

## LA CONCEPTION D'UNE EXPOSITION : DU SCHÉMA PROGRAMMATIQUE À SA MISE EN ESPACE

Noémie Drouguet et André Gob

Raconter une histoire, telle est la mission qui serait aujourd'hui – et depuis longtemps déjà – assignée à l'exposition. Sa conception, lorsqu'elle ne se limite pas à la simple juxtaposition d'objets et à une réflexion sur l'accrochage, passe alors prioritairement par l'écriture d'un « scénario ». Prises au pied de la lettre, ces références au roman et au cinéma ont quelque chose de réducteur qui fait fi de la spécificité de l'exposition, comme l'a bien montré, notamment, Jean Davallon (1999, p. 212 et suiv.) qui met en cause le caractère trop linéaire d'une telle approche narrative<sup>1</sup>.

### RACONTER UNE HISTOIRE

Les publications qui décrivent et analysent la démarche concrète suivie par les concepteurs de musées et d'expositions temporaires restent rares (Schärer, 1999). L'objectif du présent article est d'exposer, à partir de deux exemples récents, la méthodologie mise en œuvre par le séminaire de muséologie de l'université de Liège et de voir comment une telle démarche rencontre les exigences propres de l'exposition. Pour nous, il est nécessaire de faire émerger d'emblée la complexité du sens de la thématique de l'exposition, de la rendre explicite pour le concepteur d'abord, de façon que l'ensemble des éléments de l'exposition – espaces, objets, textes, scénographie – concoure à signifier cette complexité au visiteur, ensuite.

Il ne s'agit pas de promouvoir une méthode, une recette qui serait applicable partout et pour tous, encore moins de prétendre que celle-ci est la meilleure. Elle nous paraît spécialement indiquée pour la conception des expositions et musées de société et d'histoire qui traitent de thématiques variées, ce qui est le cas des deux exemples décrits.

### UNE DÉMARCHE EN PLUSIEURS PHASES

Les expositions où les multiples facettes de la vie sociale sont mises en avant abordent plusieurs thèmes qui se recourent ; on peut parler d'un fonctionnement en réseau où les influences mutuelles et les rapports de causalité entre les différentes thématiques sont réciproques. Prenons un exemple. La dégradation de l'activité économique d'une région engendre des difficultés dans la vie quotidienne des habitants (diminution de revenus, chômage, etc.), qui ont, à leur tour, une incidence négative sur l'économie. Mais ces deux champs sont eux-mêmes en connexion avec l'organisation sociale (classes, revendications ouvrières, structure de la famille, etc.), la mobilité des travailleurs, la santé, la fuite des capitaux, le niveau d'éducation... Les relations qui unissent ces différents domaines sont complexes et réciproques : le niveau de revenu influence la santé qui, en retour, peut limiter la capacité de travail et donc de revenu. Une structure linéaire ne suffit pas à rendre compte de leur complexité.

Cette particularité devrait, idéalement, pouvoir profiter de la tridimensionnalité de l'espace d'exposition (Davallon, 1999, p. 213). Ne serait-il pas dommage de réduire cette structure thématique riche à une dimension linéaire, alors que l'exposition offre, au contraire du texte, linéaire par

nature, les moyens de traiter ce genre de situation ? Cela ne facilite pas, cependant, le travail du concepteur, surtout lorsque l'on garde à l'esprit que le visiteur est, dans une certaine mesure, maître de son parcours<sup>2</sup>.

Nous avons cherché à mettre au point une méthode de travail qui permette, dans un premier temps, de traduire graphiquement la richesse des interrelations entre les différents thèmes abordés et ensuite de la transposer dans la structure même de l'exposition. Notre démarche repose sur une série d'étapes, du concept général de l'exposition à sa scénographie, qui vise à mettre en pratique les objectifs énoncés ci-dessus, respectant l'ordre dans lequel les éléments de l'exposition doivent être définis. Pour nous, ni les objets, ni les lieux d'exposition, ni les textes ne doivent intervenir en premier lors de l'élaboration de l'exposition. C'est le programme qui doit porter et transposer en termes muséographiques l'intention du concepteur et le discours de l'exposition. Dans un deuxième temps, la mise en espace traduit ce programme dans un parcours où s'implanteront objets et textes. La scénographie complète le dispositif et contribue à donner du sens à l'exposition. On peut structurer la démarche en six étapes :

