétaire. Une épopée passionnante nous est racontée qui demeure silencieuse pour le visiteur lambda. Pourquoi lui réserve-t-on les objets en lui cachant les paroles ? Est-ce si difficile à traduire ? Est-ce parce que l'acte de parole signifie engagement et donc prise de risque ? Éventuellement contestation ou discussion ? Est-ce parce qu'inconsciemment on maintient ce discours comme un cadeau fait à quelques privilégiés ?

115. Sur la question de la médiation, voir Serge Chaumier et François Mairesse, *La Médiation culturelle*, Armand Colin, à paraître en 2013.

Les musées de collectionneurs, que sont encore très souvent les petits musées associatifs animés par des bénévoles, sont emblématiques de ces endroits où la volonté de posséder et de maîtriser les connaissances par l'érudit local l'emporte sur le principe de la sélection et de la communication par la mise en exposition. L'écart est considérable entre les savoirs accumulés, nommés désormais patrimoine immatériel, et la pauvreté de ce qui est explicitement dit au visiteur à qui l'on se contente de donner à voir. Toutefois cet écueil est aussi partagé par des lieux plus ambitieux qui dissimulent mal le même paradigme du musée de collectionneurs, derrière des apparences de médiatisation ou de communication en trompe l'œil. L'objet, et souvent l'œuvre, ou encore les connaissances induites pour les chercheurs et spécialistes conservées jalousement dans le back-office, y demeurent les deux finalités qui l'emportent sur tout autre intérêt.



Cela ne signifie donc pas que l'objet soit sans intérêt. La critique de l'objet sans parole ne prétend pas se passer de l'objet. Celui-ci trouve un intérêt majeur dès lors qu'il n'est pas présenté pour lui seul, mais dans la mesure où un homme de l'art le fait parler. Pour cela, il faut le mettre en scène et d'abord en intrigue. Il faut lui permettre de prendre la parole dans le cadre d'un énoncé, avec des tenants et des aboutissants. Il ne s'agit pas de croire qu'il s'exprime par lui-même, car le plus souvent il est muet ou peu prolixe. Le chapeau de Mitterrand demeure un chapeau, et même quand on sait qu'il a été porté par Mitterrand il demeure assez banal. Très bien. En revanche, partir de ce chapeau pour expliquer les relations sociales entretenues, les positions hiérarchiques ou les jeux politiques, donne à voir le chapeau de Mitterrand comme bien différent de celui de Mendès France ou de Gaston Defferre. Pour cette raison, il n'est pas d'objet mineur. Quand on veut rendre compte des transformations du paysage de la côte bretonne, il est primordial de se

reporter aux peintres qui en ont fait des croquis et des œuvres variant les interprétations. Peu importe que ce soit une toile de maître ou une croûte, le document peut être tout aussi essentiel pour faire comprendre et abonder la lecture du paysage. Ainsi, est-il précieux que le musée conserve des objets que l'exposition peut orchestrer. L'objet est un ventriloque dans la mesure où le concepteur l'anime et le fait parler<sup>116</sup>. Pour cette raison, l'objet est un document, sujet à acquérir un rôle différent selon la pièce que le metteur en scène envisage de monter.

L'objet est un marqueur. Il est signe, trace, révélateur. Il est « support de messages<sup>117</sup> » ou « porteur d'informations<sup>118</sup> » dans la mesure où il est révélé. Seul, il demeure muet. Avant d'être exposé, il est préparé et documenté, pour un jour être expression dans un nouveau contexte. L'objet entre dans l'antre de la collection. Il doit être marqué. En abandonnant son ancien statut, on le sait l'objet change de fonction, il acquiert une valeur nouvelle et de ce fait des rituels de passage sacrent son entrée en collection. Il est nettoyé, étudié, documenté, inventorié, informatisé, et vient prendre place dans une vitrine, avec le socle et l'étiquette qui lui conviennent, ou encore dans une réserve où il sera normalement conservé avec le plus grand soin jusqu'à entrer sur la scène des représentations muséales. Jean Davallon a bien détaillé toutes ces étapes<sup>119</sup>, reprenant l'amusant terme de *vitri-nification* employé par Jacques Hainard pour caractériser ce passage du quotidien au registre muséal<sup>120</sup>. Nous ne revenons pas ici sur ces processus bien décrits ailleurs, mais insistons seulement sur le fait que l'objet ne se suffit plus à lui-même. Pour le savant, l'objet a le plus souvent servi par sa mise en relation avec d'autres, parce qu'il faisait série, permettant les comparaisons et donc l'étude, le classement et l'accomplissement d'une typologie. Il se retrouvait néanmoins projeté à exister pour lui-même aux yeux du public une fois exposé. Ce que l'on a qualifié de muséologie d'objets dit suffisamment combien l'isolement était au principe de la présentation. Ainsi, les expôts trouvaient signification par l'exemplarité ou l'originalité, la singularité de leur présence, plus ou moins bien mises en valeur par la mise en scène. Ce que nous nommons par commodité la *nouvelle muséologie*, mais qui n'est que la manifestation visible au tournant des années 1980 d'un mouvement bien plus ancien, hérité des réflexions émanant de la sociologie de la culture, mais aussi des critiques du musée conduit par les artistes depuis l'ère surréaliste, puis par la contre-culture, est venu rompre avec cette approche de l'objet pour l'objet.

Du reste, non seulement les objets ne sont plus seuls, mais ils se sont démultipliés, hétérogénéisés, diversifiés. L'objet a pris des formes monumentales et il peut se suffire à lui-même. L'exposition d'Anish Kapoor au Grand Palais est composée d'une seule œuvre, une magnifique installation qui remplit toute la nef. Il peut atteindre la taille d'un édifice, une cathédrale ou un haut-fourneau, quand il s'agit par exemple de faire une exposition d'interprétation. Le véritable objet du centre

116. Bernard Clément, « Le Mythe de l'objet ventriloque », *Guigue*, 1983, p. 37-40.

117. Susan Pearce, *Museums, Objects and collections : a cultural studies*, Leicester, 1992, p. 26.

118. Peter Van Mensch, *Towards a methodology of Museology*, Thèse de doctorat, Zagreb, 1992, p. 109. Cité dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Armand Colin, 2011, p. 151.

