

Université de Montréal

Quadrature de la rotonde :
archipel de trois lieux d'exposition pour une exploration du rôle médiatique de
l'espace muséal circulaire

Par
Clara Seguy

Département de communication, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en Sciences de la communication,
option recherche-crédation

Août 2023

© Seguy, 2023

Université de Montréal
Département de communication, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

**Quadrature de la rotonde :
archipel de trois expositions pour une exploration du rôle médiatique de
l'espace muséal circulaire**

Par
Clara Seguy

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Aleksandra Kaminska

Directrice de recherche

Thierry Bardini

Membre du jury

Ghislain Thibault

Membre du jury

Résumé

Les musées d'art exposent leurs œuvres selon les modalités de curation et l'architecture même du lieu. Ce mémoire en recherche-crédation interroge le rôle de médium de l'espace d'exposition en s'appuyant sur un double cadre théorique : les approches matérielles des études médiatiques et la muséologie (études muséales et curatoriales).

Les nombreuses spécificités du musée rond en font un cas particulier récurrent et pertinent pour analyser la manière dont ces courbes spécifiques de l'espace muséal agissent sur l'approche curatoriale d'une exposition et l'expérience qui en découle pour le visiteur. À travers la forme médiatique qu'est le guide d'exposition, il s'agit d'explorer la présentation sur une feuille rectangulaire d'un espace d'exposition circulaire.

Trois espaces significatifs font l'objet d'une étude de cas et définissent le cadre de création : la galerie des Nymphéas au Musée de l'Orangerie (Paris, 1927), le Solomon R. Guggenheim Museum (New York, 1959) et la Bourse de Commerce - Pinault Collection (Paris, 2021).

Ce mémoire en recherche-crédation expérimente la dimension médiatique de l'espace rond par un processus de remédiation du guide d'exposition qui vise à retranscrire matériellement la circularité de ces lieux. Animée par l'analogie entre le circulaire et l'insulaire et investissant leurs modes de représentation, j'y conçois un outil de médiation qui accompagne le visiteur dans sa découverte spatiale du musée rond et au-delà, le promène dans une itération archipélagique, d'un cercle muséal à l'autre. Chacun des trois musées ronds de ce pèlerinage offre un fragment de l'expérience à collecter qui, au fil des visites, formera par assemblage l'itinéraire complet et accompli d'une médiation au sein de lieux à l'exposition circulaire. Navigation inédite dans l'archipel *Rotonda* pour composer son *Museario rotondo*.

Par une approche non-linéaire, tant dans l'aspect théorique et conceptuel que méthodologique, je m'intéresse aux interstices du rond interrogeant matérialités, possibilités et affordances du circulaire.

De l'histoire du rond dans un carré.

Mots-clés : espace muséal, rotonde, muséologie, études muséales, études curatoriales, études médiatiques, médiation, white cube, guide d'exposition, circulaire, insulaire, galerie des Nymphéas, Solomon R. Guggenheim Museum, Bourse de Commerce - Pinault Collection

Abstract

Art museums exhibit artworks according to curation methods and the architecture of the building itself. This art-based research thesis questions the medium role of the exhibition space using a double theoretical framework: materialist approach in media studies and museum studies paired with curatorial studies.

The numerous specificities of the circular museum convert it into a special case, recurrent and pertinent to analyze the way these specific curves of the museum space act on the curatorial approach of an exhibition and the related experience for the visitor. Threw the media object that the exhibition guide is shaping, the purpose here is to explore the presentation on a rectangular sheet of a circular exhibition space.

Three indicative spaces form case studies and define the framework for the creation phase: the Water Lilies Gallery at Musée de L'Orangerie (Paris, 1927), the Solomon R. Guggenheim Museum (New York, 1959) and the Bourse de Commerce - Pinault Collection (Paris, 2021).

This art-based research thesis experiments with the media dimension of the rotunda space by remediating the exhibition guide in order to transliterate materially the roundness of those places. Motivated by an analogy between circularity and insularity and investing in their representation forms, I design a mediation tool that guides the visitor in his spatial discovery of the rotunda museum and beyond, walks him threw an archipelagic iteration, from a circle museum to another. Each of the three rotunda museums of this pilgrimage offers a fragment of the experience to be collected which, over the visits, will form by assembly the complete and accomplished itinerary of a mediation within places of circular exhibition. Unprecedented navigation in the *Rotonda* archipelago to compose the *Museario rotondo*.

Through a non-linear approach, as much as in the theoretical aspect as conceptual and methodological ones, I am interested in the interstices of the rotunda, questioning materialities, possibilities, and affordances of the circular.

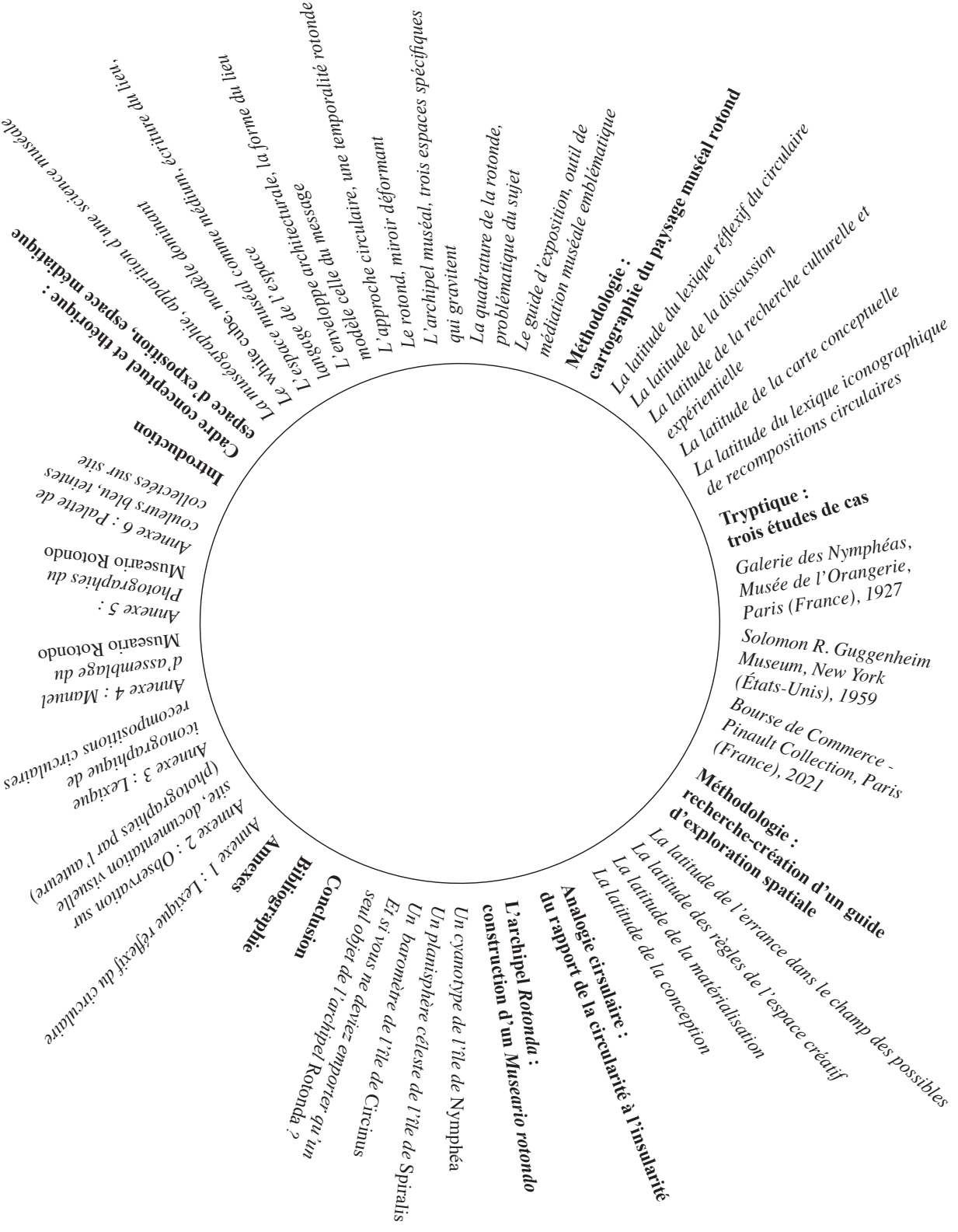
About the story of a round in a square.

Keywords: museum space, rotunda, museum studies, curatorial studies, media studies, mediation, white cube, exhibition guide, circularity, insularity, Water Lilies Gallery, Solomon R. Guggenheim Museum, Bourse de Commerce - Pinault Collection

Table des matières

Liste des tableaux	6
Liste des figures	7
Dédicace	12
Remerciements	13
Avant-propos	15
Introduction	16
Cadre conceptuel et théorique : espace d'exposition, espace médiatique	19
<i>La muséographie, apparition d'une science muséale</i>	19
<i>Le white cube, modèle dominant</i>	20
<i>L'espace muséal comme médium, écriture du lieu, langage de l'espace</i>	23
<i>L'enveloppe architecturale, la forme du lieu modèle celle du message</i>	24
<i>Le rotond, miroir déformant</i>	25
<i>L'approche circulaire, une temporalité rotonde</i>	26
<i>L'archipel muséal, trois espaces spécifiques qui gravitent</i>	27
<i>La quadrature de la rotonde, problématique du sujet</i>	28
<i>Le guide d'exposition, outil de médiation muséale emblématique</i>	29
Méthodologie : cartographie du paysage muséal rotond	32
<i>La latitude du lexique réflexif du circulaire</i>	34
<i>La latitude de la discussion</i>	36
<i>La latitude de la recherche culturelle et expérientielle</i>	37
<i>La latitude de la carte conceptuelle</i>	43
<i>La latitude du lexique iconographique de recompositions circulaires</i>	45

Tryptique : trois études de cas	47
<i>Galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie, Paris (France), 1927</i>	47
<i>Solomon R. Guggenheim Museum, New York (États-Unis), 1959</i>	62
<i>Bourse de Commerce - Pinault Collection, Paris (France), 2021</i>	82
Méthodologie : recherche-crédation d'un guide d'exploration spatiale	101
<i>La latitude de l'errance dans le champ des possibles</i>	101
<i>La latitude des règles de l'espace créatif</i>	103
<i>La latitude de la matérialisation</i>	104
<i>La latitude de la conception</i>	108
Analogie circulaire : du rapport de la circularité à l'insularité	110
L'archipel Rotonda : construction d'un Museario rotondo	128
<i>Un cyanotype de l'île de Nymphéa</i>	128
<i>Un planisphère céleste de l'île de Spiralis</i>	134
<i>Un baromètre de l'île de Circinus</i>	139
<i>Et si vous ne deviez emporter qu'un seul objet de l'archipel Rotonda ?</i>	144
Conclusion	158
Bibliographie	162
Annexes	172
<i>Annexe 1 : Lexique réflexif du circulaire</i>	173
<i>Annexe 2 : Observation sur site, documentation visuelle (photographies par l'auteure)</i>	174
<i>Annexe 3 : Lexique iconographique de reconstitutions circulaires</i>	175
<i>Annexe 4 : Manuel d'assemblage du Museario rotondo</i>	176
<i>Annexe 5 : Photographies du Museario rotondo</i>	177
<i>Annexe 6 : Palette de couleurs bleu, teintes collectées sur site</i>	178



Liste des tableaux

Tableau 1 : Liste des questions structurant les visites réalisées dans chaque lieu faisant l'objet d'une étude de cas 38

Tableau 2 : Répartition des visites réalisées dans chaque lieu faisant l'objet d'une étude de cas 39

Liste des figures¹

Figure 1 : Première ébauche du lexique réflexif du circulaire, décembre 2021	35
Figure 2 : Planisphère céleste, daté approximativement de 1900, ou des ronds dans un carré	36
Figure 3 : Photographie de l'auteure en observation sur site, Solomon R. Guggenheim Museum, réalisée par Faustine Matray	40
Figure 4 : Schéma de réflexion sur la structure générale du mémoire	42
Figure 5 : Première carte conceptuelle, réalisée en novembre 2021	43
Figure 6 : Tableau de bord conceptuel, développé entre décembre 2021 et juin 2022	44
Figure 7 : Seconde carte conceptuelle, réalisée en février 2023	44
Figure 8 : Ovoïde panoramique, collage numérique	47
Figure 9 : Jardin de Claude Monet, Giverny	51
Figure 10 : Vue « panoramique » de la première salle de la galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie	55
Figure 11 : Médiation présente dans le vestibule de la galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie	56
Figure 12 : Extrait des panneaux d'information disposés en amont de la galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie	57
Figure 13 : Tunnel incurvé reliant les deux salles de la galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie	58
Figure 14 : Perspective de la seconde salle de la galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie	60
Figure 15 : Point de vue face à l'œuvre Les Deux Saules dans la seconde salle de la galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie	61
Figure 16 : Spirale curvimétrique, collage numérique	62
Figure 17 : Perspective sur la galerie-spirale vue depuis l'atrium au rez-de-chaussée du Solomon R. Guggenheim Museum	68
Figure 18 : Perspective sur la galerie spirale du Solomon R. Guggenheim Museum	69
Figure 19 : Impression de cour ouverte sur l'intérieur et vide monumental au Solomon R. Guggenheim Museum	71

¹ Toutes les figures ont été réalisées par l'auteure, sauf indication contraire.

Figure 20 : Représentation en coupe servant d’outil de médiation dans le hall d’entrée du Solomon R. Guggenheim Museum	72
Figure 21 : Plan du Solomon R. Guggenheim Museum tel que présenté sur l’application Bloomberg Connects en charge du guide d’exposition du musée, capture d’écran du 25 août 2023	73
Figure 22 : Exemple de système d’accrochage actuel d’un tableau dans la galerie rotonde du Solomon R. Guggenheim Museum	74
Figure 23 : Exemple de muséographie pour l’exposition d’une sculpture dans la galerie rotond du Solomon R. Guggenheim Museum, notez le support de l’œuvre construit en rondeur permettant de l’exposer au milieu de la galerie	75
Figure 24 : Montage d’exposition Cecilia Vicuña : Spin Spin Triangulene du Solomon R. Guggenheim Museum (septembre 2022), notez la fabrication en cours de supports courbés	76
Figure 25 : Perspective de la rotonde du Solomon R. Guggenheim Museum	77
Figure 26 : Perspective sur la rotonde depuis l’une des alcôves du dernier étage du Solomon R. Guggenheim Museum depuis et éclairée par la lumière naturelle provenant des fenêtres de la coupole	82
Figure 27 : Bourse méditative, collage numérique	82
Figure 28 : Perspective depuis l’intérieur du cylindre en béton de la Bourse de Commerce - Pinault Collection, avec vue sur la coupole en verre, la toile panoramique et une œuvre vidéographique projetée sur un écran à la même courbure que la structure en béton d’Ando	90
Figure 29 : Jeu d’ombres et de lumières de la verrière à la Bourse de Commerce - Pinault Collection	93
Figure 30 : Perspective depuis le couloir annulaire de la Bourse de Commerce - Pinault Collection	94
Figure 31 : Vue sur l’escalier extérieur du cylindre en béton de la Bourse de Commerce - Pinault Collection desservant les galeries d’exposition périphériques	95
Figure 32 : Guide du musée de la Bourse de Commerce - Pinault Collection recueilli lors de ma visite du 27 septembre 2021 (hauteur 26cm largeur 21cm)	96
Figure 33 : Guide de l’exposition temporaire Ouverture à la Bourse de Commerce - Pinault Collection recueilli lors de ma visite du 27 septembre 2021 (hauteur 26cm, largeur 30cm)	97
Figure 34 : Vue « panoramique » sur la coupole et la toile à 360 degrés depuis le sommet du cylindre et de la rampe en béton de la Bourse de Commerce - Pinault Collection	98

Figure 35 : Rencontre entre le baromètre du XIX ^e siècle et le cylindre en béton de la Bourse de Commerce - Pinault Collection	99
Figure 36 : Processus de recomposition littéraire à partir des correspondances de Claude Monet (Kendall, 1989)	105
Figure 37 : Processus de recomposition littéraire à partir de l'index du plan du Solomon R. Guggenheim Museum. Tiré de Detail of Index of Surface Finishes on plan drawing from the 1953 presentation set produced for Harry Guggenheim, par Frank Lloyd Wright Foundation, 2017a, The Guggenheim Museums and Foundation (https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/illuminating-details-from-frank-lloyd-wrights-guggenheim-blueprints)	105
Figure 38 : Processus de recomposition littéraire à partir du texte Genius Loci de Tadao Ando, 1994 (Ando et Nussaume, 2014)	106
Figure 39 : Étude autour de la fabrication d'une sphère en kirigami	107
Figure 40 : Texte-île de Nymphéa, recomposition libre d'une lettre de Claude Monet à Georges Clemenceau de 1921	129
Figure 41 : Négatif pour l'apparition du motif par cyanotypie	130
Figure 42 : Modélisation graphique du motif obtenu par cyanotypie	131
Figure 43 : Exposition des cyanotypes à la lumière naturelle	132
Figure 44 : Processus de révélation des cyanotypes	132
Figure 45 : Guide de découverte de l'île de Nymphéa (galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie)	134
Figure 46 : Trois disques composant le planisphère céleste remédié. Disque en haut à gauche tiré de Plan drawing from the 1953 presentation set produced for Harry Guggenheim, par Frank Lloyd Wright Foundation, 2017b, The Guggenheim Museums and Foundation (https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/illuminating-details-from-frank-lloyd-wrights-guggenheim-blueprints) Disque en haut à droite tire de The Quick Ramp is depicted on the left-hand side of this section drawing from the 1953 presentation set produced for Harry Guggenheim, par Frank Lloyd Wright Foundation, 2017c, The Guggenheim Museums and Foundation (https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/illuminating-details-from-frank-lloyd-wrights-guggenheim-blueprints)	137
Figure 47 : Guide de découverte de l'île de Spiralis (Solomon R. Guggenheim Museum)	139

Figure 48 : Graphisme du guide d'exposition de l'île de Circinus avant production. Croquis, ici recolorisé, tiré de The Bourse de Commerce - An architectural tour (p. [70]), par G. Picon, 2021, Taillandier © Tadao Ando, architecte	142
Figure 49 : Guide de découverte de l'île de Circinus (Bourse de Commerce - Pinault Collection)	143
Figure 50 : Concepts significatifs du rotond de chacun des trois musées étudiés, associés à la symbolisation du parcours muséal dans leurs espaces	146
Figure 51 : Modélisation 3D du Museario rotondo, sphère kirigami assemblée	148
Figure 52 : Manuel d'assemblage pour le Museario rotondo, dans l'ordre, extrait de la page couverture, de la première page et de la dernière page	152
Figure 53 : Prototype du Museario rotondo, sphère kirigami assemblée	157

« Le sujet a pour moi une importance secondaire ;
je veux représenter ce qui vit entre l'objet et moi. »

Claude Monet

À Mamie du Lot, qui m'a permis de partir quand j'en avais le plus besoin.

À Mamie de Toulouse, parce que notre liberté se cache dans notre connaissance de l'Histoire et surtout, de celle qui n'est pas dans les livres.

À Papi du Lot, qui souhaitait me voir ouvrir le musée de la truffe à Lalbenque.

À Papinou, parce qu'un bon ouvrier est un ouvrier avec de bons outils.

À la République Dominicaine, qui a fait naître mon attrait pour les îles.

Aux funcos de Fogo, parce qu'on dort mieux dans une chambre ronde, sur une île à part.

Remerciements

Je souhaite avant tout remercier chaleureusement ma directrice de recherche Mme Aleksandra Kaminska pour sa confiance absolue et sa capacité à laisser libre cours à mon imagination tout en me rappelant à mon sujet. Je retiendrais de cette précieuse collaboration, entre autres, l'importance accordée au faire, et la découverte du mot affordance. Merci de m'avoir sortie de mon carré initial. Un grand merci à Natalie Doonan et Suzanne Paquet pour leurs commentaires constructifs et rassurants en début de parcours qui m'ont permis de ne pas m'égarer tout en poursuivant mes intentions plus loin.

Je tiens à remercier vivement Thierry Bardini et Ghislain Thibault pour le temps consacré à la lecture de ces pages, pour l'attention et l'intérêt portés à mon sujet, tout comme pour le partage de mon voyage.

Une pensée particulière à Ghislain pour m'avoir fait ouvrir mes premières boîtes d'archives, pour ses encouragements à écrire et pour le temps offert.

Je souhaite également exprimer toute ma reconnaissance au Département de communication de l'Université de Montréal pour sa contribution à la réussite de ce mémoire que ce soit à travers la Bourse de rédaction qui m'a été attribuée à l'hiver 2023 comme par la qualité de son enseignement, et ce depuis mes débuts au baccalauréat.

Nombreuses sont les personnes qui m'ont accompagnée à bien des égards dans la réalisation de ce mémoire. Certaines et certains seront peut-être surpris de se voir mentionnés ici mais si je dois retenir une chose de cette recherche c'est toute la force qui peut se dégager des interstices. Par chance, les miens recèlent d'esprits bienveillants, de présences rassurantes, de forces mentales et de traits de génies.

Un immense merci à Faustine pour sa patience, sa minutie contagieuse et sa passion partagée du puzzle, une véritable source d'inspiration. Merci d'avoir fait de chez toi un chez moi à New York.

Un immense merci à Sacha pour son temps passé à mes côtés à la poursuite du génie créatif et d'un grand renversement qui fasse sens, du début à la fin.

Un immense merci à Mathilde pour m'avoir appris à sourire face à tous les contre-temps, tours de malchance et autres pièges du karma mais surtout, pour son talent d'éditrice dans les relectures de ces pages.

Un immense merci à Pierre Alexandre pour sa disponibilité en tout temps et son efficacité sans égale à la découpe laser, sans quoi ma création aurait eu de la difficulté à dépasser le stade de mon imagination.

Un immense merci à Quentin pour sa présence constante, son amour partagé pour Monet et sa capacité à dédramatiser les enjeux car après tout, il ne s'agit que d'un mémoire sur un parking accompagné d'une boule de pétanque. Car effectivement, j'apprends dans les derniers instants que Wright s'est bel et bien inspiré d'une rampe de garage pour imaginer son Guggenheim.

Un grand merci à Étienne pour avoir mis les petits plats dans les grands, à bien des égards.

Un grand merci à Alexandre pour m'avoir aéré l'esprit et transmis celui d'un champion. *You are an ironman*. Les garçons, merci de m'avoir donné la foi.

Merci à Constantin pour l'assistance informatique 24/24, 5 étoiles.

Merci à Lise pour la mention de la Bourse de Commerce - Pinault Collection au détour de l'un de nos appels engagés.

Merci à Emma L-B. et Baptiste pour le coup de pouce final, j'espère que vous aimerez ce puzzle.

Merci à Carla, Eva et Emma C. pour avoir vérifié mes avancées en toute bienveillance.

Merci à Maïana et Salomé pour avoir maintenu l'appartement sous le signe de la télé-réalité et contribué à faire refroidir mon activité cérébrale.

Et par-dessus tout, je tiens à remercier infiniment ma famille pour leur soutien sans faille, en espérant que ce mémoire soit le retour sur investissement qu'ils attendent.

Merci à ma maman d'avoir toujours été ma première lectrice, et la plus exigeante (mmmhh mmhh), d'avoir composé avec mes angoisses et mon perfectionnisme. J'espère, avec cette aventure, être la navigatrice dont tu rêvais.

Merci à mon papa, qui m'a appris que dans la vie, il y a deux catégories de personne. Je te laisse deviner dans laquelle je me situe.

Merci à mon frère pour son âme de collectionneur inspirante et pour avoir touché, littéralement, les œuvres avec ses yeux depuis tout petit.

Enfin, je souhaite exprimer toute ma reconnaissance aux lectrices et lecteurs qui oseront s'aventurer dans ce périple insulaire.

Avant-propos

« Autant vous prévenir tout de suite, il est ici question de vide. Juste d'une contradiction spatiale. L'histoire d'un musée rond qui ne sait pas pourquoi il revient toujours au point de départ comme ça autour d'une rotonde centrale qui ne sait pas pourquoi elle est toujours éclairée par un oculus comme ça. L'histoire d'une galerie qui sait très bien pourquoi elle s'enroule en un truc rond en ascension. Qui tourne en rond. Qui est aussi un truc qui regarde plein d'autres trucs ronds glisser sur tout son long. Qui tournent rond. Rond comme la liberté de parcours. Les ronds de jambe. Rond comme les ronds dans l'eau. Rond comme ceux tracés par un compas. Rond comme les yeux qui s'écarquillent. Rond comme une cerne. Comme le trou de banche dans le béton. Rond comme le nymphéa au milieu du bassin. Rond comme une île. Rond. Mais c'est aussi l'histoire d'une courbe qui se déforme et tend vers un angle droit. L'histoire d'un carré qui dégage le rond parce que c'est la règle. L'histoire d'une norme carrée. D'une salle coupée au carré. Carré comme un bloc New-Yorkais. Carré comme les limites du papier. Comme le nombre de mots qu'on ne peut dépasser. Carré comme ceux tracés par une équerre. Carré comme un dé à jouer. Carré comme le damier de l'échiquier. Syndrome du carré blanc. Carré comme le plan à respecter. Carré. Et voilà où se manifeste le paradoxe de notre récit. Le problème insoluble. La quadrature du cercle. D'une histoire carrée qui s'écrit dans un rond. Ou inversement. Car dans le peu de certitudes dont nous disposons, il est une réalité que même les plus sceptiques auront toujours du mal à remettre en question. Un carré ne tiendra jamais dans un rond. Et réciproquement. »

Adaptation libre du monologue d'ouverture du film *Le Grand Bain* réalisé par Gilles Lellouche (2018) qui résonnait à chaque « rond » écrit sur ces pages carrées.

Introduction

Les musées d'art ne sont pas des espaces neutres. Au sein d'une société qui érige le visuel en lieu de création et de discussion des significations, ils exposent leurs œuvres selon une variété de critères, dont la sélection de thématiques développées par le travail de curation et de médiation, ou encore, comme le sera ici exploré, l'architecture même du musée. La présentation des œuvres ainsi que leur interprétation reposent donc sur cette mise en contexte et cette mise en scène. La mission des musées s'inscrit à la fois dans la préservation du patrimoine culturel et dans la diffusion d'œuvres rendues visibles au grand public. Les expositions sont le fruit d'un ensemble de contextes et de décisions, parties intégrantes du travail de curation, et cadrent les œuvres qui y sont présentées afin de les rendre accessibles aux visiteurs.² L'espace muséal « orchestre » l'expérience des visiteurs et ainsi façonne un espace-temps qui matérialise le propos de l'exposition. Le curateur, avant l'artiste le cas échéant, utilise alors la salle d'exposition comme forum où s'établit une relation entre l'art et les publics du musée. Espace de collectives instantanées, l'exposition produit une socialité spécifique, celle d'un lieu de discussion qui participe à l'acquisition de connaissances et au développement du sens critique du public, pendant mais aussi à la suite de la visite (Davallon, 1992 ; Bourriaud, 1998). Une dialectique s'instaure entre l'art et le lieu d'exposition, qu'il soit institutionnalisé ou non, car l'un et l'autre sont interdépendants.

Ce mémoire de maîtrise en recherche-crédation repose sur un double cadre théorique : la communication telle que conçue par les approches matérielles des études médiatiques, et la muséologie, englobant études muséales et études curatoriales (*museum studies* et *curatorial studies* dans le domaine anglophone), et s'attache à écrire une tranche de l'histoire théorique et pratique des musées à partir d'une perspective précise. Plus spécifiquement, j'utiliserai la branche de la muséographie, qui vise à comprendre l'ensemble des contextes, décisions et pratiques menant à la production et à la construction de l'expérience d'une exposition (Gob et Drouguet, 2021).

Dans le champ des études médiatiques, qui comprennent communication et médias dans un sens large, toute mise en commun implique un intermédiaire. Dans le cas du musée, l'espace d'exposition se conçoit comme tel puisqu'il devient le médiateur des œuvres, faisant apparaître un partage entre les spectateurs-participants et l'œuvre-artiste (Davallon, 2011). Il permet donc au

² Afin d'alléger le texte, les termes employés pour désigner des personnes sont pris au sens générique ; ils ont à la fois valeur d'un féminin et d'un masculin.

public d'en avoir une expérience cognitive et sensorielle, à partir de laquelle construire des significations et interpréter le programme muséographique. Dans son sens matériel architectural, cet espace influence notre compréhension des œuvres qui y sont présentées. Ainsi, abordant l'espace muséal comme médium, j'interrogerai son rôle médiatique tout au long de cette recherche.

Dans les années 1970, le *white cube* s'impose comme modèle emblématique déterminant les normes d'exposition et devient un dispositif médiatique facilement reproductible pour le musée et les galeries d'art. Par ses salles carrées, ses murs blancs et sa lumière artificielle, il vise un espace-temps sans lieu ni temporalité, autonome et supposément neutre. Toutefois, l'analyse non linéaire de l'histoire des expositions révèle plusieurs propositions significatives, antérieures comme postérieures à son apparition, remodelant ses caractéristiques. Ici, c'est l'espace de la rotonde muséale que je choisis d'explorer comme le contrepoint, le miroir déformant du *white cube*. De par sa circularité, sa lumière zénithale naturelle, et un parcours continu donné plus libre, c'est un cas particulier, récurrent et pertinent pour analyser la manière dont les courbes spécifiques de l'espace muséal agissent sur l'approche curatoriale d'une exposition et donc l'expérience qui en découle pour le visiteur. Ce dernier point m'intéresse particulièrement et il s'agira donc d'explorer la forme médiatique qu'est le guide d'exposition, dispositif emblématique de la communication muséale, dans le cas d'un lieu qui communique une autre sorte de réalité spatiale : comment présenter sur une feuille rectangulaire un espace d'exposition circulaire ?

L'approche méthodologique de ce mémoire articule plusieurs composantes. Tout d'abord, elle sera structurée par une recherche ancrée dans l'étude de trois cas significatifs, aux contextes historiques distincts et caractérisés par leur espace rond : la galerie des Nymphéas au Musée de l'Orangerie (Paris, 1927), le Solomon R. Guggenheim Museum³ (New York, 1959) ainsi que la Bourse de Commerce - Pinault Collection (Paris, 2021)⁴. Par la suite, investissant les modes de représentation du circulaire dans une démarche de recherche-création, j'expérimenterai la dimension médiatique de l'espace rond par un processus de remédiation du guide d'exposition visant à retranscrire sensoriellement et matériellement la circularité du lieu. Je concevrai un outil de médiation, entre guide d'exposition, jeu de construction et objet de collection, qui accompagne

³ Afin d'alléger le texte, le terme de Guggenheim sera employé par la suite pour faire référence au Solomon R. Guggenheim Museum de New York.

⁴ Afin d'alléger le texte, le terme de Bourse de Commerce sera employé par la suite pour faire référence à la Bourse de Commerce - Pinault Collection.

le visiteur dans une découverte spatiale des musées ronds dans une certaine dimension utopique. Animée par les potentialités d'une analogie entre le circulaire et l'insulaire, abordant la rotonde muséale comme une île et un espace isolé dans le paysage des musées, je proposerai un outil de médiation qui invite à rejoindre cette odyssée circulaire. Reposant conceptuellement sur cette affinité entre l'île et le cercle, l'objet médiatique offert au visiteur incarne et renferme métaphoriquement l'essence de la circularité muséale. Moment vécu que l'on emporte avec soi, et pour la suite du voyage. Car chacun des trois musées ronds de ce pèlerinage offre un fragment de l'expérience, un objet à collecter et à s'approprier pour représenter, au fil des visites, l'itinéraire complet et accompli d'une médiation au sein de lieux à l'exposition circulaire. Navigation inédite dans l'archipel *Rotonda* pour composer son *Museario rotondo*.

Écho à la circularité du sujet, la forme écrite de cette recherche adopte le cercle comme structure du récit. Chaque chapitre du texte est présenté sans ordre prédéfini de lecture ni hiérarchie. Comme dans un archipel, on commence par l'île qui nous interpelle. Et comme dans un musée rond, on poursuit notre itinérance au fil des espaces qui nous appellent. Dans son format numérique destiné au dépôt institutionnel et qui impose une certaine linéarité, la dimension circulaire de ce mémoire rejoint le papier à travers la rotondité de la narration et l'indépendance de ses chapitres et sous-chapitres. Dans sa forme éditée, j'envisagerai un texte devenu objet de circularité en soi. Présenté sur un support faisant un tour sur lui-même, les sections qui rythment cette recherche seraient insérées dans les rayons d'un cylindre porte-document, invitant à lire en piochant au gré de ses envies comme on le ferait face à un présentoir en rotation. Ainsi, dans sa forme comme dans son contenu théorique et conceptuel, ce mémoire en recherche-crédation étudiera la manière dont la rotondité de l'espace muséal modifie l'approche curatoriale d'une exposition et donc l'expérience de ses visiteurs.

Car il est une réalité que même les plus sceptiques auront toujours du mal à remettre en question : un carré ne tiendra jamais dans un rond. Et réciproquement.

De l'histoire du rond dans un carré.

Cadre conceptuel et théorique : espace d'exposition, espace médiatique

Dans l'optique de comprendre et d'explorer le rôle médiatique de l'espace muséal, je développerai dans un premier temps trois littératures qui ensemble constituent le cadre conceptuel et théorique de ma recherche. Tout d'abord, il s'agira d'identifier la muséographie comme champ d'études de la conception d'une exposition et son apparition comme un tournant curatorial significatif. Dans le cadre de ma revue de littérature, cette sphère théorique sera associée aux *museum studies* ainsi qu'aux *curatorial studies*. Par la suite, je définirai l'espace muséal comme un intermédiaire, un lieu d'échange pour une relation œuvre-spectateur, poursuivant l'idée qu'un environnement est un espace de médiations. Enfin, après avoir identifié la spatialité comme entité structurante du discours de l'exposition, je présenterai l'espace muséal rond comme lieu porteur d'une curation et d'une médiation spécifique. Je proposerai donc une approche circulaire du sujet gravitant autour de trois cas ronds significatifs, aux contextes historiques différents, qui s'inscrivent comme les reflets déformés des normes d'exposition dominantes véhiculées par le *white cube*.

La muséographie, apparition d'une science muséale

Jusqu'au début du XX^e siècle, les modalités de diffusion de l'art se détachaient de toute science ou discours d'exposition, au sens muséal du terme (Ward, 1996). En réalité, ce qui permet de basculer de la monstration de l'art à son exposition c'est notamment le processus d'institutionnalisation qui voit apparaître la notion de public (Ward, 1996). Le musée se fait espace dynamique devenu significatif par les interactions entre spatialités, objets et socialités qu'il abrite (Jones et MacLeod, 2016). Sa forme construite est significativement liée à l'expérience du visiteur qui, lors de ses déplacements dans les salles, cartographie une expérience à la fois physique, émotionnelle et imaginative (Jones et MacLeod, 2016). Les espaces d'exposition font alors progressivement l'objet d'analyses et d'interrogations pour une meilleure intégration du visiteur (Ward, 1996).

Selon Gob et Drouguet (2021), « la muséographie est une activité intellectuelle tournée vers l'application pratique, celle qui consiste à définir ou à décrire et analyser la conception d'une exposition (qu'elle soit permanente ou temporaire), sa structure, son fonctionnement et les modes de réception qu'elle induit auprès des publics. C'est aussi le résultat de cette activité » (p.16). Au sein de ce domaine, on désigne plus particulièrement la scénographie comme l'art réunissant « les

aspects formels, matériels et techniques de l'aménagement de l'espace d'exposition » (Gob et Drouguet, 2021, p.17). Le muséologue André Desvallées propose le terme spécifique d'« expographie », qu'il définit comme « la mise en exposition en ce qui concerne la mise en espace et les techniques liées aux expositions », afin de se détacher du rapport aux arts scéniques inscrit dans la terminologie « scénographie » (Gob et Drouguet, 2021, p.17). Toutefois, dans le cadre de ce mémoire de recherche, j'assimilerai les deux concepts puisqu'ils partagent l'objectif de mettre en scène des œuvres et de matérialiser les programmes, les concepts et les intentions d'une exposition.

Le white cube, modèle dominant

Le XX^e siècle voit le modernisme et les avant-gardes bouleverser les codes classiques et académiques des expositions et investir le champ aujourd'hui qualifié de muséographie. Les normes qui régissaient l'organisation des expositions évoluent et accordent désormais de l'importance à l'espace et aux modalités d'accrochage des œuvres plutôt qu'à leur statut académique (Lahuerta, 2011).

En évolution tout au long du XX^e siècle, les années 1970 témoignent de l'avènement définitif du modèle du *white cube*, essor de l'art selon le canon moderniste (Pedro Lorente, 2015).⁵ Il apparaît comme le médium par excellence, squelette vierge et malléable mis à disposition des musées pour la construction spatiale de leurs expositions. Il encadre un ensemble de conditions et de comportements, définit l'espace par l'absence de lieu et s'abstrait de tout contexte (O'Doherty, 1986). Il est un dispositif d'exposition déterminant quant à la manière dont l'art est exposé mais surtout quant à la manière dont il est interprété par le spectateur. Modèle d'homogénéité et cristallisation du triomphe de la modernité, le *white cube* se fait le garant d'un marché de l'art répondant à des logiques de rentabilités et d'efficacité (Loosli, s.d.-a) et procédant à une « starification » de ses œuvres.

⁵ L'exploration de cette « neutralisation » de l'espace d'exposition et la considération portée au médium débute dès les années 1920, notamment sous l'impulsion de Walter Gropius (1995), chef de file du Bauhaus, qui voit en l'exposition la nécessité de concevoir un espace dynamique et discursif. Ainsi, l'œuvre entre en tension avec son espace de représentation par l'intermédiaire de dispositifs innovants tels que des murs flexibles ou des installations immersives (Loosli, s.d.-a). Les espaces muséaux se décroissent et le spectateur participe de la construction de sa propre vision de ce qui est exposé.

Le *white cube* naît par opposition au système d'accrochage des Salons du XIX^e siècle, caractérisés notamment par des murs entièrement remplis de tableaux collés les uns aux autres (Ward, 1996), et résulte des expériences d'exposition menées par les avant-gardes européennes (Loosli, s.d.-a). Jusqu'alors, chaque œuvre était perçue comme une unité autonome, structurée par l'autorité du cadre, dont le positionnement spatial dépendait de sa place dans la hiérarchie artistique de l'époque. Le premier changement de paradigme opère donc sous l'impulsion des impressionnistes qui sollicitent plus d'espace entre les tableaux afin de garantir l'expression des nouvelles perceptions qu'ils offrent au regard des spectateurs (Loosli, s.d.-a). Remettant en question l'autonomie de l'œuvre, cela entraîne de nouvelles interrogations quant à la relation entre œuvre et espace (mural et au sol), à l'activité du spectateur et aux arrangements alternatifs des entités (Staniszewski, 1998). Cette nouvelle neutralité apparente portée par le *white cube* reporte l'enjeu sur l'exposition. Canonisé avec l'exposition d'Henri Matisse au Museum of Modern Art de New-York (États-Unis) en 1931, sous le commissariat d'Alfred Barr, son utilisation se généralise rapidement à la majorité des musées et des galeries (Loosli, s.d.-a).

Au sein du *white cube*, l'illusion de neutralité a une fonction esthétique qui confère justement aux œuvres une aura spécifique et un statut d'entité indépendante pouvant désormais être mise-en-scène selon la vision de chaque curateur et/ou artiste. Dépourvu de décoration, l'espace blanc est perçu comme un arrière-plan illimité (Loosli, s.d.-a), les objets sont illuminés par des néons artificiels et l'itinéraire des visiteurs y est prévisible (Pedro Lorente, 2015). Unité de discours esthétique critiquée et critiquable, le *white cube* n'en demeure pas moins l'une des rares conventions majeures pour l'exposition d'art depuis les années 1960 (O'Doherty, 1986). Ainsi, son statut de référent de structure spatio-temporelle ancre son rôle de médium : « context becomes content » (O'Doherty, 1986, p.15).

Au sein d'un même espace-temps incarné par le *white cube*, des œuvres aux spécificités différentes peuvent se rencontrer ; par l'absence de lumière naturelle et l'abstraction d'un contexte temporel, l'actuel se manifeste dans l'investissement des salles par les visiteurs et leur interaction avec les œuvres. C'est « ce contact présent qui s'établit entre l'artiste, le *white cube* et les œuvres, puis entre les spectateurs, le *white cube* et les œuvres, qui lui permet d'exister comme modèle » (Loosli, s.d.-b). La conception spatiale de l'exposition ainsi que la présentation formelle des artefacts se conditionnent mutuellement et témoignent à chaque itération d'une compréhension potentiellement différente des œuvres.

Malgré son hégémonie dans les années 1970 et les décennies qui suivent, le *white cube* se mue progressivement en un espace incubateur d'idées radicales pour artistes et curateurs qui défient son mode de diffusion stérilisé de l'art (O'Doherty, 1986). En effet, à travers sa position dominante, il participe de la stéréotypification des modalités d'exposition et par conséquent, de la normalisation des pratiques sociales qui lui sont associées ; « l'espace d'exposition qui devait être dynamique, novateur, ouvert, etc., finit par être prescriptif, fermé, industrialisé, homogénéisé » (Loosli, s.d.-a). Il rejoint la sphère des industries culturelles, les institutions muséales y voyant l'efficacité d'un modèle reproductible qui facilite la circulation des œuvres d'art. Et les dispositifs de médiation qui lui sont rattachés contribuent à la structuration du comportement du visiteur. Au sein de ce contexte indifférencié, il est un lieu de lutte pour les concepteurs dans la recherche d'une expérience unique où le spectateur puisse se projeter face à l'œuvre.

Dans les années 1980, adoptant une muséographie critique, certains musées jouent un rôle décisif dans la redéfinition de l'espace muséal et de ses caractéristiques médiatiques, en s'opposant au paradigme musée-temple⁶ et à la supériorité du *white cube* (Pedro Lorente, 2015). Désormais, s'il se fait presque caduque, son « ontologie [...] peut, en quelque sorte, être vue comme une forme de scénographie » (Bianchi, 2017, p.93). La spécificité du lieu intervient comme scénographe de l'exposition, qu'il s'agisse de son architecture, de son histoire ou encore de son identité (Bianchi, 2017). Les salles se libèrent alors des parcours imposés, s'ouvrent à l'environnement extérieur par des fenêtres et s'autorisent des expérimentations quant aux modalités d'accrochage des œuvres (Pedro Lorente, 2015). Cette posture critique de la muséographie va jusqu'à l'appropriation de bâtiments non muséaux comme nouveaux espaces d'exposition, que ce soit par des interventions éphémères ou des projets de réhabilitation d'édifices en galeries (Pedro Lorente, 2015), comme le musée d'Orsay à Paris. Ainsi, une variété d'espaces significatifs apparaît comme propositions alternatives au *white cube*, à l'instar des rotondes muséales, miroirs déformants d'un modèle dominant.

⁶ Les musées sont longtemps perçus comme des temples de la connaissance, du savoir et de la culture au sein desquels le visiteur s'efface, dominé par l'aura des chefs d'œuvre exposés (Moukarzel, 2011 ; Texier, 2007).

L'espace muséal comme médium, écriture du lieu, langage de l'espace

Définissant le média notamment comme lieu d'interaction entre récepteur et objet, de production de discours et de dispositif structurant un espace social, le sociologue Jean Davallon (1992) associe ces caractéristiques aux fonctions muséales. Parce qu'elles matérialisent des représentations et des significations, discours et valeurs symboliques (Bourriaud, 1998), les expositions sont des moyens de communication (Gob et Drouguet, 2021) dont l'échange œuvre-spectateur repose notamment sur l'organisation de l'espace muséal. « L'agencement moderne d'une présentation » (Douroux, 1986) articule la scénographie comme un domaine d'intervention pluridisciplinaire au sein duquel arts graphiques, architecture, publicité et psychologie se rencontrent, interagissent et façonnent un espace-temps aux finalités éducatives (Carboni, 1957). L'exposition est alors un moyen d'éducation et d'information dont nous attendons « la formulation et l'analyse des problèmes sociaux et culturels » (Carboni, 1957, p.22). Elle modèle en réalité l'espace de réception de l'œuvre au sein duquel se mêlent spatialité et expérience critique du public.

Accordant plus d'importance à la mise en forme du discours de l'exposition, elle appelle à l'aspect sensoriel de la pratique muséale où l'organisation de l'espace abrite le concept de l'exposition (Davallon, 2011). Celle-ci gagne en importance dans l'élaboration narrative. Dès les années 1980, la muséologie témoigne du « glissement d'un usage de l'espace comme support d'écriture à une écriture par l'espace » (Davallon, 2011, p.39). En effet, le discours du programme muséographique se matérialise de manière réflexive dans le langage de l'espace architectural (Jones et MacLeod, 2016). Il est le matériel qui configure l'intermédiaire d'une installation (Groys, 2009) et penser son agencement permet de faciliter le dialogue avec ce qui est exposé (Davallon, 2011) : « toute exposition est toujours un mélange de spatial et de discours [...] de rencontre et de langage » (Davallon, 1992, p.108). L'exposition exploite donc pleinement la dimension médiatique de l'espace muséal, l'échange œuvre-spectateur reposant notamment sur l'articulation entre « la logique du développement du discours, l'organisation spatiale des expôts, l'environnement écrit, l'approche muséographique » (Gob et Drouguet, 2021, p.175).

L'exposition moderne renvoie à des choix conscients de muséographie, tant en termes d'espace architectural que de dispositifs expographiques et de partis pris scénographiques éphémères (Heinich et Pollak, 1989 ; Fraser et Ming Wai Jim, 2018). Immérgé dans un espace chargé d'une dimension sémiotique, le visiteur s'éloigne de la contemplation pour impliquer sa

corporalité (Davallon, 2011). Le parcours qui lui est proposé doit représenter fidèlement le discours de l'exposition. La rhétorique muséographique promène physiquement « quelqu'un à travers une idée » (Cook, 1994, p.177) et influence donc l'interprétation de l'exposition, indépendamment de celle des œuvres qui en font partie (Hegewisch, 1991).

L'enveloppe architecturale, la forme du lieu modèle celle du message

Ces évolutions conceptuelles dans le domaine de la muséographie sont finalement marquées au début des années 2000 par le tournant curatorial qui voit l'espace devenir « le principal objet de connaissance » dans l'approche scénographique d'une exposition (Fraser et Ming Wai Jim, 2018, p.8). Dès lors, il se conçoit comme dispositif expographique en lui-même (Bianchi, 2017).

Au-delà de définir un contexte matériel qui abrite l'institution, c'est l'architecture muséale dans son ensemble qui contribue grandement à la construction de sens des objets et des interactions qui interviennent au sein des espaces de rencontre (Jones et MacLeod, 2016). Pour l'architecte Tadao Ando, ayant construit plusieurs musées, c'est justement par sa matérialité et l'agencement de ses formes que l'architecture acquiert un rôle de médiation (Ando et Nussaume, 2014). Ainsi, on peut avancer que les collections au sein d'une certaine enveloppe architecturale auront une apparence, une sensation et une signification différentes lorsqu'elles seront positionnées dans une autre (Jones et MacLeod, 2016). Si la scénographie relève de l'écriture spatiale d'un propos, l'espace d'exposition se construit par sa structure et sa matérialité ainsi que les dispositifs expographiques qu'il abrite (Gharsallah-Hizem, 2009).

Artistes et curateurs disposent d'un langage temporel et spatial qui s'exprime notamment par des éléments architecturaux, graphiques et lumineux pour composer l'expérience du visiteur, faire résonner forme et contenu. À cet égard, deux unités déterminantes apparaissent comme vecteurs sensoriels et tangibles de l'espace, le mur et la lumière (Ando et Nussaume, 2014). Au-delà de l'importance de la gestion de l'illumination dans la conservation des œuvres exposées, celle-ci communique une certaine atmosphère au lieu d'exposition (Gob et Drouguet, 2021). Pour sa part, le mur est l'entité structurelle la plus fondamentale. Il construit l'espace « tant physiquement que spirituellement » sans se détacher de celui-ci (Ando et Nussaume, 2014, p.39) et dessine les limites spatiales de la salle d'exposition, rythme sa circulation via ses ouvertures et constitue la surface d'accrochage des œuvres (Gob et Drouguet, 2021). Le mur est un repère et un

guide pour le parcours du visiteur qui généralement favorise une trajectoire analogue à la forme qu'il dessine (Gob et Drouguet, 2021).

Le rotond, miroir déformant

À l'échelle de l'édifice et de son architecture, la tradition symbolique du musée voit en l'ensemble antique rotonde-coupole le « monument de la mémoire et le temple laïque de tous les savoirs » (Basso Peressut, 1999, cité dans Gob et Drouguet, 2021, p.322). Défini par le Dictionnaire Larousse en ligne (s.d.-g) comme « bâtiment ou corps de bâtiment de plan centré circulaire, ou proche du cercle, souvent couvert d'une coupole », on retrouve plusieurs exemples de rotondes qui démontrent de sa force emblématique et symbolique comme le Panthéon de Rome (Italie), le Capitole à Washington DC (États-Unis) ou encore la Rotonde des abonnés du Palais Garnier à Paris (France).⁷ Cette aura qui émane de la circularité est notamment investie par les architectes Frank Lloyd Wright et Tadao Ando comme l'association symbolique du cercle à l'éternité, l'univers et l'infini (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.-c ; Lemaire, 2017). Au fil des siècles, cette forme s'est imposée comme l'incarnation de la perfection architecturale, sa puissance symbolique s'accroissant de plus en plus avec l'apparition du dôme, et se pare d'une aura religieuse (Picon, 2021). Qu'il soit surmonté d'une coupole ou non, le cercle est investi d'une signification sacrée manifeste qui ne se limite pas aux constructions religieuses mais rejoint également les édifices civiques tels que le Colisée à Rome (Picon, 2021). Forme architecturale esthétique et efficace, le cercle s'avère intemporel, pérenne et constant (Picon, 2021). Pour l'artiste Olafur Eliasson (2014), l'espace circulaire défie les dimensions spatiales, le mouvement, le temps et favorise la naissance d'une intimité en limitant la vision du spectateur à travers la courbe donnée au lieu. Le déplacement et l'occupation corporelle modifient l'apparence de l'environnement ; le mur curviligne n'apparaît pas au premier regard, mais le mouvement au sein de l'espace en dessine la perspective, créant un sentiment de changement constant (Zeldes, 2019).

Ces jeux sensoriels sont à l'origine de l'expérience immersive offerte par les rotondes panoramiques, popularisées au XIX^e siècle. Depuis une plateforme en hauteur au centre d'un

⁷ Notons que par extension, l'adjectif « rotond » associé à cette notion désigne ce qui est « de forme circulaire ou semi-circulaire » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, s.d.-b) et sera donc utilisé en ce sens tout au long de ce mémoire.

espace cylindrique, le spectateur observe le panorama qui l'entoure—peinture gigantesque représentant le plus fréquemment des paysages et/ou des batailles célèbres—développé circulairement sur une surface concave permettant à l'image de demeurer réaliste (Lescop et Gilbert, 2016 ; Portulese, 2021). Expériences immersives dont le fonctionnement repose sur la rupture de la frontalité entre le regardant et le regardé (Lescop et Gilbert, 2016), les espaces panoramiques englobent le public dans le mode de visualisation. Cet effet d'enveloppement constitue le premier mouvement caractéristique du panorama (Lescop et Gilbert, 2016). Ici dans l'impossibilité d'embrasser du regard l'ensemble de l'œuvre exposée, cette posture amène le visiteur à se mouvoir et à activer son corps afin de bénéficier de l'expérience complète (Portulese, 2021). Ainsi, la circularité induit le mouvement mais surtout la conscientisation de celui-ci ; les rotondes panoramiques créent une illusion d'optique où la corporalité du spectateur se trouve impliquée dans la contemplation (Portulese, 2021).

Offrant une expérience au plus proche de la réalité, cet effet illusoire de l'expérience visuelle du spectateur est optimisé par l'insularité structurelle de la rotonde panoramique qui élimine tout référent au monde extérieur. Dès lors, au-delà d'une absence de contexte, ce qui unit le panorama au *white cube* est l'importance accordée au regard comme moteur de l'expérience spatiale du public.

L'approche circulaire, une temporalité rotonde

Comme le souligne ce survol conceptuel de la muséographie des XX^e et XXI^e siècles, l'histoire de l'art moderne et de sa diffusion est jalonnée de propositions artistiques avant-gardistes qui progressivement construisent l'espace muséal comme médium. La conception architecturale des musées se mue en système de significations et c'est notamment à travers la combinaison entre processus de production, dispositifs expographiques et réception par un public au sein d'un même espace que le musée devient un exemple significatif de notre rapport au potentiel discursif des matérialités (Jones et MacLeod, 2016). Dans l'optique d'étudier le rôle médiatique de l'espace muséal, se détacher d'une approche linéaire de l'histoire des expositions (Ward, 1996) permet justement de l'aborder par ses physicalités, ses spécificités et ses modalités d'expression. Loin de nier l'historicité du sujet, on cherche à en repenser les temporalités.

À cet égard, l'archéologie des médias offre des perspectives d'analyses pertinentes. À l'intersection entre art, science et technologie, il s'agit de comprendre les conditions qui ont rendu possible la mise en place d'un dispositif médiatique et de ses pratiques (Parikka, 2012), ici l'espace muséal. L'archéologie des médias a pour ambition de fonder une épistémologie culturelle et critique des techniques qui forment et déforment nos perceptions et consommations médiatiques en deçà des représentations dominantes (Parikka, 2012). Approfondissant les recherches sur le passé, et ses « nouveaux médias », elle permet d'analyser le présent, le futur, et les cultures médiatiques qui s'y opèrent (Parikka, 2012). Elle encourage à repenser les temporalités ; plutôt que de s'inscrire dans une dichotomie entre ancien et nouveau, on parle de remédiation perpétuelle remplaçant une histoire linéaire faite d'innovations (Parikka, 2012). On s'intéresse à la diversité des possibles, partant du fragment pour analyser des problématiques plus générales (Parikka, 2012). L'archéologie des media se caractérise donc par son désir de découvrir et de faire connaître des histoires alternatives, certaines approches censurées ou négligées des médias, nées en marge d'histoires linéaires valorisant la continuité et le progrès (Parikka, 2012). Il s'agit de remobiliser des histoires et des dispositifs qui ont été marginalisés lors de la création totalisante de l'histoire des formes populaires de communication tels que le *white cube* dans notre cas.

L'archipel muséal, trois espaces spécifiques qui gravitent

Dans la perspective d'interroger le rôle médiatique de l'espace muséal, ce mémoire de recherche-création est structuré par l'étude de trois espaces muséaux ronds, reflets déformés du modèle dominant du *white cube*. La célèbre rotonde du Guggenheim de New York, inaugurée en 1959, résonne avec deux autres lieux d'exposition sensiblement circulaires et significatifs : la galerie des Nymphéas créée par le peintre Claude Monet au Musée de l'Orangerie (Paris, 1927) et la Bourse de Commerce revisitée par l'architecte Tadao Ando (Paris, 2021). Si ces cas sont loin d'être des créations nées en marge de l'histoire de l'exposition, ils constituent toutefois des formes alternatives de l'espace muséal, tant sur le plan de la construction matérielle que dans l'agencement du lieu qui en découle. Alors que peu de musées optent pour des espaces circulaires, la salle d'exposition rotonde est l'exacte forme antinomique du carré du *white cube*. Par essence organiques, ces trois espaces conçus dans des contextes historiques pourtant très différents se rejoignent par leur volonté de matérialiser un *continuum* spatio-temporel. Unis par une lumière

zénithale naturelle, des limites spatiales en courbes, un parcours donné plus libre et des approches panoramiques, ils favorisent la rencontre avec l'œuvre mais aussi l'immersion dans l'espace. Et ce sont ces spécificités qui en font des espaces d'exposition singuliers dans le paysage muséal, figures de la muséologie presque isolées, voire insulaires.

La quadrature de la rotonde, problématique du sujet

Partant de cette dichotomie fondamentale entre le carré et le rond, mon axe de recherche s'articulera autour des trois cas mentionnés plus haut afin d'explorer la manière dont les courbes spécifiques du lieu agissent sur la curation et la médiation d'une exposition et de ses œuvres. Dans une forme d'interdépendance, chaque cas gravite autour de l'espace muséal circulaire et apporte une perspective singulière dans l'appréhension de son rôle curatorial, vecteur d'une expérience spécifique pour le public. En effet, au-delà de leurs caractéristiques spatiales qui diffèrent du *white cube*, ces trois espaces ronds encodent des concepts essentiels pour la compréhension des normes d'exposition issues du modernisme. La galerie des Nymphéas permet d'aborder la dimension immersive portée par les espaces circulaires et héritée des rotondes panoramiques. Le Guggenheim, en plus d'être surnommé « The Rotunda »⁸ et donc de se définir par la circularité de son espace, constitue un cas propice à l'analyse du rôle du mouvement et du vide comme dispositifs expographiques. Enfin, la circulation des visiteurs au sein de la Bourse de Commerce est structurée par un cylindre monumental qui invite à repenser l'influence du cercle dans la (dés)orientation du parcours muséal et la corporalité de chacun.

L'analyse de ces trois cas détermine théoriquement le sujet et délimite les contraintes pour la création d'un outil de médiation qui cherche à repenser l'expression du circulaire dans l'expérience du visiteur. Ensemble, ces espaces ronds tissent un terrain de jeu singulier, propice à l'expérimentation autour des modalités de curation et de représentation spécifiques à la circularité de ces lieux. Ils me permettent d'interroger la manière dont la sensorialité émanant de l'espace muséal rond peut être retranscrite dans un outil de médiation. *In fine*, comment présenter sur une feuille rectangulaire un espace d'exposition circulaire ?

⁸ « La Rotonde », en français.

Le guide d'exposition, outil de médiation muséale emblématique

Les efforts réalisés par les musées pour questionner leurs modalités de médiation se traduisent généralement par la quête d'une posture active du visiteur (Meunier, 2012). Le dictionnaire encyclopédique de muséologie rédigé par André Desvallées et François Mairesse définit la médiation comme

toute une gamme d'interventions menées en contexte muséal afin d'établir des ponts entre ce qui est exposé (le voir) et les significations que ces objets et sites peuvent revêtir (le savoir). La médiation cherche quelquefois aussi à favoriser le partage des expériences vécues entre visiteurs dans la sociabilité de la visite, et l'émergence de références communes. (2010, cité dans Meunier, 2012, p.168).

Dans une perspective communicationnelle, ces ponts renvoient à concevoir la médiation comme l'intermédiaire, le média permettant la transmission, la traduction puis l'interprétation du message de l'exposition. Car ce qui unit les différentes définitions de la médiation développées par théoriciens et professionnels, c'est la notion de dialogue, de mise en relation entre artefacts et visiteurs, œuvres et œuvres, publics et publics (Meunier, 2012). Et c'est ce qui place le musée dans une démarche d'éducation informelle (Meunier, 2012). Dans le cadre du musée d'art, plus particulièrement du lieu d'exposition d'art contemporain, la médiation résonne directement avec le concept d'expérience esthétique entendu comme le croisement d'états cognitifs, sensoriels et émotifs (Del Valle, 2011). En effet, ces temples du savoir d'autrefois qui incarnaient une vérité à assimiler sont désormais des espaces favorisant l'interprétation de chacun (Meunier, 2012). La médiation s'y établit comme le support de compréhension de ce qui est exposé mais aussi de notre propre regard de visiteur et au-delà, de nous-même (Meunier, 2012). Lectures et voix qui m'habitent sont plurielles. Si l'art contemporain fait face à des difficultés de compréhension, c'est bien ce qui pousse les curateurs à redoubler d'efforts et de créativité dans les outils de médiation mis à disposition du public (Meunier, 2012).

Tous avant-gardistes pour leur époque, la galerie de Nymphéas, le Guggenheim comme la Bourse de commerce, ont été et continuent d'apparaître comme des défis curatoriaux dans l'accompagnement et le mode de visionnement des œuvres exposées. Leur spécificité réside sûrement dans le fait que l'espace en lui-même qui les abritent a été conçu comme partie intégrante de la médiation du musée. Ainsi, peut-être paradoxalement, le guide d'exposition de ces lieux ne retranscrit pas nécessairement toute la réflexion médiatique que l'on peut reconnaître aux

architectes, artistes et curateurs. Si les outils de médiation s'attachent à favoriser la compréhension du contenu, l'espace en tant qu'enveloppe signifiante semble être pris en considération davantage dans la scénographie que dans les objets médiatiques d'accompagnement. Ayant pour postulat que l'espace d'exposition est un média à part entière, cela interroge ses modalités d'expression. Dans ce contexte, le guide d'exposition, qui propose généralement un plan du musée, apparaît donc comme l'outil de médiation à analyser.

Cet objet médiatique pourtant bien répandu est difficile à définir car son appellation n'est pas clairement délimitée et varie selon les institutions et les ouvrages. À l'inverse, son homonyme le guide-conférencier qui propose des visites guidées au public, fait l'objet de nombreux articles scientifiques et se voit définir par des organismes officiels tels que le ministère de la Culture en France. Le guide de musée ou d'exposition en tant que document imprimé est donc un outil de médiation ambiguë que l'on associe à la fois au panel de textes mis à disposition du visiteur, au domaine du graphisme comme au champ de l'édition puisqu'il est une publication à part entière que l'on peut emporter chez soi (Gob et Drouguet, 2021). La composante textuelle d'une exposition demeure essentielle car elle est le support informatif principal, remplissant diverses fonctions de communication pour mener à bien les fonctions muséales telles que la transmission du discours muséographique ou encore l'aide à l'interprétation des artefacts et de leurs significations (Gob et Drouguet, 2021). Si les cartels, les affichages ou encore la signalétique sont généralement définis par les institutions, les guides d'exposition rejoignent leur objectif de médiation et de documentation en décrivant « l'organisation générale du musée, le plan des salles d'exposition, la situation des commodités, etc. [Ils] indiquent éventuellement les œuvres ou les salles remarquables, celles destinées à un public particulier, un parcours spécial dans l'exposition » (Gob et Drouguet, 2021, p.208). Toutefois, ils s'en distinguent clairement par leur format. En effet, cet objet médiatique se tient dans la main du visiteur et l'accompagne dans l'ensemble de son parcours muséal alors que les textes aux murs induisent une lecture debout (Gob et Drouguet, 2021). Le guide d'exposition doit donc être conçu dans son format pour être un item léger, mobile, que l'on emporte et dont le contenu doit être à la fois clair et essentiel, pour orienter spatialement la visite et diffuser des informations clés et complémentaires à ce qui est présenté dans les autres textes. Selon Gob et Drouguet (2021), « ils dédoublent en quelque sorte la signalétique fixe, tout en donnant au visiteur une vision plus large du musée » (p.208). Si le rôle du texte au sein des musées fait débat aujourd'hui, notamment parce que l'image a pris le dessus dans notre société (Munier,

1989) ou encore parce que l'on constate que les visiteurs ne lisent pas l'ensemble de ce qui est affiché, guides et livrets conçus comme outils d'accompagnement apparaissent comme des entités médiatiques tout aussi importantes que les affichages muraux (Gob et Drouguet, 2021). Sa dénomination étant toujours aussi variée, « dépliants, brochures, feuilles volantes, 'journal de l'expo' » (Gob et Drouguet, 2021, p.208) son rôle n'en est pas moins essentiel puisqu'il est défini par Mairesse (2014) comme le livret-guide répertoriant les artefacts à observer absolument et proposant un plan du musée pour aider le visiteur à se repérer dans les lieux. Dans le cadre de ce mémoire de recherche-crédation, la mention de guide d'exposition fera donc référence à l'outil de médiation alliant textes et images (généralement le plan du musée) dont la fonction est d'orienter le visiteur dans le musée ainsi que de lui fournir des informations générales sur le lieu qui complètent celles des cartels et des affichages au mur.

