

Jean Davallon

Université d'Avignon
Centre Norbert Elias (UMR 8562)
Équipe Culture & Communication

Le pouvoir sémiotique de l'espace

Vers une nouvelle conception de l'exposition ?

Nul ne contestera que l'exposition soit un média fondé sur l'espace. Mais jusqu'à quel point l'espace peut-il avoir une place déterminante dans la production de la signification ? Parler d'« agencement », n'est-ce pas déjà supposer que la « disposition » de l'exposé dans l'espace renvoie à un principe organisateur susceptible d'être interprété, par le visiteur, comme doté d'une signification plus ou moins intentionnelle¹ ? Ce qui serait nouveau aujourd'hui serait l'impression que les expositions sont conçues, plus peut-être que par le passé, à partir d'un travail de l'espace. C'est donc ce dernier point que je voudrais examiner ici.

Comment aborder l'espace dans le fonctionnement communicationnel de l'exposition

L'exposition est composée de différents registres qui ne sont pas transposés sur un même support mais

sont associés dans l'espace². La mise en relation des éléments exposés dépend donc de l'activité du destinataire. La *compétence* du visiteur pèse ainsi d'un grand poids dans la production des significations. Interviendront ainsi, par exemple, le déroulement et les modalités de son parcours ; son habitude ou sa capacité à faire des rapprochements entre éléments, à apprécier des caractéristiques formelles, à mobiliser des savoirs, à inférer les intentions des producteurs ; ou encore la signification qu'il peut accorder à l'agencement formel. Sous cet angle, les trois muséologies (d'objet, de savoir et de point de vue) ne sont qu'une description des différentes manières de construire la mise en espace de l'exposé à destination du visiteur.

Avec la muséologie d'objet, l'exposition est une juxtaposition d'unités, répondant à un principe de classement et généralement constituées de deux registres médiatiques : un objet et une étiquette. La muséologie de savoir doit quant à elle satisfaire une double contrainte : maintenir la cohérence et la lisibilité des unités, qui peuvent être constituées de registres médiatiques nombreux

et hétérogènes tels qu'objets, images, texte tout en construisant un propos qui articule un tout. Plus l'exposition sera complexe, plus les registres nombreux, plus le danger sera que les visiteurs soit qu'ils se focalisent sur un élément de l'ensemble (une unité, voire quelques éléments) ou qu'ils légient un seul registre (les vidéos, les objets, les textes, par exemple³).

Dans les années 1980, le développement de la muséologie de point de vue est venu modifier la place accordée à l'espace dans l'exposition, puisque l'organisation de l'espace dans l'exposition est devenue la matérialisation d'une construction destinée à prendre en charge le visiteur. Par exemple, la muséologie canonique de l'exposition itinérante (C. Davallon, 1990). Le dispositif invite le visiteur à l'entrée de la ville par la substitution d'un décor de ville pour voir un espace qui a été tourné dans ce décor, proposant un rapport à la ville (à son ambiance) à travers cette prise en charge physique du point de vue, que le dispositif soumet au visiteur à l'élément visuel, intellectuel, cognitif, mais aussi tout corporel, mémoriel et émotionnel⁴. Les expositions entièrement immersives, y compris celles que furent *Mémoire d'Égypte* et *L'Homme et les Alpes* (1992), semblent à la technique s'est en revanche banalisée : la mise en scène de nombre d'expositions tend à immerger le visiteur dans un univers sémiotiquement construit⁵. Ce qui s'est développé, est la volonté de faire vivre une *expérience* qui serve de fond – c'est-à-dire perceptif, cognitif et affectif – à l'activité

Nous pouvons faire l'hypothèse que la muséologie de point de vue a été, en premier, on assiste à une concentration sur le vécu. Le savoir à comprendre, ou encore l'objet sont par le fait même devenus secondaires

et hétérogènes tels qu'objets, images, textes, vidéos, etc., tout en construisant un propos qui articule ces unités en un tout. Plus l'exposition sera complexe et utilisera des registres nombreux, plus le danger sera alors grand que les visiteurs soit qu'ils se focalisent sur une petite partie de l'ensemble (une unité, voire quelques éléments), soit privilégient un seul registre (les vidéos, les objets, les photos, ou les textes, par exemple³).