119. Jean Davallon, *Clacquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, *op. cit.*

120. Jacques Hainard, « La Revanche du conservateur », in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, tome 2, sous la direction d'Andrée Desvallées, MNES, 1994, p. 403. Terme pour être juste que Jacques Hainard a lui-même repris de Georges Duthuit, *Le Musée inimaginable*, José Corti, 1956, p. 13.

d'interprétation du Pont du Gard, c'est le pont lui-même. Il peut atteindre la taille d'une ville ou d'un pays, pour les centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine (CIAP) qui invitent à explorer ensuite un environnement. L'exposition n'est alors qu'une porte d'entrée sur un territoire, qui constitue l'objet principal de l'exposition introductive. L'objet peut aussi s'animer ! C'est le cas des collections des parcs zoologiques, mais aussi des parcs naturels. Ainsi, l'objet de l'exposition de l'Espace Vautour en Lozère, ce sont les vautours eux-mêmes, comme ce sont les libellules à la Maison de la Libellule en Vendée. L'objet est aussi immatériel, ainsi les sons, les bruits, les témoignages, les contes et les musiques collectés depuis longtemps dans les musées d'ethnographie et exposés à présent comme objet de patrimoine, pouvant faire sens et se suffire dans une exposition consacrée. Les objets peuvent être des chefs-d'œuvre, ils peuvent aussi paraître insignifiants, ce sont les discours qu'ils occasionnent qui les rendent pertinents. Une petite cuillère peut en dire tout autant et signifier le patrimoine, révéler des dimensions sociales et culturelles d'une société<sup>121</sup>. Pour cela, le musée devient plus complexe, car il est plus délicat de trancher ce qui doit être conservé, ce qui mérite de figurer dans les collections, et donc d'engendrer des dépenses pour la collectivité. Au final, tout peut s'avérer intéressant, selon le discours que l'objet va permettre de porter. C'est ce qui rend l'exposition aussi plus exaltante, car elle est force de significations renouvelées et inattendues.

Parce qu'ils sont mis en correspondance, les objets prennent une signification nouvelle. Les objets « sont susceptibles d'éclater en images et en mots dès que le propos développé leur accorde la place qu'ils méritent<sup>122</sup> », constate Marc-Olivier Gonseth. Ce qui pourrait être qu'un témoin desséché<sup>123</sup>, un reliquat plus ou moins intéressant, un objet de curiosité, peut devenir une occasion de questionnement, un porteur d'attention, un tenseur de théorisation, dès lors qu'il est mis dans la situation de révélation. Pour cette raison la mise en scène va prendre une importance primordiale, car elle est le vecteur de la mise en relation. La scénographie est plus qu'un décor. On pouvait parler de la décoration d'une exposition tant que celle-ci était superfétatoire, offrant un bel écrin à de beaux objets. Le musée tel qu'il s'est déployé dans une architecture de palais richement décoré, depuis Étienne-Louis Boullée et Nicolas-Louis Durand, pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, présente ainsi des lieux enjolivés. C'est parce que ce décor pouvait gêner que les architectes ont été sommés de construire sobrement dans les années 1930, pour que l'œuvre puisse s'épanouir en toute force sans être parasitée par une décoration superflue. C'est dans ce sens que Louis Hauteœur écrit dans les années 1930<sup>124</sup> et que les architectes, de Le Corbusier à Ludwig Mies van der Rohe, inventent un musée machine qui ne perturberait pas les fonctions premières du lieu. Le concept de la boîte noire (*black box*) pour définir le musée vient s'inscrire dans cette lignée et sera le mot d'ordre de la plupart des musées d'arts contemporains pendant

121. Nathalie Heinich, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Éd. Maison des sciences de l'Homme, 2010.

122. Marc-Olivier Gonseth, « L'Illusion muséale », in *La Grande Illusion*, op. cit., p. 156.

123. Selon le mot de Philippe Mairot, « Musées et sociétés », *Ethnologie française*, vol. XXVII, n° 3, 1997, p. 344-356.

124. Louis Hauteœur, *Architecture et aménagement des musées* (1934), présenté par André Desvallées, RMN, 1993.

longtemps. Ainsi les œuvres, les installations d'œuvres, occupent des espaces neutralisés. Paradoxalement, c'est parce que le musée est devenu un espace neutre et sans décoration, qu'il est possible d'inventer la scénographie.

Celle-ci devient signifiante, non pour agrémenter la visite, c'est là la forme la plus basique de cet art, mais pour venir porter le discours de l'exposition. Si le décor se voit, la scénographie est ce qui permet de voir<sup>125</sup>, ce qui revêt une tout autre dimension. Elle est elle-même médiation. Le registre de l'outil d'interprétation est convoqué. Ainsi on comprend que les entreprises de scénographie se soient développées considérablement depuis trente ans. Ceci est bien sûr dû à la formidable montée de l'événementiel que constitue l'exposition temporaire au sein du musée<sup>126</sup>, concurrençant d'ingéniosité et de mise en spectacle, mais c'est aussi et surtout parce que le règne du discours s'est affirmé, voire l'émergence d'un métadiscours porté justement par la globalité de la proposition. Pour cela, la scénographie est alors un instrument qui prend tout son sens, devenant parfois le meilleur de l'exposition. André Desvallées fait remarquer que la meilleure scénographie peut ainsi s'avérer suffisante et se passer même du moindre objet authentique<sup>127</sup>. C'est ce qui se passe parfois dans le cas du centre d'interprétation, mais c'est d'une certaine manière le cas dans les grandes expositions-spectacles, par exemple celles de François Confino ou celles montées lors des expositions universelles. C'était dans un autre genre et pour d'autres raisons aussi le cas pour l'exposition *La Grande Illusion* proposée au MEN dans le cadre des trois expositions présentées sur ce thème par les trois institutions de la ville en 2000<sup>128</sup>. Ainsi la mise en exposition d'un poème d'Arthur Rimbaud, véritable prouesse expographique, passait par des installations et très peu d'objets authentiques, du moins ceux-ci n'étaient pas cruciaux. Ce ne sont pas pour eux que l'on vient, ils ne sont pas le moteur de la motivation à visiter. En poussant cette logique à l'excès, le MEN interroge avec radicalité le statut et la fonction de l'objet, au point de faire s'émouvoir les conservateurs traditionnellement attachés aux objets authentiques, que l'exposition est censée servir<sup>129</sup>. Deux écoles radicalement opposées expriment ainsi leur divergence.