— définition du concept général et des différents thèmes de l'exposition, en fonction du public cible ;

— structuration des thématiques et analyse de leurs relations réciproques, mises en évidence graphiquement par des schémas ;

— implantation dans l'espace et détermination du parcours avec les passages obligés, les zones de totale liberté, les raccourcis, les espaces de repos, etc. ;

— sélection des objets susceptibles de témoigner le mieux de ces

différents aspects ; ces objets proviennent des collections du musée ou sont empruntés ou acquis à l'extérieur ;

— rédaction des textes<sup>3</sup>, structurés selon plusieurs niveaux : titres, sous-titres, chapeaux, textes proprement dits, cartels, textes « pour en savoir plus » ;

— définition de la scénographie : style, mobilier expographique, couleurs, éclairage...

Les étapes 3 et 4, 5 et 6 peuvent se dérouler en parallèle.

Il nous a paru plus simple, pour expliquer notre démarche, d'exposer deux exemples récents d'application (2001). Pour chacun d'eux, nous en suivrons le déroulement chronologique, selon les étapes définies ci-dessus.

#### LE MUSÉE DE WANNE

Le séminaire de muséologie s'est vu confier une mission complète de muséographie et de scénographie pour le déménagement et la redéfinition d'un musée de la vie locale situé anciennement à Logbiermé, et transféré en 2001 à Wanne, à cinq kilomètres de là (commune de Trois-Ponts, Belgique) (Drouguet, 1999 ; Gob et Drouguet, 2001).

Créé en 1980 à l'initiative d'un érudit local dans une grange sommairement aménagée en musée, le musée de Logbiermé s'est rapidement développé grâce à la collaboration d'un groupe d'amateurs enthousiastes. La collection, riche de plus de 2 000 objets, s'est constituée au fil du temps par des dons des habitants de la région. Cette accumulation d'objets dans un local devenu trop exigü avait fini par donner au musée de Logbiermé l'allure d'un capharnaüm. Mais ce bric-à-brac était le lieu d'une convivialité marquée, qui se manifestait notamment par la tasse de café, voire le

morceau de tarte offerts à la fin de la visite.

L'administration communale de Trois-Ponts met alors à la disposition du musée une école désaffectée et les moyens financiers nécessaires<sup>4</sup> pour sa restauration et son aménagement en musée. Lorsque notre mission de muséographie a commencé, toutes les options architecturales et certaines options relatives au mobilier étaient déjà fixées : elles se sont révélées autant de contraintes dont nous avons dû tenir compte dans notre travail, même si certaines ont pu être infléchies en cours de route. Par contre, nous avons bénéficié de la plus grande liberté pour la mise au point du programme muséographique : le concept général et les différentes thématiques ont été définis par nous-mêmes avant d'être approuvés par les responsables du musée.

Le concept général était le suivant : musée de la vie locale d'une commune rurale, le musée de Wanne témoigne des différents aspects de la vie quotidienne et de l'histoire locale ; mais, loin de toute nostalgie d'un prétendu « bon vieux temps », il s'agit d'ouvrir le propos vers le temps présent et d'utiliser la perspective diachronique qu'offrent le musée et ses collections pour mettre en évidence les évolutions et les mutations sociologiques, économiques et culturelles des dernières décennies et mieux comprendre la situation actuelle et future. En s'ouvrant à des publics plus variés, le musée de Wanne doit cependant conserver la convivialité qui a marqué si fort les visiteurs de Logbiermé.

