

Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition

Soumaya Gharsallah-Hizem

Volume 4, Number 1, Fall 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033529ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033529ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

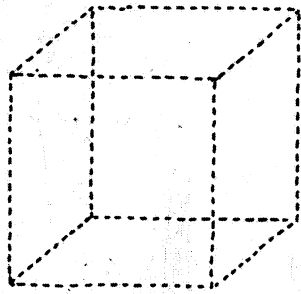
Gharsallah-Hizem, S. (2009). Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition. *Muséologies*, 4(1), 16–33. <https://doi.org/10.7202/1033529ar>

Article abstract

L'espace dans l'expérience déambulatoire de la visite d'exposition est un élément significatif et sensible de la stratégie communicationnelle. Pourtant, fort peu de recherches se sont penchées sur l'espace à titre de médium de communication. Dans cet article, Soumaya Gharsallah-Hizem livre les résultats de son étude sur cette notion, jusque-là négligée par les chercheurs. S'appuyant sur l'analyse des expositions *Avignon, un rêve que nous faisons tous*, *Trésors de la Méditerranée* ainsi que celle du musée archéologique de Nice-Cimiez, l'auteure démontre comment l'espace opère au sein du processus de communication de l'exposition et de quelle manière il y contribue.

Article un

Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition



L'espace dans l'expérience déambulatoire de la visite d'exposition est un élément significatif et sensible de la stratégie communicationnelle. Pourtant, fort peu de recherches se sont penchées sur l'espace à titre de médium de communication. Dans cet article, Soumaya Gharsallah-Hizem livre les résultats de son étude sur cette notion, jusque-là négligée par les chercheurs. S'appuyant sur l'analyse des expositions *Avignon, un rêve que nous faisons tous*, *Trésors de la Méditerranée* ainsi que celle du musée archéologique de Nice-Cimiez, l'auteure démontre comment l'espace opère au sein du processus de communication de l'exposition et de quelle manière il y contribue.

SOU MAYA GHARSALLAH-HIZEM EST ARCHITECTE, DIPLÔMÉE DE L'ÉCOLE NATIONALE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME DE TUNIS; ELLE EST ÉGALEMENT CHARGÉE DE RECHERCHES EN MUSÉOLOGIE À L'INSTITUT NATIONAL DU PATRIMOINE TUNISIEN. EN 2008, ELLE A SOUTENU LE PREMIER DOCTORAT INTERNATIONAL EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE, CONJOINT DE L'UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE ET DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL.

[soumaya.gharsallah@gmail.com]

[11]

Cette thèse, sous la direction de Jean Davallon et de Catherine Saouter, s'intitule *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*.

[12]

Par exemple la recherche de SCHIELE, Bernard et Louise BOUCHER. « Une exposition peut en cacher une autre : Approche de l'exposition scientifique et technique : La mise en scène de la science au Palais de la Découverte », *Expo Media*, cahier n° 3, 1987, p. 65-214. Citons également la recherche de VERON, Eliseo et Martine LEVASSEUR. *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*. Paris : Bibliothèque publique d'information-Centre Georges Pompidou, coll. « Études et recherches », 1991.

[13]

C'est l'exemple des travaux de Dominique Poulot : POULOT, Dominique. *Musée et Muséologie*. Paris : La Découverte, coll. « Repère », 2005 ; et POULOT, Dominique et Catherine BALLE. *Musées en Europe : une mutation inachevée*. Paris : La Documentation française, 2004.

[14]

Parmi les études socioculturelles, notons DE BORHEGYI, Stephen F. « Space Problems and Solutions ». *Museum News*, vol. 42, n° 11, 1963, p. 18-22.

Cet article présente les résultats d'une thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine^[11]. Nous nous proposons de réfléchir sur le rôle de l'espace dans le processus de communication et de production de la signification dans l'exposition et dans le musée. Bien que le travail sur l'espace fasse aujourd'hui partie intégrante du travail communicationnel de l'exposition, très peu de recherches se sont penchées sur son étude dans une approche communicationnelle. Le cas échéant, l'espace est souvent analysé sous deux angles : soit comme support de travail – ou prétexte – qui permet de passer à l'analyse d'autres objets de recherche, tels que les visiteurs^[21] ; soit comme étant lui-même un objet d'étude, comme les études sociohistoriques^[31], socioculturelles^[41] et typologiques^[51]. Dans ce second cas, on s'occupe généralement de la forme et de la fonction de l'espace et on néglige sa dimension communicative et signifiante, d'où l'idée de traiter de cette dimension. L'objectif de notre recherche est de comprendre comment et dans quelles mesures l'espace s'engage dans le processus communicationnel de l'exposition et participe à donner du sens aux objets présentés.

En partant de l'étude du statut de l'espace dans le musée et dans l'exposition, nous définissons, dans un premier temps, les configurations spatiales et les processus qui autorisent la mise en place de la communication et la production du sens. Dans un deuxième temps, nous développons une méthodologie pour construire un corpus qui représente l'exposition ou le musée d'une manière exhaustive de façon à en permettre l'analyse. Par la suite, nous soumettons à l'analyse trois expositions ; installées dans des enveloppes architecturales signifiantes, celles-ci se distinguent par la singularité du rapport de l'espace à l'exposé. Par le biais de l'analyse de ces expositions, nous réfléchissons à la question suivante : comment espace et exposé fonctionnent-ils pour produire ensemble des effets de sens ? Au terme des analyses, nous discutons les différentes stratégies d'exposition empruntées par les exemples étudiés.