Dans les années 1980, le développement de la muséologie de point de vue est venu considérablement modifier la place accordée à l'espace dans la signification, puisque l'organisation de l'espace dans son ensemble est devenue la matérialisation d'une construction mentale destinée à prendre en charge le visiteur. Prenons l'exemple canonique de l'exposition itinérante *Cités-Cinés* (1987-1990). Le dispositif invite le visiteur à entrer dans la reconstitution d'un décor de ville pour voir un extrait du film qui a été tourné dans ce décor, proposant ainsi une relation film et rapport à la ville (à son ambiance, par exemple) à travers cette prise en charge physique du visiteur. Le point de vue, que le dispositif soumet au visiteur, n'est pas seulement visuel, intellectuel, cognitif, mais d'abord et avant tout corporel, mémoriel et émotionnel⁴. Aujourd'hui, les expositions entièrement immersives, y compris sonores, telles que le furent *Mémoire d'Égypte* (1989-1990) ou *L'Homme et les Alpes* (1992), semblent avoir disparu. La technique s'est en revanche banalisée: la conception et la mise en scène de nombre d'expositions visent actuellement à immerger le visiteur dans un univers, un espace sémiotiquement construit⁵. Ce qui s'est maintenu, et qui s'est développé, est la volonté de faire vivre au visiteur une *expérience* qui serve de fond – c'est-à-dire de continuum perceptif, cognitif et affectif – à l'activité de visite⁶.

Nous pouvons faire l'hypothèse que cette diffusion de la muséologie de point de vue a eu deux effets. En premier, on assiste à une centration sur le visiteur et ce qu'il vit. Le savoir à comprendre, ou encore l'objet à découvrir, sont par le fait même devenus secondaires par rapport à

l'expérience vécue. En second, il existe un glissement d'un usage de l'espace comme support d'écriture à une écriture par l'espace. Certes la muséologie de savoir, pour contrôler l'articulation des éléments du discours, utilise toujours l'espace, y compris lorsqu'elle construit une trame narrative de nature temporelle. Mais une chose est de resserrer cognitivement l'articulation, selon la stratégie qui a fait la puissance et la valeur de l'exposition documentaire; une autre est de créer un espace qui module l'expérience du visiteur au cours de la visite, en faisant que l'exposition réponde à une cohérence d'ensemble, y compris cognitive. Or, c'est selon cette seconde approche, qui est précisément au principe de la muséologie de point de vue, qu'il paraît fructueux d'aborder l'évolution de la place de l'espace dans l'exposition aujourd'hui.

Le travail de l'espace au principe de la conception

L'évolution de la place de l'espace dans les expositions peut être appréhendée de deux manières: à partir de ce qui se dit (le discours) et à partir de ce qui est fait (l'exposition elle-même).

Dans ce qui est dit ou écrit sur les expositions, la question du traitement de l'espace est largement présente. Preuves en sont les ouvrages, séminaires ou articles traitant par exemple de scénographie⁷, même si ce terme, comme tous ceux qui portent sur la production des expositions, reste imprécis. En effet, à la différence de ce qui se passe dans d'autres secteurs de la culture (théâtre, cinéma, télévision ou numérique), non seulement les métiers ne sont pas clairement identifiés, mais les fonctions et les différentes séquences de production sont souvent elles-mêmes confondues. Le terme de scénographie – qu'il ne viendrait à l'idée de personne de confondre au théâtre avec la mise en scène – est souvent utilisé pour désigner l'ensemble de

la conception de la mise en exposition, y compris, l'écriture du scénario⁸. Pour nous en tenir à la seule place de l'espace dans l'exposition et ne considérer que le domaine des expositions d'art classique ou moderne (de « l'art patrimonialisé », si l'on veut), on observe que le partage des compétences se fait entre le spécialiste du contenu (de fait, le spécialiste de l'objet) et le spécialiste de la mise en espace. Il en résulte que le savoir de référence de la mise en exposition est celui de l'objet et non pas celui – externe au monde de l'étude des objets – qui donne matière au propos organisateur du scénario. D'où une certaine tendance au retour à une muséologie d'objet – voire, en art contemporain, à une assimilation entre scénographie et « curation ».