Méthodologie : cartographie du paysage muséal rotond

Interrogeant les modalités d'échanges communicationnels qui y ont lieu, ce mémoire de maîtrise en recherche-crédation étudie comment l'espace muséal agit comme médium et articule l'expérience du spectateur d'une exposition, spécifiquement dans des espaces rotonds. Me positionnant du point de vue de la conception spatiale circulaire et de la curation, je cherche à repenser le guide d'exposition comme intermédiaire entre espace et spectateur capable de rendre compte de la circularité du lieu et de la multiplicité des parcours qui y sont possibles. À partir d'une démarche de recherche-crédation, j'explore ici les potentialités de cet outil de médiation traditionnel qui demeure carré et normé, même au sein des musées rotonds. Dans le contexte de ce mémoire, trois espaces muséaux circulaires ont été choisis pour leurs propositions spatiales aux antipodes du *white cube*, parfois réinventant un modèle pas encore existant. Ils feront donc l'objet d'études de cas distinctes, une approche empruntée à la recherche dite qualitative (Anadón, 2006). Que ce soit la galerie permanente des Nymphéas au Musée de l'Orangerie (Paris, 1927), le Guggenheim (New-York, 1959) ou la Bourse de Commerce (Paris, 2021), ces lieux d'exposition se jouent de l'espace rectiligne en y opposant leur circularité.

L'adoption d'une méthodologie propre à la recherche-crédation pour l'ensemble de ce mémoire, englobant et s'ancrant dans mes trois études de cas, me permet de mettre l'emphase sur mon processus, tant dans l'activité théorique que dans celle exploratoire de l'expérience créative (Chapman et Sawchuk, 2012). Celui-ci induit un échange constant entre les sphères de la théorie et de la pratique et interroge : la création fait-elle la preuve d'une idée ? Ou est-elle nourrie par les réflexions ? Dans cette perspective, la recherche-crédation tend à abolir le dualisme entre les deux entités et invite à repenser l'entre-deux. Elle induit un rapport à la matérialité et à l'agentivité qui favorise des cycles heuristiques : la linéarité entre recherche et création, et inversement, ne s'inscrit pas dans la quête d'une finalité immuable mais bien dans la circularité du sujet et de son traitement (Paquin, 2020). C'est l'alternance, le va-et-vient entre écriture et conception, qui prime. Notons toutefois qu'il est important de garder à l'esprit l'ingéniosité du travail et, le cas échéant, l'art de la création qui en résulte, tous deux nécessitant de porter une attention particulière à la confection et à l'esthétique (Leavy, 2020a). En impliquant une méthode pratique et un processus de faire, la recherche-crédation se prête particulièrement à l'étude de la matérialité des espaces et de leur potentiel discursif et signifiant (Wilhoit, 2017). Ainsi structurée par une itération cyclique entre

moments de réflexion et de pratique (Paquin, 2020), écho à la continuité spatio-temporelle des trois espaces muséaux sélectionnés, la démarche n'est plus un processus figé mais bien un mouvement constant. Cela résonne particulièrement avec les phases propres à la recherche qualitative (Creswell et Poth, 2018). La chercheuse Patricia Leavy (2020a), s'intéressant particulièrement aux pratiques artistiques, parle même d'une synergie entre les compétences requises pour mener une démarche de recherche-crédation et celle d'une recherche qualitative. Bien que mis en pratique différemment, le processus d'analyse des chercheurs qualitatifs reflète celui des recherche-crédateurs plus largement, car dans les deux, il s'agit de penser de manière conceptuelle, symbolique, métaphorique et thématique (Leavy, 2020a). « To engage in meaning-making of the data » (Cresswell et Poth, 2018, p.52) dévoile selon moi la dimension d'un faire moteur de la réflexion où « la pensée est une activité, [qui] implique une pratique » (Poisson, 2007, p.8). Les résultats de la recherche ne sont pas restitués sous leur forme brute mais font sens à travers l'analyse et l'interprétation avant d'être représentés dans un format cohérent, condensé et organisé (Leavy, 2020a). Et de la même manière que les données ne sont pas retransmises telles qu'elles sont recueillies par les chercheurs, les recherche-crédateurs ne matérialisent pas l'intégralité des idées qui composent leur travail. L'une comme l'autre, ces approches méthodologiques cherchent à dégager l'essence du propos (Leavy, 2020a).

Il apparaît ainsi qu'une nette frontière ne peut s'établir entre la pensée et l'activité, entre les discours et les pratiques. Toutes deux semblent interreliées voire dépendantes ; « la pensée, dans son rapport à des situations est un outil et les outils prennent sens lorsqu'ils entrent dans le champ de la pensée » (Poisson, 2010). En recherche-crédation, le chercheur s'immerge dans la théorie et s'engage dans l'écriture qui devient outil d'analyse. D'une certaine manière, travail de terrain et d'écriture se confondent pour créer du texte, des pages réelles sur lesquelles des mots sont matérialisés (Colyar, 2009). Processus et produit s'hybrident, à l'instar de l'écriture de ce mémoire qui prend la forme d'une structure circulaire par mimétisme avec le sujet. Cela se matérialise par une organisation permettant la lecture des chapitres dans un ordre indéfini, comme autant d'angles, de regards, de tangentes pour approcher la problématique centrale de l'espace muséal médiatique. De la même manière que le musée rotond favorise la liberté de parcours du visiteur, ce mémoire invite le lecteur à choisir sa porte d'entrée dans le sujet et à naviguer au sein de l'archipel thématique selon le fil de ses pensées. Pour cela, chaque partie a été rédigée comme une entité indépendante, sans rapport de cause à effet avec les autres mais naturellement, en mettant en avant

les liens conceptuels qui les unissent. Comme dans un atlas, on vient se saisir un à un des territoires que l'on souhaite explorer, sans itinéraire imposé. Ainsi, ce travail de recherche-crédation est pensé comme un objet en soi. Au-delà du contenu, dans sa version éditée, la forme du support d'écriture se déploierait autour d'un axe de rotation permettant de répartir chaque section dans différents compartiments accessibles pour la consultation. Mise en abîme, la circularité de l'objet créé rejoint celle du mémoire écrit. Sphère dans un cylindre. *Mobilis in mobili*.⁹

Lors de l'application d'une démarche de recherche-crédation, une certaine catégorisation méthodologique est nécessaire : la mise en œuvre de la création doit être partie intégrante du processus, les recherches préalables pleinement exprimées et transmises via une matérialité créative et les savoirs rendus sensibles aux chercheurs par le processus créatif (Chapman et Sawchuk, 2012). La création permet de se détacher de la dualité pour atteindre une réalité multiple, et d'ouvrir des espaces afin de développer nos propres protocoles, approches et pratiques personnelles (Loveless, 2019). Structurant mon processus de recherche-crédation par le développement de neuf latitudes, elles constituent autant de directions prises pour explorer et s'intéresser aux interstices du circulaire dans l'optique d'analyser et d'expérimenter le rôle médiatique de l'espace muséal rotund. Sans hiérarchie et bien que menées en parallèle, celles-ci se croisent et se recroisent tout au long de la circularité du sujet. Par l'application de cette approche non-linéaire tant dans mon étude théorique de la communication spatiale d'un musée comme dans ma méthodologie de travail et mon processus de création, l'objectif est de proposer une nouvelle forme de guide d'exposition où le rotund du lieu tienne sur le rectangle de la feuille. Par cette intention se dessine l'opportunité d'étudier plus largement la circularité muséale et l'espace rotund à différent niveaux, et ce que ceux-ci impliquent dans la recherche, la conceptualisation, la réalisation matérielle, l'écriture ou encore l'expérience.

La latitude du lexique réflexif du circulaire

Dans mon processus créatif, il y a les mots. Cette porte d'entrée me mène à construire un lexique réflexif du circulaire (Annexe 1). La sémantique me permet de développer un vocabulaire et un imaginaire autour de la thématique du mémoire. En cherchant les mots qui gravitent autour de la

⁹ Devise du *Nautilus* dans *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne, publié en 1870, qui signifie « un mobile inclus dans un autre mobile » (Fahys, 2022, p.58).

notion de circularité, les étymologies et définitions viennent révéler des liens avec de nouveaux termes que je n'aurais pas soupçonnés et me permettent de modeler un champ lexical au-delà de leurs significations littérales. Stimulant l'intuition, ce processus me permet d'entrer dans la libre-association, un mot en amenant un autre, et d'ouvrir mon esprit en voyageant avec les mots, ce qu'ils représentent et ce qu'ils convoquent (figure 1).¹⁰

La description d'un élément est intimement liée au symbolisme car lorsqu'on décrit quelque chose, on prend conscience de son existence, on y réfléchit et on y trouve un signifiant, lui-même fortement lié au contexte. À titre d'exemple, mon lexique réflexif du circulaire (Annexe 1) a fait apparaître que la signification de plusieurs mots renvoie en partie à l'astronomie ou à l'astrologie, autant d'outils d'orientation pour les explorateurs ou de supports pour raconter une histoire qui trouvent écho avec ma volonté de fabriquer un guide (entre autres, les termes anneau, cadran, coupole, disque, etc.). Parce qu'un signe peut avoir plusieurs signifiants, l'interprétation que l'on en fait nous permet de tisser des liens pour révéler des pistes de réflexions et de réponse à la problématique.

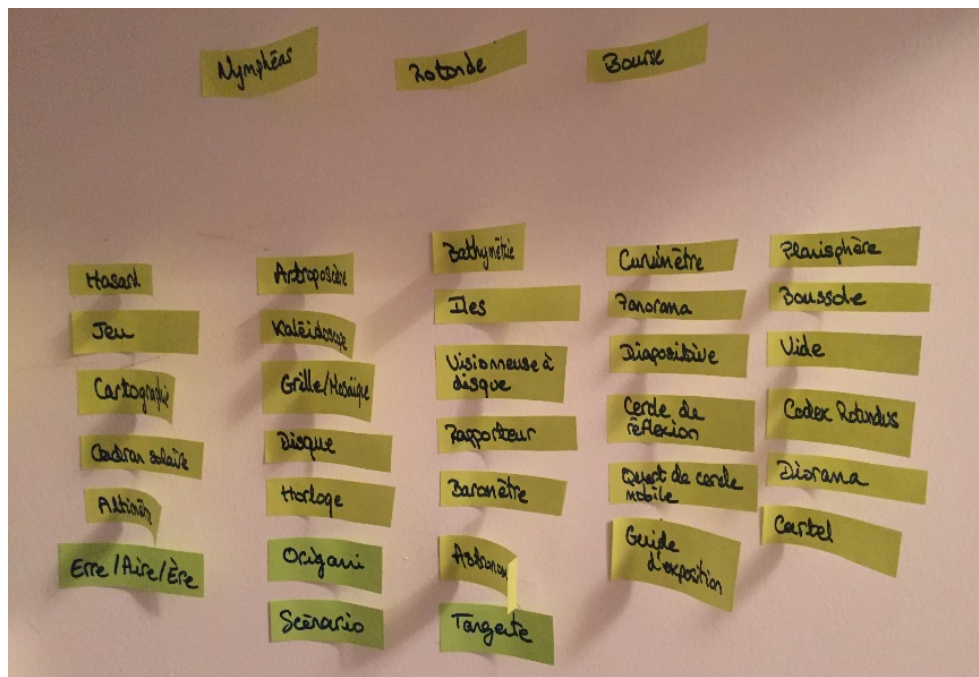


Figure 1 : Première ébauche du lexique réflexif du circulaire, décembre 2021

¹⁰ J'affectionne l'emploi du terme « signe » afin de désigner, en partie, un mot dans la sémiotique de Charles Sanders Peirce (1978) car dans un processus de recherche-crédation, nous sommes amenés à suivre les signes. Ce sont leurs significations, couplées à nos interprétations, qui nous permettent d'articuler mots, idées et images entre eux afin de former un concept englobant.

La latitude de la discussion

Une autre latitude sémantique émane des mots par la discussion. Une conversation est un moment d'échange au cours duquel idées, messages, sentiments sont transmis par l'emploi de termes. Ainsi, j'établis une seconde lecture du panel de mots que j'ai développé à travers ma recherche de définitions, de significations et d'associations en ouvrant la discussion sur la thématique du projet auprès de mon entourage afin de comparer le plus grand nombre d'imaginaires et de les confronter au mien.

L'objectif de cette étape et d'y piocher des mots, des évocations, qui peut-être, sortis de leur contexte et utilisés différemment dans le projet seront défaits du sens qu'ils prenaient au moment de la discussion. Ils proviennent, d'une certaine manière, d'un micro-instant de création échappant à toute explication méthodologique : mon esprit ou celui de mes interlocuteurs associant des idées ou faisant jaillir spontanément des mots en réponse aux miens. Ces deux latitudes sémantiques me permettent de rejoindre le monde thématique et évocateur du projet, les images mentales qu'il fait apparaître spontanément. Ainsi, le rôle médiatique associé aux étoiles né précédemment m'amène au planisphère céleste, particulièrement celui disposé sur mon bureau et hérité de mon grand-père (figure 2). De là, je glisse vers les instruments et les outils à disposition des navigateurs... et des explorateurs ayant permis de révéler la rotondité de la planète Terre tout comme d'en découvrir les interstices les plus éloignés... les îles.

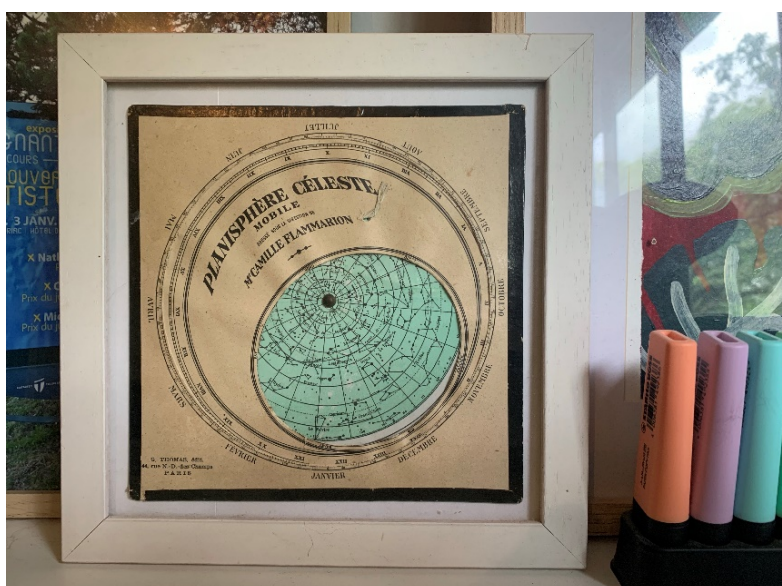


Figure 2 : Planisphère céleste, daté approximativement de 1900, ou des ronds dans un carré

La latitude de la recherche culturelle et expérientielle

Cette latitude dans ma démarche de recherche-crédation est centrale puisqu'elle consiste à développer le cadre théorique du sujet, dans toutes ces dimensions. Celles-ci ne sont pas abordées à travers une logique d'interdépendance mais sont menées de manière parallèle, suivant un mouvement de va-et-vient entre chaque élément propre à la méthodologie de la recherche-crédation.

Ainsi, d'une part, il s'agit de définir l'ensemble des concepts relatifs au sujet de recherche et permettant de dégager la problématique. Puis, il est aussi question de sélectionner et mener les études de cas qui permettent d'y répondre. L'étude de cas se définit comme l'analyse d'un sujet spécifique dans son intégralité et sa complexité (Royer, 2016). Caractérisée par sa perspective « particulariste, descriptive, heuristique et inductive » (Anadón, 2006, p.23), elle fait appel à des outils de collecte très variés, des « stratégies composites » (Anadón, 2006, p.18), c'est-à-dire de multiples sources d'informations telles que les entrevues, l'observation et les documents (Creswell, 2007). Dans mon cas, sans avoir l'objectif d'exhaustivité, cela va englober toute une diversité d'éléments que l'on retrouve au sein des trois musées ronds choisis et mentionnés en introduction de ce cadre méthodologique. Cette collecte de données s'inscrit dans une double temporalité.

Dans un premier temps, la recherche se déroule au présent directement sur les lieux choisis afin de procéder au recueil de divers outils médiatiques qui accompagnent les expositions qui sont en cours. Il s'agit ici de collecter les guides d'exposition et plans des musées ainsi que de photographier les autres éléments de communication présents dans la scénographie tels que les cartels, les plans et la signalétique. Lors de ma deuxième visite au sein de la Bourse de Commerce, j'ai assisté à une visite guidée du musée dont la thématique était principalement articulée autour de l'architecture du lieu. Bien qu'éphémère, ma prise de notes reste la trace matérielle de cette forme de médiation offerte par le musée. Enfin, ces visites directement sur les lieux ont également fait l'objet de nombreuses photographies de l'espace (Annexe 2) afin de rendre compte de sa réalité et de sa circularité ainsi que d'une prise de notes qui relate mes observations et impressions sur le terrain. Ainsi, les premières visites ont été pour moi l'opportunité de porter un regard sur les lieux d'abord en tant que spectatrice, en inscrivant mes réflexions personnelles sur ce qui m'entourait. C'est dans le cadre de mes deuxièmes visites que j'ai préparé en amont la liste de questions (tableau 1) à me poser une fois sur les lieux pour m'aider à cibler mon analyse de l'espace autour de son rôle médiatique. De plus, la répétition de cette méthode d'observation directe sur le terrain sur une

période de deux ans m'a permis de valider et de vérifier mes résultats, garantissant ainsi la continuité de mes analyses sur place (Anadón, 2006). Depuis le début de ma recherche, j'ai réalisé dix visites sur le terrain (tableau 2) à des moments de l'année et de la journée le plus variés possible. J'ai vu chaque espace au moins deux fois et choisi de consacrer une visite supplémentaire à la Bourse de Commerce ainsi que deux visites en plus au Guggenheim. Mon choix s'explique par le fait que la galerie des Nymphéas exposent des œuvres permanentes ; l'espace y est donc moins changeant que dans les deux autres musées.

Outils d'analyse pour ma méthode d'études sur le terrain :

Tableau 1 : Liste des questions structurant les visites réalisées dans chaque lieu faisant l'objet d'une étude de cas

Interrogations pour la visite sur site
<p>Curation :</p> <p>Quel est le mode d'accrochage des œuvres ?</p> <p>Y a-t-il un début et une fin imposés ?</p> <p>Quel type d'éclairage est utilisé ?</p> <p>Quel type d'œuvres est exposé ? Y a-t-il une diversité d'artefacts ?</p> <p>Comment les alcôves/vitrines/ouvertures influencent-elles le parcours ? Quelle est la nature du séquençage qu'elles créent ?</p> <p>Quelles couleurs sont utilisées pour la scénographie ?</p>
<p>Médiation spatiale :</p> <p>Comment est le guide d'exposition ? Où est-il mis à disposition dans l'espace ?</p> <p>Quels types de panneaux/cartels sont utilisés ?</p> <p>Où sont disposés les textes curatoriaux ?</p> <p>Y a-t-il des plans « affichés » ?</p> <p>Y a-t-il une signalétique qui indique un sens de circulation pour la visite ? L'impose ?</p> <p>Où sont positionnés les dispositifs de médiation ? Au mur ? Au sol ? Au plafond ? Dans le vide ?</p> <p>Y a-t-il des outils de médiation numérique (type QR code) ? Audiovisuels ?</p>

<p>Guide d'exposition (format papier ou numérique) :</p> <p>Quels sont les modes de représentations de l'espace ?</p> <p>Utilise-t-on le plan pour se repérer ? La façade et/ou la coupe, le cas échéant ?</p> <p>L'axonométrie et/ou la représentation par volume et perspective, le cas échéant ?</p> <p>Y a-t-il un sens de la visite, un flux de circulation imposé ?</p> <p>Quels types d'informations sont mises à disposition ? Y en a-t-il davantage que sur un guide d'exposition papier ? Ou inversement ?</p> <p>Y a-t-il des photographies ? Des vidéos et/ou contenus audio, le cas échéant ?</p> <p>Y a-t-il des informations sur le bâtiment et son architecture ?</p> <p>Le guide d'exposition est-il uniquement consacré à l'exposition en cours ? Pourrait-il être réutilisé à un autre moment, dans le cadre d'une autre exposition ?</p> <p>L'interface, qu'il soit papier ou numérique, est-il exploité pour rendre compte de la « réalité » de l'espace circulaire ? Y a-t-il un format qui semble plus favorable à cela ?</p>
--

Tableau 2 : Répartition des visites réalisées dans chaque lieu faisant l'objet d'une étude de cas

Visites sur site		
Galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie	Solomon R. Guggenheim Museum	Bourse de Commerce - Pinault Collection
23 juin 2021, après-midi	6 mai 2022, après-midi	27 septembre 2021, fin d'après-midi
6 janvier 2022, matin	18 novembre 2022, après- midi	6 janvier 2022, début de soirée
Complément : jardins de Claude Monet, Giverny, 20 septembre 2021, après midi	19 novembre 2022, après- midi	9 janvier 2023, fin d'après- midi
	3 juin 2023, début de soirée (figure 3)	

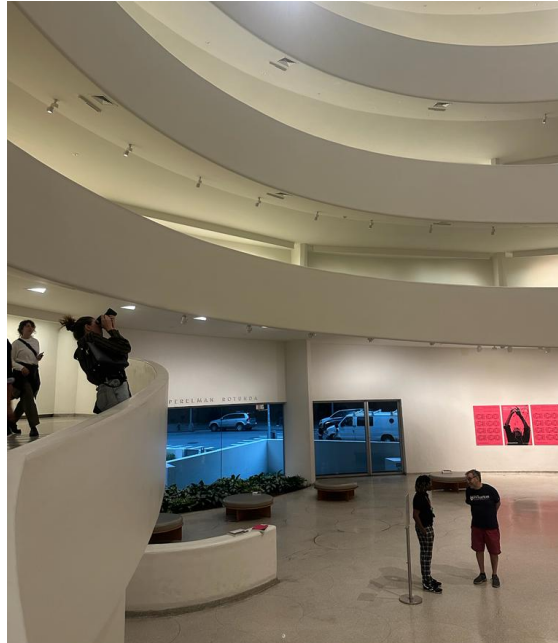


Figure 3 : Photographie de l'auteure en observation sur site, Solomon R. Guggenheim Museum, réalisée par Faustine Matray

Par ailleurs, ma démarche de collecte rejoint le passé à travers la recherche d'archives autour de mes trois musées ronds choisis. De manière plus spécifique, dans le cas de la galerie des Nymphéas, je me suis focalisée sur la collecte d'images d'archives entourant l'inauguration du lieu ainsi que le temps de création des Nymphéas à Giverny. J'ai également balayé tout un panel de correspondances de Claude Monet réunies dans l'ouvrage *Claude Monet par lui-même : tableaux, dessins, pastels, correspondance* (Kendall, 1989). Pour l'étude du Guggenheim, l'investigation s'est déroulée avec le service d'archives du musée et la mise à disposition en ligne de nombreux documents allant du début du projet de construction jusqu'aux expositions des années 2010. Ma recherche a ciblé les correspondances entre l'architecte Frank Lloyd Wright et les personnes impliquées dans la construction du musée comme Solomon R. Guggenheim (mécène), Hilla Rebay (directrice artistique de la Fondation Guggenheim) et James Sweeney (ancien directeur du Solomon R. Guggenheim Museum). Je me suis aussi focalisée sur les communiqués de presse publiés autour de l'inauguration du musée ainsi que le matériel architectural (plans, coupes, perspectives, maquettes). Pour l'ensemble de cette documentation au sujet du musée je me suis appuyée sur les ouvrages *The Guggenheim : Frank Lloyd Wright and the Making of the Modern Museum* (Ballon, 2009), publié dans le cadre des célébrations des 50 ans du musée, et *The Guggenheim Frank Lloyd Wright's Iconoclastic Masterpiece* (Dal Co, 2017), ainsi que sur les articles disponibles sur le site officiel *The Guggenheim Museums and Foundation*. De plus, dans

l'optique de circonscrire le sujet, je me suis intéressée plus spécifiquement aux données relatives à l'exposition temporaire *Contemplating the Void : Interventions in the Guggenheim Museum* qui s'est déroulée en 2010 dans le cadre du cinquantième anniversaire du musée : communiqués de presse, guide d'exposition et photographies du lieu disponibles en ligne et dans les archives digitales du Guggenheim (ce choix est justifié plus bas, lors de la latitude des règles de l'espace créatif). En ce qui concerne la Bourse de Commerce, puisque son inauguration comme lieu d'exposition correspond au début de ma recherche, il n'y a pas d'archives en tant que telles de l'édifice dans son rôle muséal. Toutefois, datant du XVIII^e siècle, le bâtiment est chargé d'histoire, un passé que j'ai pu étudier à travers deux ouvrages, *The Bourse de Commerce - An architectural tour* (Picon, 2021) et *Bourse de Commerce - Pinault Collection* (Kofler, 2021), notamment composés de nombreuses illustrations d'époques (plans, croquis, photographies, etc). Dans l'ensemble de cette recherches tournée vers le passé, ce sont les communiqués de presse, discours et publications officielles entourant le Guggenheim et son exposition *Contemplating the void : Interventions in the Guggenheim Museum*, qui sont utilisées comme sources primaires d'informations. En parallèle, les ouvrages thématiques cités précédemment et collectant eux-mêmes de nombreux éléments d'archives et de documentations sur les trois musées rotunds étudiés font office de sources secondaires pour mes études de cas.

Ce qui unit et accompagne ces deux méthodes de recherche sur le terrain et dans les archives est la conduite d'une revue de littérature propre à chaque cas étudié. De ce fait, à la subjectivité qui intervient lors de mon observation directe sur les lieux (Anadón, 2006), répond un regard historique à travers les documents d'archives, et scientifique via les références académiques analysant les musées concernés. Ainsi, dans une démarche analogue à celle du collectionneur muséal, j'ai composé un large champ archivistique, visuel comme textuel, à partir des différents éléments recueillis dans mes recherches propres à la circularité des musées rotunds sélectionnés.

Le philosophe Jean-Pierre Cometti parle d'outils et d'usages comme de deux entités solidaires (Poisson, 2010). Design et architecture sont des activités de création qui ne peuvent se dégager des usages et se placent « au service des individus et des collectivités » (Poisson, 2007, p.8). Image, identité, aménagements et leurs évolutions, type de population ou encore caractère historique composent un lieu. Celui-ci est un témoin, capable de rendre les éléments du passé significatifs, d'interpréter et de communiquer à un public le sens de cet espace. Ce qui est créé intervient aussi

comme le témoignage d'une évolution d'une société, d'une culture. C'est pourquoi cette latitude de mon cheminement est particulièrement importante. Il y a toujours une forme de culture dans l'espace accueillant le projet et un imaginaire qui lui est attaché. Dès lors, quel type de lieu veut-on créer ? Dans le cadre de ma problématique de représentation de l'espace circulaire d'exposition, se poser cette question c'est se demander quel objet médiatique peut incarner les spécificités du lieu, quel dispositif pourrait servir de guide d'exposi-exploration. Cet artefact vise à réunir divers outils de médiation afin de favoriser la découverte de l'espace muséal rond et d'accompagner le visiteur dans son appréhension spatiale du lieu et des œuvres qui y sont situées. On cherche à réinvestir les instruments de mesure, cartes et photographies, collectés à la manière d'un *Isolario*, d'un atlas des îles, où chaque musée y est un territoire insulaire en soi. Abordant la circularité dans toute son insularité, le guide d'exposition reposera sur une analogie entre les voyages utopiques et découvertes de nouvelles contrées, et celles d'un espace d'exposition rond qui se distingue par son unicité dans le paysage muséal rectiligne. Le début d'une longue métaphore filée où l'île répond à la question « quel type de lieu veut-on ? », et qui dérive vers un pèlerinage de la circularité (figure 4).

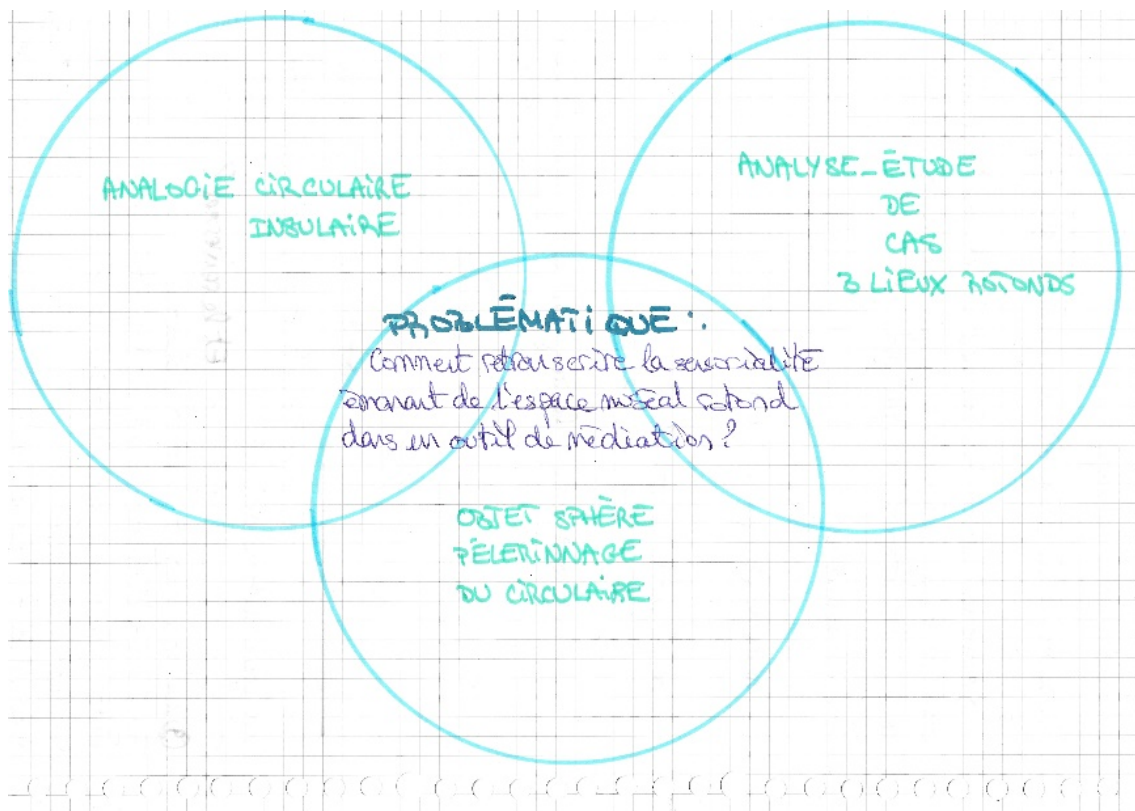


Figure 4 : Schéma de réflexion sur la structure générale du mémoire

La latitude de la carte conceptuelle

En parallèle, il s'agit d'imaginer plus concrètement la forme de ma création en préparant une carte conceptuelle (figures 5, 6 et 7) qui évolue naturellement au fil des latitudes parcourues et à venir, des avancées dans la revue de littérature et des collectes de données effectuées. Ici je cherche à établir une cohérence entre les mots, les images mentales et les concepts qui sont apparus ; les relier, les manipuler, les associer, faire ressortir les plus pertinents car pris isolément, ils ne signifient rien (Poisson, 2010). Dessiner une topographie sémantique sans que cela implique que tous les éléments mentionnés se retrouvent dans le projet afin d'aboutir à une carte conceptuelle offrant plusieurs entrées possibles au visiteur qui se projettera dans l'événement proposé. Une création est une occasion de façonner un vocabulaire, un style, une signature, de développer une forme de langage qui servira d'instrument d'orientation, de guide, de représentation.

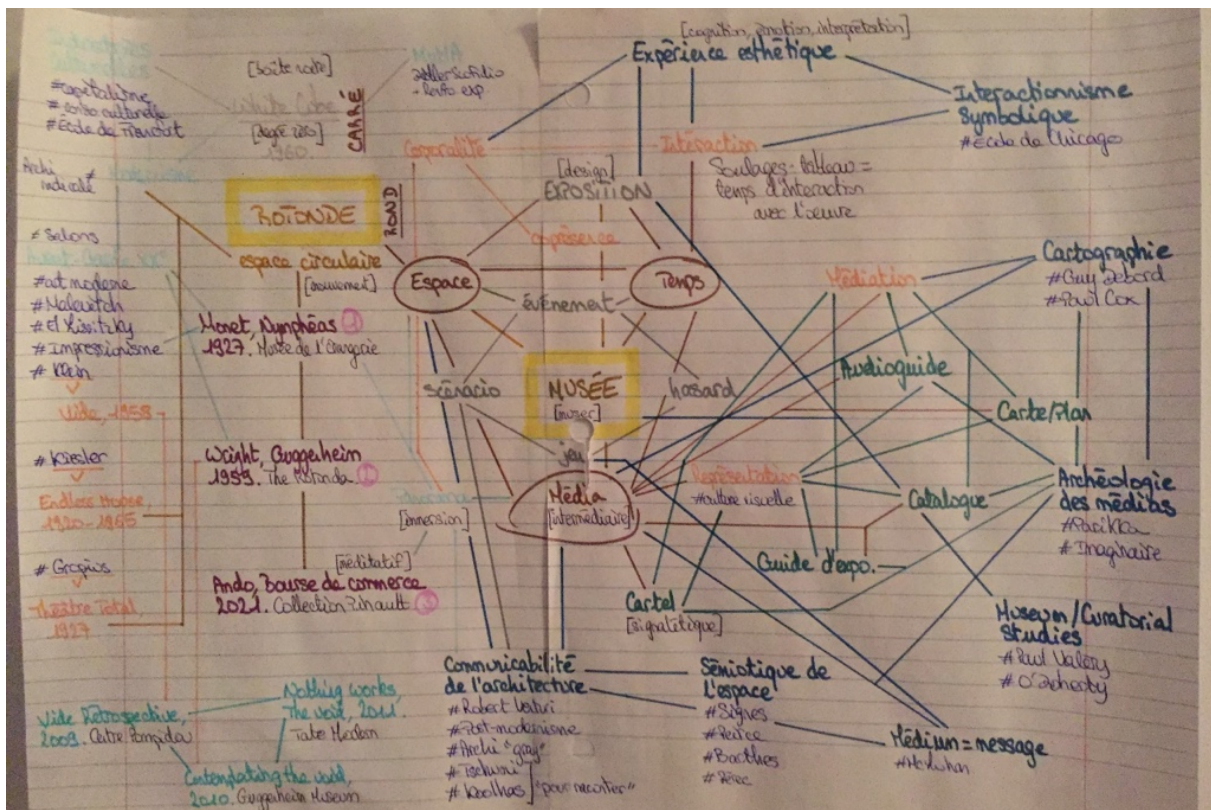


Figure 5 : Première carte conceptuelle, réalisée en novembre 2021

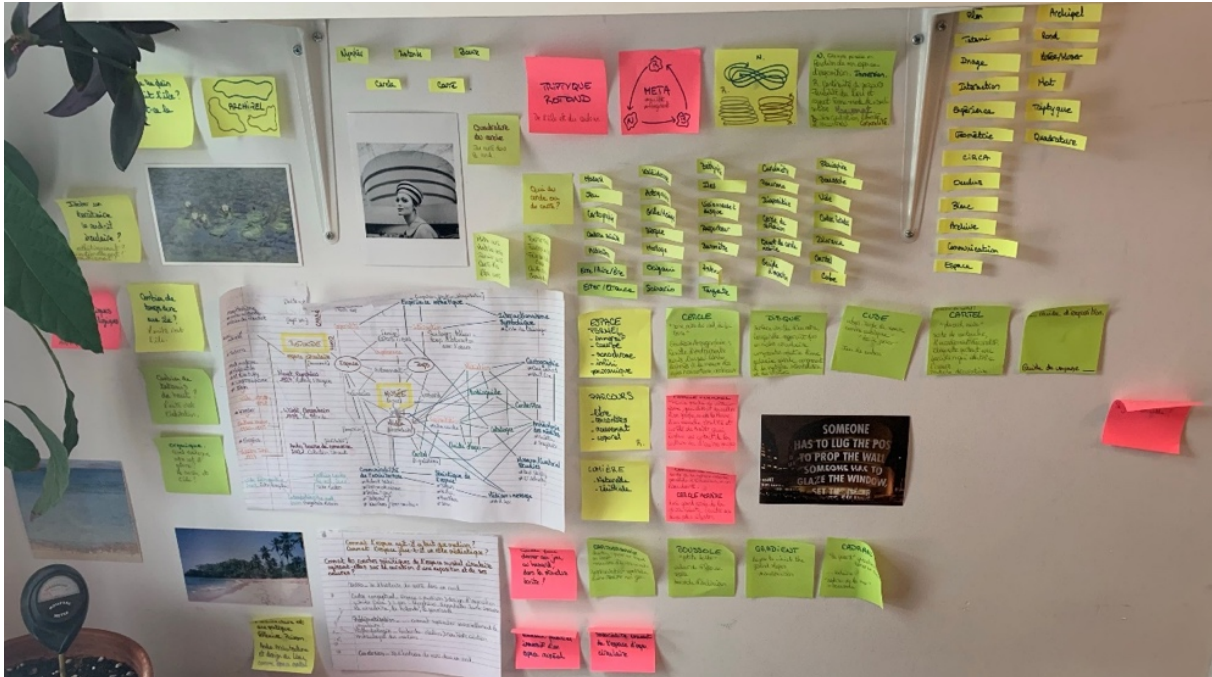


Figure 6 : Tableau de bord conceptuel, développé entre décembre 2021 et juin 2022



Figure 7 : Seconde carte conceptuelle, réalisée en février 2023

La latitude du lexique iconographique de recompositions circulaires

Alors je dessine avec les mots. Je recherche des illustrations pouvant faire écho aux images héritées de mes recherches sémantiques et culturelles. Cette latitude du projet passe donc par une recherche iconographique, au sens le plus vaste. Pour Depardon (2000), la mémoire est la banque d'images la plus puissante et l'on doit la différencier du regard du photographe. Cette multiplicité d'images mentales n'est pas nécessairement similaire à celle de notre pellicule photographique, de notre iPhone ou de notre caméra. Notre vécu enregistre et fige des moments dans notre esprit, que le temps viendra (re)modeler. Mais les ancrages restent. Ce sont eux les moteurs des associations de mots car ils convoquent en nous les images correspondantes. Ainsi, je me dois de matérialiser ces images mentales, de leur donner physicalité. Je cherche d'abord parmi mes archives mémorielles, mes photographies, celles de photographes et d'artistes qui m'inspirent. J'utilise une grande variété de supports : livres, magazines, internet, Instagram. Il ne s'agit pas nécessairement de trouver l'illustration correspondant parfaitement avec le message que je souhaite transmettre mais bien aussi de rencontrer des émotions et des sensations qui peuvent étendre les perceptions que l'écriture ne nous permet pas de verbaliser. L'anthropologue Michael T. Taussig (2011) interroge le rapport du langage à la vérité, sa dimension fictionnelle ainsi que sa construction dans un monde fait d'images. Celles-ci ont le pouvoir d'exprimer l'inconscient et de matérialiser l'indicible. Le travail de recherche par l'image se prête particulièrement à l'étude de la matérialité des espaces et de leur capacité rhétorique et signifiante, tels que les musées ; la parole n'est pas suffisante pour étudier la matérialité et des méthodes incorporant d'autres sens et formes de communication sont nécessaires pour théoriser corps, sites et objets (Wilhoit, 2017). La synchronisation de notre corps vers d'autres modalités au cours du processus de création permet d'acquérir un aspect sensoriel de l'expérience et de l'observation.

Le travail en fragment et juxtaposition d'images, comme dans l'approche d'un Walter Benjamin collectionneur (Tackels, 2012), simule une forme de collage (figures 8, 16 et 27 et Annexe 2). Un mode d'expression qui matérialise aussi bien les liens entre les concepts, par mimétisme ou par opposition de formes, que les superpositions conceptuelles qui se jouent. Leavy (2020a) parle d'un outil agissant tant dans la documentation que dans l'interprétation. Et c'est cette dimension qu'il s'agit ici d'investir, jouant avec la superposition d'éléments graphiques qui relèvent et révèlent la circularité afin d'explorer les interstices formels du cercle et de ses disciples.

À ce stade de ma démarche, je dispose d'un catalogue de mots, d'images et d'archives, suite à ma collecte de données relatives aux trois cas exprimant le rotund. Autant d'éléments qui constituent la matière nécessaire pour naviguer et explorer les potentialités de transformation de ces éléments en un objet médiatique destiné à accompagner le visiteur de l'exposition.

Tryptique : trois études de cas

Galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie, Paris (France), 1927

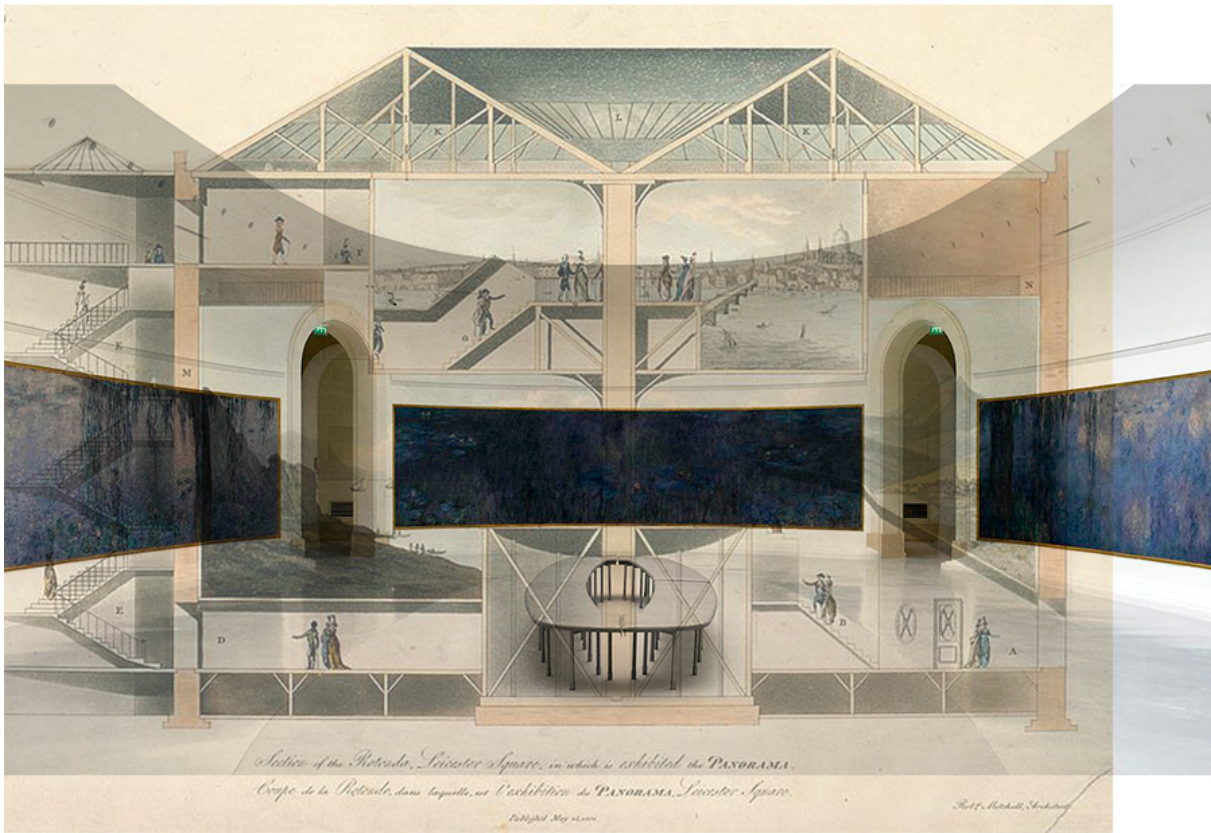


Figure 8 : Ovoïde panoramique, collage numérique

Ovoïde immaculé. Oculus lumineux. Corridors étroits. Gauche ou droite, l'un comme l'autre ne révèlent pas leur destination. « Les salles des Nymphéas ont été pensées par Claude Monet comme lieux de méditation »¹¹. L'aura du peintre nous frappe, nous saisit, nous apaise. « Afin de respecter son souhait, nous vous invitons à visiter cette œuvre exceptionnelle dans le silence »¹². Ainsi sommes-nous accueillis.

On emprunte alors le couloir aux parois claires. Après seulement quelques pas, il s'ouvre alors sur une première grande salle ovale d'une vingtaine de mètres de long, baignée de lumière

¹¹ Consigne inscrite sur les murs du Musée de l'Orangerie avant d'entrer au sein de la galerie des Nymphéas.

¹² *Ib.*

naturelle provenant du plafond. Rapidement, notre regard distingue finalement deux ovales qui s'observent, se reflètent, s'imitent. Au doux halo circulaire qui s'échappe du haut de l'espace répond l'unité d'un sol clair, sans relief et lui aussi circulaire. On voit du blanc. On voit du bleu. On voit un banc. Il n'est pas bleu. Mais ovale lui aussi. Les rayons semblent se tamiser avant de se fondre dans les parois courbes qui encerclent l'espace dans son horizontalité. Et tracent une symétrie dans sa verticalité. Petit à petit, les détails se dessinent sur les grands panneaux longilignes peints par Monet. Il y a du vert. Il y a du mauve. Il y a du jaune. Il y a du brun. Et beaucoup de bleu. Les images s'allongent, s'étirent et se lovent le long des courbes des murs.

Deux nouveaux corridors dans le fond. En fait, seuls les seuils de circulation du lieu interrompent la trajectoire infinie des œuvres. Toujours à l'entrée, un coup d'œil latéral suffit à notre esprit pour qu'il saisisse la courbe du lieu. Pour qu'il attrape un point de fuite, repère un guide à suivre dans cet espace qui nous livre à l'observation des œuvres sans le moindre outil de médiation. Notre parcours est totalement libre. Allons-nous suivre les murs curvilignes ? Car l'on pourrait aussi s'asseoir. Ou encore, traverser l'espace vivement et se diriger directement vers le corridor suivant. Il n'y a pas de règles. Pour embrasser du regard la salle, nous suivons les courbes formelles qui la délimitent. Pour apprécier les tableaux qui y sont exposés, nous nous engageons dans un parcours suivant les coups de pinceau de Monet. Finalement, les œuvres ne sont-elles pas des guides en elles-mêmes ? Ainsi accrochés, nous nous déplaçons au plus près des Nymphéas, saisis par leur grandeur. Ils nous dépassent, littéralement. Métaphoriquement. L'espace ainsi aménagé nous permet de les observer au plus près. On touche avec les yeux. On a peut-être la sensation de tourner en rond mais chaque pas fait ressortir dans l'œuvre un coup d'éclat différent, un reflet, un détail.

De retour sur notre seuil de départ, on choisit de rejoindre le centre de la galerie. Ironie d'un mur curviligne : de face, il est une simple surface plane. Mais si on se déplace, la perspective se dessine. La contemplation s'y fait différente, car si l'on accède à une vue d'ensemble, on ne peut pourtant regarder qu'un panneau après l'autre. Sur notre banc, on se contorsionne, on se retourne et on passe nos jambes de l'autre côté. Sans mouvement spatial, les tableaux conservent leur planitude. Toutefois, sol, cadres, parois et plafond sont délimités par des lignes qui ne peuvent échapper à la circularité de l'espace. Ainsi, assis sur notre îlot central, nos repères visuels se courbent à mesure qu'ils approchent la périphérie de notre regard. L'espace est tel que l'on

n'échappe nulle part à sa rondeur. Il nous enveloppe, nous plonge, nous immerge dans les images peintes par Monet.

Ces Nymphéas recèlent tellement de pigments de couleur différents que l'on retrouve presque toujours une correspondance dans les vêtements des visiteurs qui nous masquent la vue. Match parfait. Espace photogénique. On joue avec le grand angle ou l'option panoramique, la luminosité changeante et les reflets colorés. On se place au plus près des œuvres qui dessinent l'arrière-plan idéal ou on espère que la salle se vide suffisamment pour la saisir dans son ampleur. Ou bien on ne photographie qu'avec ses yeux et son corps. Ses oreilles peut-être. Espace sonore aussi. Car ne rien dire, c'est communiquer. Le profond silence, l'absence religieuse de bruits qui émane du lieu sont autant d'éléments de notre expérience qui ne peuvent s'oublier. On y vient pour méditer, pour penser sans voix ou encore pour écouter. Les autres spectateurs, l'audioguide, la tranquillité. Finalement, espace tangible. Certains écrivent, d'autres dessinent mais tous s'y déplacent. L'espace s'active. Le visiteur s'anime. Il s'y (é)meut. Mémoire du lieu.

Ovoïde. Oculus. Corridors. Gauche ou droite. Une deuxième salle. Et l'on repart pour un tour.

[Impressions sur site, rédigé le 23 juin 2021 et les jours suivants, la mémoire du lieu permettant d'en conserver l'essentiel]

Chef de file de l'impressionnisme, Claude Monet pose les fondements d'un courant artistique résolument précurseur de l'art moderne, visant à exprimer une nouvelle représentation de la réalité dans le prolongement des progrès techniques et des nouveaux modes d'observations qui apparaissent progressivement au cours du XIX^e siècle (Heinrich, 2019). Vie moderne et nature sont alors les sujets de prédilection. Poussés par le désir de créer en toute liberté, loin des codes de l'Académie Royale, les peintres impressionnistes quittent les ateliers afin d'investir les espaces extérieurs bien que le paysage demeure un sujet considéré comme mineur (Brodskaja, 2012). Alors que l'impressionnisme vise à capter instants éphémères et sensations, ils y rencontrent la lumière et plus particulièrement son impact sur les variations de couleurs de ce qui est représenté (Brodskaja, 2012). En effet, si l'on devait définir le programme de Monet en un seul mot, ce serait la lumière, dans son intensité et ses variations infinies, qu'il étudie grâce au thème récurrent des jardins et de l'eau, peintre du fleuve autant que de la mer (Heinrich, 2019). Sur les côtes normandes et bretonnes, il aborde les falaises et les reliefs comme des espaces de projections de la lumière

(Heinrich, 2019). En région parisienne, repoussant toujours plus loin les limites de la peinture sur le motif, il construit une barque sur laquelle il peut représenter la Seine qui l'entoure dans une immersion la plus totale (Heinrich, 2019). Ainsi entouré d'eau sur son atelier-bateau, le peintre fait île.

C'est dans cette perspective que Monet rejoint Giverny et y façonne un paysage réunissant l'ensemble de ses thèmes de prédilection : le végétal, l'aquatique et l'aérien se mêlent afin de matérialiser sous le regard du peintre une métaphore de la nature (Brodskaïa, 2012). En véritable paysagiste, choisissant les plantes et n'hésitant pas à modifier leur apparence, l'artiste construit son jardin normand historique et emblématique, comme un espace d'étude de la lumière (Heinrich, 2019). Cet espace de verdure est ordonné et aménagé avec précision : les alentours de la maison sont structurés par des carreaux et des rectangles de végétations luxuriantes alors que le paysage végétal suit les courbes du cours d'eau près d'un étang (Heinrich, 2019). Le peintre se fond dans ce décor, immergeant l'ensemble de sa corporalité dans la végétation calme, paisible et méditative, comme le montre plusieurs photographies (Heinrich, 2019). L'influence de l'Orient s'y retrouve directement alors que Monet fait construire un bassin aux Nymphéas bordé de saules et traversé par un pont japonais, île terrestre au cœur du jardin (figure 9). Paysage modelé par le peintre comme un fragment de paradis, où ciel et mer ne font qu'un, le lieu incarnera le sujet exclusif des trente dernières années de sa vie (Heinrich, 2019). En effet, dès les années 1890, le thème des Nymphéas devient son quotidien et se découpe en plusieurs séries, comme autant de conclusions magistrales et novatrices qui ponctuent sa carrière. Petites îles végétales qui mouchètent l'étendue d'eau, ces nénuphars sont le support d'une toile et de couleurs qui s'affranchissent des conceptions traditionnelles (Brodskaïa, 2012) ; « plus d'horizontales et de verticales, plus d'orientation au sens classique du terme, mais un tourbillon mystérieux, une danse dans un espace sans limites » (Heinrich, 2019, p.85).



Figure 9 : Jardin de Claude Monet, Giverny

C'est dans un atelier à Giverny conçu sur mesure que Monet produira ses œuvres aux dimensions hors normes. Parmi celles-ci, il y a son cycle des Nymphéas terminé en 1926, une réalisation de huit compositions qu'il nomme ses « Décorations » (Faizand de Maupeou, 2017). Ayant en tête le projet de réunir plusieurs de ces tableaux dans une même salle, ce moment de la carrière de Monet est celui d'une « plongée dans une image illimitée, une image qui ne s'échafaude pas devant celui qui la regarde mais qui l'englobe » (Heinrich, 2019, p.87). La perspective d'un illusionnisme visuel porté par l'enveloppement, la grandeur d'échelle ainsi que la continuité picturale propres aux rotondes panoramiques, influence grandement l'artiste dans sa conception des ultimes panneaux des Nymphéas (Portulese, 2021). À travers une conception architecturale adaptée à l'œuvre exposée, elles ouvrent la perspective d'une imagerie peinte tout autour, une représentation picturale sans début ni point final définitif. Abordant cette œuvre comme une frise circulaire qui entoure le spectateur, il réinvestit ces techniques d'exposition au sein du Musée de l'Orangerie qui accueille

encore aujourd'hui ses Nymphéas en véritable « Chapelle Sixtine de l'Impressionnisme » selon l'artiste André Masson (s.d., cité dans Heinrich, 2019, p.89).

Difficile de nier l'influence de la mode des panoramas de l'époque. Issu du grec « pan » signifiant « tout », et « horama » traduit par « ce que l'on doit voir » ou encore « spectacle » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, s.d.-a), ce terme se définit en art comme une « peinture développée circulairement sur le mur intérieur d'une rotonde et donnant l'illusion de la réalité par des effets de perspective et de trompe-l'œil » (Dictionnaire Larousse en ligne, s.d.-f). La création du premier panorama est attribuée à Robert Barker qui, dans les années 1780, propose au public de découvrir une vue géographique d'Edinburgh (Écosse) représentée sur une toile circulaire continue de 360 degrés (Portulese, 2021). Elle est exposée au sein d'une structure cylindrique de grande envergure dont l'espace accueille en son centre une plateforme permettant de recevoir le public (Lescop et Gilbert, 2016). Le système de diagonales multiperspectives orientées sur une surface concave permet à l'image de demeurer réaliste et d'éviter toute déformation optique lorsqu'elle est vue depuis l'estrade en hauteur offrant une expérience au plus proche de la réalité (Portulese, 2021). Cet effet illusoire de l'expérience visuelle du spectateur est optimisé par l'insularité structurelle de la rotonde panoramique qui élimine tout référent au monde extérieur. Une particularité qui n'est pas sans faire écho au *white cube* dont les caractéristiques spécifiques telles que les murs blancs, l'absence de fenêtre et l'utilisation de lumière artificielle visent à neutraliser l'espace et au-delà, à en faire un lieu atemporel (Loosli, s.d.-b).

Ce qui unit le panorama au *white cube* réside dans l'importance accordée au regard et à son utilisation dans l'espace comme sens articulant l'expérience du public. Dès le début des années 1920, l'architecte Frederick Kiesler développe ses recherches sur la continuité architecturale, une théorie qu'il appliquera pour lutter contre le *museum lassitude* (Grunenberg, 1996). Le système d'exposition doit rompre avec la rigidité de l'espace, cet équivalent romantique du musée où la stimulation excessive des sens et le bluff décoratif inhibent l'expérience du spectateur (Grunenberg, 1996). Au sein de notre culture du voir, il s'attache à proposer des solutions dynamiques en rupture avec les installations muséales utilisées comme instrument de discipline visuelle. L'architecture d'une exposition doit contraindre le visiteur à ne rien omettre, à se confronter à chaque objet et prévenir contre la promenade muséale où le visiteur jette des regards furtifs aux œuvres (Kiesler, 1996). L'Homme doit « reconnaître son action de voir –de 'recevoir'– comme étant une participation [...] au processus de la création » (Grunenberg, 1996, p.114). Le

travail de Kiesler s'articule donc autour de deux éléments au cœur de sa conception architecturale : la vision et l'espace sans fin (Béret, 1996). Ainsi, c'est le regard qui devient le point central d'un espace continu. Dans une société moderne où les sollicitations visuelles sont présentes au quotidien, transformant notre environnement en monde pictographique, l'architecte aspire à développer de nouveaux principes pour attirer le regard et susciter la curiosité (Béret, 1996). Cette pensée qui l'anime le mène à la création d'une nouvelle architecture, le Corréalisme ; les corrélations dynamiques entre les objets, l'environnement et les expériences humaines doivent être intégrées dans tous les aspects du design, car leurs relations font partie d'un processus spirituel et d'une création de significations dans l'existence (Béret, 1996). De ce fait, le design d'exposition est un médium qui exprime les dynamiques d'une interaction continue entre l'homme et son environnement naturel et technologique.

À son échelle, l'innovation technique incarnée par la rotonde panoramique du XIX^e siècle vient éclater une expérience de la culture visuelle focalisée sur un point de vue localisé et figé (Portulese, 2021). De manière analogue, les impressionnistes ont modifié la question de la représentation picturale du point de vue, notamment à travers le positionnement de points de fuite décentrés voire à l'extérieur du cadre (Goldberg, 2013). Plaçant le public au centre du spectacle panoramique, axe médian de l'espace circulaire, le visiteur se trouve entouré par le paysage. Cet effet d'enveloppement constitue pour Lescop et Gilbert (2016) le premier mouvement caractéristique du panorama. Alors qu'une perspective linéaire classique place le spectateur de manière frontale à l'œuvre et concentre son regard vers un point de fuite, son ancrage au cœur de la représentation picturale circulaire lui permet d'adopter une position interne et centralisée face à l'image observée (Oleksijczuk, citée par Portulese, 2021). Dans l'impossibilité d'embrasser du regard l'ensemble de l'œuvre exposée, cette posture amène le visiteur à se mouvoir et à activer son corps afin de bénéficier de l'expérience complète. Ainsi, la circularité induit le mouvement mais surtout la conscientisation de celui-ci, une sensibilité à la position du corps dans l'espace physique et la capacité à en percevoir son influence sur l'expérience (Oleksijczuk, citée par Portulese, 2021).

Cette scénographie inédite utilise ici la représentation picturale dans sa dimension spectaculaire et sollicite tous les sens du visiteur dans ce qui s'apparente à la notion de *screen spectatorship* développée par la chercheuse Kate Mondloch à l'égard de l'écran dans les installations artistiques contemporaines (Venturi, 2013). Dans le cas des projections visuelles, ce n'est plus uniquement la surface recevant l'image qui s'éveille mais aussi l'espace qui l'englobe

elle et le spectateur, une réflexion ouvrant la voie vers « l'aspect social de la projection » (Venturi, 2013, p.184). En effet, l'image projetée ne peut s'abstraire de la mise en scène de l'espace d'exposition qu'elle occupe, connote et modèle en questionnant sa matérialité. Par sa présence dans un espace-temps défini par l'expérience visuelle et son espace social, le spectateur se trouve engagé dans la projection ; « à l'illusion de l'image projetée se substitue l'expérience concrète dans l'espace occupé par le visiteur » (Venturi, 2013, p.184). Ainsi, le panorama englobe le public dans le mode de visualisation et sa corporalité se trouve impliquée dans la contemplation. Le sentiment d'immersion est maximisé chez le spectateur qui intègre la rotonde panoramique comme une expérience corporelle.

Alors que le cycle artistique des Nymphéas se conclut une trentaine d'années après l'apogée du panorama, au moment où Kiesler et Gropius explorent la question du voir à travers leurs projets respectifs, Monet confirme et même impose son souhait, exprimé dès 1898, de concevoir l'installation de ses Décorations au sein d'une salle circulaire (Kendall, 1989 ; Portulose, 2021). Il est en quête dès le début de sa création d'un « espace qui aurait donné l'illusion d'un tout infini et aurait créé une ambiance reposante de méditation » (Heinrich, 2019, p.90). Affranchi des codes picturaux et des contraintes réalistes liés à la création de panoramas historiques ou géographiques, ce sont leurs techniques d'exposition que le peintre réinvestit au sein du Musée de l'Orangerie qui accueille toujours ses Nymphéas. À travers une conception architecturale adaptée à l'œuvre exposée, la rotonde panoramique ouvre la perspective d'une imagerie peinte tout autour, une représentation picturale sans début ni point final définitif. L'horizontalité de l'œuvre ainsi exposée se mue en un support méditatif (Heinrich, 2019). Tout comme les rotondes panoramiques du Paris du XIX^e siècle, les Nymphéas articulés dans un *continuum* circulaire sont peints et construits pour être immersifs alors que l'illusion d'infinité qu'ils procurent est pensée par l'artiste comme la possibilité de créer un lieu contemplatif pour le spectateur, « l'asile d'une méditation paisible au centre d'un aquarium fleuri » (Marx, 1909, cité dans Faizand de Maupeou, 2017, p.10).

