Scénographier (par) l'immatériel. Sémiotisation de l'espace et stratégies communicationnelles dans l'exposition Arctiques. Upside down" (Musée du Quai Branly)

Gaëlle Crenn

▶ **To cite this version:**

Gaëlle Crenn. Scénographier (par) l'immatériel. Sémiotisation de l'espace et stratégies communicationnelles dans l'exposition Arctiques. Upside down" (Musée du Quai Branly). MEI - Médiation et information, 2018, 42-43, pp.145-156. hal-01817973

HAL Id: hal-01817973
https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01817973

Submitted on 18 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sous la direction de

Eleni Mitropoulou
et Nanta Novello Paglianti

EXPOSITION ET COMMUNICATION

MEI N°42 et 43

L'Harmattan

Scénographier (par) l'immatériel. Sémiotisation de l'espace et stratégies communicationnelles dans l'exposition *Arctiques. Upside down* (Musée du Quai Branly)

Gaëlle CRENN,
Université de Lorraine,
Centre de recherche sur les Médiations (CREM)
gaelle.crenn@gmail.com

Suivant la démarche de Jean Davallon, en considérant l'exposition comme un média dans une approche socio-sémiotique, nous explorons comment et en quoi les stratégies scénographiques produisent de nouvelles intéractions entre exposition et visiteurs. L'exposition « Arctiques. Upside Down », présentée en 2008 au Musée du Quai Branly ambitionnait de mettre les visiteurs en situation d'entrer en contact avec les productions matérielles, et au-delà, les représentations culturelles des peuples arctiques. En identifiant les procédés de sémiotisation de l'espace qui ont été convoqués, mobilisant avant tout les éléments immatériels (espace, lumière et son), nous montrons comment la scénographie fait émerger au sein d'un espace synthétique des propositions de sens riches et ouvertes. L'exposition produit un double mouvement, d'une part de dématérialisation des références spatiales et symboliques des visiteurs, et d'autre part de matérialisation des phénomènes intangibles. Elle propose aux visiteurs un lieu d'expériences intenses et un guidage qui déplace les catégories habituelles de réception des cultures arctiques. Sont ainsi mis en lumière le fonctionnement et les effets socio-symboliques des dispositifs d'exposition.

Mots-clés : immersion, dispositif, immatériel, espace, média

Following Jean Davallon's approach and considering the exhibition as a medium within a social and semiotic approach, I will explore how and why scenographic strategies create new interactions between an exhibition and its visitors. The exhibition « Arctiques. Upside Down », presented at the Musée du Quai Branly in 2008, aimed at bringing visitors into contact with the material productions and cultural representations of Arctic people. By identifying the processes used for the semiotization of space, mainly based on immaterial elements (space, light and sound), I will explain how scenography creates rich and open meanings in a synthetic space. The exhibition produces a dual phenomenon: the dematerialization of the visitors' spatial and symbolic references on one hand, and on the other, the materialization of intangible phenomena. It offers visitors a space for intense experiences and guidance that challenges the usual reception categories of Arctic cultures, thus highlighting the functioning, as well as social and symbolic effects of exhibition devices.

