

MITROPOULOU Eleni, « Culture muséale et identité régionale : le rôle de la rénovation », *Les Cahiers de muséologie*, n° 5, 2026, p. 176-194.

Résumé

Dans la continuité de nos travaux sur la médiation et en écho avec une sémiotique de l'espace aux fondements greimassiens, nous convoquons la rénovation en tant que valeur entre culture muséale et identité régionale. Pour mener cette réflexion, nous traitons de la récente rénovation du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de la ville de Besançon (créé en 1694, il est le plus ancien de France). En relation avec la médiatisation de cet événement, nous interrogeons la rénovation du musée telle qu'elle se manifeste dans sa salle principale, dédiée au peintre régional Gustave Courbet. Nous proposons de traiter les effets de sens de la rénovation. Comment actualise-t-elle la relation entre identité institutionnelle et culture régionale ? Qu'apporte, in fine, le processus de rénovation au rayonnement d'une institution locale ? Notre approche est attentive à l'interaction entre culture, institution et communication sans négliger l'aspect informationnel, souvent minimisé, du processus exposal.

Mots clés

Rénovation muséale ; sémiotique de l'exposition ; médiation ; identité régionale.

Abstract

Continuing our work on mediation and echoing a semiotics of space rooted in Greimas semiotics, we examine renovation as a value situated between museum culture and regional identity. To explore this idea, we analyze the recent renovation of the Museum of Fine Arts and Archaeology in Besançon (founded in 1694, it is the oldest in France). In relation to the media coverage of this event, we explore the museum's renovation as it manifests itself in the main gallery dedicated to the regional painter Gustave Courbet. How does the renovation update the relationship between institutional identity and regional culture? Ultimately, what does the renovation process contribute to the influence of a local institution? Our approach is attentive to the interaction between culture, institution, and communication, without neglecting the often-minimized informational aspect of the exhibition process.

Keywords

Museum renovation ; exhibition semiotics ; mediation ; regional identity.

À propos de l'autrice

Eleni Mitropoulou est professeure en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université de Haute-Alsace. Son domaine de recherche est la sémiotique des médias. Au sein du département Information-Communication, elle dirige le Master Meef 2^e degré qui prépare au Capes externe « Professeur Documentaliste ».

Contact

eleni.mitropoulou@uha.fr

Culture muséale et identité régionale : le rôle de la rénovation

Eleni Mitropoulou

Marche-arrière

La thématique du musée, de ses espaces et de son territoire est l'occasion d'interpeller celle d'un colloque co-organisé en 2014¹ intitulé « Ce qu'exposer peut dire » et dont l'objectif était d'interroger la culture d'exposition à partir de l'action Exposer. La modalité actualisante du « pouvoir » était au cœur de ce questionnement qui aurait, également, pu être « Ce qu'exposer veut dire » ou assurément injonctif « Ce qu'exposer doit dire ». Le choix opéré souligne la nécessité de procéder à un tri drastique face aux possibilités d'investigations et de variations qu'implique l'exposition². En effet, le dispositif exposal contemporain détermine une situation sémiotique qui réunit variablement objets ou concepts artistiques, fonctions institutionnelles, moyens humains et matériels. Le fait de relier les thématiques de deux colloques différents, celui de 2014 et celui de 2023 (ce dernier étant à l'origine de cette publication) permet de rappeler que la question des typologies des modalisations et des logiques modales lorsqu'elles sont au service d'objets d'étude concrets³ comme l'exposition muséale est toujours d'actualité. Dans l'approche transdisciplinaire du colloque de 2014, la sémiotique a permis d'aborder la question de l'exposition comme adaptation de l'objet exposé à un lieu et à un contexte ou au contraire l'exposition comme installation (au sens artistique de celle-ci). L'exposition, pensée comme une énergie sémiotique globale, intègre les œuvres, les figures d'auteur, la structure d'accueil, le parcours ou le scénario, les outils mobilisés ou l'acte de réception, tous pensés selon les enjeux de leur articulation et non selon le principe d'une simple co-existence ou compilation. L'exposition qui se construit et se partage en fonction de références stabilisées pose alors la question de la médiatisation de l'art selon des *hypercodages* axiologiques⁴. C'est en fonction de ces hypercodages que le public est attendu pour amorcer son appropriation de ce qui est exposé.

¹ Colloque interdisciplinaire co-organisé par le laboratoire CIMEOS de l'Université de Bourgogne et l'Institut Supérieur des Beaux-Arts (ISBA) de Besançon Franche-Comté, sous la coordination scientifique de Stéphanie JAMET-CHAVIGNY, Eleni MITROPOULOU et Nanta NOVELLO PAGLIANTI.

² RENOUE Marie, « De l'esthétique d'expositions », *MEI*, n° 42-43, 2018, p. 231-242.

³ GREIMAS Algirdas Julien, COURTES Joseph, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979, p. 230-231.

⁴ ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Biblio Essais, 1985, p. 78.

Marche-avant

La thématique d'Istanbul en 2023⁵ invite à penser à nouveau l'exposition muséale comme un corps dont la morphologie est modulée de figures, de moyens, de parcours, censée réaliser des actions aux finalités esthétiques, pédagogiques, axiologiques engagées par la médiation culturelle. Le dispositif exposal active alors une encyclopédie d'usages, de supports, de connaissances, de stéréotypes, où scénographe, commissaire, muséographe définissent comment l'exposition fait voir.

Ces éléments qui sont devenus constitutifs de la problématique contemporaine de l'exposition⁶ méritent d'être rappelés quand l'institution muséale promet, engage et réalise un processus de rénovation. Un processus qui relance la discussion entre œuvres-collections et exposition.

