

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Adotevi (Stanislas). 1971. « Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains » in *Actes de la neuvième conférence générale de l'ICOM*. Grenoble : Éd. ICOM.

Agamben (Giorgio). 2007. *Qui est-ce qui in dispositif ?* Paris : Payot & Rivages.

Albertini (Bianca) & Bagnoli (Sandro). 1992. *Scarpa. Musei e le esposizioni*. Milano : Éd. Jaca Book.

Benjamin (Walter). 2000. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvres III*. Paris : Gallimard. [Dernière version 1939]

Blanchot (Maurice). 1971. « Le mal du musée » in *L'Amitié*. Paris : Gallimard.

Cameron (Duncan) (sous la dir. de). 1969. *Are Art Galleries Obsolete ? A Report of the Proceedings of Seminar 2, held January 31 to February 3, 1968, organised by the Art Gallery of Ontario*. Toronto : Peter Martin Associate.

Catalogue d'exposition. 2008. *Musée Réattim-Christiane Lacroix*. Arles : Éd. Actes Sud.

Chaumier (Serge) & Levillain (Agnès). 2006. « Qu'est-ce qu'un muséographe ? ». *La Lettre de l'OCIM*.

Clair (Jean). 1971. « La fin des musées ? ». *Chroniques de l'Art vivant*, 24.

Clair (Jean). 1972. « Le mal du musée ». *Chroniques de l'Art vivant*, 35.

Davallon (Jean). 1992. « Le musée est-il un média ? ». *Public & Musées*, 2, p. 99-123.

Deloche (Bernart). 2001. *Le Musée virtuel*. Paris : Presses universitaires de France.

Desvallées (André), Bary (Marie-Odile) & Wasserman (Françoise). 1992 et 1994. *Vagues. Une anthropologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Éd. W. et MNES.

Desvallées (André). 1998. « Cent quarante termes muséologiques ou Petit glossaire de l'exposition », p. 205-251, in *Manuel de muséographie* / sous la direction de Marie-Odile de Bary et Jean-Michel Tobelem. Paris : Ségulier. (Option culture.)

Duncan (Cameron). 1968. « The Museum as a communication system and implications for museum education ». *Curator*, 11. [Repris sous le titre : « Un

Kitser (Bernd) & Hegewisch (Katharina) (sous la dir. de). 1998. *L'Art de l'exposition*. Paris : Éd. du Regard.

Mairesse (François). 2009. « O Muséographe aigre château des aigles » in *Actes du colloque de Neuchâtel*, janvier 2009. Neuchâtel : À paraître aux éditions Alphil.

Malraux (André). 1947. *Le Musée imaginaire*. Lausanne : Skira.

McLuhan (Marschall), Parker (Harley) & Barzun (Jacques). 2008. *Le Musée non linéaire : Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public des musées*. Lyon : Éd. Aléas. [Publication originale 1969].

Nouvelles de l'ICOM, 1, 2004.

O'Doherty (Brian) (sous la dir. de). 1972. *Museums in Crisis*. New York : Braziller.

O'Doherty (Brian). 1976. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley : Éd. University of California.

Office international des musées (Collectif). 1935. *Muséographie, architecture et aménagement des musées d'art, Conférence internationale d'études, Madrid 1934*. Paris : Éd. Société des Nations et Office international des musées, 1935.

Rosenthal (Norman) & Adams (Brooks). 1998. *Sensation : Young British Artists from the Saatchi Collection*. London : Thames and Hudson.

Schuiten (François) & Peeters (Benoit). 2000. *Voyages en utopie*. Bruxelles : Casterman.

Werner (Paul). 2005. *Museum, Inc. : Inside the Global Art World*. Chicago : Prickly Paradigm Press.

Weschler (Lawrence). 1997. *Le Cabinet des merveilles de monstreur Wilson*. Paris : Gallimard. (Le Promeneur.)

JEAN DAVALLON
L'ÉCRITURE DE L'EXPOSITION :
EXPOGRAPHIE, MUSÉOGRAPHIE,
SCÉNOGRAPHIE

Parler de scénographie, c'est parler de scène – et donc d'espace –, mais aussi de graphie, autrement dit d'écriture. Mais qu'est-ce donc que l'écriture d'une exposition ? Qu'est-ce qu'écrit l'exposition ? Et par conséquent, qu'y a-t-il de commun – et de différent – entre la scénographie, la muséographie et l'exposition, pour reprendre le terme d'André Desvallées ?

Avant de chercher plus avant comment définir ce qui caractérise le processus d'écriture de l'exposition, il faut noter que, dans la pratique courante, la scénographie – puisque c'est le terme proposé à discussion dans ce séminaire – désigne toujours autre chose que l'exposé : une création – la scénographie se rapporte à l'acte de produire l'exposition –, accompagnée d'une intention de faire quelque chose pour quelqu'un ou, si l'on veut, de faire de l'exposition une production culturelle qui excède ce qui est exposé.

Un tel constat attire aussitôt l'attention sur la question de l'intérêt, voire de la légitimité, d'une telle création, tout au moins dans le monde de l'exposition d'art. Car une telle question est loin de se poser en ces termes dans les expositions scientifiques dont la dimension médiatique est au contraire on le sait parfaitement admise par tous.

EST-IL CONVENABLE D'ÉCRIRE ?

L'EXPOSITION ?
Il existe une ligne de partage très nette entre deux conceptions de l'exposition.

La première estime qu'il s'agit d'exposer, c'est-à-dire de poser des choses dans l'espace de manière à les donner à voir. L'exposition répond alors à ce que l'on pourrait appeler une *technologie de la présence* puisqu'elle vise essentiellement à rendre les objets exposés présents au visiteur, à magnifier leur apparence. Dans ce cas, la signification – ce que l'on cherche à dire – revient aux textes placés à côté de ces objets, sans pour autant interférer avec eux. La chose, manifeste dans presque toutes les expositions

d'art, prend un relief encore plus net dans l'exposition d'art contemporain. L'exposition est alors prioritairement un *agencement* technique, formel, esthétique dont la visée est de permettre une rencontre du visiteur avec les objets.