Définition des processus spatiaux qui autorisent

la communication dans l'exposition

Il s'agit d'étudier les configurations spatiales ainsi que les techniques de présentation et de traitement de l'espace qui permettent la mise en place de la communication et la production du sens dans l'exposition. C'est à ce titre que nous revenons sur les définitions de l'expographie, de la muséographie et de la scénographie pour mieux les comprendre. Celles-ci sont souvent confondues, pourtant il s'agit d'opérations bien distinctes. Selon le muséologue français André Desvallées, « la muséographie comprend les techniques requises pour remplir les fonctions muséales et particulièrement ce qui concerne l'aménagement du musée, la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition »^[6]. La scénographie, pour sa part, regroupe les aspects formels et matériels de l'exposition. Le *Grand Larousse universel* la définit comme étant « l'ensemble des éléments picturaux, plastiques, techniques et théoriques qui permettent la création d'une image, d'une construction bi ou tridimensionnelle, ou la mise en place d'une action, notamment théâtrale »^[7]. La référence au théâtre dans les différentes définitions de la scénographie est on ne peut plus présente, raison pour laquelle nous lui préférons le terme suivant, l'expographie, terme qui a été proposé en 1993 par André Desvallées en complément du terme « muséographie ». L'expographie « vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d'une exposition »^[8]. Elle exclut la conservation, la restauration et la sécurité, propres à la muséographie, et elle ne prend en compte que les techniques de présentation, de communication et de médiatisation. Notons au passage que Jean Davallon définit la médiatisation comme un agencement matériel dont les caractéristiques techniques déterminent la relation qui pourra s'établir entre les visiteurs et ce qui est présenté^[9]. L'expographie apparaît donc comme le terme approprié pour désigner le travail opéré sur l'espace et les objets de l'exposition dans le processus de médiatisation de celle-ci.

Pour étudier l'espace du musée et de l'exposition, il est important de distinguer l'espace découlant du travail architectural de celui qui découle du travail expographique. Nous considérons que l'espace architectural est l'enveloppe, au sens de Jacques Fontanille^[10], dans laquelle va se produire le travail expographique. Celle-ci peut être soit neutre, c'est-à-dire qu'elle ne participe pas à la production d'effets de sens de l'exposition, soit productrice de significations. Dans ce second cas, l'enveloppe architecturale produit des effets de sens en rapport avec l'exposé. À l'issue de cette distinction, nous déduisons que l'étude de la signification liée au fonctionnement spatial de l'exposition revient à l'analyse du degré d'intégration-séparation entre l'espace et l'exposé. D'où l'intérêt de revenir sur les processus conceptuels qui

[5]

Voir: VON MOSS, Stanislas.
«Le musée et l'explosion des typologies». *Analyser le musée*, Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique (ASS/SGS), Lausanne 21-22 avril 1995. In. APOTHELOZ, Denis, Ursula BÄHLER et Michael SCHULZ (dir.). Neuchâtel, Université de Neuchâtel: Centre de recherches sémiotiques (CDRS), n°64, 1996, p. 3-31. Voir aussi: GOB, André et Noémie DROUGUET. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels* [2^e éd.]. Paris: Armand Colin, coll. «U-série sciences sociales», 2006.

[6]

DESVALLÉES, André. «Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition». In. DE BARY, Marie-Odile et Jean-Michel TOBELEM (dir.). *Manuel de muséographie: petit guide à l'usage des responsables de musée*. Paris: Séguier, coll. «Option culture», 1998, p. 233.

[7]

Grand Larousse Universel. 1989, p. 9393.

[8]

DESVALLÉES, *op. cit.*, p. 221.

[9]

DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, coll. «Communication», 1999, p. 36.

[10]

«La notion d'"enveloppe", [...] reposerait sur un schéma topologique, faisant de l'objet le cœur d'un *container* délimité par une paroi stratifiée». (FONTANILLE, Jacques.
«Postface». *Analyser le musée: Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique*. Lausanne 21-22 avril 1995. In. APOTHELOZ *et al.*, *op. cit.*, p. 171.

permettent la concrétisation de l'espace de l'exposition, à savoir la mise en espace et la mise en exposition.

La mise en espace et la mise en exposition sont souvent employées dans le même sens. Elles présentent en réalité des nuances qui empêchent de les ranger sous la même définition. Nous considérons que la mise en exposition est l'opération de créer un espace de médiatisation entre le visiteur et les objets, en constituant un environnement cognitif organisé, pour présenter un ensemble d'informations^[11]. La mise en exposition découle d'une intentionnalité de faire comprendre, faire découvrir, faire savoir, tant avec la langue naturelle qu'avec d'autres moyens comme les images, les sons, etc. Quant à la mise en espace, c'est l'inscription dans un lieu des éléments de l'exposition et de l'exposition elle-même. Elle est un simple travail d'agencement et d'organisation, qui peut servir pour l'exposition comme pour tout autre usage, entre autres utilitaire, tel que : habitation, commerce, service. Elle n'a pas d'obligation d'explication et elle peut faire partie du travail de mise en exposition. Par conséquent, il est important de savoir, d'un côté, comment nous pouvons analyser la mise en espace à la fois dans son rapport à la mise en exposition et dans ce qui la spécifie et, d'un autre côté, comment toutes les deux collaborent pour concrétiser les idées, les concepts, les points de vue et les savoirs, définis par le projet expographique.

[11]

DAVALLON, *op. cit.*, p. 124.

[12]

Ibid.

[13]

BARTHES, Roland. *Les œuvres complètes*, t. I (1942-1965). Paris : Seuil, 1993. Pour paraphraser Barthes, le message livré par le dispositif expographique peut être dénotatif ou connotatif. La dénotation est le sens premier du message, habituellement intentionnel, et qui fonctionne sur l'analogie et la référence. La connotation est le sens second, qui appartient souvent à l'idéologie (un système de représentation).

En tant qu'opérations permettant la construction de l'espace de l'exposition, la mise en espace et la mise en exposition se traduisent par les dispositifs expographiques ; étudier les premières équivaut à étudier ces derniers. Nous définissons un dispositif expographique comme un ensemble signifiant, composé d'objets variés, organisés dans un espace donné. Il correspond à toute entité ou ensemble tridimensionnel pouvant prendre des échelles variables (une salle, un diorama, une vitrine, etc.), siège d'opérations sémiotiques et dont les limites sont définies principalement par le sens. Les dispositifs expographiques sont constitués d'« objets exposés » et d'« objets outils d'exposition »^[12]. Ils constituent l'interface de rencontre entre le visiteur (récepteur) et le concepteur (émetteur), qui présente l'objet d'exposition à travers une opération de médiatisation. Le dispositif expographique se situe, par conséquent, au centre du processus communicationnel de l'exposition, d'où l'intérêt de focaliser l'analyse sur lui afin de comprendre comment se produit la signification.

