



1900-1919

CONCOURS DE CHAPEAUX

# LA THÉÂTRALISATION DE L'EXPOSITION

par **Marion Lyonnais**

*Marion Lyonnais est architecte, scénographe et enseignante  
fakestory@orange.fr*

Cette contribution s'attache à étudier la transposition du théâtre dans l'exposition par les voies de la scénographie et ces figures majeures que sont la *Représentation*, la *Scène* et la *Distance*. Elle s'appuie sur des constructions scénographiques mises en œuvre au musée de cire anatomique de la Specola de Florence et à La Chapellerie, atelier-musée du chapeau à Chazelles-sur-Lyon.

Existe-t-il un théâtre caché dans le musée qui justifie la présence de la scénographie ou bien la scénographie exercée dans le champ de l'exposition y transpose-t-elle de façon discutable le théâtre ? Ou encore, dans ce jeu d'effrangement des frontières entre les arts, le paradoxe n'est-il pas de constater que la scénographie se révèle en s'appliquant à d'autres domaines que le théâtre comme celui de l'exposition ? C'est-à-dire qu'elle manifeste la théâtralité latente du musée.

C'est ainsi que s'est posée la problématique de notre thèse motivée par le besoin de démontrer comment, grâce au travail scénographique, quelque chose qui ressort du théâtre se révèle dans le musée. La thèse démontre qu'un théâtre caché apparaît dans l'exposition par un processus de « dépareillage »<sup>1</sup>. Ce faux semblant correspondrait à un dispositif scénique qui inverse la place du spectateur en le mettant au centre d'une représentation dont les signes ont été dispersés dans l'espace. Ce récit imaginaire est animé par l'illusion d'un mouvement qui consisterait à la mise en jeu des expôts par le parcours de visite.

L'intention de ce travail de recherche vise à préciser de manière plus tangible la spécificité scénographique dans l'exposition afin de la distinguer de l'architecture d'intérieur, du design ou des arts plastiques sans pour autant contredire l'importance du rôle et de la place légitime de ces autres

disciplines dans le champ muséal contemporain. Nous avons cherché à mettre en évidence et à expliquer l'origine théâtrale de la démarche scénographique dans l'exposition.

Nous allons tenter de résumer cette réflexion en nous appuyant sur deux expositions très différentes (dans le temps, dans les thèmes et dans les lieux).

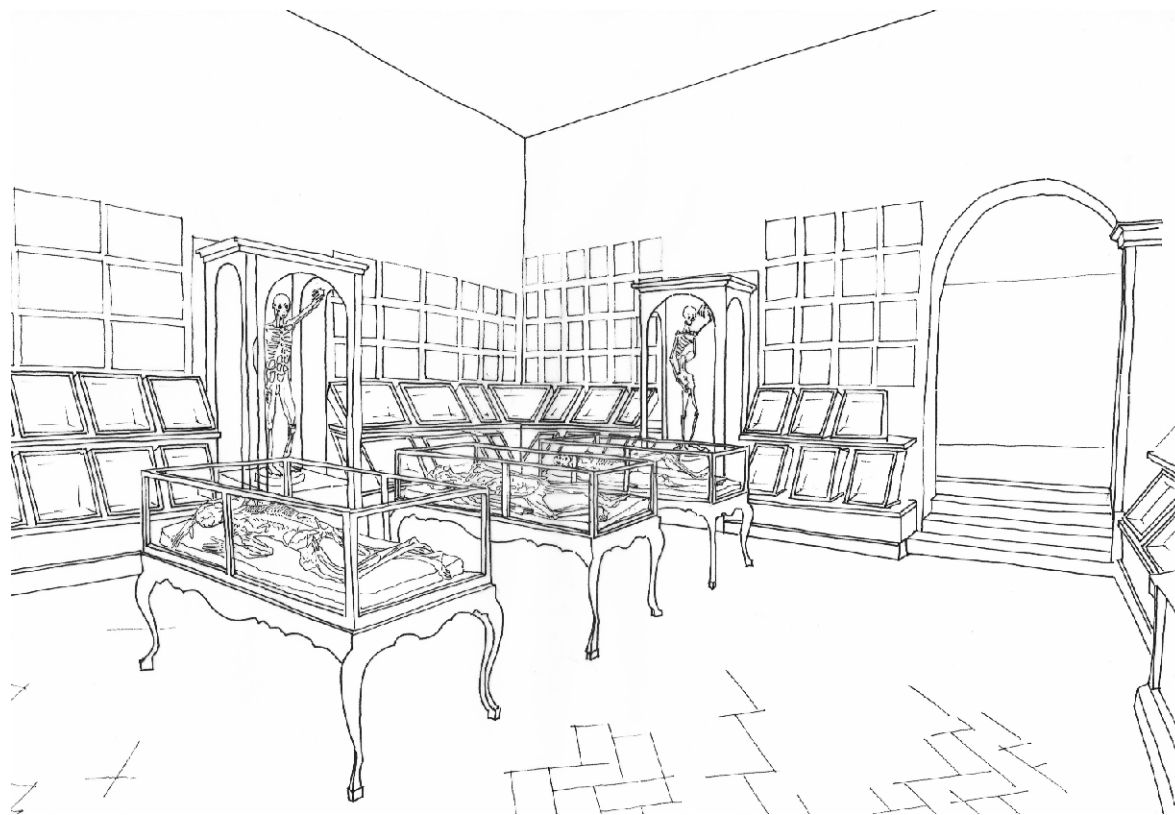
Au point de départ, l'analyse de l'une des salles du musée de cire anatomique de la Specola de Florence (musée inauguré en 1775), au point d'arrivée, la réalisation de la scénographie de l'exposition permanente de La Chapellerie à Chazelles-sur-Lyon (musée inauguré en 2013). D'une exposition à l'autre, nous allons essayer d'expliquer le processus de théâtralisation du travail scénographique que nous définissons par la présence de trois figures : la *Représentation*, la *Scène* et la *Distance*.