Selon la seconde conception, « exposer, c'est donner à voir pour faire comprendre » autrement dit, pour dire – quelque chose ». L'important est en ce cas le sens qui sera construit par une mise en exposition qui choisit, rassemble, articule des composants, parmi lesquels les objets, mais aussi des textes, des vidéos, des photos, des dessins, des dispositifs interactifs, etc. L'exposition a alors une finalité communicationnelle qui suppose qu'elle soit un ensemble organisé destiné à produire de la signification pour le visiteur, autrement dit qu'elle soit un texte. Elle répond dès lors à une *technologie de l'écriture*.

Dans la réalité, chacune de ces deux conceptions a ses partisans. Pour les uns, il convient d'éviter que l'exposition ne vienne troubler la rencontre des objets – des œuvres –, tandis que pour les autres l'exposition doit tenir un discours, voire raconter une histoire. On comprend sans difficulté que pour les uns et pour les autres, la scénographie n'aura pas du tout la même fonction ni le même statut. Tandis que pour les premiers, elle se réduira à un traitement formel de l'espace qui devra rester sémiotiquement le plus neutre possible et peser le moins possible sur les objets exposés, elle devra au contraire, pour les seconds, participer à la construction d'un texte et contribuer à raconter une histoire.

L'objectif n'est pas ici de rallier l'un ou l'autre camp et de chercher à défendre soit la présence des objets soit les vertus pédagogiques de la mise en exposition. Plus intéressant est le constat que ces deux conceptions ne font jamais qu'exacerber ce qui fait la spécificité de l'exposition. D'ère fondamentale, à la fois un *agencement technique* de choses – et non de signes, comme peut l'être par exemple un texte en langue naturelle ou même une image –, et en même temps toujours aussi, plus ou moins, un *texte*, c'est-à-dire un ensemble signifiant organisé destiné à être interprété par le visiteur. À ce détail près que nous sommes en présence d'un texte fait d'objets et non de signes. Une spécificité que l'exposition partage avec la représentation théâtrale, bien qu'elle soit *a priori* plus encore que celle-ci éloignée du monde de la signification, du fait de la présence

muette et têtue des choses – en lieu et place de la présence d'un acteur, qui tient un discours.

Ces considérations liminaires ont pour fonction de rappeler qu'il faut toujours garder à l'esprit cette particularité de l'exposition lorsqu'il est question de scénographie. Quelle est la raison ? Parce que cette particularité est à la fois la force et la faiblesse médiatique de l'exposition. Elle est sa faiblesse, car pour tenir un propos dans une exposition, il est nécessaire de le vouloir et de développer une stratégie. Mais elle est aussi sa force puisque le visiteur sera au milieu du média, en face des « vraies choses » qui seront présentées à lui de manière sensible.

Dans de telles conditions, technologie de la présence et technologie de l'écriture sont à considérer moins comme une alternative que comme les deux faces indissociables de l'exposition. Ce qui ne manque pas de soulever une question de fond : qu'est-ce donc qu'écrire l'exposition, si celle-ci est une « écriture de choses » ?

QUE SIGNIFIE AU JUSTE « ÉCRIRE » ?

Malheureusement – ou heureusement – aucune réponse simple n'existe à cette question, qui viendrait nous dire ce qu'en définitive il convient d'entendre sous le suffixe « graphie » de scénographie, muséographie ou expositographie... La première difficulté tient au fait que l'écriture est un objet de débats et de controverses entre historiens du langage, philosophes, sémioticiens, linguistes, anthropologues, etc. Il n'en existe pas de définition simple.

Dans le périmètre réduit qui est le nôtre ici, il est toutefois possible, en s'appuyant sur les travaux de l'anthropologue Jack Goody (1979) et ceux du sémiotologue Roy Harris (1993), d'introduire une distinction entre une définition restreinte de l'écriture et une définition que je qualifierai volontiers de *généralisée*. Pour la première, qui correspond plutôt à la définition du sens commun, l'écriture correspond à la transcription de la parole au moyen de signes graphiques conventionnels. Elle est une sorte de « notation » de la parole, celle-ci étant alors conçue comme la référence dernière en matière de capacité sémiotique et langagière humaine. L'écriture est alors la servante de la parole et sert à garder trace de celle-ci. La seconde définition peut être dite « générale », en ce qu'elle part du principe que l'acte d'organiser, de tracer, de placer, de ranger, etc. – bref, l'acte d'inscrire

des éléments dans l'espace d'un support – est en soi producteur de signification, car producteur d'une signification nouvelle par rapport à la signification que pouvait avoir l'élément inscrit lorsqu'il était seul ou ailleurs. Par exemple, selon que l'on écrit le même nom sur une maison ou sur un bateau, sa signification changera pour le lecteur du fait même de l'effacement qu'opère le support.

Dans ce cas, est-il possible de caractériser la production de la signification spécifique à l'acte d'écrire ? Roy Harris, dans *La Sémiologie de l'écriture* (1993) dont j'ai fait mention plus haut, apporte un certain nombre d'éléments de réponse. Pour lui en effet, l'opération de base de l'écriture est l'intégration d'un élément signifiant dans un contexte en vue de produire, au moment de la lecture, un nouvel ensemble signifiant. La *visée en contexte* est par conséquent le fondement même de l'acte d'écrire : il n'y a pas d'écrit sans un support choisi afin de servir l'exposition, si celle-ci est un élément signifiant.

En examinant les choses un peu plus en détail, il apparaît que, pour Harris, il existe deux types différents de contextes. Le (ou plus tôt les) contextes liés au support d'écriture et les contextes liés aux circonstances et aux acteurs de l'opération d'écrire.

1. Les contextes liés au support d'écriture sont à leur tour de deux ordres : le contexte que constitue le support lui-même – que j'appellerai « interne » – et le contexte où se trouve ce support – contexte « externe ».