En admettant que le fonctionnement signifiant du dispositif expographique est un processus complexe, nous supposons que les messages qu'il produit sont exposés aux effets de la connotation^[13]. Lorsque ces derniers ne sont pas maîtrisés, ils peuvent devenir nuisibles au message que l'on cherche à faire passer. Dans ce cas, les sens seconds occultent les sens premiers et risquent d'être prédominants ; la signification produite par le dispositif expographique est alors erronée. Par ailleurs, si nous considérons

que l'exposition est un ensemble d'unités textuelles qui se produisent par sémiose entre un agencement formel et l'organisation d'un contenu, la manifestation de la signification et son interprétation se font à travers la textualisation^[14] de l'espace de l'exposition. Nous postulons que la textualisation de l'espace résulte de deux activités : premièrement, la mise en relation des dispositifs expographiques au moyen d'un circuit de visite et d'une activité d'exploration ; deuxièmement, la production de signes opérée par chaque dispositif expographique qui permet de le lire comme un texte interprétable. Compte tenu des stratégies de mise en exposition que peut déployer l'expographie (muséologie d'objet, muséologie d'idée et muséologie de point de vue)^[15], nous supposons que la construction d'effet de sens est dépendante également de la définition du point de vue, de l'idée ou du concept qui a permis la mise en exposition. Et si celui-ci n'est pas suffisamment clair, le visiteur aura de la difficulté à comprendre les significations du dispositif expographique.

Comment construire un corpus exhaustif sur l'espace du musée et de l'exposition et comment l'analyser ?

Les différents dispositifs constitutifs de l'espace du musée et de l'exposition ne fonctionnent pas selon les mêmes modalités. La question qui se pose dès que nous commençons à travailler sur ce type d'espace est celle de parvenir à le représenter d'une manière exhaustive, afin de pouvoir l'analyser, tout en tenant compte de la diversité de ses dispositifs. En guise de réponse, nous mettons en place un corpus sur l'exposition qui rend compte de sa dimension spatiale et de tous ses détails générateurs de sens. Pour décrire les dispositifs constitutifs de l'espace de l'exposition, nous proposons d'emprunter un processus descriptif basé sur la technique du relevé. Cette technique suppose l'établissement d'un inventaire de tous les dispositifs de l'exposition ainsi que des composants de chacun d'entre eux. Elle met à l'œuvre trois outils de documentation et de description : le plan, la photo et le texte.

Sur le plan de l'exposition, nous relevons les dispositifs expographiques et les objets qui meublent ses différents espaces. Le plan donne une représentation bidimensionnelle et indiciaire de l'espace représenté, insuffisante pour décrire une configuration spatiale en trois dimensions, raison pour laquelle nous l'associons à un autre outil de description, le relevé par l'écrit, qui consiste à décrire verbalement tous les éléments de l'exposition. La description par le texte, bien qu'elle sollicite principalement des informations visuelles, renseigne sur les ambiances de l'espace (les simultanités visuelles, les sons, les matériaux, etc.) que le plan est incapable de rendre.

[14]

DAVALLON, *op. cit.* ; et ECO, Umberto. *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset et Fasquelle, coll. «Figures» [Trad. de l'ital. par Myriam Bouzahr. *Lector in fabula*]. Milan : Bompiani, [1979] 1985. L'approche de l'exposition comme texte se justifie par le fait que les deux médias reposent sur des processus relationnels qui conduisent à la production du sens. À titre d'exemple, la textualisation de l'espace et de l'exposé se manifeste à travers la figurabilité spatiale qui est analogue de la figurativité textuelle. Ainsi, les processus de mise en exposition empruntent des rapports compositionnels proches de la métaphore, de la métonymie, de la synecdoque, etc., tout comme le discours.

[15]

DAVALLON, *op. cit.* ; et VAN MENSCH, Peter. «Musées en mouvement : Point de vue dynamique et provocateur sur l'interaction muséologie-musées». In. SOFKA, Vladoš (dir.). *ICOFOM Studies*, n° 2, *Museology and Museums*, 1987, p. 25-28.

Mais son inconvénient majeur est qu'elle exige une description de l'espace en langue naturelle qui suit une disposition linéaire et qui, si longue soit-elle, ne peut jamais épuiser son objet^[16]. Un troisième outil descriptif s'impose : le relevé photographique. C'est un outil de recueil de données qui permet d'avoir une description de l'espace dans sa spécificité tridimensionnelle. Les photos doivent être objectives et auxiliaires, c'est-à-dire de nature descriptive et dont l'interprétation est réduite à son degré zéro^[17]. Les trois types de relevés sont par la suite associés pour constituer un seul support d'activité sur l'espace.

La description de l'espace muséal par le biais du plan, de la photo et du texte doit être la plus complète possible. Pour cela, nous établissons une logique de segmentation de cet espace, dont la finalité est de parvenir à une gestion totale de ses composantes. Une question surgit : comment découper l'objet spatial ? Pour y répondre nous élaborons un protocole de découpage que nous employons à la fois pour la construction du corpus et pour l'analyse de l'espace du musée et de l'exposition. Nous considérons que ce dernier est organisé selon des entités tridimensionnelles, d'échelles distinctes, qui s'emboîtent les unes dans les autres, comme des poupées russes. L'emboîtement concerne non seulement l'inclusion des volumes (bâtiment incluant des salles, salles incluant des vitrines...), mais aussi l'inclusion des contenus signifiants (thèmes composés de sous-thèmes, etc.), ainsi que l'inclusion temporelle (une période incluse dans une autre période). L'emboîtement constitue, en corollaire, un principe organisateur des entités spatiales.