### L'intuition d'un théâtre caché

*A priori*, une salle d'exposition du XVIII<sup>e</sup> siècle, intacte dans sa muséographie d'époque, située au musée de cire anatomique de la Specola de Florence, ne semble pas pouvoir servir d'exemple de démonstration d'une pratique contemporaine, la scénographie d'exposition, historiquement révélée à la fin des années 1970. Cependant, si nous avons choisi cet exemple, hors du contexte contemporain et de

L'exposition à l'atelier musée de Chazelles-sur-Lyon : ouverture sur la Belle époque avec le canotier et la vitrine de la coiffe d'automobiliste.  
© M. Lyonnais

1. Néologisme qualifiant la relation théâtre/musée qui a été développé dans la thèse. L'idée mot est de forger un antonyme de pareil à l'idée de désappareiller (ou dépareiller, lapsus significatif) un dispositif.



Croquis, vue d'ensemble de la salle n°25, collection de cires anatomiques de Felice Fontana du musée de la Specola de Florence © M. Lyonnais

ses modes et tendances esthétiques, c'est parce qu'aucune autre exposition visitée jusqu'alors ne s'était révélée aussi mémorable par son efficacité. Certes, l'objet exposé en fait l'un des intérêts majeurs et en définit la spécificité, mais pas seulement, l'espace agit poétiquement, il est porteur de sens et de discours, nous formons l'hypothèse qu'il dissimule un théâtre caché.

Les sentiments de malaise, d'angoisse et de dégoût se sont mêlés à ceux de curiosité et de fascination. Le plaisir de regarder et le désir d'apprendre se sont manifestés face à l'irregardable. L'exposition des chairs de cire dans les vitrines d'antan révèle l'existence bouleversante de l'anatomie humaine. La mise en patuité, ce processus qui met « *un univers en éclatante présence* »<sup>2</sup> ressort de l'art théâtral que nous recherchons. C'est ainsi qu'un sentiment irraisonnable fut le point de départ de notre recherche théorique.

