

# Exposition : vers l'émergence d'un nouveau paradigme ?

*Exposición: ¿hacia la emergencia de un nuevo paradigma?*

Serge Chaumier

Université d'Artois, responsable du master Expographie Muséographie

## *Résumé/Resumen*

Dans une première partie, l'article présente les paradigmes structurants de la mise en exposition. Les raisons de leur émergence et de leur développement sont rapidement esquissées. Centrée sur les collections, sur les discours ou sur les relations, l'exposition à chaque fois se réinvente. L'article invite ensuite à s'intéresser aux aspects méthodologiques, et notamment aux conditions de la mise en exposition, aux compétences professionnelles nécessaires. Enfin la dernière partie vise à s'interroger sur les défis à relever à l'avenir pour inventer de nouveaux modèles expositifs. Les différentes crises que nous connaissons, des financements et du modèle économique, mais aussi des ruptures sociaux et des enjeux environnementaux, sont autant de dimensions qui imposent de repenser fondamentalement le rôle de la culture dans la société. L'exposition entre ainsi dans un nouveau cycle qu'il convient d'analyser.

En la primera parte, el capítulo presenta los paradigmas estructurantes para la concepción de exposiciones. Las razones de su aparición y desarrollo se esbozan rápidamente. Centrada en las colecciones, en los discursos o en las relaciones, la exposición siempre se reinventa. A continuación, el capítulo invita a prestar atención a los aspectos metodológicos y, en particular, a las condiciones de exposición y a las competencias profesionales necesarias. Finalmente, la última parte pretende plantear los retos que habrá que afrontar en el futuro

para inventar nuevos modelos de exposición. Las distintas crisis que estamos viviendo, en cuanto a la financiación y al modelo económico, pero también los trastornos sociales y los desafíos medioambientales, son dimensiones que nos obligan a replantearnos fundamentalmente el papel de la cultura en la sociedad. La exposición entra así en un nuevo ciclo que conviene analizar.

Exposer, c'est partager, créer un dispositif renouvelé pour que les lieux culturels soient des espaces de débat, de pensée, de parole libre. Ce principe actif de l'exposition nous arrache au formol muséal (Roussel-Gillet, 2020 : 60).

## ***1. Introduction***

Nous ne pouvons pas dans le cadre de ce chapitre revenir longuement sur l'histoire de l'exposition (Glicenstein, 2009). Ce n'est pas le but, d'autant que bien des ouvrages existent déjà. Il faut juste rappeler quelques sources qui permettent d'en comprendre le développement et surtout l'extrême hétérogénéité actuelle. Car l'exposition est l'un de ces mots valise, que tout le monde comprend, et qui pourtant recouvre des réalités contrastées. Nous avons tenté ailleurs une typologie des expositions pour en dévoiler les composantes, nourries de multiples variantes (Chaumier, 2012). Et encore, chaque domaine dispose de ses spécificités, l'univers des expositions de science a peu à voir avec l'univers des expositions d'art contemporain par exemple. Il y a de grandes familles qui se décomposent en multiples expressions. Analyse diachronique et synchronique sont nécessaires pour appréhender la chose, car l'exposition a évolué dans le temps et poursuit ses métamorphoses. Quand on dit le mot exposition, des représentations sociales communes surgissent, avec en premier lieu bien souvent l'exposition d'art. Pensons aux expositions réalisées par un collectif d'artistes, par une association dans une maison de quartier, par un entreprise, par une bibliothèque, en extérieur, par une collectivité, en institution muséale, dans les foires d'arts, ou encore aux expositions universelles, autant de formes pour saisir l'extrême diversité qui rend

toute définition et toute méthodologie universelle assez vaines. Sans compter qu'elles répondent toutes à des objectifs, des valeurs et des histoires relativement autonomes. Est-il pour autant impossible de prétendre tenir un discours à son endroit ? Nous ne le pensons pas, car nous pouvons faire ressortir certains traits caractéristiques et certaines évolutions notoires pour comprendre l'exposition aujourd'hui.

Sans être trop long, nous pouvons rappeler que l'exposition commence sans doute avec les dessins rupestres des grottes préhistoriques, assurément avec l'exposition du mort autour duquel la communauté des survivants se réunit pour les derniers hommages. Cela ancre fatalement dans une mémoire et vers une destinée. Les reliques exposées deviennent lieux de pèlerinage, occasion de rituels et de cérémoniels. La légende veut que le premier musée dans la grande bibliothèque d'Alexandrie soit une collection de savants davantage que d'objets, patrimoine immatériel déjà que l'on vient solliciter. La Renaissance invente la collection privée donnée à voir à des cercles proches et initiés (Pomian, 1987), des cabinets d'étude pour les clercs, des chambres des merveilles dans un goût de distinction, avant que le musée véritablement naisse par la volonté d'un espace ouvert au public. Avant que celui-ci soit largement accessible, ce sont les apprentis savants à Oxford, et bientôt les salons qui consacrent la naissance d'un véritable espace public, c'est-à-dire l'émergence de la prise de parole, du débat, de la controverse, bref de la critique. La notion moderne et démocratique en résulte qui place l'exposition très tôt dans un espace d'engagement et d'échanges. On ne saurait pour autant oublier d'autres influences, liées à l'accumulation des richesses et l'essor du règne de la marchandise que l'on expose dans les grands magasins du XIX<sup>e</sup> siècle. Le décorum entend flatter et susciter le désir. La science taxinomique a besoin de comparer pour comprendre et enseigner, et ce sont les collections mises en vitrines à l'infini. L'histoire de l'art vise également à construire un ordre, une rationalité, et des approches muséologiques distinctes s'activent. C'est aussi la puissance des nations qui s'exprime par les expositions universelles, puissance économique, sociale, politique, technique, scientifique, artistique, et où le défi culturel répond au feu militaire. Le spectaculaire doit alors l'emporter pour impressionner, voire dominer. C'est aussi une mission de divertissement qui invite les publics planétaires à s'y rendre. Bref, l'exposition ressort de toutes ces filiations qui l'imprègnent dans ses variantes encore aujourd'hui.