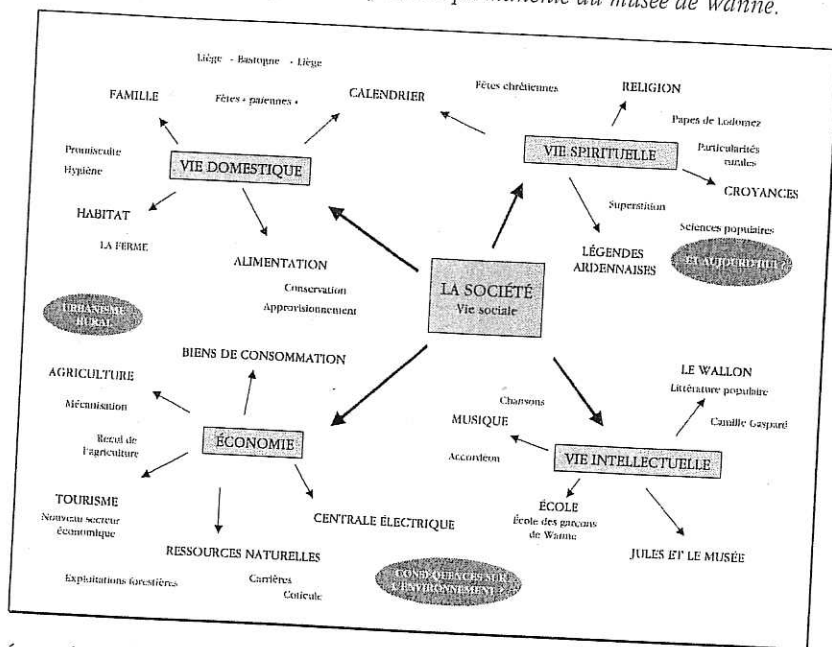
Le programme muséographique comporte diverses thématiques, qui débordent largement des activités agricoles pour aborder les différents aspects de la vie sociale dans son sens le plus large, comprenant les activités économiques,

la vie spirituelle et la vie domestique. Pour chacune d'elles, la situation actuelle est mise en perspective avec les documents anciens et les évolutions et mutations soulignées. Le schéma suivant illustre la structuration et les relations entre ces différents thèmes.

Comme nous l'avons dit, le circuit de visite était prédéterminé par les options prises lors du projet architectural de transformation du bâtiment, antérieur à notre intervention. L'étude de l'implantation du parcours à partir du schéma programmatique a cependant conduit à opérer certaines modifications dans le parti pris architectural en cours de réalisation, comme la suppression ou le déplacement de cloisons, ou encore, grâce à une utilisation maximale de la modularité, l'affectation mixte – salle d'exposition temporaire / exposition permanente – de la plus grande salle du musée, initialement réservée aux expositions temporaires. Malgré ces contraintes, nous nous sommes efforcés d'utiliser la distribution dans l'espace des différents sujets pour suggérer aux visiteurs leurs interrelations. Ainsi, par exemple, une vitrine double face dans la cloison entre les espaces « vie domestique » et « économie » présente le thème de l'économie domestique d'appoint. Des éléments de scénographie peuvent renforcer l'effet : un immense calendrier (2 mètres x 2 mètres) tient lieu de titre dans la salle de la vie spirituelle, constitue un trait d'union entre les différents aspects – religieux, superstitieux, festif, légendaire – de la spiritualité, et souligne les relations de ces derniers avec les autres éléments de la vie sociale.

Notre programme réserve un sort particulier à deux salles du parcours. Une salle d'entrée, organisée autour d'une grande maquette de la commune, se veut l'introduction synthétique à la visite : les thèmes principaux y sont

FIGURE 1  
Structure thématique de l'exposition permanente du musée de Wanne.



évoqués à travers la double perspective du pays et des hommes (« Voici ce que vous allez voir »). La visite se termine dans la salle de convivialité, aménagée autour de deux tables d'hôte, où se perpétue le geste de la tasse de café. Cette convivialité s'y manifeste aussi par les brochures et les contes mis à la disposition des visiteurs, et par le jeu de l'objet-mystère.

La sélection des objets à exposer s'est faite en même temps qu'était réalisé l'inventaire de déménagement ; un cinquième des pièces a été retenu, alors que dans l'ancien musée, la totalité de la collection était exposée. Il s'agit donc de réinterpréter la collection existante, mais aussi de la compléter sur plusieurs points. Certains thèmes qu'il nous paraissait important d'aborder étaient mal documentés dans la collection ; nous avons noué des relations avec une dizaine de musées qui ont mis en dépôt à long terme les objets souhaités. Ces liens ont débouché sur un projet de création d'un réseau

appelé à mettre en commun plusieurs de leurs activités.