### **La Représentation : du miroir humain à l'illusion d'une action et d'un récit**

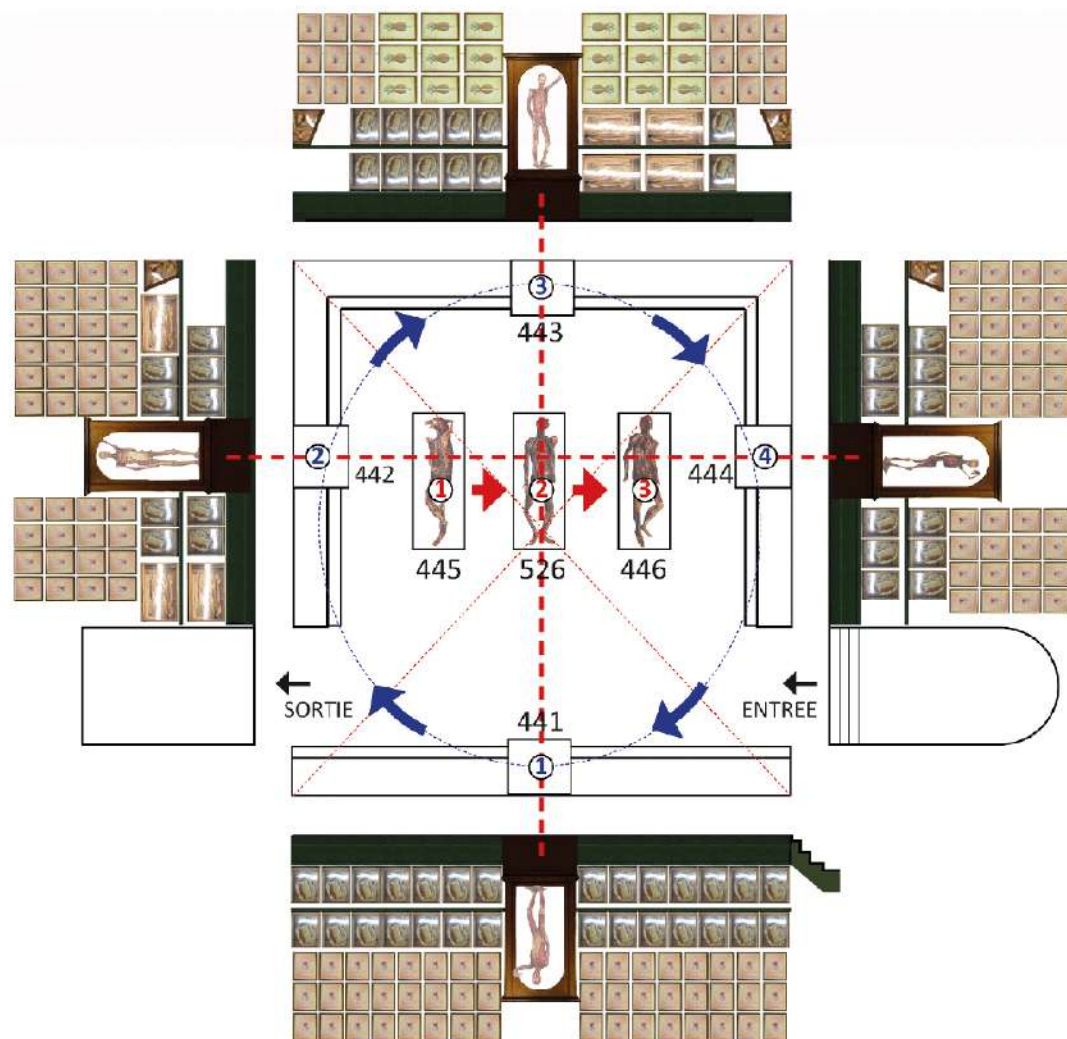
Au centre de la salle de la Specola, dans trois vitrines aux formes de reliquaires, les préparations reposent allongées. Un premier personnage est placé sur le ventre, les yeux

encore ouverts. Dans la vitrine centrale, la représentation humaine est prise dans le relâchement confortable d'un profond sommeil. Les épaules de l'homme de cire de la troisième vitrine sont redressées. Le regard tourné vers son observateur, son visage est animé par une expression de surprise comme s'il se réveillait brusquement.

L'alignement et la répétition du mobilier muséographique dans la pièce associent les trois corps allongés dans un sens de lecture. Cette mise en série permet d'imaginer une petite histoire du personnage. La succession des trois positions élabore donc un récit en trois temps. On assiste ainsi à la fabrication de l'illusion d'une action à laquelle le spectateur est invité à participer car l'écorché se réveillant est surpris par sa présence. La disposition des œuvres exposées génère par conséquent une narration. Nous découvrons ainsi que le dispositif statique de l'exposition fabrique du récit, du temps et de l'action, propose quelque chose comme une représentation théâtrale.

De la même façon, aux quatre pôles de la pièce, les hommes de cire placés dans des vitrines qui ressemblent à des chapelles sont figés dans différentes postures. Leurs regards convergent tous vers le centre de l'espace. La succession des poses et le mode de présentation répétitif interpellent

<sup>2</sup> Souriau, É. *Le cube et la sphère, Architecture et dramaturgie*. Actes du colloque de La Sorbonne, présenté par André Villiers, Édition Flammarion, Paris, 1950.



le regard du spectateur et l'invite à décrire un cercle d'observation. La mise en série de la comparaison des gestes fait apparaître un enchaînement chorégraphique du mouvement. Au fur et à mesure que le bras gauche s'élève, les couches de peaux s'effacent de plus en plus profondément. L'homme se décharne progressivement. Ce dévoilement (si on peut oser ce terme) révèle en quatre temps cette fois une nouvelle observation anatomique. Ce découpage temporel rythme toute l'organisation de la salle en décrivant en cycle les phases de la dissection. Nous assistons donc à une seconde histoire.

Enfin, l'aménagement de l'espace représente un troisième récit qui exprime le passage de l'expérimentation à la théorie, de la pratique médicale à la mise en inventaire des organes. En effet, les pièces extraites des corps centraux sont

réparties contre les murs, tout autour, dans un étalage qui s'étend du sol au plafond. L'étalage des organes progresse en transformant les volumes de cire en dessin.

La présentation expose le déroulement de l'étude, de l'extraction à la classification. Les volumes des pièces exposées « s'aplatissent » en suivant la remontée des murs de la salle. L'inclinaison des vitrines qui isolent les pièces anatomiques donne la solution géométrique à ce passage. Cette mise en place montre un processus qui transforme l'expérience scientifique en une écriture analytique. Des corps entiers en trois dimensions à l'inventaire des parties extraites en deux dimensions des dessins, les spectateurs assistent au récit de la démonstration d'une leçon d'anatomie. L'espace met en application le passage de la pratique à la théorie, ce raisonnement pédagogique se déroule parallèlement à l'action des personnages.