## *2. Paradigmes de l'exposition*

Nous distinguons à minima quatre paradigmes sur lesquels l'exposition se déploie. L'exposition d'objets, liée aux nécessités de la science visant à l'organisation du monde par son classement, sa mise en ordre. Concomitant du déploiement du capitalisme qui crée la surabondance en inventant le déchet, le rebut, dont les musées se nourrissent longtemps. Le second paradigme est lié à la revendication d'un discours construit et autonome par lequel l'exposition est générée, et pour lequel les expôts, pour reprendre le terme proposé par André Desvallées, sont ensuite convoqués. L'ère communicationnelle des musées, pour citer Jean Davallon (2000), explique ce tournant. L'affirmation d'un propos précède alors le choix des collections, ce pour quoi le musée est encore souvent mal à l'aise, contrairement à la tradition de ce que l'on nomme désormais les centres d'interprétation. L'objet, et plus encore la collection, sont superfétatoires et ne viennent qu'en second temps dans la démarche expositive. L'exposition prend son autonomie vis-à-vis du musée, pour ressortir du muséal, le propos s'affirme en-deçà des choix de son expression. Le troisième paradigme se développe avec la montée en puissance de ce que l'on nomme l'expérientiel, et donc de la place centrale prise par les publics dans les formes générées. Ceux-ci doivent activer l'exposition pour qu'elle prenne sens et s'accomplisse. La prise de parole est partagée, démocratisée, de même que l'interactivité qui s'en voit renforcée. Forme particulièrement manifeste dans certaines expositions de science ou d'art contemporain (Bourriaud, 2009). Enfin le quatrième paradigme va encore plus loin en convoquant les visiteurs à devenir producteurs de l'exposition, en la co-construisant dans des formes participatives et impliquantes dès sa phase de conception. Si la démarche écomuséale, et plus largement les musées de voisinage, les musées communautaires, ont été précurseurs dès les années 70, c'est avec la matrice conceptuelle de l'internet collaboratif que ces formes sont redevenues centrales. Le public disparaît pour faire place à des contributeurs, voire des collaborateurs. Si l'on voit apparaître ces quatre paradigmes historiquement successivement, ils ne s'excluent pas et demeurent contemporains les uns les autres aujourd'hui.

### 3. *L'exposition est plus que la somme des ses parties et un régime de communication*

Ainsi résumé, et bien sur on admettra que ce sont de grandes catégories qui peuvent elles-mêmes être subdivisées, et voir se développer des logiques transversales, il est permis néanmoins d'envisager que les méthodologies de projet ne soient pas les mêmes. La place et la nature des objets, ce que l'on nomme les collections, les savoirs, mais aussi les relations de prise de décision, les rapports hiérarchiques, et une épistémologie différente en découlent. Chaque paradigme est une matrice intellectuelle qui génère ses propres logiques. La relation au patrimoine en est essentiellement différente. Si l'exposition d'objets, inscrite dans le premier paradigme entretient une relation forte et relève d'une reconnaissance patrimoniale, puisque c'est *in fine* la collection qui prime et détermine les formes de l'exposition, son importance, son budget, sa reconnaissance, c'est loin d'être aussi évident dans les autres cas. La plupart des conservateurs de musée continue à répéter inlassablement que « sans objet de collection, on ne saurait faire une exposition », et surtout que le musée implique qu'il y ait collection. Cette fausse évidence ne tient ni compte des évolutions du monde de l'exposition, ni même des formes de musée aux collections immatérielles, reproduites, voire qui reposent sur des démarches où l'humain prime sur le matériel. Les musées communautaires d'Amérique Latine par exemple revendiquent que les relations sociales sont plus importantes à préserver, et dans bien des petits musées de territoire en Europe il n'en est pas autrement. Les collections s'avèrent davantage des prétextes ou des instruments de médiation au service d'expositions qui visent autre chose. Le musée d'accumulation d'objets dont la raison première est la collection est intimement lié à une conception capitaliste. Les trésors accumulés sont les raisons d'être de l'institution et de l'exposition.