La logique de découpage considère l'espace dans sa dimension topologique. Elle dégage plusieurs niveaux d'emboîtement, organisés hiérarchiquement selon un rapport de contenant/contenu. Nous distinguons sept niveaux de découpage de l'espace (ill. 1) : 1) l'*environnement* (*O*) désigne l'espace extérieur et physique de l'exposition ou du musée ; 2) l'*enveloppe* (*P*) désigne le bâtiment abritant le musée ou l'exposition ; 3) la *séquence* (*Q*) est incluse dans l'enveloppe, elle est équivalente au thème ; 4) l'*unité* (*U*) est une subdivision de la séquence et elle correspond au sous-thème ; 5) la *sous-unité* (*sU*) est située dans l'unité et elle est un ensemble d'éléments ; 6) l'*élément* (*E*) est une entité spatiale isolée telle qu'un artefact, un tableau, une sculpture ; 7) le *seuil* (*S*) montre la transition, c'est un marqueur de limite (une porte, un sas d'entrée, etc.).

Pour étudier les processus responsables de la production de la signification dans l'exposition, nous mettons en place deux outils d'analyse. Le premier est prévu pour définir les relations qui régissent l'exposition et que nous désignons par les relations topiques. Le second outil est un modèle sémiotique construit pour analyser le contenu des dispositifs expographiques. La définition des relations topiques, relatives à topos^[18], consiste à étudier

[16]

APOTHÉLOZ, Denis.
«Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial». *Degrés*, n° 35-36, 1983, p. b3.

[17]

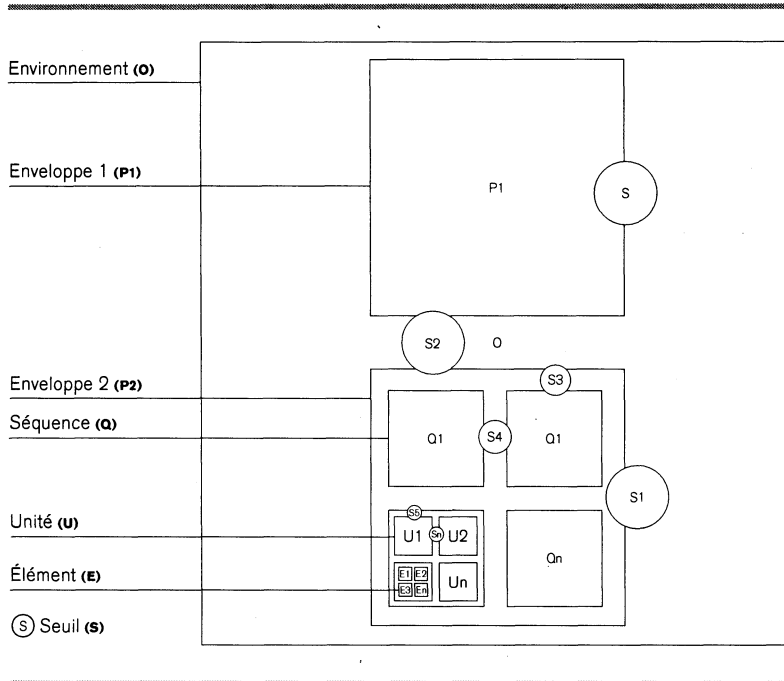
BASTIEN, François et Soumaya GHARSALLAH. «La documentation d'un espace bâti : Production, conservation et usage». *Documentation pour la conservation et le développement: Les nouvelles stratégies du patrimoine pour le futur*. Actes du 11^e séminaire international Forum Unesco-Université et Patrimoine, 11-16 septembre 2006, Université de Florence.

[18]

Un topos (pluriel topoi) est une unité de signification spatiale qui correspond à un espace, un volume contenant des personnes et des objets. (HAMMAD, Manar, Sylvia ARANGO, Éric DE KUYPER et Émile POPPE. «L'espace du séminaire». *Communications*, n° 27, 1977, p. 29.

ILL. 1

Schéma montrant le principe de découpage de l'espace du musée et de l'exposition.



l'organisation des dispositifs expographiques dans l'espace de l'exposition (Comment sont-ils enchaînés ? Qu'est-ce qui a déterminé leurs emplacements ?). Nous spécifions trois catégories de relations ; l'appellation des deux premières est empruntée au Groupe 107⁽¹⁹¹⁾ : 1) les *relations intra-topiques* permettent de définir les critères internes au dispositif expographique considéré d'une manière isolée ; 2) les *relations inter-topiques* concernent les relations qui organisent l'ensemble des dispositifs expographiques de l'exposition ; 3) les *relations extra-topiques* sont réservées à l'analyse du rapport de l'exposition (ou du musée) à son environnement extérieur. Les relations topiques permettent de déterminer les significations de la mise en exposition, mais pas celles de la mise en espace, car la signification de l'espace est quelque chose de difficile à saisir à cause de son fonctionnement connotatif. Par conséquent, ces relations sont insuffisantes pour analyser les significations de l'exposition, c'est pourquoi nous proposons un second outil d'analyse.

Le second outil est un modèle sémiotique, composé de trois espaces articulés⁽²⁰⁾ que nous trouvons aussi bien du côté du visiteur que de celui du concepteur (ill. 2). Nous distinguons l'espace empirique, qui est un espace de représentation tangible ; il correspond à l'espace même de l'exposition. L'espace empirique⁽²¹⁾ est en relation avec un autre espace, mental, appelé l'espace conceptuel⁽²²⁾, dans lequel se déroule la conceptualisation qui permet

[19]

GROUPÉ 107. *Sémiotique de l'espace : compte-rendu final d'une étude exploratoire*. Commandé par la Délégation générale à la recherche scientifique et technique. Paris, 1973.

[20]

Signalons ici que ces trois espaces ont été formulés à partir de l'étude de nombreuses théories sémiotiques, à l'issue de laquelle nous avons constaté que, malgré leurs différences, ces théories tiennent toutes compte de la présence de ces espaces, mais chacune leur attribue des désignations différentes.