Ceux qui dénigrent la scénographie trop expressive considèrent qu'elle opère une instrumentalisation des objets ou des œuvres. Ils la rabaissent aussi en dénonçant le recours au carton-pâte, pour dire la différence d'avec les objets de valeurs. Ainsi, se dessinerait une opposition entre l'exposition de qualité, présentée par le musée traditionnel donnant à voir de beaux objets authentiques et les propositions quasi commerciales des expositions de carton-pâte, dignes héritières des foires foraines. Distinction bien commode qui tord la réalité. En fait, l'exposition qui s'oriente vers des expressions scénographiques, qu'elles fussent heureuses ou non, s'inscrit dans la volonté de mettre en scène pour mieux communiquer. Ce

125. Chantal Guinebault-Szlamowicz, « La Scénographie comme dispositif : le cadre au théâtre (image, espace et lieu) », in *Dispositifs artistiques et culturels. Créations, institutions, public*, sous la direction de Christophe Bardin, Claire Lahuerta et Jean-Mathieu Méon, Le Bord de l'eau, 2011, p. 82.

126. Voir Francis Haskell, *Le Musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Gallimard, 2000.

127. André Desvallées, « À propos de scénographie et de muséographie », in *Le Futur antérieur des musées*, Ed. du Renard, 1991.

128. Textes réunis par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr, *La Grande Illusion*, op. cit.

129. Ainsi la chronique hostile de Roland Recht, « Au musée de Neuchâtel », *Le Journal des arts*, 21 octobre-3 novembre 2011, p. 33.

que l'on a nommé un temps la *muséographie québécoise*<sup>130</sup>, exprimant ce désir de reconstitution pour porter la compréhension du discours fait ainsi l'objet de railerie par les tenants d'une muséographie sobre et pure. Germain Viatte, rallié à cette conception, et porteur de la muséographie lors de la conception du musée du quai Branly, a fait part de sa distance d'avec la logique de reconstitution<sup>131</sup>. En endossant l'approche esthétique, ce nouveau musée « novateur » du XXI<sup>e</sup> siècle ne fait-il que proposer un retour en arrière, à la muséographie d'objets, celle exposant de belles reliques<sup>132</sup> ? Objets fétiches accédant à la légitimité de la sacralisation, pour le plus grand bonheur d'un marché de l'art en pleine expansion. Les critiques ont été faites par bien des commentateurs pour ne pas s'y attarder<sup>133</sup>, simplement ce nouveau musée pose problème à l'heure de la crise des musées d'ethnographie puisqu'il vient, ni plus ni moins, proposer le retour à une *scénographie de décoration*<sup>134</sup> plutôt qu'à une *scénographie de démonstration*. Les éclairages peuvent être des plus modernes, les soclages impeccables et les vitrines du meilleur goût, il n'en reste pas moins que l'approche demeure suspecte. Même si des médiations explicatives du contexte de production des œuvres viennent ponctuer par intermittence le parcours, elles demeurent aussi anecdotiques que dans les salles de peintures françaises du musée du Louvre. On peut s'y reporter, éventuellement, si l'on est passionné, mais on ne vient pas pour ça. On vient d'abord pour la belle œuvre. Aussi n'est-il pas exagéré de soutenir que ce musée, pour ce qui est des expositions permanentes, est un musée réactionnaire au regard de ses origines, le musée de l'Homme.

La scénographie prend tout son sens quand elle est le support du discours, qu'elle vient même l'incarner en le rendant compréhensible, ou le symboliser par une traduction spatiale. Il peut y avoir alors des jeux des plus intelligents entre le sens et la forme. Il ne suffit pas de coller des décalcomanies de forêt vierge sur les vitres pour faire ambiance, ce geste peut même s'avérer assez redoutable en flattant un imaginaire de sociétés primitives alors que l'on présente la fine fleur des sociétés exotiques. Plus encore, se trouve ainsi masquée l'évolution des sociétés de par le monde. Aujourd'hui les Indiens du Brésil regardent les telenovelas et ceux d'Amérique du Nord les feuilletons québécois, et tous sans doute CNN. Si les modes de vie sont différents d'un bout de la planète à l'autre, ils sont dans un dialogue constant avec la modernité et non pas repliés sur une société du XIX<sup>e</sup> siècle que la plupart des objets du Quai Branly racontent. Nous pourrions convenir de cette ambivalence des affirmations identitaires que porte et que fabrique même parfois le musée. Retenons ici que la scénographie véritable n'est pas un décor, elle est expression de la pensée. Il s'agit alors de déterminer laquelle, et si l'on renforce des idéologies, fût-ce inconsciemment, ou si l'on affirme au contraire à travers elle

130. Dont on pourra voir un exemple emblématique et français à l'Historial de Vendée.

131. Germain Viatte, « Un musée ne doit pas s'enfermer dans un point de vue : entretien avec Nicolas Journet », *Sciences humaines*, « Les Grands dossiers », n° 3, 2006.

132. Voir à ce sujet Andrée Desvallées, *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? À propos d'ethnographie des « arts premiers »*, L'Harmattan, 2007. Sally Price, *Au Musée des illusions. Le rendez-vous manqué du Quai Branly*, op. cit.

133. Bernard Dupaigne, *Le Scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du Quai Branly*, Mille et une nuits, 2006.

134. Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati utilisent ainsi le terme de *décoration* dans leur manuel : *L'exposition, théorie et pratique*, L'Harmattan, 2005.



un point de vue. Mieux, elle peut même suffire à faire comprendre le point de vue des concepteurs, par une appréhension immédiate, ou au contraire se révéler progressivement au fur et à mesure de la progression de la visite. Il serait donc trop simple de scinder ce qui serait de l'ordre de la conception intellectuelle du côté de la muséographie et ce qui serait de la pure forme du côté de la scénographie. La scénographie est évidemment une œuvre de pensée (le droit parle d'œuvre de l'esprit). La scénographie aide à penser, du moins quand elle est bonne. Elle doit porter un sens, mais elle ne doit pas imposer le sens, elle doit se mettre au service du discours du concepteur pour le porter, pour le révéler en quelque sorte dans l'espace.