1a. Le contexte interne, ou « *champ graphique* » – spatial, dans le cas de l'exposition – est celui qui est créé par le support sur lequel l'ensemble signifiant va être inscrit. Prenons un exemple afin de rendre la chose un peu plus concrète et donc plus compréhensible. Soit une flèche signalétique indiquant la direction du musée Calvet et du musée Requien au carrefour de deux rues d'Avignon. Ladite flèche se trouve être constituée de quatre signes : les mots *Musée Calvet* et *Musée Requien*, un pictogramme symbolisant trois personnes en train de marcher et un symbole qui a la forme d'une flèche verticale. Ces signes sont inscrits sur un support ayant la forme d'un rectangle aux coins arrondis. Le rectangle constitue le contexte des quatre signes : il les « *encadre* », dit Harris, au sens où il indique qu'ils sont à lire comme un ensemble de signes articulés – un syntagme. Dès lors, l'ensemble intégré rectangle + signes se distingue de ce qui l'entoure. C'est la raison

pour laquelle je parle à son propos de contexte « interne » : d'ailleurs, je peux déplacer le rectangle avec les quatre signes inscrits sans en modifier l'organisation sémiotique « interne » – à savoir que « pour les piétons, les musées Calvet et Requien sont dans la direction indiquée par la flèche » –, alors que si je modifie un des signes – modifiant le sens de la flèche ou changeant le nom, par exemple – ou bien la forme du rectangle – si je transforme par exemple un des petits côtés en triangle –, je modifierai cette organisation sémiotique. Les quatre signes mis en contexte sur leur support rectangulaire constituent bien un nouvel ensemble signifiant – ou si l'on veut, un signe écrit : signes et support sont intégrés.

1b. Le contexte externe dépend quant à lui au « lieu », c'est-à-dire à l'*emplacement* où se trouve le nouvel ensemble signifiant. Pour continuer avec l'exemple ci-dessus, la flèche signalétique est fixée sur un poteau indicateur lui-même implanté à un endroit précis – en l'occurrence au croisement de deux rues. Le visiteur comprend ainsi que c'est à cet endroit-ci, où se trouve le poteau, qu'il faut aller tout droit pour aller au musée Calvet ou au musée Requien. Si, pour quelque raison, la flèche était tournée de 90 degrés ou déplacée à un autre angle du carrefour, la signification interne ne serait certes pas modifiée, mais la signification externe, qui tient à l'emplacement, le serait ; et avec elle, la signification d'ensemble s'en trouverait à son tour différente pour le visiteur. On peut donc dire que, premièrement, la signification du nouvel ensemble dépend de l'articulation de l'organisation sémiotique interne et de l'organisation sémiotique externe. Et que, deuxièmement, l'organisation externe est commandée par un troisième lecteur sur lequel je reviendrai dans quelques instants : la *perceptivité du lecteur*, ou dans le cas présent, du visiteur.

2. Le second type de contexte est lié, avon-nous dit, aux circonstances et acteurs de l'opération d'écriture. Circonstances et acteurs qui sont autant d'éléments de l'environnement qui peuvent contribuer à la modification de la signification du nouvel ensemble signifiant et qui interviennent soit au moment de la production de celui-ci, soit au moment de son usage.

2.1. Le contexte de production désigne les circonstances – lieu, acteurs, acteurs, contraintes, etc. – qui ont présidé à la construction de l'objet, c'est-à-dire à l'intégration de l'élément

signifiant et du support. Une fois cette opération effectuée, la question qui se pose est celle de l'indépendance de l'autonomie de l'élément créé - l'écrit - vis-à-vis des circonstances de sa production. Par exemple, tout est fait pour que la flèche signalétique évoquée ci-dessus soit relativement indépendante du contexte de production : les circonstances de sa production interviennent peu sur la lecture que je peux en faire - à l'exception de son emplacement. Ce qui n'est plus vraiment le cas si, à la place de cette flèche, j'ai une affiche qui me montre ce que je peux voir au musée, comme le font les affichettes qui annoncent les spectacles du festival off d'Avignon ou les expositions temporaires du musée. Je devrais alors regarder si les informations ne sont pas périmées, quel est le nom du musée, chercher où il se trouve, etc. Autrement dit, autant d'informations qui sont liées à l'origine de l'affichette. Imaginons maintenant une tout autre forme de recherche d'information pour aller visiter ces musées : le recours à un site Web ou un guide imprimé. En ce cas, les signes écrits seront encore moins autonomes vis-à-vis de leur contexte de production : même une fois écrits, leur existence dépend à la fois des réseaux, des supports de stockage sur lesquels sont les infos, des logiciels pour les traiter ou les afficher, etc. À l'opposé, un guide imprimé, une fois acheté, reste accessible à son propriétaire et lisible à peu près n'importe où. En tant que « livre », il est en effet très autonome par rapport à son contexte de production. Quant à l'exposition, elle reste aussi en large part dépendante de son contexte de production, ne serait-ce qu'à cause du fait qu'elle ne peut exister en dehors d'un lieu déterminé. Le support ne peut être détaché de son emplacement, de sorte que le signe écrit - l'ensemble signifiant produit - disparaît avec ce dernier.

2.2. Du côté du contexte d'usage, le point important est, avons-nous vu, l'intégration de l'écrit dans la perspective du lecteur. Revenons à notre exemple de la flèche. Si la signification qu'elle peut avoir en tant que signe écrit dépend de son emplacement, cela tient au fait que celui-ci renvoie à la position du visiteur. C'est du point de vue de celui-ci, au sens physique et cognitif du terme, que la relation entre l'emplacement et les signes présents sur la flèche - noms, flèche directionnelle, pictogramme - fait sens. Non seulement, il faut qu'il soit devant la flèche, mais qu'il soit dans la

perspective de chercher comment, en tant que piéton, aller à un endroit particulier pour que le signe écrit que constitue cette flèche fasse sens. D'ailleurs, ce sens variera selon qu'il cherche à visiter un musée, des monuments, à trouver un restaurant, qu'il sera en voiture ou bien ne cherche rien du tout ! Il reconnaîtra la flèche comme un ensemble signifiant et interprétera son organisation interne en relation avec son emplacement - bref, la considérera comme un signe écrit -, en fonction d'éléments qu'il connaît par ailleurs et au regard d'un programme qui est celui, par exemple, de « touriste cherchant à découvrir les lieux culturels d'Avignon ». C'est dans ce programme que la lecture de ce qu'il a devant lui fait sens. La signification du signe écrit dépend donc *in fine* de son intégration dans la perspective du lecteur, c'est-à-dire de l'intégration que fait celui-ci de sa lecture dans son programme - c'est-à-dire de la logique de l'activité qu'il est en train d'effectuer - qui constitue, en définitive, le contexte d'interprétation de la lecture. Essayons d'appliquer ce modèle à l'exposition.