Espace, matière et proprioception propres au panorama sont remédiés par Monet qui orchestre lui-même la mise en exposition de ses ultimes Nymphéas offerts au gouvernement français. Les plans de mise en espace sont conçus par le peintre, avec l'architecte Camille Lefèvre, qui ne laisse rien au hasard dans un édifice spécialement destiné à abriter ses œuvres (Faizand de Maupeou, 2017). Au sein de la galerie permanente du Musée de l'Orangerie, orientation, lumière,

espacement entre les panneaux, parcours du visiteur sont autant de détails minutieusement pensés au sein de deux salles ovoïdes qui dessinent une infinité spatio-temporelle (Draguet, 2010 ; figure 10). Le travail artistique dépasse la création de l'œuvre elle-même alors que le peintre devient le « scénographe de son œuvre » (Faizand de Maupeou, 2017, p1) ou l'un des premiers « artist-as-curator » pour reprendre le concept de Goss (2014). Au sein d'un espace sur mesure qui perdrait son sens en l'absence de ces Nymphéas, puisque construit spécifiquement pour les exposer, on ne peut pourtant parler d'œuvre *in situ*, les tableaux ayant été créés dans les jardins de Giverny avant de connaître toutes les spécificités du lieu d'exposition. La définition est ambiguë, car le peintre progresse simultanément dans son travail pictural et dans la construction de l'espace d'exposition, poussé par la conviction que « le contenant devait être construit pour le contenu » (Léon, 1947, cité dans Faizand de Maupeou, 2017, p.2). Alors que les œuvres sont plâtrées en permanence sur les murs de la galerie et légalement tenues de ne jamais quitter la salle, cet espace du Musée de l'Orangerie a toujours été l'unique contexte original d'exposition de ces panneaux impressionnistes (Portulese, 2021 ; Faizand de Maupeou, 2017). De fait, il se définit par sa seule fonction de diffuser les Nymphéas, tout comme le seul but de la rotonde panoramique était de remplir l'objectif illusoire de l'œuvre qu'elle présente (Portulese, 2021). À la fois artiste et scénographe de cette ultime série des Nymphéas, le double rôle de Monet le pousse à introduire le spectateur au cœur de son processus créatif et sa perception comme entité structurante de ce qu'il souhaite donner à voir (Faizand de Maupeou, 2017). Celle-ci est donc présentée de manière unique, alors que plusieurs tableaux des Nymphéas extraits d'autres séries de Monet sont exposés de manière plus académique, traditionnelle et frontale comme au Musée d'Orsay (Paris) ou au Museum of Modern Art (New-York). Adoptant une approche panoramique comme dispositif de mise en exposition, il confine à une scène placée dans la présence-même du spectateur (Portulese, 2021).



Figure 10 : Vue « panoramique » de la première salle de la galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie

La galerie conçue par Monet et Lefèvre se déploie sur deux salles ovales contiguës formant en vue de plan le signe de l’infini. Celles-ci sont associées dans ce mémoire au concept de rotonde, tel que définie dans le cadre théorique, puisqu’elles présentent un espace dont la forme est « proche du cercle » (Dictionnaire Larousse en ligne, s.d.-g). Elles sont précédées d’un vestibule elliptique, espace transitoire dépourvu d’œuvre et de toute forme de médiation (Faizand de Maupeou, 2017). Cette absence notoire est volontaire de la part de l’artiste qui souhaite favoriser l’immersion et l’introspection bien qu’aujourd’hui, le musée fournisse des audioguides pour ceux qui le souhaitent (figure 11). Si aucun guide d’exposition spécifique à la galerie des Nymphéas n’est mis à disposition, le Musée de l’Orangerie présente sur la passerelle menant aux salles, et avant le vestibule, une séquence de panneaux rectangulaires explicatifs sur l’œuvre de Monet et sa mise en exposition (figure 12). Quant au positionnement des tableaux dans les deux salles, il est possible de le retrouver sur le guide d’ensemble du musée, lui aussi rectangulaire (Musée de l’Orangerie, s.d.). Jouant le jeu de l’omission volontaire d’outils de médiation de la part de Monet, cet item médiatique n’a pas été collecté, documenté et analysé ici, puisqu’il relève davantage de la communication générale du Musée de l’Orangerie que de la muséographie spécifique à l’espace d’exposition. La galerie des Nymphéas nous frappe donc par l’absence volontaire de médiation dans le lieu. Toutefois, les médias personnels que les visiteurs possèdent (téléphones cellulaires, appareils photos, etc.) semblent éloigner la majorité d’entre eux de l’espace de méditation imaginé.



Figure 11 : Médiation présente dans le vestibule de la galerie des Nymphéas, Musée de l’Orangerie

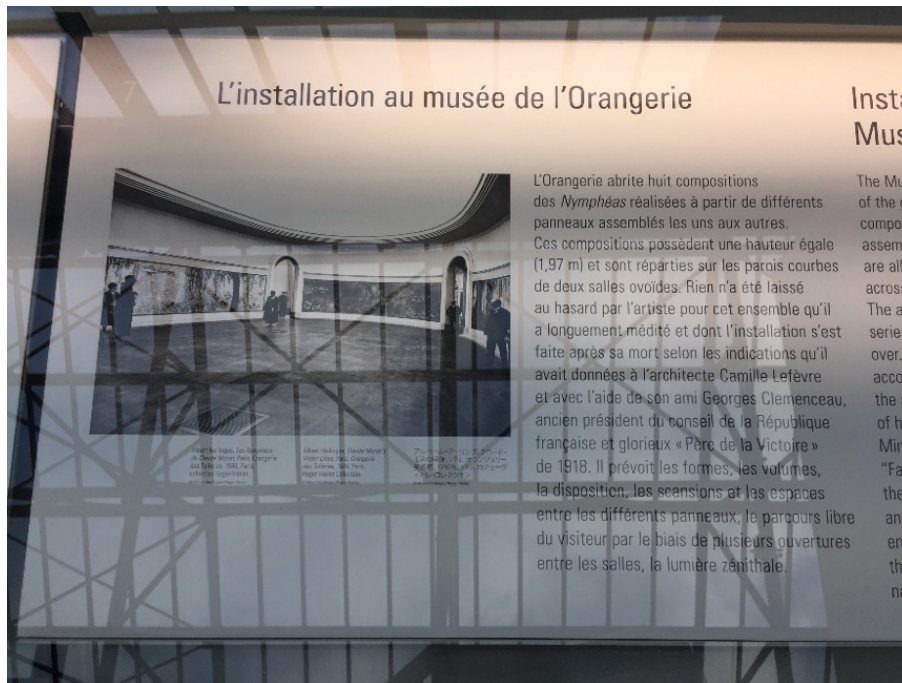


Figure 12 : Extrait des panneaux d'information disposés en amont de la galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie

Pourtant, la séquence d'entrée est pensée comme une zone d'adaptation pour les sens du spectateur dont la vue se prépare aux conditions formelles et lumineuses de présentation des Nymphéas, dans un espace lui aussi caractérisé par ses murs courbes (Portulese, 2021). Cette transition invite les visiteurs au silence, qui n'est pas toujours respecté une fois dans la salle. Ce vestibule n'est pas sans rappeler les couloirs qui mènent au centre des panoramas, parcours d'introduction à l'éclairage restreint (Portulese, 2021), ou encore les expériences spatiales dessinées par Tadao Ando dont la géométrie des parois guide le visiteur vers une émotion intérieure (Furuyama, 2006). Chacun de ces cas conçoit alors la séquence d'entrée comme une introduction architecturale articulant la transition entre espace extérieur et intérieur ; lumière, matériaux, formes spatiales sont autant d'éléments qui visent à faciliter les changements de perception du visiteur afin d'augmenter l'expérience immersive qui suivra (Portulese, 2021). En effet, au Musée de l'Orangerie, le vestibule et les deux salles d'exposition sont reliés par des tunnels incurvés, presque intimes par leur exigüité et l'absence de référents au monde extérieur (figure 13). Ainsi, le déplacement à travers ceux-ci induit d'une part, une corporalité similaire au mouvement initié par les salles ovoïdes de la galerie, et d'autre part préface une immersion dans un lieu hermétique, intérieur et insulaire (Portulese, 2021). La rondeur des salles contraste d'ailleurs avec le plan

rectangulaire du musée. Comme dans le cas des rotondes panoramiques, l'espace intérieur semble impossible à rejoindre, une fois que l'on a pénétré, au sein de l'espace d'exposition, augmentant l'aspect immersif et méditatif. Et comme sur une île, cerné par l'eau, notre posture mentale semble différente lorsque l'on est entouré d'œuvres.



Figure 13 : Tunnel incurvé reliant les deux salles de la galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie

Toutefois, peintre du plein air et de la sensorialité de la nature, Monet est conscient des effets qu'offre la temporalité d'une journée et d'une saison. L'extérieur rejoint alors l'intérieur par la présence d'une lumière zénithale naturelle qui vient jouer avec les couleurs, les reflets et les vibrations de ses tableaux. À cet égard, le peintre utilise savamment le positionnement du bâtiment du musée ; construit parallèlement à la trajectoire du soleil et donc bénéficiant d'un ensoleillement maximal, les toiles sont ordonnées selon le parcours solaire (Faizand de Maupeou, 2017). Son rapport avant-gardiste à la lumière naturelle s'exprime subtilement via la luminescence aérienne tamisée qui baigne lieu et pigments des toiles. La temporalité devient perceptible pour le spectateur (Portulose, 2021). Alors que son œuvre s'attarde sur les évolutions d'un espace spécifique au fil du

temps, cette dimension fondatrice du travail de Monet est directement incarnée par les caractéristiques temporelles et spatiales modelées par l'architecture de la galerie des Nymphéas. Aucun éclairage supplémentaire n'est utilisé au cours de la journée. Le *continuum* visuel est rythmé par les évolutions temporelles ; tout changement extérieur incarne un moment suspendu dans l'ici et maintenant intérieur.

Au-delà des variations de perception introduites par la verrière, l'illusion visuelle offerte par la rotonde panoramique repose grandement sur la structure circulaire de l'espace d'exposition qui inhibe la planéité picturale au profit de l'encerclement (Portulese, 2021 ; figure 14). Le mouvement d'enveloppement caractéristique de l'immersion du spectateur s'exprime également dans le positionnement des représentations macroscopiques du bassin des Nymphéas. Chacune mesurant deux mètres de hauteur, installées à une soixantaine de centimètres du sol et à moins d'un mètre du public, elles dominent dans toute leur dimension le spectateur qui se trouve alors immergé dans le monde pictural peint par Monet (Portulese, 2021). La proximité des tableaux entre eux mais aussi avec le regard du spectateur forme un tout qui semble infini, dépourvu de tout point de départ ou d'arrivée, façonnant une perception singulière. Tout comme dans l'expérience panoramique, le spectateur ne peut appréhender l'ensemble des toiles en une seule fois ; le *continuum* visuel invite à l'inspection successive de chaque partie (Portulese, 2021). La disposition architecturale et picturale des œuvres ainsi exposées induit un déplacement nécessaire pour capter les différentes séquences des tableaux et en percevoir l'ensemble. La corporalité se trouve engagée par la directionnalité de la mise en exposition des œuvres dans un cycle continu qui entoure le visiteur (Faizand de Maupeou, 2017). Son regard désorienté se fait corporel, ses perceptions sont bousculées et la sensation d'immersion s'en trouve maximisée (Portulese, 2021). Les traits des tableaux semblent s'adoucir. Les Nymphéas, déployés dans la continuité grâce à la circularité du lieu, sont peints et construits pour être immersifs (Faizand de Maupeou, 2017).



Figure 14 : Perspective de la seconde salle de la galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie

À l'immatérialité sensorielle intérieure du spectateur répond la mise en exposition matérielle, physique et tangible de l'espace. De leur rencontre au sein de la galerie surgit la nécessité d'un engagement visuel et corporel du public qui invite à interroger le rôle de la conception spatiale de l'espace d'exposition dans l'interprétation de l'art. Plus que jamais, ce lieu fait de Monet le peintre qui a « réappris à voir aux artistes et au public » (Heinrich, 2019, p.91). La phénoménologie d'exposition de la salle des Nymphéas permet aux œuvres et à l'espace architectural conçu sur mesure de résonner dans l'orchestration d'une expérience immersive qui fusionne environnement matériel de l'espace physique et champ perceptif du spectateur (Portulese, 2021). Au sein d'un cycle infini de matières, couleurs, formes et lumières, entités architecturales et picturales se mêlent pour dessiner une scénographie unique et inédite dans le monde de l'histoire de l'art et de l'exposition (figure 15). Non seulement la galerie des Nymphéas rappelle la tradition de la rotonde panoramique immersive mais elle se positionne à l'avant-garde des discours autour de l'installation en art où ce dernier n'est plus une simple représentation mais bien un

environnement en lui-même (Portulese, 2021). Ainsi, l'œuvre d'art se constitue comme représentation de son propre espace d'exposition. Résolument panoramique, la mise en exposition des Nymphéas intervient comme un hybride unissant peinture et architecture dans la quête d'une expérience visuelle et corporelle motrice de la perception de l'œuvre chez le spectateur (Portulese, 2021). Le mouvement induit par les courbes des parois bascule le spectateur dans une contemplation active. À la croisée entre illusions visuelles de la rotonde panoramique et art de l'installation, la mise en exposition des Nymphéas conçue par Monet constitue une intervention charnière dans l'art de l'exposition et le modernisme.



Figure 15 : Point de vue face à l'œuvre Les Deux Saules dans la seconde salle de la galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie

Solomon R. Guggenheim Museum, New York (États-Unis), 1959



Figure 16 : Spirale curvimétrique, collage numérique

Impossible de regarder devant soi. La rampe d'accès sur notre gauche guide presque automatiquement non pas nos pas mais bien notre regard. Il y a quelque chose là-haut qui l'aimante. Il y a quelque chose là-haut qui doit être signifiant. Sans quoi, pourquoi inviter aussi naturellement à s'élever dans ce volume vertigineux. Aussi monumental qu'intimiste. Car paradoxalement, ce mouvement d'enroulement donne l'impression que l'on se retrouve au plus

près de soi, au plus près de l'espace, au plus près des œuvres dont on perçoit des fragments sectionnés par le garde-corps de la rampe. Si l'on peut deviner visuellement ce qui nous attend, ou du moins le présupposer, il n'en est rien de la sensorialité de la galerie qui cerne l'espace central. Ainsi, immobile au milieu de l'action, on contemple la circularité qui se meut tout autour. La spirale, c'est la mise en mouvement du cercle qui s'enroule ou se déroule. Monter ou descendre ?

Entité discrète mais non moins essentielle du lieu, l'ascenseur est un moyen de naviguer à contre-courant car l'exposition commence et suggère fortement l'utilisation de la rampe. Pourtant, c'est bien un flux continu de visiteurs que l'on voit glisser sur les parois de la spirale, de haut en bas et inversé. Le parcours est fortement suggéré... mais notre choix toujours libre. S'il est évident qu'une traversée de part en part est impossible une fois dans le mouvement de l'espace, la pluralité des galeries annexes, d'alcôves et de sous-espaces le long de l'ascension, ou de la descente, permet à chacun d'explorer et raconter le lieu selon son cheminement.

Dans l'atrium, on découvre une micro-pièce sous la rampe d'accès qui met à disposition de vieilles cabines téléphoniques. Un meuble conçu sur mesure par l'architecte intègre directement des annuaires métalliques. Plus haut, une ouverture dans la paroi en forme de serrure révèle un petit bureau aux courbes éloquentes. Ici aussi, le mobilier est modelé selon les formes de l'espace. Et la lumière naturelle éclaire la pièce via une fenêtre circulaire au plafond. Des bibliothèques entourent la pièce en suivant sa rotondité. La suite du parcours ascensionnel se révèle moins surprenante. Les alcôves qui exposent les œuvres rythment la galerie de manière régulière. On pourrait ne jamais s'arrêter le long de cette pente tout en poursuivant une observation attentive de ce qui se présente à nous. Parce que les sculptures semblent se projeter hors des alcôves, que des tableaux nous font face, accrochés aux murs perpendiculaires de la galerie, nous nous arrêtons.

À moins que ce ne soit le lieu en lui-même qui orchestre ce temps de pause. Car le regard ici se porte bien au-delà des parois courbes et inclinées. Il se dirige de l'autre côté. Ce que l'on regarde, c'est l'œuvre proche de nous, et celle que l'on aperçoit partiellement à l'autre bout de la galerie ouverte. De manière presque unique, ce musée panoptique prend forme par la présence de visiteurs alors que tous s'observent mutuellement. Dans la rectitude, rigide, on s'évite par les yeux comme par le corps. Dans la circularité, en mouvement, on se joue de cette présence à l'autre, toujours à bonne distance. Par force centrifuge, par peur de la centralité ou par méfiance du vide, le cercle nous place dans notre propre relation, notre orbite, notre circumnavigation. Satellite du rond.

Ici, on ne sait pas vraiment si l'on pourrait rattraper le visiteur qui nous devance d'une demi-circonférence. Mais ce n'est pas ce qui importe. Nous nous retrouvons dans l'unicité de notre parcours au sein de cette galerie circulaire où notre corporalité l'emporte. Bas de plafond, œuvres qui jaillissent des murs, l'espace d'exposition va à la rencontre des visiteurs qu'elle invite. Et le récit s'écrit seul, dans ce parcours à la lisibilité presque évidente. On descend. Ou l'on monte. On avance droit et pourtant on tourne en rond pour se retrouver au contact de la nature du lieu. Sol et eau, en bas, dans l'atrium. Ciel et air, en haut, sous la coupole. L'oculus laisse filtrer la lumière naturelle pour imprégner le vide central alors que l'artificialité des néons éclaire les alcôves et la galerie. Le volume se souligne encore davantage par ce contraste lumineux. Le regard cherche la source du rayonnement, alors que le corps ne l'éprouve qu'au début ou à la fin du parcours, au sixième étage ou au rez-de-chaussée. Mais dans un sens comme dans l'autre, cette lumière contribue à l'aura du lieu. Elle incarne la présence d'un monde extérieur. Peut-être lointain et étranger. Peut-être carré. Alors, on monte ? Ou on descend ?

[Impressions sur site, rédigé le 6 mai 2022 et les jours suivants, la mémoire du lieu permettant d'en conserver l'essentiel]

À l'aube de son apogée, le *white cube* se déroule dans la rotonde du Guggenheim de New York, conçu par Frank Lloyd Wright et inauguré en 1959. Industriel ayant fait fortune dans l'exploitation minière, Solomon Robert Guggenheim met à profit sa fortune pour débiter une collection d'œuvres d'art dès 1890 (Encyclopédie Larousse en ligne, s.d. ; Goss, 2014). Suite à sa rencontre avec l'artiste Hilla Rebay dans les années 1920, celle-ci l'initie à l'avant-garde européenne avant de devenir sa conseillère artistique. En 1943, elle propose alors la création d'un musée exposant la collection du mécène, administrée depuis six ans par sa Fondation Solomon R. Guggenheim aux fins de promotion de l'art moderne (Dal Co, 2017). Frank Lloyd Wright, dont la renommée n'est plus à démontrer, est alors mandaté par Rebay pour la conception d'un musée pensé comme un « temple de l'esprit » innovant dans le mode d'observation des œuvres d'art (Frank Lloyd Wright Foundation, s.d.). Cette démarche s'inscrit directement dans la pensée avant-gardiste de la famille Guggenheim.¹³ Ce sont près de dix-sept années qui séparent les premiers croquis de Wright de la

¹³ Autre exemple, la nièce du mécène, Peggy Guggenheim, inaugure en 1942 la galerie *Art of This Century* conçue par Frederick Kiesler et caractérisée par la volonté de proposer une dynamique de visualisation inédite, voire expérimentale (Kiesler, 1996).

fin de la construction du musée à New York, un long processus qui laisse à la fois l'opportunité au temps d'influer sur la réflexion, mais aussi aux détracteurs de se manifester (Dal Co, 2017). En effet, la proposition de l'architecte est, et demeure, révolutionnaire tant dans l'histoire de l'architecture que dans celle de l'art et de sa diffusion. Le discours de Harry F. Guggenheim, président du Conseil d'administration, lors de l'inauguration du musée abonde dans ce sens et met l'emphase de manière éloquente sur la dimension subversive de la proposition architecturale de Wright (The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035), 1959b).¹⁴ Cet avant-gardisme réside principalement dans les efforts réalisés pour proposer un mode de visionnement des œuvres pensé pour le regard des visiteurs, « those who visit this building seeking pleasure, relaxation and exaltation from the contemplation of art » (The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035), 1959b, p.1). Ces propos démontrent une philosophie qui met de l'avant l'espace d'exposition comme étant aussi important que la collection du musée, permettant une « recherche de 'consonance formelle entre architecture et contenu, susceptible d'accroître la réceptivité par le visiteur et la qualité didactique de l'exposition' » (Gob et Drouguet, 2021, p.325). Outre son architecture novatrice, le Guggenheim constitue un tournant dans l'histoire de l'architecture muséale par la proposition d'un nouveau modèle et d'une idéologie curatoriale qui ouvre la porte à une plus grande liberté dans les programmes architecturaux (Conrad, 2005), vers un espace muséal qui remet en question l'inflexibilité du modèle en devenir du *white cube*. Ces édifices muséaux sont progressivement perçus comme des espaces sociaux de coprésence, des structures ayant le potentiel d'être à la fois dispositif didactique pour transmettre connaissances, sens et significations, ainsi que mode d'expression par le biais de l'expérience spatiale (Rolim et al., 2017). Dans cette perspective, la forme du bâtiment joue un rôle essentiel pour unir contenant et contenu, alors que les espaces s'articulent afin de façonner un récit (Rolim et al., 2017). Au Guggenheim, c'est le mouvement que le *continuum* spatio-temporel dessiné par Wright cherche à matérialiser (Rolim et

¹⁴ En raison de la protection par copyright des documents d'archives du Solomon R. Guggenheim Museum, aucune d'entre eux n'est reproduit en annexe. Ceux-ci sont référencés comme des sources bibliographiques dont les liens HTML permettent la consultation directement sur l'espace public d'archives digitales du musée.

al., 2017). Car pour l'architecte, le mouvement des corps configure l'espace et c'est donc naturellement qu'il se trouve au centre de sa réflexion architecturale.

Le temple de l'esprit souhaité par Rebay semble dans un premier temps se retrouver dans la forme structurelle de l'édifice dont l'atrium du rez-de-chaussée n'est pas sans évoquer les arènes antiques (Conrad, 2005). Nombreuses sont d'ailleurs les institutions muséales empruntant leurs principales caractéristiques architecturales et esthétiques aux temples grecs et romains, à l'image du Metropolitan Museum of New York (Goss, 2014). Ce positionnement conceptuel réside principalement dans l'association d'une forme d'autorité à ces édifices de l'Antiquité ; le visiteur est alors assimilé à un « récepteur » du savoir exposé, adoptant un comportement d'infériorité face à l'aura muséale (Goss, 2014). S'il emprunte des codes hérités des procédés architecturaux emblématiques de l'Antiquité, Wright réussit à proposer un édifice qui réactualise ces approches et les remédie dans l'optique de rompre radicalement avec les musées conventionnels de l'époque. Ainsi, l'ensemble de la construction s'articule autour d'une rotonde qui s'évase à mesure qu'elle s'élève sur près de 100 mètres (Ménage, 2019). Au centre de la rotonde, enveloppée et structurée par des volumes ascendants, le regard du visiteur suit rapidement la courbe sans fin tracée par la spirale renversée. Ce qui se déploie ici, c'est la galerie d'exposition, structurée par une « rampe en spirale longue de 430 mètres » inclinée à 18 degrés (Gob et Drouguet, 2021 ; Ménage, 2019) et accompagnant le mouvement d'un faisceau hélicoïdal (Dal Co, 2017). Même si la rotonde du Guggenheim n'est pas architecturalement unique, le nombre de bâtiments ronds construits à travers le temps est étonnement peu nombreux.

L'architecture de Wright a toujours été empreinte de géométrie, des formes simples et rigides mises au service d'un modernisme qui s'explore et se réinvente. Courbes et lignes droites, couplées aux formes organiques inspirées de la nature se dessinent en filigrane tout au long de sa carrière. Comme le résume le communiqué de presse publié par le musée à l'occasion du lancement de son cinquantième anniversaire, la grammaire géométrique de Wright ancre son style architectural dans une apparente simplicité (The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035), 2009). Au Guggenheim, il cherche à créer un musée qui permette au public d'expérimenter une nature et un art en harmonie, à la fois par son emplacement dans la ville mais aussi par sa conception spatiale (Goss, 2014). À titre d'exemple, on retrouve la lumière

naturelle grâce à l'oculus qui domine l'espace central du musée mais aussi un bassin d'eau au rez-de-chaussée de la rotonde. Et s'il perçoit la géométrie comme la pierre angulaire de la nature, les formes ont également une signification symbolique qui ne peut être laissée de côté dans l'expression de son architecture : le cercle suggère l'infini ; le triangle, l'unité structurale ; la flèche, l'aspiration ; la spirale, le progrès organique ; et le carré, l'intégrité (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.-c). Le Guggenheim n'échappe donc pas à la théorie organique de Wright qui y voit une nouvelle forme d'application aux techniques d'exposition utilisées, un espace où l'art pourrait exister en harmonie avec le bâtiment dans lequel il réside (Goss, 2014) et dont il nie toute tentative de soumission des œuvres à l'édifice qui les expose (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.-b).

Si la vision de Wright pour son musée adopte mouvement et interactions visuelles et corporelles comme entités définissant l'espace (Rolim et al., 2017), cela se traduit dès le premier croquis par la présence significative d'une spirale intérieure qui semble infinie (figure 17). Elle deviendra l'identité même de l'édifice. Sa description dans le communiqué de presse publié lors de l'ouverture fait clairement état de sa dimension circulaire et de la volonté d'une continuité spatiale ;

It is a wired-glass-domed structure with a spiral ramp, which allows continuous gallery space. The building is cylindrical, six stories high, with a hollow center. [...] The paintings are mounted in a novel manner in bays on the continuous all side of the ramp. (The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035), 1959c, p.1-2).

Et ensuite :

We are not building a cellular composition of compartments, but one where all is one great space on a continuous floor [...] an atmosphere of the unbroken wave (Wright, s.d., cité dans The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035), 1959c, p.7).



Figure 17 : Perspective sur la galerie-spirale vue depuis l'atrium au rez-de-chaussée du Solomon R. Guggenheim Museum

Wright rompt avec l'approche alors conventionnelle et répandue de série de salles d'expositions interconnectées, en enfilade, obligeant le public à les traverser par deux fois : lors de la visite et pour retrouver la sortie (Pfeiffer, 2015). Cette modalité de distribution, qu'il juge figée et fermée sur elle-même doit laisser place à une promenade continue à travers le récit des œuvres d'art. La circulation conventionnelle se déployant dans la succession linéaire de salles d'exposition et de couloirs laisse place à une configuration inédite où la spirale remplace la boîte et laisse entrevoir de nouvelles modalités de diffusion de l'art (Rolim et al., 2017). L'espace incurvé est structuré tout au long de l'ascension des six étages par douze alcôves, correspondant chacune à un angle de 30 degrés par rapport au centre de la rotonde (Dal Co, 2017). Cette succession de secteurs d'expositions ouverts sur la rotonde revisite la notion de salle d'exposition, ici pensée au profit d'une continuité du parcours, de la présentation des œuvres et donc du message (figure 18). Ces sous-espaces la cadencent et agissent tant comme outils de curation que comme repères visuels pour le visiteur, à l'image des vitrines du couloir annulaire de la Bourse de Commerce (Paris). *In*

fine, ce que Wright veut établir au Guggenheim est la création d'espaces ininterrompus dont la communication de l'un à l'autre soit la plus libre possible. La circulation est primordiale dans la construction du musée comme le démontre la galerie-spirale continue qui structure le concept architectural et hybride espaces d'exposition et de distribution (Rolim et al., 2017).



Figure 18 : Perspective sur la galerie spirale du Solomon R. Guggenheim Museum

L'objectif de l'architecture de l'édifice vise avant tout à faciliter l'expérience visuelle et corporelle des visiteurs, plus particulièrement, leur parcours à travers le musée (Goss, 2014). À cet égard, le communiqué de presse publié lors du cinquantième anniversaire du musée souligne l'utilisation d'un langage clair dans les espaces conçus par Wright afin de favoriser un usage intuitif du lieu et d'établir une expérience qui repose sur la vie quotidienne (The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035), 2009). Adoptant le principe de son mentor Louis Sullivan pour qui « la forme suit la fonction » (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.-b), Wright choisit la forme de la spirale inclinée pour son potentiel curatorial. Le flux de circulation qu'il imagine voit la visite débiter par le sommet de la rotonde ; les visiteurs

sont invités à monter par un ascenseur avant de descendre lentement le long de la rampe inclinée (Dal Co, 2017). La déclivité du parcours en pente introduit une forme de lenteur dans la visite qui favorise l'état contemplatif du spectateur (Conrad, 2005). Comme en territoire insulaire, ascension comme descente permettent de prendre la mesure de la spatialité du lieu. Aujourd'hui, les curateurs sont libres d'opter pour une exposition qui débute au sommet de la spirale ou dans l'atrium, leur permettant alors de varier les expériences proposées au public et de contrôler le flux de visiteurs (Goss, 2014). Pour les chercheurs Ana Luisa Rolim, Luis Amorim et Mariana Castro Queiroz (2017), l'efficacité de la circulation d'un lieu repose sur la variété de possibilités de trajectoires disponibles pour le visiteur. Ici, le parcours incliné de la spirale peut paraître extrêmement contrôlé, alors que le mouvement imposé par la rampe ne semble pas, à première vue, proposer d'itinéraires alternatifs. Le vide central ne se traverse pas ; on suit la pente selon deux options apparentes, on monte ou on descend. Mais la présence de six niveaux structurant la verticalité de la rotonde et donnant accès aux salles d'expositions secondaires, à l'architecture rectangulaire, induit différentes possibilités pour le visiteur qui souhaite explorer l'espace dans sa hauteur (Rolim et al., 2017). Il peut entrer ou laisser la galerie à n'importe quel niveau (The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035), 2009).

Se positionnant comme observateur au sein de l'espace lors de sa conceptualisation, l'architecte conçoit son volume circulaire au mouvement vertical en spirale comme un enveloppement visuel. En réalité, l'espace s'ouvre uniquement sur l'intérieur (figure 19). Alors que le spectateur peut apercevoir en tout temps ce qui se déroule de l'autre bord de la rotonde, le monde extérieur est uniquement accessible à travers l'oculus céleste qui domine et baigne l'espace d'une lumière naturelle (Dal Co, 2017 ; Rolim et al., 2017), comme au sein de la galerie des Nymphéas (Musée de l'Orangerie, Paris). Si la spirale, aux connotations spirituelles dans l'architecture de Wright, se déploie, l'ensemble du volume se renferme pour s'ouvrir en son centre (Conrad, 2005). En ce sens, la galerie emprunte les codes du *white cube*, cet espace d'exposition neutre, autosuffisant et complètement détaché de tout contact avec l'extérieur (O'Doherty, 1986) à travers l'absence de fenêtres et les murs peints en blanc. Si l'architecte souhaitait de fines dalles gris pâle, il se voit dans l'obligation de céder à la volonté du directeur de l'institution de l'époque James Sweeney pour qui le choix du blanc correspond à l'identité du musée d'art moderne (Goss, 2014). Sa décision est d'ailleurs motivée par les propriétés attribuées à la couleur blanche dans le monde de l'exposition, à savoir le peu d'inférence entre les parois et les œuvres du musée ainsi que

le confort visuel lorsque celles-ci sont observées de loin. Malgré l'adoption de certains codes scénographiques propres au *white cube*, le Guggenheim demeure une objection au modèle unique de salles d'expositions qui dominent les musées modernistes à l'image de son voisin, le Museum of Modern Art (Rolim et al., 2017).



Figure 19 : Impression de cour ouverte sur l'intérieur et vide monumental au Solomon R. Guggenheim Museum

Quoiqu'elle donne l'impression d'une géométrie très régulière, la rotonde est en fait intéressante pour la différence inhabituelle entre un niveau et un étage (Pfeiffer et Goessel, 2015). Le rez-de-chaussée et l'étage principal constituent déjà les deux premiers niveaux du bâtiment, ce qui fait du premier étage de la rampe le troisième niveau (Pfeiffer et Goessel, 2015). Toutefois, si cette nuance souligne la complexité architecturale du musée, l'appréhension du lieu ne s'en trouve pas affectée. L'ascenseur signale les étages alors que la pente inclinée ne requiert aucun indicateur de niveau pour être arpentée. On monte ou on descend et si l'on souhaite se repérer pour accéder aux galeries annexes, on se fie aux plans près de l'ascenseur ou à la coupe du lieu fournie dans l'application de visite. Car le but de l'espace d'exposition rond, c'est la quête d'une continuité, volontairement affranchie de repères spatio-temporels classiques. D'un point de vue de la médiation, c'est d'ailleurs une coupe architecturale du musée qui agit comme meilleur outil d'orientation. En effet, si l'on fait fi des sous-espaces et des annexes, les étages de la rampe sont sensiblement identiques et leur représentation en plan moins parlante. Pourtant, j'ai pu observer lors de mes visites que la coupe du bâtiment indiquant les expositions en cours est uniquement

affichée dans l'atrium du rez-de-chaussée (figure 20). En plus d'être fixés de manière permanente aux murs proches des ascenseurs, ce sont bien les plans de chaque étage qui sont mis à disposition du visiteur dans l'application qui fait office de guide d'exposition (figure 21). En effet, le musée ne fournit plus de guides au format papier et propose uniquement une version digitale, à télécharger sur l'écran rectangulaire des téléphones des visiteurs. Sur cette dernière, on retrouve un grand nombre de documentation sur le musée et ses expositions. Elle emprunte d'ailleurs certains codes à l'audioguide puisque des numéros à côté des œuvres signalent les informations à lire ou écouter. Du point de vue de mon expérience sur les lieux, j'ai constaté que celle-ci était davantage utilisée par les visiteurs comme un complément d'informations sur les œuvres et l'architecture du musée que comme un outil d'orientation.¹⁵ Dans son usage, elle semble donc plutôt se rapprocher de celui d'un audioguide que d'un guide spatial. Une fois rejoint le parcours de la galerie spirale, on se laisse porter par ce que l'espace nous suggère.

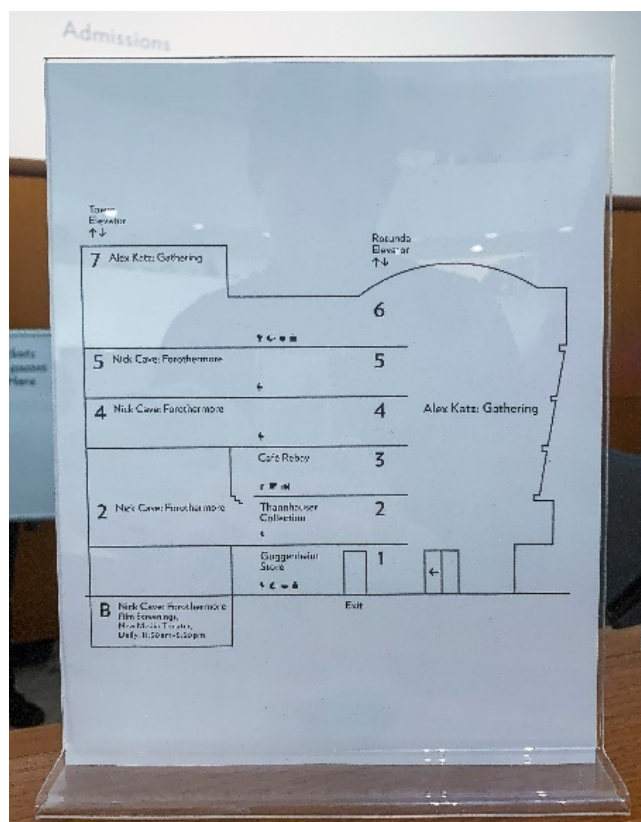


Figure 20 : Représentation en coupe servant d'outil de médiation dans le hall d'entrée du Solomon R. Guggenheim Museum

¹⁵ J'ai relevé sur une période de 15 minutes à chacune de mes visites, me positionnant au début de la rampe de l'exposition, qu'environ un visiteur sur dix utilise l'application pour lire ou écouter les informations concernant l'œuvre face à eux. Rares sont ceux qui inclinent leurs cellulaires à l'horizontale pour s'orienter.

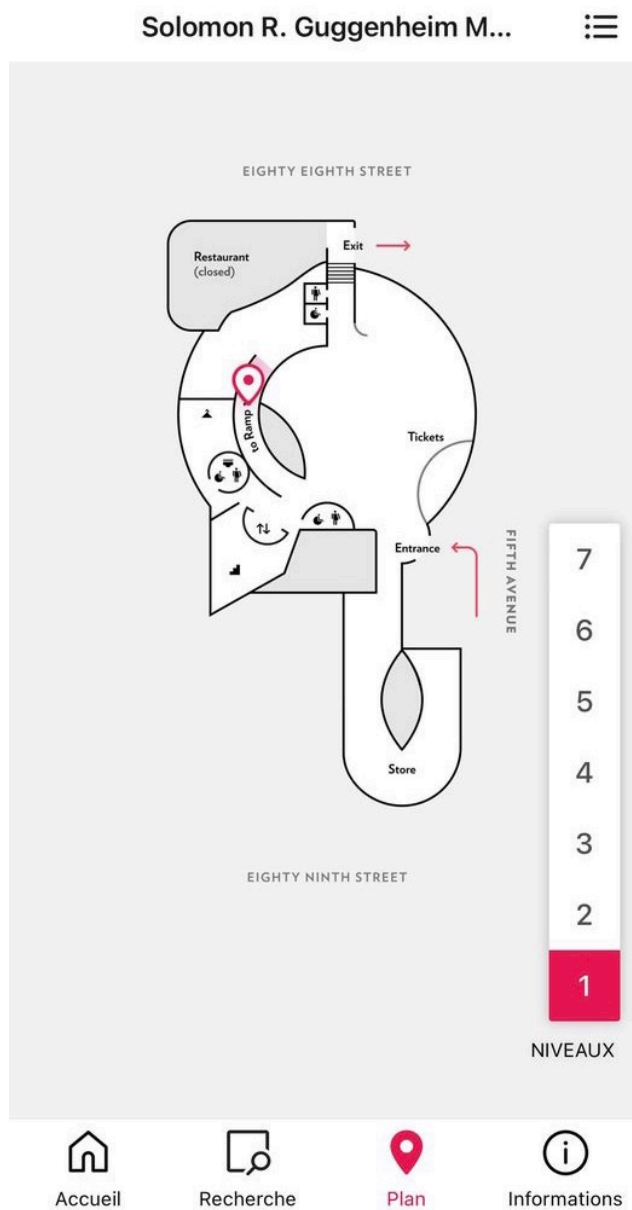


Figure 21 : Plan du Solomon R. Guggenheim Museum tel que présenté sur l'application Bloomberg Connects en charge du guide d'exposition du musée, capture d'écran du 25 août 2023

Nombreuses sont les singularités architecturales de l'édifice qui imposent alors aux curateurs et conservateurs la mise en place d'une scénographie spécifique au lieu (Goss, 2014). À l'absence de plan horizontal dans la galerie-spirale s'ajoute l'inclinaison des murs vers l'extérieur, calquée sur le modèle d'un chevalet de peintre (Pfeiffer et Goessel, 2015) ainsi que leur courbe. Adaptant l'accrochage des artefacts à la forme naturelle du bâtiment (figure 22), l'architecte envisage un

environnement où espace et contemplation se rejoignent pour faciliter l'observation des œuvres (Goss, 2014). Selon la conception de Wright, légèrement tournés vers le haut, suivant le mouvement courbe des parois et captant la lumière zénithale (Rolim et al., 2017), « les tableaux accrochés à des murs s'inclinant légèrement vers l'arrière peuvent être vus sous une meilleure perspective et sont mieux que s'ils étaient placés droits comme des piquets » (Pfeiffer, 2015, p.70).



Figure 22 : Exemple de système d'accrochage actuel d'un tableau dans la galerie rotonde du Solomon R. Guggenheim Museum

Cependant, la vision plus codifiée de Sweeney emporte une nouvelle fois le débat et le Guggenheim opte pour un système de tiges et de poteaux perpendiculaire, distant du mur et pénétrant dans l'espace d'observation du visiteur (Goss, 2014). Cette structure de suspension, couplée aux jeux de lumière, participe de l'impression que les œuvres exposées flottent dans l'air, comme le décrit le rapport de presse sur le système lumineux du musée (The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035), 1959a). Selon les expositions, le musée opte pour un accrochage des œuvres au plus près des murs de la rotonde ou au contraire éloigné, selon l'approche de Sweeney. Les qualités formelles des alcôves impactent encore les curateurs dans leur choix d'œuvres sans toutefois les limiter dans la variété et la taille des artefacts ; dans le cas de dimensions plus importantes, un cadre spécifique est construit pour l'œuvre alors placée à distance du mur mais permettant au visiteur de faire le tour de celle-ci (Goss, 2014 ; figure 23). Lors de ma première visite dans le cadre de ce mémoire de recherche, j'ai pu

observer les équipes de production en pleine fabrication des supports nécessaires au montage de l'exposition *Cecilia Vicuña : Spin Spin Triangulene* (septembre 2022) à venir dans la rotonde. Les éléments muséographiques en cours de construction étaient significativement courbés (figure 24). Si je n'ai pas eu l'occasion de visiter cette exposition par la suite, celle de *Alex Katz : Gathering* (février 2023) m'a laissé entrevoir la manière dont les curateurs utilisent des supports incurvés pour délimiter l'emplacement des œuvres d'art et créer comme une empreinte tout en courbe sur le sol de la rampe (figure 23).



Figure 23 : Exemple de muséographie pour l'exposition d'une sculpture dans la galerie rotond du Solomon R. Guggenheim Museum, notez le support de l'œuvre construit en rondeur permettant de l'exposer au milieu de la galerie



Figure 24 : Montage d'exposition Cecilia Vicuña : Spin Spin Triangulene du Solomon R. Guggenheim Museum (septembre 2022), notez la fabrication en cours de supports courbés

À l'image de la galerie des Nymphéas, le lieu est baigné par la lumière naturelle provenant de la coupole de verre et d'acier (Dal Co, 2017), un choix architectural important pour Wright qui voyait en cette source lumineuse l'opportunité de révéler les œuvres d'art au public dans le cadre naturel le plus pur (Goss, 2014). Cette illumination est grandement soulignée par le rapport de presse du système lumineux (The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035), 1959a) : « the entire interior is bathed in perpetual sunlight without shadow » (p.1), « graceful and spectacular domed skylight » (p.4), « vast center glass dome and spiralling skylights bring in natural illumination in a manner and direction not usual to interiors » (p.5), « during daylight, the lobby is lighted by the large skylight dome, 100 feet in diameter » (p.10). Dans un souci de qualité d'exposition, Wright souhaitait que celle-ci s'accompagne d'éclairages naturels filtrant dans la galerie-spirale grâce à un système amenant la lumière depuis l'extérieur de l'édifice. Cependant, il se heurta à nouveau à l'opinion plus conventionnelle de Sweeney qui estimait, comme c'était le cas dans les normes d'exposition de l'époque, que la surexposition à la lumière naturelle était dommageable pour les œuvres (Goss, 2014). De plus, c'est le concept même de la nature du monde extérieur s'immiscant dans les lieux à travers la lumière que Sweeney remet en question lorsque'il juge la dimension changeante de celle-ci comme un obstacle à l'illumination adéquate des œuvres sur l'ensemble de la journée (Goss, 2014). Dans l'affrontement pour le choix de l'éclairage des œuvres, le musée finit par opter pour un système novateur à l'intersection des visions opposées de Wright et Sweeney : seul l'oculus offre un

éclairage naturel au lieu, la galerie bénéficiant d'un système lumineux artificiel dirigé du haut vers le bas (Pfeiffer et Goessel, 2015 ; figure 25). Aujourd'hui, l'installation d'un nouvel éclairage sur rail offre aux curateurs davantage de liberté dans l'orientation des lumières, que ce soit à l'extérieur des alcôves, sur la rampe ou encore vers le centre de la rotonde qui accueille fréquemment des œuvres monumentales suspendues (Goss, 2014). L'adoption de ce système augmente considérablement la flexibilité dans le positionnement des œuvres de la galerie qui peuvent désormais s'exposer à l'extérieur des alcôves initiales de Wright.



Figure 25 : Perspective de la rotonde du Solomon R. Guggenheim Museum

Dans sa recherche d'unité spirituelle entre forme et fonction (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.-b), l'architecte parvient peut-être paradoxalement à façonner un espace

d'exposition malléable malgré des contraintes formelles singulières. Toutes les expositions accueillies par le musée et leur grande variété sont autant d'exemples de l'efficacité de la conception de Wright et de sa forte capacité d'adaptation aux différents enjeux fonctionnels propres à chacune d'elles, sans perdre de vue l'intention initiale de l'architecte (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.-b).

Au-delà de la galerie-spirale au parcours muséal sans discontinuité, le centre de l'hélice érige un vide monumental qui invite à l'appropriation (figures 17, 18 et 19). La rotonde se fait force de proposition, voire défi, pour les artistes qui se voient chaque année attribuer le rôle de l'investir, de la bousculer, d'y réagir par des installations uniques, pensées spécifiquement pour le lieu (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.-a). Parmi les interventions les plus marquantes des dernières années, on peut citer le travail de James Turrell, de Jenny Holzer ou encore de Maurizio Cattelan (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.-d). Chaque proposition se veut une rencontre entre l'univers de l'artiste et l'extravagance architecturale du musée de Wright dont le vide central de la rotonde laisse place à une liberté de création tant sur un plan conceptuel que formel et matériel (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.-a). Les projets qui s'y exposent peuvent relever à la fois de l'art sculptural, pictural, de l'installation, de l'art vidéo comme de la performance. Cette utilisation de la rotonde s'inscrit dans la volonté de Wright que le musée embrasse sa circularité dans tous ses aspects, toutes ses dimensions, toutes ses potentialités et se détache de toute modalité structurante rectiligne car au-delà, cela permettrait à l'artiste une plus grande liberté dans la forme des œuvres créées (Goss, 2014). L'édifice est ici pensé dans son ensemble comme un cadre pour les œuvres exposées ; atmosphère, environnement et matérialité se rejoignent dans l'optique de former une nouvelle unité spectateur, peinture et architecture (Rolim et al., 2017). Si le musée n'adopte pas l'ensemble des propositions de Wright, l'existence même de sa vision suffit à ouvrir la voie vers un espace muséal qui va au-delà de la simple exposition et défait la rectitude du modèle en devenir du *white cube*. Par la conception de cette rotonde monumentale, l'architecte exhibe la notion de vide dans toute sa force interrogatoire. Désormais, on pense le rapport entre œuvre et espace d'exposition, l'interdépendance entre diffusion de l'art et l'expérience du visiteur (Rolim et al., 2017).

Wright n'est pas le seul à se poser ces questions sur l'espace. Dans les années 1960 et 1970, plusieurs artistes explorent la réflexion entamée dès 1957 par Yves Klein lors de la présentation de son exposition *Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale*

stabilisée dans la galerie d'Iris Clert, le visiteur se retrouvant immergé dans des salles en apparence vides (Desmet, 2011 ; Glicenstein, 2009). Si l'artiste aborde ce projet comme un « monochrome à l'échelle de la galerie » (Desmet, 2011, p.42), il ne conçoit pas le lieu comme un espace vide mais bien imprégné par sa présence ou par la pensée d'une œuvre (Glicenstein, 2009).¹⁶ Passer par le vide permet de révéler « la dépendance des propositions artistiques vis-à-vis de l'espace dans lequel elles sont présentées » (Desmet, 2011, p.43). Dans cette perspective, les modalités structurantes de l'espace se dévoilent au regard du spectateur notamment à travers une mise en valeur du lieu d'exposition, au détriment de l'œuvre (Desmet, 2011).

Prenant le pas de *Vides. Une rétrospective* organisée par le Centre Pompidou (Paris) en 2009, le Guggenheim saisit l'occasion de son cinquantième anniversaire et inaugure en 2010 l'exposition *Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum*. Suite à un concours en ligne invitant à réinventer la fameuse rotonde à travers des propositions artistiques utopiques, ce sont 250 artistes, architectes et designers qui sont sélectionnés parmi lesquels Anish Kapoor, FAKE DESIGN (Ai Wei Wei) ou encore Alvaro Siza (Warren, 2011). Un terrain inédit pour les artistes qui y projettent leur imaginaire et l'emplissent de leurs rêves (Desmet, 2011). Les projets sont exposés dans les salles des annexes, dénuées d'outil de médiation et suivant une muséographie qualifiée de « salon-style » par le communiqué de presse de l'exposition (The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035), 2010, p.1). Chaque vision se voit attribuer un numéro afin d'être répertoriée dans un inventaire imagé disponible à l'entrée (Desmet, 2011). Parallèlement, la rotonde se vide donc complètement pour la première fois et s'expose de manière inédite. Avant tout, c'est le contexte spatial qui s'active ici au premier plan, se représente lui-même et finalement « souligne ce paradoxe : exposer la rotonde tout en annonçant qu'on expose le vide » (Desmet, 2011, p.46). *In fine*, le plein peut-il se construire par le vide ? Ou est-ce le plein qui révèle le vide ?

Dans leur appel à repenser la rotonde, les curateurs de l'exposition invitent les participants à s'affranchir de la réalité afin de voir naître des projets visionnaires qui expérimentent et explorent les affordances de l'espace (Warren, 2011). On y retrouve entre autres l'espace muséal conçu comme un environnement à part entière, les possibilités offertes par le jeu ou encore la matérialité

¹⁶ Par ce positionnement conceptuel radical, il ouvre la voie à un questionnement bien plus ample sur la place du vide dans l'espace d'exposition, ce que l'absence de matérialité nous dit d'un espace ainsi que l'influence du cadre et du contexte de diffusion d'une œuvre d'art alors dominé par une neutralité imposée par le *white cube* (Desmet, 2011).

du bâtiment (Warren, 2011). Le communiqué de presse insiste également sur le rapport à la nature et l'interaction entre lumière et espace (The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035), 2010). En l'absence de contraintes pragmatiques et techniques, l'appel à une pensée utopique permet d'exposer les réflexions cristallisées par ce lieu tant symbolique que novateur dans l'histoire de l'architecture muséale (Parikka, 2012). Ils permettent d'envisager le rôle du contexte spatial dans l'aménagement d'un lieu. Pensé dans sa dimension autoréflexive, une introspection à l'échelle de l'institution, « *Contemplating the Void* a confirmé une fois encore et à une grande échelle combien l'architecture du Guggenheim peut être vraiment catalytique » (Spector, 2010, cité dans Desmet, 2011, p.46). Une singularité architecturale essentielle à la muséographie qui reste pourtant anecdotique dans le traitement de l'espace de l'application-guide d'exposition et des outils de médiation du musée.

Lors de son ouverture, le Guggenheim a divisé les critiques (The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035), 2009). Dans un premier temps, sa rondeur extérieure aux antipodes de l'architecture urbaine de Manhattan est incomprise par plusieurs (Ballon, 2009). En suivant, c'est la rotonde monumentale et sa galerie-spirale qui polarisent les opinions, que ce soit chez les artistes, les journalistes et les professionnels du monde institutionnel de l'art (Hession et Pickrel, 2007). La principale critique émise est celle d'un bâtiment qui semble se regarder lui-même, un manque d'humilité architecturale qui pousse le public à s'interroger : est-ce le musée qui expose l'œuvre ou l'œuvre qui expose le musée ? L'édition de décembre 1959 du *New Yorker* écrit « you may go to this building to see Kandinsky or Jackson Pollock; you remain to see Frank Lloyd Wright » (Dal Co, 2017, p.6). Un croquis du même magazine rapporte les réactions des visiteurs convaincus par ce nouveau musée, par l'architecture en elle-même plus que par les œuvres : « Let's come again and really look at the pictures » annonce quelqu'un (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.-e). On considère souvent l'édifice monumental comme l'œuvre d'art la plus importante de la collection (Gob et Drouguet, 2021). Mais au-delà d'une présence peut-être trop évidente de son concepteur, ce sont bien les caractéristiques formelles et spatiales de cette « œuvre-musée » qui posent problèmes. Au cours de la construction de l'édifice, une vingtaine d'artistes reconnus, tels que Willem de Kooning, signent une lettre commune dans le *New York Times* afin de dénoncer un programme architectural

inadapté ; la présence de lumière naturelle ainsi que l'accrochage des œuvres sur un sol et des murs courbes et inclinés ne satisfont pas les conditions nécessaires à l'exposition d'œuvres d'art selon eux (Dal Co, 2017). Toutefois, lors de l'exposition inaugurale, le système d'accrochage horizontal de Sweeney est salué, notamment pour l'effet de flottement des œuvres qu'il provoque chez l'observateur (Hession et Pickrel, 2007). Quant au public, il est conquis et les critiques finissent par lui emboîter majoritairement le pas. Les divers dessins humoristiques publiés par le *New Yorker* témoignent particulièrement de leur surprise totale (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.-e). Marqué par la perte de repères, comme après un moment en mer, un personnage du croquis s'exclame « Ah, terra firma » (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.-e). Il vient de découvrir une insularité muséale inédite.

Si la sensation qu'au-delà d'un musée, c'est un véritable monument que Wright a voulu bâtir est évidente, on ne peut que saluer la réflexion de l'architecte pour lutter contre la fatigue muséale répandue dans les musées classiques comme modernes, jusqu'à présent (Hession et Pickrel, 2007). Car ce qui anime Wright dans ce choix structurel c'est bien la promesse d'un mode de visualisation et de co-présence à l'œuvre optimisé pour le visiteur, d'une proposition architecturale au service de la diffusion de l'art. À cet égard, le Guggenheim illustre bien « la tension permanente entre le souci d'offrir aux œuvres d'art un cadre neutre, 'dans lequel les hommes et les œuvres d'art puissent mener une vie autonome' et la volonté de faire sens par la mise en scène du public lui-même » (Gob et Drouguet, 2021, p.324). S'affranchissant des murs formels et des plans de niveaux uniquement horizontaux, l'édifice incarne la volonté de se détacher de la rigidité architecturale, notamment encodée dans le *white cube*, au profit d'une continuité spatio-temporelle (Rolim, et al., 2017). Ce Guggenheim perturbe les notions traditionnelles d'espace muséal et au-delà, celles du seuil entre passé et futur (Conrad, 2005). Par son architecture singulière (figure 26), il défie les curateurs de chaque exposition de trouver des techniques scénographiques à la fois adaptées au volume hélicoïdal de la rotonde, aux courbes et à l'inclinaison des parois le long de la spirale (Goss, 2014) mais aussi à la pente « fortement contestée par les muséographes à la recherche de 'références horizontales' pour l'exposition des œuvres » (Gob et Drouguet, 2021, p.324).



Figure 26 : Perspective sur la rotonde depuis l'une des alcôves du dernier étage du Solomon R. Guggenheim Museum depuis et éclairée par la lumière naturelle provenant des fenêtres de la coupole

Bourse de Commerce - Pinault Collection, Paris (France), 2021



Figure 27 : Bourse méditative, collage numérique

Notre regard est hésitant. À droite comme à gauche, un corridor s'étire et court le long de la façade haussmannienne curviligne de l'édifice. Et d'une immense paroi grise à la courbure similaire. Mimétis.

Nous sommes à l'intérieur du bâtiment, pourtant, le mur en béton brut qui s'érige face à nous n'est pas sans évoquer l'apparat extérieur d'une construction moderne. Le couloir se partage ; à la brutalité du béton répond la rigueur esthétique d'un intérieur haussmannien. Au motif des trous de banches laissés dans le ciment gris résonne la répétition d'arcs successifs, de moulures parisiennes écruées et de vitrines en bois. L'espace est sombre. Le mur de béton impressionne de hauteur. L'espace est ombre. L'étroitesse du couloir nous évoque les célèbres passages parisiens. On décèle une source lumineuse qui nous parvient de la hauteur du bâtiment. Toutefois, difficile pour elle de concurrencer la grande ouverture qui se tient face à nous et nous éblouit par contraste. Nous interpelle aussi. On a toujours tendance à choisir la lumière.

Nous traversons alors le couloir pavé d'une mosaïque avant de pénétrer dans l'espace illuminé qui s'offre à nous, au sol bétonné sans aspérité. L'unité du lieu est frappante. Du gris sous nos pieds, du gris sous nos yeux. Mais surtout une immensité spatiale qui semble d'abord sans relief. Presque vide. Une trentaine de mètres de large pour une salle qui invite à la déambulation. Au fur et à mesure que nous avançons dans les lieux, nous appréhendons cet espace immaculé qui nous encercle sans nous enfermer. Clarté. Simplicité. Calme. Seules quelques sculptures placées au sein de ce cylindre viennent ponctuer sa surface. Nous glissons dans l'espace pour mieux l'appréhender, que ce soit les œuvres qu'il expose mais aussi les visiteurs qui l'habitent momentanément. Aucune indication au sol. Quelques cartels au mur pour apporter des précisions sur les objets visibles. Aucune règle stricte qui s'impose sur nos déplacements. On peut imaginer que notre occupation du lieu repose sur un accord tacite, des normes intégrées de longue date. Au musée, on touche avec les yeux. Pourtant ce qui finit de nous interpeller, c'est cette lumière.

Dès notre entrée, on en devine l'origine. Les parois de ciment cylindriques s'élèvent sur près de dix mètres et révèlent le dernier étage, cadencé par fenêtres et moulures. Au-delà, c'est un immense panorama qui se déploie et couronne cette façade. Une fois de plus, le contraste est éblouissant. Car si la lumière semble s'atténuer à mesure qu'elle imprègne l'espace cylindrique, elle nous saisit par sa force et ses reflets qui illuminent le panorama. Au fil des heures, les ombres dessinées par les carreaux de verre de la coupole glissent le long de la toile circulaire. Cadran solaire. Marqueur temporel.

Car des repères, c'est bien ce que nous cherchons en tant que visiteur de la rotonde. Nous ignorons où l'espace commence. Nous ignorons où il termine. Quatre seuils le composent mais par lequel sommes-nous entrés ? Ici, seules les œuvres agissent comme repères ; les sculptures exposées au cœur du cylindre comme les éléments de la toile panoramique qui surplombent la rotonde. Puisque happés par notre parcours libre, nous choisissons une sortie au hasard et nous nous retrouvons à nouveau dans le couloir annulaire. Là, chaque artefact exposé en vitrine est une balise dont on peut se saisir. Car commence la grande rotation.

Nous nous décidons à suivre les parois courbes de ce corridor, observant les objets présentés dans ces devantures d'époque. Parfois, des ouvertures sur des galeries s'offrent à nous. Blanches, illuminées par les rayons naturels provenant de l'extérieur, parfois atténuées par des voiles, les salles imitent elles aussi la circularité de l'édifice. White circle. Et lorsqu'on y suit le sens de l'exposition présentée, on débouche finalement dans le corridor principal. À nouveau. Mais à quel niveau ? Vitrine. Objet. Repère.

Une fois notre tour bouclé, c'est une ascension tout en rondeur qui nous attend afin de poursuivre la visite. Le long des parois en béton, à l'extérieur du cylindre, s'arriment des escaliers qui mènent vers divers paliers. Comme ailleurs dans cette halle, aucun choix ne nous est imposé. Mais ce qui nous attire, c'est le sommet. Car une fois atteint, nous surplombons l'espace. Le rez-de-chaussée de la rotonde nous échappe visuellement, savamment masqué par le béton qui recouvre la périphérie du cylindre. Ce qui importe ici, c'est la circularité. Tangible. Saisissable. Manifeste. Évidente ? Nous la visualisons cette fois dans son ampleur, dans son ensemble. Nous embrassons du regard la rondeur du cylindre. Nous suivons des yeux la régularité circulaire de la façade haussmannienne. Nous observons le panorama, presque dans les moindres détails. Nous approchons au plus près de la coupole qui nous englobe dans sa courbe de verre enveloppante. Et finalement, nous nous demandons : quelle nécessité avons-nous réellement de nous repérer dans un lieu ?

L'espace nous frappe par la liberté qu'il nous offre. Nous y sommes guidées par nos intuitions, nos envies, nos rencontres. Nous tournons en rond. Nous nous perdons dans la déambulation. Pourtant, nous tournons bien rond.

[Impressions sur site, rédigé le 27 septembre 2021 et les jours suivants, la mémoire du lieu permettant d'en conserver l'essentiel]

Le centre historique parisien voit émerger en mai 2021 un nouvel espace de diffusion de l'art qui rejoint, avec l'exposition inaugurale *Ouverture*, un paysage culturel déjà très riche. À quelques pas du musée du Louvre et du Centre Pompidou, la Bourse de Commerce et son ancienne halle s'imposent comme lieu inédit de la scène artistique contemporaine. Vidé de ses fonctions économiques qui l'avaient animé jusqu'en 2016, l'édifice circulaire est désormais lié à la collection Pinault par un bail emphytéotique pour les 50 prochaines années (Fromonot, 2018). La ville de Paris s'est grandement impliquée politiquement et financièrement dans la conclusion de cet accord, qui renforce l'image d'une capitale culturellement dynamique et novatrice. Selon cet accord, le bâtiment a été entièrement confié au mécène François Pinault pour être réhabilité en espace muséal. Comme pour ses musées à Venise, il fait appel à l'architecte Tadao Ando afin d'adapter l'architecture et d'en faire un lieu d'expositions muséales temporaires à taille humaine (Picon, 2021). Ces espaces d'art se rejoignent par leurs implantations au cœur de la ville et leurs capacités à réhabiliter des édifices historiques dont le patrimoine architectural ainsi restauré est rendu accessible au public (Picon, 2021). Puisque la Bourse de Commerce est classée monument historique (POP : la plateforme ouverte du patrimoine, s.d.), concevoir un espace où technique et création s'articulent pose de nombreux enjeux. La transformation de la Halle au blé en galerie implique d'établir un grand programme de travaux portant dans un premier temps sur la protection de ce monument emblématique du patrimoine architectural et artistique de la capitale (Picon, 2021). Occupé par la Bourse de Commerce jusqu'à la signature du bail avec la fondation Pinault, le lieu exige donc une adaptation aux normes de conservation des œuvres d'art et à l'instar des vitres uniques de la verrière, remplacées une à une, le défi est de taille (Lemaire, 2017).