Pourtant, sauf à nier aux musées et centres de science d'être des musées, on voit bien que des institutions échappent à ce registre. Du reste, beaucoup d'événements proposés désormais par les institutions reposent peu sur des collections, ces dernières sont utilisées comme instruments pour tenir un discours et n'en sont pas la raison d'être. C'est qu'inscrite dans l'un des trois autres paradigmes, l'exposition devient autre chose qu'une exposition de collection, et dans lequel le rapport au patrimoine est autrement plus complexe. L'exposition revendique soudain pleinement ce qu'elle devrait toujours être,

si l'objet ne cachait pas trop souvent cette dimension, à savoir qu'elle est l'expression d'une volonté singulière et unique. L'exposition est acte de création. Pour cela, elle peut faire patrimoine, mais dans son dessein, pas du fait de ses composantes. On peut convenir après coup que telle exposition fait partie du patrimoine, parce qu'elle a été marquante pour l'histoire de l'exposition, davantage que pour ce qu'elle a exposé. Ainsi, la célèbre exposition d'Harald Szeeman, « Quand les attitudes deviennent forme », présentée en 1969 à la Kunsthalle de Berne, ne l'est pas tant pour ce qui est montré (d'où la fureur conservatrice d'un Buren) que parce qu'il y affirme une rupture paradigmatique avec ce qui était admis avant. Par son commissariat d'exposition, Szeeman revendique la position d'un auteur, voir d'un artiste signant une œuvre à part entière. L'œuvre exposition s'affranchit de ses composantes qui n'en sont que des expôts, le propos de l'exposition dépasse et transcende les œuvres réunies. Non seulement il s'autonomise, mais il pré-existe et apporte une dimension qui les transcende. C'est ce qui me fait affirmer que l'exposition est plus que la somme des ses parties. La mise en exposition elle-même, par les inter-relations générées par les expôts, dit quelque chose qui transcende les œuvres. Or ce propos transcendant a toujours lieu, y compris dans les expositions les plus classiques, car les choix d'accrochage sont toujours différents. Donc que l'on accepte ou non la position d'auteur du commissaire, il demeure qu'intrinsèquement, l'exposition est acte de création. Donc elle peut faire patrimoine, mais elle est autre chose qu'une valorisation patrimoniale. L'exposition s'affranchit et dépasse le champ du patrimoine et ressort davantage du spectacle vivant. Comme un metteur en scène qui utiliserait des objets de collection sur son plateau de théâtre pour faire décor, cela ne l'empêcherait pas de faire acte de création à part entière et pas nécessairement d'être au service du patrimoine.

Cette révolution muséologique, bien d'autres l'ont suivie avec leur spécificité. C'est le cas de la muséologie de la rupture de Jacques Hainard (1989), affirmant que l'objet ethnographique n'est la vérité de rien du tout, et que l'exposition est pleinement une création. Lorsque Jean Clair signe des expositions à thèse, fusse avec des œuvres d'art, fait-il autre chose ? Avec ses formes paroxystiques, le commissaire vient signer une œuvre. Plus prosaïquement les expositions de science ou de société, les expositions de points de vue, sont dans une même dynamique, même si une thèse soutenue par un auteur ne s'y exprime pas toujours avec autant de force, c'est malgré tout une œuvre collec-

tive, de collaboration, qui propose à chaque fois un regard singulier et unique. De même que l'on va voir et revoir telle pièce de Molière, parce que la mise en scène et l'interprétation sont différentes à chaque fois, bien que réalisées à partir d'un même texte, on peut voir telle œuvre mobilisée ou tel sujet X fois, mais traitée selon des sensibilités renouvelées. Quand on sait l'importance prise par les expositions temporaires depuis trente ans dans la vie des institutions, on ne peut que demeurer perplexe par cette volonté réitérée d'inclure les musées dans le champ du patrimoine. Sans remonter aux origines du musée, qui le promet à préparer les destinées humaines et être au service de la société future, l'explosion expographique contemporaine devrait rendre circonspect sur l'emprise patrimoniale. Le musée n'a rien à gagner à s'enfermer dans le giron du patrimoine, le monde de l'exposition encore moins.

Il est désormais acté que l'exposition est un régime de communication, que les expôts sont des signes et qu'une sémiologie de l'exposition permet de déchiffrer les productions de sens générées par les inter-relations. L'exposition est un langage (Desvallées *et al.*, 2011) et les expôts sont des mots qui permettent de générer du sens. « Le rôle des objets est comparable à celui des mots du langage, ils n'ont de sens qu'en tant que moyens de véhiculer, dans un discours cohérent, telle idée, telle émotion », selon Jean-Pierre Laurent (1985), pionnier qui met en œuvre dès les années 70 au Musée dauphinois de nouvelles formes expographiques. Puisqu'elle est un discours, elle est une interprétation, mais aussi un cadrage, donc d'une certaine mesure toujours une fiction. Martin R. Schärer (2003) avec son exercice de la soupière met également en pratique cette théorie en proposant à partir d'un même objet des lectures sémiologiques différentes au sein d'un parcours d'exposition. Ainsi l'idée qu'une exposition raconte une histoire, ce qui suppose de l'écrire préalablement, et d'étudier comment les visiteurs la vivent et ce qu'ils ont à en dire, a progressivement imprégné les esprits. La muséologie québécoise ayant fortement œuvré à en diffuser la mise en pratique. Si les musées de beaux-arts sont encore loin d'en avoir tous intégré les enseignements, on peut citer de plus en plus d'exemples qui rendent caducs les anciens clivages.