[21]

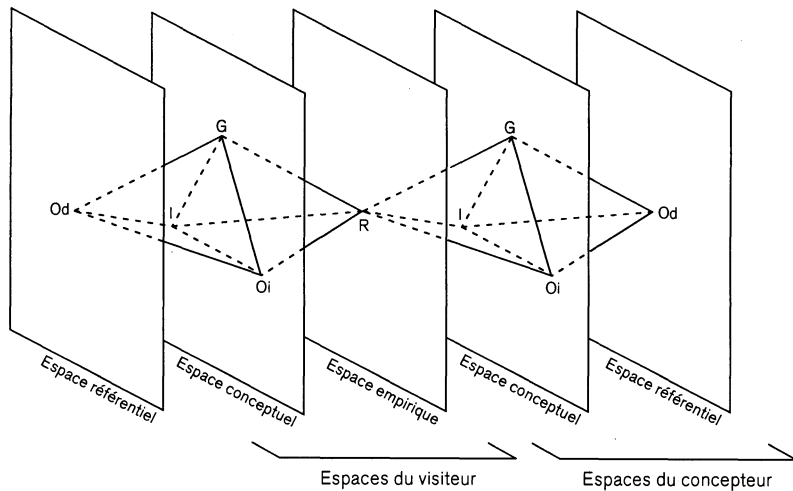
Nous retrouvons cet espace chez Pottier sous le nom du « monde réel ». Chez Davallon, il correspond à l'« espace synthétique », alors que Saouter le nomme l'« espace du support » ou l'« espace plastique », et c'est l'équivalent de l'« espace vrai » chez Boudon. (Voir : POTTIER, Bernard. *théorie et analyse en linguistique*. Paris : Hachette supérieur, coll. « Langue Linguistique Communication », 1992, p. 65 ; DAVALLON, *op. cit.*, p. 172 ; SAOUTER, Catherine. *Le langage visuel* [2^e éd.]. Montréal : XYZ, coll. « Documents », 2000, p. 159 ; BOUDON, Philippe. *Sur l'espace architectural : Essai d'épistémologie de l'architecture*. Paris : Dunod, coll. « Aspect de l'urbanisme », 1971, p. 21.)

[22]

L'espace conceptuel correspond chez Pottier au « monde conceptuel » (*op. cit.*, p. 65), chez Davallon il est désigné par le « monde utopique » (*op. cit.*, p. 170), Saouter l'appelle l'« espace narratif » (*op. cit.*, p. 161) et chez Boudon c'est l'« espace de représentation » ou l'« espace mental » (*op. cit.*).

ILL. 2

Schéma du modèle d'analyse du contenu signifiant du dispositif expographique.



[23]

L'espace référentiel est appelé le « monde référentiel » par Pottier (*op. cit.*) et c'est le « monde réel » chez Davallon (*op. cit.*, p. 166). Il est l'équivalent de l'« espace représenté » ou l'« espace diégétique » chez Saouter (*op. cit.*, p. 163). Boudon l'appelle l'« espace des références » (*op. cit.*).

[24]

DELEDALLE, Gérard. *Charles S. Peirce: écrits sur le signe*. Paris: Seuil, coll. «L'ordre philosophique» [textes rassemblés, traduits et commentés par], 1978.

[25]

En 1897 Peirce écrit: «Un signe, ou *representamen* est quelque chose qui représente à quelqu'un quelque chose sous quelque rapport (*respect*) ou à quelque titre (*capacity*). Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut être plus développé.» (*Id.*, p. 121.)

d'interpréter les dispositifs et les objets exposés. L'espace conceptuel est articulé à un troisième espace appelé l'*espace référentiel*^[23], qui est ce à quoi nous nous référons pour construire le discours sur les objets et les dispositifs présentés. Pour le fonctionnement de ce modèle, nous avons cherché des outils sémiotiques du côté de la théorie peircienne^[24]. Nous plaçons dans l'espace empirique le *representamen*^[25] (R) qui représente la matérialité du dispositif expographique. L'espace conceptuel comprend le point de vue ou *ground* (G), construit sur l'objet présenté (Od) et l'objet immédiat (Oi), qui est l'objet tel que le signe le représente, ainsi que l'interprétant (I), qui est le moyen utilisé pour l'interprétation. Dans l'espace référentiel se place l'objet dynamique (Od), c'est l'objet tel qu'il est dans son entièreté. Le modèle propose d'étudier les instances de production et de réception, à partir du dispositif lui-même. Le visiteur est abordé à travers les modalités de sa représentation et le concepteur à travers les traces de son énonciation.

Exemples d'analyses d'expositions

Les trois expositions que nous analysons présentent des stratégies de mise en espace et de mise en exposition variées. La première est aménagée dans un espace existant et dont l'expographie investit l'enveloppe architecturale dans le processus de signification. La deuxième est aménagée dans

un espace existant et dont l'expographie rompt avec l'enveloppe architecturale d'origine. La dernière présente une mise en espace architecturale destinée à l'exposition.

La première exposition, *Avignon, un rêve que nous faisons tous*, a été organisée en 2003 au siège de l'association s'occupant de l'héritage artistique de Jean Vilar, à savoir la Maison Jean Vilar à Avignon^[26]. L'exposition dresse les portraits des directeurs successifs du festival d'Avignon, en focalisant le discours sur les politiques culturelles menées par chacun d'entre eux. Les directeurs sont présentés dans un ordre chronologique, chacun dans un thème portant son nom. Le scénario de l'exposition se divise en deux périodes : avant et après l'ouverture de la Maison Jean Vilar. Ainsi les directeurs qui ont dirigé le festival avant l'ouverture de la maison sont présentés dans des enveloppes expographiques coupées de l'enveloppe architecturale d'origine de celle-ci. Ceux dont les mandats datent d'après l'ouverture sont présentés dans le vrai décor de la maison. Les directeurs sont désignés d'une manière explicite, à partir d'un événement ou d'un point de vue qui, lui, est donné d'une manière codée, par une métaphore, un traitement plastique ou une organisation spatiale. À titre d'exemple, le directeur Paul Puaux est présenté à partir d'une de ses citations : « Avignon est une maison de la culture à ciel ouvert. » Le dispositif expographique représente la métaphore qu'engendre cette déclaration, par la toiture de la salle en double pente, traversée au milieu par une fente laissant pénétrer une lumière bleue (ill. 3). Ce dispositif constitue le *representamen*, exposant Paul Puaux (objet dynamique) à partir d'un point de vue (la citation), transformant une image mentale en un objet spatial par un rapport d'iconicité^[27].