Tournons-nous non plus vers le discours mais vers l'exposition elle-même, en l'abordant en tant que média, pour mieux saisir l'actualité de la question sur la place de l'espace dans la signification. Compte tenu de ce que nous avons dit plus haut sur la relation entre traitement de l'espace et expérience du visiteur, deux cas présentent un intérêt tout particulier du fait de leur ampleur et de leur actualité : le plateau des collections du Musée du Quai Branly (2006) et les expositions d'ouverture du Centre Pompidou-Metz (2010). Il est malheureusement hors de question dans les limites de cet article de rapporter le détail de l'analyse de ces deux expositions. Je m'en tiendrai donc à en tracer les grandes lignes.

Dans l'abondante littérature suscitée par l'exposition permanente du Musée du Quai Branly⁹, une des critiques majeures porte, on le sait, sur le traitement artistique – dit aussi « esthétique », sans que la différence entre les deux ne soit la plupart du temps faite – de la présentation des collections. Il est certain que nous sommes à l'opposé d'une mise en exposition, d'une scénarisation des objets destinée à faire comprendre leur usage culturel ou encore le processus social dans lequel ils peuvent entrer et qu'en retour ils nous permettraient de connaître, selon la muséologie (entendons, la technique expographique) d'un

Georges Henri Rivière par exemple ou encore celle de l'interprétation nord-américaine.

Pour le visiteur – car c'est bien de la relation que l'exposition propose au visiteur dont il est question ici –, l'existence d'objets disposés dans l'espace domine massivement. À tel point que, par le jeu des transparences, ces objets paraissent souvent juxtaposés les uns aux autres. Si l'on ajoute à cela les jeux sur la lumière (matière colorée, éclairage, reflets), la circulation dans un univers parfois orthogonalement organisé mais toujours labyrinthique, il est difficile de ne pas considérer que la disposition spatiale est le principe organisateur de la mise en exposition, donnant l'impression d'une sorte d'accrochage en trois dimensions. Ce qui n'a rien d'étonnant lorsqu'on sait que la mise en espace a été l'opérateur premier de la mise en exposition, contraignant le découpage du contenu à se glisser dans ses cadres. Certes, la disposition spatiale générale correspond, peu ou prou, à un découpage du contenu (en aires géographiques et, à l'intérieur de celle-ci, en thématiques) et participe ainsi à faire de l'exposition un texte que l'on parcourt, saisit et comprend au cours de la visite. Mais les caractéristiques formelles de la mise en espace, qui définissent le « style » de cette exposition, restent l'élément le plus marquant de la visite ; celui dont on se souvient d'ailleurs à l'issue de celle-ci et qui règle l'expérience du visiteur.

Comme celui du Musée du Quai Branly, le visiteur de l'exposition d'ouverture intitulée *Chefs-d'œuvre* ? du Centre Pompidou-Metz est surpris par la présence sensible, visible, corporellement perceptible, de l'organisation spatiale de l'exposition. Qu'il s'agisse du labyrinthe de la Grande Nef (la partie de l'exposition intitulée « Chefs-d'œuvre dans l'histoire »), de la mise en scène des allées de la Galerie 1 (« Histoires de chefs-d'œuvre ») ou de la Galerie 2 (« Rêves de chefs-d'œuvre »), c'est bien cette organisation spatiale qui est porteuse du concept de l'exposition. Claire Lahuerta (2010b, p. 155) y voit d'ailleurs un exemple de « scénographie plasticienne », dans la lignée

d'une série d'expositions ou porain, dans lesquelles l'im donnée par les artistes com tion de l'espace de l'art. Ma noter que la création spatiale currence à l'interrogation d Un concept qui consiste air une organisation spatiale – l'intérieur de cette organisac sera cette organisation qu chose est manifeste dans la C vaille sur la distance entre tr sentée dans la sous-partie « F étiquettes (en tant que port partie « La grande galerie de relation des deux est à la bas musée d'art « classique », mai lement, le visiteur le fait cor se déplaçant, etc. Toutefois, i scénographie d'art contemp le texte à distance de l'œuvre qu'ici il est plutôt livré en a la même importance de l'org dans l'exposition, comme p tion des unités d'expositions des dessins, des sculptures e de l'époque (films, par exem

