

## Le scénario d'une exposition

In: Publics et Musées. N°11-12, 1997. Marketing et musées (sous la direction de Jean-Michel Tobelem) pp. 195-211.

---

Citer ce document / Cite this document :

Sunier Sandra. Le scénario d'une exposition. In: Publics et Musées. N°11-12, 1997. Marketing et musées (sous la direction de Jean-Michel Tobelem) pp. 195-211.

doi : 10.3406/pumus.1997.1096

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus\\_1164-5385\\_1997\\_num\\_11\\_1\\_1096](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1997_num_11_1_1096)

---

## Résumé

En se définissant comme la production du discours conceptuel créateur de l'exposition, le scénario se consacre aux règles qui prévalent à la mise en forme du message discursif. Tenter de catégoriser les divers types de discours propres à l'exposition revient à s'interroger sur la façon dont l'exposition crée son unité, agence les divers espaces qui la constituent pour donner à l'ensemble final l'image d'une édification extrêmement «construite». Se pose également la question du statut institutionnel de l'objet muséalisé, de ce qui fonde les décisions de choix quant à sa présence dans l'exposition ainsi que du sens à donner à son articulation dans l'espace.

## Abstract

In defining itself as that which produces the exhibition's creative conceptual discourse, the scenario is devoted to the rules which prevail in giving form to the discursive message. Attempting to categorise the different types of the exhibition's own discourse is akin to asking how the exhibition creates its unity and fills the different spaces which constitute it, in order to give the final whole the image of an extremely "well-built" construction. There is also the question of the institutional status of the object presented, which is the basis for the choices made regarding its presence in the exhibition as well as the way it is ordered spatially.

## Resumen

Definiéndose como la producción del discurso conceptual que crea la exposición, el guión se dedica a las normas necesarias para dar forma al mensaje discursivo.

Intentar clasificar a los diferentes tipos de discursos específicos a la exposición es también interrogarse sobre la manera de crear una unidad con la exposición, de disponer sus diferentes espacios, para dar al conjunto final la imagen de una edificación muy «construida».

Se trata también del estatuto institucional del objeto museal, de la selección de los objetos presentes en la exposición, así como del sentido que se debe dar a su distribución en el espacio.

LE SCÉNARIO  
D'UNE EXPOSITION

**E**n règle générale, les études muséales, principalement celles qui se consacrent à évaluer la ou les façons dont les espaces d'expositions sont reçus par le visiteur, se consacrent relativement peu à l'étude du travail qui a précédé la réalisation des dites expositions. Or, la présentation d'objets bi-tri-dimensionnels dans l'espace muséal ainsi que la rencontre de ceux-ci avec le visiteur « ne représentent qu'une partie du dispositif de l'exposition » (Davallon, 1992, p. 112), partie que l'on peut qualifier de visible. Il existe cependant une autre partie de la mise en place d'une exposition, travail invisible puisqu'il est réalisé en coulisse et qu'il échappe par conséquent à la majorité des visiteurs.

Dans le but d'éclaircir ce dernier aspect, cet article a choisi de mettre l'accent sur l'activité conceptuelle précédant l'exposition en se consacrant plus précisément à l'étude de la production du discours conceptuel créateur de l'exposition, plus communément appelé scénario de l'exposition. Le discours, qui généralement précède la constitution d'une exposition, n'apparaît en effet pratiquement pas dans l'espace muséal ou alors de manière extrêmement codée. Le visiteur se retrouve pris dans un espace inconnu et c'est en essayant de construire du sens à partir de divers repères (jeux de lumière, couleurs, parallélismes de formes, emplacements dans l'espace, etc.) qu'il va tenter de prendre connaissance de cet espace et ainsi de le maîtriser. Ce travail de construction de sens le conduit à rechercher selon quelle logique les concepteurs d'expositions ont dressé le champ d'étude qui se présente à ses yeux. La prise en

compte de cette logique débouche sur la question du statut institutionnel de l'objet muséalisé, de ce qui fonde les décisions de choix qui détermineront s'il est présent dans l'exposition ainsi que du sens à donner à son articulation dans l'espace.

## LE MESSAGE DE L'EXPOSITION AU-DELÀ DE CELUI DE L'OBJET

**T**enter de répondre à ces questions revient à interroger le type de discours caractéristique de l'institution muséale. En suivant l'article de Jean Davallon (1992), il apparaît très clairement que les musées qui s'apparentent à «la muséologie d'idées» ont ceci de prééminent sur les autres qu'ils consacrent la primauté du dispositif communicationnel, basé sur la mise en œuvre d'un discours, tant dans le processus de mise en exposition que dans le processus de réception de cette dernière. C'est pourquoi cet article concerne plus particulièrement les musées qui ont envie de communiquer un message au-delà de celui qui existe entre l'objet muséalisé et le visiteur. Ajoutons que lorsque l'on décide de se pencher sur ce genre d'expositions, les questions mises en relief concernent en priorité les règles qui prévalent à la création de ce message discursif plutôt que la qualité et la valeur financière de l'objet muséalisé. Tout objet peut en effet s'inscrire dans un processus de production discursive, y compris les faux, les copies, les modèles : «ce qui statue en définitive sur l'objet muséalisé, c'est le système d'idées auquel on décide ou non de l'intégrer» (Bernard Clément, cité dans Barbier-Bouvet, 1983, p. 38).

### L'EXPOSITION LUE COMME UN TEXTE

La mise en œuvre d'un discours doit être ici comprise comme le regroupement de propos oraux tenus sur un sujet choisi alors que le texte, lui, constitue l'une des dispositions formelles que peut prendre le discours. Le texte assure au discours une structure qui lui garantit une cohérence spécifique. Étymologiquement, le texte signifie en effet «tissu», «trame», et démontre ainsi qu'il n'est pas une simple juxtaposition de phrases, de propositions. Dans cette perspective, vouloir lire l'exposition à la manière d'un texte revient à s'interroger sur la façon dont l'exposition crée son unité, agence les divers espaces qui la constituent pour donner à l'ensemble final l'image d'une édification extrêmement «construite».