Recomposition du plan général et des quatre élévations de la salle n°25 de la Specola et mise en évidence des sens de lecture des mouvements mis en représentation.  
© M. Lyonnaïs



Photographie du soclage présent à l'intérieur des vitrines historiques de la Chapellerie. Les têtes articulées de la chapellerie ont été réalisées par La Machine et conçues par François Delarozzière en collaboration avec Marion Lyonnais. © M. Lyonnais

Si nous nous tournons du côté de La Chapellerie, la *Représentation* des monstres de cire s'apparente aux têtes de bois. Les socles de l'exposition permanente sont autant anthropomorphiques que mécaniques. Ils représentent l'être humain qui porte le chapeau, ce sont des pièces anatomiques. Les têtes articulées montées sur des pieds télescopiques génèrent différentes postures pour redonner vie aux pièces exposées, ainsi, le premier récit consiste à représenter le chapeau porté par l'homme. Cependant, la facture du socle propose un second récit. Sa matière et son mécanisme renvoient à l'histoire de la fabrication du couvre-chef qui est présenté dans la première partie de la visite du musée. En effet, le tilleul utilisé par le formier qui sculpte les formes utilisées pour l'appropriation du chapeau est utilisé pour constituer la tête du socle (qui a été aussi sculptée à la main) et le cylindre de bois qui réinterprète le formillon de chapellerie. Ce volume qui accueille le cou articulé forme une base numérotée pour identifier la pièce exposée. Cette dernière est répertoriée dans un livret à la reliure de feutre placé à proximité de la vitrine. Il faut savoir que l'exposition permanente est en perpétuelle rotation et le dispositif de l'association des socles et des vitrines permet de changer chapeaux, hauteur et position.

La figure de la *Représentation* est donc présente dans ces deux musées. Elle se caractérise donc d'abord par la référence au modèle humain et à son anatomie et une mise en forme signifiante qui permet de fabriquer ou de renvoyer à une histoire. Dans le cas de la chapellerie, l'histoire de la fabrication du chapeau est mise en abîme par la forme du socle. Le récit de l'histoire de la mode se développe parallèlement selon la succession chronologique des vitrines qui mettent en tableau les chapeaux selon chaque période historique. Enfin, le mécanisme articulé des têtes démultiplie les postures et génère comme pour les statues de cires l'illusion d'un mouvement donnant vie, créant de l'action, et fabriquant la temporalité d'un récit animé par le parcours de la visite. La figure de la *Représentation* introduit l'idée de scène dans le musée comme l'explique Renée Allio : « le musée c'est une sorte de scène. C'est une des scènes où les hommes se représentent la vie de la nature en somme. Sauf que là, les tableaux, enfin, les moments, sont immobiles, et c'est le visiteur qui par son déplacement crée la succession et la durée qui serait celle d'un récit qui se déroulerait devant lui »<sup>3</sup>. Peut-on maintenant démontrer l'existence de la Scène qui rendrait alors légitime la pratique de la scénographie dans l'exposition ?

### La Scène : du modèle historique au mouvement cube/sphère

À la Specola, l'observation de l'aménagement de la salle d'exposition met en évidence des ressemblances avec deux modèles scéniques historiques : le théâtre anatomique et le théâtre de la Mémoire de Giulio Camillo. Ces points communs introduisent l'idée de scène dans l'exposition en interrogeant particulièrement la notion de point de vue du spectateur dans ce lieu d'où l'on regarde, autrement dit le *theatron grec*.

Dans le modèle du théâtre anatomique, le corps étudié et l'enseignant sont placés au cœur du dispositif, au niveau de la table de dissection centrale. La forte pente des gradins permet aux élèves d'atteindre leur point de focalisation. Dans le dispositif du théâtre de la mémoire de Giulio Camillo, ce sont tous les éléments à retenir qui sont disposés en périphérie et étagés en hauteur afin que l'unique spectateur, l'élève puisse depuis sa position centrale mémoriser géographiquement chaque tablette.

Dans la salle du musée de la Specola, courbe de visibilité et échappée visuelle ont bien été calculées comme dans les deux modèles historiques. Le spectateur est placé au centre de l'espace comme l'enseignant du théâtre anatomique et l'élève du théâtre de la mémoire. Le gradinage des deux dispositifs scéniques est remplacé par le système étagé des vitrines pour permettre à la collection périphérique de mieux s'exposer au regard. Ce dispositif de vision fait converger

3. Retranscription des paroles de Renée Allio, lors de son intervention dans *Le réveil de la nef, La rénovation de la Grande Galerie du Muséum*, film documentaire de 40 minutes, réalisé par Jean-François Roudot, co-produit par le Muséum national d'Histoire naturelle, la Mission interministérielle des Grands Travaux, La Vidéothèque de Paris, 1994.

les œuvres exposées vers le spectateur central et diverger son regard vers l'extérieur dans un jeu de va et vient. Les statues de cire placées aux pôles de la salle marquent les quatre points de repère qui orientent la visualisation conduisant à la mémorisation qui permet l'apprentissage.