Un point intéressant Centre Pompidou-Metz com Quai Branly, la mise en espa propre au musée d'art dans u au musée d'ethnologie de l'ai Mais questionner est une c en est une autre ; surtout si puisse trouver sa place dans qu'il n'ait pas l'impression q musée, qu'elle se réduit à un p qu'elle est incompréhensible.

ou encore celle de l'in-

bien de la relation que ont il est question ici –, l'espace domine massivement des transparences, ces les uns aux autres. Si mière (matière colorée, dans un univers parfois toujours labyrinthique, il que la disposition spatiale la mise en exposition, d'accrochage en trois r premier de la mise en upage du contenu à se isposition spatiale générale découpage du contenu rieur de celle-ci, en théâtre de l'exposition un texte nd au cours de la visite. s de la mise en espace, exposition, restent l'élé-; celui dont on se sou- et qui règle l'expérience

Tu Quai Branly, le visibilité *Chefs-d'œuvre*? surpris par la présence perceptible, de l'orga- Qu'il s'agisse du laby- de l'exposition intitulée de la mise en scène des s de chefs-d'œuvre) ou œuvre), c'est bien cette use du concept de l'ex- p. 155) y voit d'ailleurs ticienne», dans la lignée

d'une série d'expositions ou d'installations d'art contemporain, dans lesquelles l'impulsion est presque toujours donnée par les artistes comme une des modalités de création de l'espace de l'art. Mais, dans le cas présent, il faut noter que la création spatiale répond à un concept, en l'occurrence à l'interrogation de ce qu'est un chef-d'œuvre. Un concept qui consiste ainsi à mettre le visiteur face à une organisation spatiale – ou plutôt même à le mettre à l'intérieur de cette organisation – de sorte que, pour lui, ce sera cette organisation qui portera l'interrogation¹⁰. La chose est manifeste dans la Galerie 2 où la disposition travaille sur la distance entre tableau (en tant qu'œuvre présentée dans la sous-partie « Parade des chefs-d'œuvre ») et étiquettes (en tant que porteuses de savoir dans la sous-partie « La grande galerie des cartels »). Certes, la mise en relation des deux est à la base de la muséologie d'objet du musée d'art « classique », mais au lieu de l'effectuer visuellement, le visiteur le fait corporellement en se retournant, se déplaçant, etc. Toutefois, il ne s'agit pas non plus d'une scénographie d'art contemporain qui non seulement met le texte à distance de l'œuvre mais encore le raréfie, alors qu'ici il est plutôt livré en abondance. Mais on retrouve la même importance de l'organisation de l'espace ailleurs dans l'exposition, comme par exemple avec la construction des unités d'expositions par association des tableaux, des dessins, des sculptures et des productions culturelles de l'époque (films, par exemple) dans la Galerie 1.

Un point intéressant à noter est que, dans le cas du Centre Pompidou-Metz comme dans celui du Musée du Quai Branly, la mise en espace questionne la muséologie propre au musée d'art dans un cas (muséologie d'objet) et au musée d'ethnologie de l'autre (muséologie de savoir¹¹). Mais questionner est une chose, résoudre le problème en est une autre; surtout si l'on souhaite que le visiteur puisse trouver sa place dans l'exposition – autrement dit, qu'il n'ait pas l'impression que l'exposition n'est pas organisée, qu'elle se réduit à un pur rassemblement d'objets ou qu'elle est incompréhensible – et que, par conséquent, elle

n'a pas d'intérêt ou qu'elle n'est pas faite pour lui. Or, ce qui ouvre potentiellement une voie nouvelle à la conception des expositions, c'est que la solution proposée, qui est précisément la création d'un point de vue¹², soit le fait d'un travail de l'espace. Nous sommes donc amenés à nous demander si nous ne nous trouvons pas face à un processus similaire à la conception des expositions à partir d'un concept formalisé textuellement, selon un schéma cognitif d'appropriation d'un savoir, permettant l'émergence des expositions documentaires et l'apparition de nouvelles formes d'aide à l'interprétation, y compris numériques. Ne serions-nous pas alors en train d'assister à la création d'une autre manière de concevoir les expositions, à l'émergence d'un genre qui viendrait s'ajouter à ceux déjà existants, sans pour autant les remplacer (comme on a toujours tendance à le croire lorsqu'une nouvelle forme médiatique apparaît) ? La question est désormais posée.

