

Programme de la maîtrise en muséologie  
Université du Québec à Montréal

**Le rôle du visiteur de l'exposition narrative : essai de définition.  
Le cas de *Paris en scène. 1889-1914***

Rapport de travail dirigé (9 cr.)  
Présenté à  
Monsieur Dominic Hardy

MSL-6700, *Travaux dirigés*

Catherine Duperron

Hiver 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	3
1. L'approche sémio-pragmatique	5
I. LE MÉDIA EXPOSITION	8
1. Langages et institutions	9
2. L'exposition thématique	12
3. Exposition et documentarité	14
II. <i>PARIS EN SCÈNE. 1889-1914</i> : UNE EXPOSITION NARRATIVE	17
1. Les objets et leur mise en exposition	17
2. La mise en espace	19
3. La mise en scène	21
4. La mise en récit	24
III. LE RÔLE DU VISITEUR D'EXPOSITION	28
1. Narration et documentarité	28
1.1 Le récit	28
1.2 Fiction et réalité	30
2. La fictionnalisation	32
2.1 Temporalité, spatialité et construction narrative	37
3. La spectacularisation	40
3.1 L'esthétisation	43
3.2 La scénarisation : une invitation à la participation	45
4. Le rôle du visiteur : spectateur, acteur ou narrateur ?	48
4.1 De la production à la réception	51
CONCLUSION	53
BIBLIOGRAPHIE	57
ANNEXES	61

## INTRODUCTION

Depuis le début du XIXe siècle, le musée public collectionne des objets et les rend accessibles à l'ensemble de la société. L'exposition est une des principales activités de médiation permettant au public de *rencontrer* ces objets patrimoniaux. Le musée se présente ainsi comme un double médiateur<sup>1</sup>. Par ses activités de collectionnement et son rôle de gardien du patrimoine, le musée constitue un intermédiaire entre les objets du passé et la collectivité actuelle. Quant à l'activité d'exposition, elle instaure une relation avec des lieux et des temps distants *par* l'intermédiaire des objets matériels. Le pouvoir discursif de l'exposition réside dans sa capacité à proposer des pistes d'interprétation pour comprendre ce qui est *donné à voir*. Il est donc possible de considérer le musée comme une instance énonciatrice qui *parle* à des publics à travers l'exposition d'objets. Le type de présentation privilégié peut modifier la signification des objets exposés, tout en créant des effets particuliers chez le visiteur.

Devant l'utilisation grandissante dans le champ de la muséologie des expressions *récit d'exposition*, *trame narrative* et *scénario d'exposition*, la question suivante s'impose d'emblée : *comment* l'exposition raconte-t-elle une histoire ? Plus encore, il convient de se questionner sur la réaction du visiteur face aux stratégies narratives mises en place par l'institution muséale. Nous cherchons ici à démontrer que les méthodes de mise en exposition participent à créer différents discours, qui appellent différentes *lectures* de la part du récepteur. Notre objectif est donc de définir des postures de réception qui permettront de déterminer le statut du visiteur d'exposition. Nous émettons l'hypothèse que le visiteur constitue un actant pluriel, car il peut mobiliser plusieurs modes de lecture pour s'approprier cet objet culturel unique qu'est l'exposition muséale.

---

<sup>1</sup> Raymond Montpetit, « Médiation », dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 223-225.

Ce projet se réalisera à travers l'analyse d'un cas particulier : l'exposition thématique *Paris en scène. 1889-1914* qui fut présentée au Musée de la civilisation à Québec du 19 juin 2013 au 23 février 2014<sup>2</sup>. Nous avons sélectionné cette exposition, car elle nous apparaît représentative du changement de paradigme qui se dessine dans le champ muséal depuis un certain nombre d'années. La volonté d'impliquer physiquement et psychologiquement le visiteur dans le dispositif expositionnel, qui se remarque notamment par la prédominance de la scénographie, s'insère dans la tendance contemporaine de la muséologie d'interprétation<sup>3</sup>. Au cours des vingt dernières années, les expériences interactives et immersives développées dans les musées de sciences, ainsi que l'installation d'art contemporain qui a dominé les pratiques artistiques, ont contribué à l'évolution des modes de « mise en situation » qui appellent sensorialité et sensibilité<sup>4</sup>. De nos jours, les possibilités communicationnelles des mises en scène immersives sont explorées par plusieurs acteurs du champ muséal, en passant par le musée d'art jusqu'au centre d'interprétation. Le foisonnement des recherches dans ce domaine nous fournit d'excellents outils d'analyse pour comprendre comment se déploie la narrativité à travers les expériences immersives.

Notre analyse sémiotique se base sur notre propre expérience de visite et sur les données que nous avons recueillies sur place. En plus des photographies que nous avons prises et des textes que nous avons transcrits (audioguides et panneaux didactiques), le Musée de la civilisation à Québec a accepté de nous fournir une copie du plan de la salle. Ces documents iconographiques sont reproduits en annexe. Ce

---

<sup>2</sup> Les Musées de la civilisation, *Communiqué de presse*, « Archives du site », 2014, En ligne. <<http://www.mcq.org/fr/presse/archives.php?idEx=w3796>>. Consulté le 30 mars 2014.

<sup>3</sup> Jean Davallon et Émilie Flon, « George-Henri Rivière *versus* exposition-spectacle, est-ce une bonne question ? », *Musées et collections publiques de France*, n° 229-230, 2000, p. 70-77.

<sup>4</sup> Alessandra Mariani, « Pratiques interactives et immersives : pratiques spatiales critiques. La réalité augmentée de l'exposition », *MédiaTropes*, vol. 3, n° 2, 2012, p. 55-56. En ligne. <<http://mediatropes.com/index.php/Mediatropes /issue/view/1305/showToc>>. Consulté le 15 avril 2014.

travail se veut avant tout théorique : nous n'avons pas effectué d'étude de terrain pour observer les réactions des visiteurs. Nous nous intéressons ici au visiteur en tant qu'entité conceptuelle. Pour ce faire, nous appliquerons les notions sémiopragmatiques d'auteurs qui oeuvrent dans divers champs de recherche. Nous ferons notamment référence aux écrits de Roger Odin, auteur qui s'est attardé à définir les mécanismes communicationnels qui interviennent dans la création et la réception des messages. S'appliquant d'abord et avant tout à l'objet cinéma, l'auteur considère que les mécanismes qu'il décrit sont transmédiateurs<sup>5</sup>. Cela nous permettra d'établir des liens entre le cinéma et l'exposition, deux médias contemporains qui chacun à leur manière nous racontent des histoires. Cet exercice comparatif permettra de dégager des similitudes et des disparités, ce qui améliorera certainement notre compréhension, non seulement du récit d'exposition muséale, mais aussi du rôle du visiteur dans le processus de construction narrative.

### 1. L'approche sémiopragmatique

La pragmatique cherche à définir la fonction illocutoire des énoncés, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse à la relation qui s'établit entre les protagonistes de la communication<sup>6</sup>. En d'autres mots, elle s'intéresse aux *effets* possibles des messages en tenant compte du cadre social dans lequel ils s'inscrivent. Nous parlons ici d'effets *potentiels*, car les effets réels ne peuvent être mesurés que dans le cadre d'une recherche empirique<sup>7</sup>. Contrairement à l'approche immanentiste (ou structuraliste) qui « pose le texte comme un donné doté de caractères structuraux permanents [...]»,

---

<sup>5</sup> Roger Odin, « Sémiopragmatique et intermédialité », dans André Gaudreault et François Jost (dir.), *La Croisée des médias*, Paris, CREDHESS, n° 9, 2000a, p. 116.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya, *Introduction aux théories de la communication. Analyse sémiopragmatique de la communication médiatique*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2004, p. 79.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 301-302.

un donné qu'il décrit sans référence à ce qui lui est extérieur »<sup>8</sup>, l'approche pragmatique s'intéresse aux différents éléments contextuels qui permettent de qualifier les énoncés. Il s'agit donc d'analyser un objet culturel (ou énoncé) en l'insérant dans la situation de communication, comme le souligne Charles Perraton : « le sens de l'énoncé ne peut être saisi en dehors de son énonciation [...], sans le situer à l'intérieur des relations entre l'ensemble producteur et les usagers »<sup>9</sup>. La sémio-pragmatique se situe entre les approches immanentiste et pragmatique. Elle permet de questionner les bases de construction du texte, autant dans l'espace de la réalisation que de celui de la réception<sup>10</sup>. « La sémio-pragmatique s'intéresse en priorité *aux grandes modalités de la production de sens et d'affects* [...] ainsi qu'à leurs conditions de mise en œuvre »<sup>11</sup>.

Ce bref survol de l'approche sémio-pragmatique nous permet d'identifier les concepts phares qui guideront notre travail analytique. Il agira pour nous de considérer que l'analyse de l'exposition *Paris en scène* en tant qu'*objet de sens* doit se réaliser en tenant compte de deux points de vue bien distincts : celui de la production (objet produit) et celui de la réception (objet perçu)<sup>12</sup>. Dans un premier temps, nous nous intéresserons davantage à l'énonciateur par la définition du fonctionnement sémiotique du média exposition. Il sera question de la typologie des langages d'exposition et du caractère *documentarisant* des expositions muséales. Cette étape introductive offrira une vue d'ensemble des stratégies mises en œuvre par les différentes institutions qui composent le champ muséal. Quoique cette démarche ne soit pas exhaustive, elle permettra tout de même de situer l'approche thématique dans

---

<sup>8</sup> Roger Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011, p. 9.

<sup>9</sup> Charles Perraton, « Énonciation spatiale et logique de l'expression », *Protée*, vol. 12, n° 2, 1984, p. 72.

<sup>10</sup> Roger Odin, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », dans Jean-Pierre Esquenazi et Roger Odin (dir.), *Cinéma et réception*, Paris, Hermès, 2000b, p. 52.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>12</sup> Charles Perraton, *loc. cit.*, p. 72.

un cadre historique général. Dans le deuxième chapitre, nous porterons une attention particulière aux stratégies de l'énonciateur<sup>13</sup> à travers une description formelle de l'exposition à l'étude, au cours de laquelle nous aborderons la mise en espace, la mise en scène, et bien évidemment, la mise en récit. Le troisième chapitre sera l'occasion de s'intéresser davantage à l'autre pôle de la communication narrative, c'est-à-dire le récepteur. Nous mettrons en relation les concepts théoriques qui se rapportent à la sémiotique et à l'étude des récits avec des exemples précis relevés dans *Paris en scène*. Les notions de récit, fiction, diégèse, spectacle et scénographie comptent parmi les thèmes discutés qui nous permettront de mieux définir le rôle du visiteur de l'exposition narrative.

---

<sup>13</sup> Au cours de ce travail, nous utiliserons le vocable *énonciateur* pour désigner l'instance productrice de l'exposition. Celui-ci est un actant, ou une posture théorique, qui intervient dans la communication médiatique. Cela ne correspond pas aux personnes qui ont travaillé à la réalisation du projet.

## I. LE MÉDIA EXPOSITION

L'exposition constitue un lieu de rencontre, autant physique qu'intellectuel, entre une institution et des publics. Son rôle est de *montrer*, ou de *donner à voir*, les objets d'une collection muséale. Selon Martin Schärer, l'exposition se définit comme « un lieu de visualisation explicative de faits absents avec des objets et des moyens de mise en scène comme signes »<sup>14</sup>. L'exposition apparaît ici comme une fiction qui raconte, à partir d'objets symboliques, une réalité temporelle et physique extérieure à l'espace muséal. Cette narration s'effectue par évocation, car « ce sont les valeurs attribuées qui sont visualisées comme signes et qui s'associent à la présence de l'objet »<sup>15</sup>. Puisque l'objet de collection ne possède pas de signification intrinsèque, c'est le rôle du muséologue de construire un discours interprétatif par la mise en exposition<sup>16</sup>. Celle-ci consiste à sélectionner des *expôts*<sup>17</sup>, à les mettre en relation et en scène dans un espace physique délimité pour créer des ensembles significatifs qui s'enchaînent<sup>18</sup>. Beaucoup plus qu'un simple processus de monstration, l'exposition est un dispositif générateur de significations. Il s'agit d'un système de communication qui fonctionne selon le registre de la métacommunication. En effet, l'exposition produit un message (l'interprétation) qui porte sur un message (l'objet). Jean Davallon résume bien ce concept lorsqu'il dit que l'exposition est un média, car « Non seulement elle montrerait des "choses", mais toujours *indiquerait comment* les regarder »<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> Martin Schärer, « L'exposition, lieu de rencontre pour objets et acteurs », dans Pierre Alain Mariaux (dir.), *Les lieux de la muséologie*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 49.

<sup>15</sup> André Desvallées, Martin Schärer et Noémie Drouguet, « Exposition », dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *op. cit.*, p. 137.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>17</sup> Développé par André Desvallées, le néologisme *expôt* désigne autant les objets authentiques de la collection (*muséalia*), le matériel expographique (vitrines, socles, cartels, etc.) que les outils d'information (textes, photographies, documents audiovisuels, etc.). *Ibid.*, p. 138.

<sup>18</sup> Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 166.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 7.

## 1. Langages et institutions

Il est possible de définir diverses catégories d'expositions en fonction des objectifs poursuivis et des moyens utilisés pour y arriver. La typologie des langages d'exposition de Martin Schärer nous apparaît pertinente pour démontrer que le champ muséal est composé d'institutions qui construisent des discours distincts. Dans un premier temps, le langage esthétique vise à *susciter le plaisir* par la contemplation. L'exposition esthétique comprend habituellement peu d'objets, qui sont souvent isolés les uns des autres. Un mobilier épuré, un éclairage directionnel, des couleurs neutres et un minimum de textes font partie des moyens utilisés, majoritairement par les musées de beaux-arts, pour révéler le caractère exceptionnel des oeuvres. Tout est mis en place pour supprimer les signes qui pourraient détourner l'attention du visiteur de ce *bel objet* qu'est l'œuvre d'art<sup>20</sup>. L'objet exposé devient alors autosuffisant et autoréférentiel, puisqu'il est amputé de son contexte d'origine. Selon Jérôme Gilcenstein, ce type de présentation, souvent qualifiée de « *white cube* », a connu un succès important lors de la création des premiers musées d'art moderne dans les années 1920-1930. Toutefois, l'auteur rappelle que la volonté de décontextualiser les objets exposés s'est manifestée dans les musées européens dès la Renaissance, ce qui coïncide avec la naissance de la discipline de l'Histoire de l'art<sup>21</sup>. Les expositions d'inspiration esthétique sont encore présentes de nos jours, particulièrement dans les musées d'art contemporain.

Les expositions qui cherchent à *provoquer des émotions* par la mise en scène des objets se situent du côté du langage théâtral. Il est possible de classer dans cette catégorie la reconstruction d'époque (*period rooms*), le panorama et le diorama. Pour Raymond Montpetit, ce type de présentation illusionniste relève de la muséologie analogique. Celle-ci consiste à combiner dans un même espace des objets

---

<sup>20</sup> Martin Schärer, *loc.cit.*, p. 52.

<sup>21</sup> Jérôme Gilcenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 29-31.

(authentiques ou substitués) et des représentations bidimensionnelles de manière à ce que l'ensemble crée une image réaliste<sup>22</sup>. L'effet de ressemblance qui s'en dégage permet au visiteur de s'imaginer sur le site représenté. « L'objet individuel “disparaît” dans un arrangement global qui accepte très souvent aussi des copies et des reconstructions pour arriver à créer une “vue d'ensemble”. Le passé devient une réalité à revivre dans le sens de “c'était vraiment comme ça” »<sup>23</sup>.

Les présentations analogiques se sont développées à partir de la fin du XVIIIe siècle et ont connu un grand succès tout au long du XIXe siècle dans les lieux de rassemblement populaire, comme les foires et les Expositions universelles<sup>24</sup>. Les musées n'ont pas échappé à cette culture de l'illusionnisme. Du milieu du XIXe siècle jusque dans les années 1920, la logique de l'exposition analogique fut privilégiée par un grand nombre d'institutions disciplinaires (arts, histoire, ethnologie et science) partout à travers le monde. Au cours de cette période, les *period room* furent particulièrement répandues dans les musées d'art en Angleterre, en Allemagne et en Amérique<sup>25</sup>, alors que les dioramas et autres dispositifs similaires furent principalement exploités par les musées d'histoire naturelle et d'ethnologie, autant en Europe qu'en Amérique du Nord<sup>26</sup>. La logique de présentation du langage théâtral est à la base de la muséalisation *in situ*, où l'objet à mettre en valeur est indissociable de son lieu de référence, comme cela se produit dans les musées de site et les parcs naturels<sup>27</sup>. Quoique la forme originale du diorama soit dépassée, le recours généralisé aux nouvelles technologies pour créer des environnements immersifs démontre que ce modèle muséographique se renouvelle encore de nos jours<sup>28</sup>.

---

<sup>22</sup> Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : Les images de la muséographie analogique », *Publics et musées*, n° 9, 1996, *Les dioramas*, p. 58.

<sup>23</sup> Martin Schärer, *loc. cit.*, p. 53.

<sup>24</sup> Raymond Montpetit, *loc. cit.*, p. 72-73.

<sup>25</sup> Jérôme Gilcenstein, *op. cit.*, p. 26.

<sup>26</sup> Raymond Montpetit, *loc. cit.*, p. 66.

<sup>27</sup> Martin Schärer, *loc. cit.*, p. 53.

<sup>28</sup> Serge Chaumier, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation française, 2012, p. 56.

Le langage didactique se différencie des deux premiers langages, car il fait appel à l'intellect plutôt qu'aux sens. L'objectif principal est de *livrer un savoir*. Tout comme pour les présentations analogiques, il est possible d'y rencontrer des copies et des substituts. Les objets, mis en espace selon des ordonnancements (taxinomique, fonctionnel, descriptif et narratif) acquièrent une valeur documentaire : ils témoignent d'une réalité historique basée sur des faits<sup>29</sup>. Pour *faire parler* l'objet témoin, les supports visuels et linguistiques que sont les textes, les graphiques, les maquettes, les photographies et les documents audiovisuels sont omniprésents. Ce type de présentation a connu un grand succès dans les musées d'ethnologie dans les années 1930 au moment de l'émergence du paradigme fonctionnaliste. Dans le « musée-laboratoire », l'ethnologue cherchait à exposer un savoir encyclopédique en utilisant l'objet comme signe pour construire son discours scientifique<sup>30</sup>. En France, cette approche a notamment été développée par George Henri Rivière lors de son passage au Musée d'Ethnographie du Trocadéro<sup>31</sup>. De nos jours, les musées d'histoire, d'ethnologie et de science ont encore recours à certaines stratégies didactiques pour transmettre des savoirs<sup>32</sup>.