La scène de l'exposition se démontre dans un second temps par une analyse en dessin. La méthode consiste à « raplatir » l'espace en dessinant le plan, les coupes et les quatre élévations de la petite salle afin de retrouver son tracé régulateur. Les axes et les diagonales marquent le centre d'une composition symétrique en forme de croix qui organise la répartition des masses (pleins et vides). Puis l'on décide de faire apparaître le mouvement de la trajectoire des gestes successifs et décomposés des statues de cire en suivant le sens de lecture du spectateur. Ce tracé du regard se traduit par une forme circulaire elliptique.

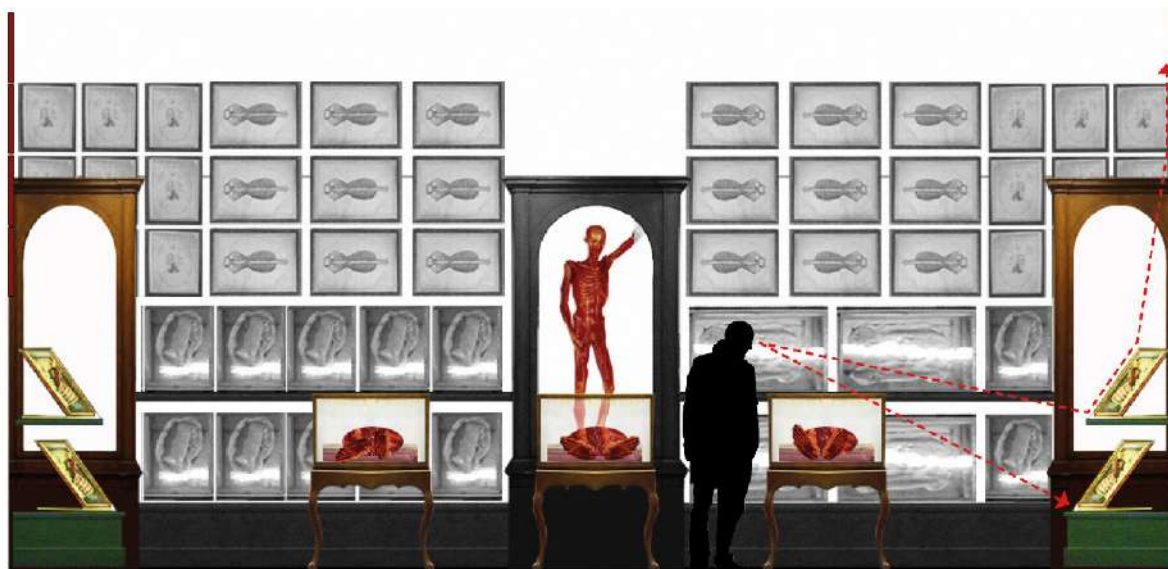
Le déploiement de ces tracés dans l'espace forme les volumes du cube et de la sphère. En révélant ces 2 formes, le dessin nous renvoie au texte philosophique d'Étienne Souriau intitulé *Le cube et la sphère*. Or ces formes sont révélatrices de la réalisation scénique, voire de « l'art théâtral tout entier ». Selon É. Souriau, ce double principe est l'essence même du théâtre.

Le cube scénique de l'exposition des cires anatomiques suit les caractéristiques de réalisme, d'orientation et d'architecture établis par Souriau. Le réalisme est présent par la ressemblance des préparations de cire que nous appelons la « faussemblance » des personnages. L'orientation

est donnée par le mobilier muséographique et son agencement, les cadres et les fonds des vitrines orientent les œuvres vers le regard du spectateur. Enfin, le cube est imposé par l'architecture : l'enceinte des quatre murs et du plafond avec les deux portes d'accès.

La sphère scénique se définit, selon Souriau, par le point central de la naissance de l'action et l'effacement des limites de l'espace ce qui génère de l'immersion. Cette immersion libère l'imagination du spectateur. Dans l'exposition de la Specola, l'intensité immersive de l'espace se manifeste par l'attraction du centre rendu effective de par le placement des vitrines et les regards convergents des statues de cire, zone du point de départ de l'illusion de l'action. Ensuite, l'accumulation périphérique et la démultiplication des pièces anatomiques effacent les limites des murs de la pièce en donnant un sentiment d'infini.