La rédaction des textes vient ensuite. Dans un musée de cette taille, qui se veut convivial et ouvert sur les gens, les visiteurs comme les habitants, nous avons voulu éviter un caractère systématique trop accusés dans l'élaboration des textes. Ceux-ci ont été conçus et rédigés par les muséographes eux-mêmes et se déclinent bien sûr selon différents niveaux hiérarchiques. Vingt thèmes font l'objet d'un texte explicatif parfaitement autonome. Ainsi, les textes participent à la mise en œuvre muséographique sans en être l'élément structurant, au contraire de la conception de Sunier (1997)<sup>6</sup>, par exemple.

Enfin, malgré la contrainte d'une ligne de mobilier déjà arrêtée et des limitations budgétaires, nous avons tenu à renforcer cette approche par la scénographie en variant ambiances et techniques de présentation. Un point mérite d'être souligné à titre d'exemple : dans le souci de conserver

un maximum de convivialité, le programme muséographique a prévu de permettre la manipulation d'un certain nombre d'objets sélectionnés. La présentation de ces objets est conçue de façon à signifier qu'ils peuvent être manipulés : vitrines sous forme de plateaux ouverts, présentation en vrac, là où le visiteur a posé l'objet, étiquettes manuscrites et attachées à l'objet par un lien.

Ainsi décrite, la démarche suivie à Wanne peut paraître très banale et elle l'est en effet dans chacune de ses opérations successives. Mais on y chercherait en vain l'écriture d'un scénario, la trame narrative d'un message. Et pourtant le discours de l'exposition se veut fort (Gob et Drouguet, 2001) et marqué d'une tonalité soutenue, à l'instar des murs du musée.

Ce premier exemple illustre l'application d'une démarche systématique pour un musée de taille restreinte et où les muséographes ont bénéficié d'une large liberté d'action. Le second exemple s'oppose, à bien des égards, au cas de Wanne : vaste exposition temporaire, intervention permanente, et nécessaire, d'un large comité scientifique. C'est ce qui justifie de le détailler lui aussi, au risque d'une certaine répétition.

#### *VERS LA MODERNITÉ*

Cette importante exposition s'est tenue à Liège (Belgique) au musée de l'Art wallon (salle Saint-Georges) du 5 octobre 2001 au 20 janvier 2002. Elle était consacrée au XIX<sup>e</sup> siècle à Liège sous ses différents aspects : histoire politique et sociale, beaux-arts, arts décoratifs, musique, littérature, sciences et techniques, développement urbain, vie quotidienne. Exposition multithématique donc, et de grande envergure : plus de 650 objets et documents

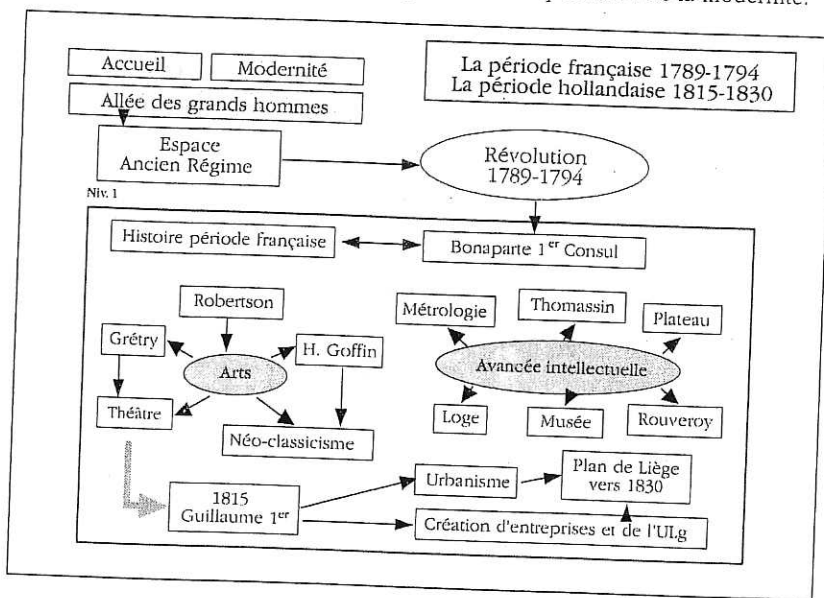
exposés sur trois étages. Parallèlement à l'exposition, un catalogue de 950 pages proposait une synthèse nouvelle et originale sur Liège et sa région au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le contenu de l'exposition a été défini par un comité scientifique composé de plus de vingt spécialistes des différentes thématiques envisagées. Nous-mêmes étions chargés de concevoir la muséographie et la scénographie à partir des travaux de ce comité scientifique et en collaboration avec lui.