La quatrième et dernière catégorie définie par Schärer correspond au langage associatif, dont le principal objectif est de *déclencher des réflexions*. L'utilisation de présentations imaginatives et non conventionnelles, comme la juxtaposition d'un objet du quotidien à un objet muséalisé (donc sacralisé), permet de révéler le caractère subjectif et interprétatif du geste de mise en exposition. « L'objet, ainsi séparé de son individualité éphémère et de son contexte d'utilisation initiale acquiert une nouvelle valeur dans un ensemble heuristique mettant en évidence son caractère

---

<sup>29</sup> Serge Chaumier, *op. cit.*, p. 52.

<sup>30</sup> Fabrice Grognet, « Objet de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradiva*, n° 2, 2005, p. 9. En ligne. <<http://gradhiva.revues.org/473>>. Consulté le 15 avril 2014.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>32</sup> Martin Schärer, *loc. cit.*, p. 53.

polysémique »<sup>33</sup>. La « muséologie de la rupture », définie et pratiquée par Jacques Hainard au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel dans les années 1980, s'inscrit dans cette démarche de mise en dialogue des objets, qui a pour effet d'attribuer une plus grande liberté aux visiteurs dans le développement de leurs propres interprétations<sup>34</sup>.

Évidemment, tous ces langages d'exposition ne se présentent pas comme des *recettes* qui sont appliquées à la lettre par les institutions muséales. Il s'agit plutôt de comprendre la typologie des langages comme un outil d'analyse : les quatre pôles évoqués définissent la très grande variété des expositions, autant passées que présentes<sup>35</sup>. De nos jours, la mise en exposition est plurielle, et ce, autant au niveau micro (chaque exposition) que macro (chaque musée). Plusieurs stratégies peuvent être adoptées dans une même exposition pour médiatiser (ou muséographier) les objets<sup>36</sup>. De plus, les musées sont de moins en moins cantonnés dans une approche muséographique héritée de la longue tradition de leur champ disciplinaire. La période contemporaine se caractérise par une « muséodiversité », puisque la muséologie d'expérience se déploie sur toutes les scènes<sup>37</sup>. L'exposition à thèmes, genre qui a émergé dans les décennies 1980 et 1990, incarne bien cette mutation muséologique et discursive.

## 2. L'exposition thématique

Nous pouvons situer l'exposition thématique dans la catégorie de la *muséologie de point de vue* selon la typologie de Jean Davallon<sup>38</sup>. L'exposition réalisée selon une approche thématique construit une *représentation* qui est traversée (aux sens littéral et figuré) par le visiteur. Ces expositions sont conçues en partant de l'idée plutôt que de

<sup>33</sup> Martin Schärer, *loc. cit.*, p. 53.

<sup>34</sup> Jean Davallon et Émilie Flon, *loc. cit.*, p. 71.

<sup>35</sup> Serge Chaumier, *op. cit.*, p. 58.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>37</sup> Annette Viel, « Théâtre et exposition. D'une scène à l'autre », *Médiamorphoses*, n° 9, 2003, p. 96.

<sup>38</sup> Jean Davallon, *op. cit.*, p. 113.

l'objet, et le scénario d'exposition est souvent à la base de la démarche<sup>39</sup>. L'objet de collection n'est plus *autosuffisant* : il est intégré dans un ensemble sémiotique et sa fonction est de *supporter* un récit. Le fondateur du Musée de la civilisation à Québec Roland Arpin souligne que la collection ne constitue pas le point de départ de l'exposition thématique : « [la collection] prend plutôt place dans la démarche de conceptualisation du thème en raison de sa signification et de sa capacité à traduire l'expérience humaine et la culture d'une société »<sup>40</sup>. Cette approche s'inscrit dans le phénomène « d'autonomisation de l'exposition ». La monstration impérative de la collection muséale ne constitue plus le cœur du projet muséographique, comme ce fut le cas à la Renaissance<sup>41</sup>. Aujourd'hui, le visiteur n'est plus devant une collection, mais bien devant une exposition.

Une des caractéristiques de la muséographie thématique (ou narrative) est l'utilisation de dispositifs analogiques, et même immersifs, pour raconter une histoire<sup>42</sup>. Selon Raymond Montpetit, les expositions à thèmes fonctionnent selon une logique endogène (ou interprétative), c'est-à-dire qu'elles ne nécessitent pas de connaissance préalable de la part du visiteur, comme c'est le cas avec l'exposition exogène. L'exposition endogène est *autosuffisante*, car elle « ne tire pas ailleurs son articulation, mais génère elle-même, les stratégies communicationnelles qu'elle implante »<sup>43</sup>. Pour l'auteur, le destinataire privilégié est donc le « grand public ». Paul Rasse et Éric Necker résument bien le changement de paradigme qui a émergé avec le développement de l'approche thématique.

On passe d'une logique taxinomique, de classement scientifique, où les objets sont isolés comme dans un dictionnaire, classés et ordonnés selon un alphabet n'intéressant que les chercheurs et dont la signification échappe au public, à une logique de la langue, où les objets, les muséalias s'organisent

---

<sup>39</sup> Roland Arpin, *Le Musée de la civilisation. Concept et pratiques*, Québec, Éditions MultiMondes, Musée de la civilisation, 1992, p. 50.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>41</sup> Raymond Montpetit, *loc. cit.*, p. 90.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 87.

entre eux selon une syntaxe *accessible à tous* et qui fait sens, jusqu'à construire une histoire que le visiteur découvre au fur et à mesure de sa visite.<sup>44</sup>

L'exposition thématique est surtout présente dans les musées de société. Puisque ces institutions multidisciplinaires se caractérisent par leur volonté de placer le visiteur au centre des préoccupations, il n'est pas étonnant qu'elles accordent une place importante à la scénarisation, au design et aux récits d'exposition. Yves Bergeron rappelle que cette approche est particulièrement en évidence dans les musées nord-américains d'histoire, d'ethnologie et de société, qui se distinguent historiquement et culturellement des institutions européennes<sup>45</sup>. Étant davantage porté vers l'étude de la culture matérielle et du patrimoine immatériel, les muséologues de l'Amérique du Nord cherchent à faire parler l'*objet témoin* : « Les objets y font en quelque sorte office de figurants, alors qu'ils occupent plutôt l'avant-scène des expositions dites classiques dans musées d'art et de manière générale dans les musées européens »<sup>46</sup>. Au Canada, cette vision est notamment incarnée par le Musée de la civilisation à Québec, qui a inspiré de nombreux musées à l'échelle du pays dès son ouverture au public en 1988<sup>47</sup>.

### 3. Exposition et documentarité

Ce bref survol nous permet de constater que la mise en exposition peut prendre plusieurs formes. Malgré la variété des langages utilisés et des institutions qui composent le champ muséal, un fait demeure le même dans toutes les expositions : le musée expose d'abord et avant tout des « vraies choses ». L'expression de Duncan Cameron désigne autant les objets matériels que les expériences et phénomènes

---

<sup>44</sup> Paul Rasse et Éric Necker, *Techniques et cultures au musée. Enjeux, ingénierie et communication des musées de société*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 181. Nous soulignons.

<sup>45</sup> Yves Bergeron, « L'invisible objet de l'exposition dans les musées de société en Amérique du Nord », *Ethnologie française*, XL, n°3, 2010, p. 401.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 403.

intangibles (savoirs historiques, sociologiques, scientifiques, etc.)<sup>48</sup>. Ces *vraies choses* appartiennent, ou ont appartenu au monde réel. Les objets exposés au musée font partie de la catégorie de signe que sont les indices selon la typologie de Peirce<sup>49</sup>. Dans l'espace d'exposition, ils constituent en quelque sorte les *traces* d'un monde de référence. André Gaudreault et Philippe Marion soutiennent que la forme documentaire se définit par sa volonté d'afficher un lien indiciel avec le monde réel, et que les « indices de documentarité » varient d'un média à l'autre<sup>50</sup>. L'exposition apparaît donc comme un objet culturel unique. Contrairement à d'autres médias qui peuvent rapporter autant des événements réels que fictifs, comme la littérature ou au cinéma, le musée se situe toujours du côté du monde réel, et donc de la documentarité.

Devant cette caractéristique unique, il est possible de postuler que toutes les expositions muséales appellent le mode de lecture *documentarisant*. Selon Roger Odin, ce mode consiste à « voir un film [ou visiter une exposition] pour s'informer sur la réalité des choses du monde »<sup>51</sup>. Pour mobiliser la lecture documentarisante, il est nécessaire de construire un énonciateur réel, c'est-à-dire celui que le récepteur peut questionner en « termes d'identité, de faire et de vérité »<sup>52</sup>. « La construction de l'énonciateur comme un énonciateur réel "parlant vrai" est toujours, en dernier ressort, le résultat d'un *acte de confiance* de la part du spectateur »<sup>53</sup>. Jean Davallon va dans le même sens lorsqu'il affirme que les conditions de réussite de l'opérativité de l'exposition muséale reposent sur les qualités de crédibilité et légitimité qui sont

---

<sup>48</sup> Duncan Cameron, « Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux », *Curator*, vol. 11, n° 1, 1968 ; repris dans André Desvallées (dir), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Tome 1, Maçon, Éditions W, 1992, p. 261.

<sup>49</sup> Raymond Montpetit, *loc. cit.*, p. 60.

<sup>50</sup> André Gaudreault et Philippe Marion, « Dieu est l'auteur des documentaires... », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, n° 2, 1994, p. 16-17.

<sup>51</sup> Roger Odin, *loc. cit.*, 2000b, p. 59.

<sup>52</sup> *Idem.*, *op. cit.*, 2011, p. 56.

<sup>53</sup> *Idem.*, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 133.

accordées à l'institution muséale<sup>54</sup>. Le contrat de communication entre le musée et le public, celui qui définit les horizons d'attente et invite les visiteurs à « effectuer un ensemble structuré d'opérations de production de sens et d'affects »<sup>55</sup>, serait donc celui de *véracité et d'authenticité*.

Pour Roger Odin, plusieurs modes de lecture peuvent être mobilisés lors de la réception des objets culturels, que ce soit successivement ou simultanément<sup>56</sup>. Par exemple, la construction d'un énonciateur réel n'empêche en rien la construction d'un récit. La véracité des éléments présentés, comme dans le cas du cinéma documentaire ou celui de l'exposition muséale, ne constitue pas un obstacle à l'adoption d'autres modes de lecture. Odin croit plutôt que ce sont le traitement des éléments présentés et le contexte dans lequel ils se manifestent qui conduisent à l'adoption d'un mode de lecture plutôt qu'un autre. En somme, un sujet véridique peut très bien se traiter par la fictionnalisation et la spectacularisation, stratégies discursives qui peuvent intervenir dans la majorité des communications médiatiques. Cet aspect sera discuté plus en détail au cours du troisième chapitre lorsque nous aborderons la question de la réception. Pour le moment, il convient de définir avec précision les stratégies de mises en exposition qui interviennent dans *Paris en scène. 1889-1914* afin de répondre à la question suivante : *comment* l'exposition raconte-t-elle une histoire au visiteur ?

---

<sup>54</sup> Jean Davallon, *op. cit.*, p. 34.

<sup>55</sup> Francisco Casetti et Roger Odin, « De la paléo- à la néo-télévision », *Communications*, n° 51, 1990, p. 25.

<sup>56</sup> Roger Odin, *op. cit.*, 2000, p. 71.

## II. *PARIS EN SCÈNE. 1889-1914* : UNE EXPOSITION NARRATIVE<sup>57</sup>

L'exposition du Musée de la civilisation à Québec (MCQ) traite de l'effervescence culturelle et artistique qui a marqué Paris entre les années 1889 et 1914. La culture du spectacle et du divertissement est évoquée à travers la présentation d'événements et de phénomènes qui ont façonné la société parisienne à la fin du XIXe et au début du XXe siècles<sup>58</sup>. La trame narrative de l'exposition se déploie dans un espace central qui incarne les Grands boulevards, véritables emblèmes de la Belle Époque parisienne<sup>59</sup>. Les textes reproduits sur les colonnes exposent le contexte socio-économique qui a permis l'émergence de la culture de masse propre à cette société des loisirs. L'urbanisation, l'industrialisation, le développement des sciences et des techniques sont autant de sujets traités qui introduisent les neuf thèmes particuliers (en excluant le préambule et l'épilogue) abordés dans les salles distribuées de manière presque symétrique autour de cette zone centrale. Il est notamment question de la naissance du cinéma, de la fascination pour les cafés-concerts, de la popularité du théâtre et du gigantisme des expositions universelles.

### 1. Les objets et leur mise en exposition

*Paris en scène* est le résultat d'une collaboration entre le Québec et la France. L'exposition présente plus de deux cent cinquante objets provenant majoritairement des collections des Musées de la Ville de Paris, comme les musées Carnavalet et Petit

---

<sup>57</sup> Étant donné l'étendue et la complexité de l'exposition à l'étude, nous avons choisi de nous concentrer uniquement sur les stratégies spatiales, visuelles et auditives mises en place par le musée. L'analyse de ces trois éléments nous semble suffisante pour relever le caractère narratif de l'exposition. Nous ferons donc peu référence aux textes d'exposition (panneaux et vignettes), car leur analyse sémiotique détaillée dépasse le cadre que nous nous sommes fixé pour cette recherche.

<sup>58</sup> Les Musées de la civilisation, *Communiqué de presse*, « Archives du site », 2014, En ligne. <<http://www.mcq.org/fr/presse/archives.php?idEx=w3796>>. Consulté le 30 mars 2014.

<sup>59</sup> Le plan de la salle est reproduit à la page 61 et les photographies des zones thématiques sont disponibles aux pages 62 à 73.

Palais<sup>60</sup>. Certaines pièces appartiennent toutefois au MCQ, comme les œuvres d'artistes québécois exposés dans la zone *Les Salons d'artistes*. La plupart des objets mis à la vue sont des œuvres d'art. Peintures et sculptures se retrouvent dans toutes les zones, et non seulement dans les salles qui traitent spécifiquement de l'art officiel, comme *Les Salons d'artistes*, *L'atelier Bourdelle* et *Rodin au pavillon de l'Alma*. Il est aussi possible de voir des pièces d'art décoratif (ex. costumes et bijoux) et d'art appliqué (ex. affiches publicitaires), des objets techniques (ex. cinématographes et autres dispositifs de vues animées) ainsi que des objets de la vie courante (ex. bicyclettes et véhicules automobiles). Nous retrouvons également des photographies authentiques et des documents audiovisuels (films et vues animées) réalisés pendant la période de référence.

Il est possible de supposer qu'un des objectifs de l'exposition est de susciter une certaine forme de contemplation. En effet, les murs sont de couleur neutre, l'éclairage est tamisé et directionnel, les objets sont isolés les uns des autres et les textes explicatifs sont éloignés des objets. Même les bicyclettes et les vêtements ont été mis sous vitrine (fig. 2.1 et 6.3), ce qui renforce l'idée qu'ils sont de *beaux objets* qu'il faut regarder pour leur caractère exceptionnel<sup>61</sup>. Les photographies de la zone *La fête foraine et le cirque* permettent de voir des exemples convaincants (fig. 3.1 à 3.3). Le texte qui introduit la zone se trouve bien loin des objets, certains dessins ont été insérés dans des cubicules permettant de les mettre en valeur individuellement à l'aide d'un éclairage sophistiqué, alors que d'autres documents iconographiques (photographies et gravures) sont disposés sous vitrine. Quant au grand tableau *Gimaces et misère, les Saltimbanques* de Fernand Pelez (fig. 3.3), il révèle toute sa splendeur par sa position isolée dans le fond de la salle.

---

<sup>60</sup> Malika Bauwens (dir.), *Paris en scène : 1889-1914* (catalogue d'exposition), Issy-les-Moulineaux, Beaux arts/TTM éditions, Musée de la civilisation, 2013, p. 6.

<sup>61</sup> Nous pouvons supposer que la décision de placer ces objets sous vitrine soit justifiée pour les besoins de la conservation. Mais peu importe les raisons, l'effet esthétisant demeure le même.

Ceci nous amène à croire que les objets exposés remplissent deux fonctions : ils mettent en valeur le travail artistique tout en témoignant d'une autre époque. Prenons l'exemple des nombreuses peintures qui sont distribuées dans les zones *Les grands jardins et parcs parisiens* et *Café-concert et music-hall* (fig. 7.3 et 5.3). Certes, les tableaux correspondent aux perceptions des artistes qui les ont peints. Mais il n'en demeure pas moins qu'ils reproduisent une réalité historique par illustration des lieux et des événements qui ont fait partie de la vie des Parisiens. Ainsi, les statuts *document* et *œuvre d'art* des objets exposés ne sont pas en opposition : ils se côtoient et se complètent. Cette dernière caractéristique nous apparaît révélatrice de la volonté d'adopter l'approche thématique. Les objets ne sont pas traités comme autosuffisants et autoréférentiels comme ils peuvent l'être dans une exposition de type *white cube* : ils supportent et communiquent un récit. C'est ainsi que l'observation du tableau *Les Halles* (fig. 1.1 et 1.2) peut donner lieu à une appréciation de nature esthétique, tout en révélant des informations iconographiques importantes sur le contexte historique de l'histoire qui est racontée.

## 2. La mise en espace

Le parcours proposé est semi-dirigé. Après avoir quitté le préambule, le visiteur entre dans la zone *Introduction/Les Halles* pour ensuite pénétrer dans le corridor *Les Grands boulevards*. Ici s'arrête le trajet imposé. Le visiteur peut se diriger vers les salles de gauche ou de droite selon son bon vouloir. Peu importe ses choix, il doit toujours revenir au couloir central pour accéder aux espaces thématiques situés de l'autre côté. Lorsqu'il atteint la fin du couloir (tout près de la zone *Le théâtre*), des flèches lui indiquent de monter les marches pour accéder à la zone *Les Expositions universelles*, qui constitue le point culminant de l'exposition (fig. 10.1).

Selon la typologie des parcours de Serge Chaumier, cette façon d'organiser l'espace correspond à une logique de « déambulation libre à partir d'une pièce d'introduction

et d'un noyau synthèse »<sup>62</sup>. Dans ce type d'exposition, le discours est porté par les îlots (ou zones) thématiques, qui se déploient sans ordre linéaire. La zone *Les Grands boulevards* constitue ce noyau qui relie toutes les zones thématiques : il correspond au fil conducteur de l'ensemble. La superficie de cette zone et son emplacement en font un espace incontournable, comme pouvaient l'être ces boulevards parisiens à la Belle Époque. Les Grands boulevards se sont en effet imposés comme le symbole d'une nouvelle culture, une culture de masse alliant loisir, divertissement populaire et consommation. L'aménagement de la salle apparaît ici comme une métaphore spatiale puisqu'elle met l'accent sur un aspect important du phénomène faisant l'objet de cette exposition.