Dans cette exposition, nous remarquons que les dispositifs expographiques fonctionnent sur les connotations ; celles-ci résultent du traitement de l'espace qui provoque des effets esthétiques sur le visiteur. Mais la construction de la signification exige une culture partagée entre le public et les concepteurs, en l'occurrence le théâtre et le festival d'Avignon. De nombreuses mises en exposition montrent que les dispositifs produisent des messages codés. De plus, les espaces référentiels auxquels renvoient les objets exposés sont souvent difficiles à identifier.

La deuxième exposition que nous analysons est intitulée *Trésors de la Méditerranée*^[28]. Elle présente des objets archéologiques retrouvés dans l'épave d'un navire appareillé d'Athènes, au premier siècle av. J.-C., et échoué au large des côtes de la Tunisie. Il se dirigeait vers l'Italie et transportait des œuvres d'art et des objets destinés à décorer la villa d'un aristocrate romain. Quoique cette exposition soit installée dans un ancien palais beylical, l'enveloppe architecturale des salles qui l'accueillent est rendue neutre pour la plupart des thèmes. Les espaces sont réaménagés et

[26]

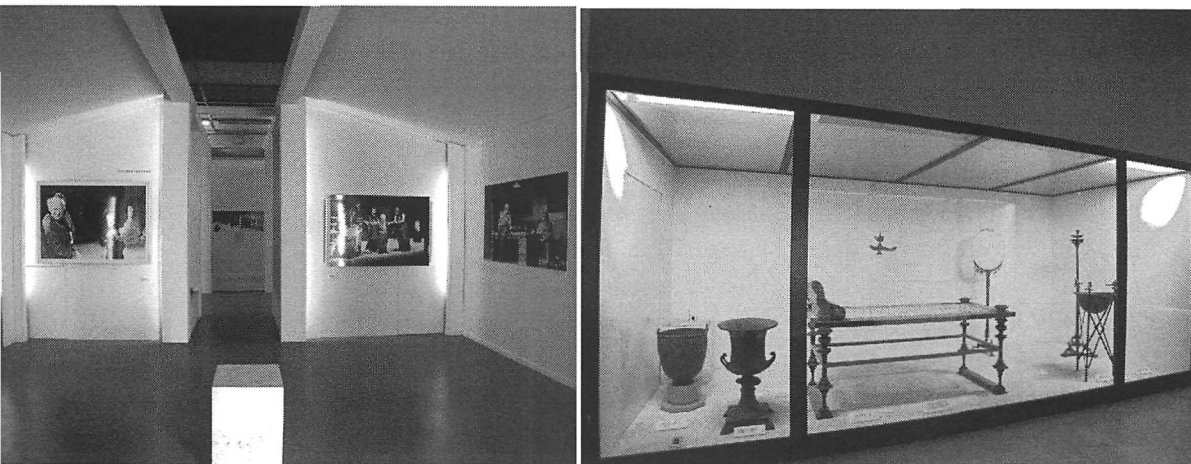
La Maison Jean Vilar est installée à l'hôtel Crochans, une ancienne livrée cardinalice, présentant de nombreux décors anciens. L'exposition est conçue par la scénographe Nathalie Crinière, en collaboration avec les responsables de la Maison Vilar.

[27]

DELEDALLE, *op. cit.*

[28]

La conception de l'exposition a été réalisée par l'Institut National du Patrimoine tunisien, soutenu par la Direction des Musées de France, dans sa contribution à la réalisation de l'éclairage, œuvre de Jean-Jacques Ezrati. La restauration des objets archéologiques a été faite en collaboration avec le Musée régional rhénan de Bonn. L'exposition a été inaugurée en 2000.



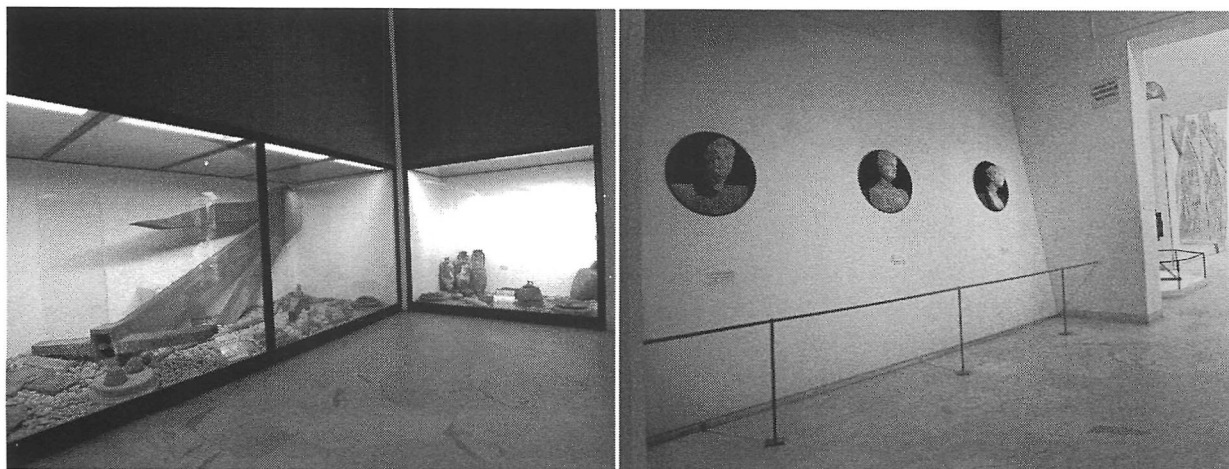
CRÉDITS : SOUMAYA GHARSALLAH-HIZEM

ILL. 3 *Avignon un rêve que nous faisons tous*. La salle Paul Puaux avec son plafond en double pente.

ILL. 4 *Trésors de la Méditerranée*. Vue de la salle des lits.

remodelés en fonction des besoins expographiques des objets présentés. L'exposition est composée de six thèmes, installés dans six salles organisées en enfilade. Elle présente une multitude de stratégies de mise en exposition avec des mises en espace différentes, que nous classons en quatre catégories : mise en espace dominante, mise en espace associative, mise en espace dominée et mise en espace neutre.