Dans le même ordre de pensées, l'exposition se présente comme une conversation «dont les divers fils doivent se nouer — faute de quoi on parle, à l'aide d'une métaphore qui relève elle aussi de cette isotopie du tissage, de conversation décousue» (Kerbrat-Orecchioni, 1990, p. 197, cité dans Adam, 1992, p. 147).

Pour rendre compte de cette cohérence, il convient d'appréhender les divers critères constitutifs de l'expo-texte<sup>1</sup> d'un point de vue global, ce

qui permet d'établir un premier facteur d'analyse. Tout d'abord, l'important est de voir en l'exposition une construction destinée à agir sur les représentations, les croyances et/ou les comportements du visiteur-lecteur. La création d'une exposition est en effet un exercice dialogique au cours duquel les concepteurs conçoivent leur discours, le développe en fonction de l'écoute virtuelle du visiteur. Cette orientation vers l'autre structure les paroles de l'exposition tout en faisant ressortir l'aspect intentionnel qui les sous-tend. L'intention n'est effectivement pas de communiquer simplement une série d'événements mais bien de produire un effet grâce à la dimension configurationnelle de l'exposition.

Les prises de parole des divers locuteurs de l'exposition, qu'il s'agisse de celles des concepteurs eux-mêmes ou de celles de personnes « extérieures » à la production du discours muséal, comme dans le cas de citations, nécessitent, elles aussi, d'être analysées d'un point de vue global. À titre d'exemple, les citations peuvent émaner de personnages historiques, d'écrivains, de philosophes, de journalistes ou de critiques. Le fait de faire appel à ce type d'instance, au niveau de la réalisation du discours, confère à celui-ci une soit-disant plus grande objectivité et permet ainsi aux concepteurs d'asseoir leur autorité tout en gardant un point de vue relativiste sur la thématique dont ils traitent.

Dans tous les cas, l'importance se marque au niveau de la construction du « monde » de l'exposition ou, si l'on préfère, l'univers référentiel que cette dernière inscrit dans l'espace. La plupart des expositions à tendance discursive forte jouent sur deux univers référentiels majeurs dont la marque des frontières reste intentionnellement ambiguë : d'une part, l'univers de fiction découlant de la mise en scène ; de l'autre, l'ancrage dans notre système de référence habituel, appelé aussi, en opposition à ce qui vient d'être énoncé, le monde « réel » et auquel se rattachent la plupart des objets bi-tri-dimensionnels présents dans l'espace muséal. Le travail de réadaptation sémantique que le visiteur est sans cesse obligé d'opérer entre le monde « réel » et le monde artificiel de l'exposition consacre l'image de voir en lui un « acteur » au sens figuré du terme.

#### L'OBJET MIS AU SERVICE D'UN DISCOURS

Ce travail se complexifie davantage encore lorsque l'institution muséale décide de placer l'objet destiné à être exposé au service d'un discours. Le discours qui lui est intrinsèque, c'est-à-dire déterminé par le statut et la fonction qu'il occupe au quotidien, peut entrer en opposition avec celui que lui assignent les concepteurs d'expositions au point de se retrouver au rang d'« objet prétexte », « objet manipulé » : « objet prétexte », tout d'abord, parce que choisi uniquement pour illustrer le discours de l'exposition ; « objet manipulé », ensuite, parce que détourné de sa fonction et de sa valeur habituelles ainsi que de son sens premier. « L'objet muséalisé ne serait-il alors la vérité de rien du tout sinon de ce qu'on veut lui faire dire et que polyfonctionnel, polysémique ensuite, ne prend-il de sens que mis dans un contexte ? » (Hainard, 1984, p. 189).

Si l'objet muséalisé est ainsi vu comme un signe, «un écran sur lequel on va projeter, inscrire le ou les discours que l'on voudra bien construire» (Bernard Clément, cité dans Barbier-Bouvet, 1983, p. 37), il devient objet de lecture; il nécessite l'établissement d'éclairages, pour l'essentiel linguistiques, de façon à ce que le visiteur puisse comprendre la raison de sa présence dans l'exposition. Dans cette perspective, l'univers référentiel particulier que l'exposition met en place nécessite d'être identifié par le visiteur au départ de l'exposition. Quand celui-ci visite une exposition qui place «l'objet muséalisé au service d'un discours»<sup>2</sup>, il a en effet besoin de savoir tout de suite de quoi traite l'exposition. Il lui faut établir dès le départ de la visite un sens global ou un thème pour l'ensemble du parcours, d'où l'extrême importance du premier panneau-texte compris dans l'espace introductif de l'exposition. C'est là en effet que doit apparaître en synthèse l'ensemble du discours, soit la thématique générale dont l'exposition traite, les acteurs principaux qu'elle met en scène, ainsi que les finalités (dénonciation, interrogation, etc.) qu'elle désire atteindre. Il est ainsi donné au visiteur de prendre connaissance de l'exposition par la lecture de ce panneau, soit du discours qu'elle souhaite lui transmettre, avant de voir l'inscription formelle qu'elle revêt.

L'inversion proposée au niveau muséographique — la création d'un discours qui cherche, une fois circonscrit, les objets pour l'illustrer — apparaît ainsi même dans l'agencement du parcours de l'espace muséal proposé au visiteur.

Vu la fonction essentielle accordée au rôle de l'écrit dans l'exposition, puisque c'est à cet endroit même que s'inscrivent le plus explicitement les propos des concepteurs, ajoutons que l'établissement de connexions et de constructions de blocs locaux cohérents stimule la construction du sens chez le visiteur. C'est pourquoi il est judicieux de diviser l'espace muséal en secteurs regroupés selon des attributs identiques (forme, couleurs, éclairages, disposition des titres, sous-titres, étiquettes ainsi que des panneaux-textes) et traitant chacun d'un aspect de la thématique générale de l'exposition. Comme le style doit en général correspondre au contenu d'un texte, la forme de l'espace muséal doit refléter le message conceptuel de l'exposition.