Contrairement à un classement des *expôts* séquence par séquence, dont la structure linéaire est importante<sup>63</sup>, *Paris en scène* laisse plus de liberté au visiteur. En effet, il n'est pas nécessaire de suivre un sens précis pour comprendre l'ensemble du propos. Nul besoin de visiter la zone *La fête foraine et le cirque* pour comprendre et apprécier les œuvres présentées dans *Les Salons d'artistes*. Même si chaque zone est traitée de manière autonome pour aborder un aspect particulier de l'histoire culturelle parisienne, l'objectif est toujours le même : montrer, « à travers ses principales incarnations, ses hauts lieux, ses instants marquants et ses acteurs »<sup>64</sup>, comment Paris est devenue la capitale culturelle de l'Europe à la Belle Époque. Comme la majorité des expositions thématiques, *Paris en scène* est composée d'un « amalgame d'histoires courtes qui rassemblées toutes ensemble forment un dispositif relationnel à un thème »<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Serge Chaumier, *op. cit.*, p. 38.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>64</sup> Les Musées de la civilisation, *Communiqué de presse*, « Archives du site », 2014, En ligne. <<http://www.mcq.org/fr/presse/archives.php?idEx=w3796>>. Consulté le 30 mars 2014.

<sup>65</sup> Serge Chaumier, *op. cit.*, p. 85.

### 3. La mise en scène

Au niveau de l'ambiance générale, le Musée de la civilisation a misé sur une scénographie de type immersive. Pour Bernard Schiele, l'exposition immersive construit un espace synthétique qui rend compte matériellement d'un monde de référence pour donner l'illusion de sa présence. Dans ce type de présentation, l'objectif est de « chercher à brouiller les repères perceptifs du visiteur de manière à ce que celui-ci éprouve, ne serait-ce qu'un instant, l'impression d'un temps ou d'un ailleurs autre qui l'arrache à son environnement spatio-temporel immédiat »<sup>66</sup>. Pour réaliser cet effet, les concepteurs de *Paris en scène* ont intégré les objets de collection à des décors qui illustrent, à des degrés divers, l'environnement parisien du début du XXe siècle. Dans la zone *Les Grands boulevards*, les colonnes illuminées sur lesquels se trouvent les textes d'exposition ne sont pas sans rappeler les fameuses colonnes Morris qui ont sillonné les Boulevards de Paris dès la fin du XIXe siècle. De même, les luminaires, les enseignes éclairées et les vitrines qui se trouvent le long des murs du couloir suggèrent l'apparence de ces boulevards marqués par une activité commerciale foisonnante (fig. 2.4, 4.4, 8.1). Tous ces éléments remplissent la même fonction, c'est-à-dire de créer une association visuelle entre l'espace d'exposition et le monde de référence.

Pour Florence Belaën, le qualificatif immersif est associé à un effet d'absorption ou de capture<sup>67</sup>. Les dispositifs immersifs cherchent à englober (ou impliquer) physiquement le visiteur pour lui faire vivre une *expérience* particulière. L'expérience immersive constitue une « valorisation sensorielle »<sup>68</sup> qui permet au visiteur de « régler et de centrer la perception de l'information véhiculée sur son

---

<sup>66</sup> Bernard Schiele, « Introduction », *Publics et musées*, n° 9, 1996, *Les dioramas*, p. 10.

<sup>67</sup> Florence Belaën, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction? », *Culture et Musées*, n° 5, 2005, p. 92-93.

<sup>68</sup> Jean-Jacques Boutaud et Eliséo Véron, *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*, Paris, Lavoisier, 2007, p. 151.

individualité »<sup>69</sup>. Il en résulte habituellement une augmentation de l'émotion et une diminution de la distance critique<sup>70</sup>. La vue panoramique de la zone *Les Expositions universelles*<sup>71</sup> constitue un bon exemple de cette volonté de *capturer* le visiteur dans le dispositif expographique. La toile peinte qui se trouve au plafond représente une vue en contre-plongée d'une partie de la structure de la tour Eiffel (fig. 10.3 et 10.4), alors que le panorama représente la ville de Paris telle qu'elle se présentait lors de l'Exposition universelle de 1900 (fig. 10.3 à 10.6). Devant cette mise en situation illusionniste, le visiteur peut imaginer que son corps se situe dans les hauteurs, plus précisément dans la tour Eiffel, et qu'il admire le paysage de la Ville lumière. À d'autres endroits, c'est plutôt l'éclairage qui participe à renforcer l'effet d'immersion. Dans la zone *Les parcs et les jardins parisiens*<sup>72</sup>, le visiteur peut s'asseoir sur les modules recouverts de tissu vert qui évoque un parterre de gazon. La projection d'une lumière parsemée donne la sensation d'être assis sous les arbres, dans un de ces parcs parisiens.

Il n'y a pas que le matériel expographique créé de toutes pièces pour l'exposition qui joue le rôle de capteur sensoriel : la disposition et le traitement de certains objets de collection participent également à donner l'illusion d'être dans un autre espace. Prenons l'exemple des documents d'archives photographiques qui sont projetés au mur en très grand format<sup>73</sup>. Ces *vraies choses*, dont l'authentification est assurée par la vignette qui se trouve tout près de la projection, ne font pas qu'apporter des renseignements sur la société parisienne du début du XXe siècle. Le grand format, qui permet de montrer les personnages à l'échelle humaine, peut créer un effet d'immersion. Dans la zone *Les Salons des artistes*, la photographie de 1903 (fig. 8.3) représente un membre d'un jury qui observe les tableaux accrochés sous ses yeux. Or,

<sup>69</sup> Alessandra Mariani, *loc. cit.*, p. 55.

<sup>70</sup> Oliver Grau, *Virtual Art : From illusion to Immersion*, Cambridge, MIT Press, 2003 ; cité dans Florence Belaën, *loc. cit.*, p. 93.

<sup>71</sup> Voir les photographies de la zone *Les Expositions universelles* aux pages 71 et 72.

<sup>72</sup> Voir les photographies de la zone *Les grands jardins et parcs parisiens* à la page 69.

<sup>73</sup> Cette stratégie de mise en scène est présente dans plusieurs des zones de l'exposition.

puisque la disposition des tableaux de la salle reprend le modèle d'accrochage qui est montré dans la photographie (caractéristique de la période des *Salons*), cela donne l'impression que l'espace d'exposition se poursuit à l'intérieur de l'image projetée. Il en résulte un effet englobant, qui peut donner l'impression au visiteur qu'il se trouve dans un de ces Salons d'artistes du début du XXe siècle. Nous avons observé un résultat similaire dans la zone *Café-concert et music-hall*. La photographie montrant une rue parisienne est disposée de manière à créer un effet d'absorption (fig. 5.1). L'effet de profondeur de la photographie est accentué par sa position (au fond d'un court couloir), ce qui peut amener le visiteur à sentir que cette projection constitue une extension de l'espace physique qu'il habite.

Le dernier exemple que nous aimerions aborder est encore plus probant. À la fin de la zone *Les Grands boulevards* se trouve une petite installation qui est particulièrement intéressante. Sur la figure 2.2, nous pouvons voir une projection animée et une voiture sous vitrine. Le film présente un mouvement vers l'avant au cours duquel nous pouvons apercevoir les détails d'un des boulevards. Puisque la scène a été captée par une caméra disposée sur un véhicule en mouvement, le visiteur peut avoir la sensation que la voiture devant lui, et possiblement que son propre corps, avance dans l'image. Cette astuce qui joue avec les lois de la perception visuelle n'est pas sans rappeler que l'immersion est un phénomène qui fait appel aux sens.

En somme, les différentes stratégies immersives utilisées peuvent donner l'impression au visiteur qu'il observe la ville depuis la tour Eiffel, qu'il repose paisiblement sous les arbres d'un jardin ou même qu'il circule en voiture dans les rues parisiennes. *Paris en scène* apparaît toutefois sous un jour paradoxal, car l'immersion n'est que partielle. Les décors ne montrent pas des environnements complets et les reproductions ne sont pas entièrement fidèles aux objets authentiques. C'est notamment le cas dans la zone *Les Grands boulevards*, qui ne présente qu'une partie du mobilier et des objets qui ont pris place dans ces espaces urbains. La seule

vue d'une photographie d'époque suffit à comprendre par exemples que le pavé du sol et la brique des édifices sont absents du décor et que les luminaires présentent un design contemporain inspiré de la forme et des matériaux d'autrefois (la figure 2.4 offre une vue intéressante d'une rue parisienne). De plus, les murs de couleur neutre, fabriqués à l'aide d'un matériau d'allure industrielle, et l'omniprésence des vitrines indiquent clairement que le visiteur se trouve dans un espace scénographié (fig. 2.1 et 4.4). Il semble donc que les concepteurs de l'exposition ont davantage cherché à *évoquer* l'espace de référence des objets, plutôt qu'à le *représenter* de manière fidèle, comme c'est le cas avec les *period room* par exemple. Il s'agit de choix de mise en scène qui font place à des interprétations et qui marquent la présence de l'énonciateur. Ce parti pris a définitivement une incidence sur l'implication du visiteur dans le processus de construction narrative, tel que nous l'évoquerons au cours du troisième chapitre.

#### 4. La mise en récit

Si l'immersion n'est pas totale aux niveaux visuel et spatial, c'est tout à fait le contraire en ce qui concerne la trame sonore<sup>74</sup>. Comportant autant des bruits, de la musique que des textes narrés, la trame sonore est diffusée seulement à travers un audioguide qui est distribué gratuitement aux visiteurs à l'entrée de l'exposition. L'appareil portatif envoie un signal aux différents capteurs de mouvements qui sont intégrés dans la salle. Cette technologie permet d'amorcer des changements

---

<sup>74</sup> Nous avons malheureusement été dans l'impossibilité d'obtenir des renseignements précis auprès du Musée de la civilisation sur les composantes de la trame sonore. Nous ne connaissons pas les titres et le nom des auteurs des pièces musicales qui étaient diffusées. Il en va de même pour les textes narrés. Ces renseignements n'étaient d'ailleurs pas disponibles pour les visiteurs. Nous n'avons remarqué aucun cartel dans la salle d'exposition qui fasse référence à la trame sonore, pas plus que nous avons reçu un document écrit explicatif de la part du personnel d'accueil. Pour pallier à cette dernière faiblesse méthodologique, nous avons étendu le temps de notre visite afin d'être en mesure de retranscrire les deux textes qui nous apparaissaient les plus importants pour la compréhension du phénomène narratif (introduction et conclusion). Pour les autres, nous avons capté les phrases qui donnent une idée générale du ton employé. Les symboles [...] indiquent que nous transmettons seulement un extrait du texte audio.

automatiques lorsque le visiteur se déplace d'une zone à l'autre. Puisque les sons ne sont émis qu'à travers les écouteurs de ces appareils individuels, le personnel de l'accueil mentionne aux visiteurs que l'expérience sera incomplète sans cet outil, qui permet littéralement de pénétrer dans un autre monde.

L'audioguide est souvent utilisé comme un outil complémentaire permettant de livrer de l'information supplémentaire aux visiteurs qui désirent en apprendre davantage. Dans le cas qui nous occupe, l'audioguide n'est pas utilisé pour « apprendre à voir »<sup>75</sup>, mais bien pour faire vivre une expérience immersive. En effet, ce sont majoritairement des ambiances sonores qui sont diffusées. Les traditionnels commentaires sur les œuvres émis par un médiateur spécialiste ont été évacués. Chaque zone possède sa propre ambiance. Dans la zone *Les Grands boulevards*, le visiteur peut entendre une musique d'époque, le bruit des moyens de transport (moteurs d'automobile, klaxons, sabots de chevaux) ainsi que des gens qui bavardent. Dans la zone *Café-concert et music-hall*, les applaudissements, le fracassement de la vaisselle et les rires des spectateurs meublent l'espace sonore. Dans les salles *Les Salons des artistes* et *Le théâtre*, c'est plutôt une musique classique qui accompagne le visiteur.

Comme nous avons vu précédemment, la mise en récit est un des traits spécifiques de l'exposition thématique. Dans *Paris en scène*, la présence de la trame sonore accentue largement cette caractéristique. La volonté de raconter une histoire au visiteur, c'est-à-dire de présenter une succession d'événements qui se transforment dans le temps, est mise en évidence par les propos des narrateurs qui s'expriment en voix *off*. Après avoir quitté le préambule, le visiteur se trouve devant le grand tableau *Halles* de Léon Lhermitte (fig. 1.1) alors qu'une narratrice prend la parole pour exposer le contexte sociohistorique qui a permis l'émergence de la société du divertissement :

---

<sup>75</sup> Sophie Deshayes, « Audioguides et musées », *La Lettre de l'OCIM*, n° 79, 2002, p. 29.

Bienvenue au marché des Halles, le cœur battant de Paris, 3e plus grande ville du monde. Vous êtes parmi la foule, l'un des 2,7 millions de Parisiens que compte votre ville en 1900. Si vous flânez ici aujourd'hui, c'est que vous avez plus de temps libre et d'argent dans vos poches. Malgré les conditions de vie encore difficiles, il y a eu certaines améliorations depuis le milieu du XIXe siècle. Une partie des logements sont plus décents et la ville respire mieux. Le préfet Hausmann vient de modifier complètement la physionomie urbaine. Il a aménagé de nombreuses voies de circulation qui se rencontrent en des points névralgiques : les places carrefours. Alors le soir, vous prenez les Grands boulevards d'assaut. Vous passez votre temps libre à courir les attractions. Le nombre de salles de spectacle explose ! Vous êtes émerveillé par tant d'effervescence dans cette capitale culturelle de la modernité. Vous en avez le vertige ! Alors, n'attendez plus. Entrez dans le tourbillon de Paris à la Belle Époque !

Lorsque la narration prend fin, nous pouvons entendre des crieurs de rue (ex. « venez goûter mes melons ! »), du bavardage, des chants d'oiseaux, des cris d'enfants, le bruit des sabots de chevaux, etc. Ces bruits se poursuivent jusqu'à ce que le visiteur quitte la zone pour entrer dans le couloir central. Son action de déambulation déclenche alors la voix d'autres narrateurs qui lui racontent les événements de *Paris en scène*, comme l'histoire de l'invention du cinématographe dans la zone *Le cinéma*. Après avoir traversé la zone *Les Expositions universelles*, le visiteur entre dans l'épilogue et entend pour une dernière fois la narratrice, dont les paroles marquent manifestement la fin de l'histoire :

1914. La Première Guerre mondiale éclate. Le rideau tombe sur Paris en scène. Terminés la fête, la joie de vivre, le foisonnement artistique, le progrès... Comme on regrette cette belle époque mythique, celle qui a vu naître la première société du spectacle sous les applaudissements du grand public, dont vous êtes aujourd'hui. Allez à la prochaine, que le spectacle continue !

En plus des épisodes narratifs que nous venons d'évoquer, le visiteur peut entendre la voix de narrateurs intradiégétiques qui racontent ce qu'ils vivent. Par exemple, dans la zone *Le théâtre*, un personnage féminin parle de la célèbre actrice Sarah Bernhardt : « Je l'ai vu, la divine à la voix d'or ! Il y avait foule pour la première [...] ». De même, dans la zone *Les grands jardins et parcs parisiens*, une femme décrit l'ambiance qui régnait en ces lieux. Lorsqu'elle parle du plaisir de sortir à l'extérieur avec l'arrivée du printemps, nous comprenons qu'il s'agit d'un

personnage de l'histoire : « Voir et être vu! Nous pouvons sortir en robe claire [...] ». Lorsque le visiteur monte l'escalier pour accéder à la zone *Les Expositions universelles* (fig. 10.1), un personnage masculin amorce un court récit : « Cher père, comme promis je t'écris un court compte-rendu de ma visite à l'exposition universelle de Paris [...] ». Si le visiteur se déplace à une vitesse moyenne, il se trouvera devant deux photographies grand format qui représentent la plateforme mobile de l'Exposition universelle de 1900 (fig. 10.2) et ce, au même moment où le personnage en fait une description détaillée à son père.

De manière générale, les passages narrés sont courts, car ils introduisent les zones thématiques. Après les paroles, ce sont les ambiances sonores qui prennent le relais pour le reste du parcours de chaque zone. Puisqu'elle est coordonnée avec le mouvement du corps du visiteur, la trame sonore participe activement à créer un effet enveloppant et à susciter l'implication émotionnelle du visiteur.

Une fois que nous avons démontré que l'immersion constitue la principale stratégie employée pour raconter l'histoire de Paris à la Belle Époque, il convient de se demander à quels processus de lecture cela fait appel. Le visiteur de *Paris en scène* peut-il vraiment se laisser porter par le récit et croire en ce monde qui lui est révélé ? En somme, la présence de cette immersion sonore et visuelle est-elle suffisante pour mobiliser le mode de lecture *fictionnalisant*, comme cela se produit notamment au cinéma ? Et qu'en est-il de la spectacularisation et de l'esthétisation des lieux ? Cela a-t-il une influence sur le processus de construction narrative ? Ces questionnements constituent le fil conducteur du prochain chapitre, dont l'objectif est de mieux comprendre le rôle du visiteur d'exposition dans la réception des messages spatiocommunicationnels.

### III. LE RÔLE DU VISITEUR D'EXPOSITION

Dans son communiqué de presse, le Musée de la civilisation énonce clairement que *Paris en scène. 1889-1914* est une exposition immersive et spectaculaire qui cherche à envelopper le visiteur pour lui faire vivre l'expérience du Paris de la Belle Époque<sup>76</sup>. Raconter l'histoire de cette période mythique et évoquer la société du spectacle en créant un espace spectaculaire, tels semblent être les objectifs des concepteurs de l'exposition. Dans ce chapitre, nous analyserons ces stratégies visuelles et auditives en les mettant en relation avec les questions théoriques de la narrativité, de la fiction et de la spectacularisation. En établissant des liens avec le cinéma, nous serons en mesure de mieux cerner la spécificité du média exposition et le niveau d'implication de son visiteur.

#### 1. Narration et documentarité

##### 1.1 Le récit

Pour savoir comment on raconte une histoire, que ce soit dans l'exposition ou par le biais d'un autre véhicule médiatique, il est essentiel de comprendre ce qu'est un récit. Au niveau de l'histoire racontée, le récit désigne une succession d'actions et d'événements qui se transforment dans le temps<sup>77</sup>. La mise en ordre d'événements constitue le critère minimal du récit, comme le souligne Catherine Saouter : « La structure du récit rend compte de la réalisation d'une programmation qui, durant un temps, transforme une situation initiale en une situation terminale, en passant par des phases intermédiaires qui forment les *séquences* du récit »<sup>78</sup>. On peut donc parler de logique séquentielle, car la mise en récit consiste à sélectionner et à assembler des

---

<sup>76</sup> Les Musées de la civilisation, *Communiqué de presse*, « Archives du site », 2014, En ligne. <<http://www.mcq.org/fr/presse/archives.php?idEx=w3796>>. Consulté le 30 mars 2014.

<sup>77</sup> André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Montréal, Les éditions Nota bene, 1999 [1988], p. 81.