#### **4. La production des expositions**

Maintenant que nous avons abordé ses fondements, venons-en à sa production. Nous avons dit plus haut que la méthodologie variait, néanmoins

nous pouvons décrire un processus type. Idéalement, l'exposition est conçue à partir d'un programme muséographique. C'est-à-dire qu'à partir de recherches, de sources scientifiques par exemple, éventuellement de collections existantes, mais aussi d'un récit, d'une légende, d'un fait historique, de données immatérielles, ou encore d'une volonté de communiquer des arguments, voire d'une utopie ou de fictions, il doit être écrit un scénario, mais aussi les conditions de son exercice. C'est cette tâche qui revient à celui ou (plus souvent) celle qu'on nomme en France le ou la muséographe. En principe, ce poste est du côté de la maîtrise d'ouvrage, du commanditaire, qui est supposé savoir ce qu'il veut dire à des publics qu'il aura définis. S'il n'en a pas les compétences, il peut s'adjoindre les services du muséographe en AMO, Assistance à Maîtrise d'Ouvrage. Précisons d'emblée également que le muséographe ne doit pas être confondu avec le scientifique, spécialiste de l'objet traité. Celui-ci est rarement bien placé pour être à la fois un spécialiste des contenus et un bon communicateur pour des publics dont les présupposés sont souvent faibles. C'est ce qui pose problème bien souvent dans les musées, où le conservateur, spécialiste des sujets ou des collections, endosse à la fois le rôle de muséographe. Si ce dernier doit être un spécialiste des publics et de la communication muséale, il n'est en revanche ni spécialiste des sujets traités, ni des collections, et il en est bien ainsi. C'est ce qui garantit sa capacité à se mettre à la place du visiteur et à lui parler une langue adaptée. La faible formation muséographique des conservateurs en France ne vient pas remédier à ce problème récurrent. Le muséographe qui écrit le programme peut passer d'un sujet à l'autre, d'un domaine à l'autre, même si des préférences peuvent s'exercer. D'un sujet scientifique à un sujet d'archéologie, d'un sujet de société à un sujet historique. Il est paradoxal que le métier de muséographe apparaisse pleinement pour la conception d'expositions dans des configurations dépourvues de conservateur.

C'est aussi la raison pour laquelle une certaine confusion subsiste entre le métier de muséographe, qui rappelons-le décrit les contenus (chapitrage, enchaînement, propos, expôts mobilisés : objets, œuvre, iconographie, duplicata, maquette, interactif, audiovisuel, outil numérique, sons, odeurs, etc. Comme le type d'expériences espérées pour les publics...) et le métier appelé désormais de scénographe. Bien des absurdités sont dites à cet endroit et continuent à être professées par des professionnels. Si dans les années 50, les rôles étaient souvent confondus en une seule et même personne qui as-



sumait toutes les tâches, une division des rôles et une apparition de métiers spécifiques se sont imposées depuis et se sont affirmées avec l'essor des expositions temporaires. A la décoration, qui mettait d'abord en valeur les collections, (celui que l'on appelait le tapissier du roi sous Louis XIV), a succédé la scénographie. Ce n'est pas seulement un changement de mot, résultant d'une mode, c'est que celle-ci quand elle est réussie apporte justement une dimension nouvelle. Bien des facteurs expliquent le changement de registres, car l'essor des expositions temporaires est aussi contemporain d'une remise en question des modes de transmission, des méthodes pédagogiques, des objectifs des expositions, et des expériences que doivent y vivre les publics. En visant à ne pas parler qu'au niveau intellectuel, mais aussi sensoriel, corporel, kinesthésique, l'exposition a depuis les années 70 vu se développer des scénographies de plus en plus complexes, dites interactives, expérientielles, immersives, etc. Celles-ci apportent une dimension nouvelle, plus ou moins explicite ou demeurant implicite, mais participant d'un véritable niveau de signification propre, et quand elles sont réussies, on peut même parler d'un méta-discours. De sorte que l'expérience scénographique prend même parfois le pas, non seulement sur les objets, mais sur le discours muséographique lui-même. En tous les cas, il participe pleinement du plaisir que l'on éprouve désormais à visiter une exposition (Sompairac, 2016 : 2020).

Ce qui ressort de la scénographie est de plus en plus complexe, et si le scénographe vient traduire en espace et en forme le programme conçu par le muséographe, et que ces deux métiers sont bien distincts<sup>1</sup>, il ressort que tous participent de l'élaboration de la muséographie, d'où les ambiguïtés et confusions parfois entretenues, notamment dans les musées d'art, où le rôle de muséographe, on l'a dit, est plus souvent tenu par un conservateur. Pour être exact, il vaudrait mieux parler de l'équipe de scénographie, qui assume la maîtrise d'œuvre, et qui est composée certes d'un scénographe, mais le plus souvent d'une équipe composite, à géométrie variable selon les projets, leur nature et leur complexité, regroupant aussi un graphiste, un manipulateur, un réalisateur audiovisuel, un concepteur multimédia, un éclairagiste, un acousticien, un économiste, quelquefois des artistes, des illustrateurs, et parfois même un paysagiste... La liste des métiers est non limitée en fonction des im-