## LA RÉPÉTITION DE L'INFORMATION

Au niveau du déroulement de la suite discursive, soit du parcours de l'exposition, la cohérence, tant au niveau syntaxique que formel, mise en place par l'entremise de ces blocs similaires — en général ce sont des vitrines — peut être complétée par l'idée de continuité thématique ou plutôt d'«isotopies», comprises selon Greimas (cité dans Adam, 1985) comme «un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du texte» et corollairement de l'exposition. Toute isotopie, qu'elle s'inscrive dans le registre de la création du discours conceptuel de l'exposition (répétition de mots, de qualificatifs, etc.) ou de la forme que celui-ci revêt (couleurs, éclairage, etc.), constitue pour le

visiteur-lecteur une grille de lecture qui tend à rendre homogène la surface de l'exposition en levant les ambiguïtés éventuelles. À titre d'exemple, si l'on décide de consacrer une exposition à la dénonciation de la mainmise du système capitaliste, sur le plan mondial, il importe de signaler systématiquement sur chaque vitrine un élément destiné à illustrer cette suprématie. Une telle répétition assure une structure et une cohérence à l'ensemble de l'espace muséal et permet du même coup de réduire considérablement les confusions interprétatives, voire les contresens.

En d'autres termes, le fait de traiter d'une thématique précise sous plusieurs angles nécessite que les concepteurs répètent plusieurs fois l'information qu'ils désirent transmettre s'ils veulent qu'elle soit reçue par les visiteurs, d'où la présence capitale d'éléments répétitifs dans l'exposition. Cette question du rythme dans l'apport de l'information est particulièrement délicate car il s'agit de trouver un savant dosage entre l'envie de développer le sujet choisi, par l'injection de nouveaux détails, et celle de répéter ce que l'on vient de dire dans l'espoir que les propos ont été bien «enregistrés».

#### LA COHÉSION THÉMATIQUE

La question du respect de la cohésion thématique est dans ce cas essentielle. Le titre de l'exposition fonctionne en grande majorité comme le résumé de l'ensemble de l'exposition ; il est communiqué la plupart du temps avant que le visiteur ne la découvre et nécessite une attention toute particulière : la tonalité de l'exposition devrait y apparaître, entendu qu'il y a, au départ d'un regard porté sur un objet d'étude, une note appréciative ou dépréciative qui oriente le sens de la lecture. Si tel n'est pas le cas, c'est sur le premier panneau-texte, compris dans l'aire muséale d'introduction, que l'orientation de la lecture doit être signalée. Dans les deux cas, l'inscription de cette note consacre l'appréhension de lire l'«effet» exposition comme celui de faire passer un point de vue sur un objet d'étude spécifique. On entre dans ce que Davallon (1992, p. 114) nomme justement la «muséologie de point de vue».

Dans le même ordre d'idées et vu l'ambiguïté relevée précédemment entre le monde «réel» et fictionnel de l'exposition, il importe de placer des «opérateurs de construction de monde», tel le fameux «il était une fois » des contes merveilleux, au début du parcours de l'exposition, de sorte que le visiteur sache tout de suite s'il doit comprendre l'exposition selon la logique que lui dicte la société à laquelle il appartient ou s'il doit aller à la découverte d'un monde imaginaire. La prise en compte du caractère fictif ou «réel» de l'exposition détermine alors la façon dont le visiteur construit son rapport avec elle et par conséquent quel degré d'implication, de réflexion elle va engager chez lui. Or, pour celui qui veut par-delà l'exposition «provoquer la réflexion, la déstabilisation des certitudes<sup>3</sup>», la prise en compte de ce degré d'implication, consécutif de l'« effet » exposition, devient primordiale.

## LE DÉCOUPAGE DE L'EXPOSITION

Jusqu'à présent, l'exposition a été traitée globalement, mettant en exergue le caractère construit et cohérent de l'espace muséal et démontrant ainsi que ce dernier obéit à une logique interne soumise à la production et à la réception de paroles et où se met en place un univers référentiel déterminé par le contexte du discours de l'exposition. Or, les facteurs qui contribuent à créer cet effet d'unité sont cependant de nature extrêmement diverse : ils concernent le découpage de l'exposition.

En vue d'approfondir la question de savoir comment se forme la totalité de l'exposition, toujours sur le plan du discours conceptuel, interrogeons maintenant les divers types de discours qu'elle peut mettre en place ; en d'autres termes, examinons la façon dont elle articule « les unités de présentation » (Davallon, 1992) inscrites dans l'espace muséal.

### LE(S) TYPE(S) DE REGROUPEMENT DE PROPOSITIONS

L'exposition peut être appréhendée selon divers types de regroupement de propositions : on peut avoir affaire à une exposition qui privilégie l'aspect narratif dans son discours, auquel cas c'est l'histoire de quelqu'un ou de quelque chose qui est relatée. On peut aussi être confronté à une exposition qui décide de présenter un sujet d'un point de vue prioritairement argumentatif ou qui choisit le mode explicatif pour s'exprimer. La majorité des expositions a cependant tendance à recourir au discours descriptif : description d'un milieu, de personnages, d'un climat, etc. au point de négliger l'aspect analytique et la prise de position. Un type particulier, appelé « poétique », doit être mis à l'écart, car plutôt que de classer les paroles par ordre d'importance, comme c'est le cas pour les catégories de discours susmentionnées, le « poétique » s'intéresse au rythme, aux parallélismes et aux oppositions que crée le discours. Transposée sur le plan de l'exposition, l'opposition entre le « poétique » et les autres catégories du discours consacre celle entre la logique de l'écrit et la logique de l'espace. En effet, alors que pour avoir un discours relativement cohérent et intelligible, il est nécessaire de souscrire à la notion de linéarité, ce qui signifie que les concepteurs sont obligés d'inscrire la succession des divers secteurs de l'exposition selon un ordre précis (l'introduction se situant obligatoirement avant la conclusion), le plan de l'expression du discours, illustré par l'insertion d'objets bi-tri-dimensionnels dans l'espace, obéit à une logique de type tabulaire : dans ce cas, la contrainte ne se situe plus au niveau d'une suite chronologique à respecter, mais de la rigueur à répéter des éléments décoratifs de façon à imprimer au parcours de l'exposition un rythme. L'espace muséal accueille ainsi deux logiques complètement différentes qui s'intègrent.