<sup>78</sup> Catherine Saouter, *Le langage visuel. Essai*, Montréal, XYZ Éditeur, 2000, p. 109.

unités pour former un tout cohérent. Nous l'avons mentionné précédemment, *Paris en scène* raconte l'histoire de Paris entre les années 1889 et 1914. Les événements sociaux qui sont relatés se réalisent entre une situation initiale (les nouveaux aménagements urbains de Haussman) et une situation finale (la guerre de 1914). Il est donc possible de parler de récit, car les séquences qui se déploient dans les zones thématiques correspondent à des transformations d'actions. Le scénario est conçu de manière à organiser les contenus dans une certaine séquentialité.

Le récit peut aussi se définir comme un énoncé (texte narratif) qui prend en charge l'histoire racontée<sup>79</sup>. Il est un objet sémiotique complet, qui a pour objectif de communiquer quelque chose, comme le souligne André Gaudreault : « tout message par le truchement duquel une histoire, quelle qu'elle soit, est communiquée devrait être à bon droit considéré comme un récit »<sup>80</sup>. Le récit construit une histoire par le biais de la narration. En d'autres mots, « le récit est l'énoncé » dans sa matérialité qui prend en charge l'histoire, par le jeu de l'énonciation-narration ou « acte narratif-producteur »<sup>81</sup>. Serge Chaumier soutient qu'il convient de bien distinguer *discours* et *récit*. Le discours se rapporte à une intention communicative, qui peut prendre la forme d'une histoire « lorsqu'un fil conducteur relie de manière continue et linéaire l'ensemble », alors que le récit désigne une « construction mentale de ce que l'on en perçoit »<sup>82</sup>. Devant ces diverses définitions, le récit apparaît comme un énoncé qui s'actualise par l'activité interprétative du récepteur. Comme nous le verrons, cet aspect est particulièrement en évidence dans l'exposition muséale.

---

<sup>79</sup> Jacques Aumont *et al.*, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 1994 [1983], p. 75.

<sup>80</sup> André Gaudreault, *op. cit.*, p. 81.

<sup>81</sup> Geneviève Jacquinet, « Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, n° 2, 1994, p. 65.

<sup>82</sup> Serge Chaumier, *op. cit.*, p. 31.

## 1.2 Fiction et réalité

Selon André Gaudreault et Philippe Marion, le récit constitue une *représentation* (ou une *fiction*), car tout message, par sa nature même de signe, est déjà une prise de distance par rapport au réel<sup>83</sup>. La *fiction* serait l'« effet d'une configuration temporelle, d'une désignation ou d'une captation plus ou moins organisée d'éléments ou d'événements réels ou imaginaires »<sup>84</sup>. La question temporelle acquiert ici une importance capitale. Puisque la communication médiatique se situe loin de l'immédiateté de l'expérience du réel, on dira qu'elle est fictionnelle. Émilie Flon rappelle que l'étymologie du mot fiction (*fingere*) renvoie aux notions de façonnement (ou construction) et de simulation (ou feintise)<sup>85</sup>. À la lumière de ces définitions, nous pouvons dire que la fiction désigne une stratégie communicationnelle qui permet de construire un message symbolique éloigné de la réalité, car « la cohérence du discours fictionnel ne s'appuie pas sur sa correspondance avec le réel »<sup>86</sup>. Est-ce à dire que la fiction ne traite que d'événements imaginaires ? En fait, il ne faut pas confondre *véracité* et *réalité*. Dans le mode de communication fictionnel, la « vérité documentaire » est accompagnée du « vraisemblable fictionnel » qui provient d'une construction scénarisée. C'est ce qui caractérise l'activité narrative<sup>87</sup>.

Geneviève Jacquinot soutient qu'il est inapproprié de croire que le récit n'appartient qu'à la fiction et que le documentaire n'appartient qu'à la réalité. Tout récit peut être réel *ou* fictif<sup>88</sup>. Par exemple, le film documentaire peut renvoyer autant à des *objets réels* (personnages et événements) qu'à des *objets reconstitués ou fictifs*

---

<sup>83</sup> André Gaudreault et Philippe Marion, *loc. cit.*, p. 16-17.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>85</sup> Émilie Flon, *Les mises en scène du patrimoine. Savoir, fiction et médiation*, Paris, Hermès science publications, 2012, p. 71.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> André Gaudreault et Philippe Marion, *loc. cit.*, p. 15.

<sup>88</sup> Geneviève Jacquinot, *loc. cit.*, p. 64.

(imaginaires). Il en va de même pour l'exposition muséale. Les *vraies choses* du musée peuvent être traitées par la fiction. C'est bien ce qui se passe lorsque l'exposition met en scène des reconstitutions de type diorama. Même si la *vraie chose* n'est pas présente dans la salle (par exemple un environnement écologique), la représentation renvoie toujours à un élément qui a existé, ou qui existe encore. Ceci revient à dire que la documentarité et la fiction ne sont pas nécessairement en opposition. Comme nous avons évoqué au premier chapitre, ce point de vue est aussi défendu par Roger Odin. La lecture documentariste, qui est prioritaire dans le cas de l'exposition muséale, ne constitue pas un obstacle à l'adoption d'une autre posture de réception.

Prenons le cas de la trame sonore de *Paris en scène*. Il y a tout lieu de croire que les bruits que le visiteur entend ne proviennent pas directement d'un document d'archives. Aucun élément (mention écrite ou verbale) n'indique que cela correspond à un enregistrement authentique. Malgré l'absence de renseignement, il y a de fortes chances que le visiteur en déduise qu'il s'agit d'une reconstruction sonore réalisée à partir de véritables documents (sonores ou écrits) et qu'elle démontre bien le type de sons que pouvaient entendre les Parisiens pendant cette période. Les visiteurs savent que ce qui est révélé dans l'exposition est basé sur un savoir authentique, et ce, même si les propos sont livrés par un personnage fictif. Le même raisonnement peut s'appliquer à la narration. Les anecdotes racontées par les personnages ont sans doute été inspirées de témoignages réels<sup>89</sup>. Le contrat de véracité et d'authenticité qui lie le musée et le public est fort, comme l'a démontrée Émilie Flon lors d'une enquête de terrain au Musée de Pointe-à-Callière de Montréal. La chercheuse conclut que les

---

<sup>89</sup> La conservatrice Nicole Grenier affirme que les contenus de l'exposition ont été développés à partir de bandes sonores et de films originaux provenant de fonds d'archives publics et privés. Voir Malika Bauwens (dir.), *op. cit.*, p. 81.

visiteurs des expositions fictionnelles postulent d'emblée que les savoirs sont véridiques, car ils sont diffusés dans un musée<sup>90</sup>.

## 2. La fictionnalisation

Si l'énonciateur de *Paris en scène* fait appel à la fiction, cela signifie-t-il que le visiteur peut mobiliser le mode de lecture fictionnalisant ? Pour Roger Odin, la *fictionnalisation* au cinéma suppose la mise en œuvre d'une certaine quantité d'opérations<sup>91</sup>. Puisque notre analyse porte sur une exposition plutôt qu'un film de fiction, nous nous pencherons spécifiquement sur les opérations qui possèdent des liens avec les propositions théoriques faites par des chercheurs dans le domaine de la muséologie, soit les processus de diégétisation, de narration et de mise en phase. Fictionnaliser suppose d'abord et avant tout la construction d'un monde. Pour être en mesure de diégétiser, c'est-à-dire d'« entrer dans un monde », la construction d'un récit est essentielle, car la diégèse désigne un univers fictionnel qui appartient au monde raconté et qui est construit par le film. La diégèse se définit donc comme « tout ce qui appartient, dans l'intelligibilité, [...] à l'histoire racontée, au monde supposé ou présupposé par la fiction du film »<sup>92</sup>.

Odin rappelle que le processus de diégétisation n'est pas exclusif au cinéma. Tous les véhicules médiatiques peuvent créer cet effet, car la diégétisation se produit chaque fois qu'il y a *construction mentale* d'un monde<sup>93</sup>. L'auteur soutient que la caractéristique première et indispensable à la réalisation au processus de diégétisation

---

<sup>90</sup> Émilie Flon, *op. cit.*, p. 92.

<sup>91</sup> « Le contrat fictionnalisant qui fait qu'un film sera lu comme un film de fiction se définit comme une invitation à effectuer les opérations suivantes : figurativisation (construction d'une image analogique), diégétisation (construction d'un monde), narrativisation (construction d'une histoire, d'un récit), monstration (production de l'illusion de réalité), fictivisation (construction d'un énonciateur fictif), mise en phase narrative (= vibrer au rythme des événements racontés) ».

Voir Francisco Casetti et Roger Odin, *loc. cit.*, p. 25.

<sup>92</sup> Étienne Souriau (dir), *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 7 ; cité dans Roger Odin, *op. cit.*, 2000, p. 18.

<sup>93</sup> Roger Odin, *op. cit.*, 2000, p. 18.

est l'effacement du support. Il faut pouvoir oublier les éléments matériels qui supportent le récit pour croire au monde qui est raconté<sup>94</sup>. Il insiste sur la capacité du cinéma à créer cet effet particulier, majoritairement à cause du mode de fonctionnement de la « machine cinématographique ». C'est le défilement de la pellicule lors de la projection qui se charge d'effacer les photographies (ou photogrammes) qui ont été préalablement enregistrées. Ainsi, ce serait l'immouvement, qui implique le déroulement automatique du temps, qui permettrait au cinéma de se distinguer des autres médias : « avec les textes en langue maternelle, avec le théâtre, la peinture ou la photographie, ce sont les lecteurs-spectateurs qui doivent, pour diégétiser, effacer le support, [alors que] cet effacement est produit mécaniquement au cinéma »<sup>95</sup>.

Le terme diégèse est rarement utilisé dans le champ de la muséologie. Toutefois, nous pouvons nous référer aux différents espaces définis par Jean Davallon pour faire des rapprochements. Comme nous avons mentionné précédemment, la nature indicielle de l'objet exposé renvoie nécessairement à un monde référentiel<sup>96</sup>. L'objet d'exposition a un statut ambigu : « il est un objet réel qui n'est plus *dans* le réel »<sup>97</sup>. Le monde d'appartenance (ou de référence) des objets est donc le premier espace qui est *évoqué* par l'exposition. L'*espace synthétique* correspond au monde réel de l'exposition, dans lequel se trouvent les objets qui sont vus par les visiteurs. Il s'agit donc de l'espace physique de l'exposition qui est parcouru par le visiteur<sup>98</sup>. Le *monde utopique*, quant à lui, désigne un espace interprétatif où se côtoient des significations et des évocations. C'est un monde de langage qui est constitué par « l'ensemble des représentations et des impressions qu'il peut éveiller chez les visiteurs »<sup>99</sup>. Il nous

---

<sup>94</sup> Roger Odin, *loc. cit.*, 2000a, p. 117.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>96</sup> Jean Davallon, *op. cit.*, p. 32.

<sup>97</sup> Jean Davallon (dir.), « Le geste de mise en exposition », *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 244.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>99</sup> *Ibid.*

semble que le monde utopique défini par Davallon se rapproche beaucoup des préoccupations d'Étienne Souriau, à qui on attribue le développement du concept de diégèse filmique<sup>100</sup>. En effet, le filmologue ne concevait pas la diégèse en dehors de la prise en compte de la participation spectatorielle<sup>101</sup>. Il croyait que l'acte narratif permet de produire un monde imaginaire, mais que cet espace ne peut être complet sans l'interprétation du spectateur<sup>102</sup>. Ainsi, diégèse et monde utopique sont deux espaces fictifs qui se construisent dans l'espace de la réception.

Dans *Paris en scène*, nous croyons que c'est majoritairement la trame sonore qui permet au visiteur de diégétiser. Le casque d'écoute se laisse facilement oublier devant l'omniprésence des sons, ce qui place le visiteur dans une position de rêverie. Tout comme pour la projection d'images mouvantes au cinéma, l'enchaînement automatique des sons participe à l'effacement du support<sup>103</sup>. Aussi, la voix *off* qui expose les circonstances historiques du récit permet d'instaurer un monde de référence, ce qui peut faciliter la construction mentale d'un monde. C'est du moins ce que soutient André Gardies en parlant du cinéma : « Qu'il s'agisse d'un réel référentiel ou d'un monde postulé, le verbal [...] procède au réglage de l'implication spectatorielle : il définit chez lui un horizon d'attente à partir duquel sera lu le fonctionnement diégétique du film »<sup>104</sup>.

Il convient de rappeler le rôle des bruits et de la musique dans ce processus d'identification. Non seulement la trame sonore permet de « construire un monde », mais elle donne l'impression de faire partie de ce monde raconté. Comme le souligne

---

<sup>100</sup> André Boillat, « La “diégèse” dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 19, n<sup>os</sup> 2-3, 2009, p. 217-245.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>103</sup> Il est possible que cet effet soit renforcé par le fait que le visiteur n'ait pas accès aux informations techniques au sujet de la trame sonore. Aucun document (visuel ou écrit) ne bloque le processus d'identification et d'implication en ramenant le visiteur dans le monde de l'exposition.

<sup>104</sup> André Gardies, « L'art de la parole », dans *Le conteur de l'ombre. Essais sur la narration filmique*, Lyon, Aléas 1999, p. 102.

Céline Corbel, les ambiances sonores constituent un outil de mise en scène qui peut « produire un impact émotionnel fort, dramatiser des espaces, les rendre poétiques, voire les transformer en des lieux magiques ou “extraordinaires” »<sup>105</sup>. Il en va de même de la présence des personnages (ou narrateurs intradiégétiques). Leur ton de voix donne véritablement le sentiment du moment : le visiteur peut sentir l’excitation au cirque, l’admiration au théâtre ou l’émerveillement aux Expositions universelles. Nous croyons donc que le dispositif audio permet d’accéder à la *mise en phase narrative*, processus qui se réalise lorsque la relation entre le film (ou l’exposition) et le spectateur (ou le visiteur) est « *homologue* aux relations qui se manifestent dans la diégèse »<sup>106</sup>. En d’autres mots, la mise en phase signifie que l’inscription du spectateur sur l’axe imaginaire l’amène à adhérer aux valeurs véhiculées par le récit.

En ce qui concerne le dispositif expographique dans son ensemble, la situation se complique. Davallon rappelle que l’exposition se distingue des autres médias par l’hétérogénéité de ses composants<sup>107</sup>. L’exposition est multimédiatique par essence puisqu’elle réunit dans un même espace plusieurs médias<sup>108</sup> dont les supports s’*exposent* au visiteur (objets, panneaux, écrans, mobilier expographique, etc.). L’auteur met d’ailleurs l’exposition en opposition avec le cinéma, car ce dernier possède un support technique homogène, la pellicule. L’exposition posséderait donc plus d’affinités avec le théâtre, car il met en scène des objets réels qui sont disposés dans l’espace<sup>109</sup>. Or pour Odin, c’est justement cette matérialité qui rend le processus de diégétisation difficile au théâtre<sup>110</sup>. Si nous suivons ce raisonnement, l’exposition bloquerait elle aussi la diégétisation, car le dispositif repose sur de *vraies choses*. Il

---

<sup>105</sup> Cécile Corbel, « L’intégration du sonore au musée », *Cahiers d’ethnomusicologie*, vol. 16, 2003, p. 74-75.

<sup>106</sup> Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. 1, n° 1, 1983, p. 75.

<sup>107</sup> Jean Davallon, *op. cit.*, 1999, p. 12-13.

<sup>108</sup> Jean Davallon, « Le pouvoir sémiotique de l’exposition », dans Paul Rasse et Yves Girault (dir.), *Les musées au prisme de la communication*, Paris, CNRS éditions, 2011, p. 42.

<sup>109</sup> *Idem.*, *op. cit.*, 1999, p. 12-13.

<sup>110</sup> Roger Odin., *loc. cit.*, 2000a, p. 117.

convient toutefois de nuancer cette proposition. La matérialité de l'espace synthétique ne constitue pas nécessairement un obstacle à la *production* du monde utopique par le visiteur. C'est du moins ce qu'affirment Davallon et Flon. Avec la muséologie de point de vue, qui met l'accent sur la scénographie, le mode d'accès est justement cette matérialisation du monde utopique<sup>111</sup>. « Le monde utopique n'est pas seulement un monde de représentations mentales [...], le visiteur "fait comme si" il déambulait dans ce monde symbolique alors qu'il parcourt l'espace synthétique »<sup>112</sup>. À la lumière de ces dernières considérations, nous pouvons dire que l'espace synthétique constitue une *représentation matérielle de la fiction* qu'est le monde utopique.

*Paris en scène* est une exposition qui mise sur la scénographie. Tout est mis en place pour créer un environnement enveloppant qui puisse *capturer* le visiteur. La trame sonore, l'éclairage tamisé, la distribution unificatrice des couleurs, les projections grand format sont autant de moyens utilisés pour assurer « l'absorption mentale du sujet »<sup>113</sup>, qui est une des particularités des dispositifs immersifs. Ces expositions fortement scénarisées constituent des objets complexes « qui proposent au visiteur non plus de parcourir une exposition dans laquelle il verrait ou rencontrerait des objets [...], mais d'abord de "naviguer" à l'intérieur de la matérialisation d'un espace imaginaire qui sert d'enveloppe à ce qu'il rencontre »<sup>114</sup>. Si nous faisons une comparaison avec la muséologie d'objets, qui se caractérise par le recours au langage esthétique<sup>115</sup>, il apparaît que la modalité d'accès au monde utopique s'inverse. Ce n'est plus la rencontre des objets qui permet d'entrer dans ce monde, mais bien l'enveloppe matérielle qui permet d'entrer en contact avec les objets<sup>116</sup>.

---

<sup>111</sup> Jean Davallon, *op. cit.*, 1999, p. 251.

<sup>112</sup> Émilie Flon, *op. cit.*, p. 70.

<sup>113</sup> Florence Belaën, *loc. cit.*, p. 93.

<sup>114</sup> Jean Davallon, *op. cit.*, 1999, p. 251.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 249.

Dans les dispositifs immersifs, « l'accès au monde diégétique ne se réalise pas seulement par un système de narration et d'identification, il est stimulé par un parcours physique et intellectuel »<sup>117</sup>. Cette affirmation de Florence Belaën montre à quel point l'exposition est un média particulier et que son caractère *matériel* ne s'oppose pas obligatoirement à l'instauration d'un autre monde. Cela permet aussi de montrer la limite de l'application du processus de diégétisation de Odin : la représentation cinématographique est projetée sur un écran bidimensionnel, alors que celle de l'exposition se déploie dans un espace tridimensionnel. Devant cette observation, il nous est possible de croire que le visiteur de l'exposition puisse, tout comme le spectateur de cinéma, « construire un monde ». Néanmoins, il apparaît que la manière d'y arriver est différente. Comment peut-il en être autrement lorsque la caractéristique première du cinéma est l'« absence de corporéité physique de la réalité perçue »<sup>118</sup>. Cette *absence* est double, car il est très rare que la pellicule soit montrée au spectateur. Dans l'exposition, les objets de collection et les autres éléments de l'espace sont des réalités matérielles, ce qui en fait un média de la *présence*.