Keywords : immersion, device, intangible, space, media

Introduction

Si l'histoire de l'art et des musées a longtemps négligé l'exposition comme objet au profit de l'exploration visuelle et de l'interprétation des œuvres (Martin, 2013 ; Nordeegraaf, 2012), les récents développements de la muséologie autorisent aujourd'hui à considérer l'exposition comme un dispositif à la fois sémiotique et communicationnel (Davallon, 1999 ; Glicenstein, 2009, Hurley-Griener, 2010). L'exposition devient un objet d'étude, où sont examinées les stratégies de plus en plus sophistiquées déployées par la scénographie pour assurer sa double tâche : donner sens à un espace, tout en assurant le guidage de la réception des visiteurs. Cela est particulièrement visible dans le cas des expositions d'immersion, qui s'appuient en premier lieu sur les dimensions sensibles — espace, son, lumière — pour transporter les visiteurs « dans un autre temps et un autre lieu » (Bitgood, 1990). Ces expositions sont particulièrement intéressantes pour examiner l'opération scénographique, c'est-à-dire le « façonnage ontologique de l'objet en instrument possible d'une volonté de faire sens dans un contexte partagé entre des "faiseurs" d'expositions et leurs usagers » (Pavese, 2005 : 102). L'exposition « Arctiques. Upside Down », présentée en 2008 au Musée du Quai Branly ambitionnait de mettre les visiteurs en situation d'entrer en contact avec les productions matérielles, et au-delà, les représentations culturelles des peuples arctiques, du Canada à la Sibérie. En identifiant les procédés de sémiotisation de l'espace qui ont été convoqués dans la démarche scénographique de cette exposition, nous explorons comment et en quoi les stratégies scénographiques produisent des interactions neuves entre exposition et visiteurs. Par une scénographie mobilisant avant tout les éléments immatériels (espace, lumière et son), l'exposition produit un double mouvement d'une part de dématérialisation des références spatiales et symboliques des visiteurs, et d'autre part de matérialisation des phénomènes intangibles. Par ce mouvement, l'exposition propose aux visiteurs un guidage qui déplace les catégories habituelles de réception des cultures arctiques exposées.

La sémiotisation de l'espace d'exposition

La reconnaissance tardive de la nature sémiotique et communicationnelle de l'exposition est due à une persistante négation de leur nature de dispositif, au profit d'une idéologie de la transparence, selon laquelle l'exposition serait le lieu de rencontre im-médiate avec l'œuvre. Cette conception, qui ne faisait que naturaliser les modes d'appréhension des concepteurs et d'une fraction compétente des publics, laisse aujourd'hui place à des visions plus constructivistes (Pavese, 2005 ; Davallon, 1999). Les récents développements de la muséologie rendent même difficile de ne pas considérer l'exposition comme un dispositif de communication aux enjeux sémiotiques (Glicenstein, 2009 ; Macdonald, 1996, 2011 ; Nordeegraaf, 2012).

Selon Jean Davallon, toute exposition est un « dispositif résultant de l'agencement des choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux » (1999 : 11). Ce dispositif est à la fois sémiotique et communicationnel : sémiotique au sens où l'agencement matériel des expôts produit un espace synthétique signifiant ; communicationnel au sens où c'est la rencontre entre les intentions des concepteurs et les parcours des visiteurs qui régit ce dispositif et fonde son assise sociale et symbolique. Dans cette approche, l'exposition est de nature médiatique. En effet, elle

> médiatise la relation entre deux instances de la communication en instaurant un type de rapport entre un donné à voir et un récepteur ; elle crée une structure de médiation entre l'"exposé" et le visiteur. Ainsi, le média se trouve-t-il au croisement de deux axes : l'un qui unit le visiteur à l'exposition-objet culturel, et au-delà de celle-ci, au "monde" exposé ; l'autre qui relie les deux instances (éminemment sociales) que sont le producteur et le visiteur ». (Davallon, 1987 : 10)

Aussi l'exposition s'insère dans le tissu culturel, en sollicitant la participation des deux instances, productrice et réceptrice, action qui combine la bonne volonté et l'engagement, en vue de produire des représentations et d'élaborer des significations sociales. En effet,

> « l'exposition étant abordée comme la construction d'une situation sociale, le travail sémiotique qui sert à la rendre "communicante" a pour objet à la fois la production d'unités de signification (une "sémiotisation" de l'agencement matériel) rendant possible un guidage de la réception et l'utilisation du jeu social (le jeu des connivences entre le visiteur et le producteur ou entre les visiteurs par exemple) pour fonder la communication (Davallon, 1999 : 46) ».