Pour en revenir à la notion de « hiérarchie » commandant la création des types de discours de caractère linéaire, ajoutons qu'elle apparaît en général au travers du titre générique de l'exposition, puis des sous-titres

déterminant chaque secteur de l'exposition et renvoyant à un angle d'attaque de la thématique de l'exposition ; voire au travers des sous-sous-titres mentionnés sur chaque vitrine et développant, eux aussi, un aspect dudit secteur ; enfin grâce aux étiquettes, dernier élément référentiel du discours conceptuel. Dans un tel cas de figure, le titre générique attribue une tonalité à l'ensemble des objets bi-tri-dimensionnels constitutifs de l'exposition, tandis que les sous-titres, représentatifs des secteurs de l'exposition, en sélectionnant une partie de l'information, ne « font parler » que quelques objets. Les étiquettes, quant à elles, désignent le nouveau statut ainsi que la nouvelle fonction prêtée aux objets. Il est donc primordial de les lire si l'on veut tenter de comprendre la raison de leur présence dans l'exposition.

En résumé, l'exposition apparaît globalement comme la représentation bi-tri-dimensionnelle du discours figuré sur le panneau-texte de l'espace muséal d'introduction, les divers secteurs qui la composent comme l'inscription formelle de ses paragraphes tandis que les objets, pris l'un après l'autre, en constituent les mots.

Le fait que le discours conceptuel ne cesse de s'emboîter — au travers des étiquettes, des sous-titres et des titres, voire même des divers panneaux-textes figurant dans chaque secteur de l'espace muséal — consacre l'idée de définir l'unité exposition comme une structure « hiérarchique » qui peut se décomposer et dont les diverses parties peuvent soit être reliées entre elles, — dans ce cas on parle de l'aspect poétique ou formel de l'exposition —, soit être reliées à l'ensemble qu'elles constituent : c'est alors l'aspect linéaire ou discursif conceptuel qui est souligné. Ajoutons que dans les deux cas, les concepteurs ou les décorateurs sont contraints de suivre des règles extrêmement précises qui prévalent à la réalisation de l'exposition, preuve supplémentaire, s'il en est besoin, de la rigueur que nécessite la mise en œuvre de ce genre d'expositions.

#### LE RÉCIT COMME MODE DE STRUCTURATION DE PENSÉE OCCIDENTAL

Selon les études linguistiques, il est rare de rencontrer un seul type de discours dans un texte, et corollairement dans une exposition : « l'hétérogénéité du discours est en effet une caractéristique du langage humain » (Bakhtine, cité dans Adam, 1992, p. 34). Ce qui revient à dire qu'une exposition qui se donne à lire en priorité comme un récit comporte aussi des éléments descriptifs, argumentatifs, voire explicatifs. Cependant, si le visiteur tente de regrouper les diverses catégories discursives, présentées au sein de l'espace muséal, il constate en général qu'un type de discours domine, ce qui lui permet de mieux cerner l'unité de l'exposition. Plutôt que de dresser un panorama de toutes les variantes discursives, cette étude a choisi de se consacrer à l'appréhension du discours narratif, postulant avec Jean-Michel Adam que « le récit constitue le type de discours le plus couramment utilisé par la société européenne occidentale ».

Et en effet, par le biais de l'analyse du genre narratif, on entre dans le champ philosophique de notre rapport au monde, en tant

qu'Occidentaux, problématique qui intéresse par excellence une institution comme le musée. Les divers événements de l'existence peuvent, à ce titre, se lire selon un ordre purement chronologique, mais ils peuvent aussi trouver un sens grâce à la notion d'histoire. Car l'histoire ne se réduit pas à une succession chronologique d'événements, mais inscrit l'enchaînement des faits énoncés dans un schéma d'ensemble qui leur confère un sens : « comprendre l'histoire, écrit le philosophe Paul Ricoeur, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés » (Ricoeur 1983, p. 130). L'histoire, comme la mémoire, autorise des rapprochements soudains, des circuits inattendus. De même, « tous les objets possèdent une histoire qui ne sera jamais racontée. Et la tentation d'exposer vient justement de ce non-dit, de ce qu'ils ne pourront jamais dire aux autres ! Le travail de conservateur ne consiste pas en l'occurrence à présenter les autres mais plutôt à raconter des histoires<sup>4</sup>. »

#### LA TRAME NARRATIVE

Historiquement, la trame narrative correspond à un phénomène mis en place aux États-Unis dans les années quarante et appelé *storyline* : une exposition doit raconter une histoire servant de base au scénario. Globalement, le fait de raconter implique la présence d'un énonciateur, d'un destinataire et d'un sujet commun, soit, en langage muséographique, la présence de concepteurs qui racontent une exposition à un ou plusieurs visiteurs.

En vue d'appréhender le plan narratif de l'exposition, remarque qui est aussi valable pour les autres plans discursifs de caractère linéaire, le mieux est de se consacrer à l'étude des rapports entre les producteurs du discours et les récepteurs là où ils sont linguistiquement accessibles dans l'exposition, c'est-à-dire au niveau de l'ensemble de l'écrit de l'exposition ; ce qui signifie que l'accent doit être porté en priorité sur les panneaux-textes ainsi que sur les titres (sous-titres) et les étiquettes jalonnant l'exposition. Plus précisément, en tant que micro-récits et mis bout à bout, les divers panneaux-textes inscrits dans l'espace muséal doivent nous faire retrouver la trame narrative de l'exposition. Si bien qu'à chaque étape importante du parcours narratif, un panneau-texte doit apparaître signalant ainsi au visiteur l'apparition d'un nouvel « épisode ».