Pour ce faire, nous convoquons le cas du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon et sa rénovation dont plusieurs dispositifs médiatiques en ont fait état. C'est le cas du site internet de l'agence « Alpes Contrôles Besançon » que nous rapportons ci-dessous :

« L'impressionnante rénovation du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon.

Le Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon est un des plus vieux musées de France. Il a été créé en 1694, soit un siècle avant le Louvre. Le musée ne compte pas moins de 1500 œuvres exposées dont la toile de Bronzino⁷ (estimée à 100 M€), le Hallali du Cerf de Gustave Courbet (une œuvre de 15m²) et une collection exceptionnelle de 6000 dessins. En rénovation depuis 4 ans, le musée a ré-ouvert ses portes le 16 novembre dernier, inauguré par le président de la République. La transformation du lieu a permis une impressionnante mise en lumière des œuvres emblématiques de sa collection. »⁸

Quant au dossier de presse, intitulé « Rénovation du Musée des Beaux-Arts & d'Archéologie de Besançon », il est disponible en ligne. Nous retenons pour notre étude les deux paragraphes suivants :

« L'enjeu majeur est de renforcer l'attractivité de la ville grâce à un nouveau parcours muséographique valorisant la richesse des collections bisontines et à la

⁵ Journées d'études GSÜ-IFEA « Mémoires et imaginaires symboliques dans les musées nationaux Enjeux et perspectives pour le centenaire de la République turque », Université Galatasaray & Institut Français des Études Anatoliennes, Istanbul 16 et 17 novembre 2023, organisées par Angela Anzelmo et Nazlı Ülbay Aytuna.

⁶ « [...] aborder l'exposition comme média spécifique revenait à la penser comme un dispositif producteur de signification à destination d'un public. Son approche s'en trouvait donc définie selon les quatre dimensions qui caractérisent un média : (i) l'institution qui la produit (dimension institutionnelle) ; (ii) la manière dont elle est produite et construite (dimension technique) ; (iii) ceux à qui elle s'adresse (dimension du public) ; (iv) le type d'effets qu'elle peut avoir sur le public (dimension communicationnelle). », DAVALLON Jean, FLON Émilie, « Le média Exposition », *Culture & Musées*, 2013, p. 21.

⁷ BRONZINO Agnolo, *Déploration sur le Christ mort*, huile sur bois, 1543-1545.

⁸ ALPES CONTRÔLES [en ligne], « L'impressionnante rénovation du musée des beaux-arts et d'Archéologie de Besançon », s. d.

création de nouveaux espaces d'expositions temporaires et de médiation favorisant l'accueil des publics. Ce " nouveau " musée, résolument ouvert sur la ville, occupera ainsi la place qu'il mérite dans le paysage muséal français. »⁹

« La rénovation consiste à améliorer les conditions de présentation et de conservation des œuvres, à améliorer l'accueil des publics et à mettre aux normes le bâtiment afin de repositionner la structure comme un acteur central de la vie culturelle et éducative au niveau régional et local, et à renforcer sa notoriété au niveau national et international. »¹⁰

Ces fragments des discours médiatiques en relation avec le processus de rénovation mettent en avant :

- Le prestige des œuvres dont celles régionales,
- La transformation des lieux d'exposition, dont les conditions de présentation des œuvres,
- Le rôle de l'institution muséale aux niveaux régional, national et international.

À partir de ces éléments, nous insisterons ici sur « Ce que l'exposition dit après la rénovation » c'est-à-dire ce qu'elle énonce et ce qu'elle signifie par les choix opérés lors de la rénovation, dans l'objectif d'interroger ce processus comme processus sémiotique. De la rénovation nous retenons le fait qu'il s'agit d'une valeur, qu'elle implique une dimension améliorative et qu'elle présuppose une dégradation.

Rénover, pour quoi faire ?

Rénover serait changer voire transformer mais également faire de nouveau, revalider¹¹. Toutefois, quand il s'agit d'exposition, rénover est-ce transformer certains choix préalables ou revalider autrement ces choix ? L'action de raccommoier se profile, ce qui est cohérent car complémentaire avec la dimension améliorative, néanmoins plutôt dysphorique axiologiquement quand il s'agit d'une promesse de changement.

Si le changement peut être de deux types¹², tantôt en tant que mouvement à l'intérieur d'un système, où on prend les mêmes et on recommence¹³, tantôt en tant que l'introduction d'éléments extérieurs en vue d'un nouveau système de références, de quel changement la rénovation serait-elle porteuse dans l'exemple qui nous intéresse ?

En écho avec les variables du processus de changement identifiées par Quinton¹⁴ à propos des technologies numériques que nous appliquons à l'exposition suite

⁹ MBAA.BESANCON [en ligne], « Rénovation du musée des Beaux-Arts & d'Archéologie de Besançon », dossier de presse, s. d., p. 3.

¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹¹ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, rubrique Étymologie.

¹² WATZLAWICK Paul, *Le Langage du changement*, Paris, Seuil, 1980.

¹³ QUINTON Philippe, *Création, créativité, innovation. De quoi parle-t-on ? Quelles recherches ?*, 2003, p. 103.

¹⁴ QUINTON Philippe, *op. cit.*, p. 107.

à la rénovation, *a priori* la rénovation serait en mesure d'opérer aux deux niveaux, c'est-à-dire autant en continuité qu'en rupture, selon les choix scénographiques et/ou muséographiques.