Tout au long de ses évolutions, la Bourse de Commerce demeure « un bâtiment symbolique, typique de l'architecture utopiste du dernier tiers du XVIII^e siècle : un bâtiment conçu pour être vu et y être vu » (Kofler, 2021, p.32), ce que favorise l'utilisation du cercle (Picon, 2021). Édifiée en lieu et place de l'Hôtel de la Reine Catherine de Médicis du XVI^e siècle, depuis démoli, la Halle au blé est construite en 1767 autour d'un plan annulaire, unique à l'époque, imaginé par Nicolas Le Camus de Mézières qui s'inspire pour sa réalisation du Colisée de Rome (Kofler, 2021). Seule la colonne, surmontée d'un cadran cylindrique et jouxtant l'hôtel d'origine, est conservée, sa fonction étant hypothétiquement associée celle d'un observatoire astrologique (Picon, 2021). La nouvelle halle en forme d'anneau satisfait les exigences d'un marché couvert et d'un grenier à grains. En rupture avec le plan rectangulaire traditionnel des halles, le dispositif circulaire de Le

Camus de Mézières permet d'optimiser l'espace et de l'ancrer dans sa fonction publique et citoyenne (Picon, 2021). Il reçoit des éloges pour sa forme parfaitement isolée, unique dans le paysage urbain de Paris et ce, encore aujourd'hui (Picon, 2021). Car l'architecte et son associé l'entrepreneur Oblin vont jusqu'à concevoir la rue de Varnes qui encercle l'édifice, surnommée « Rue éternelle », en l'absence de début et de fin (Picon, 2021). Comme Ando, Le Camus de Mézières croit au pouvoir suggestif des formes sur les émotions humaines (Picon, 2021). La Halle au blé est longtemps organisée autour de sa cour circulaire ouverte qui offre une transparence du lieu, permettant d'observer l'évolution des stocks de blé et agissant comme indicateur anti-famine (Picon, 2021). Le bâtiment n'ayant pas suffisamment de place pour le stockage, celui-ci est finalement recouvert par une coupole en bois en 1782 naturellement inspirée du Panthéon romain (Debecque-Michel et Hoffman-Benzaria, 2021). L'édifice bascule définitivement dans un tour de force architectural et technique pour l'époque, toujours attribué à Le Camus de Mézières (Picon, 2021). En 1813, la coupole laisse place à une structure en fonte de fer construite par François-Joseph Bélanger et François Brunet (Kofler, 2021). Étant déjà symbole de puissance industrielle, la Halle au blé devient un des premiers bâtiments de cette envergure à utiliser ce matériau et continue ainsi d'exprimer l'innovation de son époque.

Après une courte cessation d'activités dans l'édifice, la ville souhaite à nouveau disposer d'un lieu qui incarne la puissance économique et commerciale. La transformation de la Halle au blé en Bourse de Commerce est alors confiée à Henri Blondel qui conserve le plan circulaire, les arches de la façade interne, le premier étage, l'un des escaliers à double révolution et la structure métallique du dôme (Picon, 2021). Le projet débute en 1880 et l'édifice nouvellement réaménagé est inauguré en 1889, la fin des travaux coïncidant avec la réception de l'exposition universelle à Paris dont elle devient l'une des attractions principales (Picon, 2021). La réalisation principale est la modification de la coupole en une verrière occupant le tiers supérieur de la structure et sustentée par une toile panoramique de 1 400m² qui illustre l'histoire du commerce mondial (Dumont Saint-Priest, 2019 ; Debecque-Michel et Hoffman-Benzaria, 2021). Après l'ouverture, le journal *Le Temps* parle de l'instinct des visiteurs qui lèvent naturellement les yeux vers l'ouverture par laquelle la lumière pénètre et y croise la peinture murale remplissant toute la circonférence de l'espace (Picon, 2021). Le projet est d'envergure pour cette coupole de verre et de fonte qui rivalise avec le Panthéon de Rome par sa proposition inédite et jamais construite avec de tels matériaux. Ainsi, au même titre que la tour Eiffel, l'ouvrage en forme de demi-sphère s'érige comme preuve

du rayonnement industriel du pays (Debecque-Michel et Hoffman-Benzaria, 2021) et confère à l'édifice toute sa grandeur (Picon, 2021).

Caractérisée par la circularité de son architecture et son dôme-verrière, la Bourse de Commerce – initialement construite pour abriter un centre économique et industriel – se mue finalement en un musée ancré dans la tradition symbolique de l'emblème rotonde-coupole (Gob et Drouguet, 2021). D'ailleurs, d'un point de vue étymologique, l'origine du mot « musée » se pare d'une connotation religieuse et mythologique : « museum » peut se traduire littéralement par « le temple des Muses » (Dictionnaire Larousse en ligne, s.d.-d). Alliant circularité de l'espace et matériaux reflète de progrès, la Bourse de Commerce incarne la rencontre entre héritages antiques et innovations industrielles, entre tradition et modernité d'une époque historique donnée. C'est justement à l'intersection de ces deux sphères que s'exprime l'architecture d'Ando. Au Japon, pays d'origine de l'architecte, « la question de la continuité, de la persistance des formes et des traditions est centrale » avancent en entretien les architectes Lucie Niney et Thibault Marca qui collaborent sur le projet (Kofler, 2021, p.62). Adoptant le béton armé comme élément principal de ses espaces construits, il fait coexister « avec subtilité le dialogue entre l'architecture et son contexte, le passé et le présent, la radicalité et la discrétion » nous dit dans une entrevue le directeur général délégué de la Bourse de Commerce, Martin Bethenod (Kofler, 2021, p.29). Matériau moderne, il est utilisé dans des formes simplifiées par Ando pour sa solidité, sa polyvalence et sa puissance émotionnelle dans le but de modeler un espace qui éveille la conscience esthétique du visiteur (Picon, 2021) et c'est peut-être cet usage qui le distingue de l'emploi qu'en ont fait ses prédécesseurs de l'ère du modernisme.

En effet, Ando s'oppose à la vision rigide de l'architecture moderne et son abstraction devenue « simplification discriminatoire, pure et simple, de l'aspect concret du monde réel » (Ando et Nussaume, 2014, p.157). Lorsque l'architecte cherche à extraire l'essence incarnée par les formes géométriques, il vise à exprimer celle « du monde, à l'organiser, à la simplifier, à l'universaliser, le révéler, pour cristalliser un nouvel ordre » (Ando et Nussaume, 2014, p.157). En ce sens, il les confronte et y insuffle la logique de la nature et de ses éléments afin de conférer à l'espace créé une sensibilité pour l'occupant. Cette dualité entre géométrie et nature permet selon Ando d'éveiller et de stimuler notre sensibilité. Il veut dépasser les principes du modernisme propres aux espaces d'exposition dans la conception de ses musées. En effet, là où le *white cube*

relève d'une géométrie pure et clairement lisible pour le visiteur – le carré associé aux caractéristiques des galeries modernes telles que la blancheur des murs et la lumière artificielle – cet espace demeure hermétique à l'environnement extérieur. Si l'architecte appuie ses constructions sur l'utilisation de formes géométriques simples, il vise à travers cet espace à « confronter la logique de l'architecture à celle de la nature [...] à poursuivre la logique d'un état par lequel les deux logiques coexistent » (Ando et Nussaume, 2014, p.136). Une rencontre entre nature et architecture devient essentielle dans la conception de la rotonde de la Bourse de Commerce telle que réhabilitée par Ando. Ses *Pensées sur l'architecture et le paysage* (Ando et Nussaume, 2014), recèlent déjà tous les indices qui composent cet espace :

Je souhaite raviver le sens de la vie et de la nature, qui circule dans les strates profondes de l'histoire, autrement dit l'esprit de la culture, le faire dialoguer avec le monde actuel et le projeter aussi loin que possible dans le futur. Ainsi, peut-on accumuler des couches nouvelles pour une société future. Alors l'architecture, sans s'enfermer à l'intérieur des formes, émergera, en accord avec son environnement et le cours du temps, pour redonner vie aux paysages naturels et urbains (Ando et Nussaume, 2014, p.157-158).

Sa collaboration précédente avec François Pinault pour l'aménagement de la *Punta della Dogana* à Venise exprime déjà l'une des caractéristiques des projets de réhabilitation d'Ando, à savoir l'utilisation de l'emboîtement via des formes géométriques puissantes (Picon, 2021). Plus concrètement, cela permet de faire cohabiter des structures architecturales d'époques différentes et donc un échange temporel « tout en insufflant une nouvelle vie à ses espaces » (Ando, 2017, cité dans Kofler, 2021, p.13). S'il s'agit de positionner un carré dans un triangle pour le musée vénitien, c'est l'insertion d'un cylindre en béton qui apparaît naturellement dans l'esprit de l'architecte lors de sa première visite de la Bourse de Commerce, « submergé par la lumière venant de la verrière et par le panorama » (Kofler, 2021, p.39-41). Le tracé de son périmètre est d'ailleurs déterminé par les courbes de la coupole et se situe à l'intersection entre la sphère dessinée par le volume central de celle-ci et le sol de l'atrium (Kofler, 2021). Ce que Ando vient extraire d'une forme c'est sa spatialité pour faire apparaître des espaces symboliques et d'émotions ancrés dans le concret (Ando et Nussaume, 2014). Au He Art Museum (Guangdong, Chine) inauguré en 2020, le cercle est l'élément central de l'espace d'exposition structuré par une spirale qui semble directement héritée de celle de Frank Lloyd Wright au Guggenheim (New-York, 1959). À la Bourse de Commerce, la circularité de l'édifice et de son empreinte dans le cadastre urbain (Kofler, 2021) la distingue de la galerie des Nymphéas (Musée de l'Orangerie, Paris, 1927) et du Guggenheim dont les parcelles

demeurent rectangulaires. Ando, qui accorde une grande importance au contexte d'apparition de ses bâtiments, à l'appropriation de leur environnement et à ce qu'il appelle le génie du lieu –*Genius Loci* (Ando et Nussaume 2014), prend en considération ce parvis circulaire « pour interioriser le contexte du bâtiment et le relier à son propre vocabulaire spatial » (Kofler, 2021, p.27).

Ici, basée sur la configuration de la Bourse de Commerce de 1889, la construction de l'anneau circulaire en béton d'une circonférence de près de 90 mètres intervient comme une nouvelle strate de l'histoire du lieu qui résonne avec la façade haussmannienne intérieure, la coupole, ainsi que la toile panoramique marouflée (Kofler, 2021). À l'instar du cerne d'un arbre, elle marque la nouvelle ère du bâtiment, celle d'un centre économique devenu musée d'art contemporain par « une approche minimaliste voire tautologique du bâtiment » (Debecque-Michel et Hoffman-Benzaria, 2021, p.18) qui laisse l'impression que rotonde et cylindre sont le fruit d'un même architecte. Dans la continuité des évolutions de l'édifice, l'intervention contemporaine va plus loin et incorpore le cercle comme élément structurel générant une dynamique spatiale inédite au sein du bâtiment (Picon, 2021). Plus que jamais, la Bourse de Commerce dans son nouveau rôle de musée s'articule autour de la rotonde centrale : « la circularité du bâtiment historique, la centralité du nouveau cylindre, l'espace sphérique sous la coupole –tout le projet semble évoluer de manière centrifuge autour de ces éléments » (Picon, 2021, p.52 ; figure 28). Ayant à cœur la continuité du lieu, le dessin d'Ando suit les courbes déjà présentes qu'il intègre à l'espace rond d'exposition. L'architecture contemporaine est au service du patrimoine où l'implantation massive de la structure en béton ne cherche pas à occulter l'histoire du lieu mais bien à l'interroger, la valoriser et la revitaliser (Kofler, 2021). À titre d'exemple, l'apparition d'un espace circonscrit face au visiteur couplé au motif régulier des trous de banche dans les parois laisse le regard et l'amène à se lever vers la verrière et le tableau panoramique qui court sur toute la circonférence de la coupole. Peut-être est-ce là notre capacité à saisir l'aura du lieu que Benjamin associe au fait de le doter du pouvoir de lever les yeux (Vivante, 2011). Ainsi, à l'exception du cylindre, l'ensemble des éléments architecturaux d'origine ont été préservés dans le cadre de l'aménagement du bâtiment, tels que la façade intérieure cadencée par les vitrines en bois de l'exposition universelle de 1889 ou encore l'escalier à double révolution du XVIII^e siècle conçu pour que flux ascendants et descendants ne se croisent jamais (Debecque-Michel et Hoffman-Benzaria, 2021). L'intégration de la nouveauté structurelle à l'espace d'origine est telle qu'elle semble endémique : les installations techniques qu'elle ajoute à l'édifice sont rendues presque invisibles au public alors

que le soutien du plancher a dû être fortement renforcé pour assumer le poids du cylindre et des futures sculptures (Kofler, 2021). Si la surface circulaire centrale de 625m² s'exprime par une neutralité formelle – parois et revêtement au sol unis, gris clair et lisses qui ne sont pas sans rappeler les codes du *white cube* – elle ne fait pas abstraction du contexte historique inscrit dans l'édifice (Kofler, 2021). Sa présence induit alors la possibilité de réponses spécifiques chez les artistes qui y exposent et participent souvent à la conception de leurs expositions. Par la création d'une rencontre entre tradition et modernisation, Ando propose un regard nouveau sur l'existant.



Figure 28 : Perspective depuis l'intérieur du cylindre en béton de la Bourse de Commerce - Pinault Collection, avec vue sur la coupole en verre, la toile panoramique et une œuvre vidéographique projetée sur un écran à la même courbure que la structure en béton d'Ando

En effet, la subdivision de la rotonde créée par la construction du cylindre génère deux espaces distincts : un vide central et un couloir annulaire distribuant l'accès aux galeries courbes. Ces sous-espaces répondent parfaitement au néant spatial monumental hérité de l'architecture de la halle d'origine. Si le cercle renvoie traditionnellement à une dimension intime, Ando trouve ici le juste équilibre entre les 9 mètres de haut et les 29 mètres de large utilisant le tatami comme unité de mesure (Kofler, 2021). C'est la volonté de doter l'espace rond d'une vue à 360 degrés sur le panorama qui pousse l'architecte à limiter la hauteur des parois. Par ce vaste volume cylindrique, Ando réussit toutefois à façonner un lieu introverti où « le vide peut aussi être interprété comme un acte visant à préserver une forme qui, si elle était cloisonnée, perdrait son attrait universel » (Kofler, 2021, p.20). Éloge du cercle, auquel il associe éternité, univers et cosmos, c'est la quête d'une déambulation spirituelle et intime que Ando cherche à communiquer spatialement au visiteur (Lemaire, 2017).

Dans cette perspective, l'utilisation du béton comme unique matériau permet de « renforcer l'unicité abstraite de la matière » nous disent Niney et Marca (Kofler, 2021, p.63). La texture du béton laisse apparent le quadrillage dessiné par les 863 trous de banches, marque de fabrique d'Ando, comme autant de points d'accroche potentiels pour les œuvres (Picon, 2021). Légère et aérienne par un véritable tour de force technique, la structure est conçue pour réduire l'écho et éclairer le lieu, l'architecte démontrant une fois de plus que ce matériau n'est pas incolore mais bien un catalyseur, un régulateur de lumière (Kofler, 2021). Sa surface sablée permet de capter celle-ci pour mieux la réfléchir, modeler des surfaces créées par les rayons du soleil et illuminer la rotonde (Picon, 2021). Support pour l'espace et intermédiaire pour sa mise en scène (Ando et Nussaume, 2014), ce rayonnement devient même une force supplémentaire pour l'architecte. Lorsqu'il réhabilite la Bourse de Commerce (Kofler, 2021), Ando n'oublie pas l'importance du puit de lumière naturelle et l'ouverture sur l'extérieur, qu'il avait découverts au Panthéon de Rome, pour la mise en valeur des courbes spatiales. La coupole est une entité architecturale qui décloisonne l'espace, lui offre une ouverture et dont la dimension zénithale établit nécessairement un rapport avec le céleste et le cosmos (Vivante, 2011). Ce dôme en verre permet de faire entrer la nature et les éléments à l'intérieur, une dimension essentielle pour Ando, qui met à profit la lumière qui en émane comme marqueur du temps qui passe. Comme dans la galerie des Nymphéas et au Guggenheim, l'ensoleillement selon la période de la journée ou de l'année influence directement l'atmosphère de l'espace (Kofler, 2021). Par sa capacité à rejoindre forme et espace, à rappeler

l'extérieur à l'intérieur au sein de la rotonde qui tend vers une bulle intemporelle (Kofler, 2021), elle anime l'espace. Les ombres de la coupole se projettent sur la fresque murale au rythme d'un cadran solaire (figure 29) ; « À la lumière zénithale pénétrant par la verrière, les gens entrevoient l'espoir dans le mur circulaire en béton » (Bourse de Commerce, 2021). Cette présence lumineuse s'inscrit dans une nouvelle dynamique scénographique qui renie progressivement l'idée d'espaces d'exposition sans source de rayonnements lumineux, considérés comme nocifs pour la préservation des œuvres exposées (Gob et Drouguet, 2021). Ici, le béton gris clair est moteur de l'écriture lumineuse du lieu et favorise directement l'enveloppement du visiteur dans le cylindre, ce que le blanc habituel des espaces d'exposition n'aurait pas permis (Kofler, 2021). Dans une entrevue, Ronan et Erwan Bouroullec, concepteurs du mobilier de la Bourse de Commerce, révèlent que la prouesse d'Ando de « doter la pureté géométrique du cercle d'une charge méditative, contemplative... On appelle cela la science du bâtiment » (Kofler, 2021, p.84). Comme au sein des rotondes panoramiques, le visiteur se retrouve immergé au cœur de l'espace circulaire, tant dans les parois courbes du cylindre qui l'entoure, que dans la toile murale de la coupole qui attire son regard (Kofler, 2021). Cette posture scénographique d'Ando résonne avec la structure architecturale des panoramas qui placent le public au centre de l'espace (Portulese, 2021) : la capacité du cercle à contenir et circonscrire l'art, métaphoriquement et spatialement, en fait un espace qui favorise le dialogue entre public et œuvres exposées (Kofler, 2021).



Figure 29 : Jeu d'ombres et de lumières de la verrière à la Bourse de Commerce - Pinault Collection

Alors que la surface libre à l'intérieur du cylindre n'induit aucun parcours prédéfini chez le spectateur et favorise déambulations et rencontres fortuites, hasardeuses (Kofler, 2021), la promenade périphérique l'engage dans une rotation qui peut devenir mouvement et contemplation sans fin (Debecque-Michel et Hoffman-Benzaria, 2021). Parlant du musée de Fort Worth qu'il construit au Texas (États-Unis, 2002), Ando décrit le couloir périphérique comme « l'espace intermédiaire [...] – ce couloir qui entoure les salles d'exposition – [...] joue un rôle spirituel important [...] C'est une sorte 'd'intervalle' spatial et son ambiguïté même est importante » (Ando et Nussaume, 2014, p.205) puisqu'il génère un sas de connexion où intérieur et extérieur forment un lieu continu. Ando appuie sa stratégie architecturale sur l'interaction entre le tout et les parties. À la Bourse de Commerce, cerné par les hautes parois en béton du cylindre d'un côté, et la façade hausmanienne sur trois étages de l'autre, ce hiatus spatial n'est pas sans rappeler les fameux passages parisiens chers à Walter Benjamin (Kofler, 2021). Les arcades sont des espaces où le rapport à la lumière naturelle est partiel, davantage rythmé par le temps qui les animent ; elles

apparaissent magiques ainsi redessinées par des illusions d'optiques et jeux de lumière (Leslie, 2004). En rupture avec l'espace central rond et bien qu'il dispose de bancs invitant à s'arrêter un moment, ce corridor-galerie encode continuité spatiale et temporelle alors que deux époques s'y confrontent (Kofler, 2021 ; figure 30). D'une part, se déployant dans la verticalité du lieu, il permet de desservir l'ensemble des galeries d'exposition réparties sur quatre étages (incluant le sous-sol) grâce à son escalier suivant la courbe extérieure du cylindre et se gardant d'offrir des repères au visiteur (figure 31), « comme sur la douce topographie d'une colline » (Kofler, 2021, p.24-25).



Figure 30 : Perspective depuis le couloir annulaire de la Bourse de Commerce - Pinault Collection



Figure 31 : Vue sur l'escalier extérieur du cylindre en béton de la Bourse de Commerce - Pinault Collection desservant les galeries d'exposition périphériques

Cette modalité de circulation se veut intuitive et fait directement écho à la spirale guidant le visiteur au Guggenheim. Comme Wright, Ando pense la découverte du lieu suivant une ascension spécifique : la montée par l'escalier cylindrique et la descente par l'escalier à double révolution (Kofler, 2021). D'autre part, le corridor est l'espace ayant conservé le plus de marqueurs temporels des différentes époques de l'édifice, tels que les vitrines ou encore le revêtement au sol. Alors que la circularité infinie du cylindre déboussole le visiteur par son « plan centrifuge » (Kofler, 2021, p.27), les vingt-quatre vitrines du XIX^e siècle sont autant de points de repère pour qu'il s'oriente au sein du lieu, d'autant qu'un numéro est gravé entre chacune d'entre elles. La médiation textuelle et iconographique sur les lieux se fait discrète, le parcours non-fléché. Libre au visiteur de s'adresser aux médiateurs présents pour se diriger. Dans cet esprit, si la Bourse de commerce met à disposition de ses visiteurs un guide du musée (figure 32) et un de l'exposition en cours (figure 33) dès l'entrée de la rotonde, ces-derniers reflètent bien l'absence de repères précis

pour s'orienter. Au contraire, ils retranscrivent parfaitement l'uniformité du cercle dans sa spatialité comme dans la répétition des détails des façades qui sont ici effacés pour favoriser, on le suppose, la lisibilité. Et au-delà l'intuitivité, la liberté et l'infinité du parcours, voire peut-être, la désorientation qu'il crée. Bien que le guide investisse la représentation en trois dimensions pour rendre compte de l'espace et de la monumentalité de la rotonde, occupant bien plus de place sur le dessin que les galeries qui l'entourent, cette modalité de retranscription demeure classique et inscrite sur des pages rectangulaires.

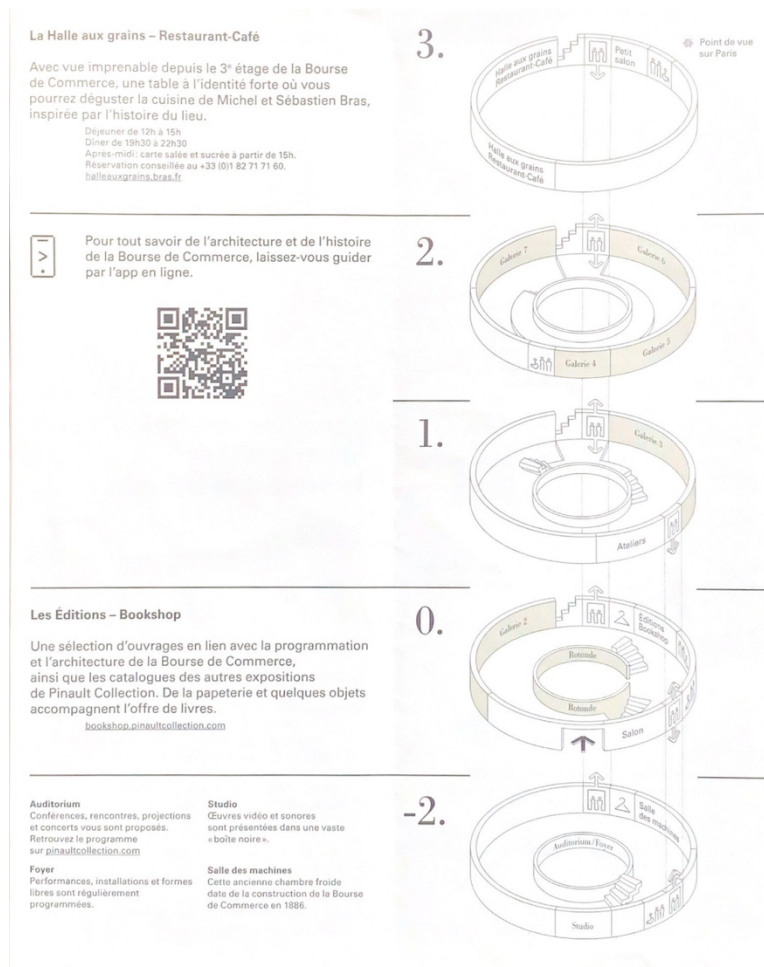


Figure 32 : Guide du musée de la Bourse de Commerce - Pinault Collection recueilli lors de ma visite du 27 septembre 2021 (hauteur 26cm largeur 21cm)

et à l'infini une de ses œuvres. L'art de cet artiste n'a de cesse d'explorer, de repousser et de redéfinir ses propres limites. Rudolf Stingel est né en 1956. Il vit et travaille à New York.

CLAIRE TABOURET
Claire Tabouret s'inspire de la peinture d'histoire et du genre du portrait. Dans l'épaisseur des strates superposées de sa peinture, naissent des présences, tout en fluidité et en transparence. Ses tableaux sont habités par un univers intime et par des personnages issus des photographies personnelles à partir desquelles elle travaille. Transfigurés en groupes à l'identité incertaine, ses figures sont figées dans des mises en scène froides. Elles fixent le regardeur en un étrange face-à-face. Claire Tabouret est née en 1981. Elle vit et travaille à Los Angeles.

LUC TUYMANS
Artiste, commissaire d'exposition et enseignant, Luc Tuymans analyse en peinture le pouvoir de l'image. Trouvées parfois sur Internet, issues du monde des médias ou provenant de prises de vues personnelles, ces images sont imprimées puis rephotographiées plusieurs fois avant d'être transposées en peinture. La palette froide accompagnée par une esthétique de l'effacement instaure une prise de distance avec l'image initiale. Souvent reliés à des sujets historiques plus ou moins proches, les thèmes évoqués par l'œuvre de Luc Tuymans traitent de la résurgence de la mémoire et du lien entretenu avec elle. Luc Tuymans est né en 1958. Il vit et travaille à Anvers.

TATIANA TROUVÉ
S'intéressant à ce que serait une mémoire des objets et des lieux, l'artiste déforme par la sculpture, le dessin ou encore l'installation la réalité tenue pour acquise. Elle crée une dimension parallèle fictionnelle, issue du réel, destinée à y resurgir et dans laquelle tout demeure à redéfinir. Tatiana Trouvé est née en 1968. Elle vit et travaille à Paris.

MARTHA WILSON
Artiste féministe new-yorkaise pionnière de la performance, Martha Wilson prête, dans les années 1970, son corps afin de créer une galerie de personnages subversifs. Pour les composer, elle emprunte des identités et des stéréotypes qui remettent en cause les modèles imposés. Martha Wilson travaille avec un dépassement des genres, qu'ils soient ceux des sexes ou ceux qui distinguent les arts. Martha Wilson est née en 1947. Elle vit et travaille à New York.

LYNETTE YIADOM-BOAKYE
Lynette Yiadom-Boakye peint, selon ses mots, des « suggestions de portraits ». Revendiquant l'influence d'Édouard Manet, de Francisco de Goya ou encore d'Edgar Degas, l'artiste compose des portraits imaginaires, dans un espace indéfini. Elle met en scène des personnages hors du temps. Par ce geste, Lynette Yiadom-Boakye remplace les Blancs d'hier par des personnes noires, rendant flagrante, à rebours, leur omission dans l'histoire de l'art occidentale. Lynette Yiadom-Boakye est née en 1977. Elle vit et travaille à Londres.

Pour votre confort et le respect des distanciations, nous vous remercions de prêter attention aux indications de circulation.

Les salles d'expositions sont signalées en gris sur le plan. Vous croiserez aussi, au fil de la visite, des œuvres « In situ » installées en dialogue avec leur contexte architectural.

		3.	
Galerie 4	STINGEL	2.	
Galerie 7	CHENG / DOIG / DUMAS / MARSHALL SERPAS / TABOURET / YIADOM-BOAKYE	1.	
Galerie 6	CAHN / OBA / TUYMANS	0.	
Galerie 5	KIPPENBERGER / KREWER / SCHÜTTE	-2.	
In Situ	CATTELAN		
Galerie 3	JOURNIAC / LAWLER / LEVINE PRINCE / SHERMAN / WILSON Jusqu'au 15 novembre		
Rotonde	FISCHER		
Galerie 2	HAMMONS		
Passage	LAVIER		
In Situ	GANDER / RAYSSE REYNAUD-DEWAR / TROUVÉ		
Studio	HUYGHE Jusqu'au 15 novembre		

Figure 33 : Guide de l'exposition temporaire Ouverture à la Bourse de Commerce - Pinault Collection recueilli lors de ma visite du 27 septembre 2021 (hauteur 26cm, largeur 30cm)

Finalement, vide central et couloir annulaire se rencontrent au sommet du cylindre via un promenoir courant sur la périphérie du volume en béton et donnant l'impression au visiteur d'être suspendu au milieu de la rotonde, sous le ciel parisien (Kofler, 2021). Le spectateur approche alors au plus près du panorama, illustrant une nouvelle fois la volonté d'Ando que l'architecture contemporaine sublime l'histoire du lieu (Picon, 2021). Du haut de cette plateforme, le spectateur ne peut apercevoir l'espace d'exposition du centre du cylindre ; par l'entremise de vues traversantes, ce qui s'expose ici c'est la toile, l'architecture et certaines œuvres, comme les pigeons de Maurizio Cattelan lors de l'exposition *Ouverture* en 2021 (Bourse de Commerce, s.d.). La forme spatiale du lieu se trouve alors au service de la scénographie et plus particulièrement, de la quête de nouveaux points de vue à offrir au public. Ce dernier peut conclure son parcours au dernier étage, qui accueille un restaurant. La rotonde s'y déploie en un seul coup d'œil (figure 34) et c'est

toute la circularité du lieu qui saisit le visiteur et se matérialise dans une vue d'ensemble (Kofler, 2021). Comme sur une île, l'ascension permet au visiteur de prendre la mesure de l'espace qu'il découvre.



Figure 34 : Vue « panoramique » sur la coupole et la toile à 360 degrés depuis le sommet du cylindre et de la rampe en béton de la Bourse de Commerce - Pinault Collection

Parce qu'il recherche « la pureté de l'expérience vécue dans le bâtiment principal » (Kofler, 2021, p.24), Ando s'attache à concevoir les séquences d'entrées de ces œuvres architecturales comme des intermédiaires essentiels à l'expérience vécue à l'intérieur. Dans cette perspective, il place la billetterie de la Bourse de Commerce à l'extérieur de l'édifice, dans des bâtiments annexes (Kofler, 2021). Peut-être de la même manière que l'accès à une île est conditionné par les modalités d'arrivée, cette étape de la visite, suivi de l'entrée dans le vestibule qui arbore un baromètre du XIX^e siècle, également visible depuis la rotonde (figure 35), puis de la traversée du passage interstitiel sont autant de séquences qui structurent le scénario de découverte de la rotonde et introduisent un ralentissement du rythme (Kofler, 2021). Appliquant la philosophie architecturale d'Ando, on peut définir la rotonde dans son ensemble comme un espace extraordinaire, et le couloir périphérique qu'elle inclut comme un interstice agissant en tant qu'espace fondamental des émotions (Ando et Nussaume, 2014).



Figure 35 : Rencontre entre le baromètre du XIX^e siècle et le cylindre en béton de la Bourse de Commerce - Pinault Collection

Alors que le contexte d'exposition influence la perception des œuvres, l'objectif pour Ando reste d'aboutir aux meilleures conditions de visionnement et de coexistence avec celles-ci, soumettre la fonction architecturale à leur présentation (Kofler, 2021). Exaltation du circulaire, l'espace centré et central qui se dessine au sein de la rotonde décuple scénarii, flux de circulation et rencontres possibles transformant alors les qualités formelles spécifiques au cercle en moteur de l'expérience du visiteur et du programme muséal (Kofler, 2021). On vient à la Bourse de Commerce pour l'exposition mais aussi pour l'édifice dont l'humilité architecturale est louable face aux musées-œuvres de plus en plus présents (Picon, 2021). Alors que le cylindre en béton marque l'empreinte du XXI^e siècle, la circularité du lieu semble se propager comme une onde au sein de l'ensemble de l'édifice. Rotonde, cylindre en béton, couloir annulaire, coursive circulaire, galeries courbes, panorama à 360 degrés, dôme en verre ; autant d'éléments qui se mêlent et se répondent dans la création d'un mouvement hypnotique, continu, voire infini chez le visiteur (Kofler, 2021). L'architecture doit générer une dynamique qui favorise l'exploration spatiale de celui qui entre dans le lieu notamment par sa mise en mouvement, par une invitation à jouer avec la distance entre lui et l'objet observé (Ando et Nussaume, 2014). Cela permet une multiplication des points de vue et la superposition des scènes qui apparaissent. Ninoy et Marca voient justement en le cercle cette capacité à atteindre une plus grande liberté d'explorations spatiales, dans un renouvellement infini (Picon, 2021). Au sein de la Bourse de Commerce, au cœur d'une désorientation spatiale volontaire, la corporalité du visiteur se trouve impliquée dans une rencontre libre tant avec les œuvres qu'avec les médiateurs et les autres visiteurs présents. Malgré un

panorama divisé en quatre sections, séparés par des allégories des quatre points cardinaux (Picon, 2021), qui pourrait faire office de boussole et d'outil d'orientation au même titre que les vitrines, la rotonde s'y singularise par l'absence de directions claires. Le public parcourt, contourne, habite l'espace au gré de ses envies en poursuivant un cheminement muséal qui reste lisible. Par l'approche physique et spirituelle des espaces qu'Ando dessine, c'est la quête d'un effet sur le visiteur qui est déterminante. Au sein de la Bourse de Commerce, elle repose sur la simplicité de la forme ronde.

Méthodologie : recherche-crédation d'un guide d'exploration spatiale

La latitude de l'errance dans le champ des possibles

L'errance dépasse le problème de l'unité de temps et de lieu, elle est un présent différent du moment (Depardon, 2000). Je crois que le processus créatif intervient comme une forme d'errance, d'abord mentale puis matérielle. Un état parallèle au sein duquel « l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives » (Duchamps, 1957, p.3). À l'errance de Depardon (2000), lutte intérieure et psychologique, répond l'acte de création de Marcel Duchamps où « la lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique » (1957, p.3). Depardon (2000) aussi parle du travail du choix et de l'alternance dans les moments de création, d'aller-retours ; laisser reposer – reprendre – laisser reposer – reprendre. La création implique des prises de décisions sur lesquelles on ne peut plus vraiment revenir. Arrive un moment dans le projet où il faut avancer. En ce sens, dans ma méthode de recherche-crédation, les premières latitudes établies ont permis la composition d'une carte conceptuelle structurante avec laquelle je peux jouer. Je considère le panel d'éléments ainsi rassemblés suffisamment vaste pour me permettre de répondre à ma problématique.

Le rêve devient une étape de mon cheminement créatif. Si tout était possible, qu'est-ce que je ferais ? Qu'est-ce qui me manque ? Que voudrais-je voir prendre forme ? Cette latitude est donc celle du champ des possibles. Dans sa vision de la recherche-crédation, Leavy (2020b) nous invite à explorer notre propre expérience ainsi qu'à reconnecter avec la part émotionnelle de la recherche.¹⁷

Pour cette quadrature de la rotonde et dans un processus de remédiation analogue à celui du musée circulaire face au *white cube*, j'aborde le guide d'exposition comme un outil à déformer, remodeler et courber. À ce stade de ma démarche, j'oriente mon projet de recherche-crédation vers une proposition au visiteur de muséer dans l'espace d'exposition rotond afin d'explorer les potentialités

¹⁷ Lorsque Leavy (2020b) affirme que l'art implique que nous ayons une réponse émotionnelle nous amenant notamment à développer de l'empathie, cela fait écho à l'idée d'une expérience esthétique. Chaque projet ayant sa spécificité, c'est l'authenticité qu'on y investit qui permet d'entrer dans l'émotion et l'interprétation pour le créateur comme pour le spectateur.

qui découlent de ses courbes. Dans cette perspective, je souhaite concevoir un outil de médiation où le visiteur s'engage dans une co-construction de son expérience. Accédant ainsi au processus créatif, cela favorise l'introspection de celui-ci, sa réflexion, sa projection et son interprétation de l'objet (Sweig, 2017). Positionné comme maître du processus, libre de choisir, il se trouve plus enclin à se prêter au jeu de la découverte (Deterding et al., 2011).

Le jeu est présenté par l'historien Johan Huizinga comme une entité fondamentale de la culture (Di Filippo, 2014). Enfant, nos premiers rapports au monde qui nous entoure s'établissent d'ailleurs par le jeu alors que nous avançons vers de nouveaux niveaux de maîtrise (Turkle, 2011). Celui d'une boîte à formes où l'on cherche à faire entrer un carré dans un carré et un rond dans un rond. Le jeu incarne la dimension infantile de la capacité humaine à être confrontée à la fois à l'expérience en créant des situations modèles et à maîtriser la réalité en expérimentant (Turkle, 2011). Une fois adulte, il nous fait prendre un pas de côté pour basculer dans une autre réalité (Turkle, 2011). Outil d'émancipation du modèle dominant, il permet une introspection de l'individu, et plus généralement, de la société (McLuhan, 1977). Expérience ludique détachée de la vie quotidienne, le jeu permet d'atteindre des conjonctures moins accessibles par d'autres moyens (réflexion, narration, manipulation, action, interaction, etc.), comme le démontre récemment l'essor des jeux vidéo (Di Filippo, 2014).

Au sein du musée rotond, l'élément de jeu intervient comme une activité pertinente pour favoriser l'exploration de ces espaces formellement opposés aux normes d'exposition dominantes véhiculées par le *white cube*. Parce qu'il peut jouer de multiples rôles, comme celui de capteur culturel, de modalité d'enquête et de pratique, il est important de redonner sa place au jeu comme médiateur. En effet, il est un facteur important dans la transmission de savoirs, notamment par l'engagement des participants qu'il implique (Hjorth et Richardson, 2020) et englobe des modes formels et informels de performativité. Son rôle d'outil de transmission intervient dans l'expérimentation et l'exploration dans et autour de la pratique, impliquant souvent un type de compréhension incarnée et dont l'un des catalyseurs évidents est le contexte (Hjorth et Richardson, 2020). « Les jeux sont des situations inventées pour permettre la participation simultanée de plusieurs personnes à des modèles importants de leur vie collective » (McLuhan, 1977, p. 281) ; projeté dans une situation artificielle par un décalage perceptif, c'est notre vie sociale que l'on questionne par notre participation à un jeu.

La latitude des règles de l'espace créatif

Dès lors, les connaissances recueillies lors de la recherche documentaire sur le lieu et la culture du contexte sont réactivées dans mon processus créatif au cours de cette latitude. Ayant toutes les cartes en main, la problématique est ici abordée dans la perspective d'en extraire des contraintes créatives. Comment présenter sur une feuille rectangulaire un espace d'exposition circulaire ? Quelles sont les limites ? Quel cadre cerne le projet de création ?

Ayant établi la galerie des Nymphéas (Paris, 1927), le Guggenheim (New-York, 1959) et la Bourse de Commerce (Paris, 2021) comme les trois cas de mon étude, ainsi que les perspectives offertes par le jeu, il s'agit désormais de circonscrire son terrain à travers les règles de mon espace créatif, au sens propre comme au figuré. De manière générale, je décide que ce sont les rotondes centrales de chaque lieu qui seront analysées, faisant délibérément abstraction des galeries et autres salles d'exposition adjacentes bien qu'elles puissent, le cas échéant, également abriter des œuvres des expositions temporaires. Cela s'explique par le fait que ces espaces annexes ne présentent pas toujours les caractéristiques identifiées dans ce mémoire de recherche comme composantes essentielles du musée rotund, mais aussi dans une optique de contraindre davantage le sujet. De plus, puisque cette recherche-crédation s'attache à analyser la forme du médium qu'est l'espace muséal, le contenant de l'exposition et non son contenu pour reprendre l'approche de McLuhan (1977), *Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum* (2010) fait office de référent. Alors que l'exposition temporaire voit se vider pour la première fois la rotonde du Guggenheim, c'est l'architecture du musée qui s'expose elle-même et affiche d'autant plus sa circularité. Dans son étude de la scénographie muséale, Bianchi (2017) avance que « l'absence totale de dispositifs et d'objets à contempler met en relief la problématique de la spatialité et surtout la dialectique entre les concepts d'œuvre, d'exposition, d'espace et de corps en mouvement » (p.93). De manière analogue, j'aborderais les trois musées rotunds de ce mémoire comme s'ils étaient dépourvus de leurs œuvres d'art, et donc de repères pour le visiteur, le vide devenant moteur de la création, espace à s'approprier. L'œuvre permanente des Nymphéas au Musée de l'Orangerie et les expositions temporaires en cours lors de mes observations directes sur le terrain sont uniquement comprises comme sources d'éléments facilitant l'étude du lieu et permettant de confronter la réalité aux informations recueillies dans les archives et lors de la revue de littérature. Chacun des trois cas étant porteurs de contraintes singulières comme de caractéristiques

communes, l'adoption de cette méthodologie me permettra donc de définir l'archipel des trois lieux d'exposition rotonds comme le contexte d'apparition spécifique pour ma réinvention du guide d'exposition.

La latitude de la matérialisation

Les composantes ont été listées, les rêves imaginés et les règles de l'espace créatif déterminées. Cette nouvelle latitude est une bascule dans mon processus créatif. Approcher un sujet à travers différentes méthodes permet de révéler des angles de perception inédits. Et de manière analogue à la pratique collectionneuse de Walter Benjamin (Tackels, 2012), j'ai accumulé et mis de côté mots et images qui entrent en résonance avec mon expérience quotidienne, et au-delà, deviennent les moteurs pour ma création. Désormais, il s'agit de matérialiser toute la théorie développée au fil des recherches, des images et des mots ; « quitter le mot [...] pour entrer dans la matière » (Depardon, 2006). L'enjeu réside alors dans l'évitement de l'illustration. C'est lors de cet étape qu'un panel d'outils sont mis à profit : expérimentation avec les matériaux, dessins, logiciels de représentation et de modélisation, instruments de mesure, etc.

Le travail d'accumulation orchestré vient orienter la matérialisation sur le papier de notre collecte de mots et d'images. Tissage sémantique et assemblage iconographique dessinent la topographie insulaire de mes espaces muséaux. À la manière du *scrapbook* tel que défini par l'imaginaire de Paul Cox (Hamaide, 2008), un livre sans structure narrative mais plutôt composé de structures cachées ou mêlées aux images, l'accumulation pictographique illustre un panel d'activités quotidiennes réalisées dans divers espace-temps. Le collage, compris comme procédé de composition, peut se déployer aussi bien dans l'image que dans le mot. Ici, l'image n'est pas uniquement visuelle mais bien dialectique. On évoque. Les mécanismes cognitifs, aussi bien du créateur que de l'observateur, s'expriment dans le jeu d'une construction narrative mentale. Jouer pour interpréter (figures 36, 37 et 38). Retrouver l'imaginaire et le jeu pour déclencher l'expérience esthétique. Jouer à toutes les échelles, forme et contenu. Le travail d'association participe d'un jeu de création. Le rapport texte-dessin, mot-image se retrouve dans de nombreuses pratiques culturelles à l'instar du rôle du cartel de l'objet exposé ; « avec la muséologie d'objet, l'exposition est une juxtaposition d'unités, répondant à un principe de classement et généralement constituées de deux registres médiatiques : un objet et une étiquette. » (Davallon, 2011). Une image et un mot.

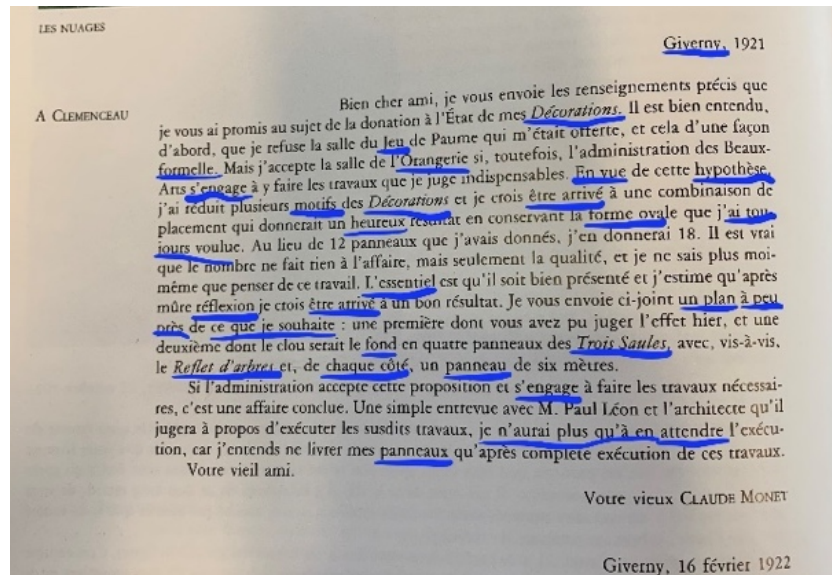


Figure 36 : Processus de recomposition littéraire à partir des correspondances de Claude Monet (Kendall, 1989)

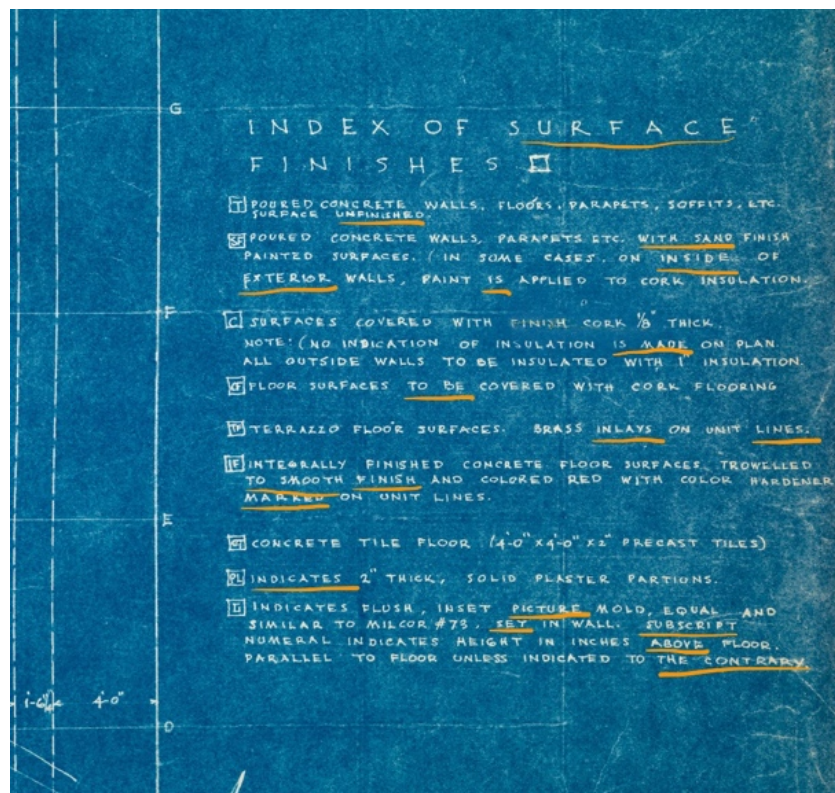


Figure 37 : Processus de recomposition littéraire à partir de l'index du plan du Solomon R. Guggenheim Museum. Tiré de *Detail of Index of Surface Finishes on plan drawing from the 1953 presentation set produced for Harry Guggenheim*, par Frank Lloyd

Wright Foundation, 2017a, The Guggenheim Museums and Foundation

(<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/illuminating-details-from-frank-lloyd-wrights-guggenheim-blueprints>)

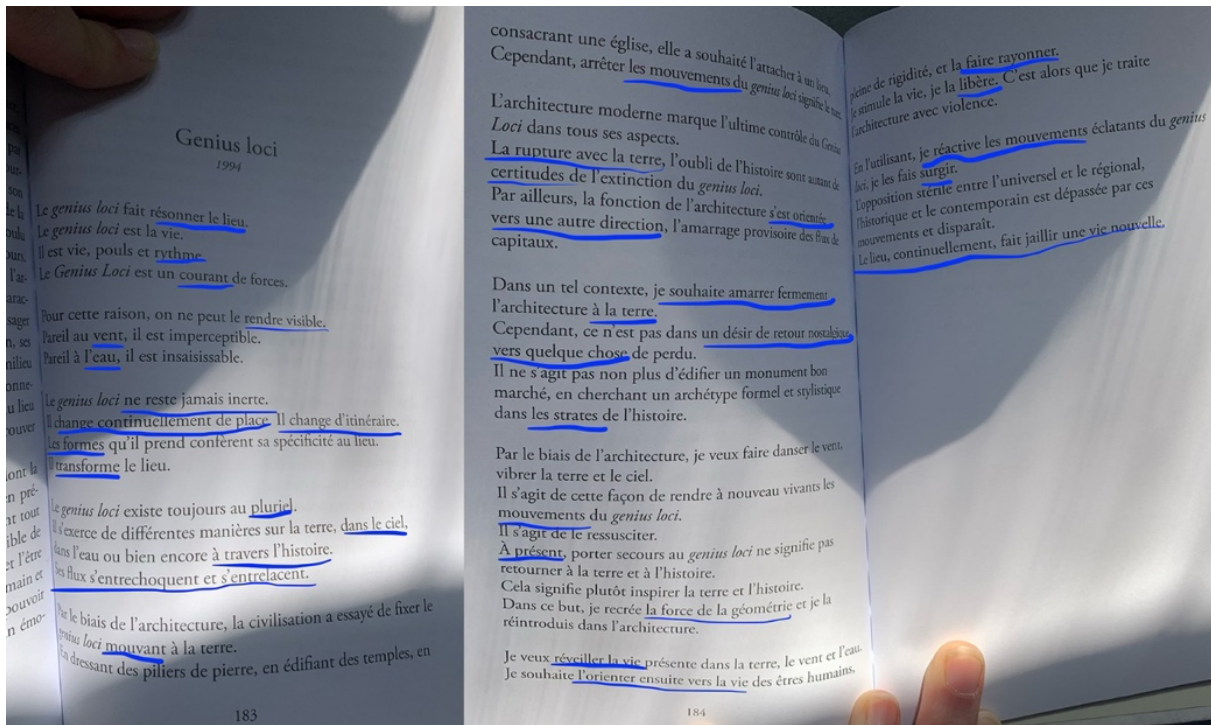


Figure 38 : Processus de recomposition littéraire à partir du texte *Genius Loci* de Tadao Ando, 1994 (Ando et Nussaume, 2014)

Traditionnellement, les guides d'exposition sont généralement des impressions sur feuille de papier et c'est avec ce postulat que se poursuit la matérialisation de mes idées. Le papier est un support de diffusion des savoirs (Klanten, 2009). Un support de mémoire. Aujourd'hui supplanté par les médias numériques, sa tangibilité en marge de cette domination en fait un matériau médiatique à détourner, à expérimenter et à investir pour repenser nos échanges et leur immédiateté (Klanten, 2009). Le papier est un support d'imagination qui prend le temps de se penser, et de se modeler. De médiation aussi pour révéler, matérialiser, représenter un monde de possibilités. Une certaine nostalgie de l'enfance où le papier était un support de création quotidien pour l'esprit (Klanten, 2009). Un outil de construction. Le papier est un important vecteur du faire et du fabriquer. En effet, cela nous reconnecte avec le monde matériel et le processus créatif ainsi rendu tangible permet un investissement de soi, la mise en forme concrète de nos pensées et l'ancrage dans une réalité qui se perd parfois à l'ère du numérique (Klanten, 2009). Le designer Jum Nakao voit en la feuille de papier l'infinité d'univers qui peuvent apparaître, une force de proposition qu'il associe notamment à l'origami et aux potentialités rendues possibles par la tridimensionnalité (Shaoqiang, 2012 ; figure 39). À la fois solide et flexible, sa matérialité en fait un support à plier, découper,

déchirer, brûler, peindre, écrire, etc, (Shaoqiang, 2012) qui ouvre tout un champ d'appropriations et d'expérimentations, d'explorations de l'espace physique et de nos sensations immédiates telles que le toucher ou l'odorat (Klanten, 2009). Marques de pliages ou traits de découpe sont parfois l'occasion de révéler savoirs et contenus accumulés sur le papier ou dans ses interstices. Le vide de la feuille blanche incarne l'ouverture de ce matériau, à la fois absence et présence à venir (Klanten, 2009). Une infinité de possibilités presque aussi vaste que celle supposée de la liberté de création digitale (Klanten, 2009). Car au départ, il y a la feuille de papier.



Figure 39 : Étude autour de la fabrication d'une sphère en kirigami

Empruntant au jeu le divertissement, et au guide sa fonction d'accompagnateur dans un parcours, l'objet créé vise à souligner la spécificité du langage spatial inscrit et connoté par le circulaire lors d'une exposition muséale. Ainsi, l'objectif ici est d'imaginer un outil de médiation capable d'exprimer matériellement et sensoriellement la rondeur du lieu des trois cas choisis. Malgré l'espace rond qui les unit, chaque musée introduit dans ce mémoire est présenté comme lieu spécifique, entité indépendante ne pouvant être attachée à des normes strictement communes : c'est donc naturellement que chaque cas mène à une déclinaison différente du guide ou incarne mieux l'une des composantes du circulaire muséal. *In fine*, ce sont trois guides à part entière, correspondant chacun à l'un des trois musées ronds, qui une fois rassemblés, forment un seul objet. Il s'agit à travers cette fragmentation d'amener le visiteur à rejoindre un espace de réflexion

autour de la circularité de ces lieux. Fabriquer un guide-objet qui évoque, ce que la chercheuse Sherry Turkle (2011) définit comme un artefact qui nous permet de réfléchir, doté d'une entité narrative à part entière. Selon elle, réinvestissant le concept de bricolage développé par Claude Lévi-Strauss, les personnes sont des bricoleurs qui utilisent les objets qui les entourent comme des biens avec lesquels penser (Turkle, 2011). Ainsi, la distinction s'efface entre objets et théories qui deviennent deux entités liées voire interdépendantes. D'une certaine manière, l'objet devient médiateur, intermédiaire entre ce qui anime nos pensées en dedans et ce qui leur donne forme et matière en dehors (Turkle, 2011). Ainsi, si la fonction de guide est centrale à ma conceptualisation, cette latitude de la matérialisation impose de se questionner sur le but de l'objet créé : quelles sont les composantes, les exigences de satisfaction de mon objet ? Quelle en sera la maniabilité ? Comment se joue le jeu de création de l'objet ? Que doivent faire les spectateurs-participants pour le créer ? Comment pourront-ils se l'approprier ?

La latitude de la conception

Cette latitude de mon protocole de recherche-crédation concerne le développement du guide-objet, ce qui, dans son ensemble, relève plus de la technique. Il s'agit de s'attarder à la conception physique des éléments et à leur fabrication. Cela comporte plusieurs tests de production, diverses tentatives qui impliquent généralement des ajustements conceptuels.

Je pense que la réalisation d'un projet de création relève notamment de l'essai. Évoquant le travail de Cox, Hamaide (2008) explique que « l'essentiel est peut-être dans la trace qu'il laisse apparente, dans le processus de création qui exhibe ses techniques de fabrication, dans ses essais, ses brouillons et ses ratés parfois » (p.148). Cette vision rejoint celle de l'écrivain Stefan Zweig (2017) qui considère l'importance de documenter le processus de création comme quelque chose d'essentiel pour favoriser l'interprétation de l'œuvre créée. Face à celle-ci, la posture du spectateur est double puisqu'il la reçoit comme un mystère, le résultat d'une forme de génie créatif, mais aussi comme un objet à décrypter, dont on cherche à comprendre le contexte et les mécanismes ayant mené à son apparition (Zweig, 2017). De plus, dans le cadre d'une méthodologie de recherche-crédation, la documentation du travail effectué est une condition de validité de l'étude menée (Chapman et Sawchuk, 2012). C'est dans cette optique qu'il me semble nécessaire de photographier l'évolution de la recherche et de la création au fil des latitudes abordées.

De plus, un élagage théorique s'impose parfois. À chaque schéma constructif, je me dois de vérifier que la matérialisation du concept n'intervient pas de manière trop abrupte mais laisse bien place à un espace d'évocation. On conseille à Depardon de regarder ses images (Depardon, 2006). De manière analogue à Alberto Giacometti (1993), qui écrit « je ne sais ce que je vois qu'en travaillant », regarder ce que l'on crée et commenter nos impressions, aussi naïves soient-elles, permet de basculer dans un ressenti instantané, une autocritique spontanée. Par ailleurs, la réception d'une critique extérieure est un élément constructif du projet. En ce sens, cette latitude est aussi celle de l'expérimentation auprès d'un public ignorant tout du cheminement artistique en filigrane. Une fois le projet près de son stade définitif, je le présente à des membres de mon entourage dans le but d'avoir un regard neuf, proche de celui du spectateur. Cette phase expérimentale est essentielle pour évaluer l'impact de la matérialisation du concept et sa lisibilité. Une fois ajustée et sa cohérence auprès du public confirmée, je fabrique les trois-guides objets ainsi qu'une version assemblée. Dans mon processus créatif, c'est la réalisation finale de mon projet mais cela demeure un premier prototype avec son lot d'améliorations possibles. Le tout est accompagné d'une série de photographies pour rendre compte du résultat et favoriser sa diffusion.

Analogie circulaire : du rapport de la circularité à l'insularité

Les musées ronds apparaissent comme les rares miroirs déformants des normes d'exposition rigides et dominantes prônées par le *white cube* et plus généralement, le modernisme architectural. En ce sens, on peut associer leur existence dans l'histoire de la muséologie à une forme d'utopie de l'espace muséal alors que leurs concepteurs respectifs étaient mus par la quête de concevoir un lieu inédit et idéal d'exposition. Car si l'on se réfère à son étymologie, l'utopie n'existe pas. Elle est non-lieu par excellence, une « construction imaginaire et rigoureuse d'une société, qui constitue, par rapport à celui qui la réalise, un idéal ou un contre-idéal » (Dictionnaire Larousse en ligne, s.d.-h) et « comme telle, elle est pure fiction » (Fahys, 2022, p.55). Espace d'idéation. Elle est un « projet dont la réalisation est impossible, conception imaginaire » (Dictionnaire Larousse en ligne, s.d.-h). Mais par là-même, elle est force de proposition. Se détachant de la norme, elle passe par une rupture avec la société induisant alors une culture spécifique (Besse et Monsaingeon, 2019). Un cercle culturel. Chez Thomas More, l'utopie se fait île « unique, introuvable et inexistante [...] si l'on en croit l'étymologie » (Fahys, 2022, p.55) et incarne « la condition de possibilité d'une autre société » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.208). Elle se construit suivant des règles spécifiques dont la principale est la mise à distance du monde connu. Elle file¹⁸, devient et protège son insularité. L'utopie comme île s'offre en territoire vierge de savoir, espace de création dont la part d'imaginaire endémique fait émerger des pensées utopiques. Si l'insularité peut tourner à la dystopie, les îles modèlent à travers leur rupture un lieu agissant comme outil intellectuel, « horizons lointains de nos aspirations éternelles » (Fahys, 2022, p.43). Et c'est cette dimension que je choisis d'explorer comme point de départ pour ma création de nouveaux guides d'exposition des trois musées ronds.

Dans cette perspective, et grâce aux ouvertures créées par le développement d'un lexique intuitif du circulaire (processus élaboré dans le chapitre méthodologique de cartographie du paysage muséal rond), je propose d'explorer les similitudes qui unissent espace circulaire et insulaire, et plus précisément, de concevoir l'espace d'exposition circulaire comme espace-île insulaire. Utopies muséales bien réelles, les musées ronds sont portés par la volonté commune chez leurs concepteurs de remettre en question les normes d'exposition architecturale et d'explorer les affordances du cercle. Que ce soit la galerie des Nymphéas (Paris, 1927), le Guggenheim (New

¹⁸ « faire île se dit filer » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.36)

York, 1959) ou plus récemment la Bourse de Commerce (Paris, 2021), chacune de ces îles muséales a marqué son époque par la proposition d'espaces et de mouvements inédits pour la découverte des œuvres d'art suivant de nouvelles modalités.

Que ce soit dans l'imaginaire, de par l'esthétique et les récits qui lui sont associés ou encore au sein de son étymologie même, *isola* en latin, l'île est par définition isolée : « espace de terre entouré d'eau de tous côtés » (Larousse, s.d.). Une dimension aquatique d'ailleurs caractéristique du territoire, que l'on retrouve directement dans ses racines issues du « vieil anglais [...] *illond, yllond, yland, hylan* ou *ile-land* » dont « les préfixes varient, mais sont tous d'origine germanique et signifient 'eau', ou 'lieu aquatique' » (Gavin, 2021, p.105). Mais peut-on résumer l'île au fait d'être seule sur l'eau ? Si l'insularité renvoie alors à une forme d'éloignement, un « mode d'isolement » voire une « névrose d'espace » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.15), l'île existe aussi par sa complexité et son ambiguïté, à travers de nombreux jeux d'opposition. Île ou lac ? Île de mer ou île de terre ? Intérieur ou extérieur ? Macro ou micro ? Plein ou vide ? Isolée ou reliée ? Voyage choisi ou exil contraint ? S'engager ou se mettre en retrait ? Le territoire s'inscrit dans une rupture entre terre et eau évidente, incarnation d'un monde hermétique qui la distingue des autres lieux isolés (Fahys, 2022) et accentue l'idée que psychologiquement, on tend à y vivre de manière confinée (Gavin, 2021). Empruntant la formule au psychanalyste britannique Donald Winnicott, Gavin (2021) nous encourage à percevoir les îles comme un espace favorisant « l'état psychologique de l'*isolement*, à cultiver, et celui de l'*isolation*, à rejeter » (p.61). Mais loin de se constituer uniquement en monde fermé, l'île est aussi un espace relié en permanence à travers les éléments qui l'entourent comme « l'eau, l'air ou la terre à d'autres entités, îles ou continents, qui entretiennent avec elle des relations plus ou moins manifestes ou secrètes » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.184). Dualité insulaire, entre isolement et échanges. Mise en retrait et connexion. C'est d'ailleurs ce que la géographe Marie Redon entend en définissant les îles comme des « enclaves paradoxales » :

Deux sentiments forts et contraires peuvent ainsi coexister : celui de se sentir coupé des enjeux globaux, à l'écart des contingences continentales, et celui d'être happé, économiquement, socialement et culturellement, par un processus inexorable qui entraîne l'île dans le courant des enjeux stratégiques mondiaux. [...] *In fine*, les îles essaimées sur le globe sont bien au cœur d'un monde globalisé et au croisement d'échelles tout à la fois minuscules et immenses (Fahys, 2022, p.51).