#### LES SPÉCIFICITÉS DE LA TRAME NARRATIVE

La trame narrative d'une exposition se signale globalement par une division tripartite du discours<sup>5</sup> : la « séquence d'ouverture<sup>6</sup> », faisant office de résumé et où s'inscrit en général le premier panneau-texte de l'exposition, les « séquences intermédiaires », représentant le nœud, l'intrigue, illustrées chacune aussi par un panneau-texte et « la séquence de clôture »

aboutissant sur la conclusion, la morale de l'histoire figurée notamment sur un panneau-texte. « Toute histoire racontée implique qu'un événement arrive, se développe et s'achève selon un rapport du conséquent à l'antécédent. » (Adam, 1992)

Ajoutons, à la suite du linguiste, que le nœud peut lui-même se diviser en quatre points, soit une orientation (1), qui se complique (2) et dont la complication déclenche une action (3) qui débouche sur une résolution (4). Cette tripartition du discours narratif — devenant plutôt une partition quinaire si l'on décide de définir la suite narrative comme suit : une situation initiale ou orientation (1), suivie d'une complication (2), puis de réactions ou évaluation(s) (3) qui débouchent sur une résolution (4), conduisant à la situation finale ou conclusion (5) de l'histoire — entraîne une tripartition de l'espace. Les décorateurs ou les concepteurs, tout dépend de la fonction qu'on leur assigne, sont en effet obligés de diviser au minimum en cinq périodes le temps de parcours de l'exposition s'ils veulent constituer un récit au sens canonique du terme.

Cette suite narrative répond en outre à une forme de dialogue sous-tendu : l'orientation (1) répond à une série de questions formulées implicitement par le visiteur : qui? quand? où? quoi?; les propositions qui assurent le développement (2), (3), répondent, elles, à une question qui traduit bien l'attente : et après que s'est-il passé?; le résultat final (4) et (5) correspond à une interrogation du type : comment cela s'est-il fini?

L'ensemble de ces questions-réponses permet ainsi de voir en l'exposition un processus « communicationnel » puissant et surtout de souligner, qu'à la base de la visite d'une exposition, il y a aussi chez le visiteur une attente, un désir d'informations qui nécessitent d'être comblés.

Soulignons également que cette division quinaire du discours s'accompagne bien entendu de la division formelle du discours marquée en l'occurrence par des changements d'éclairage, de couleurs, de disposition des objets muséalisés qui permettent au visiteur de comprendre, cette fois-ci visuellement, qu'il passe d'un épisode à l'autre du récit.

## LA TRIPARTITION DU DISCOURS

Plus précisément, la « séquence d'ouverture » répond à la question : de quoi s'agit-il? Comme il a déjà été stipulé, le visiteur a besoin de savoir dès le départ de quoi parle l'exposition. Or, lorsque celle-ci se donne à lire comme un récit ou comme un autre type de discours du reste, un principe de classement des informations se trouve mis en action et le visiteur établit tout de suite un sens global ou un thème donnant un sens à ce qu'il lit ou voit. Le premier panneau-texte, inscrit dans cette « séquence d'ouverture », présente, à ce titre, la situation, les personnages, leurs liens, la manière dont l'intrigue se noue. Il obéit à ce que le linguiste nomme « la loi d'information » et se justifie non seulement par un déséquilibre entre ce que sait le visiteur-lecteur mais par une divulgation qui projette ce dernier dans le monde artificiel et imaginaire de l'exposition. Si de telles inférences ne lui sont pas communiquées, le visiteur-lecteur aboutit

à la remarque suivante : Et alors? Dans le contexte de l'échange verbal une telle réplique signale que le rapport de pertinence entre les événements relatés et l'exposition n'a pu être établi par lui. L'exposition narrative perd sa signification de départ et l'échange se solde par un échec du concepteur-narrateur à transmettre ce qu'il veut dire et à produire l'effet escompté sur son visiteur-lecteur. Cette question, le bon concepteur-narrateur parvient donc toujours à l'éviter, il sait la rendre impensable. Il sait faire en sorte que, son exposition terminée, la seule remarque appropriée soit : «Vraiment?» ou toute autre expression apte à souligner le caractère mémorable des événements rapportés.

Face à la «séquence d'introduction», la «séquence de conclusion» constitue le pôle d'attraction de l'exposition narrative. Le visiteur-lecteur est comme poussé en avant par les étapes successives du discours narratif et il complète cette impulsion par une attente : il anticipe et dirige inconsciemment son attention en direction du dénouement. Le panneau-texte de dénouement rapporte en effet l'issue de l'histoire et doit être aussi motivé par le désir de produire un effet, une émotion sur le visiteur.

Le fait de tenir compte de l'orientation du discours montre ainsi combien il convient d'être attentif au premier et au dernier secteur de l'exposition. Car, toujours d'un point de vue structurel, c'est l'étude du début et de la fin de l'exposition qui permet de remonter le cours de la narration, soit du parcours de l'exposition tout entière.

#### LA DIMENSION TEMPORELLE DE L'EXPOSITION NARRATIVE

En tant que succession, l'exposition narrative possède une dimension temporelle, d'autant plus grande qu'à celle du récit s'ajoute le temps consacré au parcours physique de l'espace muséal : les divers événements qui sont présentés entretiennent entre eux des relations d'antériorité et de postériorité. Ceci permet d'opposer un *avant* et un *après* correspondant, selon le linguiste, à un renversement de la situation. On passe ainsi de la simple succession chronologique à la logique singulière du récit. Cette opération, appelée aussi «mise en intrigue», s'illustre par la problématisation de la situation initiale qui doit ensuite être résolue. Agencée entre le début et la fin de l'histoire, l'intrigue, constitutive de cette problématisation et de cette résolution, se caractérise par une variation des motifs principaux introduits au départ de l'exposition, le plus explicitement dans le premier panneau-texte de celle-ci et auxquels le linguiste Tomachevski (1965, p. 274, cité dans Adam, 1992, p. 51) donne aussi le nom de «péripéties». Ces diverses «péripéties» correspondent «aux séquences intermédiaires» ou si l'on préfère aux alternatives et aux bifurcations constitutives de l'intrigue : elles s'illustrent, sur le plan muséographique, par les divers secteurs de l'exposition compris entre la zone introductive et celle qui fait office de conclusion. Sur le plan de l'écrit de l'exposition, cela signifie qu'aux panneaux-textes des deux temps forts de l'exposition-récit s'ajoutent des panneaux-textes intermédiaires, présents dans le corps intermédiaire de l'exposition : liés eux

aussi aux étapes importantes du récit, ils fournissent des informations de même qu'ils impriment à l'exposition une forte charge émotionnelle.