La scénographie de la galerie mode de La Chapellerie a volontairement utilisé l'histoire du lieu scénique pour concevoir l'espace de l'exposition. La forme esthétique est employée comme espace symbolique pour mettre en représentation les chapeaux de la société française à travers le temps. L'évolution historique de la scène théâtrale sert de métaphore pour représenter les tableaux des différentes époques. Les volumes des vitrines vont s'appuyer sur l'architecture de l'usine pour évoquer les différentes formes théâtrales. Ce dialogue cherche à valoriser autant le bâtiment que les collections. Car le parti pris de la scénographie



Croquis en coupe, représentant le passage des volumes aux dessins. Cette transition géométrique est assurée par les vitrines en forme de prisme oblique qui correspondent à la courbe de visibilité du spectateur.  
© M. Lyonnais



À Chazelles-sur-Lyon,  
l'évocation du théâtre de  
tréteau dans la vitrine du  
Moyen-Âge  
© M. Lyonnais



Vues intérieures du  
volume trapézoïdal  
correspondant  
aux périodes de la  
Renaissance à la  
Révolution française.  
© M. Lyonnais

est de mettre en avant le savoir-faire qui existe derrière chaque chapeau à une autre échelle. Le parcours de visite de la galerie mode commence par évoquer les mansions de la scène médiévale. Les coiffes sont présentées dans une vitrine montée sur des tréteaux. À travers deux fenêtres, une coiffe masculine est associée à une coiffe féminine. La mise en tableau des couvre-chefs forme des portraits en diptyque.

Les périodes de la Renaissance à la Révolution française sont mises en perspective dans un volume trapézoïdal qui épouse la bifurcation architecturale du plan de l'usine. L'allusion à la scène perspectivée place dans l'axe d'une petite fenêtre l'« œil du prince ». Ainsi, le point de vue du Moyen Âge, s'ouvre sur les Temps modernes, par une mise en perspective inversée qui associe la narration historique aux lignes de la construction architecturale. Le public rentre alors physiquement dans cette sorte de grande vitrine pour suivre le parcours chronologique, puis il ressort dans l'axe principal de la nef de l'usine, au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'ère industrielle. Enfin, l'époque contemporaine fait allusion à l'utilisation des cintres de la scène à l'italienne. Les dates imprimées en gros caractères rouges sur les tentures de feutre industriel marquent la succession des périodes. Ils forment des plans successifs comme des pendlillons ou des toiles peintes. Ainsi, le parcours continue jusqu'au secteur final de la haute mode en proposant une théâtralisation du lieu industriel.

Les principes du cube et de la sphère qui caractérisent la scène de l'exposition se manifestent d'une autre façon dans la scénographie de La Chapellerie. Le réalisme propre au principe du cube de Souriau est produit par la recherche et le travail des proportions anthropomorphiques du soclage. Les têtes de bois sont des visages esquissés. Le reste du corps n'est suggéré que par sa hauteur qui l'élève du sol. Cette dernière est variable, s'agissant d'une posture debout ou assise... Cette altimétrie du corps apparaît dans la relation des têtes les unes par rapport aux autres et existe par la confrontation à l'anatomie du spectateur en fonction de la hauteur de son regard, s'il est debout ou assis. Le recours aux mesures anthropologiques du soclage contribue à l'expression réaliste du chapeau porté.

L'orientation du cube scénique est donnée comme dans la Specola par le mobilier muséographique. Les grandes vitrines historiques réalisées en noyer sont des cadres scéniques munis de dessous et de cintres pour assurer aussi les fonctions techniques de l'exposition comme l'éclairage et la régulation thermique et hygrométrique. De plus, le sol d'acier à trame perforée permet une rotation des collections avec renouvellement des placements. Les tubes des socles sont « plantés » dans le sol de la vitrine. L'architecture en dernière caractéristique du cube scénique n'est autre que l'usine elle-même. Le plan de l'aménagement de l'exposition suit la trame architecturale caractérisée par le rythme de la structure métallique et des fenêtres. La sphère, quant

à elle, s'avère par l'effet d'immersion que procure l'usine en tant que véritable lieu d'origine de la fabrication du chapeau. Les visiteurs sont non seulement plongés dans l'architecture industrielle, mais sont aussi entourés par les matières et les matériaux de la chapellerie (machine, outils, toile de jute et feutre industriel) pour faire revivre aux spectateurs l'univers de la fabrication.

Cette exploration de la Scène nous a conduits à relever systématiquement une parenté esthétique avec un modèle historique scénique référencé et à mettre en évidence la coprésence des principes scéniques du cube et de la sphère qui sont à l'origine du sentiment vécu de mise en patuité qui a motivé notre recherche. Cubes et sphères se révélant en alternance par leurs jeux d'imbrication font exister la Scène de l'exposition. Ainsi, au-delà de la forme traditionnelle du plateau scénique théâtral, la Scène de l'exposition est un processus qui renverse le diagramme dramatique en plaçant le spectateur au cœur des œuvres exposées pour son regard. La *Représentation* et la *Scène* dans l'exposition génèrent une troisième figure : la *Distance* qui au sens propre comme au sens figuré révèle le sens donné au point de vue scénographique.