Le concept général de l'exposition se définit comme suit : montrer comment le XIX<sup>e</sup> siècle transforme Liège, capitale d'une petite principauté épiscopale d'Empire, en une des principales métropoles industrielles d'Europe, comment les beaux-arts, la littérature, la vie musicale reflètent cette mutation, comment, enfin, se manifestent à Liège les traits caractéristiques du courant de modernité qui marque l'Europe à cette époque. Le siècle, que l'on étend de 1789 à 1904, est divisé en trois périodes correspondant aux grandes ruptures historiques et cette subdivision structure l'exposition en trois secteurs. Cette exposition de prestige comprend des œuvres majeures des collections des musées liégeois ou empruntées à de nombreux musées et collectionneurs belges ou étrangers. L'exposition est aussi l'occasion d'une recherche approfondie qui fait le point sur cette période importante de l'histoire de Liège, et dont les résultats se retrouvent dans l'exposition. L'exposition s'adresse à un public large et diversifié.

Sur cette base et après un travail approfondi avec les différents spécialistes sur chacune des thématiques retenues, nous avons analysé ces dernières et leurs relations réciproques : relations formelles, relations de causalité,

FIGURE 2  
Structure thématique de la première période de l'exposition Vers la modernité.



relations chronologiques. Cette analyse a conduit à trois schémas fonctionnels, un pour chacune des périodes. Ce sont ces représentations graphiques qui servent de guides pour la distribution topographique des espaces réservés à chaque thème : la proximité, jointe à certains artifices scénographiques, amène le visiteur à saisir les interrelations entre les sujets. Cette perception est bien sûr renforcée et précisée par un accompagnement textuel.

La figure 2 montre, à titre d'exemple, comment se présente la structure thématique de la première période et comment elle se matérialise dans l'espace.

Ces schémas visualisent les différents thèmes abordés dans l'exposition, leur regroupement en grandes catégories mais aussi les relations réciproques qui les unissent. L'objectif est de faire apparaître la structure sous-jacente aux différents sujets en vue de la matérialiser par la muséographie et la scénographie et ainsi de contribuer à donner du sens à l'exposition<sup>7</sup>.

Le parcours de l'exposition *Vers la modernité* est scandé par trois passages obligés qui marquent la transition d'une période à l'autre et correspondent pour les deux premiers à un changement brutal de régime et pour le troisième à un changement de règne. Ces trois espaces de rupture sont fortement marqués dans le parcours : espaces clos peints d'un rouge « révolutionnaire » pour les deux premiers, changement d'étage *via* l'ascenseur pour la transition, qui n'a rien de révolutionnaire, entre les deux premiers rois des Belges. La couleur des cimaises distingue les trois périodes : rouge, bleue, verte.

Hormis ces passages obligés, le parcours est totalement libre et le visiteur peut parfaitement éviter (ignorer ?) certains secteurs : c'est indispensable dans une présentation aussi vaste et dense. On touche là un caractère essentiel de l'exposition : le rôle du visiteur (Davallon, 1992 ; 1999). Celui-ci compose sa propre exposition, non seulement par sa culture, par l'arrière-plan intellectuel et affectif au travers

(  
F  
c  
c  
P  
r  
p  
e  
c  
il  
q  
C  
C  
r  
n  
p  
al  
cl  
de  
  
la  
vi  
cc  
  
de  
l'e  
  
de  
m  
de  
la  
sit  
pr  
les  
d'i  
  
lét  
au  
  
faç  
tio  
co  
p.  
suj  
et  
  
de:  
tex

(au moyen ?) duquel il découvre l'exposition, mais aussi – et cela est spécifique – par les choix qu'il opère, consciemment ou non, de suivre tel parcours, de lire tel panneau, de regarder tel objet<sup>8</sup>. Le concepteur doit prendre en compte cette particularité essentielle de l'exposition : il doit ouvrir ces choix plutôt que les restreindre<sup>9</sup> ; il doit concevoir une muséographie qui permet *a priori* plusieurs lectures. C'est ce que nous avons voulu faire. On constate cependant, par les commentaires des visiteurs de *Vers la modernité*, que certains n'apprécient pas cette liberté : « On ne sait pas où aller », « On a peur de manquer quelque chose ». Le visiteur n'est pourtant pas démuné pour s'orienter :