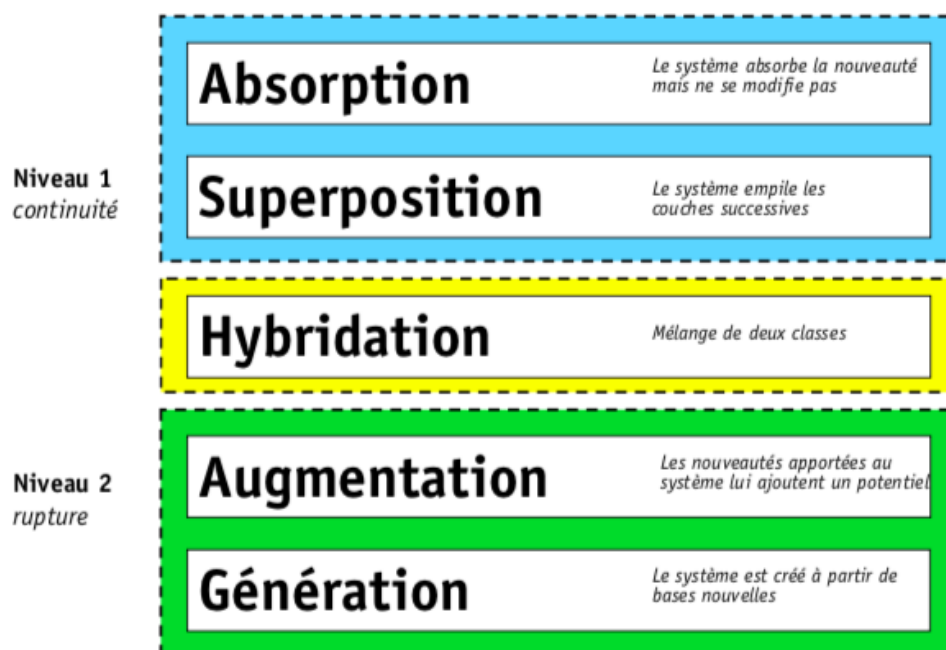


Figure 1. Les variables du processus de changement.

Le cas de l'Hybridation serait celui du croisement entre un avant la rénovation et un après la rénovation postulant que tout ne peut pas changer, dont les œuvres de la collection muséale. Néanmoins, cette hybridation peut-elle produire un changement significatif en termes d'expérience esthétique¹⁵ ? Ou est-elle plutôt vouée à une continuité, jugée rassurante pour le public mais sans médiation possible ?

Une structure culturelle qui fait l'objet d'une rénovation implique-t-elle du renouveau non seulement pour ses bâtiments, ses espaces et ses collections mais également pour les modalités d'exposition de ces dernières ? Si l'exposition fait voir alors elle construit un récit. Que faudrait-il mélanger pour réciter autrement les œuvres et les collections ? Quels changements sont nécessaires pour engager une autre expérience esthétique ? Et, pour améliorer que faut-il sacrifier c'est-à-dire dégrader ?

Nombreux sont les questionnements car les fragments des discours médiatiques que nous avons prélevés parlent bien de transformation permettant une impressionnante mise en lumière des œuvres emblématiques, ou bien de nouveaux parcours muséographiques valorisant la richesse des collections bisontines et la création de nouveaux espaces d'expositions temporaires et de médiation, ou encore d'amélioration des conditions des œuvres.

¹⁵ DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome 1, Paris, Épipiméthée PUF, 1992.

Rénover pour construire la réception

Parler en termes d'exposer plutôt que d'exposition attire l'attention sur l'intentionnalité du processus exposal. Des projets (d'exposition) à monter, des systèmes de valeur (œuvres d'art) à montrer, des lieux (institutionnels) à configurer, des parcours (du public) à guider, constituent les ingrédients d'usage pour une expérience aux objectifs dits culturels.

Mais, par référence à la figure n° 1, qu'est-ce qui absorberait quoi ? Que superposerait-on ? Quel potentiel exposal serait augmenté ? Pour quels savoirs à construire ? Artistiques ou culturels ?

Au départ, il y a la valeur d'exposition¹⁶ ... de l'exposition. Sa prise en compte fait d'Exposer l'action qui détermine le rôle attribué aux œuvres, celle qui décide ce que l'exposition dit à son public parmi les dires possibles. Ce pouvoir-dire consiste en une intentionnalité qui est celle du processus de communication propre à l'exposition. Selon cette approche, l'exposition est moins un média¹⁷ qu'un médium : elle n'est pas seulement un moyen institutionnellement décidé et identifié qui présente les œuvres au public selon certains critères, mais le moyen approprié pour une expérience esthétique donnée. Une exposition qui remplit, selon son commissaire, les critères d'une contemplation pertinente pour les œuvres et les collections concernées.

L'exposition de l'œuvre d'art fait de celle-ci un objet de communication : sa valeur culturelle¹⁸ dépend de sa valeur d'exposition. L'expérience esthétique interpellant la coopération textuelle¹⁹, la stratégie exposale de notre exemple active trois scènes pour la réception des œuvres :

- Des scènes de contemplation ponctuelle : l'exposition installe son public dans une posture de réflexion esthétique, tel un repos spirituel, une immersion. Cette scène se manifeste par exemple par la possibilité pour le public de s'asseoir face aux œuvres selon une vision panoramique sur celles-ci. L'exposition fait voir ou regarder.
- Des scènes de description informationnelle : la composante linguistique de l'exposition présente les caractéristiques factuelles des œuvres (cartels) ; l'exposition fait connaître.
- Des scènes d'expérience contextualisante : la composante linguistique de l'exposition peut être polyfonctionnelle articulant informations, explications et argumentations (cartels et écritures murales) ; l'exposition fait savoir.

¹⁶ « Walter Benjamin », *Revue d'esthétique*, Paris, Hors-série, 1990.

¹⁷ DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹⁸ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2009, p. 26.

¹⁹ ECO Umberto, *op. cit.*, p. 78.