### **La Distance : entre faire croire et faire douter, l'insertion d'un récit indirect**

Des trois figures de théâtralisation dans l'exposition, la *Distance* est probablement la plus complexe car elle agit à différents degrés.

Au premier degré, le dispositif de la vitrine fabrique de la *Distance* en séparant l'œuvre exposée du spectateur. Dans la Specola, la vitrine est un leurre de valorisation de l'objet qu'elle préserve et expose en le sacralisant. La composition en croix de la salle comme le plan d'une église, l'emploi de la matière des *ex-voto* et la ressemblance formelle des vitrines à des reliquaires ou à des chapelles fait ressortir que l'anatomie humaine est mise en scène dans les signes de la religion catholique. Depuis l'histoire des reliques d'église prouvant l'existence des saints, la vitrine est devenue le symbole de l'authenticité. Ce dispositif est à l'origine de l'invention du musée. La fonction de conservation des écrans de verre protège aussi les spectateurs de la crudité de la chair mise à vif des hommes de cire. Cette barrière tactile atténue un peu la sensation de dégoût provoquée par la cruauté de la vision des écorchés. La vitrine en ce sens est une distance atténuante, en même temps qu'elle concentre le regard du spectateur sur ce qu'elle contient par les contours de ses cadres, elle est aussi un dispositif de valorisation agissant comme un filtre protecteur.

Au second degré, les préparations produisent de la *Distance* en agissant au niveau de l'imagination du spectateur. Matériau de la ressemblance, la cire est le simulacre idéal de la chair. L'effet hyper réaliste produit par la céroplastie





La chapellerie Écuyer  
désaffectée  
© M. Lyonnais

plonge aussitôt le visiteur dans un état émotionnel de réceptivité sensorielle. La perception des corps allongés dans leurs reliquaires est troublante, elle provoque un malaise profond. L'angoisse envahissante provient de la perception de la mort par la vue cruelle des corps décharnés, sauf que les hommes écorchés ne sont pas gisants et inertes comme des cadavres sanguinolents. Ils sont bien vivants ! L'humain défunt, pétrifié dans sa gestuelle a en effet toujours les yeux ouverts, signe de vie : il est devenu un monstre animé. L'imitation réaliste a glissé vers une représentation fantastique imaginaire. Pourtant, la mise à l'épreuve de la crédulité de l'observateur ne l'a pas détourné de l'exposition. Bien au contraire, le monstre de cire est mis en valeur par un mobilier sacralisant. La vitrine n'atténue pas l'attirance de la curiosité mais la peur de regarder, elle agit comme un filtre analgésique. Ces humains décharnés vivent sans organes. La cire, matière chargée de sens et de mémoire agit comme une substance dramatique dans cette représentation. La vitrine, cercueil de verre renvoie à la mémoire de la relique en voie de canonisation. Ainsi, les symboles de sacralisation de l'église sont détournés pour mettre en valeur la science anatomique en suscitant des questionnements métaphysiques.

La figure de la *Distance* de la *Specola* se révèle par le désillusionnement que produit cette fiction qui provoque un effet d'étrangeté permettant au spectateur de regarder l'irregardable. La *Distance* éloigne le « croire » et instaure le « doute » de la même façon que l'ambition de Brecht au théâtre était de produire une séparation suffisante pour atténuer l'identification développant ainsi l'esprit critique du spectateur et sa liberté d'opinion. Par l'étrangéisation, Brecht a créé une rupture esthétique. Dans l'exposition, la *Distance* joue sur le système de valorisation de l'œuvre

exposée en introduisant le discours sous-jacent qui n'est autre que le point de vue que Fontana, l'auteur de l'exposition a souhaité transmettre.

Enfin, si le décharnement des corps convoque la mort des êtres, leurs yeux ouverts et leurs postures sans souffrance convoitent la vie. Le contraste entre la représentation de la vie et de la mort dans un même objet le rend improbable. Le spectateur sachant qu'il se trouve devant une représentation fictive peut à présent la regarder en face. La distanciation a su rendre étrange l'image de la mort pour prédisposer les spectateurs à prendre une leçon d'anatomie.

L'ensemble de ces signes génère une ambivalence qui pose question dans notre interprétation : puisque la découverte de toute l'intériorité du corps n'a pas suffi à résoudre le mystère de l'âme, la croyance serait-elle remise en question par la science ?

À La Chapellerie, la figure de la *Distance*, bien moins philosophique, se remarque d'une part par les effets produits par le soclage des chapeaux, et d'autre part par succession des vitrines symboliques qui ponctuent le parcours. Le mixage du corps et de la machine forme un objet hybride. Le socle du chapeau est une sorte d'outil anthropomorphique étrange. Cette *Distance* montre une prise de position sur le regard porté sur le chapeau. C'est la fabrication du couvre-chef qui est mise en avant et revendiquée derrière chaque pièce exposée. Mannequin ou pantin de bois, le spectateur reconnaît le modèle humain tout en y associant le mode opératoire spécifique de l'appropriation. Ensuite, un certain nombre de petites vitrines se distinguent

des grands meubles de noyer. Leurs formes éclectiques jalonnent le cheminement de la remontée du temps. Objets hybrides encore, elles sont souvent fabriquées avec des pièces récupérées dans une chapellerie désaffectée (ancienne usine Ecuyer).