## 2.1 Temporalité, spatialité et construction narrative

Nous avons évoqué précédemment le fait que le cinéma et l'exposition partagent un point commun important : ils racontent des histoires. Il faut néanmoins reconnaître que les conditions de diffusion des deux médias sont distinctes et que cela peut avoir un impact sur la construction du récit. Au cinéma, non seulement le cheminement de la lecture et le temps de réception sont imposés au spectateur<sup>119</sup>, mais la situation d'immobilité dans laquelle il se trouve lors de la séance de projection empêche tout

---

<sup>117</sup> Florence Belaën, « L'exposition, une technologie de l'immersion », *Médiamorphoses*, n° 9, 2003, p. 102.

<sup>118</sup> Jean-Pierre Meunier, *Les structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*, Louvain, Librairie Universitaire, 1969, p. 52-53.

<sup>119</sup> Jacques Aumont *et al.*, *op. cit.*, p. 76.

effet de discontinuité narrative<sup>120</sup>. André Gardies va dans le même sens lorsqu'il affirme que les conditions physiques de la projection (ex. position assise, confort des sièges, obscurité relative) plongent le spectateur dans un état proche du rêve, qui est caractérisé par « l'abaissement du seuil d'activité motrice et l'élévation de l'intensité perceptive »<sup>121</sup>. Le processus d'identification (ou de mise en phase) s'en trouve donc renforcé. Aussi, le film posséderait un caractère « pré-narratif » par sa « capacité d'articuler images et photogrammes en un déploiement temporel »<sup>122</sup>. Selon Philippe Marion, la narrativité intrinsèque d'un média change de nature et d'aspect selon qu'il soit *homochrone* (comme le cinéma) ou *hétérochrone*. L'exposition serait donc un média *hétérochrone*, car le temps de consommation n'est pas médiatiquement intégré. « Gérer la durée du message, c'est le construire à sa façon, combler des vides. Mais en comblant ces vides médiatiques, on se projette, on co-construit le message par une sorte d'absorption singulière »<sup>123</sup>. Cet aspect est également souligné par Davallon : « L'exposition fonctionne, si l'on peut dire, comme une structure a-temporelle que le visiteur a charge de re-temporaliser, de retraduite en histoire »<sup>124</sup>. Il nomme l'activité de temporalisation de l'espace le « récit gestuel de la visite »<sup>125</sup>.

Contrairement au spectateur de cinéma, le visiteur de l'exposition est actif. Il doit se déplacer dans un espace pour accéder aux différentes séquences du récit. C'est lui qui construit le sens par son activité physique de déambulation<sup>126</sup>. Dans cet ordre d'idées, Serge Chaumier croit qu'il est trop simple de concevoir l'exposition comme un texte narratif : « l'exposition correspond moins à une histoire qu'à un enchevêtrement de

---

<sup>120</sup> Jean-Christophe Royoux « Le récit après sa fin : allégories, constellations, dispositifs », dans Marie Fraser (dir.), *Explorations narratives* (catalogue d'exposition), Montréal, Le mois de la photo à Montréal, p. 233.

<sup>121</sup> André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 13.

<sup>122</sup> Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, 1997, p. 84.

<sup>123</sup> Philippe Marion, *loc. cit.*, p. 82.

<sup>124</sup> Jean Davallon, « Penser l'exposition comme rituel de représentation », *op. cit.*, 1986, p. 271.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>126</sup> Jean Davallon, *op. cit.*, 1999, p. 77.

sens, composé de multiples histoires, qui pour finir permet de produire *une* histoire, celle que le visiteur se construit par interaction avec les propositions »<sup>127</sup>. Ainsi, le visiteur peut s'échapper à tout moment de cette « programmation narrative spatialisée »<sup>128</sup> ; sa mobilité peut bloquer à tout moment l'effet de *fictionnalisation*. Louis Marin souligne à quel point la construction du récit peut être un exercice fragile : « Par un tableau, une image et surtout une suite d'images [...], on peut représenter dans l'espace une succession d'événements ; encore faut-il, pour que naisse le récit, que le regard parcoure les images dans leur succession : c'est cette succession et leur parcours qui constituent le récit »<sup>129</sup>.

Devant ces constatations, nous pouvons dire que *Paris en scène* mobilise, dans une certaine mesure, le mode de lecture *fictionnalisante*, même si on ne peut considérer que l'exposition constitue un texte fictionnel<sup>130</sup>. Le dispositif audio et les décors immersifs participent à projeter le visiteur dans un autre monde. Toutefois, il convient de se demander s'il est vraiment possible de *vibrer au rythme des éléments racontés* lorsque le dispositif expographique, dont la fonction est de guider le visiteur, est toujours si présent, et lorsque le visiteur doit se déplacer continuellement. Bref, les *vrais objets* ramènent-ils sur terre le visiteur aspiré par la puissance évocatrice de la bande-son ? Est-ce qu'un autre mode de lecture conviendrait mieux pour décrire l'expérience vécue par le visiteur ?

---

<sup>127</sup> Serge Chaumier, *op. cit.*, p. 27.

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> Louis Marin, « Récit », dans *Encyclopaedia Universalis*, En ligne. <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/recit/>>. Consulté le 25 mars 2014.

<sup>130</sup> Selon Odin, le texte fictionnel doit mobiliser de manière *continue*, soit tout au long de la lecture, tous les processus de fictionnalisation que nous avons évoqués au début de cette partie. Voir Roger Odin, *op. cit.*, 2000, p. 70.

### 3. La spectacularisation

*Paris en scène* raconte une histoire tout en s'insérant dans la logique du spectacle<sup>131</sup>. Pour comprendre ce phénomène, voyons comment Odin définit le mode de lecture *spectacularisant*. Il utilise l'exemple des comédies musicales pour démontrer comment un film peut passer de la fictionnalisation à la spectacularisation. Lorsqu'un numéro de chant et de danse prend place, une barrière invisible se dessine, ce qui amène le spectateur à construire un espace spectaculaire et un énonciateur réel. Le comédien qui donne une prestation ne le fait pas au bénéfice des autres personnages de la diégèse, mais bien du spectateur du film<sup>132</sup>. Le regard à la caméra, figure d'énonciation par excellence au cinéma, constitue le principal indice de ce changement de registre communicationnel. Pour que le spectateur puisse mobiliser le mode de lecture *spectacularisant*, il doit accepter le contrat de l'institution spectatorielle qui lui dit : ceci n'est pas la réalité, c'est une *représentation*<sup>133</sup>.

Depuis les travaux de Benveniste sur l'énonciation linguistique, nous pouvons distinguer deux plans d'énonciation : celui de l'*histoire* (ou du *récit*) et celui du *discours*<sup>134</sup>. Dans l'énonciation historique, le locuteur (ou l'énonciateur) tente de s'effacer derrière ses paroles, comme l'exprime la célèbre phrase : « Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes »<sup>135</sup>. Puisque le signe, qu'il soit linguistique ou autre, ne se laisse pas voir pour lui-même, on dira qu'il est transparent. L'énonciation discursive, quant à elle, donne préséance à celui qui raconte. Lorsque l'énonciateur manifeste sa présence, on dit que son énonciation est

---

<sup>131</sup> La spectacularisation à laquelle nous faisons référence n'est pas synonyme d'« expositions spectacles », ces dispositifs de type *disneylandiens* en vogue depuis quelques années et qui sont fort critiqués par les spécialistes de la muséologie. Voir Émilie Flon, *op. cit.*, p. 62-63.

<sup>132</sup> Roger Odin., *op. cit.*, 2011, p. 50-51.

<sup>133</sup> Roger Odin, « Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique », *Communications*, vol. 13, n° 2, 1992, p. 50.

<sup>134</sup> Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya, *op. cit.*, p. 82-83.

<sup>135</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome I, Paris, Gallimard, 1966, p. 241. ; cité dans Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya, *op. cit.*, p. 83.

marquée et que le signe est opaque. En somme, l'*espace spectaculaire* s'oppose au « monde dans lequel on peut croire », car il se construit lorsque le processus de diégétisation est bloqué par certaines marques d'énonciation<sup>136</sup>.

Pour être en mesure de mettre en perspective ces concepts, il nous semble nécessaire de revenir sur la question de la fiction et d'apporter une autre définition de la spectacularisation. La fiction qui intervient dans l'exposition se définit comme une production symbolique dont le mode de fonctionnement s'appuie sur l'intégration du visiteur au monde scénographié : c'est ce qu'on appelle l'immersion. La fiction constitue donc une stratégie communicationnelle qui permet de faire *vivre une expérience*. Spectaculariser, c'est-à-dire faire appel aux sens, éveiller des sentiments et provoquer des réactions est caractéristique de la muséologie de point de vue<sup>137</sup>. Si nous joignons les considérations de Roger Odin et de Émilie Flon, nous pouvons dire qu'un espace spectaculaire se définit par sa capacité à impliquer physiquement et émotionnellement le visiteur, et que la réalisation de cet espace scénarisé laisse des traces qui peuvent interpeller le visiteur.

Dans *Paris en scène*, la volonté de *faire spectacle* est clairement énoncée par le directeur artistique Jeannot Painchaud : « J'ai pensé le parcours de l'exposition comme un spectacle. C'est-à-dire avec l'intention d'une entrée forte, où le visiteur est projeté au cœur des Halles de Paris, suivie d'une alternance de pauses [...] et de "coups de théâtres" [*sic.*] »<sup>138</sup>. Si la fiction fait partie des stratégies mises de l'avant par le musée, encore faut-il que le visiteur accepte de jouer le jeu pour que la communication fonctionne. Émilie Flon souligne que la construction fictionnelle est une activité qui se réalise autant dans l'espace de la production que dans celui de la réception : « Lorsque l'auteur de la fiction suspend la référence de son discours au

---

<sup>136</sup> Roger Odin., *op. cit.*, 2000, p. 20.

<sup>137</sup> Émilie Flon, *op. cit.*, p. 71-72.

<sup>138</sup> Malika Bauwens (dir.), *op. cit.*, p. 75.

monde réel, cette suspension doit également avoir lieu chez le destinataire sans quoi la fiction bascule dans le mensonge »<sup>139</sup>. Le travail de l'énonciateur est donc de mettre en place des indications claires pour que le visiteur adapte son mode de lecture, qui sera caractérisé par une « suspension d'incrédulité »<sup>140</sup>. Ces indices peuvent être intégrés aux textes ou au dispositif de mise en scène. Nous croyons que ces indices correspondent aux marques d'énonciation que nous avons définies plus haut, car elles permettent de signaler au récepteur que le registre communicationnel est bel et bien celui de la fiction.

Voyons plus précisément ce qu'il en est dans *Paris en scène*. Prenons l'exemple du panorama de la zone *Les Expositions universelles* (fig. 10.3 à 10.6). Les motifs qui apparaissent sur la toile sont dessinés à la main, ce qui renvoie davantage au signe qu'au référent. Les images graphiques « sont porteuses d'un irrépressible "effet de trace", du simple fait qu'elles affichent l'empreinte non pas du réel mais, plutôt, du sujet "graphiateur", ce sujet-énonciateur par le truchement duquel transite la vision d'un monde réel ou imaginaire »<sup>141</sup>. Le même phénomène peut s'appliquer aux tableaux grands formats qui cherchent à englober le visiteur (fig. 1.2 et 3.3). Dans les deux cas, nous sommes loin de l'effet illusionniste que peut susciter une photographie. À cause de son caractère analogique, la photographie est ontologiquement pourvue d'un haut degré de documentarité<sup>142</sup>, ce qui mobilise une attitude de lecture propre au plan d'énonciation du récit<sup>143</sup>. Selon Gaudreault et

---

<sup>139</sup> Émilie Flon, *op. cit.*, p. 72.

<sup>140</sup> Jean-Marie Shaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999. ; cité dans Émilie Flon, *op. cit.*, p. 72.

<sup>141</sup> André Gaudreault et Philippe Marion, *loc. cit.*, p. 18.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Bernard Schiele et Louise Boucher, « Une exposition peut en cacher une autre. Approche de l'exposition scientifique : la mise en scène de la science au Palais de la Découverte », dans Bernard Schiele, Charles Perraton et Louise Boucher, *Ciel, une expo ! Approche de l'exposition scientifique*, Paris, Expo media, Cahier n°3, 1987, p. 112.

Marion, même si de telles images sont le résultat d'une observation du réel, elles demeurent « toujours marquées du coin de la fiction »<sup>144</sup>.

En plus du caractère *graphique* des éléments immersifs, certains choix relevant de la mise en espace participent à marquer la présence d'un énonciateur réel. D'une part, l'immersion n'est que partielle. Nous avons mentionné au deuxième chapitre que les décors illusionnistes n'occupent qu'une faible proportion de l'espace. Aussi, les éléments de décors, telles les lampes, les enseignes et les colonnes, ne constituent pas des reproductions fidèles : elles *évoquent* des objets qui font partie du monde de référence. L'intention est de *suggérer*, et donc de faire appel à l'imagination du visiteur, plutôt que de *créer* un environnement réaliste. L'illusion ne peut donc être complète. Selon Davallon, les outils d'exposition que sont les socles, les vitrines et les cloisons permettent de marquer la distance entre l'espace synthétique et le monde utopique<sup>145</sup>, et donc entre le visiteur et ce qui est *donné à voir*. Ils lui indiquent qu'il se trouve bel et bien dans un espace d'exposition qui a été fabriqué de toutes pièces. Bernard Schiele et Louise Boucher affirment que la mise en vitrine tend à créer une barrière invisible entre l'objet et le visiteur, « ce qui a pour résultat de confiner le destinataire dans un rôle de spectateur ou de témoin du réel »<sup>146</sup>. Or, dans une muséographie dont l'immersion est presque complète, les supports expographiques sont réduits au minimum pour favoriser un contact direct avec les objets. Il est ainsi plus facile de se laisser emporter par l'histoire et de faire semblant d'y croire<sup>147</sup>.

### 3.1 L'esthétisation

À la lumière des définitions de Roger Odin et d'Émilie Flon, nous pouvons dire que la spectacularisation constitue une stratégie communicationnelle qui a comme

---

<sup>144</sup> André Gaudreault et Philippe Marion, *loc. cit.*, p. 18.

<sup>145</sup> Jean Davallon, « Le geste de mise en exposition », *op. cit.*, 1986, p. 246.

<sup>146</sup> Bernard Schiele et Louise Boucher, *op. cit.*, p. 112.

<sup>147</sup> Serge Chaumier, *op. cit.*, p. 50.

principale caractéristique de marquer la présence, et donc l'intervention d'un énonciateur. Dans *Paris en scène*, nous croyons que l'utilisation de certains codes relevant du langage esthétique permet de renforcer cet effet spectaculaire. Les stratégies esthétiques (ex. vitrification, éclairage et isolement) peuvent faire appel au mode de lecture *esthétique*. Dans le champ du cinéma, cela signifie « voir un film en s'intéressant au travail des images et des sons »<sup>148</sup>. Pour traduire la pensée de Odin dans le champ de la culture en général, cette définition pourrait être : voir un objet culturel en s'intéressant en priorité à ses qualités formelles. Ce mode de lecture n'appartient ni au cinéma, ni au musée, mais bien à l'« Institution Art », qui comprend d'ailleurs un vaste ensemble de pratiques culturelles (arts visuels, littérature, danse, etc.) et de contextes de diffusion (salle de cinéma, salle de théâtre, galeries d'art, etc.). En utilisant ce mode de présentation, l'énonciateur de *Paris en scène* pointe en direction de l'objet exposé pour que le visiteur le regarde (ou l'observe) d'une certaine manière, c'est-à-dire comme un objet d'exception, ou pour être plus précis, comme une *œuvre d'art*.

Un autre phénomène nous permet de situer *Paris en scène* dans *l'Institution Art*. L'énonciation marquée ne fait pas que mettre en valeur l'objet qui est exposé : elle met aussi en exergue le geste de mise en exposition. Nous faisons ici référence au fait que l'exposition a été scénographiée par le directeur du Cirque Éloïse Jeannot Painchaud et que cet aspect a été mis en évidence par le paratexte de l'exposition. En effet, le communiqué de presse, le site internet, l'affiche officielle et le catalogue d'exposition font mention de son travail artistique. Cela participe à mobiliser le mode de lecture *artistique*, qui consiste à « voir un film [ou une exposition] comme la production d'un auteur »<sup>149</sup>. *L'exposition comme œuvre* est une tendance qui a émergé dans le champ de la muséologie dans les années 1970. Les commissaires d'expositions jouissent désormais d'une reconnaissance dans le domaine de l'art : ils

---

<sup>148</sup> Roger Odin, *loc. cit.*, 2000b, p. 59.

<sup>149</sup> *Ibid.*

sont perçus comme des auteurs artistiques<sup>150</sup>. Dans la mesure où le visiteur est informé de l'intervention de cet auteur, il pourra se distancier du monde utopique (plan d'énonciation du récit), pour percevoir l'exposition dans laquelle il se déplace comme un objet autonome, c'est-à-dire comme une *œuvre d'art*, ou à tout le moins comme une *histoire* qui est créée et racontée *par* un énonciateur réel.

### 3.2 La scénographie : une invitation à la participation

Les marques d'énonciation de *Paris en scène* remplissent différentes fonctions, qu'elles soient implicites ou explicites. Lorsqu'elles prennent la forme de marques d'adresse, elles peuvent engager l'investissement du visiteur. Attardons-nous tout d'abord à la narration extradiégétique. Lorsque le visiteur pénètre dans le préambule, une voix masculine s'adresse directement à lui à travers les écouteurs de l'audioguide :

*Venez, approchez. Vous êtes à Paris autour de 1900, à la Belle Époque comme certains nostalgiques la surnomment. Abandonnez-vous à la rêverie. Venez flâner dans un fabuleux monde de plaisir et de divertissement. Laissez-vous émerveiller par des lieux mythiques et par l'exubérance des scènes parisiennes. Venez, approchez.*

Nous pouvons remarquer ici que dès le début du parcours, un énonciateur (ou narrateur) manifeste sa présence. L'utilisation du mode impératif indique que le destinataire veut inciter (ou solliciter) le visiteur d'une manière quelconque. Il s'agit d'énoncés directifs dont le but est de « faire faire quelque chose au destinataire »<sup>151</sup>. La formule d'appel se poursuit dans la zone *Introduction/Les Halles* : « *vous êtes* parmi la foule » ; « *vous prenez* les Grands boulevards d'assaut » ; « *vous êtes* émerveillé ». Dans les deux cas, on peut parler du registre de communicationnel discursif, puisque l'énonciateur intègre les énonciataires dans son propos. En effet,

<sup>150</sup> Jérôme Gilcenstein, *op. cit.*, p. 16.