Dans ce fil, si on entreprend une sorte de modélisation de la situation de réception²⁰ en matière d'exposition muséale, on peut retenir les trois paramètres suivants :

- L'activité de réception est caractérisée par des modalités liées aux lieux, ceux du musée étant consacrés institutionnellement aux œuvres, le principe de leur exposition étant la valeur de base du processus communicationnel, les œuvres se signifient en fonction de leur valeur d'exposition, elles sont là « pour ça », l'exposition n'est pas une occasion pour ces lieux (comme pourrait l'être une exposition dans une Maison Pour Tous) mais constitue la vocation pour ces lieux. La rénovation du musée étant directement liée à cette modalité, par effet de ricochet, l'exposition est à son tour liée à la rénovation des lieux qu'elle investit et dont elle se trouve investie. L'exposition construit l'espace en lieu muséal, par l'intervention muséologique et muséographique, elle structure la continuité en discontinuité, l'exposition est un lieu dans l'espace muséal sachant que le lieu est plus qu'un fragment d'espace délimité, il s'agit d'un espace dramatisé²¹, celui narrativisé par l'exposition en l'occurrence.
- L'activité de réception est caractérisée par les situations où on visite/regarde soit pour soi (déambulation libre) soit en fonction d'un projet commun à un groupe (comme c'est le cas de la visite guidée). La rénovation du musée y est directement liée puisqu'autant la visite pour soi que la visite collective est motivée (aux premiers temps qui suivent la rénovation notamment) par les effets de la rénovation sur les collections.
- L'activité de réception est caractérisée par des finalités selon les motivations de chacun-e, elles-mêmes dépendantes des modalités et des situations. Si la rénovation du musée s'inscrit dans un horizon d'attente, elle implique néanmoins des expériences idiosyncrasiques.

Si nous reprenons ces paramètres en fonction des acteurs-visiteurs, la personne qui rentre au musée n'est pas en ce moment celle qui regarde des images d'œuvres d'art chez elle ou qui accroche des images (voire des œuvres, pour une certaine catégorie sociale) chez elle. Au musée où la réception-est-mise-au-service-de, le regard est concerté quand il est aléatoire hors cadre voué à l'exposition. La personne qui rentre au musée se trouve investie des conditions contextuelles qui favorisent soit l'appropriation intime soit l'appropriation collective. La personne qui entre au musée a des finalités intentionnelles ou accidentelles selon le type d'expériences culturelles préalables. La personne qui entre au musée *renové* est conditionnée par la présence d'indices ou de faits nouveaux qu'il s'agit de repérer et d'évaluer.

Mais, est-ce que pour la personne qui entre au musée *renové* il s'agirait surtout de vivre une expérience esthétique qui rompt avec l'aléatoire, l'intime et l'accidentel au profit du concerté, du voir ensemble et de l'intentionnel ? Il s'agirait dans ce cas d'une rénovation dont la forme (architecturale, spatiale, matérielle, ...) modifierait le contenu (l'exposition des œuvres), c'est-à-dire selon un des niveaux sémiotiquement pertinents (étant donné que les rapports forme/contenu se déclinent en plusieurs niveaux). Dans ce cas, la rénovation aurait des répercussions dans la diégèse de l'exposition, dans la façon dont la

²⁰ MASSELOT-GIRARD Maryvonne, « Écrans du quotidien, école d'aujourd'hui », *Les Cahiers du Creslef*, n° 41-42, 1996, p. 5-24.

²¹ URBAIN Didier, « Autour du lieu », *Communications*, n° 87, 2010, p. 99-107.

rénovation « plante le décor »²² pour orienter l'interprétation et l'appropriation des œuvres via leur exposition. Or, notre hypothèse est que la rénovation du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon ne modifie pas le cadre de l'interprétation et de l'appropriation. Pas significativement, en tout cas. « Significativement » voudrait dire de façon à promouvoir d'autres expériences esthétiques que l'expérience esthétique commune fondée sur le beau, le connu, le notoire.

Rénover pour améliorer

Ces quelques photos²³ permettent de rendre compte de façon indicative du dispositif exposal après la rénovation. Malheureusement il n'est pas possible de comparer avec le dispositif exposal avant la rénovation pour des raisons factuelles incontournables.

Comme nous ne pouvons pas identifier les changements de l'espace intérieur, de la salle principale en l'occurrence, nous ne pouvons pas comparer les plans expression/contenu de l'exposition avant et après la rénovation. Néanmoins, nous pouvons attester que la collection des œuvres de la salle d'exposition principale, celle des œuvres du XIX^e siècle, a été modifiée à l'occasion des travaux de rénovation puisque plusieurs œuvres auparavant exposées dans d'autres salles du musée (ex. *La leçon de catéchisme*, de Jules-Alexis Muenier) se trouvent désormais dans la salle principale où elles partagent l'espace avec une exposition temporaire²⁴, *Le Musée des Beaux-Arts de Valenciennes s'expose à Besançon*, de janvier à juin 2023.

²² URBAIN Didier, *op. cit.*, p. 101.

²³ Réalisées *in situ* par nos soins.

²⁴ Exposition temporaire intitulée *Le Musée des Beaux-Arts de Valenciennes s'expose à Besançon*, janvier-juin 2023.



Figure 2. La salle du XIX^e siècle par l'entrée principale du musée © Eleni Mitropoulou.



Figure 3. La salle du XIX^e siècle par l'entrée située en face de l'entrée principale du musée © Eleni Mitropoulou.