C'est essentiellement par la scénographie que se met en forme le programme du concepteur, la concrétisation de son intention, qui vise à guider la réception du visiteur. Le travail scénographique consiste à « construire des unités de signification et l'articulation des éléments susceptible de faire coopérer le visiteur à une production de signification qui est celle attendue par le producteur » (Davallon, 2003 : 27). Les expositions d'immersion simulée (Bitgood, 1990) ont la caractéristique d'être conçues précisément pour maximiser la participation du visiteur au « script » de l'exposition (Nordeegraaf, 2012), en recourant notamment à des aménagements intensément sensibles, reposant sur la mobilisation de l'ensemble des sens des visiteurs. C'est l'environnement dans son ensemble qui impres-

sionne le visiteur, et c'est dans celui-ci avant tout que réside le script de guidage de la réception et de la construction de signification. Encore reste-t-il à passer en revue les moyens par lesquels le dispositif sémiotisé agit. Quelles sont les stratégies mises en place pour que le dispositif conçu pour les visiteurs déploie son potentiel ? Comment ceux-ci, par leur visite, peuvent-ils activer et pleinement actualiser le dispositif ? Et que produisent ces agencements singuliers en termes de mise en relation entre le visiteur et l'exposé ?

L'exposition *Arctiques. Upside Down*, présentée dans la Galerie Jardin du Musée du Quai Branly (MQB) (30 septembre 2008 – 11 janvier 2009) possède la caractéristique unique, à l'échelle de l'histoire du musée, d'un double commissariat à la fois scientifique et artistique : elle associait un anthropologue et cinéaste spécialiste du Canada arctique et de la Sibérie, Edmund Carpenter (commissaire), et un artiste plasticien, Doug Wheeler, chef de file du mouvement « Light and Space » (directeur artistique). L'exposition proposait au visiteur « une expérience inédite : découvrir, pour la première fois en Europe, l'ensemble des arts esquimaux. Elle privilégie un parcours tout autour de la calotte glaciaire, de la Sibérie à l'Alaska, où les civilisations (Evenk, Dorset, Kuskokwim…) sont autant de points de repère » (MQB, site internet). Adoptant les principes de l'immersion, les concepteurs prennent le parti, fort inhabituel dans les expositions du MQB,

> « de ne proposer aucun commentaire au visiteur […]. Un dépliant lui sera fourni gratuitement, représentant une carte sommaire, comme faite à main levée, de son trajet dans l'espace arctique de l'exposition. Ce mini-guide fonctionnera comme un viatique pour cette aventure sur la banquise » (MQB, site internet).

Selon Jean Davallon, « dans une exposition, la signification est essentiellement dépendante de la mise en espace et en scène en tant qu'agencement des choses en vue d'en permettre l'accès » (2003 : 26). Nous voulons identifier les procédés de sémiotisation de l'espace déployés par les concepteurs pour faire vivre aux visiteurs cette aventure de l'Arctique.

Dématérialiser le paysage, désorienter le visiteur

Dans un parcours « volontairement dénué de tout commentaire », l'exposition invite à « une promenade sensorielle dans le monde polaire » (guide de l'exposition). L'exposition est conçue comme « une vaste installation à l'esthétique minimale, selon les termes même de Doug Wheeler » (guide de l'exposition). C'est avant tout par les moyens immatériels — l'espace, la température, la lumière, le son — impressionnant le corps sensible du visiteur, qu'est construit un espace qui de façon paradoxale va désorienter les visiteurs.

Une grande attention est donnée aux espaces d'entrée de l'exposition, qui forment une succession de sas, opérant des passages à la fois physiques et symboliques. Empruntant un couloir sombre en courbe, les visiteurs débouchent sur une pièce ronde, au sol glacé, traversée par une passerelle de verre. Des néons dissimulés au bas des parois donnent à l'espace, une couleur bleutée luminescente qui évoque la banquise. « L'impression lumineuse et la sensation de froid vous introduisent dans l'univers arctique blanc et glacé, dépourvu d'horizon » (guide d'exposition). Les visiteurs traversent lentement, souvent silencieusement ou en chuchotant; certains s'arrêtent pour poser leur main au sol pour en éprouver le froid mordant (fig. 1).

Figure 1 : Visiteurs dans « la banquise ».