C'est dans cette perspective que Gavin (2021) associe l'expérience insulaire de l'isolement à un mirage. Par les rapports de pouvoir, d'économie et d'échanges culturels inhérents à notre monde globalisé, l'île demeure une entité à part entière intégrée à un système, qu'il soit tangible ou non. Cela tend à nous faire observer le monde qui nous entoure à travers une vision archipélagique. « Chaîne plus ou moins visible des îles qui les relie les unes aux autres par toutes sortes de connexion » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.184), l'archipel induit la possibilité d'échange, d'errance voire de dérive. Par conséquent, seule l'*Utopia* de More ou les îles sur le chemin d'Ulysse, finalement des îles issues de récits et quêtes d'aventure, semblent parvenir à être réellement isolées.

Ainsi, uniquement à partir de la définition de l'île, on constate d'ores et déjà la difficulté à circonscrire le sujet. Nombreuses sont les dimensions qui interviennent dans sa définition et tout le paradoxe réside peut-être dans cette pluralité d'éléments mobilisés. Car au-delà de cette brève tentative de se limiter, dans un premier temps, à l'étymologie et à la signification du terme « île », c'est tout l'univers insulaire qu'il s'agit de convoquer par la suite. L'île comme territoire de l'imaginaire, du rêve, de l'introspection, de la connaissance, de la politique, de la représentation. En fait, l'insulaire comme microcosme semble renfermer une singularité presque universelle car « singularité semble en effet rimer avec insularité et implique de se vivre et de se penser comme une île, aucune ne ressemblant aux autres même si chacune partage avec toutes bien des caractéristiques communes » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.184). Par analogie, dans le cadre de cette recherche, chaque espace muséal rotund est porteur à la fois de son unicité dans l'histoire de la muséologie, et de spécificités partagées avec les deux autres lieux étudiés. Archipel de caractéristiques insulaires qui résonnent avec les qualités des trois lieux choisis pour cette étude.

Au départ, il y a donc l'île. Entité indépendante qui flotte, ponctue la carte. « L'éloignement, l'isolement, la clôture, des rythmes temporels singuliers, mais aussi la capacité à se relier à d'autres points de l'espace » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.206) ainsi que les marées, la frontière et le(s) réseau(x) sont autant de qualités insulaires qui caractérisent l'île.

Ensuite, on définit l'île par le prisme de la géographie et de la science qui voient en celle-ci un territoire idéalisé, notamment par le tracé qui se ferme sur lui-même, revient au point de départ, laissant un espace clos dont on pourrait faire une observation exhaustive. En effet, parce qu'elle est circonscrite et « finie dans sa forme, l'île est un espace cernable et donc décrit, étudié

et analysé, d'où l'idée d'une forte 'géographicité' insulaire » (Fahys, 2022, p.45). Nettement délimitée par une géométrie qui s'infléchit, l'empreinte de l'île se démarque dans le paysage cartographique par ses tracés incurvés, arrondis et sinueux (Besse et Monsaingeon, 2019). Ainsi, la transcription de ses contours porte dans la description même de son dessin des caractéristiques qui composent le cercle ; on parle ici de lignes courbes, de circonférence et de circonscription. Et Besse et Monsaingeon (2019) ajoutent que c'est l'ascension, la prise de hauteur qui nous permet d'affirmer avec certitudes que nous sommes situés sur une île, car c'est par l'altitude que l'on prend conscience et ressent physiquement que cette terre sur laquelle on se trouve est entourée d'eau. Comme le cercle, l'île est cernée. Un territoire presque toujours décrit comme circonscrit d'eau, de plages, de falaises... Ultimement, défini par sa périphérie.

Une dimension que l'on retrouve directement dans les modalités de représentation de celle-ci sur une carte. Au-delà du point, par essence circulaire, qui permet de localiser une île sur une mappemonde à grande échelle, ce sont les tracés qui l'entourent qui créent le repère insulaire cartographique. Puisque l'espace maritime autour de celle-ci ne fait l'objet que de peu d'indications graphiques, comme le toponyme, cette surface constitue un espace de représentation pertinent, presque vide, pour signifier la présence insulaire. Ainsi, « leur périmètre est alors renforcé par un jeu de lignes qui figurent les ondulations de la surface de l'eau » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.117), qu'elles soient « coupées » ou « filées ». Le premier cas consiste en des lignes esquissées horizontalement qui surlignent toute une zone autour de l'île alors que le deuxième se compose de cercles concentriques dont le centre est justement l'île ; on les nomme encyclies par ressemblance avec les cercles qui ondulent à la surface lorsqu'on fait des ronds dans l'eau ou qu'un objet est jeté à l'eau (Besse et Monsaingeon, 2019). Les unes adoptent la parallèle des bords de la carte alors que les autres s'inscrivent parallèlement à la forme de la côte. Dans les deux cas, les traits s'atténuent et s'espacent progressivement lorsqu'on s'éloigne du littoral (Besse et Monsaingeon, 2019).¹⁹ Aura insulaire.

À la différence des représentations architecturales, profil et plan de l'île se rejoignent. En effet, on a d'abord appris à reproduire les îles en plan telles qu'elles nous apparaissaient de profil.

¹⁹ Plus récemment, ces tracés ont laissé place à la représentation par aplats de couleur, un bleu homogène dont l'intensité varie pour indiquer les nuances de profondeur (Besse et Monsaingeon, 2019). Dans le cas de cartes plus détaillées, les courbes bathymétriques, qui identifient les reliefs, se dessinent au fil de tracés incurvés, arrondis, voire sinueux (Besse et Monsaingeon, 2019). Une représentation qui nous rappelle que la nature n'est pas rectiligne et que la courbe incarne peut-être le pendant graphique de l'organique.

Cela s'explique notamment par le fait que c'est cette « skyline » (Eco, 2016, cité dans Besse et Monsaingeon, 2019, p.12) insulaire qui permet à celui qui approche l'île de l'identifier. Comme évoqué précédemment, repérer une île par sa délimitation territoriale en plan implique de pouvoir s'élever et atteindre une vue presque aérienne. À l'inverse, le profil est une représentation « de la côte telle qu'elle est vue depuis la mer, en tenant compte de l'heure et de l'orientation du regard » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.68), de l'ici et maintenant du visiteur aux abords, et agit comme référent, modèle voire guide dans les livres de navigation du XVI^e siècle. Ce qui unit profil et plan de l'île, c'est « l'apparente simplicité du contour qui facilite en effet la représentation de ces mondes insulaires qui ont été cartographiés abondamment et de façon très différente des espaces continentaux aux contours ouverts et indéfinis » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.94). Une circonscription qui implique une frontière, presque évidente. « Il y a donc, de prime abord, une facilité à penser l'île, qui frôle l'indolence conceptuelle, la paresse » (Fahys, 2022, p.45) mais qui paradoxalement, par la contrainte spatiale, libère aussi tout son potentiel créatif dans la recherche de représentation.

Dans le domaine de la cartographie, ce qui démarque l'île des territoires continentaux c'est justement cette force expressive qui émane des caractéristiques propres à l'insularité. Il y a celles évoquées précédemment comme l'isolement, la charge utopique, l'échelle réduite ou encore le retrait topologique, et il y a également la mobilité. Cette capacité à se mouvoir, attribut fondamental, la distingue d'autant plus du continent, stable, et renvoie à la notion d'île flottante (Fahys, 2022). Chez Ulysse, par exemple, les îles flottent afin de maintenir leur localisation secrète et ainsi conserver leurs mystères (Besse et Monsaingeon, 2019). Terre incontinente, « la qualité essentielle de l'île, selon Pline l'Ancien, est l'« inconstance » » (Fahys, 2022). Cette mobilité s'expliquerait par leurs caractéristiques physiques, leur légèreté et leurs formes arrondies, triangulaires, et en aucun cas rectangulaire, favorisant la possibilité pour le territoire insulaire de se laisser porter, dériver et naviguer en suivant les différents courants nautiques (Besse et Monsaingeon, 2019).²⁰ Quant à l'écrivain Hervé Hamon, il nous rappelle dans une entrevue pour

²⁰ Et si, dans leur errance, elles tendaient à s'assembler, elles prendraient « à un moment donné la figure d'un triangle et à un autre celle d'un cercle ; [...] jamais un carré », imagine Pline l'Ancien au sujet des îles Calaminæ, territoires flottants mythiques en Lydie (s.d., cité dans Gavin, 2021, p.162). Si cette association du mouvement insulaire à la forme circulaire ne s'enracine pas concrètement dans des études géographiques et géologiques, les îles flottantes existent réellement comme c'est le cas, par exemple, des mangroves de Floride (Gavin, 2021), aussi qualifiées de « faiseuse d'îles » (Smithson, 1996, cité dans Besse et Monsaingeon, 2019, p.196).

Reliefs que « la Terre est elle-même une île » (Fahys, 2022, p.65), définie par sa rotondité. Une sphère insulaire que l'on peut percevoir comme flottante elle aussi, dans l'espace et créant « son propre sol à mesure qu'elle avance, se balançant au hasard sur la mer salée, se balançant jour et nuit autour du soleil » (Dillard, 2017, cité dans Gavin, 2021, p.236).

Parce qu'il s'agit tout au long de ce mémoire de recherche-crédation de se questionner sur les modalités de représentation d'un espace spécifique, en l'occurrence la rotonde muséale, il est pertinent de se questionner dans le cas de la mobilité du territoire insulaire sur les enjeux qui ont trait à sa matérialisation sur le papier. Dans cette optique, Besse et Monsaingeon (2019) nous interrogent : « Comment restituer un objet qui dérive et modifie sa forme à mesure qu'on le contourne ? » (p.40). En effet, l'île a cela de circulaire qu'elle agit sur la perception du visiteur comme le fait un mur courbe, à savoir, en modifiant les dimensions spatiales à mesure que l'on se déplace (Zeldes, 2019). Perspective mouvante. Le récit *Le Mont Analogue* de René Daumal (1981) illustre bien cette capacité à déformer l'espace perceptif qui unit insulaire et circulaire. En effet, l'île du roman est invisible pour le visiteur grâce à une couronne dont « la courbure [...] est censée dévier la lumière des étoiles » (Besse et Monsaingeon 2019, p.192) et dans cette fiction, c'est le soleil, et sa faculté à « 'décourber' l'espace » (p.194), qui détermine « un point de tangente qui permette de passer d'un monde à l'autre » (p.194). La combinaison entre soleil et anneau entourant l'île du Mont Analogue n'est pas sans rappeler le tandem lumière zénithale naturelle et espace formellement circulaire, caractéristique d'une rotonde. On pense plus particulièrement à l'anneau de béton érigé par l'architecte Tadao Ando au sein de la nouvelle Bourse de Commerce et éclairé par la coupole en verre. Ainsi, l'association de propriétés lumineuses et spatiales défige le lieu, l'anime et l'active pour celui qui y déambule ou qui s'en approche. L'île se meut à la fois dans sa forme spécifique, à travers sa délimitation territoriale, et sa dérive.

En cartographie, l'image mouvante a souvent fait l'objet d'une représentation par les flux. Comme avancé en amont, l'île n'est jamais réellement seule. Dès le XV^e siècle, les navigateurs européens cherchent à la relier à d'autres territoires, insulaires comme continentaux (Gavin, 2021). Au-delà des diverses voies navigables qui lui ont trait, elle s'inscrit presque automatiquement dans des rapports d'échanges culturels, économiques et politiques que l'on a pris pour habitude au fil de l'histoire occidentale de retranscrire sur des cartes spécifiques de manière plutôt cartésienne et pragmatique. Les rhumbs, et leur tracé étoilé en sont un exemple. En effet, la vision européenne aborde l'espace dans toute sa géométrie ; le plan est quadrillé par des lignes transversales et

longitudinales formant les coordonnées géographiques qui permettent la localisation d'un point insulaire (Besse et Monsaingeon, 2019). Pourtant, en ce qui concerne le mouvement de l'île, la réponse graphique la plus appropriée nous vient peut-être de l'Océanie où cosmologie et monde maritime jouent un rôle important dans la représentation et l'appréhension spatiale. Ainsi, par opposition aux Occidentaux, « les populations océaniques [...] envisagent l'espace comme un ensemble constitué de lignes et de flux, en fonction duquel ils situent les îles les unes par rapport aux autres » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.120). Cette matérialisation de la mobilité insulaire va même jusqu'à revêtir une forme hybride, à l'image des *stick charts* ou *mattang*, à la fois instruments de navigation océaniques et « cartes à bâtonnets [...] [qui] ne s'intéressent guère à la forme singulière de chaque île, davantage préoccupés de rendre possible l'orientation et la circulation de l'une à l'autre en tirant parti des vents et courants » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.10-12). Une fois de plus, c'est le déplacement, la rencontre entre les entités insulaires ainsi que la mobilité des populations qui prime. Et au-delà, le mouvement, à l'instar de l'espace circulaire qui cherche à favoriser l'errance du visiteur, le hasard du parcours au sein d'un lieu changeant. Car ce qui bouge entre les îles pour permettre tous ces échanges, ce sont d'abord les gens. Et au musée rotond comme en contrée insulaire, un guide d'exploration est nécessaire.

Ainsi, ce qui rapproche le cercle de l'île est le défi d'exprimer la mobilité d'un espace figé, que ce soit sur le dessin cartographique comme dans l'espace pratiqué. Cela s'illustre par la recherche constante de proposer des alternatives. Dans le cas de l'exploration du Pacifique, on attribue leur peuplement soit au hasard, soit à des expéditions bien organisées. La première explication de la découverte des îles relève de l'hypothèse selon laquelle « les Polynésiens n'avaient pas la capacité technique pour faire de grandes traversées. La deuxième hypothèse laisse entendre qu'ils avaient ces capacités et une grande connaissance de la navigation, principalement astronomique » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.216). Une autre proposition pour comprendre cette mobilité des peuples du Pacifique est de suivre les légendes polynésiennes migratoires qui résonnent particulièrement avec le ressort narratif propre à l'insularité (Besse et Monsaingeon, 2019). Toutes trois donnent lieu à des représentations différentes de l'insulaire, compris comme les îles et le mouvement des populations qui naviguent entre elles. Que ce soit à travers les narrations comme les navigations, réelles ou imaginaires, les îles se muent en des espaces instables, incertains, fugitifs et dont la ou les trajectoires semblent échapper à tout contrôle. De cette manière, elles tendent à géographier la terre à travers un paysage morcelé (Fahys, 2022). Dérives,

fragmentations et éclatements de ces territoires assument donc la part d'arbitraire qui leur revient. Et au visiteur du musée rotond la liberté de parcours, d'un sens qui appartient à chacun, et la possibilité de choisir son point de départ et d'arrivée. Au-delà, il s'agit aussi de la place accordée au hasard, à l'éphémère et l'imprévisible qui, associés à la portée narrative spécifique de l'insularité, rejoignent le jeu (Besse et Monsaingeon, 2019). Celui de la découverte mais aussi celui du pèlerinage.

Les îles sont transitoires et ne ponctuent pas toujours l'itinéraire d'un point final. À leur mobilité respective s'ajoutent celle des visiteurs et des îliens. Mouvement de soi et de l'objet insulaire. *Mobilis in mobili*. Ce qui compte ici c'est aussi le voyage, le processus qui mène à la découverte du nouveau territoire. C'est ce moment précis du cheminement qui donne sens à l'île. En effet, comme énoncé précédemment, à travers sa séparation entre terre et mer, « l'île isole, coupe l'ici et l'ailleurs, l'avant et l'après. D'où le caractère fondateur des épisodes de l'arrivée et du départ » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.40). Cette place importante accordée à la ritualisation de la découverte insulaire renvoie d'une certaine manière au travail de l'architecte qui modèle ses édifices selon un seuil à franchir, des séquences d'entrée, voire des scénarii.

On peut notamment penser à la vision des architectes Bernard Tschumi et Rem Koolhaas où le mouvement donne corps à l'espace, l'architecture n'ayant plus pour objectif de régler usages et comportements mais bien de proposer une « matrice d'un possible » (Litzler, 2009, p.80). C'est le récit, l'histoire, le discours qui dicte le dessin de l'architecte. On observe dans leur travail un glissement de la traduction spatiale vers la narration. Tschumi propose de décortiquer l'architecture selon trois éléments : le mouvement, l'objet et les événements. Au parc La Villette, il décompose, déconstruit le projet architectural classique à travers l'écriture d'un espace fragmenté. Ce qui prime, c'est la fiction au sein d'une conception spatiale qui « quitte le domaine de la construction, pour devenir narration » (Litzler, 2009, p.86). Tschumi explique que la matérialisation de l'architecture ne peut exister que par les mouvements, ici les activités qui ont lieu dans un bâtiment. Mais à la différence des monuments et bâtiments historiques qui, littéralement, racontent une histoire, on pense aux arcs de triomphe et à leurs bas-reliefs, il s'agit ici de s'éloigner de la pure narration afin de tendre vers la conception d'un espace, d'un cadre propice au développement de l'histoire de chacun. La construction est aussi l'œuvre de celui qui l'occupe. Espace architectural comme territoire insulaire sont des lieux qui (nous) racontent.

De cette perspective fictionnelle émane donc une forme de ritualisation de l'arrivée quelque part. On définit l'île par ses modalités d'accès ; « un lieu où l'on ne peut accéder par une continuité terrienne ; un espace navigué, lieu d'une traversée obligée [...] ce mouvement est également une traversée de soi et de l'existence » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.38). De ce fait, l'approche d'un territoire insulaire induit la notion de mouvement alors que le visiteur construit sa découverte spatiale à travers ses propres déplacements et entre dans une dynamique qui vise à circonscrire les lieux physiquement. La séquence d'entrée est relative à chaque île. Il y a ici une forme d'appréhension du lieu, que ce soit celui d'un bâtiment que l'on découvre pour la première fois, ou celui d'une île inédite dans notre itinéraire. Cette ritualisation spécifique intègre déjà l'expérience insulaire car l'île se dévoile quand on l'approche, se découvre lorsqu'on la contourne, se révèle sous le regard du visiteur. Selon Goethe, « les atlas ne disent rien des îles car ils n'en dépeignent que les caractéristiques externes. Seuls la traversée, la perte de repères et l'élan qui porte à terre à travers l'élément liquide peuvent nous apprendre quelque chose de notre rapport au monde » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.12). Ainsi, l'expérience de l'insularité prime au sein de son territoire qui convoque chez celui qui le visite tout une part d'introspection, un détachement temporaire ou non de notre quotidien et de ses distractions. Pour le chercheur Abraham André Moles, qui fonde la nissologie ou science des îles,

puisque'il faut franchir le passage qui la sépare du continent, l'île constitue une rupture à la fois physique et psychologique, une rupture de la conscience de l'être pour accéder à autre chose autre part, ce qui implique [...] un processus (itinérance, embarquement, expérience) tendant à la sacralité (Besse et Monsaingeon, 2019, p.149).

Un cheminement qui s'inscrit à la fois spatialement et temporellement. Une représentation qui est double. Et par conséquent, une matérialisation qui s'inscrit dans deux dimensions interdépendantes.

En effet, « l'île se meut dans une autre dimension de l'espace-temps, c'est un lieu nu qui se tient seul et dont les liens naturels avec le reste du monde ont été coupés » (Bonnemaison, 1990, cité dans Fahys, 2022, p.45). Le territoire insulaire est porteur d'une temporalité qui lui appartient, un rythme insulaire spécifique couplé à l'ici et maintenant de celui qui le visite. À travers sa dimension transitoire, l'île incarne l'intervalle du voyage représenté par l'étape insulaire (Besse et Monsaingeon, 2019). Son tempo est souvent associé à une forme de chronoparalyse, un lieu où le temps s'arrête ; « instant sans fin » selon Besse et Monsaingeon (2019, p.190), « hors du temps » pour Gavin (2021, p.95), « construction d'une représentation de l'immobilité » d'après Fahys (2022, p.45), ou encore « temps autre que le temps humain » chez l'écrivain Hervé Hamon (Fahys,

2022, p.66). Si le rythme moderne suit son cours une fois passé le littoral, l'île reflète donc cette possibilité d'une suspension temporelle, d'une immersion dans une bulle isolée de la réalité où l'on dérive à des fréquences que l'on choisit et qui nous appartiennent.²¹ Par cette séparation, cet isolement et cette posture d'un lieu presque inapprochable, point d'orgue maritime, l'espace insulaire semble offrir la perspective d'un voyage dans le temps (Besse et Monsaingeon, 2019). Son mouvement s'exprime donc à la fois par sa dérive territoriale et celle de ses habitants et visiteurs, mais aussi à travers un moment qui semble suspendu, presque immobile, alors que « l'expérience insulaire dilate le temps et l'espace (Besse et Monsaingeon, 2019, p.13). Ambiguïté tant spatiale que temporelle. Une impression qui résonne particulièrement avec le lieu d'exposition et sa spatio-temporalité singulière –sa durée, son rythme. Utopie et uchronie.

Une bascule émotionnelle s'opère ; on ne peut être insensible à l'île. Nombreuses sont les personnes qui affluent sur ces terres entourées d'eau, mues par cet attrait particulier pour l'insulaire qui résulte vraisemblablement de l'inclination de l'île vers le rêve (Gavin, 2021). On ne reste pas impassible face à l'insularité qui fait le lieu car « le propre de l'île c'est précisément sa charge affective et passionnelle qui démultiplie les phénomènes, les craintes et les appétits » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.10). Cela explique peut-être leur capacité à concentrer et sacrifier l'essence même du voyage, compris dans sa double signification. En effet, l'isolement de l'île la convertit en un lieu de refuge et de recueillement. Nouvelle ambiguïté insulaire. Si, poussé à l'extrême, cela peut prendre la forme d'un exil, parfois claustrophobique, il existe des expériences qui se vivent davantage comme une retraite méditative, contemplative voire spirituelle puisque terrestre, maritime et céleste s'y rencontrent (Besse et Monsaingeon, 2019). Oasis pour l'imaginaire, c'est cette mise en retrait du monde qui « conduit d'après Rousseau à une sorte de pulsion exploratrice renouvelée [...] à se concentrer sur soi et sur son environnement, mais aussi sur un objet inédit avec un regard renouvelé » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.16). De ce fait, l'île se mue en un espace d'apprentissage de soi et du monde qui nous entoure.

Ainsi éloigné du continent et métaphoriquement, de ces sociétés, le territoire insulaire frôle l'entre-soi et agit comme un microcosme, favorisant alors une approche heuristique pour le scientifique ou l'anthropologue (Besse et Monsaingeon, 2019). En effet, en plus d'être un espace

²¹ Sur les îles Chiloé, par exemple, il existe des îliens qui se repèrent selon « l'horloge des vagues » (Gavin, 2021, p.128).

restreint, associé à de petites dimensions qui évoquent de « petits touts » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.94), les îles ont toujours incarné un terrain d'observation privilégié, particulièrement pour celui qui vient d'ailleurs. Pour celui qui n'est pas îlien, la disposition des terres insulaires permet de circonscrire le champ des possibles et restreindre les relations, de se tourner vers le dedans aux dépens du monde extérieur (Gavin, 2021). Leur isolement, « leur petite taille, leur caractère d'entité topologiquement discrète, le caractère souvent marqué des spécificités de l'organisation sociale, des cultures et des usages de l'espace, en font de passionnants cas d'étude, où l'on peut facilement identifier certains phénomènes ou processus » (Staszak, 2003, cité dans Besse et Monsaingeon, 2019, p.94). Le territoire insulaire traverse les disciplines (géographie, sociologie, anthropologie, etc) et favorise le développement de nouveaux modèles de recherche tels que les monographies, la « science du particulier » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.94), la méthodologie par étude de cas ou encore l'adoption d'une « approche sensible et sensorielle, rompant avec l'illusion de l'objectivité scientifique et assumant la subjectivité et le caractère situé du savoir produit » (p.94). L'île, perçue comme objet miniaturisé, procure cette sensation qu'une étude exhaustive est possible et où, métaphoriquement, l'on frôle l'épuisement du sujet. En ce sens, elle incarne un paradigme expérimental pour une analyse complète.

De fait, exploration et introspection conduites par le visiteur ou l'habitant de l'île rejoignent l'une des fonctions primordiales du musée, celle de l'apprentissage. Espace-temps aux finalités éducatives, l'exposition et son contexte d'apparition sont un moyen d'éducation et d'information dont nous attendons « la formulation et l'analyse des problèmes sociaux et culturels » (Carboni, 1957, p.22). Au-delà du message propre à chaque objet, sa mise en scène se doit d'atteindre le visiteur afin de « lui démontrer, lui expliquer, le convaincre et même l'amener à la réaction » (Carboni, 1957, p.22). L'historien de l'art Bruno Nassim Abouddrar résume d'ailleurs la mission du musée d'art au fait d'« exposer le patrimoine qu'il conserve, éduquer et procurer du plaisir » (Gob et Drouguet, 2021, p.69). Selon le Dictionnaire Larousse en ligne (s.d.-a) le verbe « éduquer » étend sa signification à la capacité à développer une culture spécifique, tout comme « l'isolement réel ou supposé des îles est au fondement de constructions sociales, culturelles, voire politiques de l'insularité » (Fahys, 2022, p.45). Car comme le musée, l'île convoque son propre univers symbolique. Les directeurs de l'ouvrage *Le temps de l'île* affirment ainsi que :

Quelle que soit la manière dont on les considère, comme des mondes en miniature ou comme des mondes à part, la force des manifestations d'îlénité et d'insularisme qui s'y déploient construit une exceptionnalité insulaire qui finit par devenir performative, et qui

se lit objectivement dans le fonctionnement original des mondes des îles. (Besse et Monsaingeon, 2019, p.96).

Nouvelle ambiguïté insulaire qui interroge l'unicité de ces espaces singuliers ; « la partie permet-elle d'appréhender le tout, et de le représenter » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.89) ?

D'une île comme d'un cercle, on en fait le tour. Le propre de ce dernier est justement sa capacité à redessiner l'espace au fil des pas du visiteur. Sur l'île, la marche induit une pratique davantage microcosmique où la petite échelle révèle détails, spécificités et contraintes du terrain « en replaçant la sensorialité au premier plan » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.130). Ainsi, le musée circulaire emprunte à l'insularité son territoire favorisant l'observation de chaque élément qui le compose, son espace signifiant et signifié, pensé comme « petits mondes » par le géographe Lucien Febvre (Besse et Monsaingeon, 2019, p.137) et décrit par Darwin comme « [a] little world within itself » (1839, cité dans Besse et Monsaingeon, 2019, p.82). L'un comme l'autre, ces lieux circonscrits et intimes mettent en relation diverses entités endémiques qui influencent l'expérience du visiteur comme de l'îlien.

Les îles ont toujours constitué un outil pour recombinaison notre monde, le réinventer spatialement tout en se détachant de la réalité (Besse et Monsaingeon, 2019). À la structuration en réseau, tangible ou non, et au bougé insulaire, répond la possibilité d'une géographie mentale, où l'on décompose, fabrique, colle, superpose pour créer autre chose. Ce plaisir de la (re)construction est au cœur du récit de Robin Crusoe qui retrouve dans l'aménagement de son île, dans la conception de chaque objet les uns après les autres, une forme de retour à l'enfance (Besse et Monsaingeon, 2019). Cette période de notre vie chargée de souvenirs en apparence insouciantes, naïfs et peut-être tout aussi simples que les contours insulaires. Mais « ces rêves d'îles ne sont-ils qu'un écho des joies de l'enfance ? » (Gavin, 2021, p.215), de nos tentatives sur la boîte à formes pour faire entrer un carré dans un rond ? Et inversement ?

Puzzle géographique à l'échelle du globe terrestre, la mosaïque insulaire formée par chaque île « [transforme] notre monde en table de jeu dont les îles constituent autant d'étapes possibles » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.220). Outil d'émancipation du modèle dominant, le jeu permet une introspection de l'individu, et plus généralement, de la société. McLuhan (1977) définit les jeux comme des formes d'art, encodeurs d'expérience. Or, l'art ne possède pas une fonction singulière, mais au contraire est amené à définir sa finalité de manière inédite, par les effets qu'il

engendre sur le public observateur. Extension de l'homme social et de la conscience collective, « le jeu pousse l'initiative individuelle au point où la structure sociale individualiste est tournée en dérision » (McLuhan, 1977, p.269) et permet à chacun de se reconnaître, notamment par le plaisir qu'il procure. « Les jeux sont des situations inventées pour permettre la participation simultanée de plusieurs personnes à des modèles importants de leur vie collective » (McLuhan, 1977, p. 281) et dont la force réflexive émane de la dissonance entre l'authenticité de la situation qu'il représente et sa réalité. Par un décalage perceptif, le divertissement qu'ils procurent invite à se jouer des sociétés trop sérieuses.

Prenant diverses formes, le jeu est une composante essentielle de l'univers insulaire, que ce soit en casse-tête ou comme outil de gymnastique cognitive, car « si chaque île compose une pièce de puzzle, leur combinatoire est infinie et aucune reconstitution n'est définitive » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.62). En ce sens, le vaste champ des possibles incarné par le monde insulaire révèle tout son potentiel créatif. On pense alors tous au jeu de l'île déserte, celui qui nous demande quels seraient l'objet essentiel que l'on y emporterait si l'on devait y passer le restant de nos jours. Ou quels seraient les cinq films, les dix livres avec lesquelles on pourrait vivre une « éternité ». De la même manière que sa représentation géographique est perçue comme simplifiable, la valeur de l'île comme espace conceptuel réside aussi dans sa capacité à essentialiser. À travers l'hypothèse de notre naufrage et les décisions qui s'en suivent, c'est notre portrait que l'on dessine. Ainsi, plus généralement, « du point de vue méthodologique, l'île est une expérience de pensée, une forme de modélisation classique » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.18). On se trouve en position de venir extraire ce qui compose l'insularité dans le but d'en appliquer le motif ailleurs, dans un autre contexte. De la métaphore insulaire transposée à d'autres lieue(s)²² pour imaginer.

Dans les années 1960, les situationnistes et la psychogéographie réinvestissent les caractéristiques insulaires dans leur environnement de vie et de travail, la ville. En effet, alors qu'ils « pensaient leurs traversées urbaines comme des dérives, ils ont façonné et utilisé les plans de ville comme des cartes de navigation : le vocabulaire maritime transformait leurs expériences en voyages de découverte. » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.202). De manière analogue à l'archéologie expérimentale qui suivait les routes des récits mythologiques polynésiens, ces artistes

²² « Ancienne mesure linéaire, de longueur variable. Distance indéterminée. Grande distance. » (Dictionnaire Larousse en ligne, s.d.-c). Particulièrement utilisée dans le domaine de la navigation, la lieue marine est la « vingtième partie du degré de méridien terrestre, soit trois milles marins ou environ 5,556 km. » (Dictionnaire Larousse en ligne, s.d.-c).

errent au gré des « flux d'intensité courant à travers la ville, pour rejoindre des unités d'ambiance désignée explicitement comme des 'îlots épars' » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.202). Nombreuses de ses expérimentations urbaines aboutiront sur la composition de cartes davantage axées sur la sensorialité de l'espace, l'éphémère et le jeu en détournant les fonctions traditionnelles de représentation utilisées en cartographie.

À la lumière des paragraphes précédents, on constate que l'île s'inscrit dans cette dualité qui voit s'opposer ordre et géométrie, qui émanent de sa dimension archipélagique, à l'arbitraire et la fiction, fruits de son potentiel narratif et de son inclinaison à l'errance (Besse et Monsaingeon, 2019). Des îles étapes, transitoires, qui forment comme une ponctuation spatiale du récit. Dans l'*Odyssée* d'Ulysse, comme le héros, le lecteur peut aisément associer une aventure à chacune d'entre elles. Et comme ces derniers, l'actuel visiteur d'une île peut investir son territoire émotionnellement en y faisant correspondre un moment spécifique, peut-être un tournant, de sa vie. C'est pour cela que les chercheurs envisagent aujourd'hui le périple de ce héros comme « un parcours relevant d'un 'art de la mémoire' : Homère aurait tracé l'itinéraire d'Ulysse selon une structure mémorielle rythmée par des îles. Mais chacune de ces îles est en même temps un monde en soi » (Gavin, 2021, p.58).

Mêlant récits de voyage, réels ou imaginaires, et introspection, exercices de pensées et d'analyse, le territoire insulaire est un outil pour révéler. Lorsque les chercheurs Besse et Monsaingeon (2019) envisagent « l'histoire du cinéma moderne comme un archipel qui pourrait se raconter en sautant d'île en île » (p.42), on distingue en filigrane une histoire qui cherche à se détacher de sa linéarité traditionnelle. Ici, les îles cinématographiques sont autant d'exemples qui composent la carte conceptuelle de l'écriture du mouvement à l'écran. Naturellement, cela ouvre la porte à une application d'une histoire archipélagique à la rotondité muséale, d'un point de vue théorique, méthodologique et créatif, qui tend davantage vers une circularité du sujet. Une étude qui navigue, dérive, d'un lieu à l'autre, en y revenant parfois, ou plusieurs fois, sans parcours prédéfini ou imposé par une chronologie de découverte. L'insularité, par les espaces qu'elle habite et le temps qu'elle déploie, rythme et guide cette approche.

Les cartes géographiques présentent d'habitude les îles comme étant « isolées et de petite dimension [...] elles peuvent être inventées, supprimées, déplacées à merci. Taille, forme, couleur, emplacement, tout en elles est malléable » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.126). Poussant à

l'extrême cette réflexion, elles deviennent entités mobiles que l'on déplacerait avec autant d'aisance que des pions sur un plateau de jeu, territoires que l'on emboîterait comme un puzzle via une certaine mise à distance de la réalité. Une liberté de représentation où « les îles permettent de transformer la géographie en rêve » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.208). Ou devrait-on dire, créer une géographie du rêve ?

Réfléchir à la façon dont les îles ont été représentées à travers le temps sur les cartes et les autres espaces médiatiques plats et rectangulaires induit un parallèle intéressant à la question de la représentation architecturale d'espaces ronds.

Dès l'Antiquité, nous retrouvons les premières intentions de représenter les territoires insulaires et de les assembler sous forme d'inventaires, car « depuis Homère et Hésiode, les îles reçoivent un traitement à part dans le savoir géographique » (Fahys, 2022, p.54). Dans cette perspective, le « nesiotiké » composé par Diodore de Sicile serait donc le premier livre des îles, ici méditerranéennes (Fahys, 2022). Dès 1420, sous le titre *Liber insularum Archipelagi*, le prêtre florentin Cristoforo Buondelmonti réunit dans un premier temps des cartes de la mer Égée et de la mer Ionienne avant de s'étendre à la Méditerranée et à l'Océan (Besse et Monsaingeon, 2019 ; Fahys, 2022). Intégrant des sonnets écrits pour chaque île figurée dans la version de Bartolomeo dalli Sonetti en 1485-1486 (Besse et Monsaingeon, 2019 ; Fahys, 2022), le livre des îles s'ouvre également à l'utilisation d'autres genres et modalités de représentation et se compose progressivement d'un ensemble de mappemondes, d'illustrations graphiques des côtes et rivages, ainsi que des textes expliquant la géographie des territoires et leur histoire (Besse et Monsaingeon, 2019). Dans ce type d'ouvrage, « la représentation relève, sauf exception, de la topographie. À la vue d'en haut est souvent préférée la vue cavalière, ou plutôt la vision depuis la hune des vaisseaux, qui creuse les reliefs, dégage des aspérités et amplifie les profondeurs » (Fahys, 2022, p.55). C'est la réédition en 1534 du *Libro de lute l'Isole Del Mondo* du cartographe Benedetto Bordone réintitulée *Isolario* qui donne son nom au genre (Fahys, 2022). L'*Isolario* semble finalement être le précurseur des guides de voyage tels qu'on les connaît aujourd'hui, et sa richesse provient de l'association entre texte et image. En se détachant petit à petit de la représentation uniquement par la carte ou le profil, en s'appuyant sur un dialogue entre écrit et illustration, il ouvre la perspective d'un travail créatif et intellectuel qui passe par le diptyque, en vue de profil, ou la superposition d'éléments, en vue de plan. En ce sens, l'*Isolario* joue un rôle essentiel dans l'exploration des

modalités de représentations visuelles de l'univers insulaire. Et s'inscrit comme un outil de documentation à part entière, au même titre que les carnets de bord et de voyages, pour mieux connaître l'histoire des grandes navigations des derniers siècles et comprendre le dessin progressif de notre monde qu'elles ont permis.

Toutefois, caractérisées à la fois par le mouvement et « par leur autonomie graphique et géographique, elles [les îles] soulignent la difficulté à figer des données mouvantes » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.62). Par conséquent, on se doit de dépasser la représentation, qu'elle soit graphique, mentale, ou encore conceptuelle, de l'île si l'on veut tenter de saisir ce que renferme l'insularité. En effet, Besse et Monsaingeon (2019) affirment que « Les îles ne se réduisent pas à leur cartographie, elles ne se donnent pas à voir d'emblée » (p.40) et dès lors, c'est l'évocation de l'insulaire qui prime. Ce qui émane de l'île n'est donc pas nécessairement tangible ; l'insulaire renferme le moment vécu, celui d'un espace-temps qui nous est propre et dans lequel chacun projette ses rêves, ses pensées, ses questionnements.

Dès lors, si l'on renverse le jeu de l'île déserte, quel(s) objet(s) ramènerait-on de notre voyage insulaire ? On transporterait avec soi l'amulette qui sacrifierait notre expérience de l'insularité, d'une île unique ou d'un périple d'île en île. Car finalement, puisqu'il est bien question de représentation et de médiation spatiale dans ce mémoire de recherche-crédation, ce palladium qui conserve l'essence du lieu, ici insulaire, est peut-être justement ce qui le figure le mieux.

À sa manière, c'est ce que semble mettre en pratique le pèlerinage sur l'île de Shikoku au Japon. Notamment caractérisé par la circularité de son parcours qui en fait le tour (Jolivet, 2009), la difficulté d'accès qui découle de son éloignement insulaire incite certains pèlerins à ramener du sable collecté sur le site des temples afin de recréer des miniatures dans d'autres lieux, appelés « o-sunafumi » (JTA Sightseeing Database, 2020). Aujourd'hui, ces modèles réduits conservent leur intérêt et se perpétuent même sous de nouvelles formes, des déclinaisons mobiles qui peuvent être installées à l'intérieur pour un temps limité. Incarnations miniatures de la force du lieu. C'est cet aspect que l'artiste Milena Charbit choisit de réinvestir pour son œuvre *Une île en kit* (2019) (Besse et Monsaingeon, 2019). Elle propose un manuel d'instructions permettant de fabriquer des modèles miniatures des temples qui composent le pèlerinage de Shikoku à partir d'un kit d'assemblage. Ceux-ci peuvent alors être facilement repositionnés dans un autre contexte, dans un ailleurs que l'on souhaite sacrifier. À partir de ces composantes insulaires transposables dans un nouvel

espace, l'île à monter de Charbit devient une île (trans)portable, (trans)portée par l'intermédiaire de l'objet qui renferme l'essence du lieu. Les sanctuaires visités en suivant un parcours précis dessinent un mouvement de soi auquel répond la mobilité de l'objet que l'on emporte, souvenir de voyage, preuve du pèlerinage. L'objet qui incarne et représente le moment vécu dans un lieu spécifique à un instant donné. Tampon sur un passeport ; *mobilis in mobili*.

Tout au long de ces lignes, on a pu aborder conceptuellement le territoire insulaire dans toutes ses latitudes, chacune révélant une dimension spécifique de l'insularité, que ce soit par sa définition, sa représentation graphique, sa force narrative, son évocation mentale, son potentiel créatif et imaginaire, sa temporalité ou encore sa circonscription spatiale. En filigrane de cette circonscription du sujet, on a vu se dessiner des similitudes entre l'insulaire et le circulaire, entre ce que chacune de leur typologie spatiale convoque et renferme. Comme lors de l'application du motif insulaire à d'autres contextes, c'est l'essence même de ce qui fait île que l'on réinvestit ici pour analyser ce que le cercle est capable de transmettre à son tour. Les différentes possibilités de représentations de l'insulaire se font les supports de réflexion et de création pour la matérialisation de l'espace circulaire muséal sur le support du guide d'exposition. Mais quelles dimensions du musée rotond filent ?

Au sein des trois cas de rotondes muséales étudiés dans ce mémoire, on se repère difficilement, ou grâce aux œuvres qui sont exposées le cas échéant, car ces espaces font preuve d'une continuité manifeste dans leur enveloppe architecturale et ne nous offrent aucune vue sur l'environnement extra-muros. Le dehors y est uniquement accessible à travers les coupoles qui surplombent respectivement chaque lieu présenté ici et confèrent donc au céleste un rôle de guide pour le visiteur. Tout comme les étoiles servaient de repères de navigations pour les marins et les explorateurs, la lumière zénithale naturelle oriente par ses ombres et ses mouvements le spectateur du musée, et l'attire peut-être vers certains endroits et certaines œuvres. Et de la même manière, se dégagent des similitudes entre le fanal et la rotonde ; deux repères lumineux au sommet, deux constructions qui s'édifient par la hauteur. Et au-delà, deux espaces qui aspirent à guider un visiteur. Le rapport qui s'instaure alors entre le sol et la coupole du musée circulaire résonne avec la relation qui unit ciel et mer dans l'espace insulaire de la rotonde muséale.

À l'image de l'insulaire, le circulaire est souvent associé à un espace d'introspection, protecteur et intime, qui favorise la rencontre de soi, et parfois des autres. L'un et l'autre se

rejoignent par l'espace de réflexion, d'interprétation et de contemplation qu'ils façonnent autant que par l'imaginaire qu'ils convoquent. Comme sur une île, le cercle permet idéalement de ne rien omettre dans l'exploration du lieu d'exposition. Et si elle s'isole, le rond se ferme sur lui-même déployant alors toute sa capacité d'immersion et d'enveloppement du visiteur. Émotion et cognition se croisent dans l'expérience esthétique. On y trouve refuge, on s'exile, ainsi entouré par les courbes de l'édifice.

Figure singulière dans l'histoire de la scénographie, le musée rond emprunte à l'île son éloignement des continents et sa convocation d'autre chose, autre part, autrement. Ainsi constitué en espace muséal proposant une alternative aux normes d'exposition dominantes et rectilignes, le musée rond devient ici par essence insulaire. Unis par des qualités circulaires communes, la galerie des Nymphéas, le Guggenheim et la Bourse de Commerce tissent ensemble un archipel de l'expression du rond, un ensemble de lieux qui disent autre chose de l'espace d'exposition. Et au-delà, ont tous été imaginés par leurs concepteurs respectifs comme une architecture idéale et idéalisée du musée. Utopies muséales qui posent la même question de représentation que l'insulaire. Comment les figurer sur le papier ? Comment matérialiser sur une feuille rectangulaire leurs espaces et expositions circulaire ?

L'archipel *Rotonda* : construction d'un *Museario rotondo*

Un cyanotype de l'île de Nymphéa

La lumière est une composante essentielle de l'œuvre impressionniste (Brodskáïa, 2012) et c'est donc naturellement que Claude Monet choisi d'en faire un élément clé de la mise en exposition de ses Nymphéas au Musée de l'Orangerie (Paris, 1927). Son rôle inédit d'artiste et de scénographe lui permet d'influer directement sur la manière dont le public pourra percevoir ses tableaux (Faizand de Maupeou, 2017). Ainsi, la lumière zénithale naturelle, récurrente dans les musées ronds, qui imprègne l'espace d'exposition entraîne des variations d'intensité et de couleurs, l'apparition de reflets mettant presque en mouvement les œuvres. Ces impressions, associées à la courbe des parois qui délimitent l'espace de la galerie, modèlent un espace immersif, méditatif au sein duquel le visiteur se retrouve plongé dans la végétation aquatique des Nymphéas (Portulose, 2021). Par l'impression d'un gros plan réalisé par le peintre, apparaît pour l'observateur une sensation d'infini ainsi positionné au centre du lieu, entouré d'eau (Edwards-Dujardin, 2019). Il file.

C'est donc la lumière et ses effets de temporalité que j'ai choisi de matérialiser sur le guide d'exposition du lieu. Alors que la galerie est dépourvue de toute médiation afin de favoriser l'introspection avec les œuvres, selon la volonté du peintre, la planche médiatique que je mets à disposition du visiteur s'inscrit dans la continuité de cela. L'objectif ici n'est pas de communiquer des informations à lire qui sortiraient le spectateur de son état méditatif mais bien de mettre à disposition un outil qui lui révèle une dimension essentielle du lieu, la lumière, sans qu'il n'ait de démarche cognitive à fournir. La matérialisation de cette caractéristique du rond se déroule en parallèle de sa contemplation des lieux, presque sous ses yeux, s'activant simplement par la co-présence entre public, lumière naturelle de l'espace et guide d'exposition.

Avant d'entrer, le visiteur reçoit une enveloppe noire hermétique à la lumière accompagnée d'un manuel d'assemblage intitulé *Archipel Rotonda*. Celle-ci contient une feuille rectangulaire épaisse de 10x15cm sur laquelle sont prédécoupés quatre anneaux et inscrits plusieurs mots, éloignés les uns des autres tels des îles littéraires. Ils proviennent d'une lettre envoyée en 1921 par Monet à son ami Georges Clemenceau, à l'origine du projet d'exposition des Nymphéas à Paris (Kendall, 1989). Il y explique sa ferme volonté de présenter ses œuvres dans un espace circulaire,

et accepte la proposition de Clemenceau d'aménager une salle au sein du Musée de l'Orangerie. Comme évoqué dans ma méthodologie, au cours de la latitude de la matérialisation, je suis entrée dans la création par un jeu de recomposition et d'assemblage. Plus concrètement, je me suis approprié cet élément d'archives en masquant plusieurs parties du récit afin d'en former un inédit, poétique, qui laisse un espace d'évocation de la rotondité du lieu (figure 40). Le visiteur peut ainsi s'y projeter, et y lire la découverte d'un territoire inconnu qui ne semble ressembler à aucun autre.

Je vous ai promis

l'Orangerie.
En vue,

cette hypothèse des Décorations.

Je crois, heureux, en la forme ovale.

J'ai toujours voulu

penser.

L'essentiel est qu'il soit bien arrivé,

près de ce que je souhaite.

Des Trois Saules, le Reflet, de chaque côté.

Proposition

simple.

(entrevue)

Je n'aurai plus qu'à attendre

Giverny

Figure 40 : Texte-île de *Nymphéa*, recomposition libre d'une lettre de Claude Monet à Georges Clemenceau de 1921

La feuille est recouverte par un papier transparent faisant office de négatif photographique (figure 41). Sur celui-ci est imprimé un plan graphique de couleur bleue sur lequel on distingue d'une part une multitude de carrés et de rectangles, et d'autre part, des formes ambiguës aux courbes semblables à celles d'un littoral. Ce que cette carte représente n'est pas mentionné au visiteur, laissant une fois de plus la porte ouverte à ce-dernier pour laisser libre court à son imagination. En réalité, il s'agit d'une représentation par aplats de couleur du plan des jardins de Giverny, la maison normande de Monet dans laquelle il peint les *Nymphéas*. Les îlots de nature

qui composent le paysage de cette demeure créent de nouvelles îles nymphéatiques ainsi figurées sur ce guide d'exposition de la galerie des Nymphéas. Le jardin, façonné par ses soins, constitue le décor de cette œuvre majeure et l'espace dans lequel, à mesure qu'il réalise ses tableaux, il imagine leur mise en exposition (Faizand de Maupeou, 2017). C'est donc un élément significatif de la démarche de création de Monet qui est donné à voir sur ce négatif, et qui ne figure pas dans les panneaux de médiation actuels du musée. De plus, en choisissant volontairement de représenter le plan des jardins de Giverny plutôt que celui de la galerie des Nymphéas dans laquelle se trouve le visiteur, je respecte la volonté d'absence de médiation directe tout en créant un graphisme qui évoque la création picturale, l'importance du lieu de création et son rapport au lieu d'exposition (figure 42). Guide de l'île muséale *Nymphéa* en main, le visiteur est invité à déambuler au sein de l'espace d'exposition.

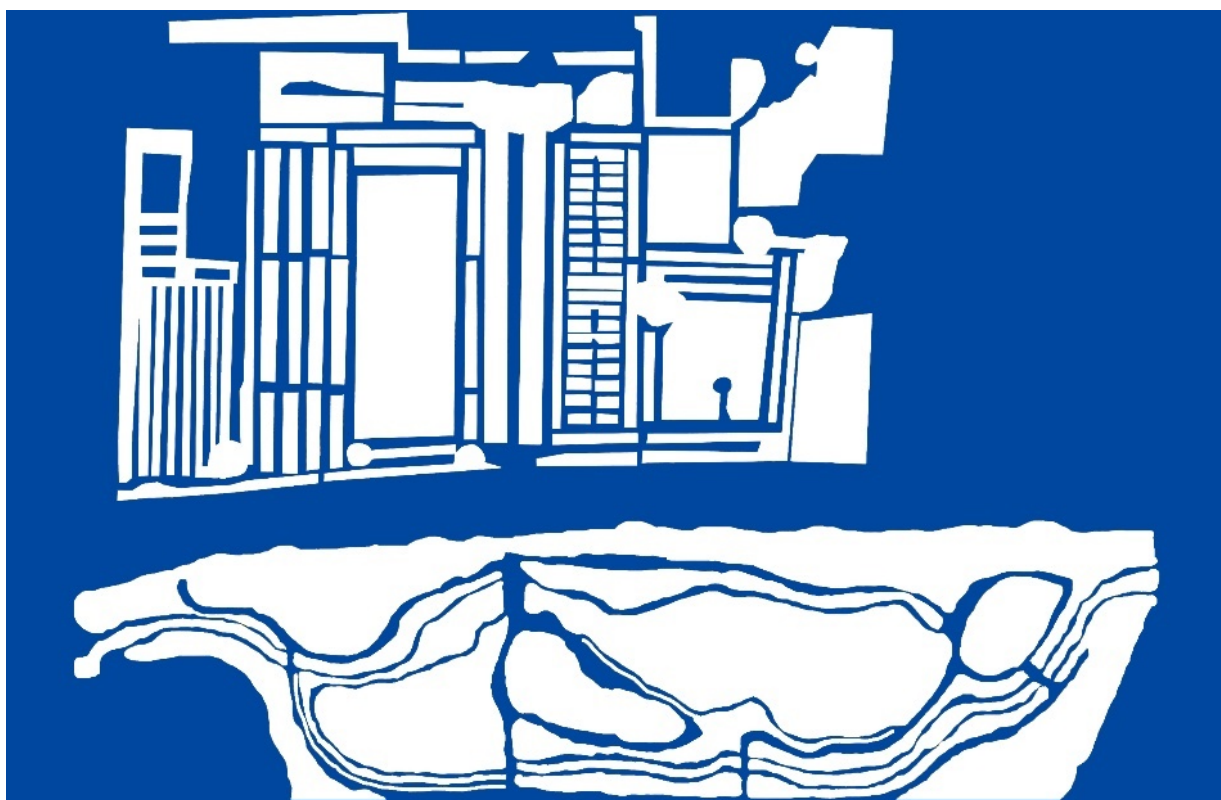


Figure 41 : Négatif pour l'apparition du motif par cyanotypie



Figure 42 : Modélisation graphique du motif obtenu par cyanotypie

Cette feuille avec négatif est un cyanotype, un processus d'impression photographique inventé en 1842 par le chimiste britannique John Frederick William Herschel, technique qui sera notamment utilisée pour la copie de plans architecturaux (Edwards-Dujardin, 2019). Le cyanotype fonctionne par une réaction chimique qui se produit lorsqu'il est exposé à la lumière naturelle uniquement (figure 43). Le négatif, ou les objets placés sur la feuille imprégnée par la substance cyanotypique, interfèrent avec les rayons lumineux et laissent apparaître des traces de leur présence. Une image apparaît progressivement. Elle ne se révélera pleinement qu'une fois le papier rincé à l'eau pendant deux minutes (figure 44). D'un point de vue réaliste, il est important de signaler que la présence de médiateurs est nécessaire à l'accompagnement du visiteur dans son expérience cyanotypique. Dans un premier temps, ces-derniers seront en mesure d'expliquer la marche à suivre et de rappeler qu'il ne faut pas ingérer le papier car il contient des substances toxiques mais non dangereuses au toucher. Dans un second temps, ils seront en charge de rincer les planches de chacun dès leur sortie afin de s'assurer du bon fonctionnement du processus. Par ailleurs, leur rôle permet de garantir que les visiteurs n'aient d'autre charge mentale que celle de déambuler guide en main, et de laisser faire la lumière.



Figure 43 : Exposition des cyanotypes à la lumière naturelle

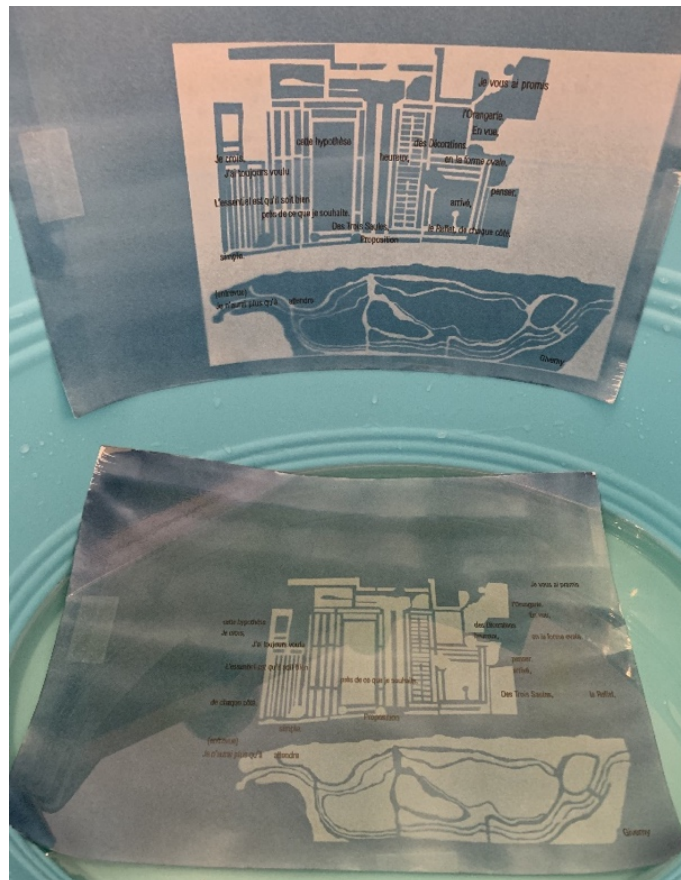


Figure 44 : Processus de révélation des cyanotypes

Le bleu caractéristique du cyanotype s'inscrit dans la volonté conceptuelle d'utiliser cette couleur comme fil conducteur entre les trois musées ronds et les guides qui y sont créés sur mesure. Sur l'île de *Nymphéa*, le choix du bleu est d'autant plus significatif qu'il est la couleur de l'impressionnisme, « reflet des émotions » et « allié de la lumière » (Edwards-Dujardin, 2019, p.8). Au sein de la galerie du Musée de l'Orangerie, la lumière zénithale naturelle agit comme le déclencheur qui transforme le guide d'exposition initial et marque le récit d'îles-mots de l'empreinte des jardins de Giverny. Au fil de son exploration du lieu, uniquement par le fait de parcourir l'espace avec le guide d'exposition à la main et ainsi, de l'exposer à la lumière, le visiteur voit se matérialiser sous ses yeux les effets directs de celle-ci. La lumière prend littéralement forme. Une apparition qui ne serait pas envisageable au sein d'un *white cube* aux néons artificiels. L'outil de médiation proposé répond ici à la fonction de matérialiser une réalité de l'espace d'exposition rond incarné par la lumière naturelle. Et au-delà, l'apparition cyanotypique du plan des jardins de Giverny rejoint justement la nécessité évoquée par Sweig (2017) d'accéder au processus de création de l'œuvre pour y être davantage réceptif et sensible. Le visiteur se trouve impliqué dans l'altération physique de son propre guide d'exposition dont le résultat diffèrera en fonction de l'expérience de chacun. L'intensité lumineuse selon le jour de l'année, l'heure ainsi que la météo, influence de fait sur le résultat obtenu, tout comme le temps passé dans l'espace, guide en main. Il est très important dans le cas de la galerie des *Nymphéas* de s'inscrire en accord avec la décision d'absence de médiation voulue par Monet en proposant un dispositif médiatique qui n'altère pas l'expérience vécue dans l'espace. Si le visiteur dispose d'un pouvoir d'action sur l'objet, son implication demeure discrète. La feuille réagit à la réalité ronde du lieu en toute autonomie, simplement par sa présence au côté du spectateur.

Guidé par le soleil comme les marins des voyages utopiques et des grandes découvertes, chacun repart du musée rond avec quatre anneaux de l'archipel *Rotonda* (figure 45).

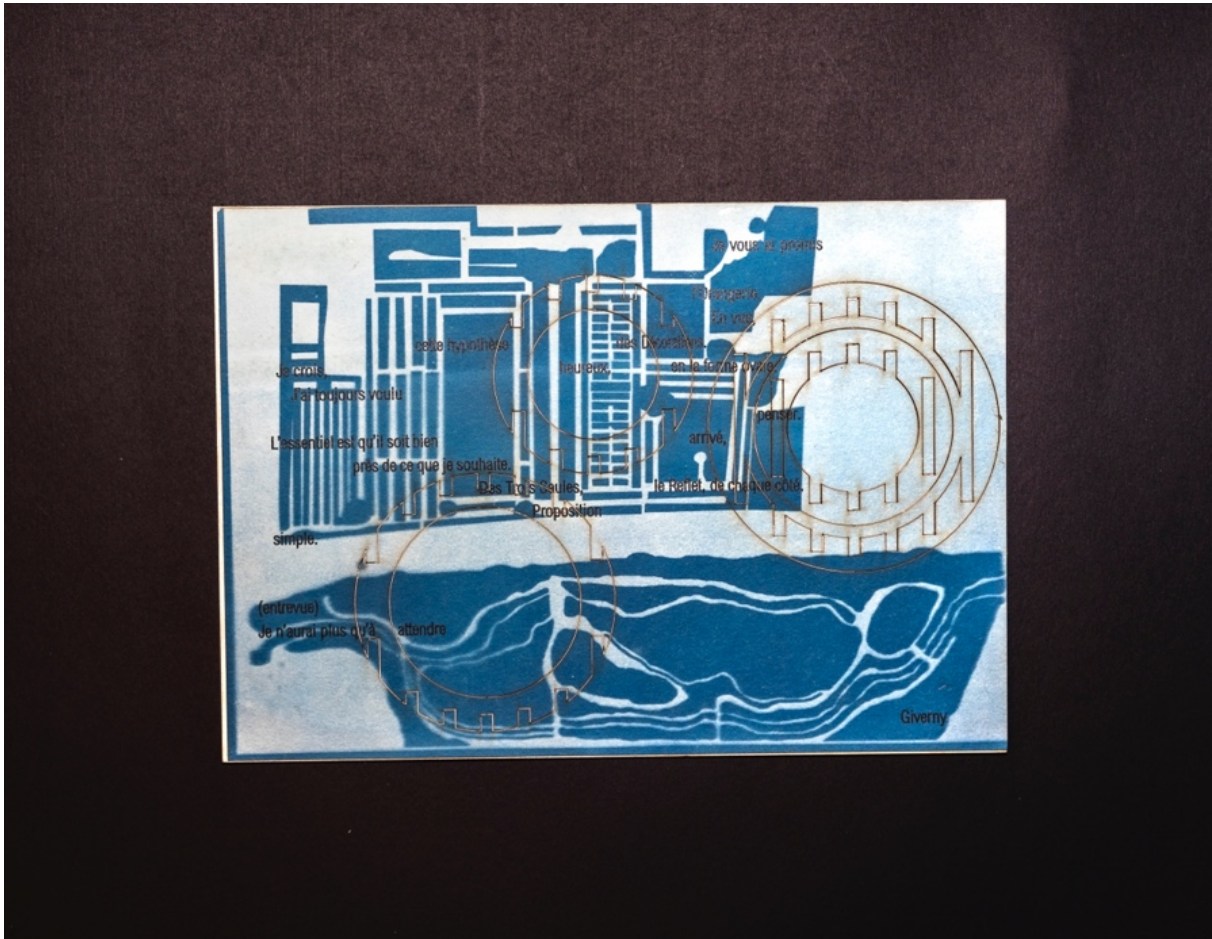


Figure 45 : Guide de découverte de l'île de Nymphéa (galerie des Nymphéas, Musée de l'Orangerie)

Un planisphère céleste de l'île de Spiralis

La question du parcours anime le travail conceptuel de Frank Lloyd Wright tout au long de sa réalisation du Guggenheim (New York, États-Unis, 1959). Cherchant à résoudre la problématique de la fatigue muséale et l'enchaînement des salles d'exposition que le visiteur se voit obligé de traverser à nouveau pour quitter le musée, l'architecte conçoit un musée révolutionnaire dans l'expérimentation des œuvres exposées (Pfeiffer, 2015). Puisque pour lui la forme suit la fonction, il dessine un espace capable de favoriser le mode de visionnement des artefacts de tous types en utilisant des parois courbes et inclinées, de la lumière naturelle ainsi qu'un parcours qui semble sans fin, continu, le long d'une pente légèrement inclinée (Ballon, 2009). La galerie qui s'enroule sous forme de spirale en périphérie du musée laisse place à un vide monumental et circulaire au centre de l'édifice que l'on ne peut traverser. Le parcours semble alors imposé au visiteur,

prédéfini, et induit une déambulation sans discontinuité en suivant les courbes délimitant l'espace ainsi que la prise de hauteur suggéré par l'inclinaison du sol (Conrad, 2005). La découverte semble évidente, naturelle dans le comportement adopté par le visiteur ; une grande fluidité règne dans le musée, favorisée par l'absence de décision requise chez le spectateur qui n'a qu'à suivre la réalité spatiale. Le mouvement est donc une dimension centrale du lieu (Rolim et al., 2017). Celui de soi, et celui des autres visiteurs que l'on aperçoit glisser le long de la rampe de la galerie. Celui du lieu aussi car plus complexe que ce qui est donné à voir lorsque l'on entre dans l'édifice, la galerie-spirale est une mise en mouvement du cercle, ici par l'ascension. La déambulation du visiteur y est structurée par la succession d'alcôves, basses de plafond, où sont exposées les œuvres. Presque sur son passage lorsqu'il s'agit de sculptures, les artefacts sont des entités à contourner, comme autant d'îles qui apparaissent au fil de sa navigation rotonde. Temps d'arrêt dans le *continuum* spatio-temporel de la galerie ? Chronoparalysie insulaire ?