Cette temporalité du récit conduit en fait au «caractère commun de l'expérience humaine, marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté» (Ricœur, 1986, p. 12, cité dans Adam, 1992, p. 46).

#### L'UNITÉ D'UNE CONDUITE ORIENTÉE VERS UNE FIN

Indépendamment de la «mise en intrigue», la marque essentielle du récit est «la liaison de cette succession d'événements ou de «péripiéties» dans l'unité d'une conduite orientée vers une fin» (Bremond, 1966, p. 76, cité dans Adam, 1992, p. 46-47). Cette exigence nous ramène au postulat de départ, avec l'idée que l'exposition nécessite d'être appréhendée dans sa totalité «configurante». En d'autres termes, l'ensemble de l'exposition se construit en vue d'une finalité, qu'elle prenne la forme d'une dénonciation, d'une interrogation, ou de toute autre «chute» discursive. Dans ce cas, le dernier secteur de l'exposition demande une attention toute particulière, puisque du contenu de son discours dépend la compréhension de tout le parcours.

Cette fin, le linguiste (Adam, 1992, p. 51) l'appelle également «la causalité narrative de la mise en intrigue». Car en effet, le récit, au même titre que l'exposition narrative, «explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique» (Sartre, 1947, cité dans Adam, 1992, p. 51). Transposé sur le plan de l'exposition, cela signifie que les divers secteurs ponctuant l'exposition, tout en venant les uns après les autres, peuvent être lus, à chaque fois, comme causés par le secteur qui les précède. En reprenant l'exemple donné plus haut, ajoutons que le phénomène de l'exclusion, conséquence de la suprématie du capitalisme, sera présenté dans un secteur d'exposition postérieur à celui consacrant la victoire du système capitaliste de façon à être lu comme causé par cette dernière.

En résumé, l'activité narrative, à laquelle se voue l'exposition, peut se définir par la combinaison entre un ordre chronologique et un ordre configurationnel : suivre le parcours d'une exposition racontant une histoire (ordre chronologique), c'est en même temps embrasser les divers événements présentés en une totalité empreinte de significations (ordre configurationnel).

Ainsi lu, le parcours de l'exposition ne peut se faire que de manière unilatérale. Les secteurs successifs sont en effet conditionnés par le discours préalablement mis en place et, à l'image des paragraphes d'un texte, ils nécessitent d'être parcourus les uns après les autres. Le seul endroit où le visiteur peut découvrir l'espace muséalisé selon ses propres désirs se situe au sein même des secteurs, figurativement parlant des paragraphes. C'est en effet à ce moment-là que la narration entre en compétition avec la description, que le récit par conséquent «s'arrête, stocke

son information et qu'un décor, qu'un milieu se met en place» (Hamon, 1991). C'est à ce moment-là que se pose impérativement la question du rythme de l'information à transmettre.

## LE RYTHME DE L'INFORMATION À TRANSMETTRE

Vu qu'un narrateur a le choix de résumer un mot ou de détailler une série d'événements, le rythme d'un récit, et par conséquent d'une exposition narrative, est extrêmement variable : il dépend de la quantité de détails introduits et par là même du nombre d'objets exposés, de l'importance des « séquences » descriptives, soit de l'importance du décor présenté dans les divers secteurs de l'exposition et des interventions de commentaires des divers locuteurs, soit de l'importance de la présence de l'écrit dans l'exposition.

Rappelons que les commentaires présents dans l'exposition peuvent soit émaner des concepteurs eux-mêmes, soit provenir de citations extérieures à la production du discours conceptuel de base. Dans les deux cas, le fait d'insérer des paroles rapportées le long du parcours de l'exposition permet au visiteur d'interpréter l'histoire qui lui est relatée et de lever par conséquent les contresens éventuels. De même, par ce léger décrochage, l'attention du visiteur est maintenue et il continue alors de visiter la suite de l'exposition.

Les « séquences » descriptives, elles, servent de développement à l'une des thématiques traitées dans chacun des secteurs de l'espace muséal. Ce sont elles qui permettent de construire l'univers particulier dont l'exposition parle. En fait ces « séquences » descriptives jouent le rôle de support face à la structure narrative qui, elle, garantit la maîtrise de la diversité des éléments : assurant la cohésion, c'est en définitive la structure narrative qui permet de faire le lien entre les diverses étapes de l'exposition et ainsi de comprendre cette dernière. Ce qui revient à dire que sans la narration, comprise sur les divers panneaux-textes de l'exposition, le visiteur aurait beaucoup de difficulté à comprendre ce qui lie les divers secteurs de l'exposition entre eux.

Quant aux détails, indépendamment de l'enrichissement qu'ils procurent à l'énoncé, ils offrent au visiteur la possibilité de construire du sens par les images qu'ils suscitent. Visualiser des mots procède de l'esprit : c'est à ce niveau qu'opère l'interaction issue de l'acte de lecture entre le texte et son lecteur. Or contrairement au texte, qui ne possède que la richesse de son vocabulaire pour permettre au lecteur de se construire des images, l'exposition a la capacité de visualiser les mots. C'est même ce qui constitue son originalité et c'est pourquoi elle ne peut être réduite à la lecture linéaire d'un texte.

Plutôt que d'aborder cette opération extrêmement complexe par laquelle certaines portions du texte sont remplacées par des figures et à laquelle renvoie la notion de « figurabilité », cet article a choisi de s'interroger sur le décalage existant entre la lecture du scénario de l'exposition et celle commandée par l'inscription formelle de ce dernier dans l'espace

muséal. Cette question, primordiale si l'on tente de saisir la complexité de l'espace muséal, n'est ici abordée que superficiellement; elle mériterait certes une réflexion plus approfondie.