Ils pénètrent ensuite dans une pièce sombre. Deux écrans trouent l'obscurité : l'un présente une « danse de bienvenue » dans un « théâtre optique » : « les danseurs sont tête en bas (Upside down : sens dessus dessous), comme pour figurer cette perte de repères propre à l'univers arctique, sans verticalité, et le monde souterrain où les ancêtres sont représentés à l'envers » (guide de l'exposition). Sur le second écran, des vues de la banquise présentées également à l'envers accentuent ce vacillement des perceptions habituelles de l'espace. Enfin, les visiteurs doivent pour accéder à l'espace central de la galerie, emprunter le « passage » : « En transparence, sous vos pieds, à l'image des sépultures découvertes sur les sites archéologiques arctiques, s'accumulent des objets funéraires de petite taille, comme enfouis sous la glace » (guide de l'exposition). Il s'agit, en marchant littéralement sur une tombe, de participer à un rite funéraire et d'effectuer

un passage dans le temps, en se projetant vers les temps passés ou se reconnectant avec eux.
Les visiteurs débouchent alors dans un grand espace blanc, dans lequel le scénographe Jean de Gastines « a utilisé les courbes de la galerie [...] comme un parcours dans les paysages blancs, sans orthogonalité, du pôle Nord » (MQB, site internet). Un film d'Edmund Carpenter sur la culture du Dorset, projeté en grand sur le mur, accentue l'impression d'entrer dans les espaces peuplés de l'Arctique. De discrets cubes blancs au sol sont des haut-parleurs qui diffusent un bruit de vent, traduisant l'ambiance de glacier. Les œuvres, des sculptures de plusieurs cultures arctiques sont présentées sur deux vitrines en demi-lunes et plus loin, au centre de la galerie, à mi-hauteur dans de grands cubes de plexiglas translucides, éclairés de néons. Les visiteurs (y compris ceux qui sont en fauteuil roulant) peuvent se déplacer entre les cubes/icebergs. Du plafond, (au-dessus de certains d'entre eux), ils vont alors entendre des chants, des contes, des dialogues, des rires, qui évoquent sous la forme parlée, la transmission des mythes que les sculptures expriment par une autre forme. Tous ces éléments concourent à la création, pour les visiteurs, d'un espace illimité, dans lequel les références spatiales (haut/bas, proche/lointain), mais aussi temporelles sont brouillées. L'univers de blancheur glacée, sans direction ni frontière, est accentué par la lumière et le son d'ambiance. L'effet se renforce encore lorsqu'on visite de nuit, l'obscurité extérieure venant alors exhausser la clôture de l'espace et par contraste, l'intensité des lumières opalescentes des cubes. Ceux-ci semblent alors émerger d'un bain de lumière polaire qui se diffuse dans toute l'exposition, et produit une sensation de flottement (fig.2.)

Figure 2 : Présentation des œuvres dans des cubes translucides.

Le cheminement passe successivement de l'ombre à la lumière, le passage transgressif de la tombe, les voix qui semblent émaner des objets eux-mêmes, favorisent une mise en condition psychologique, voire psychique, de réceptivité. Passant ces seuils, les visiteurs sont mis en situation de s'ouvrir à une expérience de mise en contact avec le sens, souvent obscur et largement inconnu des objets présentés. Ainsi l'aménagement sensible de l'espace, guide le processus de réception. Travaillant les éléments immatériels lumineux, sonores et climatiques, la scénographie construit un espace sémiotisé pour le visiteur, espace de référence pour entrer en contact avec l'exposé, espace dans lequel il se trouve profondément désorienté. La perte de repères, préalable à l'approche des objets, est d'autant plus forte que, si le concepteur pense l'exposition comme un tout, le visiteur la découvre comme un labyrinthe, dans le temps d'un parcours ; il découvre des indices de ce qui lui apparaît comme un rébus, un idiome (Davallon, 2010).
Dans l'exposition « Arctiques », l'espace, avec ses dimensions sensibles, est la matière qui est travaillée pour produire des effets de désorientation des visiteurs. Paradoxalement, la scénographie vise à dématérialiser l'espace de référence des visiteurs. Pour Serge Chaumier, « les expositions ne sont plus de simples présentations d'artefacts, elles deviennent de véritables spectacles, si ce n'est des performances » dans lesquelles « le sens que prend l'espace lui-même peut générer sa propre histoire » (Chaumier, 2011 : 49). Le travail scénographique, plus qu'un agencement, produit une « métaphore spatialisée dans ses formes les plus élaborées » (ib.). Dans le premier temps de la visite, la scénographie construit un monde où les repères spatio-temporels sont brouillés, où les limites entre les mondes des humains et des esprits sont floues, où l'espace lui-même semble se dématérialiser, pour mieux rendre perceptible un espace autre à la fois sensible et spirituel, celui des cultures arctiques.