Cette perspective a servi de point de départ pour conceptualiser le guide d'exposition destiné au Guggenheim. Alors que l'institution ne met plus à disposition de plan ni de feuillet sous format papier, peut-être en partie parce que la lisibilité de l'espace se suffit à elle-même, cela m'a poussé à vouloir réaliser un outil de médiation tangible que l'on utilise comme un instrument d'orientation. S'associer à l'univers insulaire c'est aussi rejoindre l'histoire des grandes expéditions et donc des outils de médiation qui y sont rattachés à l'instar des navisphères qui aidaient les marins à s'orienter selon les étoiles (Dictionnaire Larousse en ligne, s.d.-e). Il s'agit d'une forme de mise en trois dimensions des cartes du ciel ou planisphères célestes, aussi utilisés en astrologie. Si le musée adopte une médiation reposant sur une application digitale, c'est volontairement que j'ai choisi de proposer un guide d'autant plus archaïque dans son fonctionnement et sa réalité physique. Les planisphères célestes sont composés d'une enveloppe carrée sur laquelle est découpée une fenêtre ronde laissant entrevoir un disque mis en rotation représentant les différentes constellations.

Me réappropriant la forme de cet objet médiatique plus que son fonctionnement ou les informations qu'il contient, j'en propose une version qui utilise la superposition de trois disques transparents en Plexiglas pour venir se jouer des informations qu'ils communiquent. L'enveloppe carrée qui les contient (15x15 cm) figure un plan en trois dimensions du quartier de Manhattan dans lequel se situe le Guggenheim. Lors de l'édification du musée, Wright fait face à de nombreuses oppositions qui voient en la proposition d'un volume circulaire une forme contradictoire, aux antipodes des cubes qui composent le profil de la ville (Ballon, 2009). En plan,

un rond dans un emplacement de cadastre carré. Le contrepoint voulu par Wright est significatif, révolutionnaire et en rupture avec les normes urbaines en vigueur (Ballon, 2009), ce qui n'est pas sans rappeler l'opposition entre musée rond et *white cube*. Au Guggenheim, l'apparence extérieure rejoint le fonctionnement intérieur du lieu (Ballon, 2009). Et c'est ce que cette enveloppe en carton, bleutée, modélisant le paysage urbain autour du musée cherche à mettre en évidence pour le visiteur qui reçoit le guide d'exposition.

Comme sur les autres îles de l'archipel *Rotonda*, l'un des disques est composé d'un texte dont certains termes ont été volontairement masqués par mes soins (figure 46, bas gauche). Ici, il s'agit de l'index produit par Wright pour accompagner ses plans du musée et offrant des détails sur la réalité matérielle du lieu. Il se présente donc en langue anglaise (Frank Lloyd Wright Foundation, 2017a) que j'ai volontairement choisi de ne pas le traduire dans un souci de réalisme, le Guggenheim se situant à New York. Tout comme les œuvres exposées s'apparentent à des îles à observer au fil du parcours circulaire, les mots ainsi isolés revêtent à leur tour une dimension insulaire. Superposés aux autres disques, ils font apparaître des suggestions de temps d'arrêt qui diffèrent selon les manipulations de chacun. En effet, les deux éléments qui accompagnent le disque-texte dans ce planisphère céleste remédié servent à représenter l'espace. L'un figure le plan de l'édifice au premier étage, l'autre sa coupe (figure 46, haut gauche et haut droite). Ils proviennent des archives du musée et sont des *blueprint*, une modalité de représentation architecturale très répandue aux États-Unis (Frank Lloyd Wright Foundation, 2017b ; Frank Lloyd Wright Foundation, 2017c) qui correspond généralement à une représentation technique d'un édifice dont l'impression repose sur un procédé cyanotypique (Cambridge Dictionary on line, s.d. ; Edwards-Dujardin, 2019). Au-delà de l'aspect archivistique que je souhaite donner au projet, ces choix permettent d'assurer la continuité de la couleur bleue qui se retrouve sur chacun des trois guides d'exposition de l'archipel *Rotonda*. La superposition des trois couches ainsi que leur mise en rotation, invitent le visiteur à se jouer de la réalité spatiale et à positionner métaphoriquement des îles-mots dans l'espace d'exposition.

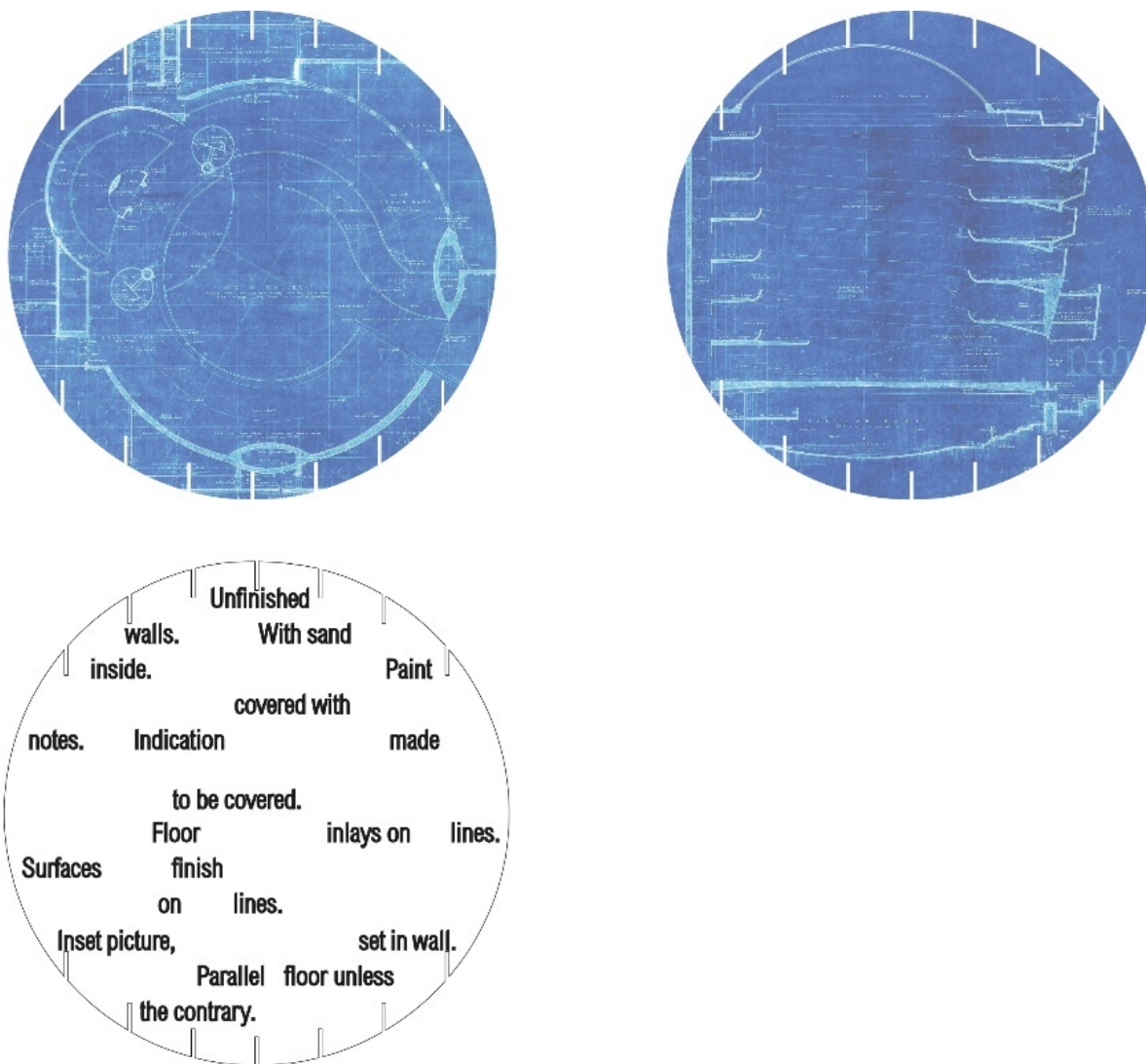


Figure 46 : Trois disques composant le planisphère céleste remédié. Disque en haut à gauche tiré de *Plan drawing from the 1953 presentation set produced for Harry Guggenheim*, par Frank Lloyd Wright Foundation, 2017b, The Guggenheim Museums and Foundation (<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/illuminating-details-from-frank-lloyd-wrights-guggenheim-blueprints>)

Disque en haut à droite tire de *The Quick Ramp is depicted on the left-hand side of this section drawing from the 1953 presentation set produced for Harry Guggenheim*, par Frank Lloyd Wright Foundation, 2017c, The Guggenheim Museums and Foundation (<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/illuminating-details-from-frank-lloyd-wrights-guggenheim-blueprints>)

Alors que c'est l'ascension qui permet la prise de conscience de la périphérie territoriale d'une île, celle-ci permet au visiteur du musée de prendre la mesure de l'espace qu'il occupe. Dans cette optique, la vue en plan joue tout autant un rôle déterminant dans le monde de l'architecture. Plan et coupe sont les modes de représentations architecturales les plus répandus et communément utiles pour se saisir d'un édifice et le comprendre. Toutefois, la coupe se retrouve ici présentée à l'horizontale, puisque associée aux deux autres disques. Ce renversement emprunte notamment à

l'univers insulaire l'ambiguïté de la représentation d'une île entre plan et profil. Là, celui-ci se joue des perspectives offertes par la vue en plan d'une coupe. Il permet à mon guide d'exposition d'altérer les perceptions des visiteurs au sein d'un musée où le parcours se lit clairement, et qui, en réalité, n'aurait pas besoin de carte pour s'y repérer. Avec le plan et le récit du lieu, l'ensemble a pour fonction d'orienter le visiteur vers une exploration sensorielle du lieu, d'investir le mouvement du bâtiment à travers sa corporalité et sa manipulation de l'objet. De se jouer de la réalité architecturale aussi qui se donne ainsi à voir. Une multitude de temps d'arrêt dans l'ascension peuvent apparaître du jeu de superposition. On y observe notre propre présence, l'architecture ainsi que les autres spectateurs qui contribuent à faire lieu. La déambulation continue proposée par Wright est évidente au contact de l'édifice. Les pauses pour se saisir du vide central et monumental, elles, se sont immiscées dans les interstices de la rotonde et la réalité que le public en fait lors de sa découverte. Ainsi, à travers ce planisphère céleste de l'île *Spiralis*, de nouvelles délimitations spatiales se croisent par la superposition du plan et de la coupe, l'apposition des mots, et génèrent des réalités du lieu inédites propres à l'utilisation de chacun, faisant apparaître des sous-espaces... des îles dans l'île, des atolls. Plan interactif un peu désuet, ce guide d'exposition – fourni avec le manuel d'assemblage du *Museario rotondo* (figure 52) – est de ceux que l'on garde en souvenir sans être obligé de l'utiliser sur le moment. Car s'il n'oriente pas de manière cartésienne le parcours du visiteur, ni ne conditionne la possibilité de cheminer dans la galerie-spirale au dessin spatial clair, il propose des alternatives à l'exploration du lieu et de son architecture.

In fine, ce que l'on en emporte de l'île de *Spiralis*, ce sont trois disques transparents, et un anneau cartonné au motif de Manhattan (figure 47).



Figure 47 : Guide de découverte de l'île de Spiralis (Solomon R. Guggenheim Museum)

Un baromètre de l'île de Circinus

Un lieu ne s'abstrait pas de son contexte ; il est un espace porteur de sens (Ando et Nussaume, 2014, p.97). Le travail du japonais Tadao Ando pourrait se définir « à partir du lieu (champ de forces à découvrir), de la géométrie (corps, squelette du bâtiment) et de la lumière, du vent et de la pluie rendus abstraits par l'architecture » (Ando et Nussaume, 2014, p.11). Avec cela, il cherche à replacer émotions, sensations et désirs des habitants au centre de sa réflexion spatiale dans le but de façonner des « espaces extraordinaires » (Ando et Nussaume, 2014, p.10). Tout en considérant le mode de vie humain, l'architecte place la spiritualité de l'espace avant même sa logique. En s'appuyant sur la tradition architecturale du *shintai*, soit du corps et de l'esprit, il modèle des environnements calmes, silencieux et méditatifs notamment par des jeux d'ombres et de lumière

qui favorisent introspection et conscience de soi et demeurent dans notre esprit par la force d'images mentales et sensorielles (Ando et Nussaume, 2014). Il décrit l'influence du *shintai* ainsi :

Le corps articule le monde et réciproquement. [...] Ce faisant, le corps, dans sa relation dynamique au monde, devient le *shintai*. En ce sens, c'est le *shintai* qui construit ou comprend l'architecture. Le *shintai*, doté des cinq sens, est un être capable de réagir au monde. Lorsqu'on se tient sur un site encore vierge de toute construction, il arrive que l'on entende la voix de la terre réclamant un bâtiment. Autrefois, les gens appelaient cette voix l'âme de la terre ou *genius loci*. (Ando et Nussaume, 2014, p.97).

La Bourse de Commerce (Paris) qu'il réhabilite en 2021 est un exemple significatif de l'expression architecturale d'Ando. Pour ancrer son architecture dans un dialogue avec le lieu et son environnement, lui conférer une présence et une parole, Ando s'appuie sur trois composantes essentielles : l'utilisation d'un nombre limité de matériaux authentiques dans leur texture brute, le dessin d'une forme simple ainsi que l'introduction de la nature ou de sa symbolique à travers des éléments tels que le vent, le ciel ou la lumière (Ando et Nussaume, 2014). Alors que les différentes époques se croisent subtilement au sein de l'ancienne Halle au blé, il utilise la géométrie du cercle, la lumière zénithale de la verrière ainsi que son matériau de prédilection, le béton, pour offrir au visiteur un espace qui place sa corporalité au centre de son expérience. Faisant un tour sur elle-même, la circularité parfaite du cylindre en béton qu'il implante au centre de la rotonde d'origine favorise la désorientation et la perte de repères chez les spectateurs (Kofler, 2021). Et c'est cela qui permet une plus grande liberté dans l'expérimentation spatiale du lieu ainsi que davantage de rencontres avec les occupants du musée comme les œuvres exposées. Dans ce contexte, le lieu semble prendre le dessus sur la signalétique et la médiation muséale. Il devient langage où « l'architecture pose la question ultime de savoir comment chacun répond aux interrogations du terrain lui-même » (Ando et Nussaume, 2014, p.136).

À travers son histoire, dont les strates sont visibles dans les évolutions architecturales du lieu, et sa temporalité dans l'ici et maintenant, qui se matérialise par les ombres et la lumière de la verrière évoluant au fil de la journée et des saisons, la Bourse de Commerce est le seul des trois musées ronds à être une réhabilitation d'un édifice déjà existant. Un territoire non vierge pour accueillir le cercle ou la découverte d'une île déjà habitée sur l'archipel *Rotonda*. Laisser parler l'espace formel du lieu, tel est la fonction attribuée au guide d'exposition de cette île muséale de *Circinus*. Par mimétisme de l'architecture d'Ando, cet artefact médiatique vient raconter une histoire sur la circularité du lieu. Cette fonction fait écho à la définition même d'un guide

d'exposition comme dispositif pour transmettre des informations sur le musée (Gob et Drouguet, 2021) et réinvestit, d'autre part, la dimension littéraire centrale des récits de découvertes de nouveaux territoires insulaires (Besse et Monsaingeon, 2019). Si le visiteur n'est pas directement impliqué dans l'objet à travers des manipulations ou des actions à mener, il est invité à se projeter dans la philosophie de l'architecte du musée à travers son texte *Genius Loci*. Il explique à ce sujet

La particularité du lieu est essentielle dans l'acte de construire, car l'architecture n'est pas une science abstraite : j'essaie toujours de sentir le contexte du lieu, d'en interpréter les pouvoirs latents tels que l'esprit du lieu, le milieu et le caractère régional. (Ando et Nussaume, 2014, p.199).

Éloge du lieu et de l'importance de l'environnement existant, la narration d'origine est ici, comme dans les autres guides d'expositions, remodelée par un jeu d'effacement de certaines parties du texte (figure 48). Sans altérer les propos du *Genius Loci*, il s'agit de mettre l'emphase sur certains termes, par la disparition des autres, qui entrent en résonance avec les particularités de la Bourse de Commerce. Modeler un récit du lieu qui invite le visiteur à s'y projeter, sur le « papier » du guide comme dans la réalité spatiale du musée.

L'objet médiatique se présente lui aussi au format rectangulaire de 10x15cm sur une planche en bois, matériau traditionnel utilisé en premier lieu au Japon (Ando et Nussaume, 2014, p.55), et accompagné du manuel d'assemblage nommé *Archipel Rotonda* (figure 52). Six anneaux sont prédécoupés sur ce panel qui figure l'élément textuel mentionné précédemment ainsi qu'une représentation iconographique du lieu. Il s'agit de l'un des premiers croquis d'intention d'Ando faisant clairement apparaître le cercle comme origine de son idéation. La forme géométrique y est présente de manière éloquent, soulignant son rôle essentiel dans l'imagination du lieu. Afin de correspondre à l'utilisation de la couleur bleue pour chaque guide muséal, le croquis a volontairement été teinté, choisissant un bleu parmi la palette créée à partir des photographies prises sur le site (Annexe 6).

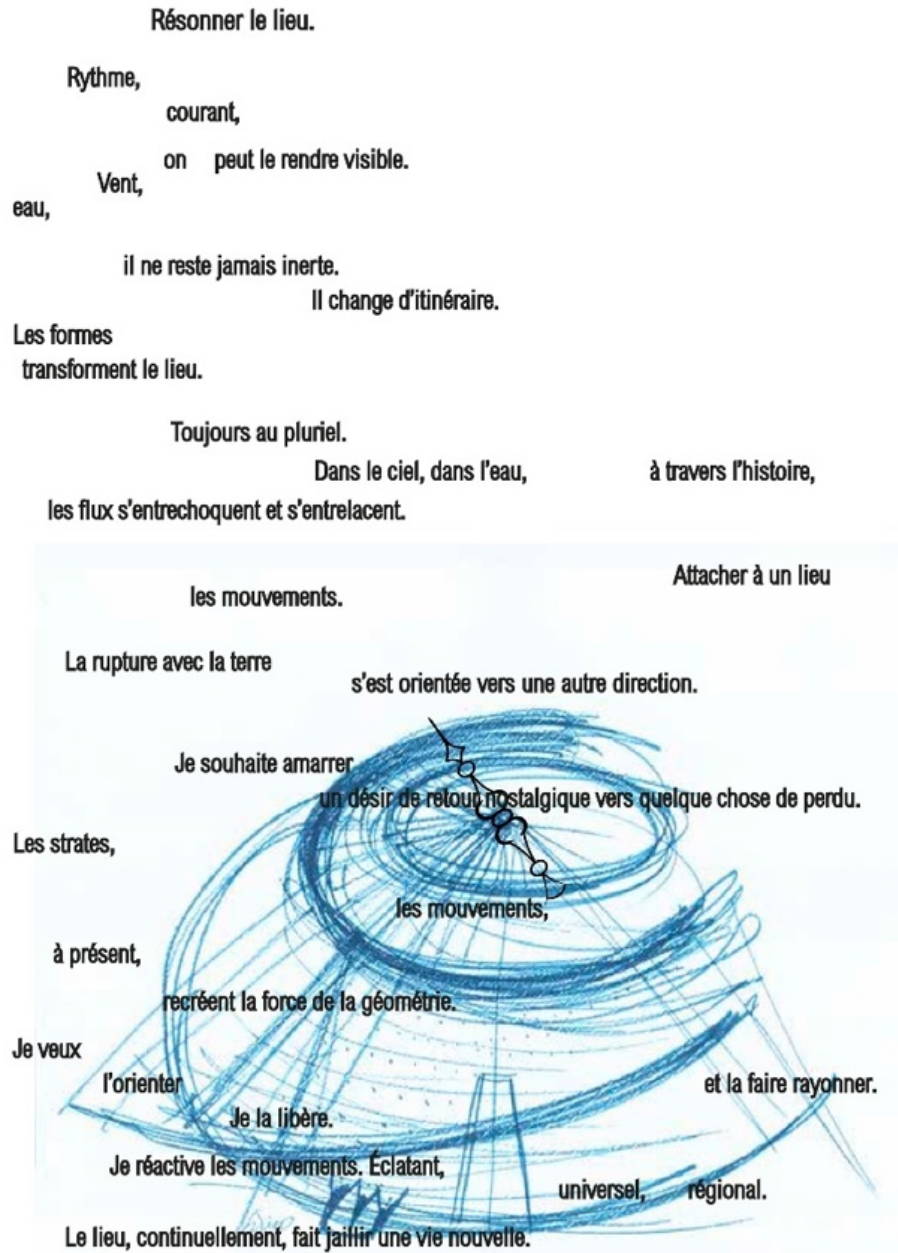


Figure 48 : Graphisme du guide d'exposition de l'île de Circinus avant production. Croquis, ici recolorisé, tiré de *The Bourse de Commerce - An architectural tour* (p. [70]), par G. Picon, 2021, Taillandier © Tadao Ando, architecte

Puisque le musée est conçu pour désorienter ses visiteurs, cela m'a semblé naturel de ne pas faire figurer de plan de l'espace mais bien de le laisser parler le lieu. Son génie, et celui de son architecte. Enfin, animée par la perspective utopique que l'on pourrait imaginer un instrument capable de mesurer l'influence de la rotondité d'un lieu sur l'expérience que l'on fait de celui-ci, j'ai choisi de réutiliser le baromètre d'origine présent dans l'édifice comme élément symbolique. Alors qu'il donnait des indications pour la conservation du blé, c'est ici son aiguille que j'ai

redessinée de manière graphique et imprimée sur le guide d'exposition. Sa réappropriation par le dessin ainsi que son repositionnement dans un contexte différent apparaissent comme un indicateur d'orientation pour le visiteur. Mais l'immobilité de son tracé demeure impuissante face à la perte de repère généré par le cercle. Ce choix s'inscrit dans le prolongement de mon analyse du guide d'exposition actuel de la Bourse de Commerce. Selon moi, les représentations spatiales offrent une vue d'ensemble sans pour autant fournir de repères précis pour se repérer en tant que visiteur, une décision qui semble volontaire dans l'optique de rester fidèle à la réelle désorientation émanant du cercle d'Ando. Boussole figée, l'outil de médiation fabriqué ici suggère aussi, pour ceux qui reconnaissent l'origine de l'aiguille, une circularité qui se mesure peut-être. Baromètre du rotond.

Qu'on l'utilise pour son récit philosophique et sa réflexion sur le lieu, pour accéder à la pensée de l'architecte de l'espace ou pour tenter de s'orienter, chaque visiteur extrait six anneaux de ce guide du musée (figure 49).

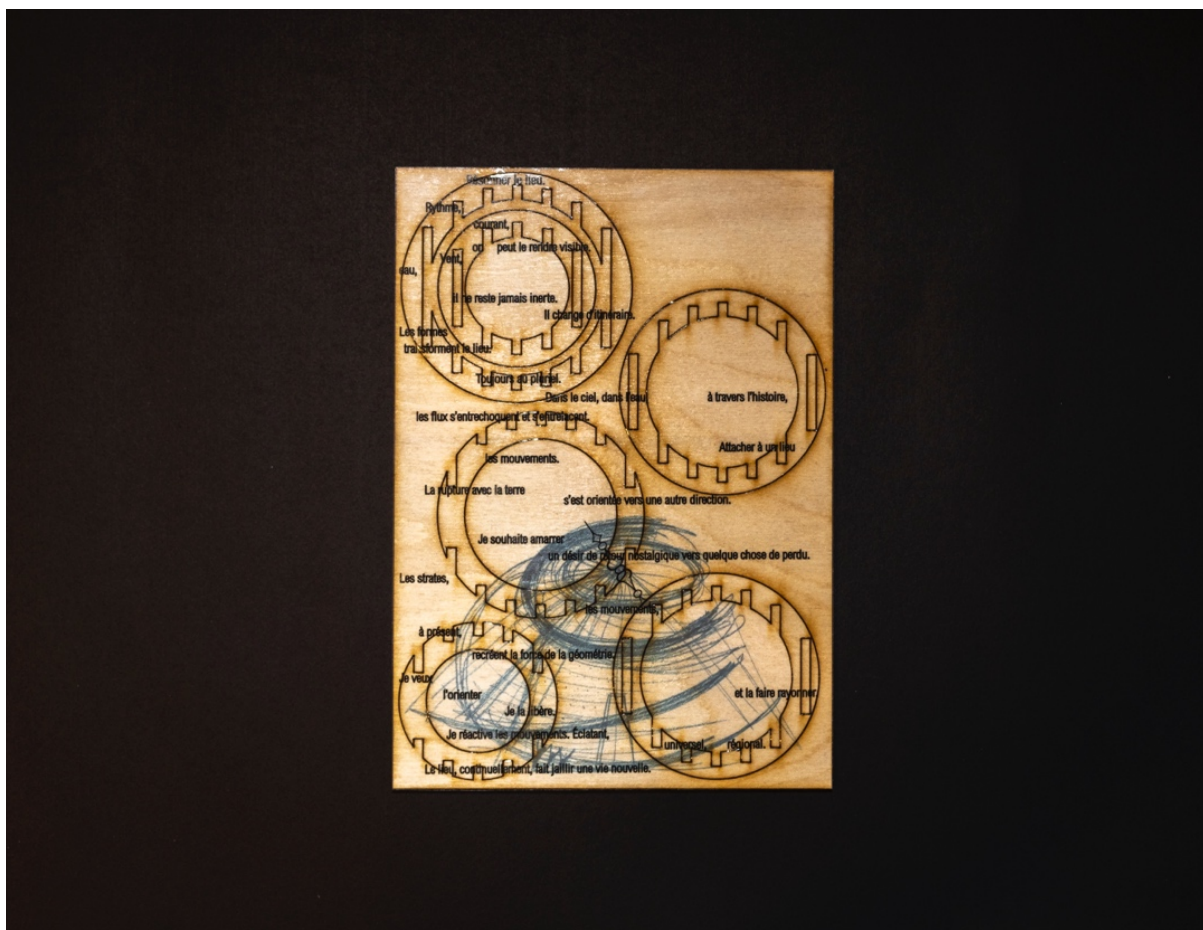


Figure 49 : Guide de découverte de l'île de Circinus (Bourse de Commerce - Pinault Collection)

Et si vous ne deviez emporter qu'un seul objet de l'archipel Rotonda ?

Un musée fait collection des choses, les réunit en quantité, les accumule. Cet ensemble d'objets retirés volontairement, momentanément ou définitivement du circuit de l'activité économique et conservé dans un endroit clos, soumis au regard du public (Ruelland, 2018). D'une manière organisée, réfléchie, *curated*. La collection, construite par le discours et la mission du musée, est au cœur de l'institution puisque les artefacts qui la composent sont autant de sources d'évocation de la civilisation humaine, de la nature, du patrimoine afin qu'ils soient transmis aux générations futures. Objets et connaissances ainsi préservés construisent ce qui devient compris comme l'Histoire.

Si ce n'est pas une mission avouée explicitement par les institutions muséales au même titre que celle d'éducation par exemple, elles sont des espaces qui offrent une évasion du quotidien, un voyage imaginaire dans l'univers de ce qui est exposé. On voit déjà poindre une similitude avec l'espace insulaire dont la connotation d'aventure, d'escapade et d'utopie marque depuis toujours ce territoire particulier. Isolée au sens étymologique (Dictionnaire Larousse en ligne, s.d.-b), l'île est un espace en rupture physique et psychologique du monde qui l'entoure. Mais ce qui unit encore davantage l'île au musée c'est son contour bien défini, que l'on circonscrit. Poussée à l'extrême, l'île est un espace circulaire représenté par un point sur une carte. Ces limites sont courbes, modelées par l'étendue d'eau tout autour. Ainsi cernée, elle est un microcosme à part entière que l'on peut associer, par analogie, au musée rond. Territoire de l'imaginaire, du rêve, de l'introspection, et de l'utopie, l'île est singulière. Elle renferme un moment différent. Dans cet objet géographique miniaturisé, comme au musée rond, le mouvement fait partie intégrante de l'expérience insulaire. L'entité est mobile, elle dérive. Et par cette errance, elle rejoint le monde de la fiction car elle interroge : vers quoi dérive-t-on ? Au sein de la rotonde muséale, la courbe des parois modifie les perspectives à mesure que l'on se déplace dans les lieux et nous questionne : qu'est-ce que l'espace va révéler dès mon prochain mouvement ? le lieu est-il lui aussi dans une forme de dérive qui lui est propre ?

Le musée rond dispose d'un espace formel circulaire qui évolue sous la lumière naturelle et dont le parcours est caractérisé par le mouvement. Sa réalité matérielle ainsi que l'expérience esthétique qu'il offre cognitivement, émotionnellement, et sensoriellement permettent de développer une analogie avec l'espace insulaire. Celle-ci est le point de départ pour proposer une réponse créative à ma problématique dont l'objectif est d'explorer la représentation sur une feuille

rectangulaire d'un espace d'exposition circulaire. L'analyse des trois musées ronds étudiés dans ce mémoire – galerie des Nymphéas au Musée de l'Orangerie (1927), Guggenheim Museum (1959) et Bourse de Commerce (2021) – a révélé des modalités de représentation qui s'alignent avec le type de médiation (par l'absence, l'intuition ou la désorientation) voulue par les concepteurs des espaces mais ne poussent pas au-delà la retranscription en termes de matérialité et de sensorialité du cercle. Ainsi, pour ma création d'un outil de médiation qui exprime et incarne davantage cela, l'idée première était de passer par l'utopie en développant un instrument qui mesure la rotondité du lieu. C'est ce qui a ouvert ma démarche créative vers l'univers insulaire. Et c'est cette vision utopique d'un outil permettant de saisir l'importance et le degré de la circularité d'un espace muséal qui a mené ma réflexion vers un objet de médiation capable de contenir l'espace du circulaire. Et de le retransmettre. Un artefact médiatique dont la fonction n'est pas nécessairement celle de se repérer, ce qui s'accorde avec la réalité émanant de la circularité muséale et de la médiation qui y a lieu.

Le jeu de l'île déserte s'inverse alors. On ne vous demande plus quel serait l'unique objet que vous emporteriez sur une île déserte mais bien ce que vous retireriez physiquement de votre expérience sur ce territoire isolé. Une entité qui puisse renfermer l'esprit du lieu et incarner un moment vécu que l'on souhaite conserver, ce qui n'est pas toujours le cas du guide d'exposition que l'on jette une fois chez soi. Comme l'île et le souvenir que l'on emporte du séjour, le musée devient transportable et transposé dans un nouvel espace à travers l'objet de médiation que l'on rapporte de la visite. Pour ces musées ronds, l'objet à emporter redisposé ailleurs devient sanctuaire du circulaire et de la créativité. Une sorte d'amulette. C'est notamment parce que les îles ont toujours fait l'objet de grands efforts créatifs mais aussi techniques dans leurs modalités de représentation, que ce soit sur des cartes, des atlas, des *Isolarii* ou encore des profils, qu'elles constituent un intérêt pour la création aussi fort que leur potentiel conceptuel. Tiberghien (2001) reconnaît d'ailleurs à la carte son expression autant artistique que cognitive.

Le plus souvent, les îles sont structurées en réseau et construisent ensemble l'archipel. Cette entité géographique tend vers une composition territoriale parfois intangible, sous forme de puzzle. En ce sens, elle ouvre les portes pour une géographie du rêve, un espace de recomposition qui s'écrit aussi sur le papier. D'île en île, de musée rond en musée rond, les récits se mêlent au fil des parcours choisis librement, des voyages de découverte. Progressivement, les objets emportés de chaque espace composent une collection. Ainsi débute le pèlerinage au sein de l'archipel

Rotonda. Pour une odyssée du monde muséal circulaire. Trois îles rondes apparaissent à l'horizon du visiteur. Trois espaces dont les délimitations courbes invitent à une exploration libre. Presque hasardeuse car chacun peut choisir le point de départ et l'ordre des visites. *Nymphéa*, *Circinus*, *Spiralis* sont les trajectoires qui vont désormais incarner, représenter et matérialiser chacun des musées présentés, mais aussi plus largement, les espaces d'exposition rotonds à travers les concepts d'immersion, de mouvement et de corporalité qu'ils incarnent (figure 50). Après tout, ces pistes exploratoires sont interchangeables d'un lieu à l'autre puisqu'ils partagent une scénographie du rond ancrée dans des fondamentaux communs. Si la galerie des Nymphéas se détache des deux autres par un plan ovale uniquement en rez-de-chaussée, les trois musées s'appuient sur une lumière zénithale naturelle, un parcours continu donné plus libre et un espace formel circulaire pour offrir des espaces davantage immersifs qui impliquent mouvement et corporalité du visiteur. Présentées lors des études de cas menées dans la partie théorique de ce mémoire, c'est l'une de ces caractéristiques qui est mise en avant pour chaque musée rotond.

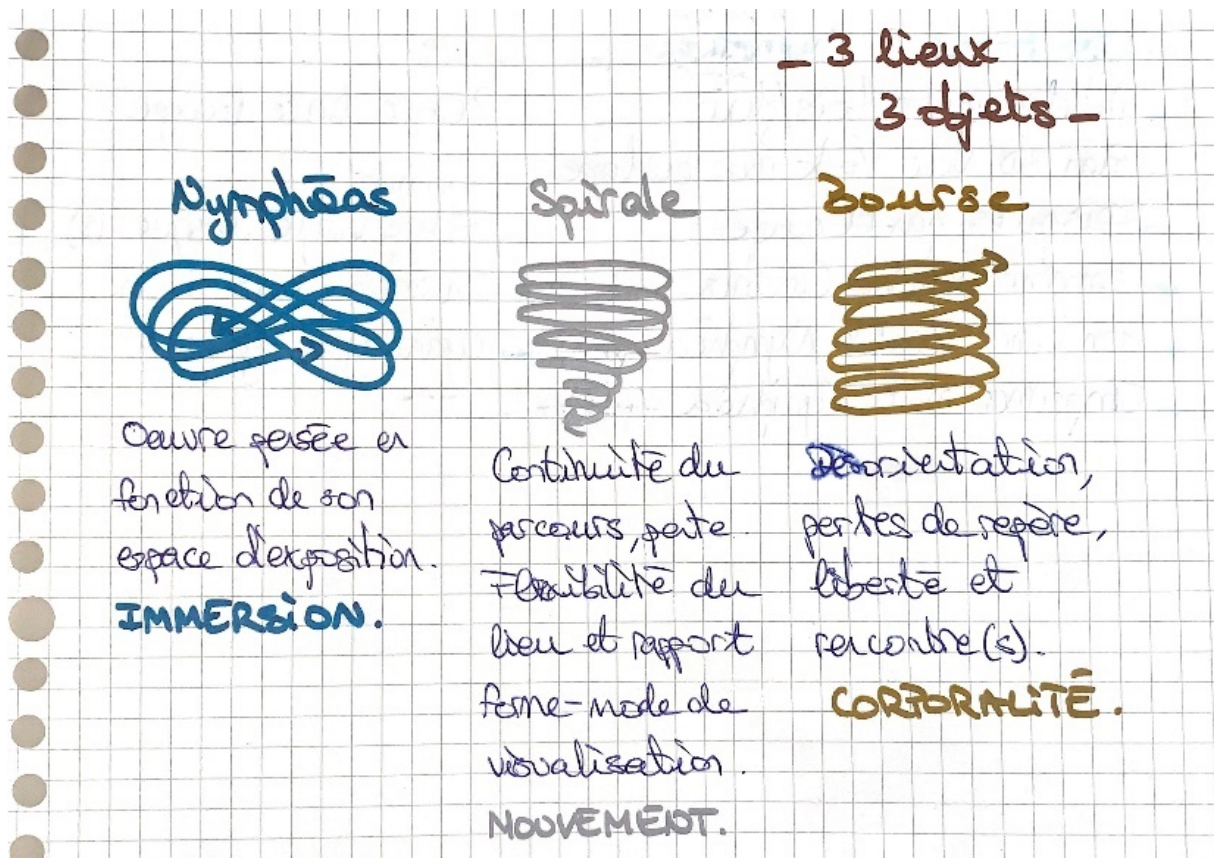


Figure 50 : Concepts significatifs du rotond de chacun des trois musées étudiés, associés à la symbolisation du parcours muséal dans leurs espaces

Dans le guide pour la galerie des Nymphéas du Musée de l'Orangerie, je décide de mettre de l'avant la *lumière naturelle*, un aspect architectural de l'espace d'exposition primordial pour l'expérience au contact des œuvres selon la volonté de Claude Monet. Présence de la temporalité du lieu, son association aux courbes qui accueillent les tableaux favorise l'immersion du visiteur dans un espace de méditation. Pour le Guggenheim, l'emphase est mise sur le *parcours* autant dans l'architecture que dans la curation du musée, qui traduit mouvement et corporalité spécifiques aux musées rotonds. Enfin, la Bourse de Commerce pousse l'espace d'exposition circulaire à son paroxysme en modelant un *espace formel d'un cercle* parfait qui, à l'extrême, induit rencontres avec les visiteurs et les œuvres comme désorientation totale. Ce sont ces caractéristiques émanant du circulaire qui en font des cas isolés, ensemble, dans l'histoire de la muséologie. De ce paradoxe, de cette unicité archipélagique de chaque musée rotond choisi pour cette recherche émane la perspective d'assemblage des trois éléments collectés sur chaque lieu d'exposition. Ceux-ci se répondent, résonnent entre eux pour former un tout. Croiser des univers en apparence isolés pour favoriser l'apparition d'espaces mentaux illimités où « le tout incarne l'ordre géométrique, tandis que les parties créent un ensemble de scènes d'une grande richesse » (Ando et Nussaume, 2014, p.132).

Dans la logique de ce pèlerinage du circulaire de l'archipel *Rotonda*, les trois objet-guides de médiation sont composés d'éléments à détacher qui peuvent se rassembler, s'emboîter et alors redessiner autre chose. Ensemble, ils forment une sphère de 8cm de diamètre en kirigami, cet « art traditionnel japonais du papier découpé » (Dictionnaire Le Robert en ligne, s.d.). Chacun représentant une caractéristique du rotond de chaque lieu d'exposition, ils composent ensemble un puzzle initiatique du musée circulaire. Lumière naturelle zénithale, parcours libre, espace formel pour l'écriture d'un *Museario rotondo* en trois dimensions. Navigation circulaire sans ordre imposé, où le but de ce pèlerinage est de parcourir, un jour, l'itinéraire complet. Tampons sur un passeport.

Au départ, ce sont trois guides d'expositions, trois supports plats et rectangulaires de 10x15cm qui accompagnent le visiteur dans sa découverte du musée. Et au fil des trois visites, c'est une sphère, un cercle mis en volume que le visiteur est à même de construire grâce au kirigami et aux fragments offerts par les trois guides (figure 51). La sphère représente la terre et par

conséquent, dans l’imaginaire, elle est le lien entre l’île comme monde et l’incarnation de l’utopie. Dans cette réalisation, elle est la miniaturisation de l’expérience du musée rotond pour en extraire l’essence du lieu et le moment qui y est vécu.

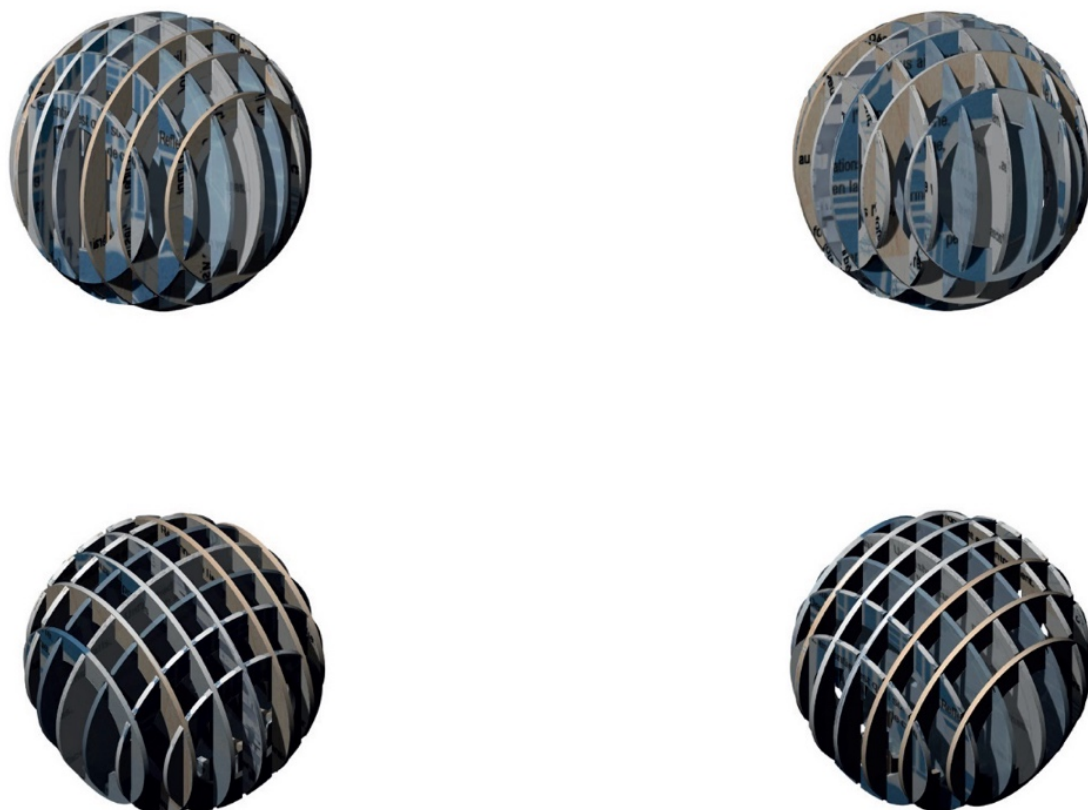


Figure 51 : Modélisation 3D du Museario rotondo, sphère kirigami assemblée

Par une forme de médiation à construire par et pour soi, on crée un objet qui se suffit à lui-même, assez pour que l’on souhaite en faire un sanctuaire renfermant l’essence du circulaire, à emporter et replacer chez soi. Dans ce contexte inédit, il agit peut-être comme un rocher aux cavernes de la mythologie chinoise. Ces grottes-ciels placés dans l’intimité de chez soi, dans un jardin, un bureau ou encore un atelier, sont « pour celui qui le[s] contemple, un lieu de l’esprit et un univers à part entière. » (Besse et Monsaingeon, 2019, p.210). Ainsi positionnés au sein

d'espaces de création, ils symbolisent la présence du génie et se font « support[s] d'une rêverie » (Besse et Monsaigneon, 2019, p.211). Esprit du lieu, objet pour penser.

Par ailleurs, la liberté d'assemblage et de parcours de cette proposition de guide d'exposition inédit participent alors de l'implication du visiteur dans un processus de co-construction de son expérience. Composition au fil du temps qui fonctionne même en l'absence de certains éléments, le *Museario rotondo* permet à chacun de s'approprier la création. Une fois assemblée, la sphère kirigami demeure un objet qui existe à travers un jeu de vide et de plein qui résonne notamment avec la vision architecturale d'Ando. Ancrée dans les notions de spatialité propre à la culture japonaise, elle conçoit l'espace intermédiaire, vide, appelé *ma*, comme un intervalle incertain qui permet d'engager l'esprit du visiteur (Kofler, 2021). De plus, le choix d'un volume géométrique simple qu'est la sphère permet, au-delà de s'accorder avec le sujet et la quête d'une essence de la circularité, de favoriser la compréhension spatiale du lieu. En effet,

Depuis Vitruve, l'utilisation des attributs figuratifs de la géométrie, tels que la simplicité, la régularité, la répétition, la symétrie, a marqué l'architecture en tant que produit de la raison humaine - en d'autres termes opposé à la nature. Quand le carré, le cercle, ou des parties régulières de ceux-ci sont utilisés dans une construction, le lieu architectural devient clair dans sa globalité par son interaction avec la géométrie. La géométrie, en dépit ou à cause de son caractère non-arbitraire, concentre des significations diverses et se trouve métamorphosée tout en revêtant une signification propre. (Ando et Nussaume, 2014, p.137).

La géométrie est un outil pour saisir le monde qui nous entoure depuis que nous sommes enfants. Construire pour comprendre est un principe utilisé dans le monde du jeu depuis longtemps, à l'image de la boîte à formes nous initiant à la géométrie et à la réalité matérielle du monde qui nous entoure dès notre plus jeune âge. Quant aux maquettes en papier à construire telles que nous les retrouvons notamment dans les magazines pour enfants, cet emboîtement de divers pans de papier, démontrent du potentiel créatif et divertissant associé à l'assemblage d'éléments ainsi que la liberté de ce que chacun peut en faire par la suite ; déconstruire, aplatir, redécouper, déchirer, etc. (Oakes, 2017).

La scénographe Es Devlin (Oakes, 2017) associe les traits qui délimitent une zone à découper comme une invitation à faire autre chose de l'objet qui nous est donné et au-delà, permettent de laisser passer la lumière. Faire est un travail d'imagination et d'apprentissage. Ando évoque sa formation en ébénisterie ainsi : « j'ai appris avec mon corps, dans le dialogue avec le

bois, l'extrême importance, lorsqu'il s'agit de construire des objets, de l'équilibre absolu, source de vitalité, entre la manière et la forme. » (Ando et Nussaume, 2014, p.57). En ce sens, Goethe souligne lui aussi l'importance du faire, affirmant que l'« on ne connaît pas les œuvres d'art, quand on les voit uniquement achevées, on doit aussi les avoir connues dans leur devenir » (s.d., cité dans Sweig, 2017, p.39). Ainsi, en impliquant le visiteur dans le processus de co-construction de la sphère, il ne réalise pas uniquement l'assemblage de l'objet qui renferme l'essence ronde du lieu mais bien aussi sa propre expérience de la circularité. Et au-delà, l'explore sensoriellement en passant par sa créativité. Cela résonne avec le jeu, décrit par McLuhan (1977) comme un nouveau matériau reproduisant « ce que nous avons déjà senti ou vu dans une certaine situation » (p.278). Intervenir directement sur l'objet de médiation permet également d'augmenter l'attention portée aux informations transmises et de favoriser leur compréhension. Selon Sweig (2017), l'accès à l'œuvre d'art est facilité « si nous accompagnons la forme primitive depuis le tout début jusqu'à l'achèvement de l'œuvre » (p.42).

Ainsi, le *Museario rotondo* se construit au fil de la visite comme les murs courbes déforment l'espace d'exposition rond que l'on découvre sous un angle toujours différent à chacun de nos déplacements, de nos pas, de nos mouvements. Des perspectives qui évoluent, ce qui n'existe pas dans le carré. Comme lors de son appréhension du musée rond, le visiteur, par sa présence et sa corporalité peut agir sur l'objet trace, l'objet mémoire de son expérience du circulaire. Il est ici important de souligner que dans le cadre de ce mémoire de recherche-crédation, conceptuellement, le visiteur est une entité abstraite. En effet, on ne considère pas son rôle au-delà de celui d'une construction personnelle de son propre voyage, à laquelle nous n'avons pas accès en tant que créateur. On ne peut que la supposer en cherchant à lui offrir des outils d'accompagnement dans son appréhension et sa découverte du musée rond. Lorsque l'on associe une maquette à une narration, un scénario, celle-ci convoque et renvoie les visiteurs à leurs histoires personnelles (Oakes, 2017). Elles permettent d'ouvrir un espace d'imagination et d'interprétation.

Tout d'abord, sur chacun des guides d'exposition créés pour *Nymphéas*, *Spiralis* et *Circinus*, sont disposés des anneaux ou des cercles prédécoupés à extraire des surfaces rectangulaires pour composer la sphère du *Museario rotondo*. De tailles différentes, les traits symbolisant la prédécoupe sont similaires. C'est leur positionnement sur la feuille du guide d'exposition qui varie afin qu'un maximum des informations se retrouvent sur le cercle une fois découpé.

Les musées sont caractérisés par un lien fort entre le visuel et le textuel, une dualité que l'on retrouve notamment dans le rapport artefact-cartel (Davallon, 2011) ainsi que dans les guides d'exposition, généralement composés de plans et d'aperçus des œuvres exposées dans le musée ainsi que de textes explicatifs. De manière analogue, les carnets de bord ayant documenté la découverte de nouveaux territoires insulaires ont été remplis de récits descriptifs comme de croquis des lieux (Besse et Monsaingeon, 2019). C'est donc naturellement que j'ai souhaité réinvestir ce tandem dans les outils médiatiques qui composent le *Museario rotondo*. Par mimétisme de la sphère finale qui repose sur l'assemblage de parties pour former un tout, cela traduit l'esprit de la collection telle que composée par Walter Benjamin qui « en imbriquant des images reproduites et un texte manuscrit, atteste déjà la dilection benjaminienne pour le fragment » (Tackels, 2012, p.5). Mon association entre le visuel et le textuel emprunte au collage sa logique de superposition pour faire entrer en collision la circularité du lieu telle que représentée par les plans de l'espace, au sens large du terme, avec la vision architecturale souhaitée par les concepteurs du musée en reprenant directement leurs propos. Dans l'optique de proposer une représentation métaphorique de la circularité du lieu qui puisse favoriser l'introspection et l'imagination, j'ai délibérément choisi de masquer certains mots des récits. Sans perdre de vue les intentions de leurs auteurs, il s'agit de dire les choses autre part, autrement. Évoquer pour laisser entrer le visiteur. Un texte par lieu. Ou trois textes qui finissent par ne faire qu'un. Réunis, ils prennent la forme d'un récit qui rappelle celui des découvertes de nouvelles îles et des voyages utopiques. On aborde l'archipel *Rotonda* aux courbes périphériques encore étrangères. Ce récit du lieu se retrouve dans le manuel d'assemblage du *Museario rotondo* (figure 52 et Annexe 4 pour consultation complète), carnet de voyage de ce périple en musées ronds.

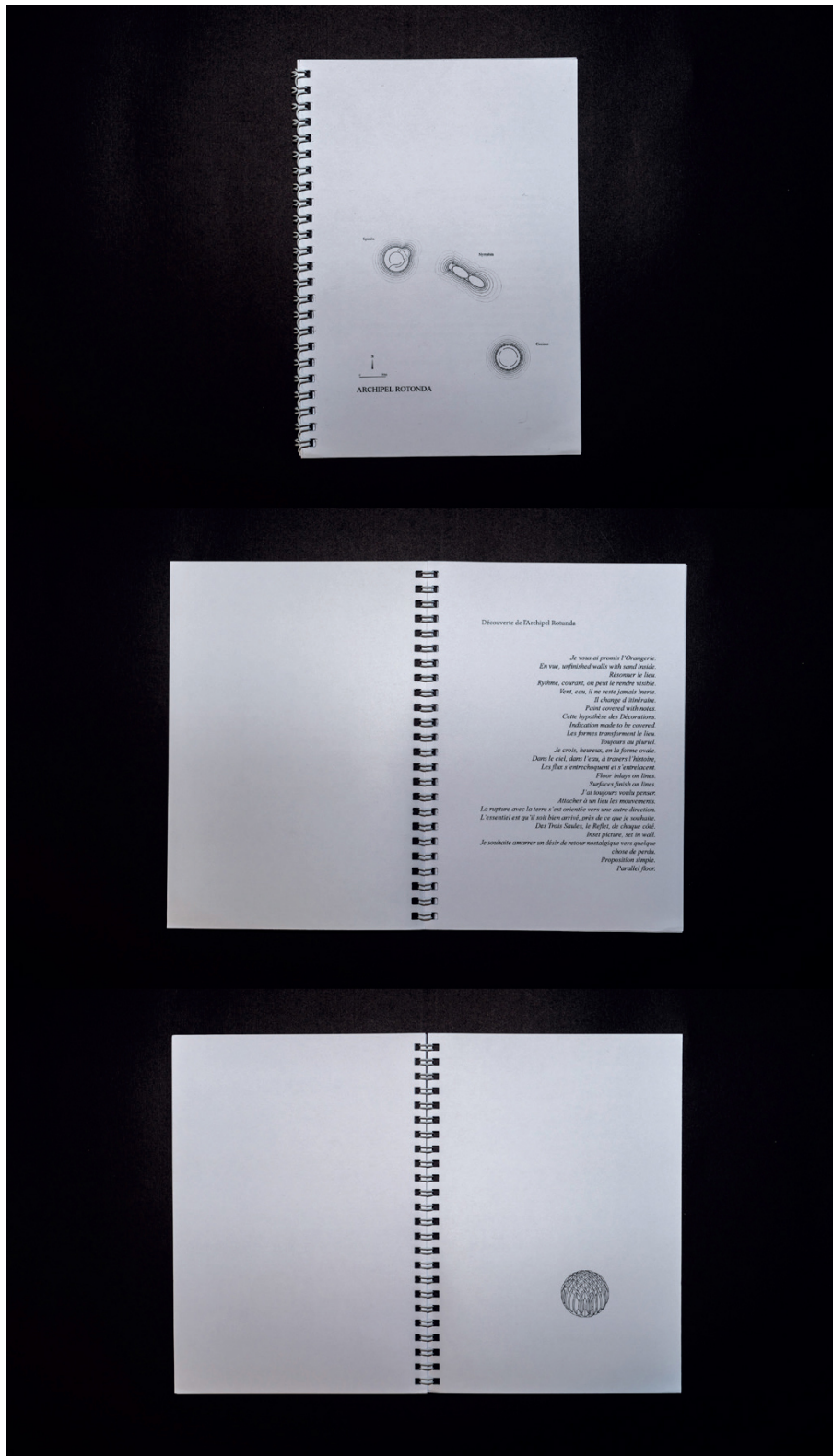


Figure 52 : Manuel d'assemblage pour le Museario rotondo, dans l'ordre, extrait de la page couverture, de la première page et de la dernière page

Par la suite, c'est le choix de la couleur bleue qui joue un rôle unificateur, ici utilisée pour chaque guide d'exposition dans l'optique de souligner le rapport archipélagique dans lequel s'inscrivent les trois musées ronds. Le bleu est presque automatiquement associé au monde insulaire puisque l'île est cernée d'eau et sa représentation sur une carte utilise l'aplatissement de couleur bleu pour signifier les profondeurs qui l'entourent. Alors que ce territoire maritime est souvent décrit dans la littérature et la mythologie comme un point de rencontre entre ciel, terre et mer (Besse et Monsaingeon, 2019), le bleu se manifeste tout autant par la dimension unificatrice de sa symbolique. Chez les Égyptiens, il est à la fois ciel et eau, une connotation qui perdure au fil de l'histoire de cette couleur dans l'art (Edwards-Dujardin, 2019). Le bleu est celui de la mer et du ciel en mouvement chez le peintre catalan et méditerranéen Joan Miró, il « nous présente une communion spirituelle entre terre et ciel » dans *Les Grandes Baigneuses* de Paul Cézanne (Edwards-Dujardin, 2019, p.40) et Marcel Proust décrit les *Nymphéas* de Monet comme un « parterre céleste » (Edwards-Dujardin, 2019, p.48). Quant à celui de Yves Klein, qui dépose un brevet pour son IKB (International Bleu Klein) à partir de 1957, le bleu est onirique, mystique et cherche à faire entrer en collision celui du ciel, de l'infini et du spirituel avec la terre (Edwards-Dujardin, 2019). Souvent utilisé comme liant, le bleu céleste « sert une contemplation qui se perd dans l'infini » (Edwards-Dujardin, 2019, p.18), permet d'entrée dans l'immersion et la méditation, et rattache le rêve à la terre. Mystique, spirituel, apaisant, voire utopique, cette couleur permet de s'évader de la réalité. « Le bleu profond attire l'homme vers l'infini », explique Wassily Kandinski (s.d., cité dans Edwards-Dujardin, 2019, p.90). Cette dimension est portée à son apogée par les *Nymphéas* de Monet où, au-delà de la vibration et de la lumière émanant de l'œuvre et donnant du mouvement, « c'est le bleu qui happe le regard et unifie l'œuvre » (Edwards-Dujardin, 2019, p.48). Et si les œuvres d'Anish Kapoor plongent et intègrent le visiteur à la contemplation de l'œuvre, c'est justement parce qu'il conçoit le bleu comme « une promesse d'infini, un espace où tout est à créer » (Edwards-Dujardin, 2019, p.100) ; ou un créateur de l'espace selon Vincent Van Gogh (Edwards-Dujardin, 2019, p.36). On en revient alors aux Égyptiens pour qui le bleu symbolise la création et la renaissance, une couleur souvent utilisée pour les figurines que l'on retrouvait dans les tombeaux, dont on suppose un rôle de talisman (Edwards-Dujardin, 2019). Elle prend donc ici tout son sens, agissant comme couleur unificatrice des trois îles, ces trois musées ronds dont on cherche à extraire l'essence de la circularité pour l'incarner dans un petit objet.

Puisque chaque lieu d'exposition est considéré comme une entité interdépendante de l'archipel *Rotonda*, et présente donc une composante spécifique au musée rotond, trois matériaux différents ont été sélectionnés. Le papier et le carton pour *Nymphéas*, le Plexiglas dans le cas de *Spiralis* et enfin le bois en ce qui concerne *Circinus*. Les épaisseurs des matériaux et les fentes identiques propres à la méthode du kirigami permettent à chaque élément de demeurer indépendant : l'objet tient et peut s'assembler autrement même si l'on ne dispose pas encore de chaque entité. En effet, le projet prend en considération la réalité de la distance qui sépare la galerie des Nymphéas et la Bourse de Commerce du Guggenheim. Faire le tour des trois lieux d'exposition peut prendre plusieurs années. De plus, la symétrie dont faire preuve la sphère permet à plusieurs pièces d'être interchangeables selon l'imaginaire de chacun. À cet égard, les manuels d'assemblage mis à disposition du public conservent une part d'anonymat et de neutralité dans le positionnement représenté sur le schéma. Ils mentionnent également la présence d'éléments à collecter au sein des autres espaces muséaux rotonds, réalité archipélagique et annonciatrice. Chaque musée propose ces guides d'instructions puisque le début de l'odyssée peut se faire dans n'importe lequel des trois lieux.

Au-delà, ce sont plusieurs perspectives que l'on peut imaginer pour donner suite à ce voyage. Dans une logique de marketing aujourd'hui partie intégrante des politiques muséales et des boutiques de souvenir des institutions, les musées rotonds pourraient proposer plusieurs dispositifs d'accrochage pour le *Museario rotondo* assemblé tels que des socles, un support pour en faire un mobile ou encore un système d'accroche murale. De plus, l'itération la plus pertinente et la plus intéressante pour ce projet réside dans la perspective d'ajouter de nouveaux musées rotonds à cet archipel tels que le He Art Museum (Guangdong, Chine, 2020) de Tadao Ando ou le musée d'Art contemporain de Niterói (Brésil, 1996) par Oscar Niemeyer. Si la galerie des Nymphéas, le Guggenheim et la Bourse de Commerce ont été choisis pour leurs caractéristiques et leurs contextes historiques bien distincts, d'autres musées circulaires ont également proposé des manières inédites de visionnement des œuvres d'art et de nouveaux sont sûrement à venir. On bascule alors dans un cycle de remédiations potentielles. Cette réactivation répétée du mode de création confère au *Museario rotondo* une itération inédite à chaque nouvelle étape de l'itinéraire qui s'ajouterait. Chaque nouveau musée rotond détient sa propre aura par conséquent, ce qui est créé intervient aussi comme le témoignage d'un fragment supplémentaire d'une culture de la circularité muséale.

Enfin, il est important de noter que le *Museario rotondo* produit dans le cadre de ce mémoire de recherche-crédation agit en tant que premier prototype de cette proposition créative. La réalité d'une maquette réside notamment dans l'absence de marche arrière possible et les traces laissées par les erreurs. Plusieurs aléas dans la fabrication ont conduit à l'apparition de marques de colle et de découpage sur l'objet tel que remis au jury et photographié dans ce document (Annexe 5). En effet, la réalisation a révélé que l'épaisseur des matériaux choisis (carton, Plexiglas et bois) était trop élevée pour assurer une imbrication des cercles et anneaux sans casse ; l'épaisseur de 3mm n'ayant pas été volontairement choisie mais sélectionnée en fonction des disponibilités de chaque matériau. De même que le transfert d'image sur le bois a considérablement compliqué la découpe des anneaux. Pour palier cela, il faudrait dans un premier temps élargir les encoches des anneaux. Cependant, dans la perspective où cet objet de médiation serait produit par les musées ronds concernés, les moyens mis à disposition permettraient d'utiliser des matériaux plus fins et des techniques d'impression qui n'entraînent pas la superposition de matière. Par exemple, dans le cas du guide de l'île *Nymphéa*, la planche du guide d'exposition voit la feuille du cyanotype être collée au carton pour atteindre l'épaisseur requise correspondant aux fentes d'assemblage. D'ailleurs, pour la production du guide avant assemblage, j'ai pu ajuster la qualité de réalisation en utilisant la découpe laser directement sur le cyanotype déjà apparu. Lors de la fabrication de la sphère kirigami assemblée, j'avais collé celui-ci sur le carton prédécoupé au laser avant de redécouper les anneaux au cutter, laissant des traces. Avec les moyens d'une institution muséale, un carton au grammage adéquat pour accueillir directement un cyanotype pourrait être fabriqué. Pour l'île *Spiralis*, la gravure sur Plexiglas serait une technique à envisager afin d'améliorer la transparence et donc d'augmenter la lisibilité des plans représentés. Quant à l'île *Circinus*, de nombreuses entreprises sont en mesure d'imprimer directement des images sur le bois.