QUE PERMET L'ÉCRITURE DE L'EXPOSITION ?

Le premier constat qui s'impose est que le processus même de mise en exposition n'est autre qu'une mise en contexte d'éléments signifiants - les expositions - dans l'espace. À son niveau le plus général, cette mise en contexte produit un nouvel ensemble signifiant - l'exposition - dont l'existence sociale est, faut-il le rappeler, affirmée à travers le titre même de l'exposition.

Si on porte notre regard à l'intérieur des expositions, nous observons un très grand nombre de processus de mise en contexte, intervenant à des niveaux divers, qui aboutissent à une intégration d'éléments avec leur support. Au niveau le plus élémentaire, c'est la présentation des objets qui participe à la constitution d'unités d'exposition telles par exemple qu'un tableau accroché sur un mur accompagné de son étiquette, ou encore une série d'objets dans une vitrine. Mais on peut tout aussi bien continuer l'analyse au niveau supérieur : un ensemble de tableaux accrochés sur un mur, une vitrine, un regroupement de vitrines, des unités d'exposition constituées de toutes pièces et installées dans un espace donné, etc. À chaque fois, nous retrouvons les jeux de la mise en contexte interne et externe aboutissant à des ensembles signifiants qui sont autant de signes écrits,

jusqu'aux macrostructures - les séquences - qui composent l'exposition, puis l'exposition elle-même.

De la même manière, les exemples ne manquent pas qui montrent comment l'exposition construit son autonomie vis-à-vis du contexte extérieur grâce à des frontières, des seuils et des zones de transition, visant à organiser la proposition qu'elle fait au visiteur et à maîtriser le type d'interprétation qu'il peut effectuer.

À suivre la conception de l'écriture développée par Harris, ce constat conduit à l'hypothèse que l'exposition est toujours écrite. Quant à la mise en exposition est même fondamentalement une écriture. Par conséquent, l'opposition entre une conception de l'exposition qui serait pure disposition sans écriture et une conception qui entend écrire l'exposition pour que celle-ci fasse comprendre, cette opposition ne tiendrait pas. Du moins, pas en ces termes. Aucune exposition n'est que sémiotique et aucune exposition n'est que sémiotique. Toutes sont à des degrés divers des agencements formels et des ensembles signifiants. Et surtout, toutes sont « écrites », au sens où les éléments qui les composent sont toujours intégrés en des ensembles plus vastes, du fait même de leur disposition dans l'espace avec d'autres composants avec lesquels ils interagissent.

En conséquence de quoi, les différences entre les expositions qui font comprendre quelque chose au visiteur et les autres sont à chercher ailleurs. Je ferai l'hypothèse qu'elles tiennent à la possibilité qu'offre l'écriture de permettre de contrôler à la fois le comportement de l'auteur et la production de la signification chez le visiteur, et par là même d'augmenter la *capacité de l'exposition à communiquer*. Ce qui voudrait dire que lorsque nous affirmons qu'une exposition est écrite, nous voulons dire par là qu'elle possède la capacité de communiquer. Autrement dit encore : et s'approche le plus possible de ce que le concepteur a imaginé qu'elle devrait être. Ce qui suppose déjà que la stratégie du concepteur ait eu pour objectif, à un degré suffisamment élevé, que le visiteur interprète, c'est-à-dire produise de la signification. On le voit, ce sont bien les objectifs et la stratégie du concepteur qui sont en jeu.

Mais avant d'en venir à l'examen de cette question, je voudrais auparavant mentionner rapidement les trois facteurs qui permettent

d'augmenter la capacité d'une exposition à communiquer - sans que malheureusement il soit possible, dans le cadre de ce séminaire, de développer et d'illustrer chacun de ces facteurs par une analyse détaillée d'exemples précis. Je m'en tiendrai donc à ce qui est utile pour notre propos pour penser les enjeux de l'écriture de l'exposition.

Le premier de ces facteurs tombe sous le sens : il réside dans la *matière plus ou moins sémiotique* des composants de l'exposition. Imaginons un rassemblement d'objets peu, voire pas du tout, signifiants, comme par exemple une exposition, disons, de bouts de bois. Une telle exposition pourrait probablement produire des effets esthétiques ou formels - liés aux formes, à la texture, aux ressemblances et variations entre les morceaux, etc. -, mais elle pourrait difficilement constituer un texte, devenir cette machine sémio-pragmatique qui en suscitant la coopération du visiteur permet à celui-ci de produire une interprétation se rapprochant de celle attendue par l'auteur. Tout au plus produira-t-elle des connotations, c'est-à-dire des effets de sens - des impressions, des évocations ou des reconnaissances -, qui auront du mal à s'articuler en un ensemble signifiant. L'activité interprétative risque de prendre la forme interrogative - pourquoi ce rassemblement ? qu'a voulu faire l'auteur ? etc. À l'opposé, un rassemblement d'objets possédant une richesse sémiotique - des tableaux, des photographies ou des vidéos, par exemple, et à plus forte raison des textes en langue naturelle - pourra plus facilement donner matière à une organisation textuelle développant un propos saisissable par le visiteur. Bien que nombre d'expositions de beaux-arts soient construites sur ce principe de juxtaposition d'objets sémiotiquement relativement riches, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que tel n'est pas le principe de base de l'écriture de l'exposition. Il consiste plutôt en un rassemblement d'objets de *statuts sémiotiques hétérogènes*. Suffisamment hétérogènes pour qu'ils puissent proposer - ou susciter - une interprétation les uns par les autres. L'exemple le plus simple est l'association d'un objet et d'une étiquette portant un texte dans un même espace pour former une unité élémentaire d'exposition. Il suffit de penser à des expositions de société ou des sciences pour trouver une foule d'illustrations plus ou moins complexes, plus ou moins variées, de ce principe.