À l'intérieur de ces vitrines les chapeaux sont disposés différemment. Une mise en scène suggère dans chaque vitrine l'usage ou la fonction sociale du couvre-chef. Les vitrines sont réparties dans le parcours chronologique de manière à associer leur thématique à l'époque environnante. La série des vitrines symboliques se distingue de l'exposition de référence des grandes vitrines historiques. Le « théâtre de tréteaux » du Moyen-Âge introduit l'interprétation formelle de la vitrine qui renvoie à un lieu reconnaissable. La seconde vitrine symbolique est celle du pouf aux sentiments de Marie-Antoinette qui permet de proposer un point de focalisation sur ce couvre-chef emblématique. La troisième vitrine est un cabinet d'acier en forme de pyramide tronquée qui expose les bicornes de fonctions. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, ces vitrines se succèdent sans relation narrative autre que le « zoom » historique qu'elles illustrent. En revanche, à partir du XX<sup>e</sup> siècle, alors que l'espace s'ouvre dans une perspective continue, une relation narrative s'ajoute à la fonction de synthèse de ces vitrines spéciales. En ce sens la *Distance* est utilisée pour inscrire un récit parallèle à l'histoire esthétique du chapeau. Ce récit commence à la Belle Époque (1900-1919) par l'évocation d'une voiture, réalisée avec les pièces d'une bichonneuse et d'une machine à coudre. Elle symbolise aussi l'ouverture du XX<sup>e</sup> siècle avec la révolution industrielle.

Un canotier géant suspendu au milieu du passage, illustre les gravures qui caricaturaient les formats démesurés des chapeaux du début du siècle. La période de 1920-1929 présente un placard de chapellerie transformé en vitrine pour exposer les chapeaux de magistrature. 1930-1939 correspond à la période faste de l'économie de l'industrie chapelière de Chazelles-sur-Lyon et en particulier de l'usine Fléchet, le site de l'actuel musée. Deux vitrines historiques du *show-room* de l'ancienne usine qui ont su résister aux effets du temps témoignent de ces années fructueuses au niveau du marché des chapeaux ecclésiastiques et coloniaux. Une autre table de machine à coudre sert de pied à la vitrine des Catherinettes de la période 1939-1945. Ces chapeaux rituels étaient souvent fabriqués à la maison. Le baby-boom de la période 1946-1960 est illustré par une table de garnissage transformée en carrousel pour présenter les chapeaux d'enfants.

Enfin, les pieds d'une table de semoussage mettent en scène les chapeaux de deuil dans l'évocation d'un cortège endeuillé pour faire allusion au déclin de l'activité chapelière qui correspond à la dernière période historique du parcours (1961-1975) précédent la haute mode et la création



contemporaine. La série des vitrines aux thématiques de synthèse s'achève par la très longue table de la création qui donne accès en fin de parcours aux chapeaux réalisés par l'atelier musée. Indirectement, la *Distance* des vitrines symboliques représente l'histoire tragique de l'industrie chapelière à Chazelles-sur-Lyon, sa naissance, son apogée, son déclin et son actualité. Le réemploi des matériaux de l'usine désaffectée contribue à faire revivre cette histoire de manière métaphorique plus positive aux yeux des Chazellois. Accentuation ou atténuation, renforcement ou modération, les distances produisent des intensités variables sur la perception et l'interprétation du spectateur.

Le musée envie au théâtre son spectacle vivant. L'appareillage de la *Représentation*, de la *Scène*, et de la *Distance* forme le triangle de la scénographie dans l'exposition. La réutilisation de ces figures théoriques en provenance du théâtre renverse l'organisation du schéma dramatique, génère des histoires parallèles pour mettre en mouvement l'apprentissage de la connaissance de manière sensible. Cet usage des éléments fondamentaux de l'appareillage du théâtre (que nous appelons dépareillage en jouant sur les mots) au profit d'une mise en jeu d'un savoir et de ses modes opératoires, c'est cela que nous appelons la théâtralisation de l'exposition. La présence de la scénographie au sein de l'exposition n'est pas exclusive d'un recours à d'autres disciplines voisines. Toutefois toute exposition qui s'inscrit dans un processus de théâtralisation croise ces trois figures majeures du théâtre (*Représentation*, *Scène* et *Distance*). C'est l'inscription dans ce processus qui explique et justifie la présence de la scénographie comme discipline spécifique en son sein.

Vitrines symboliques, réemploi de deux types de vitrines du showroom de l'usine Flechet pour montrer les chapeaux coloniaux et ecclésiastiques.  
© M. Lyonnais