Nous avons déjà vu que la logique de l'écrit commande une lecture linéaire alors que la logique de l'espace institue une logique tabulaire : comme dans un tableau, les objets bi-tri-dimensionnels, à l'image de taches de couleur, sont présentés selon un principe de ressemblance ou de contraste formel (éclairage, couleurs, disposition) et non pas selon un enfilage de motifs qui découlent les uns des autres par nécessité logique (causale). De même, toujours selon cette logique tabulaire, les divers secteurs de l'exposition peuvent se lire comme autant de motifs propres à donner à l'ensemble de l'exposition l'image d'un véritable tableau. La forme que prend le discours de l'exposition relève alors du domaine du poétique. En vue de comprendre comment la forme de l'exposition, indépendamment de l'écrit, est reçue par le visiteur, posons comme cadre d'analyse le genre poétique<sup>8</sup>.

#### LE GENRE POÉTIQUE OU L'INSCRIPTION BI-TRI- DIMENSIONNELLE DU DISCOURS CONCEPTUEL DANS L'ESPACE MUSÉAL

**D**e manière générale, la lisibilité d'une exposition discursive conceptuelle joue sur les compétences du visiteur-lecteur en le poussant à lire l'ensemble des marques d'écrit présentes dans l'espace muséal et surtout l'ensemble de ses panneaux-textes. Mais elle l'amène aussi à repérer toute forme de signes : couleur, éclairage, disposition des objets muséalisés, en bref tout ce qui concerne le mode spécifique d'occupation de l'aire muséale. Ces divers éléments, regroupés sous le terme d'aspect formel de l'exposition, fournissent en effet des instructions de décodage et induisent une circulation de la signification. Et ce d'autant plus que la disposition formelle donne immédiatement à voir la structure de l'exposition au point de devenir l'élément primordial dans le processus de construction du sens.

On a vu précédemment que le genre poétique s'opposait aux autres types de catégories discursives car, au lieu de privilégier l'aspect « hiérarchique » du discours, c'est sur son plan expressif, rythmique qu'il marque son insistance. Le « poétique » représente l'« organisation symbolique de la langue qui met en place un réseau d'associations toujours renouvelées en fonction d'analogies et de rapprochements grâce auquel la rétention mémorielle de l'information peut se faire » (Adam, 1985).

Par le fait que le « poétique crée du sens en tenant compte des ressemblances et des différences entre les segments spatiaux du texte » (Adam, 1985), soit, transposé sur le plan de l'exposition, entre les divers secteurs jalonnant l'exposition, c'est lui qui est requis dans l'appréhension bi-tri-dimensionnelle du discours conceptuel. Les rapports oppositionnels

ou complémentaires qu'il met en place sont eux-mêmes producteurs de parallélismes et permettent de rapprocher des unités spatiales, comme le genre narratif avait préalablement permis de rapprocher des unités linguistiques — en priorité les divers panneaux-textes jalonnant l'espace muséal — et de lire l'exposition comme telle.

Plus précisément, cela signifie que chaque secteur se voit attribuer un ensemble de supports fortement répétitifs, que ce soit des vitrines, des couleurs, des éclairages similaires. De telles répétitions formelles assurent à chaque fois à l'espace une cohérence interne bien précise. De même, ces diverses répétitions découpent et rythment en même temps le parcours de l'exposition, à la manière de strophes, qui démontrent que l'exposition peut aussi être lue comme une partition musicale.

La transcription du discours conceptuel en langage poétique bi-tridimensionnel s'oppose en fait aux efforts du concepteur qui tente de faire respecter au visiteur le sens unique de la visite en suivant le processus normal de lecture. Et en effet, l'exposition ne perd pas son sens si le visiteur, dans le deuxième secteur, à titre d'exemple, parcourt l'espace en commençant par la vitrine de droite plutôt que par celle de gauche.

En continuant sur cette idée, ajoutons que l'exposition propose en fait un jeu subtil entre la notion de norme et la notion d'écart qui se marque non seulement, au niveau du parcours de l'espace muséal, entre la logique linéaire de l'écrit et celle tabulaire du décor, mais plus précisément, au niveau des objets, entre le sens que le musée, au travers de son discours, leur attribue et celui que leur donne la société à laquelle ils se réfèrent.

## LA NORME ET L'ÉCART

L'étude des figures du langage que sont la métaphore et la métonymie est particulièrement utile pour comprendre la forme que va revêtir le discours conceptuel dans l'espace muséal. En reprenant toujours notre exemple, choisir de représenter de manière tridimensionnelle un grand magasin de luxe pour consacrer l'image de la victoire du capitalisme signifie placer la réalisation du décor de l'exposition en relation métaphorique face au discours conceptuel qu'elle énonce. «Vu que chaque mot peut susciter (ou commander) plusieurs autres, non seulement par la force des images qu'il attire à lui, mais parfois aussi par sa seule morphologie» (Adam, 1985), l'option de représenter figurativement un discours peut s'avérer quasiment infinie. Pour cette raison et parce que les «figures limitent la tentative de reconstruction d'un arrière-plan d'informations manquantes [dans notre cas, la raison de l'existence d'un grand magasin dans l'espace muséal] en cherchant en quoi le comparé [le grand magasin justement] pourrait ressembler au comparant [la société capitaliste]» (Adam, 1992, p. 138), les concepteurs ont choisi retranscrire formellement le contenu théorique de l'exposition sur le mode métaphorique.

Ajoutons que ceci concerne en priorité les «outils de présentation» (vitrines, éclairages, couleurs) constitutifs du décor alors que les objets

exposés entretiennent une relation de type métonymique face au discours créateur de l'exposition. A titre d'exemple, le fait de représenter l'image du monde paysan par une faucille consacre l'idée de voir en cet objet l'illustration métonymique (partie pour le tout) de la paysannerie. Cet état de fait rejoint la définition de Véron et Levasseur (1983, p. 32) qui voient en l'exposition «un mass média dont l'ordre dominant, celui qui définit sa structure de base [les objets exposés en l'occurrence] est l'ordre métonymique».