Faire apparaître des êtres, matérialiser l'aura

Après cette mise en condition, les visiteurs sont donc invités à aller à la rencontre des cultures arctiques, par l'entremise de leur culture matérielle, et principalement par les sculptures et les masques de bois, d'os ou de pierre qu'elles ont produites. Mais, si ce sont bien des témoins matériels de ces cultures que le visiteur peut voir, la scénographie conduit ici à « façonner leur ontologie » (Pavese, 2005) pour rendre sensible leur « part d'immatériel » (Leblic, 2013). Par un premier mouvement symétrique, il s'agit ici de matérialiser les phénomènes immatériels. Plus exactement, la scénographie rend perceptible la nature active de certains des objets qui ont pour fonction d'être les intercesseurs entre le monde humain et le monde spirituel. Pour ce faire, elle matérialise l'immatériel, afin de rendre accessible aux sens ces caractéristiques spectrales, impalpables. Tout d'abord, en prolongeant la présentation des sculptures dans les cubes translucides, les objets sont présentés de façon naturaliste, en rendant invisibles leurs supports. Ils semblent ainsi aux yeux des visiteurs apparaître en suspension dans un monde flottant,

soutenus par leur force propre. C'est le cas d'une sculpture de « pirogue volante » mythique, très éclairée sur fond de mur noir, la dramaturgie de l'éclairage accentuant cet effet de suspension : la pirogue semble bien voler par ses propres moyens. C'est également le cas dans de la présentation de « yup'ik », film de D. Wheeler qui « constitue une introduction à l'univers des yup'ik » (guide de l'exposition). Les masques sont projetés dans un théâtre optique en taille réelle. Par une « sorte d'illusion visuelle » (guide de l'exposition), ils semblent émerger de la nuit arctique. Des êtres surgissent, dont la nature est incertaine (mais qui se manifestent), apparaissant à nos yeux avant de redisparaître dans une danse où « les manifestations changeantes du monde des esprits et du monde réel se combinent et se multiplient » (guide de l'exposition). Enfin, l'exposition se termine par l'exposition d'une rangée de masques, qui est visible par des ouvertures dans une paroi courbe. Ils apparaissent ainsi encadrés, comme des tableaux; leurs systèmes de suspension par de discrètes tiges de fer restent invisibles. Mais des néons, discrètement installés en bas derrière la paroi, baignent les masques d'une lumière bleutée. L'apparition des masques gagne par ce dispositif d'éclairage, une troisième dimension : les masques baignent dans une lumière vibrante, changeante, qui à la fois les environne , donnant ainsi une profondeur au « tableau », qui semble émaner d'eux (fig. 3). La lumière est travaillée comme une matière qui permet en définitive de donner un caractère perceptible à la puissance que contiennent ces masques : elle en matérialise l'aura.

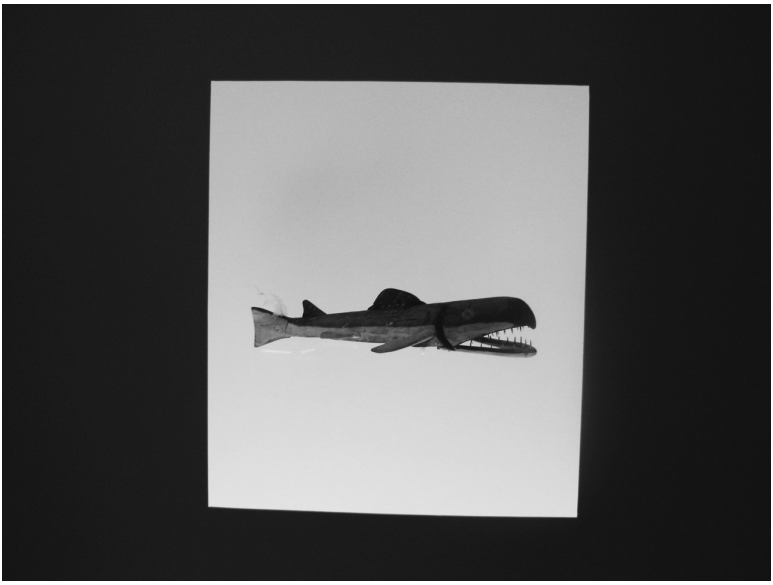

Figure 3 : Masque yup'ik illuminé de lumière bleue, apparaissant dans le cadre de la paroi.