---

<sup>1</sup> On pourra consulter les sites internet des deux associations : l'association Les Muséographes : <https://les-museographes.org>. L'association des scénographes : <http://www.scenographes.fr>. Et XPO, la Fédération des métiers de l'exposition [consultation : septembre 2020].

pératifs du projet. L'exposition étant une œuvre composite, de collaboration. Personne ne peut prétendre en être l'auteur en propre, puisqu'elle ne saurait exister sans la collaboration de tous. Sans oublier les métiers techniques pour la produire et agencer les mobiliers et dispositifs de l'exposition (menuisier, métallier, électricien, peintre, imprimeur, etc.), sous la férule de l'agenceur. Si le scénographe, ou parfois l'architecte, quand il y a lieu, est le coordonnateur de la maîtrise d'œuvre, il faut un chef d'orchestre pour conduire l'ensemble du projet d'exposition, appelé parfois commissaire général, chef de projet, muséographe, selon l'ampleur de l'exposition. Le muséographe lui-même peut s'adjoindre les services de sous-traitants pour compléter son équipe, tel un iconographe, un documentaliste, un chercheur, un chargé d'évaluation... Les processus et chaînes de production sont complexes, dépendant des configurations de l'autorité de tutelle, des financeurs, des dispositions en matière de marché public, d'assurance, etc. On se reportera pour en savoir plus aux guides de conception d'une exposition (Lejort, 2014 ; Beneteau, 2016).

L'enchaînement des rôles et missions des uns et des autres peut varier, il est en principe tenu que le muséographe définisse un pré-programme muséographique avant de lancer une consultation via un appel d'offres pour recruter la maîtrise d'œuvre, du moins dans le cadre des marchés publics. Toutefois, dans les projets privés, les méthodologies peuvent être plus flexibles, et permettre à une équipe composée de muséographe et de scénographe de travailler de concert dès le départ du projet ou presque dans un travail pleinement itératif. Les phases de conception peuvent également trouver des variantes, allant de ce que Marc-Olivier Gonseth a nommé la « phase idée », la « phase image », la « phase objet », pour aller de l'un à l'autre et construire progressivement le contenu expographique (Gonseth, 2005 ; 2011). Enfin on ne saurait oublier ceux qui gravitent autour de l'exposition pour la rendre possible, administrateur, chercheur de financements, personnel juridique, régisseur, restaurateur, médiateur et personnel de l'action culturelle, mais aussi de la communication ou encore des produits dérivés. L'exposition est parfois accompagnée de publications qui convoquent les métiers de l'édition. Sont également convoqués les chargés de l'évaluation et des publics, car si l'exposition est parfois évaluée après coup avec des évaluations dites sommatives, il est plus fécond de rendre possible les évaluations formatives, par exemple pour améliorer les textes ou les manipes au cours de la production de l'exposition, voire d'en mieux définir les contenus avec des évaluations préalables (Daignault, 2011).

## 5. *Les défis des expositions*

Nous n'avons jusque-là pas parlé de la temporalité de l'exposition. Bien que celle-ci puisse varier et qu'aucune exposition ne soit conçue pour l'éternité, Michel Côté (2011) a pour cela proposé les concepts intéressants, d'exposition de référence et d'exposition de déclinaison ; il est plus courant de parler d'exposition permanente (même si c'est un leurre le permanent étant juste non défini pour sa durée) et d'exposition temporaire (dont la durée est a priori initialement estimée). Les problématiques afférentes aux deux registres ne sont sans doute pas les mêmes. Toutefois, nous pouvons esquisser quelques éléments de prospective. De manière surprenante, Daniel Jacobi (2017) faisait l'hypothèse, il y a quelques années, du reflux progressif de l'exposition temporaire au bénéfice d'une revalorisation des espaces permanents et de la programmation culturelle. En plein essor de celle-ci, avec la course aux blockbusters et aux fréquentations toujours plus fortes de la part des grandes institutions, cela avait droit d'étonner. On peut évoquer pourtant au moins trois raisons qui plaident dans ce sens.

Premièrement la crise économique qui rend de plus en plus problématique le modèle des expositions temporaires, notamment celles qui se veulent les plus prestigieuses, et qui sont aussi les plus coûteuses. Les expositions d'art avec leur transport spécialisé, les valeurs d'assurances prohibitives, atteignent des coûts qui deviennent difficiles à assumer pour les organismes publics, sans l'apport d'argent privé. Même la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais en France et les grandes institutions publiques paraissent s'essouffler et ne plus pouvoir suivre le rythme imposé par les initiatives privées, telle que la Fondation Louis Vuitton (LVMH), bien que ces modèles reposent le plus souvent sur une défiscalisation qui détourne de l'argent public. Avec la baisse des subventions publiques, la plupart des institutions ont baissé le nombre d'expositions temporaires annuelles, passant de 3 à 2 ou de 2 à 1. Cette évolution ne pourrait être que passagère s'il y avait raison d'espérer une inversion de tendance, qu'elle soit économique, ou surtout en matière de politiques publiques. Ce n'est pas tant l'argent qui fait défaut que la volonté de lever l'impôt et de le redistribuer à l'heure d'un modèle libéral dominant. Plus fondamentalement, la culture ayant perdu une grande partie de son sens depuis 30 ans, si l'objectif est principalement économique, les opérateurs privés sont considérés comme mieux équipés. Ainsi les nouvelles cités de la

gastronomie (à Lyon ou Dijon) sont-elles emblématiques de ces nouveaux équipements fonctionnant sur le principe des PPP, Partenariat Public-Privé. L'abandon des politiques de solidarité et de péréquation depuis 30 ans, alors que les établissements publics ont pris leur indépendance vis-à-vis de la Réunion des Musées Nationaux, ne plaide pas en faveur d'un essor solidaire des établissements.

La seconde raison tient à la crise sociale. La montée des inégalités sociales de plus en plus criantes alliée à la perte de sens qui fondait les politiques culturelles, de droite et surtout de gauche, depuis les années 80 et qui justifiait des efforts consentis dans le secteur culturel n'est plus de mise. Face aux impératifs sanitaires et sociaux, les collectivités doivent faire des choix qui risquent de se détourner d'autant plus de la culture que celle-ci paraît réservée à une caste privilégiée. La démocratisation culturelle, et même la démocratie culturelle, se sont vidées de leur sens. La culture ayant tout recouvert, on ne saurait dire pourquoi on devrait donner priorité aux formes classiques. Les pratiques culturelles des générations les plus jeunes semblent aller soit aux industries culturelles, soit au contraire à la culture alternative. Les formats institutionnels sont délaissés. Les institutions n'ont pas pris non plus le tournant des droits culturels qui auraient pu revitaliser leur raison d'être. Si certaines institutions sont plus engagées que d'autres en la matière, le médium exposition demeure dans son ensemble relativement classique et peu impacté. Certes les formes participatives se déploient, mais portées davantage par les activités et programmations culturelles que par l'exposition elle-même. Ainsi les sciences participatives et citoyennes que certains muséums mettent en œuvre, les espaces de tiers lieux, ou les lieux de vie et de partage dédiés par certaines institutions, se vivent plutôt aux marges de l'exposition elle-même.

La crise sanitaire liée au Covid-19 en 2020 a poussé un cran plus loin la remise en question des modèles hérités. Les musées, auparavant gratuits ou presque, ont développés des politiques tarifaires de plus en plus élevées attirant une clientèle aisée. La course aux fréquentations touristiques ayant bien souvent remplacé l'action culturelle de proximité, le modèle vient s'échouer devant la désertion soudaine des établissements. L'exposition en ligne est promue comme une panacée pour répondre à l'éventuel re-confinement. Les lieux mesurent leur capacité d'accueil, notamment des groupes, remettent en question l'interactivité développée depuis 30 ans, les expositions de science étant les plus concernées par la mise en place de mesures hygiéniques dont

on cerne mal les limites. Si l'espace public devient à ce point synonyme de danger dans sa fréquentation, le public risque de s'en détourner assurément. L'ère des grandes expositions blockbusters est-elle en voie de disparition, au profit de la redécouverte des formats plus modestes et aussi plus humains ?

Le troisième facteur de remise en question, et qui n'est pas des moindres, tient à la crise environnementale. Inutile d'en décrire ici les impacts et l'importance, c'est sans nul doute le défi majeur qui attend les sociétés, celui non pas d'empêcher les catastrophes, mais de trouver les moyens de les vivre les moins mal possible. L'accompagnement au changement est sans doute le nouveau défi des institutions et l'exposition est un vecteur possible. L'exposition pourrait donc être un moyen de sensibilisation a priori efficace pour rejoindre les populations concernées. Cela suppose toutefois que les institutions en prennent la mesure, s'octroient des libertés de parole et la capacité de dimensions critiques, de transformer une neutralité scientifique derrière laquelle elles s'abritent communément en espace d'engagement. Ceci alors que les expositions demeurent bien souvent subventionnés par des firmes sponsors ou par des pouvoirs publics soucieux de ne pas faire de vagues en soulevant des sujets par nature polémiques. Il est dès lors plus simple de dédier l'exposition à présenter des sujets plus divertissants, ludiques, ou expérientiels. Promouvoir des expositions d'une autre nature, plus engagées et accomplissant un rôle civique, suppose de réformer les institutions elles-mêmes, sans oublier leur gouvernance, leur financement et leurs modes d'organisation hiérarchique du travail. Crise environnementale que l'on n'affrontera pas simplement en proposant des expositions éco-conçues, de la récupération et du recyclage des matériaux ou de l'inclusion sociale. Tout cela est bien, et il serait bon que les institutions s'en préoccupent enfin, mais ce sera loin d'être suffisant désormais.

C'est le principe même des expositions telles qu'on les a connues jusqu'à qui paraît à questionner. Ainsi le Palais des beaux-arts de Lille s'interroge actuellement sur la pertinence de faire des expositions à fort budget, avec des prêts venant de nombreux pays éloignés, aux assurances exorbitantes, pour un coût CO<sup>2</sup> évidemment élevé. Une première solution esquissée pour la prise de conscience du public serait d'indiquer le coût CO<sup>2</sup> de l'exposition, voire de chaque œuvre présentée. Une seconde solution est de renoncer à de tels emprunts, et d'imaginer des événements plus singuliers. Ainsi le cycle *Open Museum*, programme annuel présentant une exposition singulière, propose

depuis plusieurs années à des invités prestigieux d'intervenir de manière décalée dans les expositions permanentes. Le collectif InterDuck, le cuisinier Alain Passard, le dessinateur Zep, le groupe de musique Air, ou encore les séries télévisées, ont permis de proposer des pas de côté. Avec un budget d'un tiers environ d'une exposition habituelle, le lieu s'est démarqué et a attiré qui plus est un public nouveau. Certes, cela suppose de trouver les bonnes formules, correspondant à son histoire et à ses sensibilités. On note toutefois que les interventions dans le permanent se multiplient depuis quelques années dans divers musées. Le plus courant est l'intervention d'artistes contemporains (*Intrus* au Musée des beaux-arts de Québec ou Sophie Calle au Musée de la Chasse et de la Nature...), ou d'approches humoristiques (Plonk et Replonk au musée de la Poste). D'autres choisissent les interventions hors les murs pour explorer de nouvelles approches.

Une question plus sensible réside dans l'évolution de la scénographie. Celle-ci a pris une importance considérable dans les expositions depuis cinquante ans, du fait du dépassement de la muséologie d'objets, et de l'envie de conduire à une expérience totale (les Surréalistes en avaient été précurseurs dans les années 1930). Ce poste budgétaire pèse dans les expositions et surtout devient difficile à conjuguer avec les exigences environnementales. Ainsi des lieux redécouvrent-ils (sans le savoir) les recherches conduites dans les années 50, pour trouver par exemple la vitrine universelle ou la cimaise idéale, réutilisable à chaque exposition. Cette volonté, d'un Jean Gabus par exemple au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, paraît en contradiction avec la démarche de singularité et de création scénographique évoquée plus haut. D'autres lieux explorent l'idée de réutiliser la scénographie en la customisant, sur deux, voire trois expositions de suite. Soit qu'un scénographe se voit commander de réaliser les trois expositions dans le cadre d'un marché-cadre avec cette exigence, soit que l'on demande dans le cahier des charges au scénographe de récupérer des éléments de la scénographie précédente. Cela pose *in fine* la question du sens de la scénographie. Peut-on encore envisager qu'elle porte dans ce cas un méta-discours, comme évoqué plus haut, et ne risque-t-on pas de revenir peu ou prou à la décoration agréable d'un lieu ? Il est très difficile de renoncer au luxe, luxe des matériaux, luxe des démarches créatives, et de s'enthousiasmer dans ce domaine de la sobriété. Cela suppose de revoir le sens des propositions culturelles comme source pour faire advenir d'abord des relations humaines et du lien social, davantage que pour

le résultat visible des productions. Ce qu'un Hugues de Varine par exemple a toujours défendu. En ce sens, les petits musées de territoire sont bien mieux placés que les grandes institutions. Faut-il encore qu'ils en endossent avec fierté le rôle, sans prétendre imiter des modèles considérés comme prestigieux. Cela suppose aussi que les normes réglementaires (par exemple dans le domaine de la conservation) et que la formation des personnels de musée en prennent acte (Chaumier, 2018).

## 6. Investir dans l'humain

Les réponses recherchées actuellement dans le numérique et les dispositifs *high tech* seront fort probablement à mettre en cause et à délaissier alors que croissent les coûts de maintenance et les incessants renouvellements de matériel au fur et à mesure des changements technologiques. L'épuisement des matériaux dont ces technologies sont faites, les moindres capacités de les intégrer dans l'économie circulaire du fait de leur complexité, ainsi que la dépense énergétique dont elles ont besoin, notamment quand les outils sont connectés, conduira sans doute à l'avenir à une remise en question de ces solutions pour privilégier le *low tech*. Si le monde ne semble pas encore prêt à en accepter le principe, cette réalité pourrait s'imposer assez vite. Il faut espérer un monde où l'on investisse à nouveau dans l'humain, avec des créations d'emplois de médiateurs, plutôt que dans les technologies. Peut-être moins innovant sur le plan technique, le monde des expositions devra pourtant faire preuve d'imagination et de créativité pour renouveler les formes, en demeurant éthiquement éco-responsable. Ce sont dans les relations humaines et dans le renouveau des formes de sociabilité que l'on peut espérer plutôt que dans les médiateurs cyborgs d'expositions ultra connectées.

Si l'on envisage une société de sobriété, seule solution qui semble raisonnablement durable pour envisager un avenir de l'humanité, il faudra bien se résoudre à réduire et à partager le temps de travail dans la société. Dans ce cadre, le monde culturel devient un enjeu majeur, puisqu'il conviendra de proposer des activités intellectuelles et créatives pour ce temps libéré à l'ensemble des concitoyens. L'exposition est donc parmi d'autres une forme que l'on peut espérer d'avenir, mais dans la mesure où elle saura se réinventer pour s'adapter aux exigences de cette nouvelle société. L'institution muséale devant normalement assumer un rôle de référence, il semble naturel que l'ex-

position et les services qui l'environnent mettent en œuvre des comportements exemplaires. C'est maintenant aux institutions et aux professionnels de la culture de s'y préparer et d'anticiper les besoins et les demandes, ce qui exige de l'inventivité, pour ne pas se laisser dépasser et reléguer. C'est sans doute en saisissant cette opportunité que le secteur saura démontrer son utilité, voire sa nécessité et qu'il se rendra désirable.