Quelles modifications dans la relation du visiteur à l'exposé ?

À ce jour, les expositions du type de celles que je viens d'évoquer sont trop peu nombreuses pour pouvoir disposer des connaissances scientifiquement établies sur les éventuelles modifications de la relation du visiteur amenées par cette nouvelle façon de faire. Il n'existe pas d'horizon d'attente constitué, comme le confirment les débats, sinon les controverses, que ces expositions suscitent. Cependant, à l'aune notamment des observations des comportements de publics dans ces deux expositions et de ce l'on peut savoir sur les effets de la place de l'espace dans la muséologie de point de vue, il est permis d'avancer trois propositions qui sont autant d'hypothèses qu'il sera probablement judicieux d'avoir à l'esprit si ce type d'exposition vient à se développer.

En premier lieu, ce type d'exposition organise avant tout l'expérience du visiteur. Tout porte à penser que l'on se trouve face à une amplification de la prise en charge spatiale propre à la muséologie de point de vue : une prise en charge corporelle et sensible qui se traduit pour ce dernier par le *vécu* d'une expérience singulière liée tout à la fois à ce qu'il rencontre et à son parcours.

Ensuite, la seconde proposition tient à l'accentuation, observable dans les deux expositions, du jeu entre le *proximal* et le *temporel*. Au cours de la visite, le proximal correspond à ce que le visiteur, situé à un moment donné de son parcours, peut appréhender : ce qu'il découvre, fait, voit, lit et vit à ce moment-là. Dans le monde des écrans ou du livre, cela correspondrait à ce qui est sur un écran ou sur une double page, en tant qu'unité médiatique présente pour l'internaute ou le lecteur à un instant donné. Le temporel est au contraire fondamentalement lié au parcours en tant qu'il est déplacement dans l'espace. Pour filer la métaphore de l'écran ou du livre, le parcours renverrait plutôt à la navigation ou au feuilletage. L'accentuation du jeu entre le proximal et le temporel a pour effet d'organiser plus fortement encore la pratique de visite autour de l'expérience¹³. La découverte de choses

superbes, surprenantes, qui déclenche un vrai plaisir, une véritable émotion esthétique, alterne avec la flânerie, la promenade dans un environnement dépay sant, original, agréable, esthétique, stimulant. Et c'est ce jeu de variation de l'expérience, de scansion entre la promenade et les points forts, entre le voyage et les stations, entre le circuit et les points à voir qui rapproche la visite du musée de la pratique « touristique¹⁴ ».

Enfin, la dernière proposition concerne le fonctionnement sémiotique de l'espace qu'une telle pratique suppose. Elle paraît, en théorie du moins, plus susceptible de valoriser la connotation (la signification liée à des impressions) ou les couplages semi-symboliques (la signification fondée sur des jeux de contrastes formels) que la textualisation, c'est-à-dire l'articulation d'un discours déployée sur l'ensemble de l'exposition. Reste que c'est par l'étude d'un nombre suffisant d'expositions qu'il sera possible de dire ce qu'il en sera réellement. Assisterons-nous effectivement à l'émergence d'expositions articulées sur un concept spatial à côté de celles qui le sont cognitivement selon un propos formalisé ? De quelle manière constitueront-elles encore un texte ? La réponse reste pour l'instant en suspens.

NOTES

1. Voir sur ce point Sperber et Wilson (1989) commenté par Davallon (1999, p. 120 *sqq.*).
2. L'exposition n'est pas à proprement parler une sémiotique synchrétique qui réunirait plusieurs *langages*, comme Christian Metz a pu l'établir pour le cinéma. Elle est plutôt la réunion, dans un même espace, de plusieurs types de *médias*, plus ou moins systématisés, plus ou moins sémiotisés et textualisés, qui vont constituer autant de « registres médiatiques ». C'est l'espace qui est le support d'énonciation (ou plutôt de méta-énonciation) servant à l'intégration de la polyphonie énonciative produite par la présence des différents registres médiatiques.