Toutefois, le *Museario rotondo* présenté dans ce mémoire démontre bien la faisabilité du projet, son réalisme ainsi que son fonctionnement. Les jeux de matières, de couleurs et d'assemblages sont fidèlement reproduits par rapport à l'intention créative de départ. Malgré les obstacles rencontrés, la construction de cet objet médiatique a permis de valider la facilité avec laquelle le visiteur est en mesure de comprendre comment emboîter les différents cercles et anneaux. L'intuitivité pour l'assemblage satisfait les attentes du projet ainsi que sa condition de réalisation et de diffusion auprès d'un public potentiel.

Nous sommes parties pour l'exploration de trois musées ronds, en apparence isolés dans le paysage muséal rectiligne. Trois propositions insularisées de co-présence aux œuvres exposées qui se rejoignent par leur volonté de plonger le visiteur dans une immersion spatio-muséale et d'impliquer son mouvement et sa corporalité dans ceux du lieu. Parce qu'elles sont unies par le biais de trois caractéristiques essentielles – lumière zénithale naturelle, parcours libre et espace formellement courbé – ces trois rotondes muséales se rencontrent alors de manière inédite dans l'assemblage final que leurs guides d'expositions respectifs laissent préfigurer (figure 53). À travers les objets de médiation à collecter dans leurs enceintes, elles sèment les indices de leur rotondité. Et comme lors d'un voyage, on récolte ces « petits tous » qui nous évoquent les moments vécus, les symbolisent et les incarnent. Alors de façon peut être utopique, et certainement idéalisée, on s'imagine que l'objet peut renfermer l'essence de l'expérience ressentie. La difficulté réside dans l'enjeu de ne pouvoir en emporter qu'un, souvent de petite taille. De tendre vers l'unité et l'unicité. Et si vous ne deviez emporter qu'un seul objet de l'archipel *Rotonda*, lequel serait-il ?

L'observation et l'expérience de notre environnement quotidien se trouvent modifiées suite à la visite d'un musée ; en joignant réel et imaginaire, l'art nous permet de percevoir le monde de manière inédite suggère l'artiste Paul Cox (Hamaide, 2008). Comme Monet qui voit dans le travail en série la possibilité de faire se succéder et se mêler ses impressions presque instantanées d'un lieu (Heinrich, 2019), ces anneaux qui composent la sphère kirigami sont des fragments de la sensorialité qui émane du circulaire. Des bribes de ce qui a été vécu et ressenti à un moment donné dans un espace précis, que le peintre figure sur le tableau (Heinrich, 2019), et que le *Museario rotondo* assemble, réunit et recompose. C'est la matérialisation d'un coup d'œil porté sur l'instant vécu. Écho, Tadao Ando affirme : « You can't really say what is beautiful about a place, but the image of the place will remain vividly with you » (Bourse de Commerce, 2023). L'unité de l'objet est celle de son potentiel en tant qu'outil de mesure, et d'entité unique.

De l'histoire de trois carrés devenus ronds.

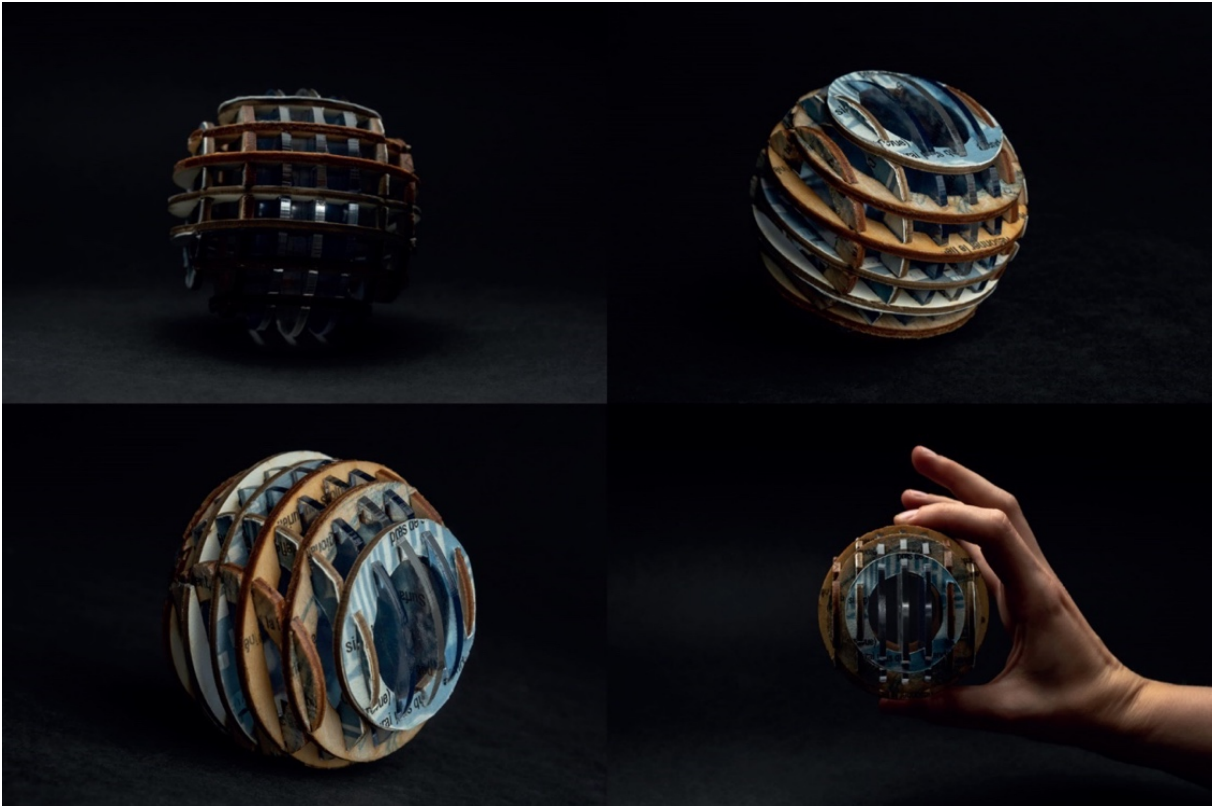


Figure 53 : Prototype du Museario rotondo, sphère kirigami assemblée

Conclusion

Par une approche non linéaire, dans l'aspect théorique et conceptuel comme méthodologique, ce mémoire de maîtrise en recherche-crédation s'intéresse aux interstices du rond pour saisir les modalités de curation et de médiation qui interviennent au sein d'un espace muséal circulaire. Dans un premier temps, mon analyse théorique m'a permis de concevoir l'espace d'exposition comme un médium à part entière, tel que défini par les approches matérielles des études médiatiques. Une posture adoptée par plusieurs architectes et designers pour la conception de musées, à l'instar de Tadao Ando qui estime que la force de l'architecture réside dans sa capacité à rendre l'espace manifeste à travers des effets de matière et de lumière et reconnaît là son potentiel médiatique. Dans cette perspective, il s'agit donc de comprendre l'expérience du visiteur qui en découle à travers la création d'un guide-jeu d'exposition l'accompagnant dans son exploration-pèlerinage de la rotonde muséale. Cela s'est traduit par la production de trois guides (un pour chaque musée rond étudié) qui se rassemblent dans la forme d'une sphère. Par cet objet qui se joue des outils de médiations traditionnels, je remédie les modalités de représentation du rond, tout comme les musées eux-mêmes réimaginent les protocoles de la galerie *white cube*. J'interroge ici matérialités, possibilités et affordances du circulaire, plutôt que ce que les œuvres des expositions donnent à voir et à entendre. Au regard de l'évolution dans les conceptions des espaces d'exposition, on peut aujourd'hui se demander si, dans une approche plus contemporaine de la muséologie, l'espace expose l'œuvre ou est-ce l'œuvre qui expose l'espace ?

L'histoire et l'évolution des modalités de diffusion de l'art au cours du XX^e siècle ainsi que le développement du champ de la muséographie voient apparaître des modèles théoriques et pratiques d'exposition, tel que le *white cube*. D'abord acclamé, cet objet scénographique devient progressivement l'incubateur d'idées radicales, un espace-temps à détourner et déformer. Dans ce contexte, les espaces muséaux ronds s'opposent à cette spatialité rectiligne par des propositions antinomiques. Ainsi, ils apparaissent comme des lieux propices pour explorer l'influence des courbes spécifiques du lieu sur la scénographie de l'exposition, tant sur le plan de la conception muséale (curation et médiation de ses œuvres) que dans l'expérience qu'elle offre au public. De par leur circularité, se dégagent nombreuses spécificités à ces espaces qui auront nécessairement des conséquences importantes pour les expositions et les œuvres qui y sont présentées, ainsi que leur mode de visionnement et de co-présence. L'analyse de trois cas singuliers – la galerie des

Nymphéas au Musée de l'Orangerie, le Guggenheim et la Bourse de Commerce – par une méthodologie alliant revue de littérature scientifique et observation sur le terrain a permis d'attribuer à chacun des musées ronds des caractéristiques significatives agissant sur la curation de leurs expositions. Lors de cette recherche, le regard se porte sur la lumière comme médiatrice spatiale pour l'immersion au sein de la galerie permanente des Nymphéas. Au Guggenheim, c'est le mouvement généré par la rotation hélicoïdale qui est au centre du questionnement sur le parcours continu et son rapport au visiteur. Enfin, la Bourse de Commerce permet de porter une attention particulière à la corporalité dans un espace formellement circulaire, qui vise désorientation et rencontres des visiteurs dans sa rotonde. Ainsi, l'analyse de textes écrits à propos de ces cas a révélé une volonté commune de donner forme à un *continuum* spatio-temporel. La lumière zénithale naturelle, les limites spatiales courbes et panoramiques ainsi que le parcours libre qui composent les spécificités de ces espaces favorisent la rencontre avec l'œuvre mais aussi l'immersion par le mouvement et l'implication corporelle du visiteur (Goss, 2014 ; Kofler, 2021 ; Portulose, 2021). Les aborder vidés de leurs œuvres d'art permet de les concevoir comme des microcosmes propices à l'application de la théorie de McLuhan (1977) selon laquelle le médium c'est le message. Ici, l'architecture qui se révèle laisse apparaître l'espace comme variable principale que le lieu a à communiquer.

Ensemble, ces trois lieux dessinent un archipel de musées ronds propice à une expérimentation créative autour de l'objet emblématique de la médiation muséale qu'est le guide d'exposition. La remédiation de celui-ci est passée par une exploration du musée rond comme île, espace insulaire qui se distingue par son unicité dans le paysage muséal rectiligne. Car circulaire et insulaire se font écho par l'espace d'introspection, d'intimité et de contemplation qu'ils font apparaître comme par l'imaginaire qu'ils sollicitent. La supposée petitesse de l'île et l'infinité périphérique du cercle en font des lieux dont on fait le tour, cernés par un espace-temps singulier. Tout comme les musées, espace signifiant et signifiés, les îles convoquent une grande variété de dispositifs médiatiques qui encadrent leur découverte et leur exploration, utopique ou réelle, tels que les carnets de voyages, les cartes, les instruments de mesure ou encore les *Isolari*. Autant d'objets qui m'ont permis de nourrir en termes de représentations, de matérialités et d'esthétique, la conceptualisation de mon guide d'exposition du rond. À cette collection d'outils médiatiques issus de l'imaginaire insulaire, répondent photographies, écrits théoriques, catalogues, guides et plans des espaces muséaux collectés lors de l'observation sur le terrain et de la revue de littérature.

Imaginé à partir de cet ensemble varié de médias, le guide d'exposition créé réunit divers items de médiation afin de favoriser la découverte de l'espace muséal rotond et d'accompagner le visiteur dans son appréhension spatiale des trois lieux choisis ici.

Invité à naviguer librement au sein de l'archipel *Rotonda*, qui réunit les îles *Nymphéa*, *Spiralis* et *Circinus*, le visiteur entame son pèlerinage de la circularité muséale. Débutant par le musée rotond de son choix, l'outil de médiation mis à disposition pour la découverte de chaque lieu se présente d'abord comme un objet d'informations avant d'apparaître comme un fragment de l'itinéraire complet proposé. Il devient alors une entité à collecter en vue d'une (re)composition de l'essence du lieu à travers la construction d'un objet qui renferme le moment vécu, incarne la sensorialité du circulaire et l'expérience que l'on en fait. Le *Museario rotondo* se présente sous forme de sphère kirigami issue de l'assemblage des divers cercles et anneaux prêts à être détachés des guides d'exposition proposés dans chaque musée rotond de l'archipel. Chacun met en avant une caractéristique du lieu – lumière naturelle zénithale, espace circulaire et parcours libre – attribuée lors de l'analyse théorique de leurs espaces d'exposition. Si le visiteur est en mesure d'associer les éléments au fil de son parcours circulaire, l'objectif est de compléter l'ensemble du pèlerinage afin d'obtenir la sphère qui synthétise et imbrique les spécificités essentielles façonnant le musée rotond et sa singularité. Au-delà de la galerie des Nymphéas, le Guggenheim et la Bourse de Commerce, qui constituent le contexte d'apparition de ce projet, on pourrait aisément imaginer une itération à celui-ci qui passerait par l'ajout de nouveaux musées rotonds sur la carte tels que le He Art Museum (Guangdong, Chine) ou le musée d'Art contemporain de Niterói (Brésil).

Ainsi, de manière analogue à la déformation spatiale que ces lieux invoquent face aux normes dominantes du *white cube*, ce mémoire de recherche-crédation se pense comme une proposition pour réinventer le guide d'exposition. Orienté vers un dispositif entre exploration utopique, découverte spatiale et matérialisation du circulaire, j'ai remodelé cet outil médiatique toujours carré dans les musées rotonds pour en faire un objet qui invite à (re)penser l'expérience vécue dans la circularité muséale.

À travers ce processus de remédiation et la réflexion menée sur l'espace muséal comme médium, s'ouvre un questionnement sur le rapport entre curation et médiation, ce tandem lieu d'exposition-outil de médiation clé dans la muséologie. Dans ce contexte, le musée rotond apparaît comme un incubateur pour l'exploration du rôle médiatique de l'espace et invite à repenser les

guides d'exposition comme des outils de médiation en résonance avec ce que le lieu raconte. Alors que les politiques muséales sont de plus en plus dirigées vers une dématérialisation de leur médiation, des institutions comme le Guggenheim délaissent la version papier du guide d'exposition au profit du numérique. Si cela nous interroge sur la pérennité de ce média, la question soulevée par ce choix dans le cadre de ce mémoire de recherche relève davantage de savoir si les applications digitales sur nos écrans rectangulaires sont en mesure de représenter et matérialiser la sensorialité propre au musée rotond plus fidèlement que par le papier, le carton, le Plexiglas ou encore le bois.

De l'histoire du rond dans un carré.

Bibliographie

- Anadón, M. (2006). La recherche dite « qualitative » : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents. *Recherches qualitatives*, 26(1), 5-31.
- Ando, T. et Nussaume, Y. (2014). *Pensées sur l'architecture et le paysage*. Arléa.
- Ballon, H. (dir.). (2009). *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the making of the modern museum*. Guggenheim Museum.
- Béret, C. (1996). De l'œuf à l'œil : des architectures de la vision. Dans *Frederick Kiesler : artiste-architecte* (7-9). Centre Georges Pompidou.
- Besse, J-M. (dir.). et Monsaingeon, G. (dir.). (2019). *Le temps de l'île*. Mucem / Parenthèses.
- Bianchi, P. (2017). Implosions esthétiques, ou quand la scénographie disparaît. *Nouvelle revue d'esthétique*, 20, 89-97. <https://doi.org/10.3917/nre.020.0089>
- Blueprint. (s.d.). Dans *Cambridge Dictionary online*. <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/blueprint>
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Presses du Réel.
- Bourse de Commerce. (2021, 11 janvier). *Tadao Ando : « Je voudrais créer une architecture qui touche les gens par sa beauté. »*. Pinault Collection. <https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/tadao-ando-je-voudrais-creer-une-architecture-qui-touche-les-gens-par-sa-beaute>
- Bourse de Commerce. (2023, 5 juillet). *"You can't really say what is beautiful about a place, but the image of the place will remain vividly with you."* #TadaoAndo [publication Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CuTwsHaqRjS/>
- Bourse de Commerce. (s.d.). *Œuvres in situ | Bourse de Commerce*. Pinault Collection. <https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/oeuvres-situ>
- Brodskaja, N. (2012). *L'Impressionnisme*. Parkstone International.
- Carboni, E. (1957). *Exhibitions and displays*. Silvana.
- Chapman, O et Sawchuk, K. (2012). Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances". *Canadian Journal of Communication*, 37, 5-26. <https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>
- Colyar, J. (2009). Becoming writing, becoming writers. *Qualitative Inquiry*, 15(2), 421-436.

- Conrad, A. (2005). *“Upward on wings” : Frank Lloyd Wright’s Guggenheim as the disruption of the museum space* [mémoire de maîtrise, University at Buffalo]. ProQuest Dissertations and Theses Global.
- Cook, P. (1994). Le message. Dans A. Guiheux et F. Stalport (dir.), *Archigram* (p. 140). Centre Georges Pompidou.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches* (2nd éd.). Sage.
- Creswell, J. W., et Poth, C. N. (2018). *Qualitative inquiry and research design*. Sage.
- Dal Co, F. (2017). *The Guggenheim Frank Lloyd Wright’s Iconoclastic Masterpiece*. Yale University Press.
- Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média ? *Publics et musées* (2), 99-123. <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1017>
- Davallon, J. (2011). Le pouvoir sémiotique de l’espace : Vers une nouvelle conception de l’exposition ? *Hermès, La Revue*, 61(3), 38-44. <https://doi.org/10.3917/herm.061.0038>
- Debecque-Michel, L et Hoffman-Benzaria, C. (2021). « Ouverture » à la Bourse de Commerce. *Ligeia*, (189-191), 18-21. <https://doi.org/10.3917/lige.189.0018>
- Del Valle, J. (2011). La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto del nacimiento de la estética. *ARETÉ Revista de Filosofía, Vol 23(2)*, 303-328.
- Depardon, R. (2000). *Errance*. Points.
- Depardon, R. (2006). *La solitude heureuse du voyageur précédé de Notes*. Paris, France : Points.
- Desmet, N. (2011). L'Art de faire le vide : L'exposition comme dispositif de disparition de l'œuvre. *Nouvelle revue d'esthétique*, 8, 40-49. <https://doi.org/10.3917/nre.008.0040>
- Deterding, S., Dixon, D., Khaled, R., et Nacke, L. (2011). From Game Design Elements to Gamefulness: Defining Gamification. MindTrek’11, Tampere, Finlande. <https://doi.org/10.1145/2181037.2181040>
- Di Filippo, L. (2014). Contextualiser les théories du jeu de Johan Huizinga et Roger Caillois. *Questions de communication*, 25, 281-308. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9044>
- Douroux, X. (1986). La conception d’exposition dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Dans C. Carrier et A-M. Guigue (dir.), *L’objet expose le lieu*. Expo Média.
- Draguet, M. (2010). *Les nymphéas : Monet grandeur nature*. Hazan.

- Duchamp, M. (1957). *Le processus créatif*. L'Échoppe.
- Éduquer. (s.d.-a). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%c3%a9duquer/27872>
- Edwards-Dujardin, H. (2019). *Bleu De l'Égypte ancienne à Yves Klein*. Chêne.
- Eliasson, O. (2014). The future is curved. *Architectural Design*, 84 (5), 86-93.
<https://doi.org/10.1002/ad.1813>
- Fahys, P. (dir.). (2022). *Îles*. Reliefs Éditions.
- Faizand de Maupeou, F. F. (2017). Du peintre à l'architecte. La mise en exposition des Nymphéas de Monet à l'Orangerie des Tuileries. *In Situ*, 32, 1-15.
<https://doi.org/10.4000/insitu.14862>
- Frank Lloyd Wright Foundation. (2017a). *Detail of Index of Surface Finishes on plan drawing from the 1953 presentation set produced for Harry Guggenheim* [plan numérisé]. The Guggenheim Museums and Foundation.
<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/illuminating-details-from-frank-lloyd-wrights-guggenheim-blueprints>
- Frank Lloyd Wright Foundation. (2017b). *Plan drawing from the 1953 presentation set produced for Harry Guggenheim* [plan numérisé]. The Guggenheim Museums and Foundation.
<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/illuminating-details-from-frank-lloyd-wrights-guggenheim-blueprints>
- Frank Lloyd Wright Foundation. (2017c). *The Quick Ramp is depicted on the left-hand side of this section drawing from the 1953 presentation set produced for Harry Guggenheim* [coupe numérisée]. The Guggenheim Museums and Foundation.
<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/illuminating-details-from-frank-lloyd-wrights-guggenheim-blueprints>
- Frank Lloyd Wright Foundation. (s.d.). *Solomon R. Guggenheim Museum*.
<https://franklloydwright.org/site/solomon-r-guggenheim-museum/>
- Fraser, M. et Ming Wai Jim, A. (2018). What is Critical Curating ?/ Qu'est-ce que le commissariat engagé ?. *RACAR : revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, 43(2), 5-10.
- Fromonot, F. (2018). Le patrimoine comme marché : le cas de Halles. *Villes en Parallèle*, 6, 41-45. <https://doi.org/10.3406/vilpa.2018.1720>
- Furuyama, M. (2006). *Ando*. Taschen.

- Gavin, F. (2021). *Rêver des îles : le voyage comme respiration philosophique*. Autrement.
- Gharsallah-Hizem, S. (2009). Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition. *Muséologies*, 4(1), 16-33. <https://doi.org/10.7202/1033529ar>
- Giacometti, A. (1993). *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*. L'Échoppe.
- Glicenstein, J. (2009). Vides, Une rétrospective. *Marges*, 9, 176-177. <https://doi.org/10.4000/marges.559>
- Gob, A. et Drouguet, N. (2021). *La muséologie: Histoire, développements, enjeux actuels* (5^e, éd.). Armand Colin.
- Goldberg, I. (2013). La vision de la ville par les impressionnistes et par Caillebotte. *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, 24. <http://journals.openedition.org/bcrfj/7059>
- Goss, M. (2014). *The Solomon R. Guggenheim Museum's Approach Toward Contemporary Curatorial Practice* [mémoire de maîtrise, West Virginia University]. The Research Depository WVU. <https://researchrepository.wvu.edu/etd/456/>
- Gropius, W. (1995). *Architecture et société*. Éditions du Linteau.
- Groys, B. (2009, 21 juillet). *La topología del arte contemporáneo*. Esfera pública. <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
- Grunenberg, C. (1996). Espaces spectaculaires : l'art de l'installation selon Frederick Kiesler. Dans *Frederick Kiesler : artiste-architecte* (103-105). Centre Georges Pompidou.
- Hamaide, E. (2008). Paul Cox ou le codex imaginatif. Dans *Formation des lecteurs : formation de l'imaginaire* (139-156). Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.
- Hegewisch, K. (1991). Un médium à la recherche de sa forme : les expositions et leurs déterminations. Dans B. Klüser et K. Hegewisch (dir.), *L'art de l'exposition, Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle* (p. 15-33). Regard.
- Heinich, N. et Pollak, M. (1989). Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière. *Sociologie du Travail*, 31(1), 29-49.
- Heinrich, C. (2019). *Monet*. Taschen.
- Hession, J. K. et Pickrel, D. (2007). *Frank Lloyd Wright in New York: the Plaza years, 1954-1959*. Gibbs Smith Publishers.
- Hjorth, L. et Richardson, I. (2020). Playing. Dans K. Jungnickel (dir.), *Transmissions: Critical Tactics for Making and Communicating Research*. MIT Press.

- Île. (s.d.-b). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/île/41521>
- Jolivet, M. (2009). Sur les pas des pèlerins des 88 temples sacrés du Shikoku : une méditation entre deux mondes. *Ebisu*, (42), 101-137. <https://doi.org/10.3406/ebisu.2009.1815>
- Jones, P. et MacLeod, S. (2016). Museum Architecture Matters. *Museum & Society*, 14(1), 207-219. <https://doi.org/10.29311/mas.v14i1.635>
- JTA Sightseeing Database. (2020). *O-sunafumi*. <https://www.mlit.go.jp/tagengo-db/en/R2-01918.html>
- Kiesler, F. (1996). Note brève sur la conception de la galerie Art of This Century, de Peggy Guggenheim. Dans *Frederick Kiesler : artiste-architecte* (114). Centre Georges Pompidou.
- Kirigami. (s.d.). Dans *Dictionnaire Le Robert en ligne*.
<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/kirigami>
- Klanten, R. (2009). *Papercraft: design and art with paper*. Gestalten.
- Kofler, A. (2021). *Bourse de Commerce - Pinault Collection*. Archibooks + Sautereau Éditeur
- Lahuerta, C. (2011). La scénographie plasticienne en question : l'art du conditionnement. *Marges* (12), 78-87. <https://doi.org/10.4000/marges.411>
- Leavy, P. (2020a). *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice* (3^e, éd.). Guilford Press.
- Leavy, P. (invitée). (2020b, avril). Portrait: Patricia Leavy on Arts-Based Research (EP0) [balado audio]. Dans *REC – Le Balado de recherché-crédation du réseau Hexagram*.
<https://rec.hexagram.ca/index.php/8-entrevuesrc/28-e0-portrait-patricia-leavy>
- Lemaire, O. (réalisateur). (2017). *Le musée et le milliardaire anticonformiste* [reportage documentaire]. Arte.
- Lellouche, G. (réalisateur). (2018). *Le Grand Bain* [film cinématographique]. Chi-Fou-Mi Productions et Les Productions du Trésor.
- Lescop, L. et Athanaze Gilbert, J. (2016, 12 février). *Panorama et Immersion : de la construction du point de vue à la défocalisation* [communication par diaporama]. Le panorama, un art trompeur, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille, France.
<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01509173/>
- Leslie, E. (2004). Stars, phosphor and chemical colours: extraterrestriality in the arcades. *New Formations*, 24(54), 13-27.

- Lieue. (s.d.-c). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/lieue/47080>
- Litzler, P. (2009). *Desseins narratifs de l'architecture*. L'Harmattan.
- Loosli, A. (s. d.-a). *Apogée et périgée du White Cube*. Chaire de recherche du Canada sur les arts et les littératures numériques Le Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques. <http://nt2.uqam.ca/fr/entree-carnet-recherche/apogee-et-perigee-du-white-cube>
- Loosli, A. (s. d.-b). *Sémiotique du White Cube*. Chaire de recherche du Canada sur les arts et les littératures numériques Le Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques. <http://nt2.uqam.ca/fr/entree-carnet-recherche/semiotique-du-white-cube>
- Loveless, N. (2019). Conclusion. *How to make art at the end of the world: A manifesto for research-creation* (97-107). Duke University Press.
- Mairesse, F. (2014). *Le culte des Musées*. Académie royale de Belgique.
- McLuhan, M. (1977). *Pour comprendre les médias* (traduit par J.Paré). Points.
- Ménage, C. (2019, 20 novembre). Ces choses que vous ne savez peut-être pas sur le musée Guggenheim de New York. *AD Magazine*.
<https://www.admagazine.fr/art/news/diaporama/ces-choses-que-vous-ne-savez-peut-etre-pas-sur-le-musee-guggenheim-de-new-york/58991>
- Meunier, A. (dir.). (2012). *La muséologie, champ de théories et de pratiques*. Presses de l'Université du Québec.
- Moukarzel, J. (2011). Du musée-écran au musée-objet : Les musées, outils de communication et gages de contemporanéité. *Hermès, La Revue*, 61, 90-95.
<https://doi.org/10.3917/herm.061.0090>
- Munier, R. (1989). *Contre l'image*. Gallimard.
- Musée. (s.d.-d). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mus%C3%A9/53378>
- Musée de l'Orangerie. (s.d.). *Plan Map*. https://www.musee-orangerie.fr/sites/default/files/2022-06/Plan_Guide_FR_EN.pdf
- Navisphère. (s.d.-e). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/navisphère/53957>

- Oakes, B. (Réalisateur). (2017). *Es Devlin : Stage Design* (saison 1, épisode 3) [documentaire]. Dans *Abstract: The Art of Design*. RadicalMedia. <https://www.netflix.com/watch/80093809?trackId=255824129>
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. The Lapis Press.
- Panorama. (s.d.-a). Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne*. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/panorama>
- Panorama. (s.d.-f). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/panorama/57664>
- Paquin, L-C. (invité). (2020, avril). Portrait : Louis-Claude Paquin sur la recherche-crédation (EP0) [balado audio]. Dans *REC – Le Balado de recherche création*. Hexagram. <https://rec.hexagram.ca/index.php/episode-0/louis-claude-paquin-uqam>
- Parikka, J. (2012). *What is Media Archaeology?*. Polity.
- Pedro Lorente, J. (2015). From the white cube to a critical museography: The development of interrogative, plural and subjective museum discourses. Dans K. Murawska-Muthesius et P. Piotrowski (dir.), *From Museum Critique to the Critical Museum* (p. 115-128). Ashgate.
- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe* (traduit par G. Deledalle). Seuil.
- Pfeiffer, B. B. (2015). *Wright*. Taschen.
- Pfeiffer, B. B. et Goessel, P. (2015). *Frank Lloyd Wright*. Taschen.
- Picon, G. (2021). *The Bourse de Commerce - An architectural tour*. Tallandier.
- Poisson, C. (dir.). (2007). *Penser, dessiner, construire : Wittgenstein & l'architecture*. Éditions de l'Éclat.
- Poisson, C. (2010). *Lexique des outils pour penser tout haut*. De la chose imprimée.
- POP : La plateforme ouverte du patrimoine. (s.d.). *Bourse de commerce*. <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00085784>
- Portulose, A. (2021). A Phenomenology of Display: Monet's L'Orangerie, the Panorama Rotunda, and the History of Proto-Installation Art. *The Rutgers Art Review*, 37, 64-92.
- Rolim, A. L., Amorim, L., et Queiroz, M. C. (2017). From Wright to Gwathmey Siegel: The case of movement in the Guggenheim Museum. 11th Space Syntax Symposium, Université de Lisbonne, Lisbonne, Portugal. <https://www.semanticscholar.org/paper/FROM-WRIGHT-TO-GWATHMEY-SIEGEL-%3A-THE-CASE-OF-IN-THE-Rolim/f4f5eed801a4eabef216c97f6c7c98c71937b29#references>

- Rotond. (s.d.-b). Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne*.
<https://www.cnrtl.fr/definition/rotond>
- Rotonde. (s.d.-g). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rotonde/69957>
- Royer, C. (2016). Parmi les questions posées par l'utilisation des méthodes qualitatives : qu'est-ce que la profondeur ? *Recherches qualitatives*, 18, 17-26.
- Ruelland, J. (2018, 17 janvier). *La collection, la conservation* [notes de cours]. Département d'histoire, Université de Montréal. <https://www.ruelland.ca/notes-de-cours>
- Shaoqiang, W. (dir.). (2012). *Paper works*. Gingko Press.
- Solomon R. Guggenheim. (s.d.). Dans *Encyclopédie Larousse en ligne*.
https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Solomon_R_Guggenheim/122588
- Staniszewski, M-A. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Press.
- Sweig, S. (2017). *Le Mystère de la Création Artistique*. Page d'Arte.
- Tackels, B. (2012). Walter Benjamin, lecteur absolu. *Revue de la BNF*, 41(2), 5-10.
<https://doi.org/10.3917/rbnf.041.0005>
- Taussig, M. (2011) *I Swear I Saw This: Drawings in my Fieldwork Notebook, Namely my Own*. University of Chicago Press.
- Texier, S. (2007). L'espace du musée : l'éternel palais ?. *Ligeia*, 73-76, 243-254.
<https://doi.org/10.3917/lige.073.0243>
- The Guggenheim Museums and Foundation. (s.d.-a). *Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum*. <https://www.guggenheim.org/exhibition/contemplating-the-void>
- The Guggenheim Museums and Foundation. (s.d.-b). *Form Follows Function*.
<https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-architecture-of-the-solomon-r-guggenheim-museum/form-follows-function>
- The Guggenheim Museums and Foundation. (s.d.-c). *Geometric Shapes*.
<https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-architecture-of-the-solomon-r-guggenheim-museum/geometric-shapes>
- The Guggenheim Museums and Foundation. (s.d.-d). *The Frank Lloyd Wright Building*.
<https://www.guggenheim.org/the-frank-lloyd-wright-building>

- The Guggenheim Museums and Foundation. (s.d.-e). *This New Yorker Cartoon Documented the Guggenheim's 1959 Opening*. <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/this-new-yorker-cartoon-documented-the-guggenheims-1959-opening>
- The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035). (1959a, 21 octobre). *Advanced Lighting Concepts Employed at Guggenheim Museum*. <https://www.guggenheim.org/finding-aids/file/advanced-lighting-concepts-employed-at-guggenheim-museum>
- The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035). (1959b, 21 octobre). *Speech of Harry H. Guggenheim at Formal Opening of the Solomon R. Guggenheim Museum*. <https://www.guggenheim.org/finding-aids/file/speech-of-harry-h-guggenheim-at-formal-opening-of-the-solomon-r-guggenheim-museum>
- The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035). (1959c, 21 octobre). *The Opening of the New Solomon R. Guggenheim Museum Designed by Frank Lloyd Wright*. <https://www.guggenheim.org/finding-aids/file/the-opening-of-the-new-solomon-r-guggenheim-museum-designed-by-frank-lloyd-wright>
- The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035). (2009, 16 mars). *1097 Guggenheim Museum and Frank Lloyd Wright Foundation Celebrate Visionary Architect with Exhibition Marking 50th Anniversary of Wright's Renowned Building*. <https://www.guggenheim.org/finding-aids/file/1097-guggenheim-museum-and-frank-lloyd-wright-foundation-celebrate-visionary-architect-with-exhibition-marking-50th-anniversary-of-wrights-renowned-building>
- The Guggenheim Museums and Foundation, Department of Public Affairs press releases (A0035). (2010, 2 octobre). *1143 Contemplating the Void: Intervention in the Guggenheim Museum*. <https://www.guggenheim.org/finding-aids/file/1143-contemplating-the-void-intervention-in-the-guggenheim-museum>
- Tiberghien, (2001). *Nature, Art, Paysage*. Actes Sud/École Nationale Supérieure du Paysage/Centre du Paysage.
- Turkle, S. (2011). *Evocative Objects. Things We Think With*. The MIT Press.
- Utopie. (s.d.-h). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/utopie/80825>

- Venturi, R. (2013). Écran et projection dans l'art contemporain. *Perspective*, 1, 183-190.
<https://doi.org/10.4000/perspective.2004>
- Vivante, A. (2011). *Ciels d'architecture*. Silvana Editoriale.
- Ward, M. (1996). What's important about the history of modern art exhibitions?. Dans B.W. Ferguson, R. Greenberg et S. Nairne (dir), *Thinking About Exhibitions* (1^e éd., p. 318-327). Routledge.
- Warren, S. (2011). Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum. *Design and Culture*, 3(2), 243-244. <https://doi.org/10.2752/175470811X13002771867969>
- Wilhoit, E. D. (2017). Photo and video methods in organizational and managerial communication research. *Management Communication Quarterly*, 31(3), 447-466.
- Zeldes, J. (Réalisateur). (2019). Olafur Eliasson: The design of art (saison 2, épisode 1) [documentaire]. Dans *Abstract: The Art of Design*. RadicalMedia.
[https://www.netflix.com/watch/80237093?trackId=14277283&tctx=-97%2C-97%2C%2C%2C%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80237093?trackId=14277283&tctx=-97%2C-97%2C%2C%2C%2C%2C%2C)

Annexes

Annexe 1 : Lexique réflexif du circulaire

L'ensemble des définitions présentées sont extraites mot pour mot du Dictionnaire Larousse en ligne (s.d.) et du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne (s.d.).

Les définitions croisent les deux références afin d'en proposer une version davantage complète.

Codage :

Terme ayant contribué au développement du lexique iconographique de recompositions circulaires.

Terme central pour la construction du cadre théorique.

Terme révélant des dimensions intéressantes pour ouvrir le processus de création.

Altimètre : n.m. lat. *altus*, « haut ». et metre.

Qui sert à mesurer la hauteur.

Instrument pour mesurer la hauteur des objets sur l'horizon.

Dispositif qui indique l'altitude par sondage sonore, électromagnétique, par radar ou par mesure barométrique.

Expr. *L'échelle altimètre, carré géométrique de mesure.*

Anneau : n.m. lat. *anellus*, « petit anneau, bague ».

Cercle de matière dure, qui sert à retenir quelque chose.

Petit cercle, généralement de métal, qu'on porte au doigt.

Ce qui a la forme d'un cercle.

Ouverture en forme d'anneau pratiquée à l'extrémité de certains objets (d'une clef).

Astronomie. **Zone circulaire de matière** entourant certaines planètes (Jupiter, Saturne, Uranus, Neptune), **peuplée d'une multitude de petits corps** solides de faibles dimensions se déplaçant chacun avec sa vitesse propre.

Géométrie. Synonyme de couronne.

Travaux publics. Partie de voûte construite entre deux plans longitudinaux verticaux.

Cristallographie. *Anneau de diffraction*, ensemble circulaire des taches de diffraction des rayonnements par une poudre cristalline.

Géométrie. *Anneau sphérique*, solide engendré par la révolution d'un segment de cercle autour d'un diamètre de ce cercle ne traversant pas ce segment.

Géophysique. *Anneau équatorial de courant*, synonyme de courant annulaire.

Marine. *Anneau de port*, amarrage fixe, comportant généralement un branchement d'eau potable et d'électricité.

Optique. *Anneau* ou *cercle oculaire*, dans la lunette astronomique ou dans le microscope, image réelle de l'objectif fournie par l'oculaire.

Anneaux à l'infini, anneaux d'interférences que l'on observe derrière une lame mince de verre ou de mica.

Anneaux colorés, série d'anneaux concentriques qu'on observe par réflexion et par transmission lorsque la lumière tombe sur une lame mince (1 à 2 μ au plus) dont l'épaisseur varie lentement et d'une façon régulière.

Physique. *Anneaux de collisions* ou *de stockage*, dispositif permettant d'amener à se croiser, à des fins d'expérimentation scientifique, deux faisceaux de particules d'énergie élevée, circulant en sens inverse.

Sports. *Anneau de vitesse*, piste en circuit fermé, de forme régulière, qui sert aux épreuves de vitesse, notamment pour le patinage.

Archipel : n.m. it. *arcipelago*. du grec byzantin, *arkhipelagos*, « mer principale », croisement avec « mer Égée ».

Ensemble d'îles en groupe, sur une surface maritime plus ou moins étendue.

Étendue de mer parsemée de groupes d'îles.

Expr. *Archipel métropolitain mondial*, ensemble des grandes métropoles qui jouent un rôle moteur dans la mondialisation de l'économie.

Archives : n.f. plur. bas lat. *archivum*. du grec *arkhaia*, « archives ».

Ensemble des documents concernant l'histoire d'une collectivité, d'une famille ou d'un individu.

Ensemble de documents hors d'usage courant, mais classés et conservés pour une consultation éventuelle, dans une entreprise ou chez un particulier.

Lieu où les archives publiques ou privées sont déposées ; administration, service qui les conserve.

Toute réunion importante de documents produits, classés.

Expr. *Images d'archives*, série d'images d'actualité empruntées à des documents d'archives et insérées dans un film, un reportage.

Archive : n.f.

Pièce, document d'archives.

Informatique. Ensemble de fichiers qui ont été sauvegardés sur un support de stockage, sous forme compressée ou non.

Ensemble de données mises à la disposition du public pour être téléchargées via Internet.

Archiver : v. trans.

Recueillir et classer dans des archives un document, un ouvrage.

Enregistrer quelque chose, un événement dans un document d'archives.

Déposer dans les archives, de ce qui est archivé entre les *monuments* [« documents »] de la ville (XVI^e siècle).

Astronomie : n.f. lat. *astronomia*. grec. *astronomia*.

Science qui étudie les positions relatives, les mouvements, la structure et l'évolution des astres.

Ensemble des connaissances astronomiques d'un peuple ou d'un individu.

Expr. *Astronomie de position*, synonyme ancien de astrométrie.

Atoll : n.m. maldiv. *atolu*, du cinghalais *ätul*, à l'intérieur (allusion à la lagune qui constitue l'intérieur de ces îles).

Île des mers tropicales, formée de récifs coralliens qui entourent une lagune centrale d'eau peu profonde, le lagon.

Baromètre : n.m. grec. *baros*, « poids, pesanteur ». et *metros*, « mesure ».

Instrument qui sert à mesurer la pression atmosphérique.

Ce qui enregistre les variations de quelque chose et en indique la tendance.

Botanique. *Baromètre du pauvre homme*, nom vulgaire du mouron, plante qui ferme ses fleurs à l'approche de la pluie.

Baromètre, nom vulgaire d'un chardon, le *carlina acaulis*.

Bathymétrie : n.f.

Mesure, par sondage, des profondeurs d'eau et traitement des données correspondantes.

Blanc : n.m. germ. *blank*, « blanc ».

Couleur blanche.

Matière colorante de couleur blanche.

Partie blanche de quelque chose.

Marge, endroit d'un imprimé ou d'un manuscrit où il n'y a rien d'imprimé ou d'écrit.

Silence dans une conversation, un débat, etc.

Espace vide, solution de continuité, omission.

Droit. Espace laissé dans le texte d'un acte, et susceptible d'être rempli plus tard.

Imprimerie. Chacun des éléments non imprimants (espaces, demi-cadratins, catratins, cadrats, interlignes, lingots).

Informatique. Caractère représenté typographiquement par un espace non rempli, et servant de séparateur visuel entre divers éléments d'une expression.

Expr. *En blanc*, se dit d'un document où on a laissé la place pour écrire quelque chose.

Blanc : adj.

Qui est d'une couleur analogue à celle de la neige, du lait, résultant de la combinaison de toutes les couleurs du spectre solaire.

Sans aucune teinte.

Se dit d'un papier sur lequel rien n'est écrit.

Éclairage. Se dit d'un corps diffusant également dans toutes les directions et sans absorption toutes les radiations visibles qu'il reçoit.

Se dit d'une lumière de composition spectrale telle qu'elle donne une sensation voisine de celle de la lumière solaire vers midi.

Technique. *Salle blanche*, enceinte close dont l'atmosphère est contrôlée pour ce qui concerne les poussières, la température, l'humidité, la pression et le mouvement de l'air.

Bourse : n.f. lat. *bursa*, « cuir ». grec. *bursa*, « peau ».

Petit sac souple pour mettre l'argent et de menus objets.

Argent disponible, ressources.

Arboriculture. Renflement de la branche d'un arbre fruitier d'où partent les fleurs et les fruits.

Enseignement. Pension accordée à un élève, un étudiant ou un chercheur pour l'aider à poursuivre ses études.

Expr. *Faire bourse commune*, à part, mettre toutes ses ressources en commun ou, au contraire, les maintenir distinctes.

Boussole : n.f. it. *bussola*, « petite boîte ». de *bussolo*, *bossolo*, attesté au sens de « petit vase, petit récipient (en bois à l'origine) ». lat. vulg. *buxula*. lat. *buxis*, « boîte ».

Boîte en matière non magnétique, au centre de laquelle est placée une aiguille aimantée qui repose librement sur un pivot et dont les extrémités se dirigent vers les pôles magnétiques de la Terre, ce qui permet de reconnaître la direction du nord.

Valeur de référence : La Bourse, boussole de l'économie.

Figuré. **Ce qui sert de repère** moral, d'axe de conduite.

Électricité. Appareil de mesure électromagnétique dont l'équipage mobile est formé d'un aimant, mobile autour d'un axe et soumis à l'action d'un champ magnétique, indépendant de l'appareil (par exemple la boussole des tangentes, imaginée par Pouillet).

Expr. *Perdre la boussole*, perdre le nord, devenir fou.

Géophysique. *Boussole de déclinaison*, boussole mesurant en un lieu l'angle variable que le méridien magnétique fait avec le méridien géographique.

Boussole d'inclinaison, aiguille aimantée portée par un axe horizontal, mesurant l'angle que fait en un lieu la direction du champ magnétique terrestre avec l'horizon.

Topographie. *Boussole d'arpenteur* ou *boussole topographique*, boussole munie d'un dispositif de visée et utilisée pour les travaux d'arpentage.

Cadran : n.m. lat. *quadrans*, « le quart », « quart de l'as ». de *quadrare*, « former un carré », parce qu'on donnait jadis aux cadrans solaires la forme d'un quadrilatère.

Surface d'une montre, d'une horloge, sur laquelle sont marquées les heures, les minutes, etc.

Cercle ou portion de cercle portant des divisions, qui équipe des appareils de mesure.

Cercle gradué servant à mesurer la hauteur du soleil ou d'une étoile.

Agriculture. Série de fentes dans les vieux arbres partant du centre.

Expr. *Cadran solaire*, surface portant des divisions correspondant aux heures du jour et sur lesquelles le Soleil vient projeter successivement l'ombre d'un style.

Faire le tour du cadran, dormir douze heures d'affilée.

Cadran de la mer, boussole.

Homonyme : **quadrant**. n.m. lat. *quadrans*. Secteur angulaire dont la mesure en degrés est 90. Région du plan limitée par deux demi-droites de même origine, en mathématiques. Renvoie à cadrature. Synonyme : quart-de-cercle.

Carré : n.m. lat. *quadratum*. de *quadrare*, « carrer ».

Quadrilatère ayant quatre côtés égaux et quatre angles droits.

Dessin, forme, objet carrés.

Astrologie. Aspect de deux astres dont la longitude géocentrique diffère de 90°.

Industrie du papier. Ancien format de dimensions 42 × 54 cm (format fini).

Expr. *Au carré*, disposé de manière à former des angles droits ; se dit d'une coupe de cheveux à bords biseautés et angles droits ; se dit d'un lit dont les couvertures sont rigoureusement tirées sur le matelas, sans faire aucun pli.

Carré magique, matrice carrée $A = (a_{ij})$ telle que la somme des éléments de chaque ligne, chaque colonne et chaque diagonale est constante.

Architecture. *Carré du transept*.

Mathématiques. *Carré d'un nombre*, produit de deux facteurs égaux à ce nombre.

Carré : adj.

D'un objet dont le caractère est nettement tranché.

Dont la section est carrée.

Qui forme un angle droit.

Expr. *Alphabet carré*, dont les lettres à angles droits s'inscrivent dans un carré.

Carrer : v.

Donner une section carrée.

Expr. *Se carrer dans quelque chose*, s'installer confortablement dans quelque chose.
Argot. Cacher. Se cacher.

Carroyage : n.m. lat. *quadrus*, « carré ».

Réseau composé de deux familles de lignes, formant sur une carte des quadrilatères rectilignes ou curvilignes.

Carroyage kilométrique, cartes militaires quadrillées du front.

Cartel : n.m. it. *cartello*, « placard, avis ». de *cartel*, « carte ». all. *kartell*, « défi pour un combat singulier ».

Entente réalisée entre des groupements professionnels, syndicaux, politiques, etc., en vue d'une action commune.

Beaux-arts. Sorte de cartouche, d'encadrement décoratif.

Cartouche, plaquette, étiquette fixés sur le cadre d'un tableau, le socle d'une statue et portant une inscription qui identifie l'œuvre.

Pendule décorative fixée à un mur ou portée par un petit socle fixé à un mur. (Style Louis XV notamment.)

Expr. *Navire de cartel*, navire parlementaire chargé de communiquer avec l'ennemi ou d'échanger des prisonniers.

Cartographie : n.f. dér. de carte, lat. *charta*, « papier sur lequel on écrit ». et du grec. *graphie*, « système d'écriture », « manière d'écrire un mot ».

Ensemble des opérations ayant pour objet l'élaboration, la rédaction et l'édition de cartes.

Représentation spatiale d'une réalité non géographique. Synonyme : scintigraphie.

Cercle : n.m. lat. *circulus*, « objet de forme circulaire », « cercle de tonneau », « zone, aire du ciel, de la terre ».

Courbe plane fermée dont tous les points sont à égale distance d'un point intérieur appelé centre.

Figure, dessin, surface ayant approximativement cette forme ; rond.

Objets ayant cette forme ; anneau, cerceau.

Ensemble d'objets ou de personnes disposés en rond.

Association de personnes réunies en vue d'activités communes d'ordre intellectuel, artistique ou récréatif ; local où se tiennent les réunions.

Établissement de jeu dont l'accès est strictement limité aux membres.

Ensemble des personnes qu'on fréquente, des choses constituant un domaine d'activité ou de connaissance.

Ce qui enferme quelqu'un, limite sa liberté, son initiative.

Géodésie et topographie. Famille d'instruments munis d'un seul limbe, destinés à la mesure des angles horizontaux ou verticaux.

Tonnellerie. Cerceau de bois ou de fer maintenant les douelles d'un fût.

Expr. *Cercle de famille*, la proche famille réunie.

Cercle vicieux, mode défectueux de raisonnement, dans lequel on donne pour conclusion à son argumentation l'hypothèse sur laquelle on l'a fondée ; impasse, situation sans issue à laquelle ramènent toujours les diverses solutions imaginées.

En cercle, en rond : S'asseoir en cercle.

Faire cercle, se rassembler autour de quelqu'un ou de quelque chose.

Anthropologie. *Cercle culturel*, théorie proche du diffusionnisme, qui définit la culture d'un peuple sous la forme d'un ensemble stratifié et corrélé de traits, qui évolue au contact de la culture d'autres peuples.

Astronomie. *Cercle de hauteur*, cercle de la sphère céleste parallèle à l'horizon, en un lieu donné. *Cercle horaire*, demi grand cercle de la sphère céleste limité aux deux pôles célestes.

Botanique. *Cercle annuel*, cerne.

Géographie. *Cercle polaire*, chacun des deux petits cercles parallèles à l'équateur et de latitude égale à 66° 34' Nord (cercle polaire arctique) ou Sud (cercle polaire antarctique).

Mécanique. *Cercle de base*, dans un engrenage, cercle dont les développantes sont les profils des dentures.

Cercle primitif, dans un engrenage, cercle fictif de chacune des roues dentées roulant sans glissement sur celui de l'autre.

Citation. E. Ionesco : « Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux ! », La Cantatrice chauve.

Cercler : v.

Disposer quelque chose en cercle.

Se disposer autour.

Entourer (un tonneau) de cerceaux.

Cerne : n.m. lat. *circinus*¹, « compas, cercle ». de *circus*, « cercle ».

Marque circulaire autour de quelque chose.

Sur un tronc d'arbre coupé, chacun des cercles concentriques, correspondant à la croissance annuelle de l'arbre. (La datation des bois ouvrés d'après les cernes est la dendrochronologie.)

Dans un dessin, une peinture, contour accusé.

Cerner : v. lat. *circinare*, « former un cercle », « parcourir en formant un cercle, arrondir ».

Faire un cercle autour de quelque chose, l'entourer de toutes parts.

Marquer le contour de quelque chose d'un trait, l'entourer d'un cercle qui tranche sur le fond.

Entourer un lieu, un groupe de toutes parts pour empêcher les personnes qui s'y trouvent de s'enfuir ; encercler.

Saisir l'étendue exacte d'une question, en dégager les points principaux.

Détacher par une incision circulaire.

Circa : adv. lat.

Autour, tout autour, à l'entour.

Circonférence : n.f. lat. *circumferentia*, « circonférence, cercle ». de *circumferre*, « porter autour ». *linea circumferens*, « ligne qui va en cercle, circonférence ».

Ligne courbe, plane, fermée, bordant une aire, en particulier un cercle.

Pourtour d'un espace, limite extérieure d'un lieu, plus ou moins circulaire ; cercle.

Surface limitée s'étendant autour d'un point.

Longueur d'un cercle, égale à $2\pi R$ si R est le rayon.

Circumnavigation : n.f. lat. *circumnavigare*, « faire le tour (d'une île) en bateau ».

Voyage maritime autour d'un continent ou de la Terre.

¹ Nom latin de la constellation du Compas.

Codex : n.m. lat. *codex*, « tablette pour écrire ».

Codice, livre, traité.

Registre, écrit.

Nom des tablettes de bois sur lesquelles les Romains écrivaient.

Communication : n.f. lat. *communicatio*. de *communicare*, « partager, diviser, informer, joindre, participer » et littéralement « mettre en commun ».

Action, fait de communiquer, de transmettre quelque chose.

Action de communiquer avec quelqu'un, d'être en rapport avec autrui, en général par le langage ; échange verbal entre un locuteur et un interlocuteur dont il sollicite une réponse.

Action de mettre en relation, en liaison, en contact, des choses.

Mise en relation et conversation de deux correspondants par téléphone ou par un autre moyen de télécommunication.

Exposé fait à un groupe et en particulier à une société savante, dans un congrès, etc., information, écrite ou orale, donnée à un groupe, un organisme.

Liaison, jonction, passage entre deux lieux.

Fait, pour une personnalité, un organisme, une entreprise, de se donner telle ou telle image vis-à-vis du public.

Coupole : n.f. bas lat. *cupula*, « petite cuve, tonnelet ».

Voûte en forme de vase retourné, de profil semi-circulaire, parabolique, etc., et de plan circulaire, elliptique ou polygonal (coupole à pans). [L'extrados d'une coupole est souvent surmonté d'un dôme.]

Dôme hémisphérique mobile, abritant un instrument astronomique.

Cube : n.m. lat. *cubeus*, « sorte de mesure, nombre cubique », « dé à jouer ».

Parallélépipède rectangle dont les 6 faces sont isométriques, ainsi que les 12 arêtes. (Il a 8 sommets.)

Objet ayant la forme d'un cube.

Expr. *Jeu de cubes*, jeu de construction visant à assembler des cubes de manière à reconstituer un dessin global dont un des éléments figure sur une de leurs faces.

Curvimètre : n.m.

Instrument mesurant la longueur des lignes courbes sur le papier.

Diorama : n.m. grec. *orama*, « vue ». formé d'après *panorama*.

Peinture panoramique sur toile présentée dans une salle obscure afin de donner l'illusion, grâce à des jeux de lumière, de la réalité et du mouvement. (Le premier diorama, spectacle en tableau, fut créé à Paris, en 1822, par Daguerre et le peintre Charles Marie Bouton.)

Disque : n.m. lat. *discus*, « disque, palet ». grec. *diskos*, « palet ».

Support circulaire contenant un enregistrement destiné à la reproduction phonographique (disque noir ou vinyle et disque compact) ou vidéographique (disque vidéo, DVD).

Objet plat et circulaire.

Surface visible d'un astre, lorsqu'elle apparaît plus ou moins circulaire.

Palet rond et pesant que les athlètes antiques s'exerçaient à lancer ; aujourd'hui, palet pesant 2 kg pour les hommes et 1kg pour les femmes, qu'on lance à partir d'un cercle ; concours d'athlétisme pratiqué avec ce palet.

Antiquité. Synonyme : discobole, lat. *discobolus*, « boule ronde de pierre ou de cuivre, percée par le milieu ».

Astronomie. Composante aplatie d'une galaxie spirale, comprenant de la matière interstellaire et des étoiles.

Horlogerie. Pièce circulaire mince qui peut comporter des graduations concernant la date, le jour, etc.

Mathématiques. Synonyme : boule.

Expr. *Changer de disque*, prendre un autre sujet de conversation, cesser de répéter la même chose.

Archéologie. *Disque ailé*, en Égypte, représentation du Soleil encadré de deux uraeus et flanqué de deux ailes.

Disque du soleil, énorme monolithe découvert au XVIII^e siècle dans les soubassements de l'actuelle cathédrale de Mexico, sur lequel est représenté le calendrier solaire aztèque.

Astronomie. *Disque d'accrétion*, région discoïdale située autour d'une naine blanche, d'une étoile à neutrons ou d'un trou noir, dans laquelle s'accumule et tourbillonne la matière capturée par accrétion avant de tomber sur l'astre.

Disque protoplanétaire, disque de matière entourant une jeune étoile et à partir duquel se forment des planètes.

Botanique. *Disque nectarifère*, masse charnue, sécrétrice de nectar, située, dans les fleurs, entre les étamines et le pistil.

Géométrie. *Disque fermé* (respectivement ouvert), ensemble des points d'un plan dont la distance à un point donné O est inférieure ou égale (respectivement strictement inférieure) à une distance donnée R.

Enclosure : n. f. ang. *enclosure*, « action d'enclorre ». de l'ancien français. *enclosure*, dér. de « enclos ».

En Angleterre, clôture des champs, qui s'est accompagnée du passage d'une forme communautaire à une forme individualiste d'économie agraire.

Errance : n. f. lat. *errantia*, « action de s'égarer ».

Voyage, chemin.

Littéraire. Action d'errer, de marcher longtemps sans but précis.

Errer : v. int. lat. *errare*, « errer, aller çà et là, marcher à l'aventure, faire fausse route ; fig. se tromper ».

Aller çà et là, à l'aventure, sans but précis ; rôder.

Être égaré et aller sans direction précise en cherchant son chemin.

Être perplexe.

Littéraire. Aller sans direction précise, ou se manifester de façon fugitive, imprécise.

Tomber dans l'erreur, se tromper.

Espace : n. m. lat. *spatium*, « champ de course, arène, étendue, durée ».

Propriété particulière d'un objet qui fait que celui-ci occupe une certaine étendue, un certain volume au sein d'une étendue, d'un volume nécessairement plus grands que lui et qui peuvent être mesurés.

Étendue, surface ou volume dont on a besoin autour de soi.

Portion de l'étendue occupée par quelque chose ou distance entre deux choses, deux points.

Étendue, surface, région.

Surface, étendue, volume destinés à un usage particulier.

Domaine localisé dans lequel s'exercent certaines activités.

Milieu situé au-delà de l'atmosphère terrestre et dans lequel évoluent les corps célestes.

Ensemble des activités industrielles se rapportant à l'exploration ou à l'exploitation de ce milieu.

Géom. Ensemble des points dont la position est définie par trois coordonnées.

Math. Ensemble sur lequel on a défini une structure (algébrique et/ou topologique).

Expérience : n.f. lat. *experientia*, de *experiti*, « essai, épreuve, tentative », « faire l'essai ».

Pratique de quelque chose, de quelqu'un, épreuve de quelque chose, dont découlent un savoir, une connaissance, une habitude ; connaissance tirée de cette pratique.

Fait de faire quelque chose une fois, de vivre un événement, considéré du point de vue de son aspect formateur.

Action d'essayer quelque chose, de mettre à l'essai un système, une doctrine, etc. ; tentative.

Mise à l'épreuve de quelque chose, essai tenté sur quelque chose pour en vérifier les propriétés ; expérimentation.

Épreuve qui a pour objet, par l'étude d'un phénomène naturel ou provoqué, de vérifier une hypothèse ou de l'induire de cette observation. Fait de provoquer une observation dans l'intention d'étudier certains phénomènes.

Expr. *Connaître quelque chose d'expérience*, grâce à une connaissance acquise par la pratique.

Expérience de pensée, type d'expérience permettant de tester uniquement par l'imagination et le raisonnement des hypothèses impossibles à vérifier dans la pratique.

Faire l'expérience de quelque chose, l'éprouver par soi-même.

Géographie : n.f. lat. *geographia*. gr. *geôgraphia*.

Science qui a pour objet la description et l'explication de l'aspect actuel, naturel et humain, de la surface de la Terre.

Ensemble des caractères qui constituent la réalité physique et humaine de telle ou telle région.

Géométrie : n.f. lat. *geometria*. gr. *geômetria*.

Pour Euclide, science des figures de l'espace.

Pour F. Klein, étude des invariants d'un groupe de transformations de l'espace.

Géomorphologie : n.f.

Description et explication des formes du relief terrestre.

Guide : n. ancien provençal *guida*, « celui qui conduit », « conduite ». de *guidar*, « conduire », « attacher, atteler ensemble ». du francique *wīdan*, « attacher, atteler ensemble ». a supplanté l'ancien français *guie*, « chef, guide ».

Personne qui accompagne quelqu'un pour lui montrer le chemin.

Personne qui fait métier d'orienter et de renseigner les visiteurs dans des endroits réputés ou dignes d'intérêt.

Alpiniste professionnel diplômé qui conduit une ou plusieurs personnes en montagne.

Personne qui fait autorité moralement, intellectuellement ou politiquement.

Ce (ou celui) qui dirige, aide, dans la vie.

Ouvrage renfermant des conseils, instructions.

Guide : n.m.

Ce qui conduit les actes de quelqu'un.

Ouvrage qui contient des renseignements classés sur tel ou tel sujet et, en particulier, ouvrage destiné aux touristes pour les guider dans la visite d'un lieu.

Hasard : n.m. esp. *azar*, de l'arabe *az-zahr*, « le dé ».

Puissance considérée comme la cause d'événements apparemment fortuits ou inexplicables.

Circonstance de caractère imprévu ou imprévisible dont les effets peuvent être favorables ou défavorables pour quelqu'un.

Mauvais coup.

Risque, danger.

Cause attribuée aux faits dont on ignore la cause réelle.

Expr. *À tout hasard*, en prévision de toute éventualité ; dans le vague espoir que l'improbable se produira.

Au hasard, n'importe où, sans but précis ; n'importe comment, sans ordre, sans réflexion ni intention.

Au hasard de quelque chose, en fonction des circonstances imprévues de.

Jeu de hasard, jeu où le sort seul décide sans qu'intervienne l'habileté.

Par hasard, de façon fortuite, accidentelle ; éventuellement ou, ironiquement, selon une hypothèse tout à fait improbable.

Par le plus grand des hasards, par un concours de circonstances tout à fait exceptionnel, contre toute attente.

Horloge : n.f. lat. *horologium*. grec. *hōrologion*, *hōra*, « heure », *legein*, « dire ».

Dispositif indiquant l'heure.

Appareil horaire fixe, de grandes dimensions, possédant un dispositif d'indication de l'heure sur un cadran, et souvent un dispositif de sonnerie des heures et des demi-heures. Synonymes : **cartel**, pendule.

Ce qui règle ou régularise quelque chose.

Expr. *Heure d'horloge*, heure entière, considérée comme un temps très long ; longtemps.

Botanique. *Horloge de Flore*, nom donné par Linné à une série de fleurs classées suivant l'heure du jour à laquelle s'épanouit chacune d'elles.

Horlogerie. *Horloge à eau*, appareil qui mesure le temps par un écoulement régulier de l'eau.

Horloge astronomique, horloge monumentale à automates, affichant l'heure et diverses données astronomiques.