Ainsi le dispositif scénographique, en recadrant les modes d'apparition des êtres, donne d'un côté à certains de ces objets un caractère fantomatique, spectral, qui brouille les frontières entre réalité et monde spirituel, et de l'autre, rend perceptible les puissances des objets en matérialisant leur force par le traitement de leur présentation.

Pour Francesco Pavese,

> « les déplacements d'objets de leur contexte "ordinaires" vers des réassemblages muséaux, en collections ou en expositions, peuvent être considérés non comme de simples transpositions, mais comme de réelles métamorphoses qui témoignent de leur plasticité, ou pour mieux dire, de leur ontologie variable.En d'autres termes, on peut dire que si tout objet incorpore l'usage qui en est fait, le propre des usages muséaux est de déployer avec eux ou à partir d'eux un espace sémantique et symbolique qui permet d'exprimer les enjeux, dans un langage spécifique, qui puisse être, idéalement, partagé par un collectif d'auteurs qui s'y reconnaissent » (Pavese, 2005 : 105).

C'est la nature même des êtres qui peuplent nos mondes que la scénographie met en question. En manipulant l'ontologie des objets, les dispositifs opèrent des métamorphoses qui donnent aux visiteurs accès aux enjeux de la compréhension de ces sociétés autres.

L'exposition comme dispositif socio-symbolique

Cécilia Hurley-Griener souligne l'intérêt de travailler la notion de dispositif par l'articulation du sens français et du sens anglais donné à ce terme (display). Dans l'acception française prime l'idée de régulation et de disciplinarisation des corps des visiteurs (Bennett, 1995) par l'effet de la machinerie conçue pour le guider. Dans le sens anglais, plus proche de mise en scène, d'ostension, d'exhibition, prédomine l'idée de favoriser la mise en vue pour le spectateur, « l'apparat supplémentaire » pour aider à voir (Hurley-Griener, 2010). Dans la notion de dispositif se conjuguent ainsi les deux dimensions : d'une part ce qui oriente et régule l'acte de découverte, d'autre part ce qui la facilite, ce qui place les choses en vue pour le visiteur. C'est en effet la double nature du dispositif qui en fait l'efficacité. Il veut soumettre le spectateur-visiteur au fonctionnement qu'il réclame, tout en se mettant à son service : son activation produit des effets qui ne sont pas seulement sémiotiques, mais aussi sociaux.
Par ses dispositifs, l'exposition se met au contact d'un monde. Si elle s'appuie sur les valeurs des objets, elle place, par la scénographie les visiteurs en contact avec le monde exposé de telle façon que les visiteurs se voient orientés vers des

pensées nouvelles. En effet, les catégories de pensée y sont articulées et déplacées. Ce que le visiteur est amené à questionner est la nature matérielle des objets qui lui sont présentés comme tels et l'existence immatérielle des esprits que l'exposition a d'une certaine façon matérialisée. Se trouvent également déplacées, les articulations entre art et culture, selon les catégories analysées par James Clifford (1986). C'est donc un profond décadrage/recadrage des objets que la scénographie opère, amenant à en construire différemment le sens, à y inférer différemment « du sens ».