<sup>151</sup> Charles Perraton, « Voir et toucher la science. Éléments pour l'analyse des stratégies communicationnelles à l'œuvre dans les musées de science et technologie », dans Bernard Schiele, Charles Perraton et Louise Boucher, *op. cit.*, p. 47.

l'utilisation de pronoms personnels (du *vous* dans le cas qui concerne) et du temps de verbe présent relèvent de la communication discursive<sup>152</sup>. Ces énoncés constituent une invitation à la participation : ils visent à amener le visiteur à considérer qu'il *fait partie* de l'histoire racontée. Nous sommes bien loin du *il était une fois*, formule impersonnelle qui caractérise le plan d'énonciation du récit (ou de l'histoire).

Aux niveaux visuel et spatial, nous pouvons donner deux exemples qui démontrent la volonté de mener à l'interactivité. Dans la zone *Les Expositions universelles*, le visiteur est invité à participer à un jeu de détective. Le long de la passerelle, une vingtaine de petites affiches présentent des icônes représentant des bâtiments (fig. 10.3). Le rôle du visiteur est donc de repérer sur la toile les pavillons emblématiques de l'Exposition universelle. L'énoncé directif *Cherchez et trouvez dans le panorama* montre une fois de plus que la communication est axée sur le destinataire. Le « je te parle » du destinataire porte tension et engagement<sup>153</sup>. Il faut souligner qu'en dernière instance, le choix appartient bel et bien au visiteur. Il peut accepter de se prêter au jeu ou de se laisser porter par la détente et le détachement du récit<sup>154</sup> (amené par le format de la présentation illusionniste) ou évidemment, de faire les deux.

La deuxième situation participative que nous désirons citer se trouve dans la zone *Café-concert et music-hall*<sup>155</sup>. Un des thèmes abordés est la prostitution féminine (fig. 5.4 à 5.6). Après avoir lu le texte *Les femmes seules* et regardé les photographies, le visiteur qui tourne à gauche se retrouve devant un mur percé de petits hublots. Il est nécessaire de s'approcher pour voir les courts métrages d'époque qui présentent des femmes en petite tenue. Situé à côté des hublots, le court texte *La chair offerte* traite du phénomène du voyeurisme : « Le corps féminin dévoilé, exhibé et commercialisé devient l'un des symboles forts de la Belle Époque parisienne. [...] ». Comme le

<sup>152</sup> Bernard Schiele et Louise Boucher, *op.cit.*, p. 108 et 185.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> Voir les photographies aux pages 66 et 67.

soulignent Bernard Schiele et Louise Boucher, « Le “hublot-vitrine” dissimule un contenu, tout en révélant la dissimulation, et fonctionne comme une marque d’interpellation du destinataire : “si tu veux voir, approche-toi” »<sup>156</sup>. Il est intéressant de noter que cette mise en scène est en parfaite adéquation avec le sujet traité. On demande au visiteur de se faire *voyeur*, tout comme pouvaient l’être les Parisiens de l’époque. Serge Chaumier soutient que la scénographie est plus qu’un décor : elle est expression de la pensée<sup>157</sup>. « La scénographie prend tout son sens quand elle est le support du discours, qu’elle vient même l’incarner en le rendant compréhensible, ou le symboliser par une traduction spatiale »<sup>158</sup>. Nous avons ici un bel exemple de la fonction de médiation de la mise en scène : elle se fait le « vecteur de la mise en relation »<sup>159</sup> entre un sujet (ou une histoire) et des visiteurs. N’est-ce pas là une situation qui mobilise la *mise en phase narrative* ?

Ce dernier exemple nous permet de mettre en lumière un point important. Certes, les décors et la trame sonore de *Paris en scène* s’éloignent souvent de la transparence, ce qui renforce l’impression d’être dans un espace spectaculaire. Nous avons donné plusieurs exemples qui illustrent que l’énonciateur *parle* au visiteur, que ce soit de manière implicite ou explicite. Toutefois, il faut reconnaître que les stratégies spatiocommunicationnelles mises en œuvre oscillent entre les deux plans d’énonciation, comme c’est le cas pour la majorité des discours médiatisés<sup>160</sup>. Le couple tension/détente des plans discours/récit permet de moduler la communication narrative. Comme le souligne si justement Philippe Marion, « Pour entrer en fiction, il faut accepter d’être dupé tout en sachant qu’on l’est. Pour mieux être *dedans*, il faut qu’une parcelle de nous reste *dehors* »<sup>161</sup>.

---

<sup>156</sup> Bernard Schiele et Louise Boucher, *op.cit.*, p. 111.

<sup>157</sup> Serge Chaumier, *op. cit.*, p. 73.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>160</sup> Charles Perraton, *loc. cit.*, 1984, p. 73.

<sup>161</sup> Philippe Marion, *loc. cit.*, p. 65.

#### 4. Le rôle du visiteur : spectateur, acteur ou narrateur ?

Tous les auteurs consultés s'entendent pour dire que l'exposition est un média fondé sur l'espace. C'est l'espace qui *est* le support d'énonciation<sup>162</sup>. Selon Mieke Bal, il faut tenir compte de cette caractéristique particulière pour analyser la narrativité de l'exposition muséale<sup>163</sup>. Les recherches que nous avons menées nous amènent à appuyer cette proposition. Nous pouvons même dire qu'en terme de potentiel narratif, la spatialité est à l'exposition, ce que la temporalité est au cinéma. Puisqu'un récit désigne une représentation d'événements qui se déroulent dans le temps, nous sommes contraints de reconnaître le pouvoir du visiteur dans la construction narrative. Le visiteur ne serait donc pas uniquement le *témoin* d'un récit, comme peut l'être le spectateur de cinéma ou de théâtre. Alors, comment qualifier son rôle ? Peut-on supposer que le visiteur serait le *narrateur* de ce récit spatial qu'est l'exposition muséale ? Pour répondre à cette question, nous ferons quelques parallèles avec le rôle du narrateur cinématographique, à travers les concepts de André Gardies et André Gaudreault. Nous choisissons de faire référence une fois de plus au cinéma, car les deux médias utilisent le registre de la visualisation pour raconter des histoires. Le cinéma *montre* des images, alors que l'exposition *montre* des objets (ou *expôts*). Contrairement au roman, dont la technique de médiation est l'écrit, le cinéma et l'exposition reposent sur la *mise à la vue* d'objets, qu'ils soient matériels (exposition) ou perceptifs (cinéma)<sup>164</sup>.

Au cinéma, le récit passe obligatoirement par un foyer optique, celui de la caméra : « Dès lors que l'image mouvante est sémiologiquement première au cinéma, je ne

<sup>162</sup> Jean Davallon, *loc. cit.*, p. 42.

<sup>163</sup> Mieke Bal, « Exhibition as Film », dans Sharon Macdonald et Paul Basu (dir.), *Exhibition experiments*, Oxford, Blackwell Publishing, 2008, p. 75.

<sup>164</sup> Puisque le cinéma et l'exposition possèdent plusieurs matières de l'expression (ex. images, paroles, musique, bruits, mentions écrites, etc.), cela donne lieu à des stratégies narratives diverses. Nous avons opté pour une discussion centrée uniquement sur la narration visuelle, tout en reconnaissant que l'acte narratif ne se réduit pas seulement à cela.

puis raconter sans montrer, et je ne puis montrer sans passer par un foyer »<sup>165</sup>. Le premier geste narratif au cinéma serait donc celui de *donner à voir*. Cet avis est partagé par André Gaudreault qui identifie le *monstrateur* comme étant la première instance racontante du film, puisqu'il se charge des processus de « mise en scène » (sélection et organisation des éléments à montrer) et de « mise en cadre » (sélection du point de vue à partir duquel montrer). La deuxième instance, le *narrateur filmographique*, se charge de la « mise en chaîne », qui consiste à l'assemblage des images captées en des séquences logiques<sup>166</sup>. Pour l'auteur, le rôle de ce narrateur est essentiel, car c'est le montage qui permet d'amener le message sur l'axe de la *temporalité*, modalité première de tout récit<sup>167</sup>.

En nous inspirant de cette grille d'analyse, nous pouvons émettre des hypothèses sur les responsabilités du visiteur dans l'acte narratif de l'exposition. Nous l'avons vu à plusieurs reprises, la mise en exposition est la responsabilité de l'énonciateur du discours. Le choix des objets ainsi que la façon de les mettre en scène et en relation relèvent bel et bien du producteur du message. Mais peut-on dire que c'est également lui qui se charge de la *mise en cadre* ? Cette responsabilité semble davantage appartenir au visiteur, car son rôle est actif : c'est lui qui, par ses mouvements corporels, sélectionne les éléments visuels à regarder. Dans l'exposition, ce n'est pas une caméra qui capte les images, mais bien le dispositif optique du visiteur. En plus de positionner le sujet à l'intérieur des limites de son champ visuel (cadrage), le visiteur fait l'assemblage (montage) des éléments observés. Le visiteur est donc en charge, ou du moins en partie, de ce processus de *mise en chaîne* permettant de construire le récit.

---

<sup>165</sup> André Gardies, *op. cit.*, p. 101.

<sup>166</sup> L'auteur identifie d'autres instances racontantes qui se situent entre l'auteur et son texte. Nous avons choisi de n'en citer que deux, puisque notre objectif n'est pas de rendre compte des concepts théoriques de la narratologie du cinéma. La référence aux principales notions qui expliquent les processus de monstration et de narration nous semble suffisante pour nous éclairer sur le rôle du visiteur d'exposition. Voir André Gaudreault, *op. cit.*, p. 112-113.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 101.

Nous aurions néanmoins tort de croire que cette action se réalise sans influence externe. Les choix de mise en espace et de mise en scène constituent des incitatifs qui guident le visiteur dans son parcours. Si la caméra du monstreur *dirige* le regard du spectateur, nous pouvons dire que le dispositif expositionnel de l'énonciateur de l'exposition *aspire* le regard du visiteur. C'est bien ce qui se produit dans la zone *Café-concert et music-hall* puisque les vitrines-hublots suscitent la curiosité. Au qualificatif narrateur, nous préférons donc utiliser celui de *co-narrateur*, comme le suggère Mieke Bal : « Instead of standing still in front of an imaginary stage, reminiscent of a theatre, the viewer now walks through a forest of objects. And instead of being a spectator of the play, she is co-narrator, fulfilling in her own way the script that predetermines the parameters within which the story can be told »<sup>168</sup>. Cette idée que la construction du discours de l'exposition constitue une tâche partagée est également développée par Serge Chaumier : « La richesse même du média exposition s'exprime alors quand l'écriture de l'exposition dépend de la *co-écriture* par le destinataire de sa véritable narration »<sup>169</sup>. En sélectionnant ce qui l'intéresse, le visiteur crée sa propre séquence narrative. Par exemple, le visiteur de *Paris en scène* qui se déplace dans la zone *Le cinéma* pourra choisir de regarder les cinématographes sous vitrines et de s'arrêter devant la projection audio-vidéo faisant état de la naissance du cinéma (fig. 4.2 et 4.3). Un autre individu pourra choisir de s'intéresser uniquement aux dispositifs de vues animées qui précèdent l'invention du cinématographe (fig. 4.1). La sélection des éléments à regarder et écouter, l'ordre dans lequel cela sera fait et le temps qui y sera consacré peuvent différer d'un individu à l'autre. Il existe donc autant de combinaisons qu'il existe de visiteurs. En somme, le visiteur *se* raconte une histoire à partir de ce qui a été préalablement mis à sa disposition dans l'espace d'exposition.

---

<sup>168</sup> Mieke Bal, *loc. cit.*, p. 75.

<sup>169</sup> Serge Chaumier, *op. cit.*, p. 33. Nous soulignons.

#### 4.1 De la production à la réception

Ces dernières réflexions nous amènent à aborder brièvement la question de la non-linéarité de la communication. Jean-Jacques Boutaud et Eliséo Véron soutiennent que la communication médiatisée se caractérise par une asymétrie entre production et interprétation. La connaissance des propriétés d'un *type* de discours (ex. l'exposition muséale) n'autorise pas à inférer les effets du côté de la réception, puisque les messages sont soumis à une *pluralité* de lectures (grammaire de reconnaissance) déterminées par des conditions externes diverses<sup>170</sup>. Pour Roger Odin, ce sont les institutions qui règlent l'« usage social » des langages<sup>171</sup>. Les institutions sont hors de nous, car elles composent un système de contraintes externes ; elles sont aussi en nous, car « elles fonctionnent comme un ensemble intériorisé de déterminations qui nous construisent en tant que sujets discursifs »<sup>172</sup>. Certaines affirmations de Boutaud et Véron permettent toutefois de nuancer les conceptions de Roger Odin. Pour les auteurs sémioticiens, les récepteurs « ne sont, sans doute, ni des masses indifférenciées, ni des groupements soumis à des règles institutionnelles, mais des configurations complexes d'opérations sémiotiques nourries par de *logiques individuelles* »<sup>173</sup>.

Devant toutes ces propositions, force est de reconnaître que le récit, ou le message médiatique en général, s'actualise par l'activité interprétative du récepteur. Il y a fort à parier que la production de sens soit déterminée à la fois par les institutions qui nous entourent (comme les institutions muséale, fictionnelle, spectatorielle et artistique dans le cas de *Paris en scène*) et par des préoccupations individuelles. Dans tous les cas, une chose demeure certaine : « Le vrai discours de l'exposition est celui que construit le visiteur par son parcours, en mettant en relation dans un certain ordre

---

<sup>170</sup> Jean-Jacques Boutaud et Eliséo Véron, *op. cit.*, p. 169.

<sup>171</sup> Roger Odin, *loc. cit.*, 1992, p. 49.

<sup>172</sup> *Ibid.*, 1992, p. 51.

<sup>173</sup> Jean-Jacques Boutaud et Eliséo Véron, *op. cit.*, p. 170. Nous soulignons.

ce qui lui est proposé. La signification n'est pas donnée à l'entrée, elle est produite à la sortie »<sup>174</sup>. Le discours de l'exposition constitue une intention communicationnelle émise par un producteur. Cette intention demeure en suspend sans l'intervention de l'autre protagoniste de la communication, car « le sens d'un texte est toujours le résultat d'un double processus de construction [réalisation et lecture] »<sup>175</sup>. Serge Chaumier croit qu'il faut envisager la conception de l'exposition comme une « *proposition* de discours que chaque visiteur capte et reformule au cours de sa propre interprétation, se constituant ainsi un récit qui lui est propre à partir de *son* expérience »<sup>176</sup>. Donc, il peut y avoir plusieurs sens (ou récits) à partir d'un même discours, puisque le public de l'exposition est constitué de *plusieurs* visiteurs.

---

<sup>174</sup> Éliséo Véron et Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, 1989, p. 14.

<sup>175</sup> Roger Odin, *loc. cit.*, 1992, p. 51.

<sup>176</sup> Serge Chaumier, *op. cit.*, p.31. Nous soulignons.

## CONCLUSION

*Paris en scène. 1889-1914* est une exposition riche et complexe qui fait état de stratégies de médiation diverses. Exposition thématique, narrative, spectaculaire, immersive, scénarisée, artistique ; tous ces qualificatifs sont pertinents pour caractériser l'exposition réalisée par le Musée de la civilisation. Or, l'étude de ses attributs démontre qu'elle s'insère dans la logique de la muséologie de point de vue (ou d'interprétation), approche centrée sur le visiteur qui redéfinit depuis les dernières décennies non seulement le langage expographique, mais aussi les modes d'appropriation de cet objet culturel unique qu'est l'exposition muséale.

À travers l'étude des processus narratifs et sémiotiques, notre objectif était de décrire et de comprendre certaines des postures qui interviennent dans la réception de l'exposition muséale thématique. Pour enrichir notre analyse, nous avons eu recours à divers concepts définis par des auteurs oeuvrant dans le domaine des études cinématographiques. Jouant à la fois sur la transparence et l'opacité du discours, il s'avère que *Paris en scène* mobilise plusieurs modes de lectures. Tout comme le spectateur de cinéma, le visiteur de l'exposition peut adopter les lectures documentarisante, fictionnalisante, spectatorielle, esthétique et artistique, et ce, que ce soit de manière successive ou simultanée. Mais au final, cet exercice comparatif nous aura permis de mettre en lumière un point crucial pour la compréhension de la narrativité : le caractère distinctif du média exposition repose sur *l'espace*.

La spatialité de l'exposition est le principal facteur qui permette de qualifier le rôle du visiteur dans le processus de production de sens, et plus précisément dans la construction narrative. Les dispositifs immersifs accentuent cette caractéristique puisqu'ils intègrent physiquement et émotionnellement le visiteur. À la différence du cinéma ou du théâtre, où le spectateur se trouve *devant* une représentation, le visiteur

de l'exposition se trouve au cœur du dispositif. Du statut d'observateur (ou de spectateur), il passe au statut d'acteur<sup>177</sup>. Le visiteur ne serait pas *que le témoin* d'un récit ou d'un spectacle, car son activité de déambulation l'amène à assumer une part importante de la production de sens. Néanmoins, nous ne croyons pas qu'être *témoin d'un récit* et *vivre une expérience* sont deux concepts antagonistes. Puisqu'il peut adopter plusieurs types de lecture en réponse à la variété des propositions de l'énonciateur, le visiteur est un actant *pluriel*. Le visiteur de *Paris en scène*, et possiblement de l'ensemble des expositions à thèmes, serait à la fois *producteur* du monde utopique, *co-narrateur* d'un récit, *acteur* d'un spectacle et *observateur* d'une représentation (ou oeuvre). Nous proposons l'expression *vivre un récit* pour désigner l'expérience particulière qui est offerte par la scénarisation et l'immersion sensorielle de l'exposition, comme dans le cas de *Paris en scène. 1889-1914*.

Basée sur l'analyse de concepts théoriques et l'étude d'un cas de figure, cette recherche nous a mené à une meilleure compréhension du fonctionnement sémiotique de l'exposition muséale, particulièrement de l'exposition narrative, ainsi que du rôle du visiteur. Elle permet aussi de soulever un certain nombre de questions qui pourraient constituer le point de départ d'une démarche plus vaste et plus concrète. Dans un premier temps, il conviendrait de dresser un portrait plus complet du recours à la scénarisation et à la narrativité dans l'univers des musées. Ensuite, il serait pertinent de vérifier sur le terrain, auprès des visiteurs, quels sont les effets *réels* des stratégies immersives et narratives que nous avons évoquées. Les visiteurs sont-ils séduits par ces approches ? Parviennent-ils véritablement à se laisser porter par la trame narrative ? Pour étendre la réflexion, il faudrait aussi faire davantage de liens entre le sujet traité par le musée et les méthodes de mise en exposition<sup>178</sup>. Florence

---

<sup>177</sup> Florence Belaën, *loc. cit.*, 2003, p. 103.

<sup>178</sup> Étant donné que la présente recherche s'inscrit dans le cadre d'une maîtrise de type professionnelle, son étendue est restreinte. Pour circonscrire notre démarche, nous avons choisi de nous concentrer sur un point précis, soit le langage expographique. Nous avons donc discriminé certaines composantes de l'exposition muséale qui méritent toutefois que l'on s'y attarde.