— un dépliant, disponible en quatre langues et distribué à la billetterie, visualise en plans la structure du parcours ;

— plusieurs niveaux de titres et de sous-titres lui indiquent le sujet de l'espace où il s'engage ;

— un chapeau explicite celui-ci en deux ou trois lignes (256 caractères au maximum) ; ces résumés sont conçus de façon à permettre par eux-mêmes la compréhension (générale) de l'exposition (sans la lecture des textes proprement dits). Ils ont été rédigés par les deux muséographes dans un souci d'uniformité dans le niveau d'écriture ;

— un parcours « lièvre », à la signalétique expressive, montre le chemin aux plus pressés.

En rendant perceptible de cette façon le fonctionnement de l'exposition, nous pensons donner au visiteur, comme le suggère Davallon (1999, p. 213), « des éléments servant de support à son exploration perceptive et cognitive ».

Celle-ci se fonde sur la présentation des objets et documents, et sur les textes qui les accompagnent. Ceux-ci

comprennent classiquement des textes explicatifs<sup>10</sup>, des cartels simples ou plus développés, et des textes « pour en savoir plus » sous forme de feuilles A4 plastifiées. Chacun de ces textes est autonome ; ils ne constituent pas une suite où la non-lecture ou la non-compréhension de l'un rend difficile, voire impossible, la compréhension des suivants. Tous ces textes ont été rédigés par les spécialistes selon des directives (volume, niveau de langue) des muséographes, qui ont revu l'ensemble pour harmonisation.

On constate, par le déroulement chronologique de notre démarche comme par le rôle qui leur est assigné, que ces textes ne constituent en aucune façon l'élément structurant de l'exposition. S'ils contribuent à lui donner du sens, s'ils participent à la représentation ou à l'interprétation des objets, ils ne sont qu'un des éléments, certes très explicite et didactique, qui y contribuent et ils ne sont pas individuellement indispensables.

Pour Sandra Sunier (1997, p. 207), les textes sont les éléments « intrinsèques » de l'exposition, alors que « les aspects formels, les couleurs, les dispositifs... sont seulement des auxiliaires ». Elle assimile significativement la muséographie à la décoration (Sunier, 1997, p. 203). Notre approche est à l'opposé de cette vision trop philologique de l'exposition : le premier rôle va évidemment aux objets, mais les éléments de scénographie sont, à nos yeux, aussi importants que les textes. Ils sont en tout cas beaucoup plus visibles que ceux-ci, ils sont davantage perçus par les visiteurs : l'appréciation d'une exposition par le public porte d'abord sur la valeur (éventuellement apparente !) des objets exposés et la qualité de la scénographie. On parlera d'une « belle exposition » même si les textes sont trop longs, trop compliqués, trop

scientifiques, pour autant que les cimaises, les vitrines, l'éclairage, la typographie mettent bien en valeur les objets. Aux scénographes d'en tirer parti et d'utiliser ces éléments pour aider à rendre perceptible le sens de l'exposition.

#### CONCLUSION

L'exposition est une pratique difficile, qui a pu paraître condamnée à choisir entre la juxtaposition d'objets chichement documentés par des textes (« muséologie d'objets ») et l'affichage de textes porteurs d'un discours conceptuel, illustrés par des objets (« muséologie d'idées »)<sup>11</sup>.