3. C'est la raison pour laquelle j'ai parlé « d'archéomédia ». Même idée d'ailleurs chez Veron (1992) qui parle de « plus vieux média du monde ». L'exposition est, au sens propre, un multimédia, par opposition aux médias imprimés ou *a fortiori* aux médias informatisés qui sont en réalité des unimédias.
4. Le *Grand Récit de l'univers* à la Cité des Sciences et de l'Industrie est un exemple d'exposition particulièrement complexe dans lequel des registres médiatiques variés (interactifs, dispositifs multimédias, textes situés sur des supports différents (panneaux, murs) sont au service d'une structure narrative double (une enquête à partir du visible sur terre doit permettre

de saisir le récit de la formation alors tendance à dissocier les à se focaliser sur ceux qui sont (c'est-à-dire les dispositifs int

4. C'est en cela qu'il rejoignait utilisées à l'époque par les c lisation à Québec héritées d amenant une rupture non se oeuvres dans les musées d'an didactique des expositions de
5. Je pense par exemple à des *Alpes. Six siècles d'histoire* au l *Andy Warhol* au Musée des Be
6. Annette Viel distingue la r muséologie de point de vue (Or, toute muséologie de point rience au visiteur. Entre les de au regard porté soit sur le visit
7. Voir à titre d'exemple: Gr Labuerta, 2010b; Schmitt, 20 *Culture & Musées* n° 16 (Mer
8. C'est-à-dire en l'occurrence l: tionnel», pour reprendre la (2005) qui permet de distinguer les trois étapes de la producti

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- L'art de l'exposition. Une documentation exemplaire du XX^e siècle*, Paris, Éc
- BELAËN, F., « Les expositions d'im n° 86, mars-avr. 2003, p. 27-31.
- BELAËN, F., « L'exposition, une *Médiamorphoses*, n° 9, nov 2003, p
- BELAËN, F., « La muséographie d' sciences: médiation ou séduction ?

che un vrai plaisir, une rme avec la flânerie, la nt dépayçant, original, it c'est ce jeu de varia- ntre la promenade et les tations, entre le circuit la visite du musée de la

ition concerne le fon- e qu'une telle pratique lu moins, plus suscep- l signification liée à des -symboliques (la signi- ontrastes formels) que culation d'un discours sition. Reste que c'est d'expositions qu'il sera iellement. Assisterons- l'expositions articulées illes qui le sont cog- sé? De quelle manière ? La réponse reste pour

: «d'archéomédia». Même arle de «plus vieux média s propre, un multimédia, ou *a fortiori* aux médias nimmédias.

les Sciences et de l'Indus- articulément complexe variés (interactifs, dispo- des supports différents l'une structure narrative e sur terre doit permettre

de saisir le récit de la formation de l'univers). Les visiteurs ont alors tendance à dissocier les différents registres médiatiques et à se focaliser sur ceux qui sont médiatiquement le plus intégrés (c'est-à-dire les dispositifs interactifs et les multimédias).

4. C'est en cela qu'il rejoignait les techniques d'interprétation utilisées à l'époque par les concepteurs du Musée de la Civilisation à Québec héritées des parcs naturels ou historiques, amenant une rupture non seulement avec la présentation des œuvres dans les musées d'art, mais aussi avec la dimension didactique des expositions de sciences.

5. Je pense par exemple à des expositions comme *Papeteriers des Alpes. Six siècles d'histoire* au Musée dauphinois (2005-2006) ou *Andy Warhol* au Musée des Beaux-arts de Montréal (2008-2009).

6. Annette Viel distingue la muséologie de l'expérience de la muséologie de point de vue (par exemple: Viel 2003 et 2006). Or, toute muséologie de point de vue vise à faire vivre une expérience au visiteur. Entre les deux, la différence tiendrait plutôt au regard porté soit sur le visiteur, soit sur le dispositif.