Le second facteur concerne la plus ou moins forte intégration entre élément et contexte. Cette intégration intervient sous deux formes. La première forme correspond à l'emboîtement des éléments dans des unités de rang supérieur qui leur servent de contexte, ces unités étant à leur tour intégrées dans des unités plus grandes jusqu'à l'unité la plus large qui soit, à savoir l'exposition. Cette première forme d'intégration n'est pas sans évoquer la manière dont des mots sont intégrés dans une phrase, puis les phrases dans le texte. L'enjeu est la constitution d'unités articulées et cohérentes. L'autre forme d'intégration ne répond plus à l'emboîtement des unités les unes dans les autres, mais à leur enchaînement selon une *trame* qui s'étend du début à la fin de l'exposition et qui sert de base au *parcours* du visiteur. Cette seconde forme d'intégration peut être rapprochée de l'organisation du texte et de sa saisie au cours de la lecture. Son enjeu est la *relation* entre les unités et la saisie de celle-ci par le visiteur. Tandis que la première intégration fera que tous les éléments contribuent au mieux à la production du sens à l'intérieur des unités, la seconde fera que les unités participent au propos qui se déroule lors du parcours d'exposition.

La maîtrise de ce second facteur est à la base de la technique de l'interprétation développée initialement dans les parcs en Amérique du Nord, puis appliquée dans les musées – j'ai à l'esprit l'exemple de l'exposition *Mémoires présentés à l'aventure* du musée de la Civilisation¹. À l'opposé, lorsqu'une telle intégration n'est ni recherchée ni *a fortiori* mise en œuvre, soit les objets restent des ensembles autonomes qui signifient pour eux-mêmes – chaque tableau, chaque photographie, chaque objet tient son propre discours indépendamment de celui des autres² ; soit les différents registres médiatiques présents dans l'exposition restent séparés sous forme de couches superposées. Dans ce dernier cas, le visiteur peut visiter l'exposition en ne s'intéressant qu'à un seul de ces registres, soit celui des objets, soit celui des textes, soit celui des vidéos, soit celui de l'espace, etc. Par exemple, certaines expositions permanentes de la Cité des sciences et de l'industrie, traitant de contenus complexes, font apparaître les difficultés d'une intégration en un tout d'un ensemble de registres médiatiques à la fois très complexes et très élaborés – espace, objets, dispositifs interactifs, vidéos, etc.¹⁰

Le troisième facteur a trait à la prise en compte de la perspective du visiteur. La façon

la plus évidente de le faire est l'existence d'une intentionnalité communicationnelle de la part de l'instance de production de l'exposition, qui se traduit dans une stratégie et qui soit perceptible et lisible par le visiteur. En effet, faciliter la compréhension par le visiteur de ce que veut faire l'auteur dispense le visiteur de déchiffrer des hypothèses sur les intentions de l'auteur ; ou, à tout le moins, lui apporte des réponses lorsqu'il se demande ce que celui-ci a voulu faire. Doit l'importance du croisement des deux formes d'intégration mentionnées en tant que second facteur contre d'un côté le propos général de l'exposition et la trame qui organise son contenu et d'un autre côté ce que ces discours vont produire pour le visiteur au cours de la visite. L'enjeu est la manière dont la proposition qui est faite au visiteur par l'auteur anticipe son activité physique de déplacement et sémiotique de production de signification. Pourtant, alors qu'un assez grand nombre d'expositions fonctionnent sur un principe de comparaison d'objets, il n'est pas rare que de telles expositions ne fournissent aucun élément permettant au visiteur de mener à bien cette comparaison ; ou encore de savoir pour quelle raison il doit l'effectuer ; ou plus simplement, de savoir si la comparaison qu'il tente est bien celle qui était attendue par l'auteur.

Si l'écriture de l'exposition permet d'augmenter sa capacité communicationnelle en prenant en compte les facteurs que je viens de rappeler, quelle en est la conséquence pour ceux qui l'écrivent ? Et tout d'abord, qui écrit ou peut écrire ? Qui peut assurer cette intégration de tous les éléments qui la composent en un ensemble signifiant – un texte –, non à la place ou contre sa capacité à être une technologie de la présence, mais en se fondant sur celle-ci ?

QUI ÉCRIT L'EXPOSITION ?

Comme je le rappelle en commençant cet exposé, la réponse à une telle question est aujourd'hui multiple et incertaine. En premier lieu, multiple. Puisque les termes employés pour désigner, soit l'écriture de l'exposition, soit les métiers qui assurent cette écriture, sont nombreux et varient selon les domaines de spécialité des musées : on parle tantôt de commissaires de concepteurs, de scénographes ; parfois de muséologues ou de muséographes ; à vrai dire, très peu d'exposants. Par contre, on trouve assez souvent des intitulés de métiers voisins : conservateurs, graphistes, designers, etc. Certes,

devant ces différents termes, chacun a partiellement conscience qu'ils ne recouvrent ni les mêmes modalités de participation à l'écriture de l'exposition, ni les mêmes types d'actions, ni les mêmes façons d'écrire. En second lieu, la réponse est aussi incertaine car règne une véritable confusion des termes qui est liée à une absence de définition précise des actions comme des compétences implicites dans l'écriture de l'exposition¹¹.

Il me semble que la difficulté tient certes, comme je l'évoquais à l'instinct, de conceptions de l'exposition différentes selon les domaines : domaine des musées d'art, domaine de l'art contemporain, domaine des musées de société, domaine des sciences de la nature et de la vie, etc. Pour ne rien dire du domaine des expositions commerciales... Nul n'en discuterait. Mais elle tient peut-être tout autant, par un retournement des choses, à une définition du processus de production de l'exposition à partir des professions qui le revendiquent.

Si l'on prend précisément le terme de « scénographe », puisque c'est de lui dont il est question dans ce séminaire, on voit très bien comment il tend à parfois désigner l'opération de mise en exposition par une extension – voire une substitution – de l'écriture de la mise en scène à l'ensemble de l'opération de mise en exposition. De spécialiste de la mise en espace, le scénographe devient alors spécialiste de la conception de l'exposition. Rien d'étonnant alors que la *conception* de l'exposition – car c'est bien de conception qu'il est question ici – se réduise à une discussion entre scénographes et spécialistes des contenus – commissaires, scénaristes, conservateurs, etc. Et, pourrions-nous ajouter, que les notions de « muséographe » et *a fortiori* d'« exposant », qui désignent l'une l'écriture du musée et l'autre l'écriture de l'exposition, aient du mal à prendre racine dans la pratique, malgré leur justesse scientifique.