Attentifs à la spécificité de l'exposition, qui n'est réductible ni à la collection ni au récit, qui est porteuse d'un discours qui ne s'exprime pas par la seule verbalisation, nous avons cherché à développer dans notre pratique quotidienne une méthodologie susceptible de rencontrer ces particularités tout en conduisant à la réalisation effective d'une exposition. Les principaux objectifs de notre démarche se résument ainsi :

— respecter un ordre dans l'analyse muséographique, du plus général au plus particulier : d'abord le concept général de l'exposition et la structure thématique, ensuite les objets et les lieux, enfin les textes et la scénographie ;

— éviter la linéarité du parcours imposé qui ampute l'exposition d'une de ses potentialités principales : la spatialité ;

— favoriser une conception intégrée où la sélection des œuvres et des objets, leur présentation, l'environnement textuel, la scénographie concourent à l'efficacité du discours ;

— respecter le visiteur, favoriser sa liberté de choix, le responsabiliser.

La cohérence de l'exposition se fonde sur l'adéquation la plus complète possible entre contenu, forme muséographique et disposition des lieux d'exposition. Les deux exemples décrits démontrent l'importance du dialogue – et d'un dialogue précoce – entre les différents intervenants au projet, dans une démarche interdisciplinaire. À Wanne, le parcours et la scénographie auraient peut-être gagné à une collaboration plus précoce entre muséographes et architecte<sup>12</sup>. Pour l'exposition *Vers la modernité*, par contre, les muséographes ont été associés dès le début aux travaux du comité scientifique responsable de la définition du contenu de l'exposition. La muséographie et la scénographie ont pu être élaborées en concertation avec ce comité, à la recherche de la meilleure adéquation possible entre forme et contenu.

Nous avons situé d'emblée le cadre dans lequel notre pratique s'est inscrite : au sens large, des musées de société où la diversité des thèmes abordés requiert une élaboration d'autant plus attentive que l'on veut mettre en évidence les interrelations qui les relient. Mais, après tout, les documents archéologiques – et même les œuvres d'art – ne sont-ils pas aussi les produits et le reflet de cette complexité sociale ? Les musées d'art et d'archéologie n'auraient-ils pas, eux aussi, tout à gagner à abandonner parfois l'approche chronologique qu'ils adoptent généralement et à s'ouvrir à des perspectives plus riches et plus complexes<sup>13</sup> ? Les expositions temporaires apparaissent d'ailleurs moins frileuses à cet égard.



## NOTES

1. Dans son exposé introductif à un exposé intitulé « Le scénario, mythes et réalités », Philippe de Pachtère (2002) lui aussi montre bien que le mot « scénario » ne doit pas être pris dans son sens premier, celui du théâtre et du cinéma, mais qu'il couvre un ensemble de démarches préparatoires à l'exposition dont la finalité est de donner du sens à celle-ci et de la faire « fonctionner » auprès du visiteur.
2. Le parcours ne désigne pas seulement le cheminement physique du visiteur mais aussi l'enchaînement séquentiel des expôts que celui-ci compose au fur et à mesure du déroulement de sa visite.
3. Il s'agit évidemment de textes originaux, spécialement conçus pour l'exposition. On a trop vu des extraits de catalogue, découpés, agrandis et plaqués au mur de la salle.
4. La communauté française Wallonie-Bruxelles, autorité de tutelle des musées en Belgique francophone, a apporté une importante contribution financière à ce projet.
5. Ainsi, on ne trouve pas de titre de salle, mais une courte phrase, une citation, le calendrier en tiennent lieu ; les objets facilement identifiables ne sont pas pourvus d'un cartel ; d'autres cartels concernent un lot d'objets semblables ou une panoplie.
6. Dans un article de *Publics et Musées*, Sandra Sunier a proposé d'appliquer une grille d'analyse linguistique à l'écriture du scénario d'une exposition (Sunier, 1997). À dire vrai, elle restreint son analyse aux expositions linéaires et narratives, les autres, qu'elle range sous l'étiquette « poétiques », étant écartées au motif que « seuls les discours linéaires sont relativement cohérents et intelligibles ». Cette restriction drastique du champ de l'exposition s'accompagne de l'assimilation directe de la trame narrative, du scénario à « l'analyse des titres, sous-titres, textes, étiquettes » (Sunier, 1997, p. 202). Elle ajoute : « En tant que microrécits et mis bout à bout, les divers panneaux-textes inscrits dans l'espace muséal doivent nous faire retrouver la trame narrative de l'exposition. »
7. Dans une perspective en apparence très différente de la nôtre puisqu'il s'agit d'une exposition linéaire qui suit le texte du poème d'Arthur Rimbaud *Après le déluge*, Jacques Hainard (2000) a publié, dans le livret-guide (« texpo ») de l'exposition *La Grande Illusion*, des documents préparatoires à cette exposition : parmi ceux-ci, on retrouve des grilles d'analyse programmatique et des schémas.
8. Les études de comportement ont montré que le visiteur d'une exposition sélectionne, qu'il regarde à peine la moitié des objets exposés, qu'il lit moins encore de textes. Sauf dans le cas d'un parcours strictement imposé, son cheminement répond à différentes typologies de choix qui déterminent autant d'expositions particulières (voir par exemple Véron et Levasseur, 1983).
9. Il faut, dans le même temps, améliorer la lisibilité des textes et des cartels (voir par exemple Screven, 1992) et accepter que le visiteur choisisse les textes qu'il lit. On ne peut pas faire l'hypothèse que tous les textes sont lus, et considérer comme des lacunes, comme du déchet, les textes non lus (contre Sunier, 1997, p. 201).
10. 48 pour l'ensemble de l'exposition, d'une longueur moyenne de 750 caractères.
11. Concepts introduits par Peter Van Mensch (1987). Voir aussi Davallon (1992). En fait, ces catégories ne sont pas aussi opposées qu'il y paraît ; elles représentent plutôt les deux pôles d'un continuum.