7. Voir à titre d'exemple: Grzech, 2004; Glicenstein, 2006; Lahuerta, 2010b; Schmitt, 2010; Hillaire, 2008, le dossier de *Culture & Musées* n° 16 (Merleau-Ponty, 2010).

8. C'est-à-dire en l'occurrence la «trame» et le «schéma scénarionnel», pour reprendre la terminologie de Leleu-Merviel (2005) qui permet de distinguer, à mon sens (Davallon, 2010), les trois étapes de la production de l'exposition: le propos, le

scénario (trame et scénation) et la scénographie (scénique et mise en situation).

9. Pour une idée du débat, voir par exemple de L'Estolle (2007) et Desvallées (2008). Une analyse détaillée de la mise en exposition, qui sert de toile fond à mon propos, se trouve dans la thèse de Gaëlle Lesaffre (2011).

10. Concept dû à l'articulation du propos de Laurent Le Bon et de la scénographie de Jasmin Oezcebi.

11. C'est probablement en cela qu'elles sont nouvelles allant au-delà de l'architecture de la scénographie de l'art contemporain ou des expositions documentaires.

12. Cette création correspond assez bien à ce que Philippe Mathez, du Musée d'Ethnographie de Genève, appelle une «muséologie de positionnement».

13. Une des conséquences en est que l'authenticité de l'expérience devient plus importante que celle des objets, selon un modèle hérité de la pratique touristique (voir MacCannel, 1999; Donaire 2008).

14. Il ne faut pas en déduire pour autant un appauvrissement des formes de visite. On connaît, en effet, la grande variété des formes de pratiques touristiques. Le décalage est plutôt par rapport au visiteur modèle du musée. Il serait par exemple intéressant de rapprocher ce phénomène du fait que le public du Centre Pompidou-Metz est familial et largement constitué de primo-visiteurs.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, [1991] 1998.
- BELAËN, F., «Les expositions d'immersion», *La Lettre de l'OCIM*, n° 86, mars-avr. 2003, p. 27-31.
- BELAËN, F., «L'exposition, une technologie de l'immersion», *Médiamorphoses*, n° 9, nov 2003, p. 98-101.
- BELAËN, F., «La muséographie d'immersion dans les musées des sciences: médiation ou séduction?», *Culture & Musées*, n° 5, 2005, p. 91-110. En ligne sur <http://www.pensee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1766-2923_2005_num_5_1_1215>, consulté le 28/03/2011.
- DALAI EMILIANI, M., *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il «saper mostrare»* di Carlo Scarpa, Venise, Marsilio, 2008.
- DAVALLON, J., *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