Dans *Vous avez de beaux restes : objets et modes de vie du XX<sup>e</sup> siècle*, présentée au musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines en 2008, le talent des scénographes, l'agence Scénorama, se met pleinement au service du propos destiné à faire percevoir autrement les collections des années 1970 et 1980, contemporaines de l'épopée des villes nouvelles. Sous la forme d'un laboratoire, les strates de la vie sont exhumées par des archéologues de l'avenir, en l'an 2820. Donnant à la fois matière à réflexion sur les métiers d'archéologue, d'ethnologue ou de restaurateur, l'exposition est surtout empreinte d'humour dans une très belle mise en scène retraçant l'ambiance des chantiers de fouille et des laboratoires d'archéologie. Ce qui pourrait paraître fastidieux prend un sens surprenant et riche de second degré. Si habituellement l'exposition convoque à un voyage dans le passé, c'est ici par le détour d'une archéologie futuriste que le visiteur est convié pour s'interroger sur une période récente. La mise en scène soignée et clinique donne son ampleur et sa crédibilité au propos. Cela suppose une véritable maturation du sujet pour l'incarner en scénographie. Tout le contraire de l'exposition *Images d'elles : elles se font femmes* présentée à l'écomusée de Fresnes Val de Bièvres (2006), car toutes les expositions ne sont pas réussies, et même s'il est toujours moins plaisant de citer les mauvais exemples, il faut bien les reconnaître. Dans ce cas, le scénographe n'invente guère qu'une exposition panneaux pour présenter la collecte de témoignages réalisés auprès de femmes de la population voisine. Il s'agit de dire la construction identitaire, mais comble de la grossièreté ou de l'inconscience du scénographe, celui-ci n'hésite pas à planter véritablement chaque panneau – portrait dans un gros pot de fleur. De belles plantes en somme ! La scénographie ne s'accommode guère de la facilité et peut même, comme dans ce cas, véhiculer les pires idéologies. Dans d'autres situations, c'est la scénographie qui par des matériaux nobles, par des ambiances surprenantes, dissimule des contenus convenus ou indigents. Cependant, il est heureusement de belles rencontres. La Fondation Claude-Verdan, musée de la main à Lausanne, en offre régulièrement des preuves (*Du baiser au bébé*, 2006 ; *Au fil du temps. Les jeux de l'âge*, 2008 ; *Peau*, 2011 ; etc.). Nous pourrions multiplier les exemples en énumérant bien des lieux. Une exposition pleinement réussie nécessite une alliance rare et complexe qui marie une pensée sur les contenus et une pensée sur les manières de les mettre en scène. Cela suppose une méthode de travail.

La question des étapes et des répartitions des rôles entre les acteurs producteurs d'une exposition est une question cruciale et éminemment complexe. Parce qu'aucune méthodologie formelle et déposée ne la définit, chacun propose son découpage. Il est vrai que les procédures sont extrêmement différentes d'un lieu à l'autre, que selon les champs disciplinaires les habitudes ne sont pas tout à fait les mêmes.

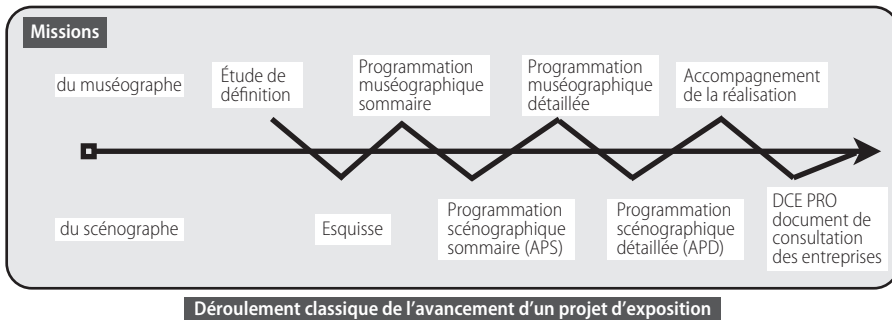


Jean Davallon identifie cinq étapes dans les opérations de conception de l'exposition. La première est celle de l'élaboration du *contenu*, ceci à partir des sources, que ce soit des choses, des œuvres, des vestiges, des dispositifs, des documents, etc. ou encore des savoirs (connaissances, histoires, discours, témoignages, etc.). Il s'agit de dégager leur potentialité « *expositive* », ce qu'elles peuvent permettre de faire et de dire. Cette première phase nécessite recherche pour identifier les éléments à disposition et inventaire pour les appréhender rationnellement. Le second temps vise à la construction de la *trame*, c'est-à-dire de définir les macrostructures organisatrices du contenu. La troisième étape vise à la conception de ce que Davallon nomme le *schéma scénationnel*. Ce sont les éléments qui font que l'on organise le contenu en fonction des visiteurs espérés. Cette mise en scène particulière en fonction du visiteur donne lieu selon l'auteur à une *scénation*. « La fonction du schéma scénationnel est d'anticiper les scénations potentielles souhaitées, en prévoyant notamment des dispositifs de mise en situation spécifiques<sup>135</sup>. » Enfin, le quatrième temps résulte dans le choix de la *scénique*, traduction du contenu, de la trame et du schéma scénationnel en données physiques réalisables, puis réalisées. La dernière étape, c'est la détermination de la *mise en situation* qui définit et réalise « les modalités concrètes de l'interaction entre le visiteur et l'exposition afin de mettre en œuvre le schéma scénationnel ».

Ce découpage a le mérite d'organiser les étapes de la conception de l'exposition, et les baptise sous un vocable conceptuel. Toutefois, on peut convenir qu'elles recourent *grosso modo* sous un autre langage ce que les professionnels nomment autrement, mais qu'ils identifient néanmoins depuis longtemps. Il est d'ailleurs permis de s'interroger sur l'absence d'un langage commun entre les muséologues qui théorisent les démarches et ceux qui les mettent en œuvre. Ainsi, les muséographes et les scénographes décomposent généralement les étapes en une phase *recherche*, puis désignent le *préprogramme*, ensuite vient l'*étude de programmation* muséographique détaillé qui s'articule au travail conduit pour la *scénographie*. Toutefois, il faut se méfier d'une vision trop chronologique, en réalité le travail de conception nécessite des allers-retours entre les acteurs impliqués et un avancement du projet qui se construit par des dialogues, un travail itératif. Des progressions parallèles, mais articulées ensemble, motivent les démarches des équipes de conception, muséographique et scénographique. Ces tâches se décomposent généralement en phases intermédiaires soumises à validation (*esquisse, avant projet sommaire, avant projet détaillé*). L'étape ultime s'organise autour de l'*intégration* de l'exposition et du développement des programmations culturelles, des médiations périphériques ou de l'organisation des services. Ce qui se joue dans cette progression qui va de l'idée première à la réalisation, c'est la naissance et le développement d'un projet, qui va de la conception à l'accouchement en passant par toutes les phases de la gestation et du mûrissement. La conception d'une exposition étant un travail d'équipe, elle suppose des découpages entre les fonctions prises par les uns et les autres qui peuvent souvent être source de confusion, quand les rôles sont

135. Jean Davallon, « L'Écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », in *Cahier de l'École du Louvre*, « Quelles scénographies pour quels musées ? », sous la direction de Claire Merleau-Ponty, *Culture et Musées*, n° 16, Actes Sud, 2011, p. 236.

mal attribués ou mal compris, mal organisés, notamment par le commanditaire, d'où l'importance de les raisonner et de s'armer sur le plan méthodologique<sup>136</sup>.



Généralement, il est prôné, et pas toujours mis en œuvre dans les faits, une progression qui va du chercheur qui apporte les sources, du conservateur qui identifie les collections, les organise, les inventorie et les documente, du scientifique qui nourrit le propos de connaissances au muséographe qui va écrire le programme d'exposition, prenant en compte tant les contenus à transmettre, les ressources présentes que les attendus et les connaissances sur les visiteurs potentiels. Ceci est un juste équilibre, toujours difficile à trouver pour marier des exigences souvent contradictoires au regard des moyens disponibles et des potentialités (budget, lieu, moyen de fonctionnement, etc.). En identifiant des idées organisatrices, et après avoir dégagé un concept structurant, le muséographe peut établir un scénario qui sera la pièce maîtresse d'un cahier des charges visant à recruter un scénographe susceptible de le traduire dans une mise en scène. Commence alors le dialogue pour finaliser le programme muséographique détaillé en relation étroite et si possible complice avec le scénographe. Toutefois, ce déroulé n'est pas toujours aussi linéaire et d'autres modes de fonctionnement peuvent être choisis dans la réalité. C'est par exemple, ce que traduit la démarche de Marc-Olivier Gonseth au MEN qui préfère associer le scénographe beaucoup plus tôt dans le processus. Ceci ne modifie pas structurellement pour autant les rapports, ce qui importe c'est qu'au message muséographique vient s'emboîter un message scénographique cohérent co-construit. La traduction de la pensée conceptuelle en espace doit permettre d'apporter une pensée spatiale aussi forte et revendiquée.

Les expositions les plus fortes sont celles qui mettent véritablement en espace le concept. En traduisant cette pensée en espace, la scénographie fabrique un *métadiscours*. Elle articule des discours écrits en un discours global spatial. Elle fabrique ce que Marc-Olivier Gonseth nomme une hyperimage<sup>137</sup>. Car l'entrée dans une exposition donne le ton, elle propose un climat, une ambiance, met le visiteur dans un certain état de réception, car il découvre ce que sera le genre de l'exposition : épurée, ludique, spectaculaire, commémorative, colorée, interactive...

136. On pourra se reporter pour plus de précision sur la conduite d'un projet d'exposition au manuel de mise en œuvre d'un projet d'exposition, à paraître en 2013.

137. Marc-Olivier Gonseth, « L'Illusion muséale », *op. cit.*, p. 159.

Mais au-delà de cette première image, et de toutes celles qui vont se succéder par les propositions séquentielles de l'exposition, la scénographie dans son ensemble fabrique une hyperimage qui englobe toutes les autres et s'avère signifiante. Prenons quelques exemples des plus expressifs. Le MEN propose régulièrement des expositions fortes parce que justement le talent du lieu est de produire des hyperimages signifiantes. Prenons l'exemple, à notre goût le plus emblématique de cette fusion entre le concept muséographique et le concept scénographique, destiné à produire un espace signifiant. Dans *X, spéculations sur l'imaginaire de la pornographie*, le visiteur est invité à un cheminement qui le conduit de salles en salles, évoquant tour à tour des aspects différents des sexualités. À la fin de ce premier plateau d'exposition construit en spirale, il entre dans une salle centrale, où il découvre toutes les salles qu'il vient de visiter au travers de miroirs sans tain qu'il n'avait évidemment pas remarqués dans sa déambulation précédente. Non seulement l'expérience est ludique et surprenante, évocatrice du voyeurisme toujours peu ou prou attachée au discours sur la sexualité et même à sa pratique, faisant un clin d'œil aux peep-shows, mais elle porte évidemment un discours fort sur le contrôle social par l'effet panoptique induit, en totalisant l'exposition et en « contrôlant » les comportements des autres visiteurs à leur insu... Le visiteur savant pensera immédiatement à Michel Foucault et à la littérature sur le sujet, le visiteur moins averti comprendra le discours avec ses propres références, mais avec la même force d'évocation. Il y a bien d'autres choses portées par cette installation, comme le questionnement sur la société de consommation appliquée au sexe comme nouvelle religion, mais retenons simplement que la scénographie n'est pas gratuite, elle est l'expression d'une pensée en espace.

Pour varier les plaisirs, citons deux autres exemples dans lesquels la scénographie participe pleinement du concept intellectuel de l'exposition. L'une dans le domaine des beaux-arts, pour témoigner que cette démarche n'est pas réductible aux seuls musées d'ethnographie ou de société, et une autre dans le domaine de l'art contemporain. La première présentée au musée des Beaux-Arts de Mons (BAM) exposition modeste *a priori* dans ses moyens, mais des plus ingénieuses spatialement<sup>138</sup>. À partir d'un tableau du Moyen Âge, énigmatique, parce que très codé et évoquant un rébus, placé au cœur, au centre et en même temps en introduction de l'exposition, les salles se déploient en étoiles répartissant des aires thématiques qui sont en correspondance avec la composition même de l'œuvre. Ainsi, le visiteur peut lire le tableau et ses thématiques de la même manière qu'il lit l'exposition, aller de l'un à l'autre et suivre les questions posées par le conservateur. Les aires géographiques de l'exposition correspondent aux aires du tableau et évidemment à ses thématiques.

Une autre proposition se déroule sur un principe un peu différent. Présentée à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne, l'exposition de Michel François, intitulé *Plans d'évasion*, est construite comme un test de Rorschach grandeur nature. Les salles de chaque côté des espaces au centre se répondent comme en noir et blanc, avec des installations que l'on dirait inversées. Cette ingénieuse installation

138. *Collections montoises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Sous bénéfices d'inventaire 1*, Catalogue BAM, Beaux-Arts de Mons, 2010.

donne à voir non seulement X installations de l'artiste, dans chaque salle, mais de manière plus stimulante une *métalecture*, d'une installation scénographique qui propose une œuvre transcendant toutes les autres et les englobant en son sein. Dès lors, ce n'est pas seulement chaque œuvre qui se prête à interprétation, mais chacune d'entre elles prend sens et signification à l'intérieur d'un système général. La scénographie devient la grammaire d'une mécanique dans laquelle chacune des œuvres de l'artiste est un des éléments qui se répondent. L'art contemporain offre à cet égard des occasions d'ingéniosité expographique indéniables et c'est souvent pour cela que ces expositions sont si fascinantes.

Évidemment, ces formes expositionnelles sont remarquables par la construction intellectuelle de leur scénographie, toutes les expositions ne peuvent pratiquer une telle démarche, d'abord du fait des contraintes multiples d'un lieu et d'une collection, mais aussi du fait d'une maturité parfois moindre du concept. Ce que nous voulons signifier ici, c'est que l'hyperimage qui est ainsi formée par la mise en espace n'est pas gratuite, et qu'elle donne à penser ce que peut être une exposition dans une approche des plus abouties où le fond et la forme convergent vers une même construction. La composition des images scénographiques singulières vient se compléter et construire une méta ou hyperimage. Marc-Olivier Gonseth propose de penser ainsi une structuration de l'exposition en trois niveaux, à partir des objets, du texte et de l'image. À chaque niveau, on peut avancer un niveau supérieur. Ainsi, l'objet est certes un support de mémoire rassemblée (énoncé dans le cartel et le texte qui l'accompagne) et cela constitue un premier niveau de lecture de l'objet, mais ces objets, ou plus exactement ces expôts, sont répartis dans l'espace et construisent de ce fait un dialogue entre eux, c'est le second niveau. Selon un troisième niveau, ils voient leur histoire s'enrichir d'avoir été insérée dans un discours spécifique : l'expérience scénographique les dote d'une nouvelle couche d'information dont ils étaient dépourvus. Parfois cela sera une carte de visite importante pour l'objet en question (avoir été exposé dans l'exposition *dada...*). Ces niveaux participent d'un hyperobjet, englobant.

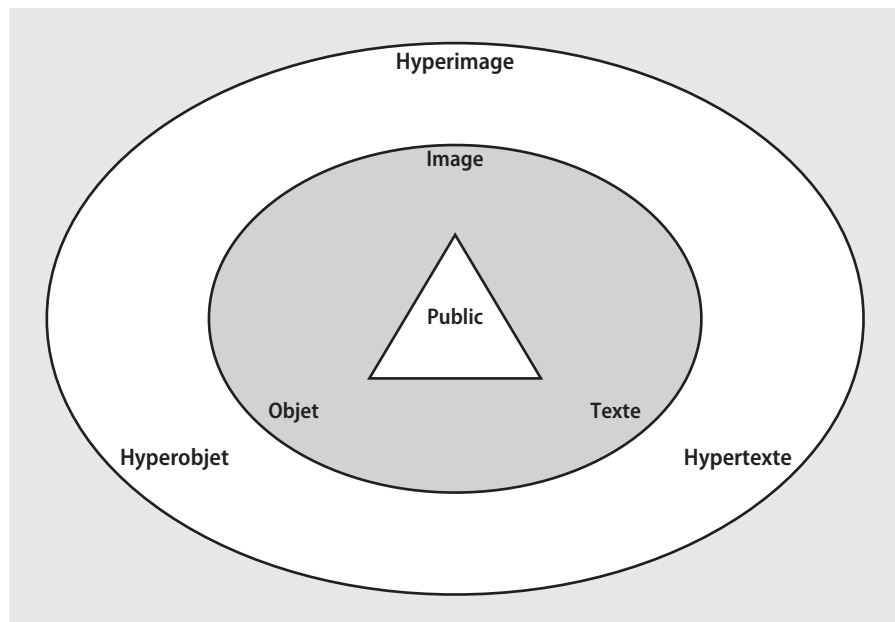
Les objets n'existent pas seuls dans une exposition, ils sont accompagnés, prolongés, disséqués, ceci au moyen d'autres expôts et d'autres médiations. Les registres, c'est-à-dire les supports techniques internes à l'exposition : textes écrits, objets, images, maquettes, voix, vidéo, lumière, couleur, architecture... sont autant de transmetteurs possibles pour exprimer les modalités du discours. « La scénographie les fait passer de l'ordre de la matérialité à celui du discours, créant par là un hyperobjet qui renvoie également au texte et à l'image, et dessinant un espace qui peut être traversé aussi bien par un corps que par l'imaginaire<sup>139</sup> », écrit Marc-Olivier Gonseth. L'expôt mis en situation de dialogue participe à la création d'une image, « pour qu'il y ait image, il faut qu'il y ait relation, rapprochement de choses éloignées ou éloignement de choses rapprochées, comme il en va d'une métaphore poétique<sup>140</sup> ». Les expôts forment des effets de sens qu'ils produisent en contexte par leur interrelation : les objets se fécondent les uns les autres par leur mise en correspondance, ils font naître un *supradiscours*, celui de l'interprétation

139. Marc-Olivier Gonseth, « L'Illusion muséale », *op. cit.*, p. 163.

140. *Idem*, p. 161.

par le visiteur qui les décode, et les réintègre à ses propres schémas interprétatifs produisant un hypertexte.

Ainsi l'exposition est à la fois hypertexte, hyperimage et hyperobjet, « c'est un assemblage des matériaux de base, à la fois visuels, sonores, olfactifs et tactiles, constituant le lexique, la syntaxe et la symbolique de l'exposition<sup>141</sup> ». Les allers-retours entre les propositions des concepteurs et la reformulation de ces propositions par les publics qui s'en emparent forment l'exposition réalisée.



Pour le dire autrement, Jérôme Glicenstein repère, avec Jean Davallon, trois modes de fonctionnement, qui sont emboîtés et qui participent de la cohérence globale de l'exposition. Le fonctionnement spatial impose séparation, juxtaposition, substitution, emboîtement, points de vue, dans l'ordre de la mise en scène. Le fonctionnement pragmatique est fondé sur les qualités relationnelles des objets, c'est-à-dire ce qu'ils signifient pour eux-mêmes et par eux-mêmes dans leur rencontre et que l'on pourrait nommer une composition des expôts. Enfin, le fonctionnement informationnel est basé sur la gestion des techniques de communication et regroupe tant les médiations que les registres associés, producteurs de discours dans et sur l'exposition<sup>142</sup>. Nous pourrions revenir dans le chapitre suivant sur une analyse plus fine de ce régime textuel. Simplement ces dispositifs constituent par leur imbrication la réussite de l'exposition. Ceci suppose une écriture et une progression de conception, qui varie selon les projets et les savoir-faire, les choix des équipes. Toutefois, un certain nombre de déroulés sont récurrents. Noémie Drouguet dans sa thèse a tenté de mettre en avant des procédures et des manières de réaliser

141. *Idem*, p. 164.

142. Cité par Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'exposition*, *op. cit.*, p. 115-116.

l'exposition. Ces méthodologies de travail ne sont encore que peu formalisées, et chacun se débrouille, souvent à partir de ses propres apprentissages sur le terrain. Malgré tout, depuis vingt ans, se sont constitués et formalisés des cheminements. Sans entrer ici dans le détail de ces processus qui impliqueraient un ouvrage dédié, nous pouvons rappeler que l'exposition ne saurait se faire sans une connaissance préalable du sujet, c'est-à-dire des éventuelles collections disponibles, et donc de leur inventaire, et de recherches issues de travaux scientifiques sur le thème envisagé. Ensuite, peut se mettre en place une phase documentaire pour alimenter et répertorier les tenants et aboutissants du projet, à la suite de quoi, le muséographe pourra élaborer un prés-scénario, puis un scénario d'exposition, d'abord général, puis détaillé. Trop souvent en l'absence de conservateur ou d'un muséographe spécialisé, cette étape est amputée ou mal conduite. Martine Thomas-Bourgneuf décrit ainsi son métier avec une rare clarté et efficacité<sup>143</sup>.

Dans la continuité, le scénographe peut venir proposer des esquisses et élaborer une représentation dans l'espace, visuel, du scénario. Il est alors possible de commencer à élaborer la scénographie, avec un constant dialogue entre les parties, c'est-à-dire dans une équipe constituée d'acteurs en nombre plus ou moins conséquent, selon les projets, mais notamment entre le muséographe et le scénographe, les deux piliers du projet, qu'il faut se garder de confondre si l'on veut conduire une exposition avec le plus de succès que possible<sup>144</sup>. Le scénographe va donner à voir une représentation visuelle de l'exposition avant que de la concrétiser progressivement en représentation réelle : par des esquisses et des maquettes, par des technologies virtuelles, par une construction de la réalisation. Il va piloter les équipes de conception design, groupement d'entreprises susceptibles d'œuvrer en matière de graphisme, d'élaboration formelle des interactifs, du design des manips, d'éclairage, d'acoustique, d'économie de projet ou encore d'ingénierie du bâtiment. La liste des métiers et compétences qu'il peut s'adjoindre en fonction des besoins est infinie. Il vient donc normalement concrétiser un projet qui s'est inscrit bien en amont dans la phase de recherche, de conceptualisation et d'écriture d'un programme muséographique. Toutefois, ces logiques ne sont pas étanches, et parfois il y a un intérêt manifeste à ce que les étapes soient partagées très en amont, avec une élaboration concomitante des deux démarches. Importent alors la cohérence et le positionnement des uns et des autres dans une dynamique cohérente, où les compétences se complètent sans se faire concurrence.

Marc-Olivier Gonseth s'inscrit dans cette approche mixte des démarches, où le scénographe peut intervenir suffisamment tôt dans le projet. Le directeur du MEN conceptualise sa méthode en distinguant trois étapes structurantes : une phase *texte*, une phase *image*, une phase *objet*<sup>145</sup>. Pour chacune de ces phases, un découpage et une collaboration se forment. Il est symptomatique de remarquer que ce n'est pas la phase *objet* qui vient en premier, mais que Marc-Olivier Gonseth la place même

143. Martine Thomas-Bourgneuf, « Pour qui conçoit-on une exposition ? », in *La Fabrique du musée de sciences et sociétés*, sous la direction de Michel Côté, La Documentation française, 2011, p. 147-156.

144. Sur cette question des relations et des compétences attendues des deux parties, voir Serge Chaumier et Agnès Levillain, « Qu'est-ce qu'un muséographe ? », *La Lettre de l'OCIM*, n° 107, 2006.

145. Marc-Olivier Gonseth, « Un atelier expographique », in *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint Nicolas. 1904-2004*, MEN, 2005, p. 375.

en dernier dans la progression. C'est tout à fait surprenant dans une vision traditionnelle du musée. En effet, bien souvent, les objets sont identifiés parce qu'une collection existe et s'impose. À partir d'elle se construit la démarche d'exposition. Dans ce cas, la phase *objet* est en quelque sorte prédominante, et arrive en amont de toute démarche : à partir d'un inventaire, des pièces maîtresses se distinguent qui viennent structurer un discours traduit ensuite en espace. De manière discrète, mais très cohérente avec l'histoire du MEN qui plaide pour un discours prévalant et justifiant des démarches patrimoniales, Marc-Olivier Gonseth place la phase *texte*, et donc la phase conceptuelle, la problématisation, et même le découpage du scénario en séquences ou chapitres, avant toute chose. Bien évidemment les trois phases ne sont pas étanches, et dans chacune d'entre elles sont présentes *mezzo-voce* les deux autres<sup>146</sup>. Il y a une idée d'objets possibles comme il existe des envies et des visualisations de ce discours, mais ceci demeure au registre des possibles. Vient dans un second temps la phase *image*, c'est-à-dire l'intervention forte du scénographe pour proposer un aménagement des espaces et enfin une phase *objet* pour la sélection et l'accrochage. Cette démarche qui est celle des concepteurs est en quelque sorte inversée pour le visiteur, qui va des objets aux images, de l'immersion dans les images à l'interprétation du sens et donc à une recomposition du texte. On notera l'affirmation forte et bien évidemment négociable selon les projets de cet enchaînement. Ce qui importe c'est la signification que cela porte d'un concept, d'un discours, d'une thèse que défend l'exposition qui soit déterminante et l'élément déclencheur de l'exposition.