Belaën suggère qu’au-delà des modes des présentations qui participent à l’illusion, la structure du scénario et le sujet auraient un impact sur l’entrée du visiteur dans l’histoire racontée<sup>179</sup>. Or, dans quelle mesure le thème a-t-il une influence sur la réception de l’exposition ? Est-ce la connaissance préalable du sujet ou encore l’aura mythique l’entourant qui faciliterait l’identification et l’adhésion du visiteur au monde utopique de l’exposition ? Ne serait-il pas juste de dire que c’est à la fois le thème *et* son traitement qui séduisent et absorbent le visiteur ?

Dans une perspective plus large et en adoptant une approche sociosémiotique, il serait intéressant de mettre en relation les concepts dont nous avons discutés avec la complexe question de la démocratisation des arts et de la culture. Est-ce que le recours à la mise en récit, à l’immersion et à la scénarisation attirent davantage les gens qui n’ont pas l’habitude de fréquenter les musées ? Aussi, est-ce que ces stratégies facilitent l’appropriation des contenus, la rétention de l’information ou même l’apprentissage ? L’approche thématique ne favorise-t-elle pas une meilleure vulgarisation des contenus scientifiques, les rendant ainsi plus attrayants et plus accessibles à tous ? C’est du moins le point de vue de Raymond Montpetit, qui nous dit que le recours aux stratégies illusionnistes pour exposer les objets de collection démontre que les musées ont pour objectif de « s’adresser aux visiteurs “ordinaires” dotés de peu de connaissances préalables »<sup>180</sup>. Quant à Émilie Flon, elle affirme que la fiction est une stratégie de médiation qui « permettrait de percevoir et d’enrichir la dimension symbolique du patrimoine en assimilant les savoirs qui le constituent, et en élaborant l’univers symbolique auquel il se réfère »<sup>181</sup>. Elle soutient que la fiction possède un pouvoir heuristique, car les visiteurs peuvent faire un rapprochement avec la situation des habitants du passé<sup>182</sup>.

---

<sup>179</sup> Florence Belaën, *loc. cit.*, 2005, p. 99.

<sup>180</sup> Raymond Montpetit, *loc. cit.*, p. 55.

<sup>181</sup> Émilie Flon., *op. cit.*, p. 89.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 103.

Toujours pertinente, la question de la démocratisation de la culture est encore à définir et à explorer, encore plus devant la tendance actuelle de l'immersion qui entraîne un « déplacement du sens vers les sens »<sup>183</sup>. Porté par les valeurs hédonistes de notre monde *hypermoderne*, le paradigme sensoriel a investi toutes les sphères de la société<sup>184</sup>. Il convient donc de se questionner sur les tenants et les aboutissants de la présence de ce phénomène dans les musées, dont l'« épaisseur narrative » se caractérise le *ici et maintenant* de l'expérience et la volonté de *se mettre* en scène et de *se laisser* prendre au jeu<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> Jean-Jacques Boutaud et Eliséo Véron, *op. cit.*, p. 148.

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 151.

## BIBLIOGRAPHIE

ARPIN, Roland, *Le Musée de la civilisation. Concept et pratiques*, Québec, Éditions MultiMondes, Musée de la civilisation, 1992, 166 p.

AUMONT, Jacques *et al.*, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 1994 [1983], 238 p.

BAL, Mieke, « Exhibition as Film », dans Sharon MACDONALD et Paul BASU (dir.), *Exhibition experiments*, Oxford, Blackwell Publishing, 2008, p. 71-93.

BAUWENS, Malika (dir.), *Paris en scène : 1889-1914* (catalogue d'exposition), Issy-les-Moulineaux, Beaux arts/TTM éditions, Musée de la civilisation, 2013, 80 p.

BELAËN, Florence, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction? », *Culture et Musées*, n° 5, 2005, p. 91-110.

BELAËN, Florence, « L'exposition, une technologie de l'immersion », *Médiamorphoses*, n° 9, 2003, p. 100-103.

BERGERON, Yves, « L'invisible objet de l'exposition dans les musées de société en Amérique du Nord », *Ethnologie française*, XL, n° 3, 2010, p. 399-409.

BOILLAT, André, « La "diégèse" dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 19, n°s 2-3, 2009, p. 217-245.

BOUTAUD, Jean-Jacques et Eliséo VÉRON, *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*, Paris, Lavoisier, 2007, 194 p.

CAMERON, Duncan, « Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux », *Curator*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 33-40, repris dans André DESVALLÉES (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Tome 1, Maçon, Éditions W, 1992, p. 259-270.

CASSETTI, Francisco et Roger ODIN, « De la paléo- à la néo-télévision », *Communications*, n° 51, 1990, p. 9-26.

CHAUMIER, Serge, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation française, 2012, 111 p.

CORBEL, Cécile, « L'intégration du sonore au musée », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 16, 2003, p. 73-81.

DAVALLON, Jean, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, 378 p.

DAVALLON, Jean (dir.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, 302 p.

DAVALLON, Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'exposition », dans Paul RASSE et Yves GIRAULT (dir.), *Les musées au prisme de la communication*, Paris, CNRS éditions, 2011, p. 38-44.

DAVALLON, Jean et Émilie FLON, « George-Henri Rivière versus exposition-spectacle, est-ce une bonne question ? », *Musées et collections publiques de France*, n° 229-230, 2000, p. 70-77.

DESHAYES, Sophie, « Audioguides et musées », *La Lettre de l'OCIM*, n° 79, 2002, p. 24-31.

DESVALLÉES, André et François MAIRESSE (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, 722 p.

FLON, Émilie, *Les mises en scène du patrimoine. Savoir, fiction et médiation*, Paris, Hermès science publications, 2012, 223 p.

GARDIES, André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, 155 p.

GARDIES, André, « L'art de la parole », dans *Le conteur de l'ombre. Essais sur la narration filmique*, Lyon, Aléas 1999, p. 99-109.

GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Montréal, Les éditions Nota bene, 1999 [1988], 193 p.

GAUDREAU, André et Philippe MARION, « Dieu est l'auteur des documentaires... », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, n° 2, 1994, p. 11-26.

GILCENSTEIN, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 256 p.

GROGNET, Fabrice, « Objet de musée, n'avez-vous qu'une vie ? », *Gradiva*, n° 2, 2005, p. 1-21. En ligne. <<http://gradhiva.revues.org/473>>. Consulté le 15 avril 2014.

JACQUINOT, Geneviève, « Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, n° 2, 1994, p. 61-81.

LES MUSÉES DE LA CIVILISATION, *Communiqué de presse*, « Archives du site », 2014, En ligne. <<http://www.mcq.org/fr/presse/archives.php?idEx=w3796>>. Consulté le 30 mars 2014.

MARIANI, Alessandra, « Pratiques interactives et immersives : pratiques spatiales critiques. La réalité augmentée de l'exposition », *MédiaTropes*, vol. 3, n° 2, 2012, p. 52-81, En ligne. <<http://mediatropes.com/index.php/Mediatropes/issue/view/1305/showToc>>. Consulté le 15 avril 2014.

MARION, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, 1997, p. 61-88.

MARIN, Louis, « Récit », dans *Encyclopaedia Universalis*, En ligne. <<http://www.universalisedu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/recit/>>. Consulté le 25 mars 2014.

MEUNIER, Jean-Pierre, *Les structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*, Louvain, Librairie Universitaire, 1969, 140 p.

MEUNIER Jean-Pierre et Daniel PERAYA, *Introduction aux théories de la communication. Analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique*, 2e édition, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2004, 459 p.

MONTPETIT, Raymond, « Une logique d'exposition populaire : Les images de la muséographie analogique », *Publics et musées*, n° 9, 1996, *Les dioramas*, p. 55-103.

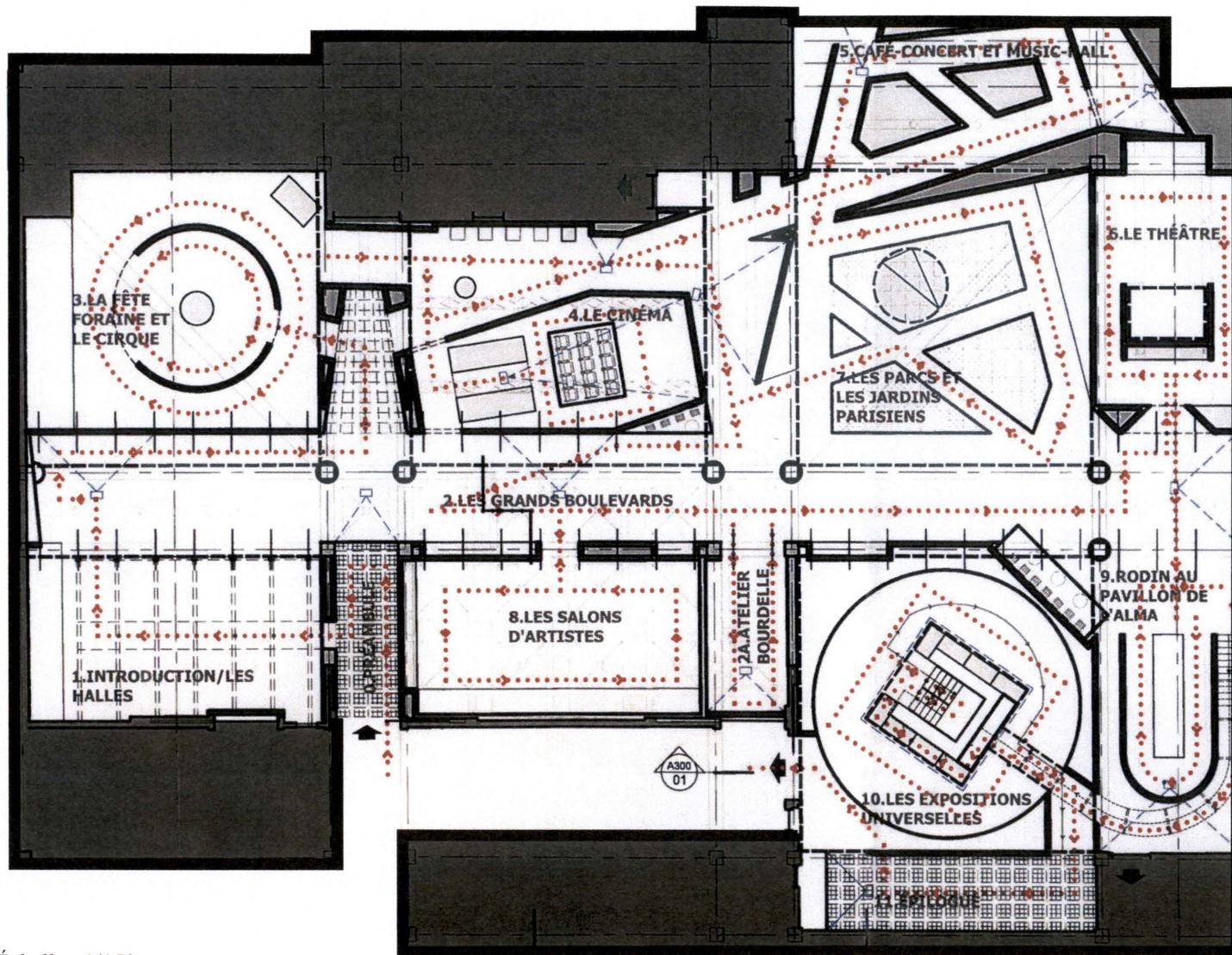
ODIN, Roger, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011, 159 p.

ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 183 p.

ODIN, Roger, « Sémio-pragmatique et intermédialité », dans André GAUDREAU et François JOST (dir.), *La Croisée des médias*, Paris, CREDHESS, n° 9, 2000a, p. 115-127.

ODIN, Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », dans Jean-Pierre ESQUENAZI et Roger ODIN (dir.), *Cinéma et réception*, Paris, Hermès, 2000b, p. 49-69.

- ODIN, Roger, « Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique », *Communications*, vol. 13, n° 2, 1992, p. 39-58.
- ODIN, Roger, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. 1, n° 1, 1983, p. 67-83.
- PERRATON, Charles, « Énonciation spatiale et logique de l'expression », *Protée*, vol. 12, n° 2, 1984, p. 69-82.
- RASSE, Paul et Éric NECKER, *Techniques et cultures au musée. Enjeux, ingénierie et communication des musées de société*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, 229 p.
- ROYOUX, Jean-Christophe, « Le récit après sa fin : allégories, constellations, dispositifs », dans Marie FRASER (dir.), *Explorations narratives* (catalogue d'exposition), Montréal, Le mois de la photo à Montréal, p. 221-236.
- SAOUTER, Catherine, *Le langage visuel. Essai*, Montréal, XYZ Éditeur, 2000, 159 p.
- SCHÄRER, Martin, « L'exposition, lieu de rencontre pour objets et acteurs », dans Pierre Alain MARIAUX (dir.), *Les lieux de la muséologie*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 49-59.
- SCHIELE, Bernard, « Introduction », *Publics et musées*, n° 9, 1996, *Les dioramas*, p. 10-13.
- SCHIELE, Bernard, PERRATON, Charles et Louise BOUCHER, *Ciel, une expo ! Approche de l'exposition scientifique*, Paris, Expo media, Cahier n°3, 1987, 222 p.
- VÉRON, Éliséo et Martine LEVASSEUR, *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, 1989, 178 p.
- VIEL, Annette, « Théâtre et exposition. D'une scène à l'autre », *Médiamorphoses*, n° 9, 2003, p. 94-99.



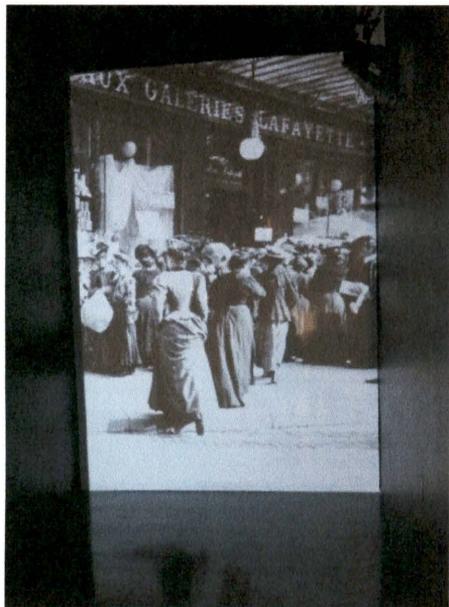
ANNEXE 1  
Plan de la salle

Échelle : 1/150

Source : Les Musées de la civilisation

ANNEXE 2  
Photographies du parcours thématique<sup>1</sup>

Zone 0 : Préambule



Zone 1 : Introduction / Les Halles



Fig. 1.1



Fig. 1.2

<sup>1</sup> Nous présentons ici des vues d'ensemble des principales zones de l'exposition. Pour éviter la confusion, nous avons distribué les zones en suivant la numérotation inscrite sur le plan de la salle. Le parcours thématique que nous livrons ne correspond donc pas au parcours type du visiteur moyen. Les photographies ont été prises par l'étudiante avec l'accord du MCQ.

## Zone 2 : Les Grands boulevards

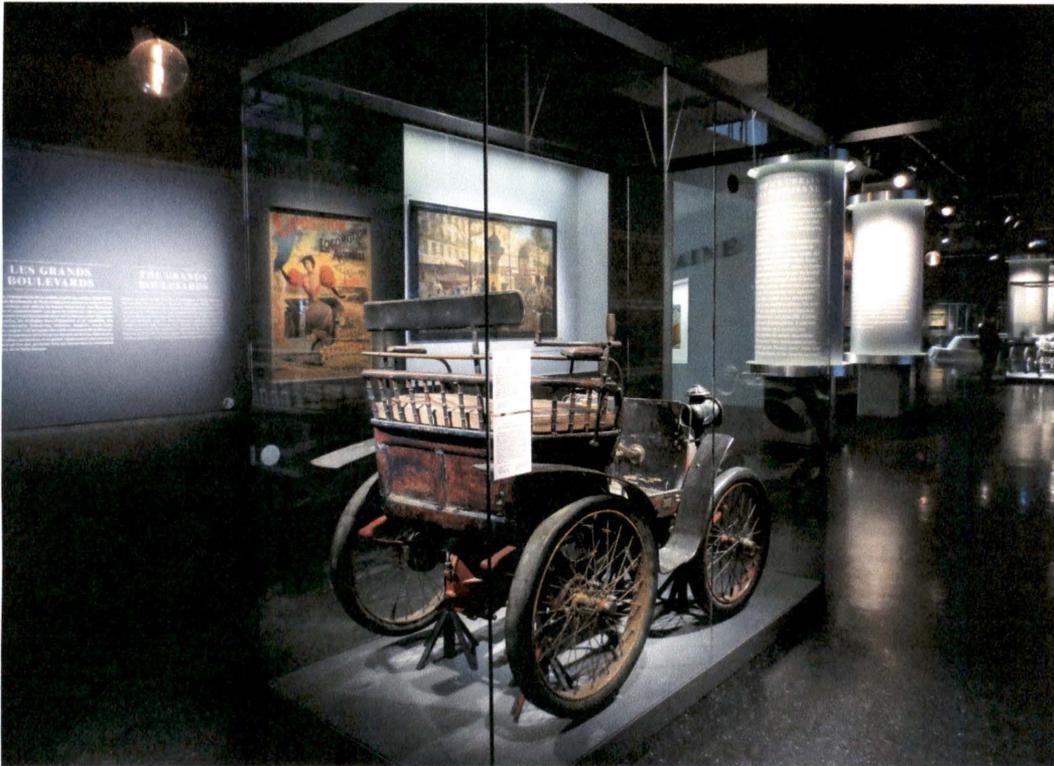


Fig. 2.1



Fig. 2.2

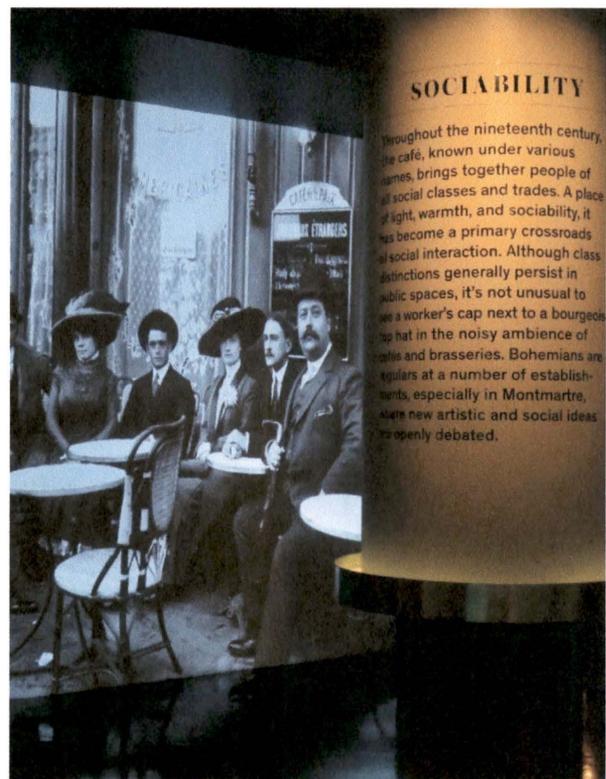


Fig. 2.3

Zone 2 : Les Grands boulevards (suite)