Les photographies permettent de constater que :

- L'exposition met en avant la production régionale à partir de deux peintres, Courbet et Gigoux ; leurs œuvres respectives de taille très importante (*L'Hallali du cerf*, 355 cm x 505 cm – *Les derniers moments de Léonard de Vinci*, 344 cm x 488 cm), sont disposées face à face dans cette grande salle rectangulaire, chaque œuvre étant située à côté d'une entrée et chacune occupant un mur entier de cette salle. Selon l'entrée choisie (figures 2 et 3), l'œuvre saisit le regard du public
- L'exposition réalise une double démarche de médiation dans la salle principale, celle portée par la culture régionale (œuvres) et celle portée par le modèle exposal (modalités) national des musées, notamment de musées des Beaux-Arts, caractérisé par la présence de cartels et autres textes écrits sur les murs.

Regardons cette démarche de plus près. Le plus souvent quand on parle d'exposition, quand on dit qu'on va voir une exposition, on parle de ce qui est exposé et moins du comment est exposé même si cela présuppose que les deux sont indissociables. D'ailleurs, les visites guidées (et c'est aussi le cas pour celles de notre exemple) commentent ce qui est exposé et non pas l'exposition. Ce qui compte dans une exposition c'est ce qui est exposé, son contenu comme on dit communément, car elle n'existe que par ce qui est exposé. Il ne s'agit pas de nier cela mais de rappeler que le public est rarement interpellé à aborder l'œuvre par la façon dont elle est exposée. En l'occurrence, les œuvres de Courbet et de Gigoux de la collection franc-comtoise permanente sont en relation avec des sculptures en marbre et en plâtre.



Figure 4. Au centre de la salle du XIX^e siècle, les sculptures de l'exposition temporaire © Eleni Mitropoulou.

Il s'agit d'une exposition temporaire composée des œuvres d'un autre musée des Beaux-Arts, celui de la ville de Valenciennes de la région Hauts-de-France. La coprésence des deux collections régionales est un indice des liens que tissent deux régions via leurs propres fonds artistiques. Les deux villes se rapprochent via leurs collections régionales, la culture franc-comtoise invite la culture des Hauts-de-France à partager son espace exposal. Cet accueil se fait au sens fort du terme car les œuvres de la région du nord sont au centre de la salle principale (figure 2), reliant les tableaux des deux peintres, références de l'identité artistique de la Franche-Comté, Courbet et Gigoux.

Les tableaux et les sculptures sont mis en interaction via les institutions muséales, de Besançon et de Valenciennes, et sont accompagnés dans cette salle des œuvres d'une autre collection permanente du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon qui occupe la majeure partie de l'un des deux murs les plus longs de la salle. Il s'agit d'une collection composée d'autres œuvres, régionales et non régionales.



Figure 5. Fragment de la collection de seize tableaux sur le mur de gauche par l'entrée principale © Eleni Mitropoulou.

Les œuvres de l'identité artistique de la Franche-Comté forment alors un espace dans l'espace de la salle sans être isolées dans une autre salle qui leur serait réservée. Cette configuration réunit un patrimoine artistique polyphonique et polymorphique où l'identité artistique intra-régionale est en quelque sorte vénérée : elle occupe les 2/3 de la salle, elle bénéficie d'une signalétique individualisée.

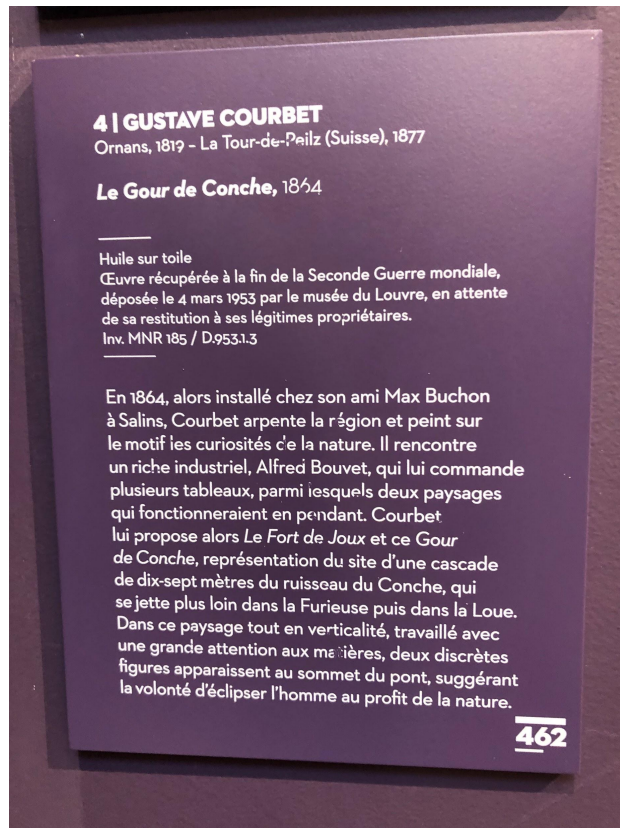


Figure 6. Le cartel d'une œuvre de Courbet © Eleni Mitropoulou.

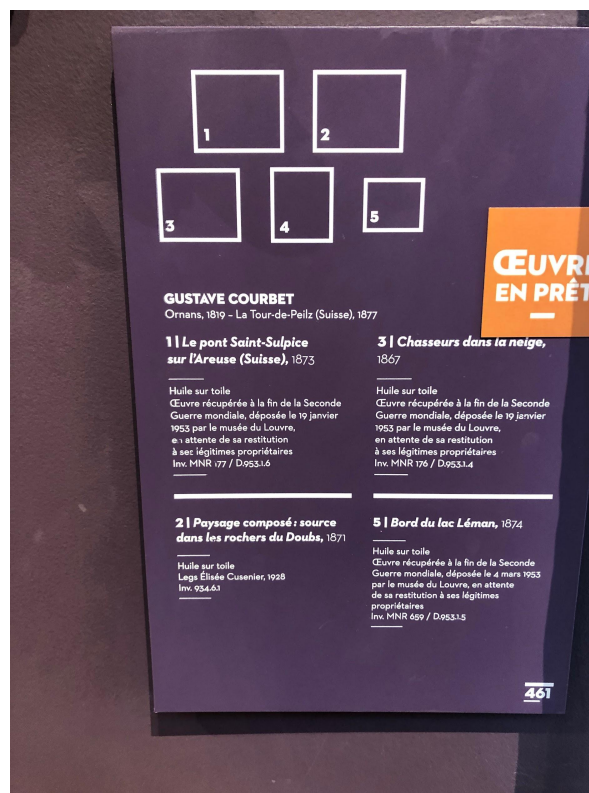


Figure 7. Le cartel de plusieurs œuvres de Courbet © Eleni Mitropoulou.