- DAVALLON, J., « L'écriture de l'exposition : expographie, scénographie, scénographie », *Quelle scénographie pour quel musée ? Culture & Musée*, n° 16, p. 229-238, déc. 2010.
- DESVALLIÈRES, A., *Quai Branly: un miroir aux alouettes ? À propos d'éthnographie et « d'arts premiers »*, Paris, L'Harmattan, coll. « Patrimoines et Sociétés », 2008.
- DONAIRE, J.-A., *Tourisme culturel. Entre l'expérience i et ritual*, Belcaire d'Empordà, Edicions Vital 1a, 2008.
- GLICENSTEIN, J., « La mise en scène des œuvres d'art. Remarques à propos de la scénographie d'exposition », *Pourinfos.org*, 4 mai 2006. En ligne sur <<http://pourinfos.org/index.php?art=33646>>, consulté le 12/07/2011.
- GLICENSTEIN, J., *L'Art: une histoire d'exposition*, Paris, PUR, 2009.
- GRZECH, K., « La scénographie: une méditation par l'espace », *La Lettre de l'OCIM*, n° 96, nov.-déc. 2004, p. 4-12.
- HULLAIRE, N., *L'Expérience esthétique des lieux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2008.
- HUGUES, P., *Scénographie d'exposition*, Paris, Eyrolles, 2010.
- L'ESTOILE, (de) B., *Le Goût des Autres, de l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.
- LAHUERTA, C. (dir.), *L'Œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie. Figures de l'Art*, n° 18, 2010a.
- LAHUERTA, C., *La Scénographie plasticienne: faire œuvre d'exposition*, Habilitation à diriger des recherches, Metz, Université Paul Verlaine, nov. 2010b.
- LELEU-MERVIEL, S., « Structurer la conception des documents numériques grâce à la scénistique » in LELEU-MERVIEL, S. (dir.), *Création numérique: écritures-expériences*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2005, p. 151-181.
- LESAFFRE, G., *Objets de patrimoine, objets de curiosité. Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du Musée du Quai Branly*, Thèse de doctorat, Université d'Avignon et des pays du Vaucluse, oct. 2011.
- MACCANNELL, D., *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1999 [New York, Schocken Books, 1976].
- MERLEAU-PONTY, C. (dir.), *Quelle scénographie pour quel musée ? Culture & Musées*, n° 16, déc. 2010.
- MONTPÉRIER, R., « Une logique d'exposition populaire: les images de la muséographie analogique », *Publics & Musées*, n° 9, janv.-juin 1996, p. 55-103.
- O'DONERTY, B., *White Cube. L'Espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, coll. « Lectures Maison Rouge », [1976] 2008.
- POLANO, S. (dir.), *Mostrare. L'Allestimento in Italia da gli anni Venti agli anni Ottanta*, Milan, Edizioni Lybra Immagine, 1988.
- RAHM, P., *Architectures météorologiques*, Paris, Archbooks, coll. « Crossborders », 2009.
- RUBY, C., *L'Âge du public. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, Paris, La Lettre volée, coll. « Essais », 2007.
- SCHMITT, C., « La scénographie, de l'espace au regard » in LAHUERTA, C. (dir.), *L'Œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie. Figures de l'Art*, n° 18, 2010, p. 199-208.
- SPEERBER, D. et WILSON, D., *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit, 1989 [trad. de l'anglais par GERSCHENFELD, A. et SPEERBER, D., *Relevance. Communication and Cognition*, 1986].
- VAN DER GUOCHT, D., *L'Art contemporain au miroir du musée*, Paris, La Lettre volée, coll. « Essais », 1998.
- VAN DER GUOCHT, D., *Ecce homo touristicus. Identité, culture et patrimoine à l'ère de la muséalisation du monde*, Bruxelles, Labor Éditions, coll. « Quartier libre », 2006.
- VERÓN, E., « Le plus vieux média du monde », *Musée: média de formation ? M Scope*, n° 3-5, 1992, p. 32-37.
- VIEL, A. et NIVART, A., « Vivre l'expérience patrimoniale par le corps. Les parcs nationaux du Canada », *Patrimoine sportif et tourisme. Cahier Espaces*, n° 88, mai 2006.
- VIEL, A., 2003. « Pour une écologie culturelle », *Culture & Musées*, n° 1, 2003, p. 139-149. En ligne sur <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1766-2923_2003_num_1_1_1171>, consulté le 27/03/2011.

Expositions

- Chefs-d'œuvre ?* Album de l'exposition d'ouverture, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010.
- La Force de l'art 02*, Paris, Grand Palais, 24 avr.-1^{er} juin 2009.
- Scénographies d'architectes. 115 expositions européennes mises en scène par des architectes*, Exposition thématique du Pavillon de l'Arse, Paris, 7 juil. 2006-22 oct. 2006.

Les écritures d'

Pour comprendre et analyser les métaphores reviennent inlassable muséologique, la comparant à une histoire, mieux encore à une lanq analogies sont intéressantes, car e préciser, à nuancer. Dès 1989, l'ear que si l'exposition ne constitue pa on l'entend habituellement en scier est pas moins un fait de langage, c munication en fournissant un ser série d'interprétations, du côté de l la réception. Le sens d'une exposi la seule présence d'objets dans un l tion, la mise en scène et le recours a de les décrypter. Jean Davallon (l' bien l'exposition était un disposit les ambivalences à l'appréhender sciences de l'information et de l déployer des analyses dans cette ve logie. Nous voudrions, dans cet art qui conduisent à appréhender l'ex) positif de narration.

Une fois admis qu'une ex forme rudimentaire, communic que même malgré elle, nous pouvons: