Design
Arts
Médias

La place du récit dans l'exposition : raconter et vivre l'histoire

Cassandra Bonnafous

2021-12-01

Diplômée du master 2 « Design, Arts, Médias », Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021

Résumé
Cet article s'attache à observer et identifier la place ou plutôt les places du récit dans l'exposition afin de répondre à la question suivante : le lieu scénographié de l'exposition peut-il remplir le rôle de lieu de transmission ? La notion de transmission est redéfinie dans cette recherche comme un élément qui s'intègre dans un schéma horizontal et non plus vertical. La transmission symbolise ici le partage de connaissances entre les institutions et les visiteurs. Les trois temps forts du propos sont les suivants : la narration comme outil scénographique, l'implication du visiteur par l'immersion, et enfin la participation et la collecte pour un nouveau schéma de transmission.

Abstract
This article attempts to observe and identify the place(s) of the story in the exhibition in order to answer the following question: can the scenographed place of the exhibition fulfil the role of a place of transmission ? The notion of transmission is redefined in this research as an element that fits into a horizontal and no longer vertical pattern. Transmission here symbolizes the sharing of knowledge between institutions and visitors. The three highlights of this article are as follows: narration as a scenographic tool, the involvement of the visitor through immersion, and finally participation and collection for a new transmission scheme.

Introduction

L'idée d'origine de cette recherche menée dans le cadre du *Master 2 Design, Arts, Médias*[1]est la suivante : tout le monde a quelque chose à raconter. Si ce constat peur paraître évident pour les uns ou démagogique pour les autres, il s'agit de l'étudier dans un contexte précis : la scénographie muséale. En partant du principe que le but du musée est de faire connaître et faire ressentir, un lien se trace : le récit apparaît comme un biais, un moyen de transmettre au public ces connaissances et ces émotions. Pour cela, différents moyens peuvent être mis en place, et c'est notamment l'évolution de ces moyens et de ces méthodes qui est observée, toujours dans un contexte d'exposition. La transmission suppose un schéma linéaire, partant d'une personne (ou petit groupe de personnes) vers un public plus large. Il s'agit de faire vivre une mémoire, communiquer autour de faits établis, de savoir-faire, de réalités communes.

C'est ce schéma linéaire qui est étudié ici : c'est dans sa redéfinition que se trouve la complexité de l'étude du récit dans l'exposition. Scénographier, c'est aussi prendre en compte le lieu dans lequel on s'inscrit : son histoire, son aura, son statut. L'espace vibre et vit et ce qu'il contient vit avec lui. Finalement, le lieu, le contenu et le visiteur se rencontrent et évoluent ensemble, comme l'explique Arnaud Sompairac[2]. Leur temporalité propre se juxtaposent et un dialogue naît. De manière plus précise, il écrit : « Il ne s'agit plus de donner à voir, ni même de donner à comprendre, mais de produire les conditions de réalisation d'une rencontre multidimensionnelle[3]. » C'est par ce dialogue que se fait la transmission. Le lieu et l'espace racontent. Ces termes de « raconter », de « dire » ou de « lire » concernant des espaces ou des objets sont également intéressants à analyser car l'espace ne parle pas vraiment, en tout cas pas avec des mots. Il est donc important de comprendre comment et pourquoi il est dit que l'espace raconte.

La question de recherche posée est donc la suivante : l'espace scénographié de l'exposition peut-il jouer le rôle de lieu de transmission ? C'est l'évolution du statut du visiteur qui permet un basculement dans le schéma de transmission. Ce basculement constitue le fil conducteur de cette recherche. Ici, l'idée défendue est mise en lumière. Chacun peut apprendre aux autres et des autres. La transmission n'est pas linéaire, comme le montre par exemple Régis Debray, mais multidirectionnelle. Il s'agira d'abord d'observer ce que les musées mettent en œuvre pour transmettre connaissances et émotions au visiteur : comment la narration et l'incarnation sont des outils scénographiques qui transmettent. Puis, cette idée sera prolongée en analysant des expositions qui vont chercher le visiteur, qui le mènent vers une implication plus poussée :

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51

comment l'immersion enveloppe et transporte le visiteur pour lui faire vivre une expérience. Enfin, cette notion d'implication sera envisagée comme pensée au-delà du parcours de visite pour être intégrée dès la phase de conception de l'exposition : comment la participation et l'idée de collecte permettent d'inclure le visiteur pour faire basculer le schéma de la transmission.

1.Mise en espace du temps : la narration

1.1 Composition du récit

Comme l'explique Philippe Duboÿ, « le musée ne doit pas être une exposition improvisée de reliques ou d'objets précieux, car cela reviendrait à en faire chaos [...] et on manquerait ainsi la fonction éducative essentielle au musée[4] ». Le point de départ de la réflexion est matérialisé par la mission du musée : apprendre. Cela suppose à la fois une découverte de connaissances factuelles mais aussi un « apprentissage émotionnel[5] » tel qu'il est défini par Peter Zumthor. Dans ce cas, le récit est pensé comme un moyen d'atteindre cet objectif d'apprentissage, et qui dit apprentissage dit transmission. Mais qu'est-ce qui fait récit dans l'exposition ? Quels éléments racontent, comment racontent-ils, comment sont-ils agencés entre eux ? À ce sujet et pour l'énoncer très clairement, Arnaud Sompairac écrit « la scénographie d'exposition agence un récit dans un espace[6] ». Ce sont donc les différents éléments présents dans l'espace qui vont constituer une première couche du récit : les artefacts, le mobilier, les photos, les vidéos, etc. Chaque élément porte une partie du récit. Le récit peut également être un texte, écrit ou audio. C'est d'ailleurs ce qui paraît le plus évident, le récit est d'abord un texte. À ce moment-là, les objets viennent compléter le récit textuel en apportant des informations qui ne sont peut-être pas écrites (ou dites). Le récit est donc une accumulation d'éléments et d'informations qui se superposent. C'est cela qui caractérise la mise en intrigue telle qu'elle est définie par Aristote : un « agencement des faits en système[7] ». Traversant l'espace pour atteindre le visiteur, les informations sont transmises. Il est à noter que, par sa lecture personnelle de l'espace reposant sur ses connaissances préalables, son rythme de visite, sa compréhension du lieu et du sujet, le visiteur va constituer un récit qui lui est propre. Il y aura donc finalement un récit différent par visiteur. Le musée, en plus de pouvoir créer des nouveaux récits délivrés par exemple par des personnages fictifs au sein du parcours d'exposition ou sur des cartels, peut s'appuyer sur des récits existants en exposant notamment des archives : registres, lettres, carnets, etc. Utiliser de tels éléments dans une exposition et dans la scénographie permet d'intégrer des récits réels, tangibles au récit global du parcours d'exposition. L'archive devient support, on peut se référer à elle pour établir le reste du récit, c'est un médium criant de vérité qui vient attraper le visiteur et le mettre face à une réalité. La scénographie oscille alors entre fiction (la marge de manœuvre laissée à l'interprétation du visiteur) et réalité. C'est sur cette brèche que se trouve l'enjeu du récit dans l'exposition. Réalité et fiction se rencontrent et se nourrissent mutuellement, transmettant ainsi une vérité au visiteur. Au sein de l'exposition *Portraits de Lyon* au musée Gadagne, différentes époques sont évoquées et des personnages fictifs délivrent, par des récits audios, des informations historiques par le biais d'anecdotes personnelles ou familiales rédigées par les équipes du musée. L'histoire personnelle (ici fictive) devient support de compréhension à l'histoire à plus grande échelle. C'est un principe clé de la redéfinition de la transmission : transmettre, par le récit personnel, une histoire plus globale. L'universalité par l'individualité. Les récits des personnages fictifs de *Portraits de Lyon* sont basés sur des faits historiques réels, et c'est par le récit incarné que le musée transmet un savoir aux visiteurs. Le visiteur se trouve face à une possibilité de réalité et à une limite honnête entre cette réalité et la fiction. Le visiteur n'est pas trompé et apprend, par le récit, de manière incarnée et accessible, l'histoire de la ville. La composition du récit à partir d'éléments variés correspond à la mise en intrigue qui « compose ensemble des facteurs hétérogènes[8] ». C'est ce travail de composition et même de recomposition historique effectué par le musée qui donne corps au récit du personnage.

1.2 Parcours d'exposition

Concernant la construction du parcours d'exposition, il ne s'agit pas pour les institutions de calquer le modèle du roman classique dans un espace, mais de travailler avec cet espace, « faisant

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51

coexister deux mondes dans un même espace-temps : celui de la narration précitée et celui de la vie concrète des visiteurs[9] ». Le visiteur est déplacé d'un temps à un autre par le récit, déplacé du temps présent de sa visite vers un temps autre narré et contenu dans les éléments présents dans l'espace. Le parcours effectué par le visiteur influe sur sa lecture du récit de l'exposition. C'est par l'expérience de l'espace que l'on arrive à la construction du récit. Il va donc y avoir un décalage entre le récit construit par le musée, par le scénographe, et par le visiteur. Chaque parcours de visite résonne différemment chez chacun des visiteurs, et la transmission qui en résulte est unique. À ce sujet, la doctorante et plasticienne Agathe Roux, qui travaille sur la notion du récit, explique que pour lire l'exposition et comprendre le récit, le visiteur « va travailler avec son imagination, avec ce qu'il a en lui, qui n'appartient qu'à lui. C'est pour ça que l'expérience est différente pour chacun[10]. »

1.3 Temporalités

Les notions de temps et de récit sont étroitement liées puisque « le monde déployé par toute œuvre narrative est un monde temporel[11] ». Parler de temporalités qui se superposent dans l'espace scénographié revient à prendre en compte le passé (ce qui est raconté par un cartel ou un personnage fictif imaginé à l'occasion d'une exposition, mais aussi le passé propre du visiteur), le présent (la scénographie, le visiteur dans le musée) et le futur (le suspens qui s'installe, l'attente de la suite de la visite). Parler de ces trois temps revient à parler de la notion de triple présent[12]. Ce concept réside dans le fait que le passé n'est plus et le futur n'est pas encore : ils n'existent pas dans une réalité matérielle mais plutôt par le langage. Dans le cas qui nous occupe, par le récit. Le triple présent comprend donc le présent du présent qui est la vision actuelle des choses (ce que le visiteur est en train d'observer, d'écouter), le présent du passé qui existe par le biais de la mémoire (ce que le personnage raconte) et le présent du futur qui correspond à l'attente (ce que le visiteur va découvrir par la suite). C'est par le récit, par le langage que ces images temporelles naissent et que les informations sont transmises. Le visiteur est contemporain, ainsi il revient « à un présent où [il n'a] jamais été[13] ». Le temps passe, les époques transitent. Par le récit, elles traversent le temps et l'espace pour venir rencontrer le présent du visiteur. Régis Debray définit d'ailleurs la transmission comme le fait de passer une information dans le temps : « Ainsi, la transmission vise à surmonter l'éphémère pour s'inscrire dans la durée d'une histoire[14] ». C'est dans la transmission, dans le transit de l'image à travers du temps que se manifestent « à la fois la multiplicité du présent et son déchirement[15] ». Ce schéma d'épaisseurs du temps démultipliées dans l'espace d'exposition s'applique à toutes les expositions puisque le lieu scénographié de l'exposition rend palpable le triple présent à travers son existence physique, ce qu'il contient, et la présence du visiteur. La coexistence de plusieurs temporalités complexifie le récit dans l'exposition qui transmet alors bien plus que les informations qui sont racontés oralement ou textuellement. La place du récit dans l'exposition est centrale, au cœur de la rédaction, de la conception et de la lecture. La transmission s'effectue au travers de différents temps qui, en plus de coexister, se complètent et se révèlent mutuellement. Chaque temps transmet un morceau du récit et de l'histoire.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51

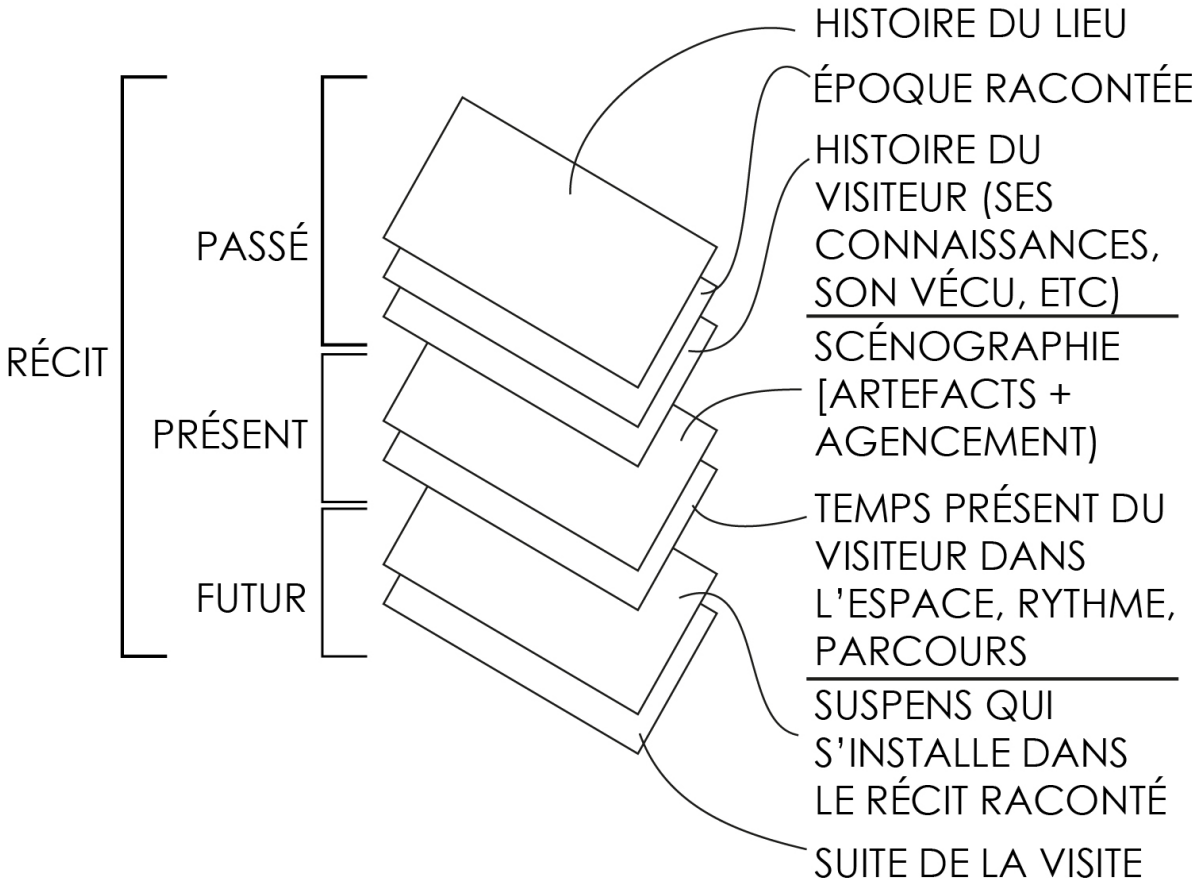


Figure 1. Schématisation des composantes du récit, par Cassandra Bonnafous.

2. Mise en espace du corps : l'immersion

2.1 Apprentissage émotionnel

Il s'agit désormais de montrer que, par une implication plus poussée du visiteur dans l'espace d'exposition, la transmission peut être plus forte, plus dense, plus complète. Plus d'implication pour une meilleure transmission. Cette idée s'accorde avec la pensée de Chandler Screven qui explique que « le lien entre l'apprentissage et la motivation est admis, l'apprentissage étant facilité lorsque les intérêts et les émotions de l'individu étaient en jeu[16] ». Jouer sur les émotions du visiteur permet de capter d'avantage son attention, de solliciter son esprit, mais également son corps, et ainsi inscrire un récit plus appuyé dans l'espace. Afin de convoquer les émotions du visiteur tout en conservant une volonté d'expliquer des faits historiques, les musées s'appuient sur des témoignages. Le récit s'appuie alors sur l'épaisseur d'une vie humaine, comme c'est le cas au sein du parcours permanent du Centre Historique de la Résistance et de la Déportation de Lyon dont il sera question un peu plus loin. Le visiteur se sent saisi, déplacé, informé, ému. Au sein d'une exposition, l'implication du visiteur peut être émotionnelle mais aussi corporelle : dispositifs à enclencher, parcours qui nécessite de se pencher, se courber. Immergé dans un espace d'exposition et dans un récit, le visiteur accède plus facilement à ce qui lui est transmis. Il ne s'agit pas de voir l'immersion comme une surenchère nécessaire ou un dispositif ludique gratuit, mais bien comme un phénomène d'absorption. Le but de l'immersion serait, comme l'affirme Peter Zumthor, de « faire revivre les émotions d'une époque disparue[17] » afin d'arriver à un l'apprentissage émotionnel déjà évoqué. Ainsi, cette immersion peut tout d'abord être induite par le lieu d'exposition en lui-même. Son aura convoque les émotions afin de créer une véritable rencontre entre le visiteur et le lieu qui raconte de lui-même un temps passé. Ce que Peter Zumthor appelle « notre capacité d'apprendre par l'émotion[18] » semble d'emblée aller au-delà d'une simple transmission d'informations factuelles. Il est alors nécessaire d'analyser comment l'immersion se matérialise dans l'espace de l'exposition, et ce qu'en tire le visiteur dans son expérience du lieu. Deux axes sont à observer concernant le phénomène de transmission :

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51

l'émotion par le lieu et l'émotion par le témoignage. Le but est toujours de favoriser la transmission par le récit.

2.2 Implication du visiteur

Au vu de notre problématique qui interroge le lieu scénographié de l'exposition comme un lieu de transmission, l'intérêt de l'immersion réside dans le fait de lier faits et émotions pour une transmission complète de l'histoire. Les arts immersifs peuvent être définis comme des dispositifs expérientiels où la place du spectateur dans l'environnement créé est centrale. L'exposition permanente du Centre Historique de la Résistance et de la Déportation (CHRD[19]) de Lyon constitue l'élément central de notre analyse concernant ces questions. Dans ce lieu historiquement riche (anciens locaux de la Gestapo), l'immersion se fait par le témoignage, souvent poignant, toujours incarné. Témoignages écrits, audios ou vidéos, encore une fois ce sont des anecdotes et récits personnels, délivrés cette fois par des personnes bien réelles, qui permettent au visiteur de se sentir impliqué dans le parcours d'exposition. Cette implication est décuplée puisqu'il a conscience que ce qu'il entend ou voit ne relève en aucun cas du domaine fictionnel. C'est cette conscience de la réalité qui renforce le sentiment d'immersion. Par l'effet d'attachement, d'identification à la personne qui se trouve en face de lui et qui lui raconte, le visiteur s'approche de l'histoire. C'est par l'accumulation de ces témoignages que l'on arrive à quelque chose de représentatif. Le foisonnement d'histoires permet de retracer et comprendre l'histoire. Outre les témoignages, le parcours permanent du CHRD comporte un autre élément déclencheur de sentiment d'immersion : des *period rooms*. Les *period rooms*, dans une approche historiciste de l'art, immergent les visiteurs dans l'atmosphère d'un temps et d'une culture révolus, en proposant une restitution d'un décor d'origine. Cela consiste en un assemblage de fragments (architecture, meubles, objets, décoration). La mise en relation des ces fragments dans un même espace crée un ensemble codifié signifiant un temps et un lieu. L'intervention muséale n'est pas visible dans cet espace, ainsi le visiteur oublie le temps d'un instant qu'il se trouve dans un lieu d'exposition. On éprouve une impression de réel. Finalement, cet espace a une fonction d'invitation. Il incite le visiteur à se constituer son propre récit grâce aux indices présents dans la pièce. Selon les éléments disposés dans l'espace, le visiteur va reconstruire une histoire. D'après Marie-Ève Marchand, la *period room* « articule les tensions entre la légitimité scientifique de l'institution et la valorisation de l'expérience des visiteurs[20]». Il ne s'agit pas de créer un décor complétement imaginaire mais de s'appuyer sur des connaissances réelles afin d'approcher une réalité d'un autre temps. La lecture de cet espace « nécessite l'investissement narratif des visiteurs[21] » qui doivent composer un récit dans cet espace, convoquant pour cela « leurs connaissances (incluant celles qui leur sont transmises par le musée au moyen des cartels) et leur imaginaire[22] ». C'est par cette construction narrative effectuée par le narrateur que prend forme la mise en intrigue dont nous avons parlé précédemment. Précédant les *period rooms*, on trouve à l'étage du CHRD un registre regroupant les identités de tous les juifs déportés de France. Le fait de pouvoir toucher et manipuler le registre caractérise un choix de la part du CHRD qui cherche à créer une rencontre entre le visiteur et l'objet. Cette proximité par le toucher crée une relation intime et personnelle qui contribue à l'immersion. C'est cette frontière qui est brisée par les expositions immersives. La relation entre corps et objet devient poreuse, l'un entre dans l'autre et inversement. Le visiteur, par un rapport tactile au récit, touche l'histoire et entre en « relation avec le milieu, avec l'autre, avec les choses[23]. » Une émotion est créée par le toucher et ainsi « cet objet et le récit qu'il porte pourront s'inscrire dans la mémoire du visiteur, aiguiser sa curiosité et son envie de connaissances[24] ». Encore une fois, émotions et informations factuelles sont liées et se complètent, permettant une transmission globale du récit au visiteur qui saisit inévitablement les enjeux et les savoirs de façon plus directe. Nous pouvons donc dire que l'immersion, ici par le toucher « aide en effet à la compréhension et sert d'illustration au récit de l'exposition[25] ». L'immersion -lorsqu'elle est effective et juste- est donc une réponse possible et peut être un biais très complet pour transmettre.

2.3 Le musée comme cadre

« Les effets de récit en dynamisent la réception puisqu'ils incitent les visiteurs qui le souhaitent à prendre part à la construction des récits[26] » comme l'explique Marie-Ève Marchand. Concrètement,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51

plus le visiteur est impliqué dans l'exposition, plus la transmission est palpable. C'est l'évolution de ce sentiment d'implication qui constitue l'élément transformateur du statut du visiteur. Mais l'implication du visiteur peut également s'envisager en dehors du parcours de visite, en amont de l'exposition. Impliquer davantage le visiteur permettrait une incarnation plus forte, un résultat plus proche du public, une transmission plus représentative. Inclus dans le processus d'écriture de l'exposition, le visiteur devient co-créateur. Il peut notamment partager ses propres archives ou documents historiques avec les institutions. Pour les organismes qui incitent la population à partager ce genre d'objets, le contenu des expositions dépend en partie des prêts ou dons des particuliers, en plus de ceux des institutions. Les sources sont multipliées afin d'obtenir une exposition complète et dense. Le visiteur peut donc être impliqué différemment dans l'exposition, de façon plus réelle, plus concrète. Ici se manifeste un point clé dans le statut du visiteur impliqué : la relation humaine. En effet, s'adresser au visiteur au sein ou en dehors du parcours d'exposition demande une certaine méthode. Dans cette situation où des prêteurs particuliers participent à l'exposition, le schéma de transmission linéaire élaboré précédemment se voit modifié : le participant/prêteur transmet plus directement aux visiteurs, c'est grâce à lui que le récit global de l'exposition est complet. Le musée pose un cadre qui permet cette transmission de particuliers à public. Le propos est enrichi par le musée qui intègre l'élément prêté dans un contexte historique, en propose une lecture dans un environnement qui, jouant sur ressentis et informations, parfait la narration. Le récit est donc composé d'éléments du musée et d'éléments de particuliers. De plus, par la scénographie, une strate est ajoutée à ce récit, désormais complet et représentatif d'un thème/d'une époque/d'un lieu. Équipe scientifique et particulier créent ensemble l'exposition.

3. Mise en espace de la collecte : la participation

3.1 Le visiteur a des choses à raconter

Le positionnement classique du musée que nous pourrions simplifier en une entité experte et du visiteur comme étant ignorant peut-être transformé si l'on considère que tout le monde à quelque chose à apprendre aux autres. Ou en tout cas, que chacun peut apporter sa pierre à l'édifice afin de constituer un tout cohérent. Il s'agit donc de penser plusieurs dispositifs qui peuvent être mis en place pour arriver à un modèle où le visiteur va à son tour transmettre quelque chose aux autres. Finalement, comment une personne anonyme et non experte peut-elle jouer le rôle, le temps d'un instant, de celui qui écrit et raconte l'histoire ? Deux temps forts sont identifiés afin d'observer ce phénomène : avant l'exposition, et pendant l'exposition.

3.2 Pendant l'exposition

Différents moyens peuvent être mis en place au sein de l'espace scénographié pour permettre une prise de parole du visiteur. Le « mur d'expression » est un dispositif assez simple à intégrer. Le visiteur, en écrivant un message, laisse une trace de sa visite et dévoile une partie de lui et de son histoire. Ainsi, plusieurs messages cohabitent, composant un récit global construit à partir d'extraits individuels. C'est par la participation que ce genre de fresque fait sens, et par la multiplicité de micro-récits que l'histoire collective prend forme. Ici, la transmission s'opère donc de visiteurs à visiteurs puisque ce sont eux qui peuvent lire les messages précédemment écrits, le musée un espace dans lequel s'opère cette transmission, une entité qui pense et permet ce lien entre les visiteurs. D'autres dispositifs peuvent être pensés, par exemple une maquette interactive. Pièce finale du parcours de l'exposition *Portraits de Lyon*, une maquette imprimée en 3D représentant la ville est support d'animations vidéo. Ces animations sont choisies et déclenchées par les visiteurs via des écrans disposés autour de cette très grande maquette. Le choix est donc individuel (petit écran) mais le résultat est collectif puisque visible par tous directement sur la maquette. Nous sommes donc face à un dispositif interactif qui, en impliquant le visiteur, crée une forme de lien (action individuelle qui influence la visite des autres), et qui transforme son statut, le faisant passer de visiteur passif à visiteur impliqué. L'implication du visiteur transforme son statut.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51

3.3 Avant l'exposition

Et si le visiteur ne transmettait pas uniquement aux autres visiteurs mais également aux institutions elles-mêmes ? Comme expliqué en amont, la collecte d'archives est un moyen connu afin de faire participer le public et d'enrichir des collections des institutions. Ainsi, entre 2013 et 2016 les Archives Nationales lancent la *Grande Collecte*, avec plus d'une centaine d'institutions partenaires réparties sur tout le territoire. Il s'agissait d'une invitation à fouiller chez soi à la recherche de documents relatifs à la Première Guerre Mondiale, comme des photographies ou des lettres, et de les apporter aux dépôts d'archives publiques. Plusieurs milliers de Français ont répondu à cet appel et ont apporté plus de 325 000 documents représentant de précieux témoignages. Le travail qui doit être fait par la suite est une mise en contexte du document (qui l'a écrit, à qui, quelle était sa profession, son rôle pendant la guerre, etc.) C'est son contexte qui donne de l'ampleur à un témoignage brut. Par la suite, ces archives constituant une base de données pourront être utilisées dans différents contextes, notamment d'exposition. Le professeur émérite d'histoire Rémy Cazals ajoute également que « la mémoire des grands-pères peut être très juste et apporter aussi un complément à la grande histoire nationale en transmettant le vécu des individus. [...] Je préfère écouter les gens ordinaires dire ce qu'ils ont vécu, ce qu'ils ont ressenti[27]. » Nous retrouvons là notre intuition originelle : chacun a quelque chose à raconter et c'est notamment par l'accumulation et le croisement de vécus individuels, anonymes, ordinaires que l'on peut dresser le portrait d'une histoire commune. Ce principe d'implication du visiteur en amont de l'exposition a été à la base de la réflexion du MuCEM qui souhaitait monter l'exposition *Vivre au temps du confinement*[28]*.* Pour cela, et afin de garder un lien avec le public pendant la fermeture du musée, un appel à contribution a été publié le 20 avril 2020. 600 objets et photographies ont ainsi été récoltés. Illustrant le premier confinement et le quotidien des Français pendant cette, ces éléments ont été confiés aux équipes du musée. Ici, il s'agit de documenter un temps présent. L'idée était de fabriquer une mémoire collective, une grande mémoire au travers des petites mémoires. C'est l'artiste Christian Boltanski qui différencie ces deux mémoires, la grande mémoire étant la mémoire historique, et la petite mémoire la mémoire individuelle, propre à chacun. Ainsi, les équipes du musée ont commencé à identifier plusieurs thématiques pour grouper les objets. Le contenu proposé par le public est source de réflexion pour le musée qui devient donc le premier récepteur d'un savoir transmis. C'est par la collecte et par l'étude du contenu reçu que le projet se dessine. Ainsi, les propos de Marie Dominique Dubois résument parfaitement la thèse de cet article : « Dans une démarche participative, le récit est écrit ainsi à plusieurs voix. Il s'agit d'une élaboration commune, d'une nouvelle forme de dialogue où le non-professionnel — le non-sachant — tend à se situer quasiment sur un pied d'égalité avec le professionnel — le sachant. La démarche participative revient à reconnaître le potentiel et la compétence de chacun. [...] Sans s'affranchir d'une expertise scientifique, la collecte permet d'enrichir le contenu exposé et de montrer une diversité de points de vue[29].» Le schéma de transmission est bousculé, il devient multidirectionnel, plusieurs acteurs interviennent et les points de vue se complètent. Le musée propose un cadre d'échange, des moyens et un espace pour raconter et pour transmettre. Afin de récolter des opinions, des réponses ou des témoignages, les institutions peuvent également mettre en place des « brigades mobiles ». Il s'agit pour l'équipe du musée de se rendre dans un lieu identifié d'aller à la rencontre d'individus représentant leur cible afin de les questionner. Lorsqu'il s'agit d'interroger et de solliciter le visiteur ou le futur visiteur, donc de faire participer, il faut finalement réfléchir à un contexte à un protocole de prise de parole. C'est là le premier enjeu des expositions participatives : déterminer le cadre. Où se fait cet échange, par qui est-il mené, quels sont les participants visés, comment faut-il s'adresser à eux ? Concernant le lieu, il peut être physique ou virtuel, dans le musée ou dans la rue. Ainsi, il faut bien penser l'environnement de la rencontre : quelle(s) question(s), quel langage, quel(s) outil(s). Et puis penser à ce que l'on va faire des réponses obtenues : dans un premier cas cela peut être assez vague (une exposition), et puis le contenu va construire le projet, les axes à explorer, les thématiques à traiter, etc. Enfin, il faut se demander comment va se faire cette utilisation de contenu. L'exposition constitue le cadre, mais il faut penser à la manière dont les réponses obtenues vont être intégrées : quelle forme, quelle explication de la démarche (vidéo, citation, photo, schéma, texte). Les réponses obtenues, qu'elles soient orales, écrites, ou sous forme de documents, d'images, d'objets, peuvent être catégorisées comme un matériau directement exposable et intégrées à la scénographie à la manière d'une collection, ou bien elles peuvent

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51

consister en un apport réflexif qui fait évoluer le projet dans sa forme, dans sa direction, dans le traitement d'un sujet. Les réponses sont donc matière première ou source de réflexion pour le musée. Les brigades mobiles et autres dispositifs d'écoute sont alors un moyen de comprendre une réalité et d'adapter le propos.

3.4 Transmission contemporaine

Les expositions et musées participatifs sont à rapprocher des écomusées. En effet, ces musées questionnent depuis les années 1970 la place du visiteur dans l'exposition et son intégration dans la programmation et la mise en scène. D'après Henri Rivière, artiste français, l'écomusée est « un instrument qu'un pouvoir et qu'une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble[30]. » Un savoir est transmis de la population vers l'institution, qui va s'en saisir afin de le transmettre à son tour dans un contexte muséal. Le musée doit être à l'écoute des participants, accueillir leur parole et faciliter l'échange, puis par la suite inclure ce savoir dans un contexte historique et scientifique. L'institution muséale qui fait appel à la participation confirme son statut de lieu social. Régis Debray, quant à lui, valorise la transmission qui prend appui sur une relation généalogique, sur une organisation verticale et unidirectionnelle là où, dans le cadre de cette recherche, la transmission est envisagée comme une passation de savoirs (factuels ou émotionnels) multidirectionnelle, sans accroche de descendance. Les exemples convoqués dans cet article tels que l'exposition du CHRD ou les propos de Peter Zumthor nous permettent de développer nos propres conclusions. La transmission n'est pas uniquement d'un passé vers un futur, elle peut être ancrée dans le présent (ce que Régis Debray qualifie alors plutôt de communication). On informe, par différents biais, d'une situation présente. C'est ce présent qui est transmis, ce présent d'un autre lieu, d'une société, d'une situation clairement identifiée. Le présent a beaucoup à nous apprendre, au même titre que les personnes « ordinaires ». L'espace scénographié est alors un cadre dans lequel prennent vie ces témoignages polymorphes du présent afin d'éclairer et de transmettre. En opposition à cette vision de la transmission comme schéma vertical, la transmission peut se définir comme un partage de savoirs, et ainsi un schéma plutôt horizontal est tracé.

4. Le projet

En parallèle de cette réflexion, il s'agissait de concevoir, dans le cadre du Master 2 *Design, Arts, Médias*, un projet de diplôme qui, dans mon cas, mettrait en application le principe de collecte de témoignages. La démarche de ce projet qui se place dans le contexte de la crise sanitaire actuelle interroge toujours le schéma de transmission et la place du récit dans l'exposition. J'y ai pris le rôle du designer collecteur pendant plusieurs mois. Le défi est de montrer à un public comment les 18-30 ans vivent cette crise en récoltant des archives au présent. Ces archives forment la base, la matière première d'une exposition. Un protocole précis de récolte a été mis en place avec 23 participants. Certaines personnes se sont imposées elles-mêmes un cadre, un protocole supplémentaire en ajoutant leurs propres contraintes[31]. Cela traduit un réel engagement dans la démarche. Beaucoup se sont creusé la tête afin de partager un témoignage original et personnel, parfois si personnel que cela relevait plutôt de l'introspection, du journal intime dévoilé. Le fait de l'envoyer devenait finalement secondaire, et le fait de le savoir exposé n'était plus qu'un détail. Cette question de l'intime a été extrêmement délicate à appréhender. Ce projet n'est donc pas une simple illustration de concepts, il ouvre d'autres questionnements concernant la position du designer, son rapport aux participants. Selon la relation préexistante ou non entre le designer et le participant, le témoignage n'est pas le même, la façon de s'adresser au participant non plus, la volonté de participer et de faire vivre le projet également. Ce projet soulève également la problématique de l'espace dans lequel se fait cette première étape de transmission. S'il peut être physique, l'espace de dialogue entre designer et participants était ici virtuel, ce qui convoque des problématiques différentes. Finalement, le projet n'est pas un point final mais une nouvelle porte d'entrées vers d'autres interrogations. Il a été notamment intéressant de faire cohabiter dans l'espace ces récits personnels avec des informations globales concernant cette même période : statistiques, articles de journaux, récits relayés par les médias, etc. Récits anonymes et savoirs scientifiques ont coexistés face à un public, délivrant chacun leur propre vérité.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51

Conclusion

Finalement, la place du récit dans l'exposition est multiple et varie évidemment selon le type de projet. Récits fictifs, semi-fictifs, témoignages réels ont chacun des caractéristiques propres qui, en plus de transformer l'espace dans lequel ils se matérialisent, transforment la lecture et l'expérience du visiteur. Narrativité et temporalité se rencontrent dans l'espace d'exposition créant plusieurs strates qui modélisent le schéma de transmission. Ainsi, passé, présent et futur se lisent comme un triple présent qui donne de l'épaisseur au récit exposé. Pour le dire autrement, les personnages permettent de rencontrer une histoire et une époque, les témoins saisissent le visiteur et le propulsent face à une réalité de l'histoire. Par le récit, la transmission de savoirs s'opère, du musée vers le public. Le visiteur apprend, ressent, comprend. Le récit est un biais, un moyen d'atteindre ce niveau de transmission. L'émotion est une porte d'entrée, le corps du visiteur est sollicité pour une meilleure prise en compte des informations, le témoignage, « une des composantes nécessaires des expositions aujourd'hui[32] », crée une expérience humaine. Cette expérience peut être complétée par la participation du visiteur qui va vivre pleinement l'exposition en prenant part à l'espace et au processus. La participation active pendant l'exposition permet la rencontre de récits, entre discours spatialisé par le musée et discours dispensé par le visiteur. De cette rencontre résulte un récit plus complet, multiforme, utilisant des tons variés et montrant une réalité. Il y a donc un récit pensé par le musée (par les artefacts et la scénographie, par la présence de personnages ou de témoins), le récit vécu par le visiteur (ce qui est transmis, ce que le lecteur comprend réellement du récit spatialisé), et le récit écrit à son tour par le visiteur dans l'espace qui va s'ajouter à celui du musée (par l'écriture ou par le dessin, sur une fresque ou par un dispositif numérique), créant un récit hybride. La juxtaposition de temporalités, l'émotion par le toucher, les dispositifs d'immersion sont finalement des médiums glissés dans la notion du récit et utilisés afin de donner corps à ce récit. Le récit est donc composé, et c'est comme cela qu'il est un moyen de transmettre.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51

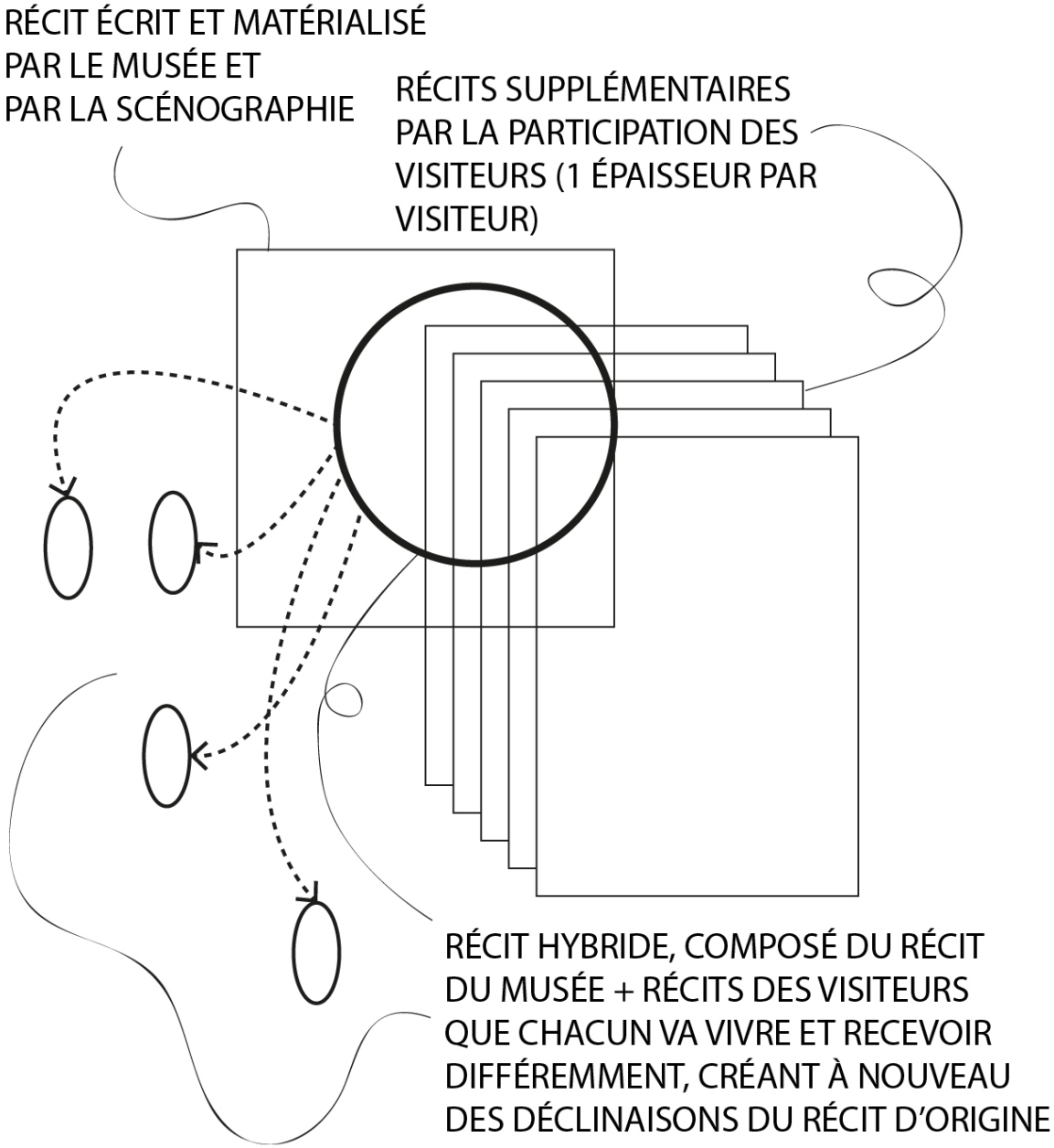


Figure 2. Schématisation de la notion de récit hybride, Cassandra Bonnafous

Favoriser la transmission multidirectionnelle, c'est montrer que chacun a sa place au musée, que chacun a quelque chose à apporter. Le vécu et la parole du visiteur sont valorisés et permettent, non pas de remplacer et de discréditer le savoir expert du musée, mais bien de le compléter, le nuancer. Je ne souhaite pas montrer que le savoir populaire se suffit à lui-même et que l'expertise n'est qu'une illusion, mais bien que les deux peuvent cohabiter et créer une nouvelle forme de transmission contemporaine. Finalement, si le schéma final de la transmission comme phénomène multidirectionnel est celui que je défends, il ne s'agit pas de l'appliquer par défaut à tous les sujets, simplement il est possible de procéder à de la co-conception, de la co-écriture. Croiser les regards, multiplier les sources, donner la parole afin de créer un tout représentatif et cohérent. Il s'agit de désacraliser la transmission et son aspect mémoriel fort. Évidemment, transmettre c'est aussi se souvenir. Mais nous pouvons aussi transmettre du présent. La transmission n'est donc pas un phénomène élitiste, mais accessible et ordinaire. C'est une démarche de partage de connaissances, scientifiques et personnelles, afin de saisir les enjeux soulevés par un sujet. Transmettre c'est, en plus de se souvenir, expliquer, partager, raconter, écouter. C'est une relation de correspondance entre deux entités, et non pas un rapport unilatéral excluant.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51

Bibliographie

AGAMBEN, Georgio, *Qu'est ce que le contemporain ?,* Paris, Payot et Rivages, traduit par Maxime Rovere, 2008.

BAUDELOT, Phillippe, GIANNARELLI Thierry, « Manifeste des arts immersifs et implication», Rédigé dans le cadre 10 du projet Arts Labyrinthes, De la Compagnie l'imparfait, Par, Mars 2016.

BERTRAND, Michel, « Qu'est-ce que transmettre ? », *Études théologiques et religieuses, vol. tome 83, no. 3*, 2008, p. 389-404.

CAZALS, Rémy, « Entrer dans la Grande Guerre un siècle après... », Dialogue avec Janaïne Golonka, publié sur *Com'En Histoire*, 2020 https://cehistoire. hypotheses.org/3162.

DUBOIS, Marie-Dominique, « Démarches participatives : fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales », *In Situ* [En ligne], 41 | 2019, mis en ligne le 06 janvier 2020, consulté le 04 mai 2021. URL : http://journals.openedition.org/insitu/27176.

DUBOY, Philippe, *Carlo Scarpa : l'art d'exposer*, Paris, La Maison Rouge, 2014.

DUCLOS, Jean-Claude, « De la muséographie participative », *L'Observatoire,* 2012/1 (n° 40), p. 45-49. DOI : 10.3917/lobs.040.0045. URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2012-1-page-45.htm.

EIDELMAN, Jacqueline, GOTTESDIENER, Hana et LE MAREC, Joëlle, « Visiter les musées : Expérience, appropriation, participation », *Culture & Musées*, Hors-série, 2013, 73-113.

MARCHAND, Marie-Ève, « La period room mise en scène : rencontre entre fiction et histoire au musée », *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, 2017.

RAOUL-DUVAL, Juliette, « Entre collections et publics : le récit dans l'exposition », *La lettre du Comité national français de l'ICOM n°41*, ICO Imprimerie, 2018.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.

SOMPAIRAC, Arnaud, *Espaces scénographiques : l'exposition comme expérience critique et sensible*, Genève, MétisPresses, 2020.

SOMPAIRAC, Arnaud, *Scénographie d'exposition : six perspectives critiques*, Genève, MétisPresses, 2016.

ZUMTHOR, Peter, LENDING, Mari, *Présences de l'histoire*, Zurich, Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2018.

Crédits et Légendes

Figure 1. Schématisation des composantes du récit © Cassandra Bonnafous

Figure 2. Schématisation de la notion de récit hybride © Cassandra Bonnafous

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51

1. Cassandra Bonnafous, *La place du récit dans l'exposition : raconter et vivre l'histoire*, Mémoire de Master Arts et Sciences de l'art, Mention *Design, Arts, Médias*, Université Paris 1 -- Panthéon Sorbonne, 2021.
2. Arnaud Sompairac, *Espaces scénographiques : l'exposition comme expérience critique et sensible*, Genève, MétisPresses, 2020.
3. Arnaud Sompairac, *Espaces scénographiques : l'exposition comme expérience critique et sensible*, *op. cit*., p. 8.
4. Philippe Duboÿ, *Carlo Scarpa, l'Art d'exposer*, Paris, La Maison Rouge, 2014, p. 32.
5. Peter Zumthor, Mari Lending, *Présences de l'histoire*, Zurich, Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2018, p. 25.
6. Arnaud Sompairac, *Scénographie d'exposition : six perspectives critiques*, Genève, MétisPresses, 2016, p. 18.
7. Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 69.
8. *Ibid*, p. 127.
9. Arnaud Sompairac, *Scénographie d'exposition : six perspectives critiques*, *op.cit*., p. 19.
10. Agathe Roux lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 26 avril 2021.
11. Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique*, *op. cit*., p. 17.
12. *Ibid*, p. 32.
13. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot et Rivages, traduit par Maxime Rovere, 2008, p. 38.
14. Bertrand, Michel. « Qu\'est-ce que transmettre ? », *Études théologiques et religieuses*, vol. tome 83, no. 3, 2008, p. 389-404.
15. Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique*, *op. cit*., p. 41.
16. Chandler Screven, « Comment motiver les visiteurs à la lecture des étiquettes ». *Publics & Musées,* 1, 1992, p.33-55.
17. Peter Zumthor, Mari Lending, *Présences de l'histoire*, *op. cit*., p. 51.
18. *Ibid*, p. 51.
19. https://www.chrd.lyon.fr/, consulté le 17 novembre 2021.
20. Marie-Ève Marchand, « La period room mise en scène : rencontre entre fiction et histoire au musée », *Material Culture Review/Revue de la culture matérielle*, 2017, p. 35.
21. *Ibidem*, p. 39.
22. *Ibid.*
23. Phillippe Baudelot et Thierry Giannarelli, « Manifeste des arts immersifs et implication », Rédigé dans le cadre 10 du projet Arts Labyrinthes, De la Compagnie l'imparfait, Par, Mars 2016.
24. Juliette Raoul-Duval, « Entre collections et publics : le récit dans l'exposition », *La lettre du Comité national français de l'ICOM n°41, op. cit*., p. 55.
25. *Ibidem*, p. 55.
26. Marie-Ève Marchand, « La period room mise en scène : rencontre entre fiction et histoire au musée », *Material Culture Review/Revue de la culture matérielle, op. cit*., p. 40.
27. Rémy Cazals, 2020 : « Entrer dans la Grande Guerre un siècle après... », Dialogue avec

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51

Janaïne Golonka, publié sur *Com'En Histoire* : https:// cehistoire. hypotheses. org/3162, consulté le 26/11/2020.

28. https://www.mucem.org/vivre-au-temps-du-confinement-la-collection, consulté le 17 novembre 2021.
29. Marie-Dominique Dubois, « Démarches participatives : fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales », *In Situ* [En ligne], 41 | 2019, mis en ligne le 06 janvier 2020, consulté le 04 mai 2021. URL : http://journals.openedition.org/insitu/27176.
30. Jean-Claude Duclos, « De la muséographie participative », *L'Observatoire*, 2012/1 (N° 40), p. 45-49. DOI : 10.3917/ lobs.040.0045. URL: https://www. cairn.info/revue-l'observatoire-2012-1- page-45.htm.
31. Cassandra Bonnafous, *La place du récit dans l'exposition : raconter et vivre l'histoire*, Mémoire de Master Arts et Sciences de l'art, Mention Design, Arts, Médias, Université Paris 1 -- Panthéon Sorbonne, 2021, p. 113.
32. Juliette Raoul-Duval, « Entre collections et publics : le récit dans l'exposition », *La lettre du Comité national français de l'ICOM n°41*, *op. cit*., p. 32.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-16 01:43:59, depuis le 216.73.216.51