L'exposition comme énonciation construit un récit où chaque œuvre est le fragment d'un tout Régional, tandis que la collection permanente pluri-œuvres fait l'objet d'une signalétique où l'information sur les œuvres est fragmentée.

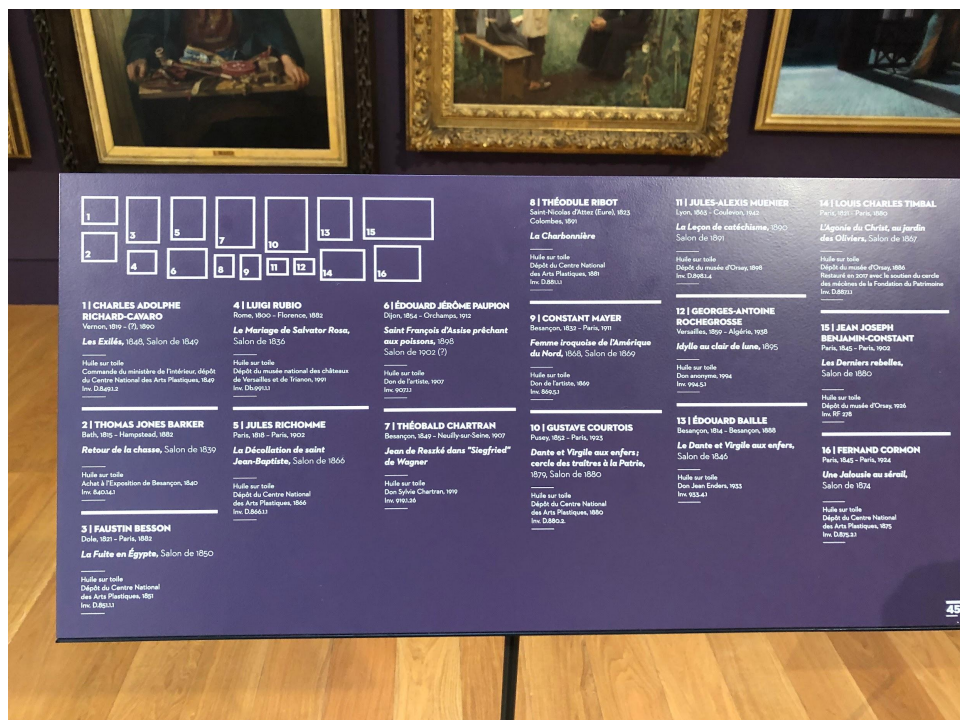


Figure 8. Le cartel des seize œuvres pluri-régionales et internationales © Eleni Mitropoulou.

Il s'agit d'une para-collection permanente dont la mosaïque d'œuvres est jugée pertinente pour une expérience muséale qui intègre des œuvres d'autres régions. Une expérience muséale que l'on qualifie d'extra-régionale par le fait d'accueillir des productions artistiques autres que locales.

Quant à l'exposition temporaire du musée de Valenciennes, il s'agit d'une péri-collection, également fragmentaire du point de vue des cartels, composée d'œuvres jugées pertinentes pour une expérience muséale avec la culture des Hauts-de-France installant dans le musée de Besançon une autre interaction artistique, une autre expérience ouverte, que l'on qualifie d'inter-régionale.

Ces expériences (intra, extra, inter régionale) via les œuvres soulèvent, à notre avis, des questionnements en matière de gestion de l'identité culturelle. Le musée, par son ancrage tantôt dans une région tantôt dans une interaction régionale, manifeste la volonté de marquer la rupture entre ce qui est et ce qui n'est pas région d'appartenance et, en même temps, celle de promouvoir culturellement les croisements entre œuvres de régions différentes. C'est cette démarche qui favorise le montage d'une exposition en fonction d'œuvres culturellement ancrées qui a attiré notre attention, tel un indice de changement, assumé par le plus vieux musée municipal de France. Cet ancrage culturel pour l'artistique fait directement écho aux « identités locales »²⁵, une sorte de flambeau que le musée de notre exemple (re)prend aux musées d'histoire ou

²⁵ CHAUMIER Serge, « L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée », *Culture & Musées*, n° 6, 2005, p. 21-42.

d'ethnographie pour engager une polyphonie d'identités régionales, fortement appuyée par l'insertion de l'exposition temporaire (figure 4) dans l'exposition permanente. La première rythme l'espace de la seconde ; la seconde entoure la première. Dans le fil de Caune²⁶, on dira que ces croisements sont ceux de la reconnaissance de l'autre en soi. Le Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Vienne active également ces croisements dans son salon des peintures du XIX^e siècle où « les tableaux font la part belle à la production locale »²⁷.

Par la rénovation, le Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon investit de l'altérité dans l'intra, l'extra, l'inter régional : il s'agirait de reconstruire une identité régionale par la co-exposition de l'identité artistique régionale *et* celle qui « ne l'est pas »²⁸.

Rénover pour hiérarchiser

Ce qui est alors évalué comme de la rénovation par l'institution muséale c'est cette forme d'interactions du local au sein du milieu exposal. Il s'agit d'une situation de réception en fonction de la distinction entre tableaux et sculptures (qui relie par leur disposition les deux tableaux principaux), et de la distinction entre deux textualités de tableaux, chacune bénéficiant d'une identité.

Le visuel d'information pour le mur de la para-collection permanente est un bon exemple pour observer cela (figure 8) car il rend compte des rapports entre tableaux par la variable visuelle Taille, mettant le visiteur face à un ensemble de relations entre ces œuvres créées par l'exposition. Celle-ci organise un milieu par la sélection de seize œuvres exposées ensemble. Cette sélection, pour le sémioticien, est une sélection de valeurs, en l'occurrence la réputation de l'œuvre ou de l'artiste, le sujet du tableau, la chronologie, l'esthétique chromatique, la taille, etc. D'ailleurs dès qu'on entre dans la salle, le couple exposé/exposition se fait remarquer par un fort contraste de taille : LE tableau *vs* LES tableaux.

Dans le fil sémiotique des langages spatiaux, plusieurs autres oppositions²⁹ caractérisent la situation de réception des œuvres dans cette salle :

- Unité *vs* diversité (un seul tableau *vs* plusieurs tableaux),
- Singularité *vs* pluralité,
- Face à face *vs* côte à côte,
- Groupe³⁰ de seize tableaux *vs* rassemblement³¹ de tableaux,
- Petit *vs* grand (sachant que l'un ne peut être défini que par l'autre),
- Plein (mur de droite) *vs* vide (mur de gauche),

²⁶ CAUNE Jean, *Culture et communication*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1995.

²⁷ VIENNE CONDRIEU [en ligne], « Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie », s. d.

²⁸ PASTORINI Vanessa, « La quête identitaire des peuples indigènes brésiliens : une sémiotique de transition », *Actes Sémiotiques en ligne*, 2022.

²⁹ GREIMAS Algirdas Julien, « Pour une sémiotique topologique », dans ZEITOUN Jean (dir.), *Sémiotique de l'espace*, Paris, Denoël Gonthier, 1979, p. 11-43.

³⁰ Ensemble de tableaux rapprochés formant un tout à partir de caractéristiques jugées communes.

³¹ Simple mise en commun.

- Proximité (des cartels par rapport aux œuvres) *vs* Éloignement (du cartel des seize œuvres),
- Continu (mur de droite, entrée latérale) *vs* discontinu (mur de gauche, baies vitrées) ; la discontinuité est une caractéristique des musées traditionnels tandis que la continuité est une caractéristique des musées contemporains où dans certains cas (ex. Maxxi)³² il s'agit pour le visiteur d'avoir une aventure spatiale, le musée devenant lui-même une œuvre,
- Point de vue sur les œuvres (figure 8, le cartel des seize tableaux est tel un belvédère au sein d'une scène de description informationnelle) *vs* découpage des œuvres par l'architecture du musée (les œuvres sont situées entre deux baies vitrées),
- Tableaux *vs* sculptures,
- Tableaux et sculptures *vs* tableaux,
- Scène de contemplation (être assis) *vs* scène de description informationnelle (être debout),
- Ouvertures vers d'autres salles *vs* ouverture sur la ville.

L'ouverture sur la ville fait partie de l'exposition, elle renvoie à la volonté de créer un lien entre une exposition muséale et la ville via le musée lui-même. Depuis l'intérieur du musée on voit les scènes de la ville, depuis la ville on voit l'intérieur du musée. Si le musée d'art contemporain utilise l'exposition pour devenir un outil de réaménagement et de connexion urbaine, le musée de notre exemple adapte l'exposition à cette perspective. À sa façon, l'exposition récupère l'espace de la ville qu'il remet à l'intérieur. L'exposition dépasse les limites du musée et s'ouvre, d'une certaine façon, à la ville. Une perméabilité se met en place entre intérieur et extérieur, par un de ces « jeux d'ouvertures qui permettent au visiteur de garder un contact visuel » avec le musée dans la ville et la ville dans le musée.³³

L'exposition configure alors le milieu de l'art du 19^e siècle à partir d'interactions contrastées au niveau de la réception. Là où le modèle d'exposition révèle une médiation problématique, c'est au niveau de ses cartels, qui appliquent la codification inhérente aux pratiques muséales sans autre objectif que celui d'informer. Par exemple, celui des seize œuvres présente chacune de ces dernières en fonction de caractéristiques normées, comme dans les catalogues de musée³⁴ :

- nom et prénom de l'auteur, lieu & date de naissance, date / lieu et date de décès,
- titre de l'œuvre, date de création, lieu de la première exposition,
- technique utilisée,
- localisation ou provenance,
- numéro d'inventaire soit le statut administratif du tableau.

De la sorte, les informations factuelles sur l'œuvre exposée transmises par le cartel ne tiennent pas compte de l'expérience esthétique *in situ* par rapport à un

³² PEZZINI Isabella, « Le rôle de l'espace dans l'exposition. Ara Pacis et Maxxi à Rome : le musée s'expose », *MEI*, 2018, n° 42-43, p. 207-220.

³³ JARRIGE Jean-François, « La rénovation du musée Guimet », *Arts asiatiques*, n° 55, 2000, p. 164-167.

³⁴ MITROPOULOU Eleni, « Le sens de l'échange », *Semiotica*, n° 214, 2017, p. 307-330.

catalogue d'exposition ou par rapport à la scénographie. Le cartel des seize œuvres limitant les œuvres à un condensé d'informations pratiques fait barrage à un processus de médiation. L'espace « ouvert » car extra-régional occupé par les seize œuvres pourrait avoir le statut de tiers médiateur pour partager avec le visiteur l'identité artistique telle qu'elle est traitée par le musée. Si le cartel néglige la dimension de médiation³⁵, il met les informations factuelles au service d'une stratégie communicationnelle, celle d'un groupe d'œuvres, contrairement aux autres œuvres de la salle principale où chacune dispose de son cartel dans son propre espace d'exposition. Le seul autre cas de cartels groupés est celui qui concerne les œuvres d'un seul auteur, Courbet (figure 7).

Par le groupement, le cartel renforce les liens intra-régionaux dans l'œuvre de Courbet, tandis que dans le cas du cartel des seize tableaux le cartel renforce les liens inter-régionaux de cette collection.

Enfin, l'exposition temporaire bénéficie d'une scène d'expérience contextualisante où le cartel assure pleinement des missions polyfonctionnelles au profit notamment de la valorisation du processus de rénovation engagé par des institutions participantes, l'accueil de l'exposition temporaire étant proposé comme une retombée positive des processus de rénovation.



Figure 9. Le cartel de la collection temporaire (sculptures) © Eleni Mitropoulou.

³⁵ MITROPOULOU Eleni, « Pour une approche sémio-communicationnelle du processus de médiation », dans DE GIOIA Michele et MARCON Mario (dir.), *L'essentiel de la médiation*, Bruxelles, 2020, p. 341-358.

Ces variations autour du cartel permettent de constater une certaine démarche dans son usage, le cartel n'assure pas les mêmes objectifs communicationnels et surtout cette hétérogénéité dans son usage crée une instabilité hiérarchique en matière de médiation.

Par conséquent, il y a ce que disent les œuvres, ce que disent les cartels, ce que dit la visite guidée, ce que dit l'expérience individuelle.

Quant à l'exposition, elle se caractérise par :

- un trop-plein, par la variété et la densité,
- une hiérarchie où les petites œuvres par la taille forment une haie d'honneur (le long des deux murs) pour les deux très grands tableaux de la salle de la fierté régionale.

Remarques conclusives : Rénover pour affirmer

Le rôle de la rénovation dans l'exemple que nous avons évoqué est de promouvoir une idéologie de l'identité muséale au sein d'une narrativité exposale de la polyphonie régionale.

Très récemment, Davallon et Poulot³⁶ ont rappelé le nombre de manifestations scientifiques (des colloques mais également plusieurs publications) consacrées à la question « Quels musées, pour quelles fins, aujourd'hui » ? Le rôle notamment politique du musée dans les identités affirmées (depuis 2000) par rapport aux identités nationales (1789-1970) et les publics consommateurs (1970-2000)³⁷ nous semble être convoqué par les modalités exposales de notre exemple qui sont mises en relation par le musée et par les médias avec le processus de rénovation. Nous retrouvons dans l'Hybridation (figure 1) ce qui caractérise les musées français par le fait d'articuler des caractéristiques exposales préalables (ex. les normes de présentation dans les cartels et le maintien même des cartels) à des mises en scènes en vue d'une autre organisation de l'exposition. Cette démarche conforte le fait de devoir, désormais, penser non seulement le musée mais également l'exposition comme une organisation en fonction d'une gouvernance.

³⁶ DAVALLON Jean, POULOT Dominique, « Voir le musée autrement : le champ des possibles », *Culture & Musées*, n° 41, 2023, p. 13-22.

³⁷ *Ibid.*, p. 14.

Bibliographie

- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2009.
- CHAUMIER Serge, « L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée », *Culture & Musées*, n° 6, 2005, p. 21-42.
- CAUNE Jean, *Culture et communication*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1995.
- DAVALLON Jean et FLON Émilie, « Le média Exposition », *Culture & Musées*, Hors-Série, 2013.
- DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- DAVALLON Jean et POULOT Dominique, « Voir le musée autrement : le champ des possibles », *Culture & Musées*, n° 41, 2023.
- DRAGUET Michel, « Le musée menacé par la technologie », *L'ENA hors les murs*, n° 512, 2022.
- DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome 1, Paris, Épipiméthée PUF, 1992.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Biblio Essais, 1985.
- JARRIGE Jean-François, « La rénovation du musée Guimet », *Arts asiatiques*, n° 55, 2000, p. 164-167.
- MASSELOT-GIRARD Maryvonne, « Écrans du quotidien, école d'aujourd'hui », *Les Cahiers du Creslef*, n° 41-42, 1996, p. 5 - 24.
- GREIMAS Algirdas Julien et COURTÈS Joseph, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979.
- GREIMAS Algirdas Julien, « Pour une sémiotique topologique », dans ZEITOUN Jean (dir.), *Sémiotique de l'espace*, Paris, Denoël Gonthier, 1979.
- MITROPOULOU Eleni, « Le sens de l'échange », *Semiotica*, n° 214, 2017, p. 307 - 329.
- MITROPOULOU Eleni, « Pour une approche sémio-communicationnelle du processus de médiation », dans DE GIOIA Michele et MARCON Mario (dir.), *L'essentiel de la médiation*, Bruxelles, 2020.
- PASTORINI Vanessa, « La quête identitaire des peuples indigènes brésiliens : une sémiotique de transition », *Actes Sémiotiques en ligne*, 2022. Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.8416> (consulté le 10 avril 2026).
- PEZZINI Isabella, « Le rôle de l'espace dans l'exposition. Ara Pacis et Maxxi à Rome : le musée s'expose », *MEI*, n° 42-43, 2018, p. 207 - 220.
- QUINTON Philippe, *Création, créativité, innovation. De quoi parle-t-on ? Quelles recherches*, 2003. Disponible sur : <https://fr.scribd.com/document/551878105/Quinton-513> (consulté le 6 avril 2026).