## 7. Bibliographie

- Benaiteau, C. *et al.* 2016. *Concevoir et organiser une exposition. Les métiers, les méthodes.* Paris : éditions Eyrolles.
- Bourriaud, N. 1998. *Esthétique relationnelle.* Dijon : Les Presses du réel.
- Boylan, P. (dir.). 2006. *Comment gérer un musée : manuel pratique* Paris : ICOM/Unesco. <http://unes-doc.unesco.org/images/0014/001478/147854f.pdf> (consultation : mars 2008)
- Chaumier, S. et A. Porcedda (dirs.). 2011. *Musées et développement durable.* Paris : La Documentation française.
- Chaumier, S. 2012. *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition.* Paris : La Documentation française.
- Chaumier, S. et I. Roussel-Gillet. 2017. *Pratiques de commissariat d'exposition.* Paris : Ed Complicités / OCIM.
- Chaumier, S. 2018. *Altermuséologie. Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition.* Paris : Hermann.
- Chaumier, S. et J.C. Duclos (dirs.). 2020. *Georges Henri Rivière. Une muséologie humaniste.* Paris : Ed. Complicités / OCIM.
- Confino, F. 2005. *Explosion, François Confino scénographe,* Paris : Éditions Norma.
- Côté, M. (dir.) 2011. *La Fabrique des musées de science et société.* Paris : La Documentation française.
- Daignault, L. 2011. *L'évaluation muséale : Savoirs et savoir-faire.* Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Davallon, J. 2000. *L'exposition à l'œuvre.* Paris : L'Harmattan.
- Desmoulins, C. 2006. *Scénographies d'architectes : 115 Expositions européennes mises en place par des architectes.* Paris : Le Pavillon de l'Arsenal.



- Desvallées, A., M. Schärer et N. Drouguet. 2011. « Exposition ». Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 133-173). Paris : Armand Colin.
- Ezrati, J.J. 2014. *Eclairage d'exposition. Musées et autres espaces*. Paris : Eyrolles.
- Glicenstein, J. 2009. *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: Puf.
- Gonseth, M.-O. 2005. « Un atelier expographique. Les expositions du MEN 1981-2004 ». Dans M.-O. Gonseth, J. Hainard et R. Kaehr (dirs.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004* (pp. 375-529). Neuchâtel : MEN.
- Gonseth, M.-O. 2011. « Le Jeu du Tandem : relation expographe / scénographe au Musée d'ethnographie de Neuchâtel ». Dans Côté (dir.), *La Fabrique des musées de science et société* (pp. 119-145). Paris : La Documentation française.
- Hainard, J. 1989. *Le salon de l'ethnographie*. Neuchâtel : Musée d'Ethnographie.
- Hugues, P. 2010. *Scénographie d'exposition*. Paris : Eyrolles.
- Jacobi, D. 2016. *Textexpo : produire, éditer et afficher des textes d'exposition*. Dijon : OCIM.
- Jacobi, D. 2017. *Les Musées sont-ils condamnés à séduire ?* Paris : Editions MKF.
- Jeudy, H.P. (dir.). 1995. *Exposer / Exhiber*. Paris : Les éditions de la Villette.
- Laurent, J.-P. 1985. « Le musée, espace du temps ». Dans A. Nicolas (dir.), *La Nouvelle muséologie* (pp. 83-88). Marseille : MNES.
- Lejort, F. (coord.) 2014. *Projet d'exposition. Guide des bonnes pratiques*. [http://scenographes.fr/scenographes.fr/documents/guideexpo\\_nogloss.pdf](http://scenographes.fr/scenographes.fr/documents/guideexpo_nogloss.pdf) [consultation : septembre 2020].
- Locker, P. 2011. *Conception d'exposition*. Paris : Pyramid.
- Lord, G. et B. Lord. 2002. *The Manuel of Museum Exhibitions*. Walnut Creek. Calif. Alta Mira Press.
- Mairesse, F. 2011. « Muséographie ». Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 321-342). Paris : Armand Colin.
- Mairesse, F. (dir.). 2016. *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La Documentation française.
- Pomian, K. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard.

- Roussel-Gillet, I. 2020. *La Langue de Marie Morel*. Le Petit-Abergement : Ed. Collection des ami(e)s de Marie Morel.
- Schärer, M. R. 2003. *Die Ausstellung – Theorie und Exempel*. München : Müller-Straten.
- Sompairac, A. 2016. *Scénographie d'exposition : Six perspectives critiques*. Genève : MetisPresses.
- Sompairac, A. 2020. *Espaces scénographiques. L'Exposition comme expérience critique et sensible*. Genève : MetisPresses.
- Sophys-Véret, S. et al. 2016. *Expositions et parcours de visite accessibles*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.
- Szeemann, H. 1996. *Ecrire les expositions*. Bruxelles : La Lettre Volée.
- Tzortzi, K. 2015. *Museum Space. Where Architecture Meets Museology*. Surrey : Ashgate.