Lorsque la *mise en espace* est dominante, le traitement de l'espace est mis au service de la signification. L'expographie est épurée et elle est gérée essentiellement d'une manière spatiale. C'est l'exemple de la salle des lits (ill. 4), reconstituant un intérieur romain uniquement avec des objets retrouvés dans l'épave, c'est-à-dire des « vraies choses », et avec très peu d'outils d'exposition (essentiellement des cartels explicatifs). La *mise en espace associative* combine outils d'exposition et gestes de mise en espace pour construire le dispositif expographique. C'est l'exemple de la salle du navire (ill. 5), qui présente une mise en exposition fondée sur une idée : la reconstitution de l'épave du navire échoué. Elle mobilise de nombreux dispositifs de mise en contexte qui sont là pour présenter des objets authentiques, restitués pour la plupart, en les associant à des décors (lumière bleue, galets, etc.). La *mise en espace dominée* utilise des outils d'exposition, mais elle présente une contextualisation minimale, qui fonctionne sur la connotation. Nous en donnons l'exemple de la salle des médaillons (ill. 6), présentant des têtes et des bustes sculptés, incrustés dans des niches circulaires (objet immédiat), représentant un élément de leur espace référentiel d'origine, les médaillons d'un sanctuaire grec (objet dynamique). Enfin,



ILL. 5 *Trésors de la Méditerranée*. Vue de la salle du navire.

ILL. 6 *Trésors de la Méditerranée*. Vue de la salle des médailles.

la *mise en espace neutre* s'inscrit dans une muséologie d'objet telle que l'a définie Van Mensch^[29]; la mise en exposition est réduite à son degré zéro et l'interprétation des dispositifs expographiques exige un visiteur averti. C'est l'exemple de la salle des bronzes (ill. 7), présentant les objets sur des socles, accompagnés de cartels.

Le troisième terrain d'étude est le Musée archéologique de Nice-Cimiez. Il est érigé à la limite des vestiges de l'antique cité de Cemenelum. C'est un musée de site, dont la mise en espace architecturale, représentant un plan basilical, s'inspire de son environnement archéologique^[30]. Il a été conçu pour accueillir une collection préalablement définie. L'exposition est complètement décloisonnée (ill. 8). C'est un choix expographique qui favorise la transparence et le parcours libre. Cependant, les limites entre les séquences et les unités sont floues, notamment en l'absence de panneaux signalétiques, ce qui représente un inconvénient. Pour comprendre l'organisation de l'exposition, il faut se procurer un des documents de guidage et d'aide à la visite, disponibles à l'accueil, ou suivre une visite guidée.

En examinant les descriptions des thèmes de l'exposition, données par les documents de guidage, nous constatons qu'elles présentent un décalage avec la mise en espace et la mise en exposition réelles, d'où la difficulté à saisir la signification des dispositifs expographiques à partir de leur mise en exposition. La syntagmatique textuelle de l'exposition ne peut être déterminée qu'à partir de la lecture des documents de guidage. De plus, la mise en espace est construite selon deux points de vue distincts :

[29]

VAN MENSCH, *op. cit.*

[30]

Le musée, conçu par l'architecte Vladimir Mitrofanoff, a ouvert ses portes en 1989. La muséographie a été réalisée par Danielle Mouchot, conservatrice du musée à l'époque.



CRÉDITS : SOUMAYA GHARSALLAH-HIZEM

ILL. 7 *Trésors de la Méditerranée*. Vue de la salle des bronzes.

l'un est architectural, l'autre est expographique. Il en découle que l'exposition possède deux types d'unités : des unités expographiques, de nature discursive et engendrées par les thèmes de l'exposition (cadre de vie dans la ville romaine, l'époque paléochrétienne, etc.) et des unités architecturales, elles sont spatiales et elles sont impulsées par le plan basilical de la salle d'exposition (nef, abside, chapelle...). Mais ces deux types d'unités ne sont ni superposables, ni perceptibles à cause de l'incohérence entre le projet architectural et le projet muséographique : l'espace architectural produit des significations distinctes de celles engendrées par les dispositifs expographiques. La construction des effets de sens s'avère, par conséquent, une opération complexe pour le visiteur peu averti.

Conclusion

En termes de synthèse, nous déduisons que les expositions étudiées présentent des logiques de mise en exposition différentes, qui n'entraînent pas la mise en espace de la même façon et qui fonctionnent avec des organisateurs différents. Par organisateur nous entendons le point de vue sur l'espace référentiel qui permet d'organiser l'espace empirique de l'exposition selon une certaine logique. Il est responsable de la définition de la logique de mise en espace et de mise en exposition du dispositif expographique. Nous distinguons trois catégories d'organisateur : discursif, spatial et esthétique.

Pour l'*organisateur discursif*, le travail de mise en exposition est très élémentaire. Il néglige le plus souvent la mise en espace et il est tributaire du travail scientifique sur les objets exposés. Pour cet organisateur, la médiatisation n'a pas beaucoup d'importance et l'espace n'est pas contrôlé par l'expographie. L'articulation des dispositifs expographiques se fait en fonction d'une logique verbale et non pas spatiale comme c'est le cas au Musée archéologique de Nice-Cimiez, où le discours de l'exposition est donné par les documents de guidage. Dans ce type d'exposition, le degré d'intégration espace/exposé est faible. L'*organisateur spatial* présente une mise en exposition construite principalement sur une logique de mise en espace. L'échelle, l'agencement, la disposition des objets influencent leur perception et leur lecture. La mise en exposition n'utilise que très peu d'outils d'exposition ; elle s'appuie sur l'organisation spatiale de l'exposé pour en faire un ensemble de significations comme c'est le cas de la salle des lits dans l'exposition *Trésors de la Méditerranée*. Dans le cas de l'*organisateur esthétique*, l'expographie met en espace quelque chose (un objet, une idée, un point de vue...) à travers un traitement plastique spécifique de l'espace, qui permet de le poétiser. La communication passe alors par une appréhension sensible des qualités formelles et esthétiques du dispositif expographique. C'est l'exemple de la séquence de Paul Puaux de l'exposition *Avignon, un rêve que nous faisons tous*. Les expositions qui empruntent un organisateur esthétique peuvent être qualifiées d'émotives (*emotive exhibitions*) au sens de Michaël Belcher^[31] ; elles sont conçues dans l'intention de produire un effet émotif sur le visiteur.