L'inverse est plus courant dans les institutions, l'objet préside à la mise en discours, et c'est bien souvent ce qui produit un discours faible, mal construit, peu audible pour le visiteur. C'est la grande force des centres d'interprétations sur les musées, que de pouvoir affirmer cette prédominance du discours pour élaborer leur démarche. C'est évidemment là deux écoles qui s'opposent et qui donnent priorité à l'une ou à l'autre des deux forces qui viennent faire le jeu de l'exposition : les expôts et les idées. À donner priorité aux premiers, c'est-à-dire le plus souvent aux objets et aux œuvres, on court le risque de se passer des idées, où d'y recourir sans emporter la conviction, sombrant dans le fétichisme de l'objet ou le discours convenu. Ce sont les expositions les plus nombreuses qui déclinent ce registre. À trop privilégier les concepts et les discours, on gagne un propos structuré et portant avec force une thèse, mais au risque de donner dans l'hermétisme ou l'élitisme, et de se voir reprocher d'asservir les expôts. Ainsi, l'accusation de l'instrumentalisation des œuvres peut même être portée. Le débat a pu se faire jour lors de la très belle exposition proposée par le Parc de la Villette, *Bêtes et Hommes* en 2007<sup>147</sup>, qui développait un discours original et novateur sur le rapport entretenu par l'Homme au monde animal, selon la thèse de Vinciane Despret. Les œuvres d'art contemporain acquerraient une force certaine, venant étayer et faire comprendre le discours autrement, à partir d'une vision artistique. Cependant, les puristes de l'art contemporain s'alarmèrent d'une instrumentalisation des œuvres, inféodées à un propos, un métadiscours du concepteur. L'œuvre d'art serait alors dans ce cas cantonnée

146. Marc-Olivier Gonseth, « Le Jeu du tandem : relation expographe / scénographe au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel », in *La Fabrique du musée de sciences et sociétés*, op. cit., p. 120.

147. Vinciane Despret, *Bêtes et Hommes*, Gallimard, 2007.



à n'être qu'une illustration du propos de la commissaire. Pourtant, il nous semble que c'est dans ce contexte qu'elles acquièrent le plus de force de conviction, bien davantage que d'être isolées et considérées pour elles-mêmes dans un musée d'art contemporain. Mais, il s'agit là de point de vue. Celles qui auraient pu apparaître incertaines prenaient soudain un relief plus fort par la compréhension, du fait de leur interaction avec un discours philosophique ou scientifique.

Le même débat aurait pu être conduit dans le cadre des expositions à thèse, où un auteur défend un parti pris<sup>148</sup>. C'était le cas pour les célèbres expositions conduites par Jean Clair, *Vienne 1880-1938* au Centre Georges-Pompidou, *L'âme au corps*<sup>149</sup>, ou *Mélancolie* aux Galeries nationales du Grand Palais. Ces expositions demeurent des références dans ce domaine, démontrant avec talent combien on peut concevoir des expositions de discours avec des œuvres. Il est particulièrement amusant que celui qui passe pour un réactionnaire par sa critique de l'évolution des musées<sup>150</sup> soit celui-là même qui soit le plus novateur dans sa pratique des expositions... Sa dernière exposition au musée d'Orsay *Crime & Châtiment*, bien que moins percutante, s'inscrit dans cette lignée<sup>151</sup>. Il ne s'agit pas d'exposer les œuvres pour elles-mêmes, mais pour permettre une compréhension plus générale d'un thème, ici comprendre comment la violence et le crime s'inscrivent au cœur d'une société et la représentent d'une certaine manière. À chaque époque, son crime, ou du moins sa représentation. Les œuvres prennent véritablement un sens qu'elles n'auraient pas eu dans un autre contexte. Qui avait regardé la petite danseuse de Degas de cette manière avant l'exposition ? À notre goût trop rares, ces expositions existent malgré tout de-ci de-là, passant parfois presque inaperçues. Ainsi *Portraits publics, portraits privés 1770-1830* présentée en 2006 aux Galeries nationales du Grand Palais s'inscrivait dans ce registre, invitant à la réflexion sur le statut de l'individu aux prises avec les transformations héritées du siècle des Lumières, mutations précédant tout juste la naissance de la photographie. Dans un autre genre, l'exposition *Un curieux pays si curieux* présentée à Bruxelles au Bozart en 2008, imaginé par Laurent Busine sur les relations entre art et territoire ou encore *Le Grand Atelier. Chemins de l'art du V<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dont le propos centré sur les influences et les courants artistiques vise à démontrer comment l'Europe s'est construite par la circulation des œuvres et des artistes. On n'assimile pas là l'Europe à sa construction institutionnelle et il s'agit de décrypter le jeu des influences quelques siècles en amont. Le commissaire Roland Recht dessine ainsi des lignes de force. Finalement ce qui se joue là, dans ces différentes expositions, ce sont des écritures. C'est nous semble-t-il, ce qui fait l'intérêt d'une exposition : son style, sa facture.

148. Nous sommes tentés d'appeler ces expositions des *expositions de point de vue*, mais Jean Davallon lui a donné une autre signification, désignant plutôt par ce terme les *expositions spectacle*. Nous évitons donc le mot pour ne pas créer de confusion. Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre*, op. cit., p. 112.

149. Jean Clair, *L'âme au corps – Arts et sciences, 1793-1993*, RMN, 2002. Exposition, Galeries nationales du Grand Palais, 19 octobre 1993-24 janvier 1993.

150. Voir son dernier ouvrage, *L'Hiver de la culture*, Flammarion, 2011.

151. Jean Clair, *Crime & Châtiment*, musée d'Orsay, Gallimard, 2010.