Dans les deux cas, le recours aux figures pour illustrer spatialement le scénario de l'exposition pose la question de l'expression indirecte, du signifier plus ou autre chose. Alors que la lecture du scénario de l'exposition, par le sens unique du parcours à respecter, peut paraître un exercice contraignant pour le visiteur, les variations de parcours possibles découlant de la forme et générant de multiples significations lui permettent de retrouver sa liberté de déplacement et d'interprétation.

Au sortir de cette étude et à la suite du linguiste (Adam, 1985), force est de constater qu'aucun discours, par conséquent aucune exposition, n'est entièrement dépourvu de significations transversales; qu'aucune communication n'est absolument univoque, ni, pour notre bonheur, exclusivement linéaire.

#### L'«EFFET» EXPOSITION OU LA SORTIE HORS DU STÉRÉOTYPE

En fonction de cet écart existant entre la création d'un discours et son inscription bi-tri-dimensionnelle dans l'espace; en fonction également de ce jeu, sur le plan contextuel, entre le prélèvement d'objets appartenant au monde «réel» et devenant momentanément objets de fiction, l'«effet» exposition se traduit en définitive par celui produit par la sortie hors du stéréotype, par l'effet de tension non résolue entre l'envie de dire les choses de manière ordinaire et la possibilité de les dire autrement; figure de l'altérité proposée par l'exposition elle-même qui joue de son identité en la manipulant; déplace sa norme et ce faisant la désigne, ouvre à partir de là sur une logique autre.

La lecture de l'exposition reviendrait quant à elle à construire un (des) parcours isotopique (s) en se frayant un chemin à travers les clichés, les stéréotypes ou, au contraire, l'originalité et l'inattendu.

S. S.  
Musée de la Communication, Berne (CH)

1. Cet article a pour l'essentiel décidé de transcrire sur le plan muséographique la théorie textuelle émise par le linguiste Jean-Michel Adam et dont l'ouvrage de référence est *Les Textes : types et prototypes*. Pour éviter la redondance occasionnée par cette transcription, il n'a pas été signalé à chaque fois que ce qui est énoncé sur le plan discursif découle du linguiste. Le lecteur est alors invité à consulter l'ouvrage susmentionné.
2. Le musée d'ethnographie de Neuchâtel est une des institutions les plus représentatives de ce type de définition de la mise en exposition.
3. Cette citation provient de l'interview de Jacques Hainard parue le 9 sept. 1994 dans *le quotidien Jurassien*.
4. Cette citation provient de l'interview de Jacques Hainard parue le 23 juin 1985 dans *Le bulletin officiel* de la Ville de Neuchâtel.
5. La théorie du discours narratif énoncée ici provient de l'ouvrage du linguiste Jean-Michel Adam susmentionné *Les Textes : types et prototypes*.
6. Le terme séquence signifie pour Jean-Michel Adam «une entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance/indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie» (Adam, 1992, p. 28).
7. Transcription en langage muséal de la théorie émise sur le récit par Labov (1972, p. 203, citée dans Adam, 1984, p. 101).
9. Comme pour le genre narratif, il est fait mention dans cet article de la transcription en langage muséographique de la théorie du genre poétique émise par Jean-Michel Adam présente dans son ouvrage *Pour lire le poème*.

- Adam (J.-M.). 1984. *Le Récit*. Paris : Presses universitaires de France.
- Adam (J.-M.). 1985. *Pour lire le poème*. Bruxelles : De Boeck.
- Adam (J.-M.). 1992. *Les Textes : types et prototypes*. Paris : Nathan-Université.
- Barbier-Bouvet (J.-F.) et al. 1983. *Histoires d'expo : un thème, un lieu, un parcours*. Paris : Centre de création industrielle, Centre Georges-Pompidou.
- Davallon (J.). 1992. «Le musée est-il vraiment un média?», *Publics & Musées*, 2, p. 99-117.
- Hainard (J.). 1984. «La revanche du conservateur», p. 99 in *Objets prétextes, objets manipulés*. Neuchâtel : musée d'Ethnographie.
- Hamon (P.). 1991. *La Description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris : Macula.
- Maingueneau (D.). 1990. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas.
- Ricoeur (P.). 1983. «L'intrigue et le récit historique», p. 130 in *Temps et Récit* (tome 1). Paris : Seuil.
- Véron (E.), Levasseur (M.). 1983. *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*. Paris : Bibliothèque publique d'information, Centre Georges-Pompidou.

## RÉSUMÉ

**E**n se définissant comme la production du discours conceptuel créateur de l'exposition, le scénario se consacre aux règles qui prévalent à la mise en forme du message discursif. Tenter de catégoriser les divers types de discours propres à l'exposition revient à s'interroger sur la façon dont l'exposition crée son unité, agence les divers espaces qui la constituent pour donner à l'ensemble final l'image d'une édification extrêmement « construite ». Se pose également la question du statut institutionnel de l'objet muséalisé, de ce qui fonde les décisions de choix quant à sa présence dans l'exposition ainsi que du sens à donner à son articulation dans l'espace.

*In defining itself as that which produces the exhibition's creative conceptual discourse, the scenario is devoted to the rules which prevail in giving form to the discursive message. Attempting to categorise the different types of the exhibition's own discourse is akin to asking how the exhibition creates its unity and fills the different spaces which constitute it, in order to give the final whole the image of an extremely "well-built" construction. There is also the question of the institutional status of the object presented, which is the basis for the choices made regarding its presence in the exhibition as well as the way it is ordered spatially.*

**D**efiniéndose como la producción del discurso conceptual que crea la exposición, el guión se dedica a las normas necesarias para dar forma al mensaje discursivo.

Intentar clasificar a los diferentes tipos de discursos específicos a la exposición es también interrogarse sobre la manera de crear una unidad con la exposición, de disponer sus diferentes espacios, para dar al conjunto final la imagen de una edificación muy « construida ».

Se trata también del estatuto institucional del objeto museal, de la selección de los objetos presentes en la exposición, así como del sentido que se debe dar a su distribución en el espacio.