Les analyses respectives des trois expositions montrent que la médiatisation optimale est obtenue lorsque la mise en exposition combine les trois types d'organisateur. Dans ce cas, la production de signification s'effectue par un procédé d'association de l'organisation de l'espace et des dispositifs expographiques, ainsi que leurs qualités esthétiques avec un signifié discursif, qui représente un point de vue ou une idée sur l'exposé. Compte tenu de la nature plastique et spatiale du signifiant,

[31]

BELCHER, Michaël. « Types of Museum Exhibitions », *Exhibitions in Museums*. London/Washington : Leicester University Press/ Smithsonian Institution Press, 1991, p. 58-66.

ces associations engagent des effets perceptifs et sensibles sur le visiteur. Lorsque la médiatisation est optimale, les dispositifs expographiques sont textualisés grâce à la manifestation des significations, liées à l'usage et à la perception de l'espace et de l'exposé. Cette perception s'organise lors de l'appropriation discursive de l'exposition par le visiteur qui, dans un processus d'interprétation, opère un travail d'articulation et de mise en relation des dispositifs expographiques à travers un parcours de visite. Le travail de textualisation de ces dispositifs se situe dans l'espace conceptuel. Du côté de la réception, l'espace conceptuel résulte de la rencontre du visiteur avec l'espace empirique ; l'interprétation consiste, par conséquent, à retrouver le scénario de l'exposition (situé au niveau de l'espace référentiel), ou du moins des fragments, à partir des dispositifs expographiques d'une part, et de l'organisation de l'espace d'exposition de l'autre. Ces dispositifs sont fondés sur des concepts, des objets et des idées qui représentent ce scénario. Ce dernier n'est pas toujours présenté d'une manière explicite dans l'exposition, il peut fonctionner sur la connotation et être indicible. C'est pourquoi il est très important de bien définir les modalités de mise en espace et de mise en exposition qui autorisent le passage du scénario en tant que texte aux dispositifs expographiques en tant que concrétisation spatiale de ce scénario.

Certaines modalités de mise en espace et de mise en exposition permettent une textualisation plus aisée de l'exposition et une médiatisation meilleure du contenu expographique. Nous les recommandons pour la conception d'exposition. Parmi ces modalités, nous citons : l'installation de dispositifs introductifs à l'entrée de l'exposition et de chacun des thèmes, pour présenter leurs contenus ; la considération de l'échelle du dispositif expographique par rapport à l'espace de l'exposition ; l'étude de la densité de cet espace en objets ; la mise en place de traitements de mise en valeur des objets, par exemple l'éclairage spécifique ; le contrôle du parcours ; la création de redondances énonciatives et spatiales pour fournir des repères au visiteur ; l'organisation de l'espace en fonction du scénario de l'exposition. Enfin, il faut savoir que l'emplacement de chaque dispositif expographique dans l'espace de l'exposition doit être choisi avec beaucoup d'attention pour une meilleure articulation de l'ensemble.

En conclusion, les analyses des expositions *Avignon, un rêve que nous faisons tous* et *Trésors de la Méditerranée*, ainsi que du Musée archéologique de Nice-Cimiez, permettent de mieux comprendre le fonctionnement signifiant de l'espace dans l'exposition et son rôle dans le travail de médiatisation. L'analyse d'autres expositions pourrait certainement dévoiler d'autres aspects communicationnels de l'espace que nous n'avons pas eu l'occasion d'aborder dans cette recherche.



CRÉDITS: SOUMAYA GHARSALLA+HIZEM

ILL. 8 Musée archéologique de Nice-Cimiez. Salle d'exposition du rez-de-chaussée.

Summary

The Role of Space in the Museum and Exhibition: An Analysis of the Communication and Meaning Process

[Translated by Laura Schultz]

Ever since the concept of space has been considered in communication strategies, the face of museums and exhibitions has changed. The spatial dimension is being used more and more in communications to achieve a better understanding of the exhibition. Hence we try to understand how and to what extent space figures in the exhibition's communication process, and how it participates in giving meaning to the presented objects.

In order to better understand the way in which space functions, we will study the status it may hold in the museum and exhibition. We will define the spatial configurations and processes that allow for the placement and production of meaning. We will highlight the most important of these processes, in particular spatialization and exhibition staging. The former two concepts allow for the construction of the exhibition's space as an ensemble of expographic apparatuses that produce meaning. The expographic apparatus is at the crux of the exhibition's communication process, which is why our analysis will focus on this concept.

In order to build a corpus that comprehensively represents the exhibition or the museum and allows for its analysis, we will develop a partitioning protocol that corresponds to three descriptive tools: the layout, photo, and text. In the analysis, two types of tools will be defined. The first takes into account relational processes associated with the production of meaning in the exhibition, namely topical relationships. The second is a semiotic model, based on the Peircian theory; it is intended to analyze the meaning of the spatialization of expographic apparatuses in relation to exhibition staging.

In turn, we will analyze three exhibitions that present different staging strategies. They are set apart by each exhibition's unique relationship between space and what is being exhibited. The three exhibitions are: *Avignon, un rêve que nous faisons tous* (Maison Jean Vilar, Avignon), *Trésors de la Méditerranée* (Musée national du Bardo, Tunisie), and the archæological museum in Nice-Cimiez. Through the analysis

of these exhibitions, we will explore the question of the production of meaning as a result of the relationship between space and the exhibition.

In the analysis, we will discuss different exhibitional strategies employed in the examples at hand. We will show that each exhibition demonstrates a logically distinct exhibition staging, using space differently. A classification system organizing the categories of spatialization and exhibition staging may then be established according to the point of view constructed on the presented objects, which will be sorted according to the organizer. With that in mind, in our conclusion we will propose some recommendations on exhibition design.