Fig. 2.4



Fig. 2.5

### Zone 3: La fête foraine et le cirque

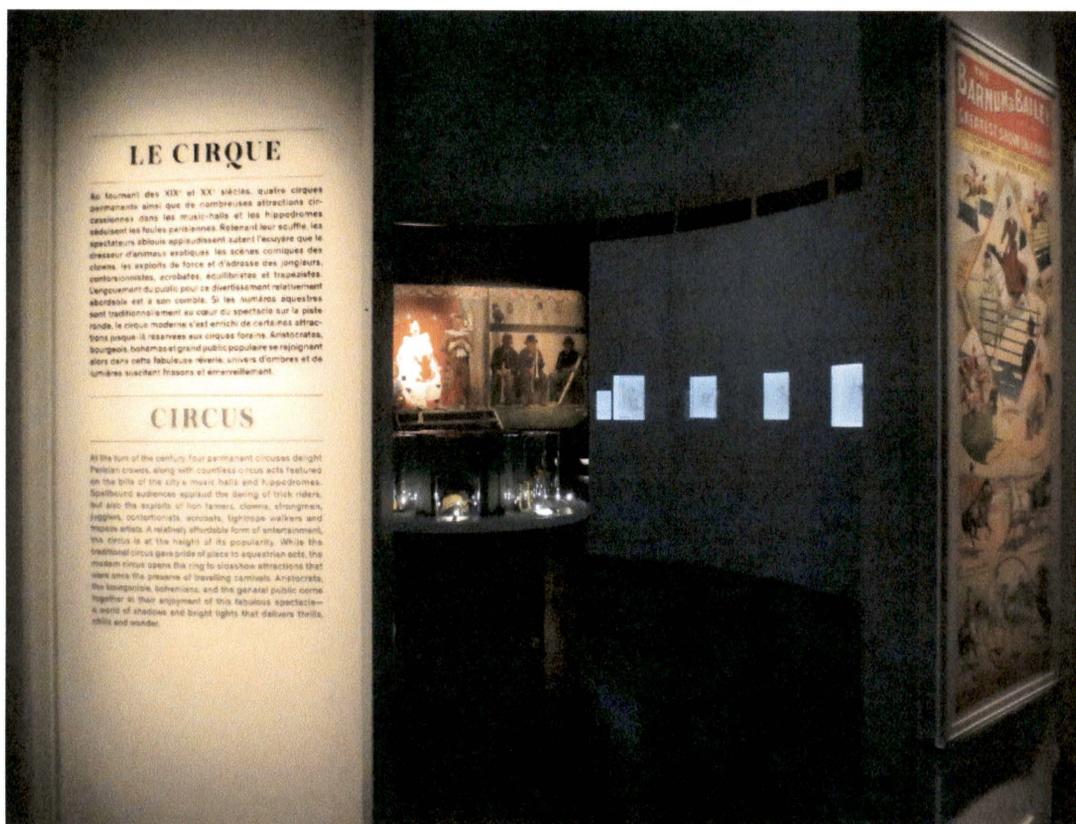


Fig. 3.1



Fig. 3.2



Fig. 3.3

Zone 4: Le cinéma



Fig. 4.1

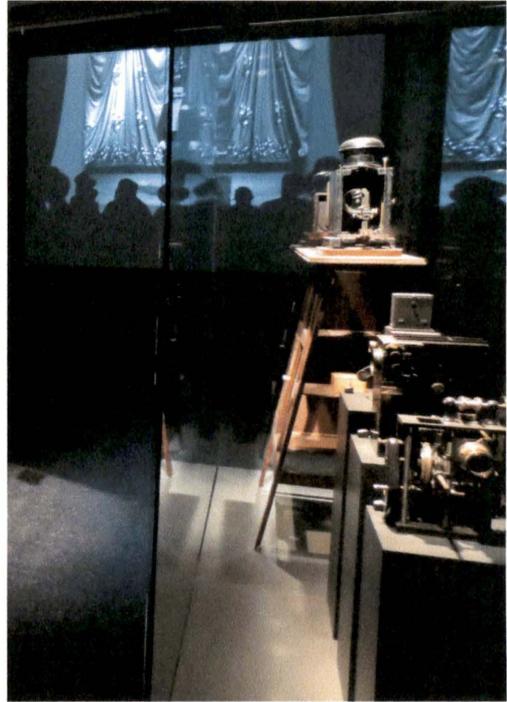


Fig. 4.2

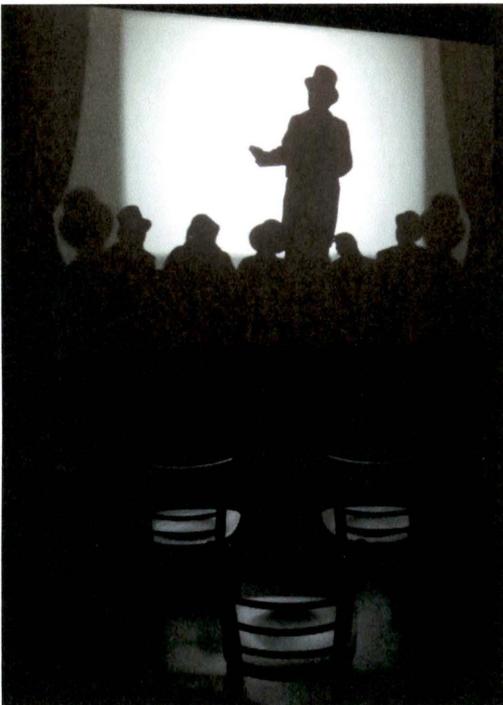


Fig. 4.3

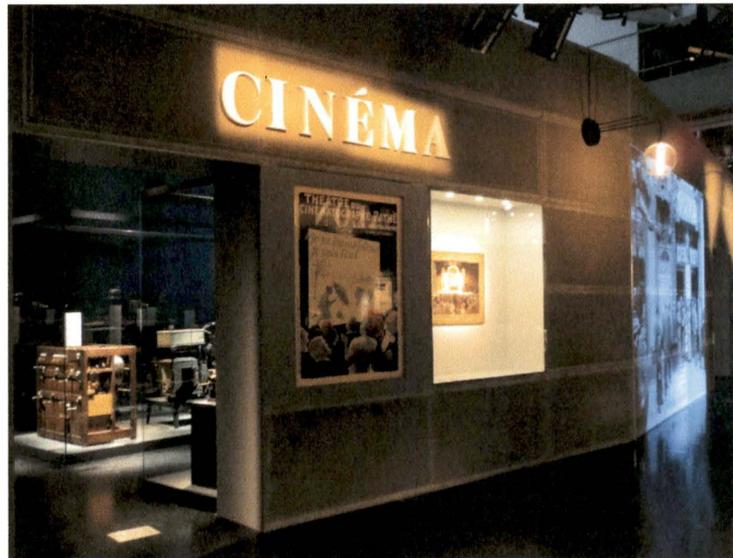


Fig. 4.4

## Zone 5 : Café-concert et music-hall



Fig. 5.1



Fig. 5.2



Fig. 5.3

## Zone 5 : Café-concert et music-hall (suite)

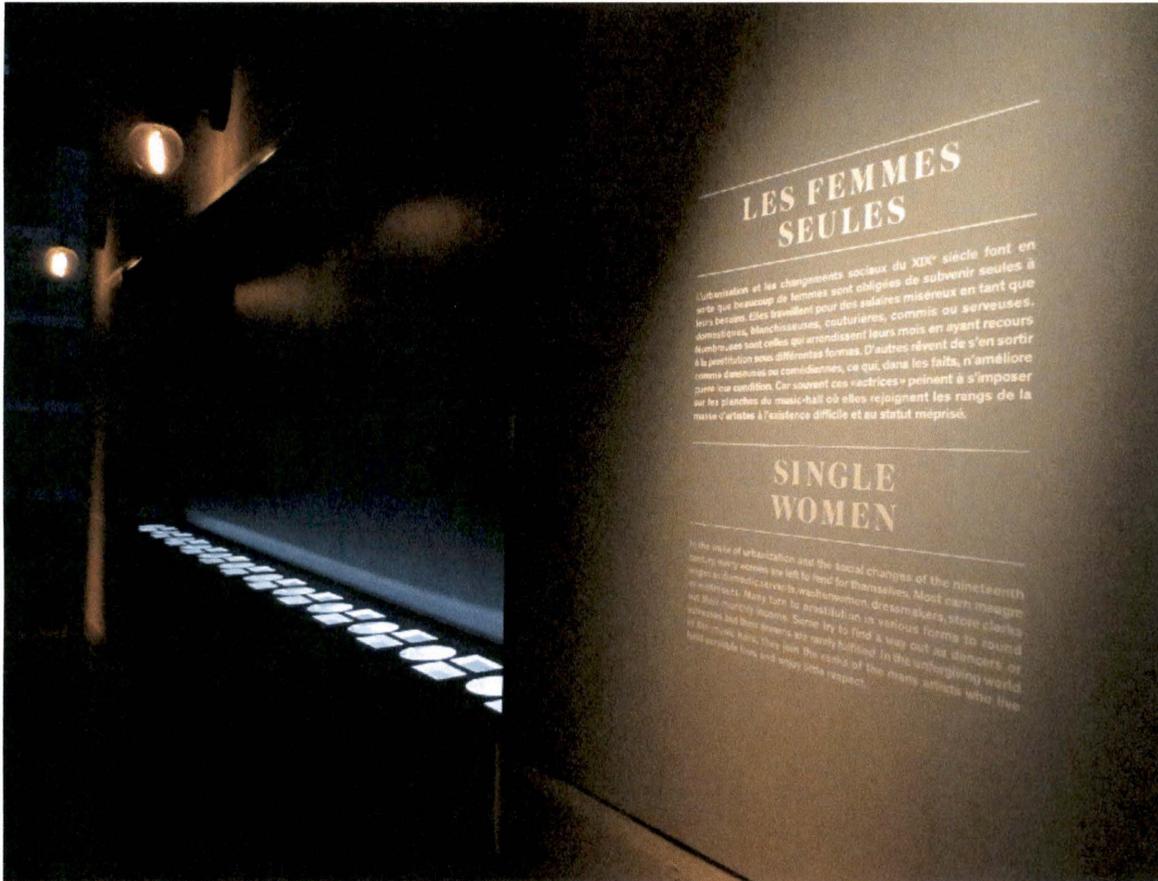


Fig. 5.4

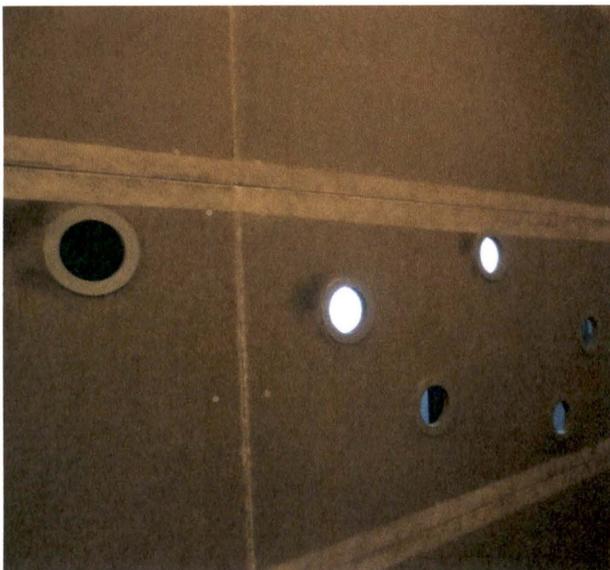


Fig. 5.5



Fig. 5.6

Zone 6 : Le théâtre



Fig. 6.1

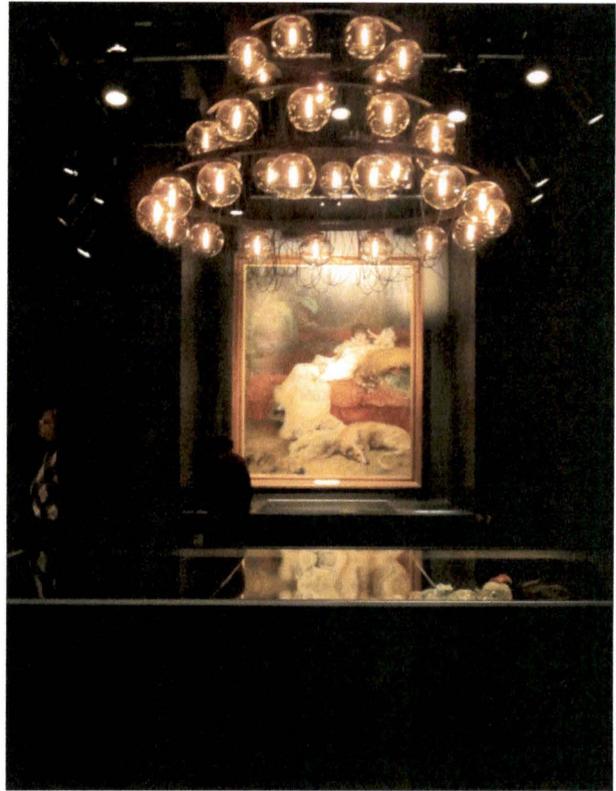


Fig. 6.2



Fig. 6.3

Zone 7 : Les parcs et les jardins parisiens

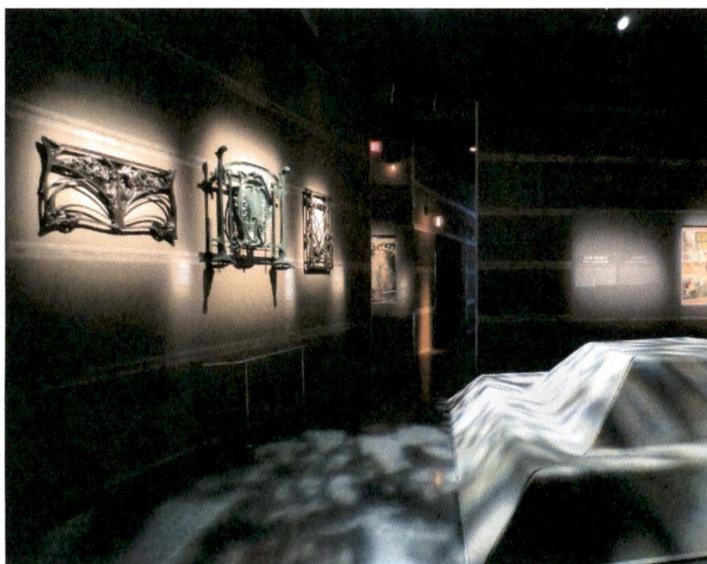


Fig. 7.1



Fig. 7.2



Fig. 7.3



Fig. 7.4

Zone 8 : Les Salons d'artistes



Fig. 8.1



Fig. 8.2



Fig. 8.3

Zone 10 : Les Expositions universelles

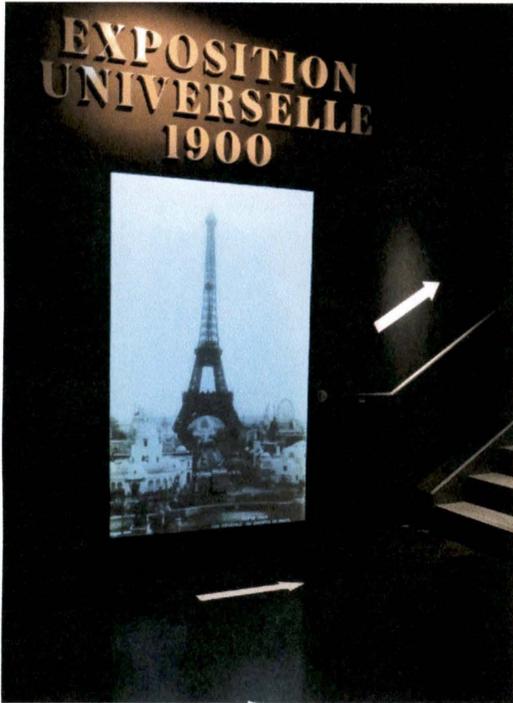


Fig. 10.1



Fig. 10.2

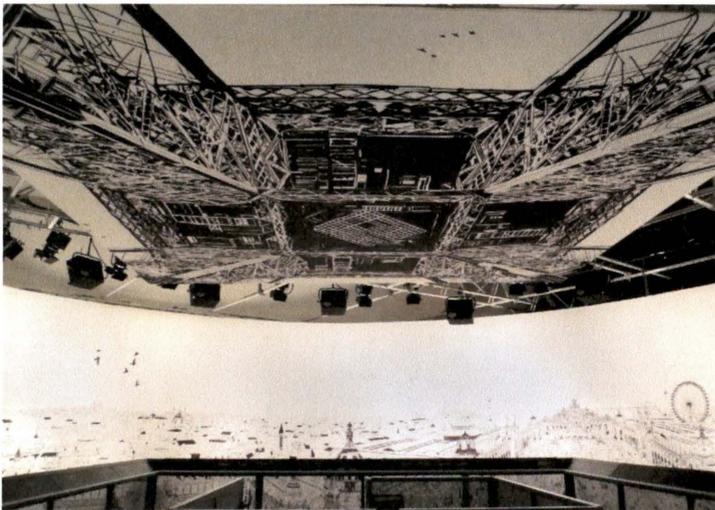


Fig. 10.3

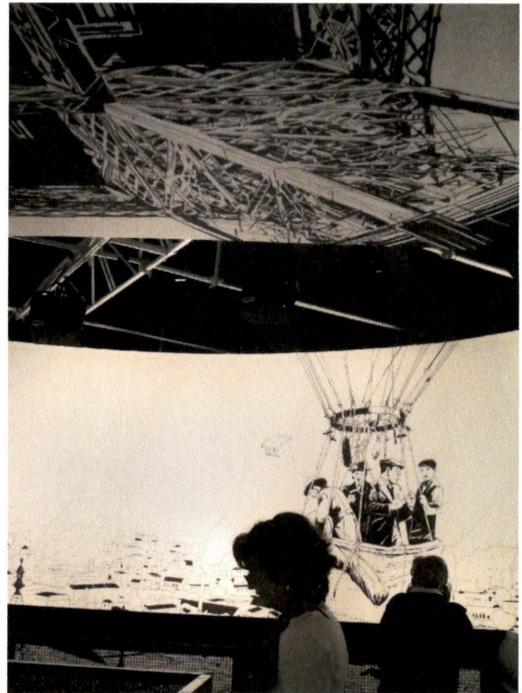


Fig. 10.4

Zone 10 : Les Expositions universelles (suite)



Fig. 10.5



Fig. 10.6

Zone 11 : Épilogue



Fig. 11.1



Fig. 11.2