Conclusion : L'exposition à l'œuvre

L'analyse de l'exposition « Arctiques » éclaire la façon dont procède une scénographie qui s'appuie avant tout sur les caractéristiques sensibles de l'espace. La sémiotisation de l'espace a tout d'abord conduit à rendre perceptibles les paysages et les habitants de la culture arctique, par le truchement d'une désorientation des visiteurs, et le brouillage des limites entre les mondes matériels et spirituels. Elle a conduit dans un second temps à produire paradoxalement une matérialisation des phénomènes immatériels. En recadrant les modes d'apparition des êtres, la scénographie a donné à certaines figures un caractère fantomatique, tout en accordant à d'autres, par exemple des masques, une aura à l'inverse tangible. La sémiotisation de l'espace a ainsi conduit à déplacer les limites habituellement instaurées entre œuvres et artefacts (Clifford, 1988), à renouveler la perception des sociétés autres.
À travers le cas de l'exposition « Arctiques », se révèle l'intérêt de considérer l'exposition comme « média de situation », et de « tirer avantage de cette spécificité situationnelle de l'exposition ». Cette approche permet de

> « montrer comment le travail du choix, de l'assemblage, de la mise en espace, de la monstration des choses contribue à produire un objet de langage ; à transformer le statut de certains des objets pour en faire des représentations d'un monde ; et au bout du compte à modifier le rapport que les visiteurs peuvent avoir avec le monde d'appartenance de ces objets. » (Davallon, 2003 : 26).

Ainsi, comme le dit Jean Davallon, « le sens émerge en fond de l'aménagement ». Aborder l'exposition comme média dans une approche sémio-pragmatique et explorer les façonnages ontologiques auxquels les opérations scénographiques soumettent les objets, permet bien de comprendre comment l'exposition œuvre. En mobilisant les composantes immatérielles, l'exposition devient un lieu d'expériences intenses et de transformation des catégories de pensée (Bouquet, Porto, 2005) : un espace magique ?

RÉFÉRENCES

Bennett, Tony, "The Exhibitionnary Complex", 1996. In Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W, Nairne, Sandy, (eds.), Thinking about Exhibitions, London: Routledge, pp. 81-112.

Bitgood, Stephen, 1990. « The Immersion Experience: Introductory Remarks », Technical Report, no 90-20, novembre, Jacksonville (Al.), pp. 3-8.

Bouquet, Marie, Porto, Nuno, (ed.), 2005. Science, Magic and Religion. The Ritual Processes of Museum Magic, New York: Bergahn.

Chaumier, Serge, 2011. « Les écritures de l'exposition », Hermès, no 61, pp. 45-51

Clifford, James, 1988, Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle, Paris : Ensba.

Davallon, Jean, 2003. « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? », Médiamorphoses, no 9, novembre, pp. 25-28.

Davallon, Jean, 2010. « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », Culture et musée, Dossier Scénographie, no 16, pp. 229-238.

Davallon, Jean, 1999. L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique, Paris : L'Harmattan (Communication).

Davallon, Jean, 1987. « Présentation », in Schiele, Bernard, Perraton, Charles, Boucher, Louise, Ciel, Une exposition !, Cahiers Expo-media, n° 3, pp. 5-12.

Glicenstein, Jérôme, 2009. L'art, une histoire d'expositions, Paris : PUF (Lignes d'art).

Hurley-Griener, Cécilia, 2010. « Jalons pour une histoire du dispositif », Culture et musées, n° 16, pp. 207-218.

Leblic, Isabelle 2013. « Introduction : La part "d'immatériel" dans les objets de culture dite "matérielle" », Journal de la Société des Océanistes, vol. 1, n° 136-137.

Macdonald, Sharon, 1996. "Exhibitions of power and powers of exhibition. An introduction to the politics of display". In Macdonald, Sharon, (ed.), The Politics of Display. Museums, Science, Culture, Londres : Routledge, pp. 1-24.

Macdonald, Sharon, 2011. "Expanding Museum Studies: An Introduction", in Macdonald, Sharon, (ed.), A Companion to Museum Studies, Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 1-16.

Martin, Jean-Hubert, « Théâtre du monde : le musée des charmes versus le musée docile », in de Galbert, Antoine (coord.), Théâtre du Monde, Paris : Sage Editions-La maison rouge, pp. 13-26.

Noordegraaf, Julia, 2012. Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth-Century Visual Culture, Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen-Nai010 Publishers.

Pavese, Francesco, 2005. « L'opération scénographique : le façonnage des objets en musealia », in Mariaux, Pierre Alain (dir.), L'objet de la muséologie, Neuchâtel : Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie, pp. 102-118.