12. Des exemples réussis d'une telle collaboration sont rapportés dans les actes du colloque qui s'est tenu à Mariemont en 1998 (Foulon, 2001).
13. Les historiens de l'art, comme les archéologues, ont depuis longtemps mis en évidence par leurs recherches les fondements sociologiques de la production artistique. Curieusement, cette vision ne franchit guère les portes du musée.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Davallon (J.). 1992. « Le musée est-il vraiment un média ? ». *Publics et Musées*, n° 2, p. 99-123.
- Davallon (J.). 1999. *L'Exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- Drouguet (N.). 1999. *Le Musée de Logbiermé : état actuel et perspectives*. 120 p. + annexes. Mémoire de licence : université de Liège.
- Duchesne (J.-P.) (dir.). 2001. *Vers la modernité* : catalogue de l'exposition.
- Foulon (P.-J.) (dir.). 2001. *Architecture et Musée* : actes du colloque au musée royal de Mariemont, 15 et 16 janv. 1998, Bruxelles.
- Gob (A.), Drouguet (N.). 2001. « Le Musée de la vie locale comme lieu de conscientisation aux changements économiques et sociaux : le cas du musée de Wanne (Belgique) », p. 44-49 in *Muséologie, développement social et économique* : actes du colloque ICOFOM / Comité international pour la muséologie de Barcelone, juil. 2001. Munich : Museum-Pädagogisches Zentrum. (Icofom Study Series.)
- Hainard (J.). 2000. *La Grande Illusion* : « texpo » 7. Neuchâtel : musée d'Ethnographie de Neuchâtel.
- Pachtère (Ph. de). 2002. « Le Scénario, mythes et réalités », in *L'Exposition, espace de mise en expression* : documents de la communication présentée dans le cadre du séminaire MSW-OCIM-SMQ, Bruxelles / Flémalle, 13 juin 2002. 28 p.
- Schärer (M.). 1999. « La Relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique ». *Publics et Musées*, n° 15, p. 31-43.
- Schiele (B.). 1998. *La Révolution de la muséologie des sciences : vers les musées du XXI<sup>e</sup> siècle ?* Lyon : Presses universitaires de Lyon (coll. « Muséologies »).
- Screven (C.). 1992. « Comment motiver les visiteurs à la lecture des

étiquettes ». *Publics et Musées*, n° 1, p. 33-55.

Sunier (S.). 1997. « Scénario d'une exposition ». *Publics et Musées*, n° 11-12, p. 195-211.

Van Mensch (P.). 1987. « Musées en mouvement : point de vue dynamique et provocateur sur l'interaction muséologie-musées », p. 25-28 in *Symposium muséologie et musées : commentaires et points de vue*. Stockholm : ICOFOM. (Icofom Study Series, 12.)

Véron (E.), Levasseur (M.). 1983. *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps, le sens*. Paris : centre Georges-Pompidou.