En revanche, si au lieu de partir des métiers ou des professions, nous inversons le mouvement pour le remettre sur ses pieds en partant du processus d'écriture de l'exposition, il me semble qu'il est possible de décrire le débat et surtout de mieux comprendre les opérations de conception qui sont mises en œuvre pour produire l'exposition en tant qu'objet culturel. Il me paraît donc utile de terminer en esquissant à grands traits ce que pourrait être une modalisation de cette démarche de conception.

Deux remarques préliminaires, toutefois. (1) Je précise que je considère ici l'exposition

uniquement dans sa dimension documentaire.

Possède une dimension documentaire toute chose, de quelque nature que ce soit, au visiteur et lui, pour ce faire, entend lui donner des éléments d'information lui permettant de produire une signification qui actualise pleinement l'exposition dans son contenu potentiel – pour paraphraser Eco. Cela ne signifie donc pas qu'une telle exposition se réduit à produire de la compréhension à l'exclusion de tout autre fonctionnement, mais qu'elle fait aussi cela ; au même titre d'ailleurs qu'une émission, un roman, un film ou un jeu vidéo peuvent le faire. Il apparaît donc que, mis à part quelques expositions qui choisissent de bannir cette dimension documentaire – expositions d'art contemporain, expositions de galerie marchande, expositions à visée uniquement ludique, par exemple –, la très grande majorité des expositions, y compris de beaux-arts, possèdent à des titres divers une dimension documentaire. La part accordée à cette dimension documentaire varie toutefois considérablement d'une exposition à l'autre. (2) Dans ces conditions, la conception de l'exposition va essentiellement consister à optimiser cette dimension documentaire. Ce qui, si l'on suit la première remarque, n'a évidemment rien à voir avec la valeur formelle et esthétique de l'objet culturel que constitue l'exposition sous sa forme achevée. Pas plus que l'existence d'un programme iconographique fait qu'une peinture classique est un chef-d'œuvre ou non – ou encore, l'existence d'un scénario fera qu'un film sera bon ou mauvais. C'est en revanche ce qui va augmenter la capacité de l'exposition à communiquer, au sens où je l'ai défini précédemment.

Des lors, est-il possible de définir les opérations de conception d'une exposition ? Quelles sont-elles et comment s'enrichissent-elles ? La meilleure réponse, la plus claire et la plus pertinente, que j'ai pu trouver jusqu'à présent à ces questions réside dans la méthodologie de conception du document numérique, élaborée par Sylvie Leduc-Merviel (2005) sous l'intitulé de *scénaristique*. Je résume cette méthodologie en l'adaptant toutefois quelque peu à l'exposition¹². Selon ce modèle, la conception de l'exposition peut être décrite selon cinq opérations.

1. L'élaboration du *contenu*. Il s'agit, à partir de ressources qui peuvent être des choses – œuvres, objets, vestiges, instruments, dispositifs, documents, monuments, lieux, etc. – ou

des savoirs – connaissances, histoires, discours, témoignages, etc. – de dégager leur potentialité « expositive », autrement dit ce qu'ils peuvent permettre de faire du point de vue de l'exposition et selon quelle *idée* – on parle parfois aussi de son propos.

2. La construction de la *trame* de l'exposition. Il s'agit de déterminer les macrostructures organisationnelles du contenu qui sera présenté dans l'exposition.

3. La conception du *schéma scénarionnel*. Ce sont les éléments, moments et modalités de la participation du visiteur au fonctionnement de l'exposition. Dans l'exposition, comme dans un jeu – et à la différence d'un film –, le visiteur élabore la signification finale à travers l'interaction qu'il a avec les éléments qui lui sont proposés. C'est à l'évidence le cas du parcours comme l'interaction du visiteur avec l'espace qui fait que l'organisation du contenu prévu par la trame narrative est recomposée, et même partiellement détruite, au cours de la visite. Par conséquent, chaque visite, pour des visiteurs différents ou pour un même visiteur, produit *de facto* une mise en scène particulière à cette visite – une *scénarion*. La fonction du schéma scénarionnel est d'anticiper les scénarios potentielles souhaités, en prévoyant notamment des dispositifs de mise en situation spécifiques (voir point 5).

4. Le choix de la *scénarion*. Cette dernière est la traduction du contenu, de la trame et du schéma scénarionnel en données physiques réalisables, puis réalisées. Ce choix correspond à la conception de la mise en scène de l'exposition en vue de sa réalisation.

5. La détermination de la *mise en situation*. Il s'agit de définir et de réaliser les modalités concrètes de l'interaction entre le visiteur et l'exposition afin de mettre en œuvre le schéma scénarionnel.

Sans entrer ici dans le détail, je m'en tiendrai ici à quelques remarques qui montreront, je l'espère, l'intérêt de l'approche.

Tout d'abord, il me semble qu'on peut distinguer trois moments : la détermination du *propos* à partir de l'inventaire des ressources (opération 1) ; la production de la *scénarion* (opérations 2 et 3) et la production de la *scénarion* (opérations 4 et 5) en relation avec la réalisation (opérations 4 et 5). Chacun de ces trois moments possède sa propre logique : celle du premier moment est orientée sur la constitution du contenu et la définition de l'idée de l'exposition ; celle du scénario l'est sur l'organisation de ce contenu

– son architecture – et la relation qu'aura avec elle le visiteur – le schéma scénarionnel comme ensemble des parcours anticipant la « navigation » du visiteur – ; celle de la scénarion sur la conception de l'objet matériel avec lequel le visiteur sera en relation – la construction de l'interface spatiale, en quelque sorte. Il est ainsi possible de faire le partage entre trois opérations de natures différentes qui sont néanmoins souvent confondues : le repérage des contenus, la conception du scénario et la scénarion.

À partir de là, l'approche scénarionnelle devrait permettre de décrire la variété des situations tenant à la fois aux domaines et aux interactions entre les professions selon l'enchaînement et le poids respectif des opérations, je ne prendrai qu'un exemple : la description de la conception proposée dans cette approche, permet d'avancer une hypothèse sur le constat du nombre réduit de concepteurs qui prennent en compte le public (opérations 3 et 5). On peut se demander si cette situation n'est pas l'héritage d'un modèle de conception des expositions dans lequel la création du scénario (opérations de 1 à 3) ne constitue pas le centre du dispositif. Ce qui trait de pair, par exemple, avec le fait que les spécialistes du scénario sont aujourd'hui peu nombreux – du moins en France. N'assistons-nous pas alors à une impasse sur la conception du schéma scénarionnel (l'opération 3) – ou du moins son écrasement – sous le double effet d'une extension des prérogatives des spécialistes du contenu et des prérogatives des spécialistes de la scénarion ? À la faveur d'une extension des prérogatives des premiers depuis la détermination de l'idée (opération 1) vers l'organisation du contenu de l'exposition (c'est-à-dire vers la trame, soit l'opération 2), pouvant aller jusqu'à une substitution de la gestion des ressources (laquelle constituerait de fait l'opération 0) à la construction de la trame. À la faveur concomitante d'une extension des prérogatives des spécialistes de la scénarion – les scénarions – qui aurait pour effet de rabattre *de facto* toute prise en compte de la scénarion (opérations 3 et 5) dans la conception de la scénarion (opération 4).

Il me semble qu'il y aurait matière à poursuivre la réflexion et les recherches – notamment sur le fait de savoir qui écrit l'exposition.

J. D.
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse,
Centre Norbert-Elias (UMR 8562),
Équipe Culture & Communication

NOTES

1. Et ce, pourrait-on dire, quelle que soit l'intention à laquelle répond cette opération, qu'il s'agisse d'une intention communicationnelle de dire quelque chose à quelqu'un ou bien une intention sociale de simplement faire sens. Je précise ce point car nous avons tendance à considérer que la signification est au seul service de la transmission d'un message, alors qu'elle peut aussi avoir un usage social, religieux, de prestige, etc. Un des exemples des plus parlants est fourni par Paul Veyne à propos de la colonne Trajane. L'écriture du triomphe de Trajan qu'elle supporte n'est pas faite pour être lue car elle est fort peu visible. Ce qui ne l'empêche pas de dérouler une représentation figurée fortement sémiotisée des campagnes de Dacie par Trajan. Mais elle n'était pas pour autant une sorte de propagande qui aurait pour fonction de convaincre du pouvoir de l'empereur. Elle est bien plutôt une exhibition de la « preuve de l'emprise impériale de Rome » qui occupe « l'espace public » (2005 : 380), la frise venant en rehausser la splendeur. Car, comme le rappelle l'auteur, « l'art et aussi bien le langage ne servent pas seulement à informer, à communiquer, à s'adresser à autrui, à agir sur lui, mais [...] il leur arrive aussi de s'exprimer, de parler pour eux-mêmes dans le désert ou à la face du ciel » (*ibidem*). Cette distinction entre communication et signification – je dirai, pour être précis, entre *efficacité communicationnelle* et *opérativité symbolique* – est essentielle à conserver à l'esprit lorsque l'on aborde l'écriture de l'exposition. L'exposition, en effet, en tant que technologie de la présence, signifie socialement avant même de communiquer.

2. Cet exemple de la flèche et du poteau indicateur est largement développé chez Harris, je m'en inspire donc abondamment.

3. Harris parle respectivement de « syntagmatique interne » et de « syntagmatique externe ».

4. À l'exception évidemment de l'exposition itinérante...

5. On peut résumer ce principe de la manière suivante : plus l'écriture est conçue comme un moyen de limiter et contrôler le comportement de celui qui écrit, plus l'ensemble signifiant répond à des règles formelles autonomes et moins le lecteur a à inter-préter pour produire la signification. C'est le cas du livre dont la mise en page est très codée – sauf dans le livre d'artiste –, à la différence de l'exposition qui laisse une large marge d'interprétation de l'organisation du champ spatial au visiteur.

6. En termes techniques, je traduirai : que le visiteur réel se rapproche du visiteur modèle. Rappelons que pour Eco (1985 : 81), dans le texte littéraire, « le Lecteur Modèle [à partir duquel j'ai construit le concept de Visiteur Modèle] est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un son contenu potentiel » (1985 : 81).

7. En termes d'écriture, ce principe correspond à la construction d'un syntagme au même titre que la réunion dans un même champ graphique des noms des musées, de la flèche directionnelle et du pictogramme des piétons en produisant un.

8. Voir Davallon (2009). Cf. bibliographie.

9. L'exemple de ce type de fonctionnement est le musée encyclopédique qui présente des séries d'objets comme autant d'entrées. Ce modèle est très bien analysé par Francesco Antinucci qui le qualifie de « paradigmatique » en ce sens qu'il présente une série d'éléments ordonnés parmi lesquels le visiteur est appelé à faire un choix.

10. L'exemple de cette difficulté nous est donné par l'îlot « Le grand récit de l'univers » à la Cité des sciences et de l'industrie.

11. L'analyse de l'émergence de la position « d'auteur » d'exposition par Nathalie Heinrich et Michael Pollack (1989) avait constitué une amorce de réflexion sur cette question, mais qui ne semble

pas avoir beaucoup évoluée depuis celui-là.

12. Notamment à propos de l'élaboration du contenu, qui dans le cas d'un jeu vidéo est de l'action – une diégèse –, tandis que dans celui de l'exposition est constitué d'objets et de savoirs. L'intérêt de ce modèle est de pouvoir rendre compte du processus de génération de l'objet. De ce point de vue, il est en accord avec le modèle (Harris) auquel je me suis référé pour définir l'écriture et permet aussi de penser la « logique gestuelle » du visiteur, dont j'avais identifié l'importance à propos de la production de l'exposition scientifique (Davallon, 1999 : chap. III), mais cette fois-ci à l'intérieur du processus même de conception. C'est cette proximité avec le modèle que j'avais élaboré des trois logiques à l'œuvre dans la transformation du discours scientifique en exposition qui fonde l'applicabilité de l'approche scénistique à la conception de l'exposition.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Antinucci (Francesco). 2004. *Comunicare nel museo*. Roma / Bari : Laterza.
- Davallon (Jean). 1999. *L'Exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : Écl. L'Harmattan.
- Davallon (Jean). 2009. « Objets d'exposition : Objets de mémoire, objets de patrimoine ? », p. 141-158, in *Mémoire de Mémoires : Étude de l'exposition inaugurale du musée de la Civilisation* / sous la direction d'Yves Bergeron et Philippe Dubé. Québec : Presses de l'université Laval. (Patrimoine en mouvement).
- Eco (Umberto). 1985. *Lector in fabula : Ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Milan/Paris : Bompiani/Grasset & Fasquelle. [Publication originale 1979, traduit de l'italien par M. Bouzaher].
- Goody (Jack). 1979. *La Raison graphique : La domestication de la pensée sauvage*. Cambridge / Paris : Cambridge University Press. / Éd. Minuit. (Ce sens commun.) [Publication originale 1977, traduit de l'anglais et présenté par Jean Bazin et Alban Bensal].
- Harris (Roy). 1993. *La Sémiologie de l'écriture*. Paris : Éd. CNRS.
- Heinich (Nathalie) & Pollak (Michael). 1989. « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : L'invention d'une position singulière ». *Sociologie du travail*, 31 (1), p. 29-49.
- Leleu-Merviel (Sylvie). 2005. « Structurer la conception des documents numériques grâce à la scénistique », p. 151-18, in *Création numérique : Écritures-experiences interactives* / sous la direction de Sylvie Leleu-Merviel. Paris : Éd. Hermès-Lavoisier.
- Veyne (Paul). 2005. « Buis de l'art, propagande et faste monarchique », p. 379-418, in *L'Empire gréco-romain*. Paris : Éd. du Seuil.

MARIE-CLARÉ O'NEILL

COLETTE DUFRESNE-TASSÉ

AUGMENTER NOTRE COMPRÉHENSION DE L'IMPACT DE LA MUSÉOGRAPHIE SUR LES VISITEURS

Professionnels et chercheurs s'accordent à considérer l'exposition comme un médium destiné à proposer un parcours de sens à des visiteurs. Suivant leurs intérêts propres et leurs spécialités, les professionnels de l'exposition n'attribuent pourtant pas la même importance aux mêmes aspects : prééminence relative des objets, importance de la mise en espace, exigences de sécurité des œuvres ou des personnes, rôle des textes, propositions diverses de médiation, chacun travaille plus particulièrement le domaine qui lui est propre, tenant malgré tout d'orienter ses efforts dans le sens d'une certaine cohésion au-delà des multiples facteurs potentiels de diversité : diversité parfois contradictoire des exigences – exposer/conservé –, diversité des moyens techniques utilisés, importance concomitante donnée au matériel et à l'immatériel, complexité des messages émis, divergences parfois sur l'importance relative de certaines orientations – À quels publics s'adresse-t-on en priorité ? –, etc.

Le rôle de la muséographie, écriture de sens dans un espace, serait alors celui de contenir, d'orienter, de donner à voir les dynamiques ainsi mises en œuvre. C'est elle qui créerait en quelque sorte le « précipité », au sens chimique du terme, de l'ensemble des intentions et réalisations en présence. La muséographie jouerait donc un rôle opératoire essentiel dans la mise en exposition contemporaine, rôle cependant relativement récent dans la forme complexe décrite plus haut.

QUELLE CONSIDÉRATION ACCORDÉE PAR L'OPINION À LA MUSÉOGRAPHIE ?

On peut alors s'interroger sur l'importance dérivant accordée à cette mise en espace du sens. Elle est variable selon les milieux considérés.

Les professionnels du patrimoine reconnaissent d'ordinaire la mise en espace comme indispensable à la réalisation d'une exposition

temporaire. L'augmentation exponentielle du nombre de ces dernières a purgé des années quatre-vingt fait apparaître de manière croissante le muséographe professionnel, interne ou externe aux structures concernées, comme un acteur incontournable de cette nouvelle forme de communication patrimoniale.

La littérature muséologique, tant professionnelle qu'académique, traite de manière abondante des aspects muséographiques. Comme les publications portant sur d'autres aspects de l'exposition (O'Neill, 2008), celles portant spécifiquement sur la muséographie possèdent des caractéristiques variant tant historiquement que géographiquement. Selon les moments de l'histoire, selon les continents, certaines dimensions muséographiques sont particulièrement traitées, révélant ainsi l'intérêt que leur porte un milieu spécifique à un moment donné. L'importance relative accordée par les auteurs à chaque aspect constitue un indicateur précieux du degré de maturité de la réflexion autour des diverses questions traitées. On trouve, par exemple, en Europe occidentale, énormément de textes sur des dispositifs techniques de présentation – vitrines, éclairage (Oulte, 2007), procédés de conservation préventive en environnement d'expositions temporaires ou itinérantes, etc. Spécialisées, consciemment mises à jour, ces publications sont le reflet d'une expertise pointue acquise par le biais d'un quart de siècle de projets normatifs et diversifiés de dimensions souvent internationales. Moins nombreux, plus présents dans le monde anglo-saxon qu'ailleurs, parfois appuyés sur des résultats de recherches expérimentales, se trouvent des essais de préconisations plus communicationnelles, comme la mise en page des textes muséographiques, par exemple. Rares sont, sous tous les cieux, les ouvrages traitant les questions muséographiques dans leur complexité globale de présentation de contenus, d'intentions communicationnelles et de moyens techniques ou formels (Dernie, 2006).

La muséographie apparaît de plus en plus dans les commentaires de la critique à côté de ceux portant sur la qualité des informations ou celle des artefacts convoqués. Longtemps considérée comme une simple enveloppe formelle du propos, elle fait de plus en plus, dans la presse, l'objet d'une évocation complexe où ce qui est montré et la manière dont cela est montré s'entrelace pour résulter une expérience de visite, donner envie de venir.