Île : n.f. lat. *i(n)sula*, « île, îlot de maisons ».

Espace de terre entouré d'eau de tous côtés. Synonyme : îlot.

Île flottante, œufs à la neige dont les blancs sont cuits au bain-marie dans un moule.

Hydrologie. *Île de glace*, iceberg tabulaire de grandes dimensions, à la surface ridée ou onduleuse, formant un léger relief au-dessus de la banquise et dérivant avec elle.

Îles : n.f. plur.

Bois des îles, bois des essences précieuses tropicales utilisées en ébénisterie, comme l'ébène, le citronnier, etc.

Les Îles, autrefois, les Antilles.

Îlot : n.m.

Très petite île.

Élément ayant une unité, un caractère particulier, mais isolé au sein d'un ensemble plus vaste et de nature différente.

Unité topographique minimale, délimitée par des rues et composée de parcelles construites mitoyennes.

Expr. **Urbanisme**. *Îlot directionnel*, zone interdite aux véhicules et délimitant les voies affectées aux divers courants de circulation.

Image : n.f. lat. *imago*, *-inis*, « représentation, imitation, portrait (sous forme de statue, de peinture...), représentation par la pensée, **évocation**, vision, songe ».

Reproduction d'un objet matériel donnée par un système optique et, en particulier, par une surface plane réfléchissante ou un miroir.

Reproduction d'un objet matériel par la photographie ou par une technique apparentée.

Représentation ou reproduction d'un objet ou d'une figure dans les arts graphiques et plastiques, et en particulier représentation des êtres qui sont l'objet d'un culte ou d'une vénération.

Représentation imprimée sur une petite carte ou une feuille de papier ; estampe populaire.

Illustration d'un livre, notamment pour enfants.

Personne ou chose qui présente un rapport de ressemblance ou d'analogie avec une autre.

Symbole ou représentation matérielle d'une réalité invisible ou abstraite.

Aspect sous lequel quelqu'un ou quelque chose apparaît à quelqu'un, manière dont il le voit et le présente à autrui, notamment dans un écrit.

Représentation mentale élaborée à partir d'une perception antérieure. Produite par la mémoire, vision intérieure, ou par l'imagination.

Expression évoquant la réalité par analogie ou similitude avec un domaine autre que celui auquel elle s'applique.

Image sonore ou auditive.

Rel. Synonyme d'icône.

Interprétation : n.f. lat. *interpretatio*, *-onis*, « explication », « traduction ». de *interpretari*, « interpréter ».

Action d'interpréter, d'expliquer un texte, de lui donner un sens ; énoncé donnant cette explication.

Action d'attribuer un sens symbolique ou allégorique à quelque chose.

Action ou manière d'interpréter un fait ou un comportement ; signification qu'on lui donne.

Faire connaître, faire comprendre.

Action ou manière d'exprimer, de jouer une pièce, un rôle, de représenter une œuvre.

Acte par lequel un exécutant, un groupe d'exécutants, ou leur chef, rend sensible au public ce qui n'existe qu'à l'état virtuel dans la partition écrite.

Traduction orale, traduction d'un texte d'une langue à une autre.

Psychanalyse. Intervention du psychanalyste qui consiste à restituer à l'analysant, dans une dimension symbolique, le sens latent du matériel qu'il fournit au cours des séances et, par là même, à le mettre en présence de son désir inconscient.

Indication de l'avenir par un songe, présage, explication.

Beaux-arts. *Gravure d'interprétation*, synonyme de gravure de reproduction ou de estampe de reproduction.

Militaire. *Interprétation photographique*, traduction sur des photographies, à l'aide de signes conventionnels, de renseignements découverts par la reconnaissance aérienne.

Jeu : n.m. lat. *jocus*, « plaisanterie », « badinage », supplante *ludus* en héritant de ses sens, « jeu, amusement, divertissement », en particulier « jeux publics de caractère officiel ou religieux ».

Activité d'ordre physique ou mental, non imposée, ne visant à aucune fin utilitaire, et à laquelle on s'adonne pour se divertir, en tirer un plaisir.

Activité de loisir soumise à des règles conventionnelles, comportant gagnant(s) et perdant(s) et où interviennent, de façon variable, les qualités physiques ou intellectuelles, l'adresse, l'habileté et le hasard.

Ensemble des différents jeux de hasard, en particulier ceux où l'on risque de l'argent.

Ensemble des règles qui régissent un divertissement organisé. Organisation de cette activité sous un système de règles définissant un succès et un échec, un gain et une perte.

Lieu où se pratiquent certains jeux ; espace délimité où la partie doit avoir lieu.

Ensemble des éléments, des instruments nécessaires à la pratique d'un jeu.

Ensemble des cartes, des jetons, des lettres, etc., distribués à un joueur. *Assemblage de cartes*.

Action ou manière de jouer, de pratiquer un divertissement organisé, un sport, de conduire une partie, un match.

Manœuvre, manière d'agir.

Manière dont un exécutant se sert de son instrument, dont un acteur joue ou interprète un rôle.

Manière d'agir de quelqu'un, d'un groupe en vue d'obtenir un résultat.

Littéraire. Ensemble des mouvements des choses ou des êtres produisant un effet agréable ou curieux, ou libre exercice de quelque chose.

Mouvement régulier d'un mécanisme d'un organe, *mouvement aisé, régulier d'un objet*.

Fonctionnement normal d'un système, d'une organisation, des éléments d'un ensemble.

Intervalle entre deux pièces, deux surfaces.

Latitude laissée à quelqu'un dans son action.

Ensemble d'objets similaires destinés au même usage.

Ce qui relève ou semble relever de la fantaisie pure, du caprice.

Sports. Manière d'utiliser ou de mouvoir une partie du corps.

Expr. *Avoir du jeu*, avoir reçu une série de bonnes cartes.

Double jeu, mode d'action de quelqu'un, d'un groupe qui comporte deux aspects contradictoires, opposés, mais dont l'un reste volontairement caché.

Entrer dans le jeu, y participer ; se mettre dans une entreprise déjà commencée.

Entrer en jeu (entrée en jeu), intervenir (intervention) dans une affaire, une discussion, un combat, etc.

Être pris à son (propre) jeu, être amené, à son insu, à devoir prendre au sérieux ce que, primitivement, on ne faisait que par jeu.

Être un jeu (d'enfant), être facile, ne poser aucun problème.

Fig. *Faire un jeu parti à quelqu'un*, proposer une alternative à quelqu'un.

Par jeu, pour s'amuser, par plaisir.

Se (laisser) prendre au jeu, se passionner pour quelque chose auquel on ne portait d'abord aucun intérêt.

Voir clair, lire dans le jeu de quelqu'un, comprendre ses intentions cachées, percer à jour ses manœuvres.

Théâtre. *Jeu de scène*, mouvement ou attitude concourant à un certain effet, sans lien direct avec le texte.

Jeu d'orgue, tableau de commande des éclairages d'un théâtre.

Jeu dramatique, pratique éducative, en rapport avec l'activité théâtrale, fondée sur la libre expression des participants et sur la communication.

Kaléidoscope : n.m. gr. *kalos*, « beau », *eidos*, « forme », « aspect », et *skopein*, « regarder ».

Terme formé par D. Brewster, inventeur de cet instrument (brevet déposé en 1817).

Appareil formé d'un tube contenant plusieurs miroirs disposés de façon que de petits objets colorés placés dans le tube y produisent des dessins variés.

Suite rapide d'impressions, de sensations vives et variées.

Latitude : n.f. lat. *latitudo*, « largeur ».

Liberté entière, faculté d'agir à son gré.

Lieu considéré du point de vue de sa distance à l'équateur et des conséquences physiques qui en résultent ; climat.

Astronomie et géodésie. Dans un système de coordonnées sphériques, distance angulaire d'un point au plan fondamental, comptée à partir du plan fondamental, de 0 à $\pm 90^\circ$.

Géographie et marine. Angle formé, en un point donné de la surface terrestre, par la verticale du lieu avec le plan de l'équateur, et compté de 0 à $\pm 90^\circ$ à partir de l'équateur, positivement vers le nord, négativement vers le sud.

Mathématiques. Réel égal à $\pi s^2 - \psi$ où ψ est la troisième coordonnée sphérique.

Lieue : n.f. lat. *leuca*, d'origine gauloise.

Ancienne mesure linéaire, de longueur variable.

Mesure de distance.

Vieux. Distance indéterminée.

Sert à indiquer une grande distance.

Expr. *Être à cent, mille lieues de*, être fort éloigné de.

Lieue de poste, lieue de 3,898 km, soit 2 000 toises anciennes.

Lieue de terre ou *lieue commune*, vingt-cinquième partie du degré de méridien terrestre, c'est-à-dire de 4,445 km.

Lieue kilométrique, lieue de 4 km.

Lieue marine, vingtième partie du degré de méridien terrestre, soit trois milles marins ou environ 5,556 km.

Mosaïque : n.f. it. *mosaico*. du latin médiéval *musaicum*, altération de *musivum opus*, travail artistique auquel président les Muses. du grec. *mouseïon*, « qui se rapporte aux muses » (parce que ce mode de décoration fut d'abord utilisé dans les grottes dédiées aux muses).

Assemblage de petits cubes ou parallélépipèdes multicolores (marbre, pâte de verre, etc.) juxtaposés de façon à former un dessin, et retenus par un ciment ; art d'exécuter ce type d'assemblage.

Surface quelconque divisée en compartiments nombreux et variés.

Œuvre disparate composée de pièces rapportées.

Ensemble d'éléments nombreux et disparates.

Topographie. Plan sommaire obtenu en assemblant et en raccordant des photographies aériennes réduites à une échelle moyenne.

Mot : n.m. bas lat. *muttum*, « grognement ».

Élément de la langue composé d'un ou de plusieurs phonèmes, susceptible d'une transcription écrite individualisée et participant au fonctionnement syntacticosémantique d'un énoncé.

Moyen d'expression orale ou écrite.

Petit nombre de paroles prononcées ou écrites.

Billet, courte lettre, message.

Sentence, parole mémorable, historique.

Informatique. Groupe de caractères ou d'éléments binaires considéré comme une entité.

Musée : n.m. lat. *museum*, temple des Muses, lieu consacré aux études : académie, bibliothèque, musée. grec. *mouseion*.

Lieu, édifice où sont réunies, en vue de leur conservation et de leur présentation au public, des collections d'œuvres d'art, de biens culturels, scientifiques ou techniques.

En apposition, avec ou sans trait d'union à un nom de lieu, indique que ce lieu est remarquable par l'abondance de monuments, de vestiges anciens, etc.

Sorte d'académie, de collège où l'on cultivait les arts, la poésie.

Cabinet d'un homme de lettres.

Lieu de conservation et d'étude de collections artistiques, scientifiques.

Expr. *Pièce de musée*, objet de grande valeur qui mériterait de figurer dans un musée.

Muser : v. int. ancien français. *mus*, *museau*.

Lit. Flâner, s'amuser à des riens.

Perdre son temps.

S'appliquer, réfléchir, penser mûrement à.

Aspirer, prétendre à, chercher à obtenir.

Navisphère : n.f. du lat. *navigatio*, *-onis*, « voyage sur mer ou par eau ». Et du lat. *sphaera*, « boule », « boulette ». du gr. *sphaira*, « balle », « ballon », « globe », « sphère ».

Instrument représentant la sphère céleste et les principales coordonnées astronomiques, qui permet au navigateur, par un réglage convenable, d'identifier un astre observé au sextant.

Nymphéa/Nymphæa : n.m. lat. *nymphaea*, « nénuphar ». grec. *numphaia*.

Nom scientifique d'un genre de nénuphars, cultivés sur les pièces d'eau pour la beauté de leurs fleurs blanches, rouges, jaunes ou bleues.

Oculus : n.m. lat. *oculus*, « oeil ».

Petite ouverture de forme circulaire ou proche du cercle, munie ou non d'un panneau vitré.

Origami : n.m. jap. *origami*.

Art traditionnel japonais du papier plié et découpé.

Panorama : n.m. du grec. *pan*, « tout », et *horama*, « ce que l'on voit », « vue », « spectacle ».

Vaste étendue de pays qu'on découvre d'une hauteur. Synonymes : point de vue, site, vue.

Vue d'ensemble d'une question, d'une époque, d'une activité.

Peinture développée circulairement sur le mur intérieur d'une rotonde et donnant l'illusion de la réalité par des effets de perspective et de trompe-l'œil ; la rotonde, le bâtiment lui-même. Le spectateur a l'impression de découvrir un vaste horizon à partir d'une hauteur. Le premier panorama semble avoir été celui de Londres, installé dans la capitale anglaise, en 1796, par Robert Baker. On en fit beaucoup, en France et en Europe, au XIXe siècle.

À l'effet d'exposer des tableaux circulaires dits panoramas.

Plan : n.m. de *plant*, « assiette, implantation de ce qui est édifié sur le sol », avec influence de *planus*.

Dessin représentant schématiquement l'organisation dans l'espace des différents éléments d'un tout.
Carte, représentation graphique d'une région, d'un réseau, etc.

Organisation générale des différents éléments de quelque chose, des principales parties d'un texte, d'une œuvre, etc. Synonymes : cadre, canevas, schéma.

Suite ordonnée d'opérations prévue pour atteindre un but ; projet ainsi élaboré.

Projet d'activité, de loisir, généralement concerté.

Architecture. Représentation graphique, généralement géométrale, d'un bâtiment selon une coupe horizontale.

Organisation de l'œuvre construite, telle qu'elle peut apparaître sur cette représentation, ou être ressentie par les usagers.

Plans. Ensemble des documents graphiques qui définissent un bâtiment (non seulement les plans proprement dits des différents niveaux, mais aussi les coupes [verticales] et les élévations).

Dessin et perspective. Projection horizontale d'un objet, d'une machine, d'un bâtiment. (Le plan est dit « coté » lorsqu'on a inscrit, sur le dessin, les cotes des niveaux des points représentés en projection.).

Topographie. Plan topographique. Représentation plane, précise et détaillée d'une certaine portion de terrain, généralement à grande échelle.

Géologie. Plan de stratification.

Astronomie. Plan fondamental.

Beaux-arts. Plan perspectif.

Expr. *Rester en plan*, rester en suspens.

Placer au premier plan, personne de second plan, mettre sur le même plan, place occupée par une personne ou par une chose, selon l'importance qu'elle revêt à un moment donné, par rapport à d'autres personnes ou à d'autres choses.

Sur tous les plans, manière de considérer les choses, domaine auquel on les rattache.

Plan : adj. lat. *planus*, « plat », « uni », « égal ».

Qui est plat, uni, sans inégalités de niveau.

Relatif au plan.

Se dit d'une transformation relativement à un plan (symétrie plane) ou dans un plan (rotation, inversion ou similitude plane).

Se dit d'une courbe ou de toute autre figure contenue tout entière dans un plan.

Planisphère : n.m. de *hémisphère*. lat. *hemisphaerium*, « sphère », « moitié d'une sphère ».

Carte représentant en projection plane les deux hémisphères célestes ou les deux hémisphères d'un astre, en particulier de la Terre.

Quadrature : n.f. bas lat. *quadratura*.

Calcul d'une intégrale définie ou détermination d'une aire.

Action, configuration présentée par deux astres dont l'écart angulaire dans le ciel est de 90°. (Dans le cycle des phases de la Lune, le premier quartier et le dernier quartier correspondent aux époques où la Lune et le Soleil sont en quadrature.).

Expr. *Marée de quadrature*, marée qui a lieu lors du premier ou du dernier quartier de la Lune.

Quadrature du cercle, détermination du côté d'un carré ayant même aire que celle de l'intérieur d'un cercle de rayon donné, réduction d'une figure géométrique au carré de surface équivalente ;

impossible avec le seul usage d'une règle et d'un compas. **Problème qui consisterait à carrer un cercle.** Se dit de tout problème insoluble.

Rapporteur : n. et adj.

Instrument de vérification employé en construction mécanique pour mesurer les angles dièdres. Cercle ou demi-cercle gradué servant à mesurer ou à reporter des angles.

Rond : n.m.

Figure, tracé en forme de circonférence. Synonyme : cercle.

Surface, objet de forme circulaire.

Tranche découpée de forme circulaire ; rondelle.

Expr. *En rond*, sur une ligne circulaire, en formant une circonférence.

Faire des ronds dans l'eau, provoquer la formation d'ondes circulaires concentriques en jetant des pierres dans l'eau ; ne rien faire d'utile.

Tourner en rond, en revenir toujours au même point, ne pas progresser.

Tourner rond, se mettre au pas, cesser de faire le malin. Aller bien.

Bâtiment. *Rond à béton*, barre d'acier doux, de section circulaire, employée comme armature dans le béton armé.

Chorégraphie. *Rond de jambe*, mouvement de la jambe qui fait décrire un cercle au pied libre sur le sol (rond de jambe à terre) ou un demi-cercle à une certaine hauteur (rond de jambe soutenu).

Mécanique. *Faux rond*, rotation d'une pièce de révolution montée sur une machine, et qui tourne autour d'un axe non exactement confondu avec son axe propre.

Rond : adj. lat. populaire. *retundus*. lat classique. *rotundus*, « qui a la forme d'une roue, rond; arrondi; poli, bien tourné, dont tous les éléments sont bien équilibrés (en parlant du style); aisé, coulant (en parlant du langage) ». de *rota*, « roue ».

Qui a la forme d'un cercle, d'une sphère, d'un cylindre. Synonymes : circulaire, cylindrique, orbiculaire, sphérique. Contraires : allongé, aplati, carré, long, ovale, plat, pointu, rectangulaire, triangulaire.

Dont la forme est arrondie ou présente une courbe.

Vieux. Qui a des manières directes, qui va droit au but. *Être rond en affaires*. Synonymes : carré, direct, franc.

Expr. *Faire, ouvrir des yeux ronds*, écarquiller les yeux sous l'effet de la surprise.

Table ronde, colloque, réunion.

Bourse ronde, bourse bien remplie.

Citation. B. Péret : « Il faut être rond pour mesurer. », Le Grand Jeu.

Rond : adv.

Familier. *Il ne tourne pas rond*, il agit de façon bizarre, il n'est pas dans son état normal.

Familier. *Tourner rond*, en parlant d'un moteur, tourner régulièrement, sans ratés ; fonctionner, se dérouler de façon satisfaisante, sans incident.

Rotonde : n.f. it. *rotonda*. du lat. *rotundus*, « rond » et *domus*, « maison ronde ».

Bâtiment ou corps de bâtiment de plan centré circulaire, ou proche du cercle, souvent couvert d'une coupole.

Rotond : adj.

De forme circulaire ou semi-circulaire.

Scénario : n.m. it. *scenario*, « décor », de *scena*, « scène ».

Canevas, plan, scène par scène, d'une pièce de théâtre.

Document écrit décrivant le film qui sera tourné ; rédaction des divers épisodes d'un film.

Dans une bande dessinée, l'histoire, le récit, par opposition à graphisme.

Déroulement préétabli, programmé, d'une action.

Prévisions réalisées selon certaines hypothèses, et tenant compte des contraintes d'une situation économique, démographique, etc.

Sphère : n.f. lat. *sphaera*, « boule », « boulette ». du gr. *sphaira*, « balle », « ballon », « globe », « sphère ».

Surface fermée dont tous les points sont à la même distance (rayon) d'un point intérieur (centre) ; solide limité par la surface précédente.

Étendue d'action, d'autorité, d'influence de quelqu'un.

Domaine circonscrit à l'intérieur duquel s'exerce l'action de quelqu'un.

Petit objet quelconque, ayant au moins approximativement la forme sphérique.

Limites qui bornent certaines choses morales.

Espace dans lequel se manifeste un certain phénomène.

Espere. Chacune des régions sphériques sur lesquelles sont situés les différents astres, et entre lesquelles se partage l'espace céleste.

Astre, en tant que corps brillant et merveilleux

Représentation de la sphère céleste.

Globe terrestre.

Solide limité par une surface dont tous les points sont équidistants du centre (en parlant d'un astre).

Expr. *Les hautes sphères*, les milieux dirigeants.

Sphère céleste, sphère fictive, de rayon indéterminé, ayant pour centre l'œil de l'observateur et servant à définir la direction des astres indépendamment de leur distance.

Sphère d'influence, région du globe sur laquelle une grande puissance s'est vue reconnaître (explicitement ou tacitement) par les autres des droits d'intervention particuliers.

Citation. M. Aurèle : « Fais de toi la sphère parfaite d'Empédocle, exultant en sa stabilité, sa solitude circulaire », *Pensées*, XII, 3.

Spirale : adj. latin méd. *spiralis*.

Qui a la forme d'une spirale.

Expr. *Galaxie spirale*, galaxie dont les étoiles brillantes et les nébuleuses sont réparties dans des bras ayant une forme spiralée autour d'un noyau central.

Spirale : n.f.

Suite de circonvolutions, d'enroulements.

Ligne faite par voute environnant, en forme de la coquille d'une limace.

Montée rapide et irrésistible d'un phénomène ou d'un ensemble de phénomènes en interaction.

Fil métallique hélicoïdal servant à assembler les feuilles de cahiers, de carnets.

Tangente : adj. lat. *tangens*, *-entis*, de *tangere*, « toucher ».

Se dit d'une courbe vis-à-vis d'une autre courbe, ou d'une surface vis-à-vis d'une autre surface ou d'une courbe, quand leur contact est d'ordre supérieur ou égal à 2.

Qui approche d'une chose, d'une situation.

Familier. Qui est à la limite, très près du niveau nécessaire pour que quelque chose se fasse.

Tangente : n. f.

Ligne droite tangente à une ligne ou à une surface courbe.

Expr. *S'échapper par la tangente*, en parlant d'un corps en rotation.

Familier et vieux. *Prendre la tangente*, s'esquiver ; dégager habilement sa responsabilité ; saisir l'occasion de s'évader.

Triptyque : n.m. gr. *triptuhkos*, « triple », « formé d'une peau repliée trois fois ».

Œuvre peinte et/ou sculptée, principalement faite de trois panneaux jointifs latéralement. (Les panneaux latéraux constituent, lorsqu'ils sont montés sur charnières, des volets qui peuvent se refermer sur la partie centrale.)

Œuvre littéraire ou artistique composée de trois parties offrant une certaine symétrie.

Plan, projet, programme qui comporte trois parties.

Vide : adj. ancien français *vuide*. lat. populaire *vocitus*. du lat. classique *vacuus*, « vide, inoccupé, libre (au propre et au fig.); sans réalité, sans valeur ».

Se dit d'un contenant qui ne contient rien. Qui ne contient aucun objet perceptible à la vue, aucun corps solide ou liquide.

Où il n'y a pas d'occupant.

Où on ressent l'absence de quelqu'un.

Qui est sans intérêt, sans valeur, sans signification. Caractère de ce qui manque d'un contenu substantiel.

Qui n'a pas quelque chose, qui en est dépourvu, qui ne renferme pas de.

Se dit d'un mot qui sert uniquement à assurer des liaisons à l'intérieur de l'énoncé (par exemple les prépositions).

Se dit d'un ensemble qui n'a pas d'élément.

Interruption, lacune dans une continuité temporelle, dans les occupations.

Expr. *Tête vide*, *esprit vide*, sans pensées, sans idées.

Regard vide, regard sans expression.

Vide : n.m.

Espace assez vaste qui ne contient rien, et en particulier espace libre que l'on considère d'en haut.

(Espace) qui ne renferme aucune réalité matérielle, aucun corps de quelque nature qu'il soit.

Espace qui n'est pas occupé par quelque chose, susceptible de rompre son uniformité. Synonyme : ouverture.

Espace, lieu où il n'y a rien de perceptible, où l'œil ne rencontre aucun objet, aucun être vivant.

Espace qui s'étend en profondeur et où le regard ne découvre aucun objet matériel propre à servir d'appui.

Espace de temps pendant lequel une personne est inoccupée. (Espace de temps) qui n'est pas rempli par une occupation, ou qui est consacré à des activités futiles, sans intérêt.

Situation, place vacante.

Solution de continuité où il manque quelque chose.

Absence complète d'idées.

Caractère de ce qui manque de réalité, de valeur.

Qui n'est marqué par aucun fait saillant ou événement important.

Chose vaine, sans valeur; néant.

Architecture. Partie d'un bâtiment qui n'est pas occupée par de la construction, de la maçonnerie, etc.

Peinture. Partie d'un tableau qui n'est pas suffisamment remplie.

Philosophie. Absence de toute réalité matérielle dans un espace donné; espace pur, supposé inoccupé par la matière

Expr. *À vide*, sans rien contenir, sans transporter personne. Sans effet, sans objet.

Faire le vide, essayer de ne penser à rien ; éloigner les amis, les relations, créer une situation de solitude.

Faire le vide autour de quelqu'un, le fuir, contribuer à son isolement.

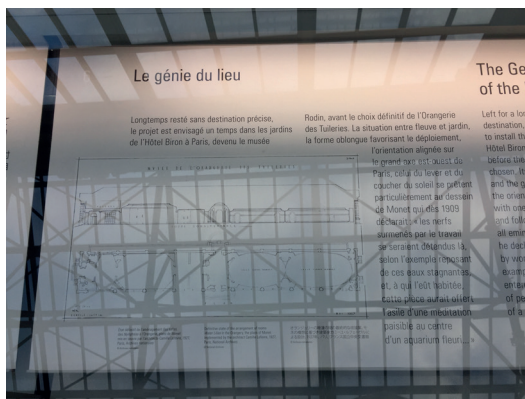
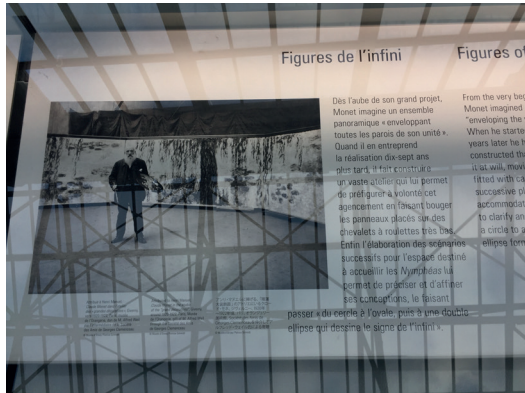
Regarder dans le vide, sans rien fixer de précis.

Visionneuse : n.f.

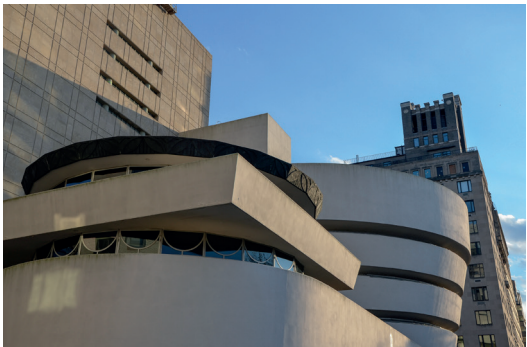
Appareil assurant la vision, directe ou par projection, de microcopies, de diapositives ou de films de cinéma.

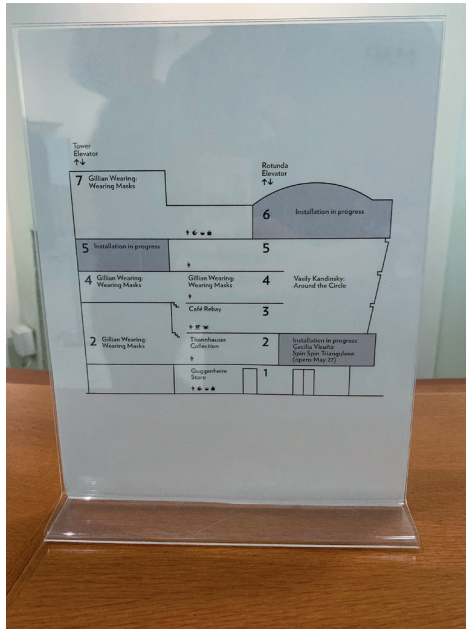
Annexe 2 : Observation sur site, documentation visuelle (photographies par l'auteure)

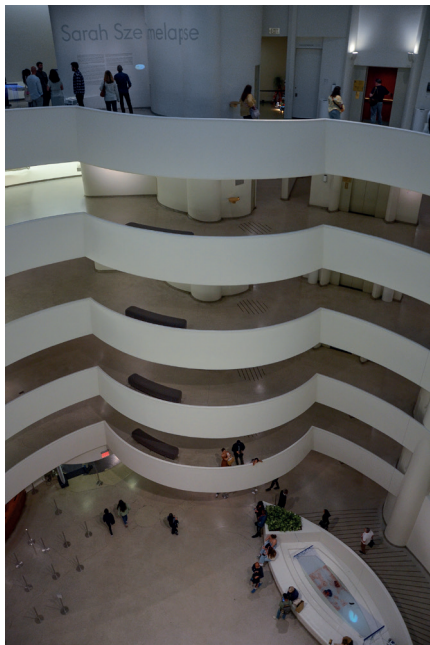
Galerie des Nymphéas - Musée de l'Orangerie_Île de Nymphéa



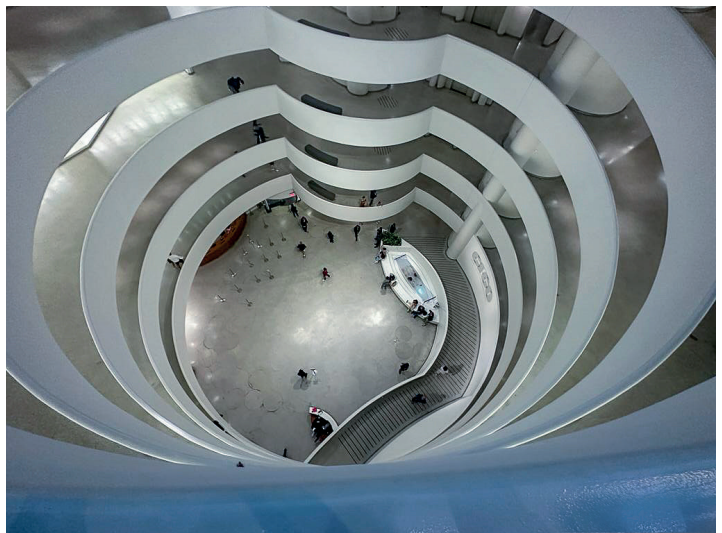
Solomon R. Guggenheim Museum_Île de *Spiralis*











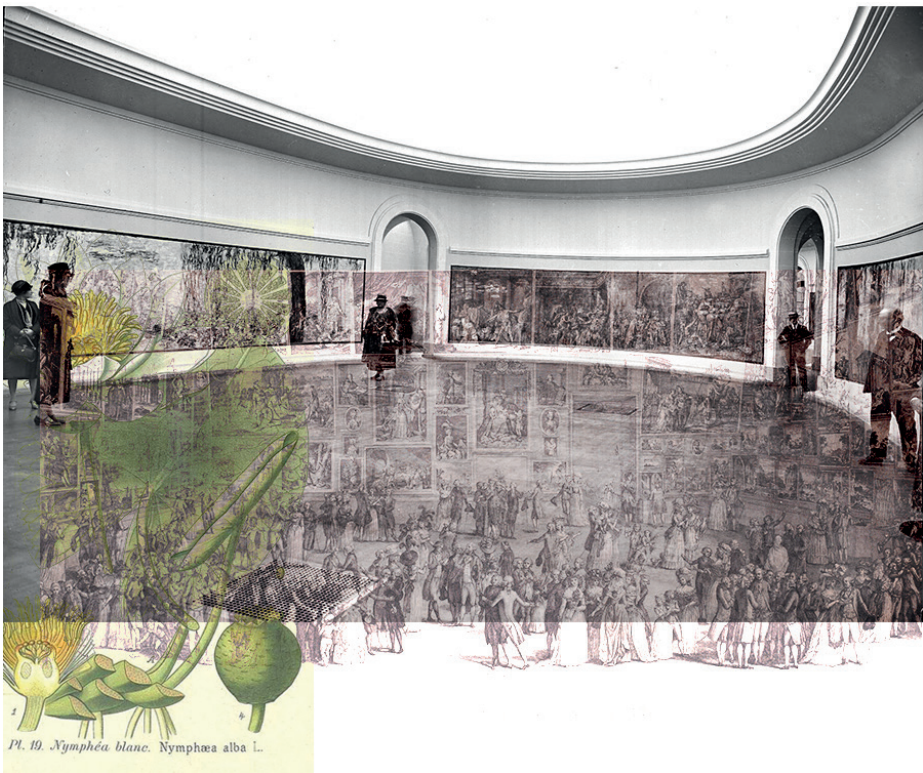
Bourse de Commerce - Pinault Collection_Île de *Circinus*





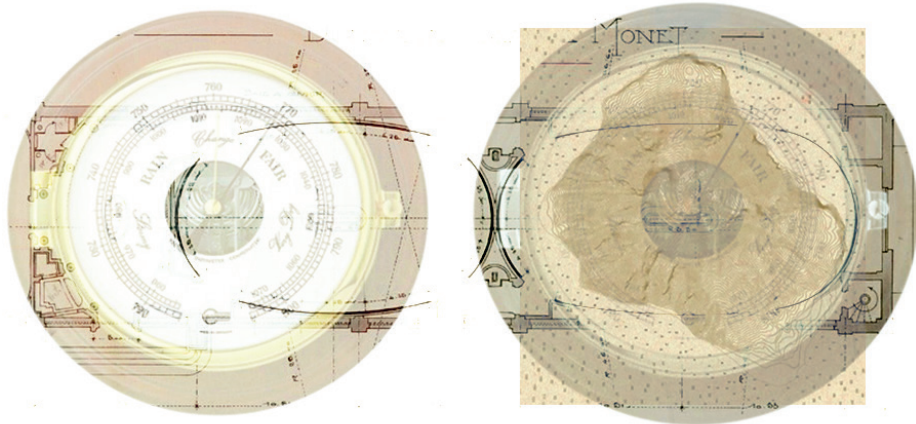
Annexe 3 : Lexique iconographique de recompositions circulaires

Galerie des Nymphéas - Musée de l'Orangerie_Île de *Nymphéa*



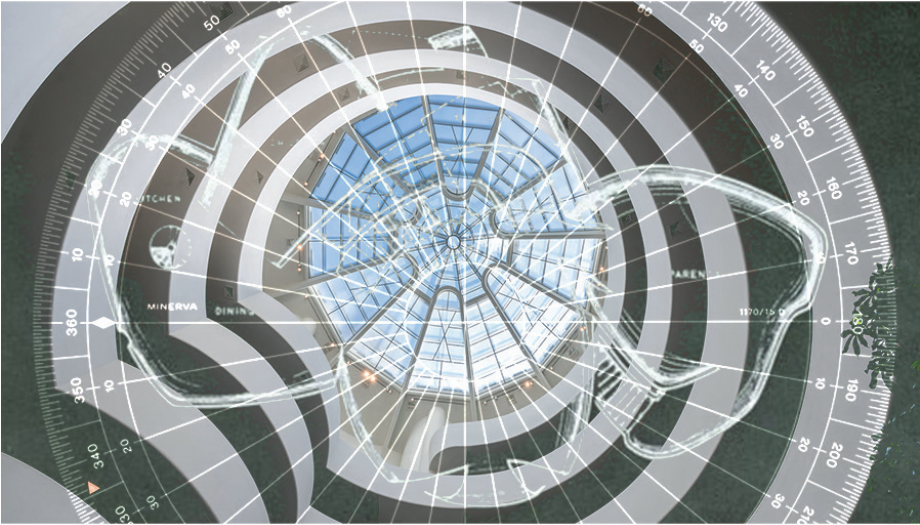


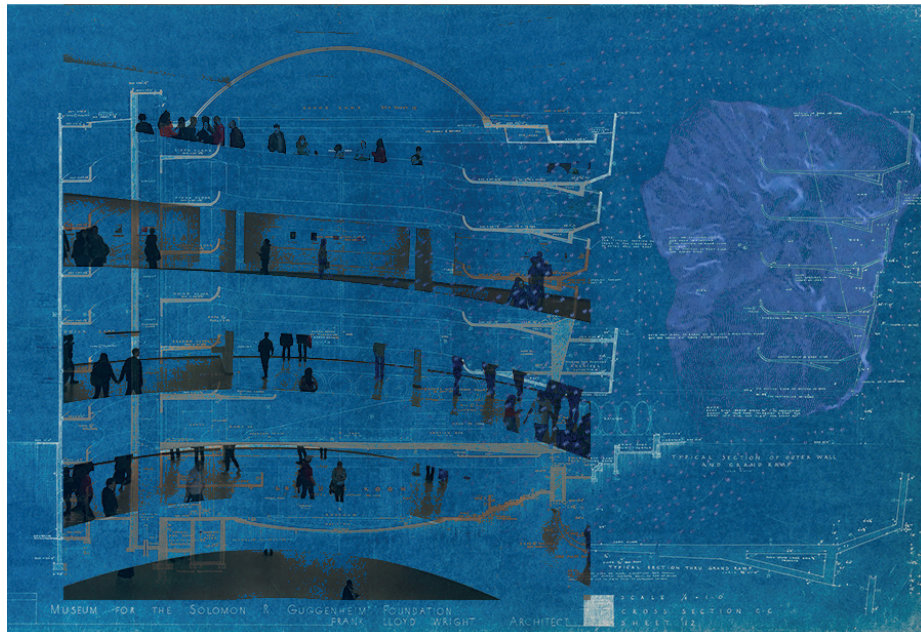
LES ——— TRANSFORMATION EN MUSÉE ———

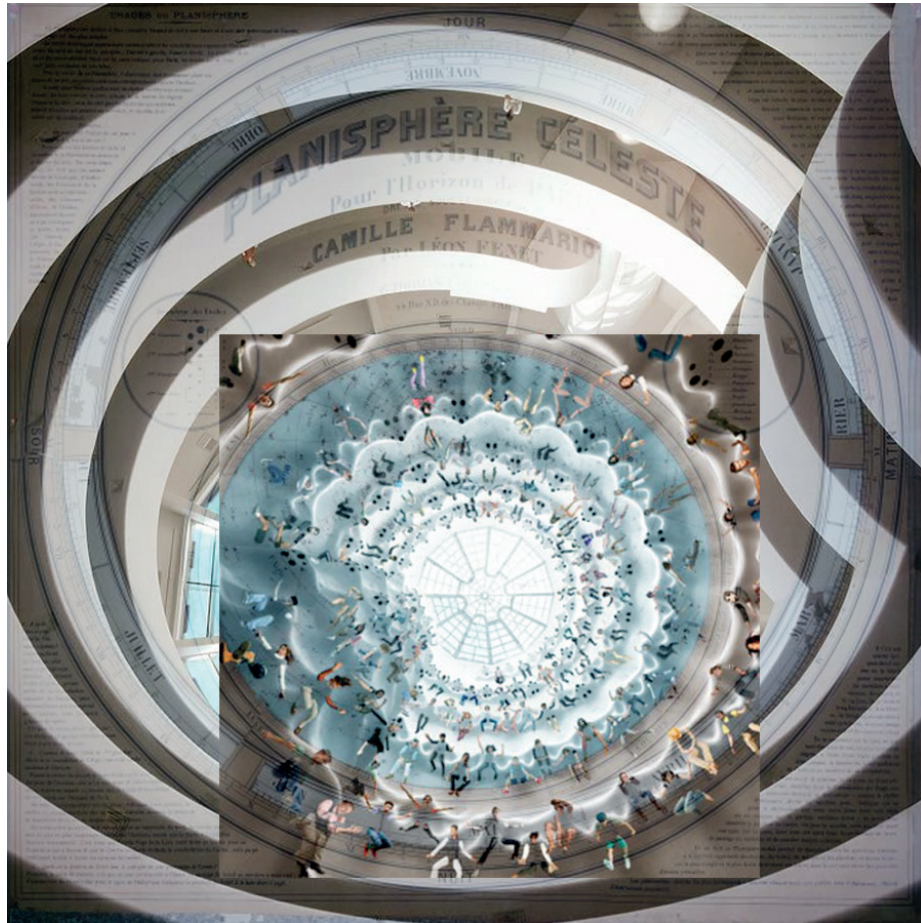




Solomon R. Guggenheim Museum_Île de *Spiralis*











Bourse de Commerce - Pinault Collection_Île de *Circinus*



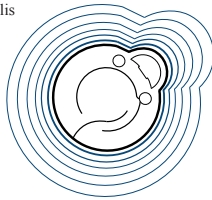




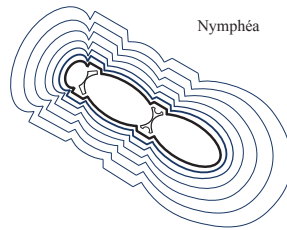


Annexe 4 : Manuel d'assemblage du Museario rotondo

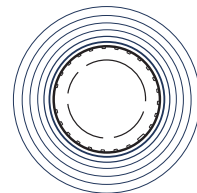
Spiralis



Nymphéa



Circinus



N



0 30m

ARCHIPEL ROTONDA

Découverte de l'Archipel Rotonda

*Je vous ai promis l'Orangerie.
En vue, unfinished walls with sand inside.
Résonner le lieu.
Rythme, courant, on peut le rendre visible.
Vent, eau, il ne reste jamais inerte.
Il change d'itinéraire.
Paint covered with notes.
Cette hypothèse des Décorations.
Indication made to be covered.
Les formes transforment le lieu.
Toujours au pluriel.
Je crois, heureux, en la forme ovale.
Dans le ciel, dans l'eau, à travers l'histoire,
Les flux s'entrechoquent et s'entrelacent.
Floor inlays on lines.
Surfaces finish on lines.
J'ai toujours voulu penser.
Attacher à un lieu les mouvements.
La rupture avec la terre s'est orientée vers une autre direction.
L'essentiel est qu'il soit bien arrivé, près de ce que je souhaite.
Des Trois Saules, le Reflet, de chaque côté.
Inset picture, set in wall.
Je souhaite amarrer un désir de retour nostalgique vers quelque
chose de perdu.
Proposition simple.
Parallel floor.*

(Entrevue)
Les strates, les mouvements, à présent, recréent la force de la
géométrie.
Je veux l'orienter et la faire rayonner.
Je la libère.
Unless the contrary.
Je réactive les mouvements.
Éclatant, universel, régional.
Le lieu, continuellement, fait jaillir une vie nouvelle.
Je n'aurais plus qu'à attendre Giverny.

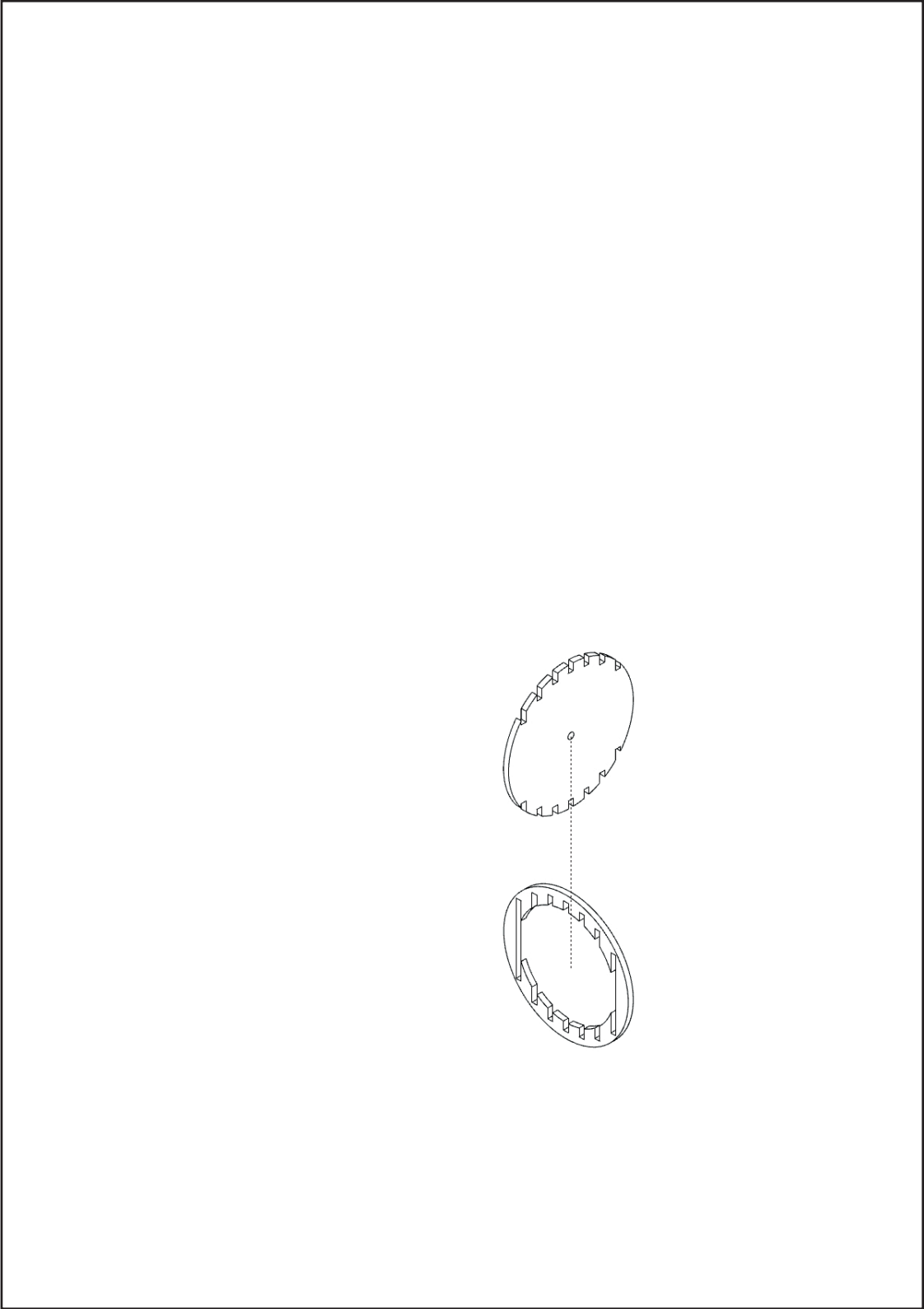
Les courbes de sa silhouette se dressent dans le paysage muséal rectiligne. Profile qui fait presque exception. Ils sont quelques-uns à composer un archipel de propositions circulaires. À faire cercle. Et se rejoignent par la volonté de suggérer autre chose.

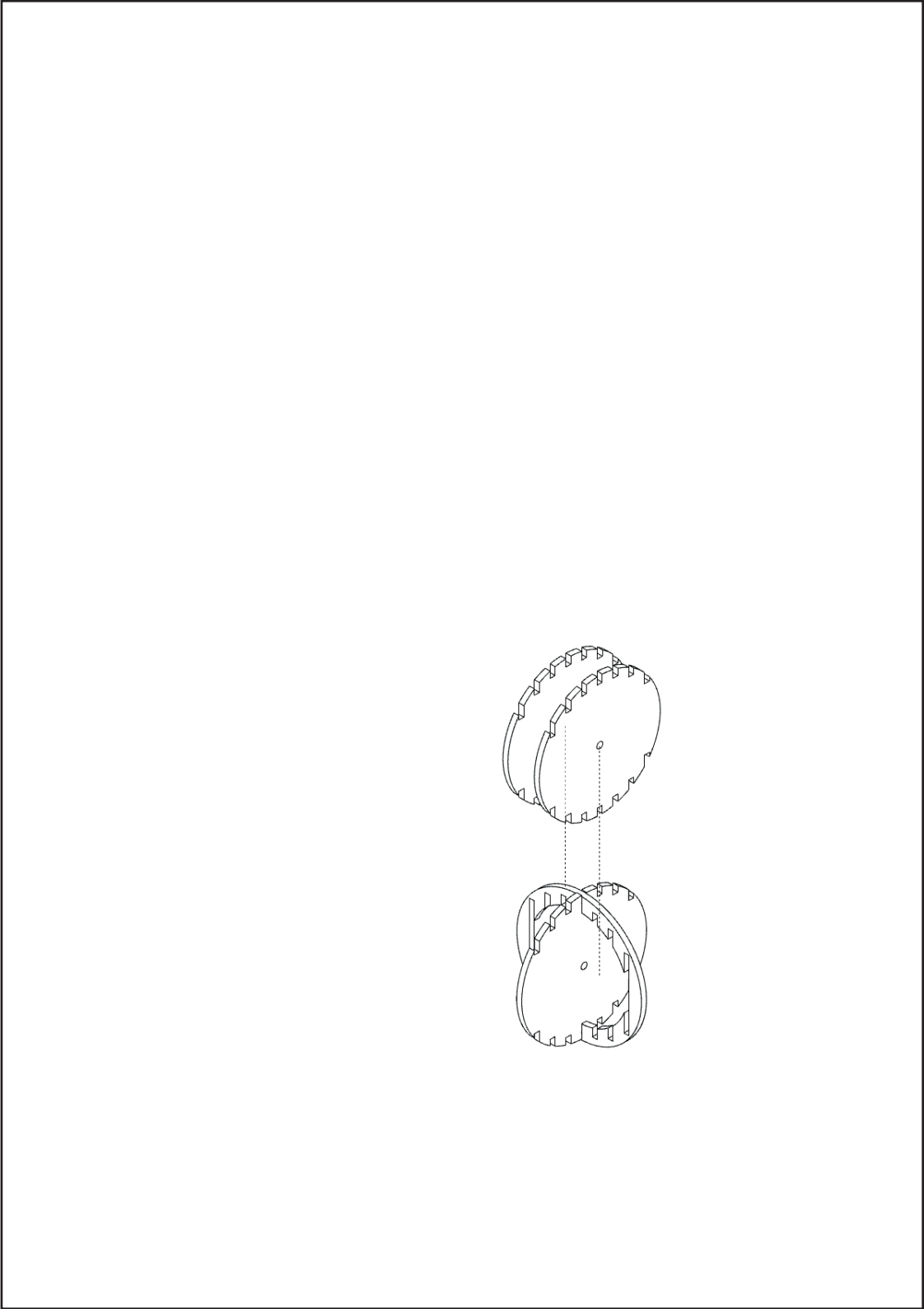
Autre part. Autrement. Mirage ? Rêverie ?

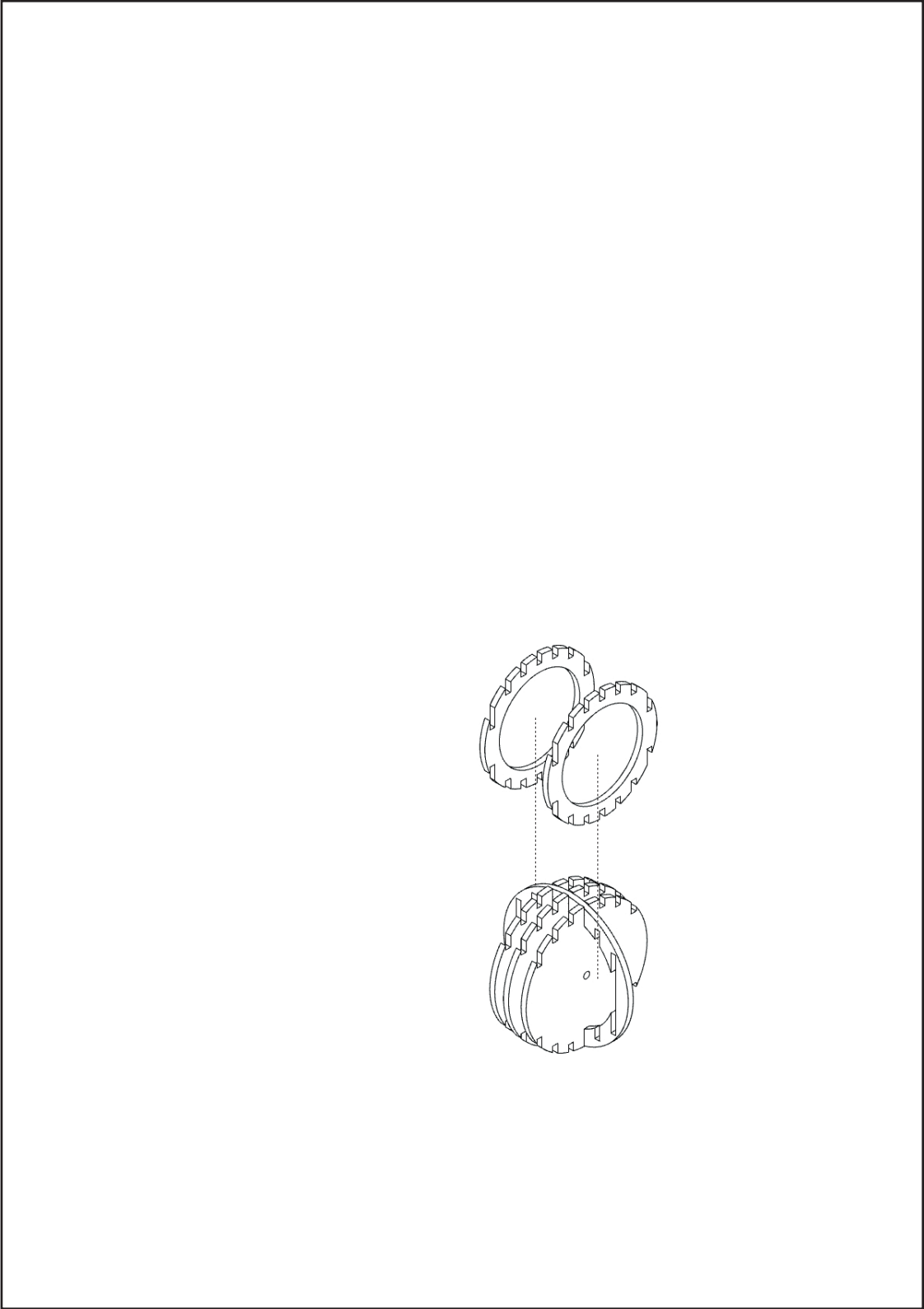
Bel et bien réels, la galerie des Nymphéas (Musée de l'Orangerie, Paris, 1927), le Solomon R. Guggenheim Museum (New York, 1959) ou plus récemment la Bourse de Commerce - Pinault Collection (Paris, 2021) ont marqué leur époque par la proposition de nouveaux modes de visionnement des œuvres d'art. Et au-delà, d'une expérimentation inédite du lieu pour celui qui s'y aventure. Par essence organiques, ces trois musées rotonds, aux contextes historiques pourtant très différents, se rejoignent par leur volonté de matérialiser un continuum spatio-temporel. Unis par une lumière zénithale naturelle, des limites spatiales en courbes, un parcours donné plus libre et des approches panoramiques, ils favorisent la rencontre avec l'œuvre mais aussi l'immersion dans l'espace. Et tissent ensemble un archipel de l'expression du rond, un ensemble de lieux qui disent autre chose de l'espace d'exposition.

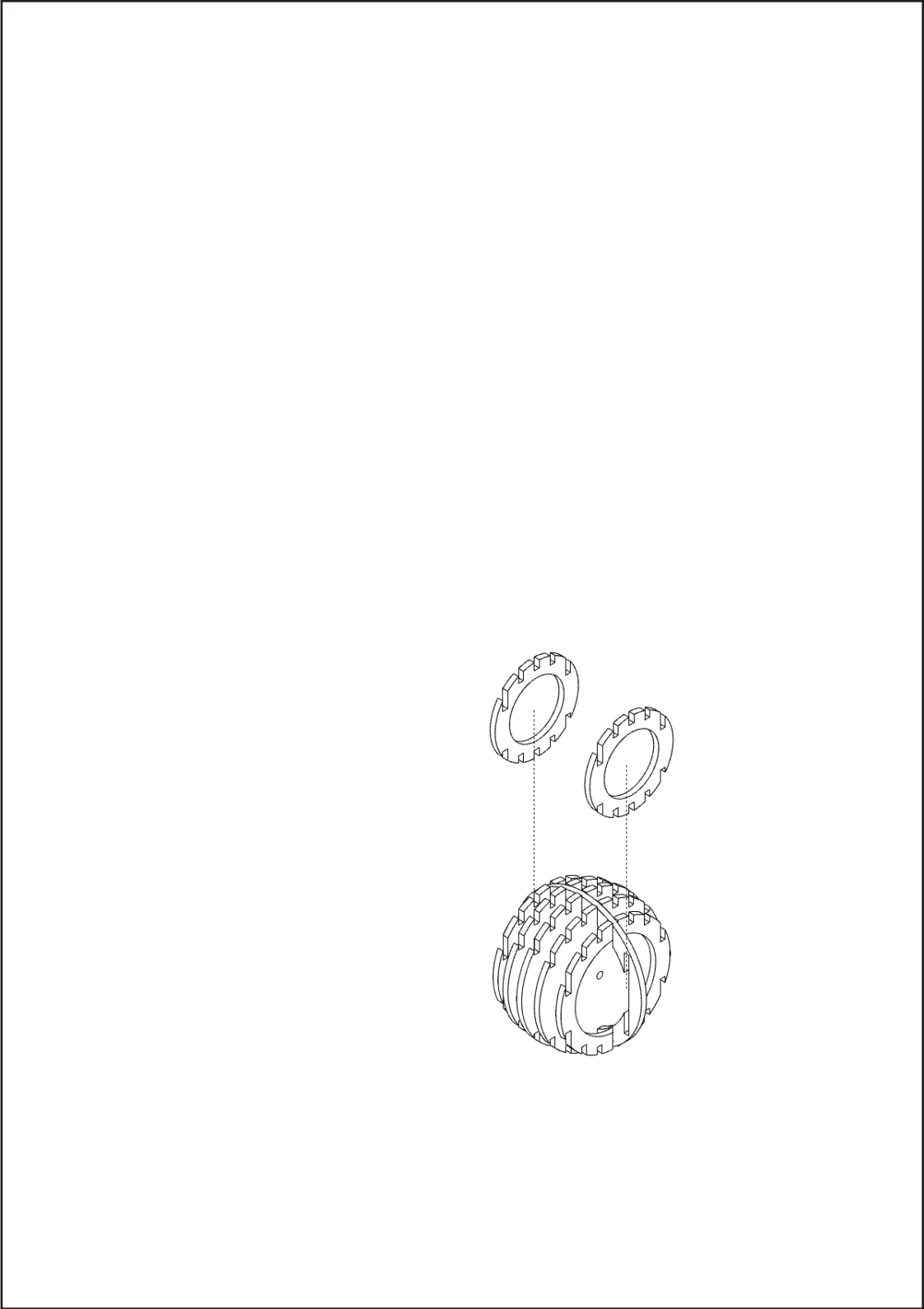
Ce pèlerinage de la circularité muséale vous invite à naviguer librement entre ces trois musées rotonds et à en collecter les fragments. Pour une (re)composition de l'essence du lieu à travers la construction d'un objet qui renferme le moment vécu.

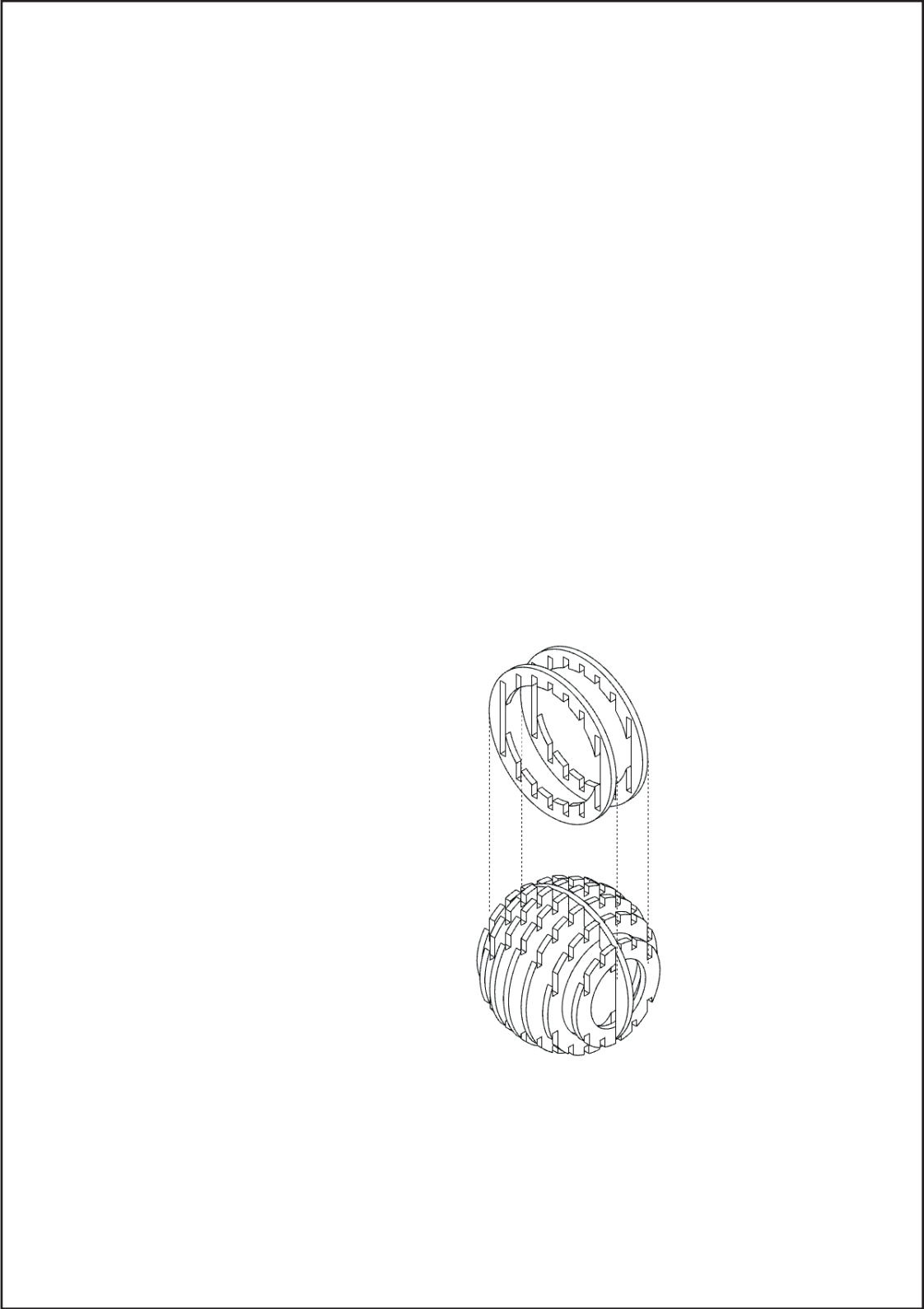
Incarné la sensorialité du circulaire. Un *Museario rotondo*.

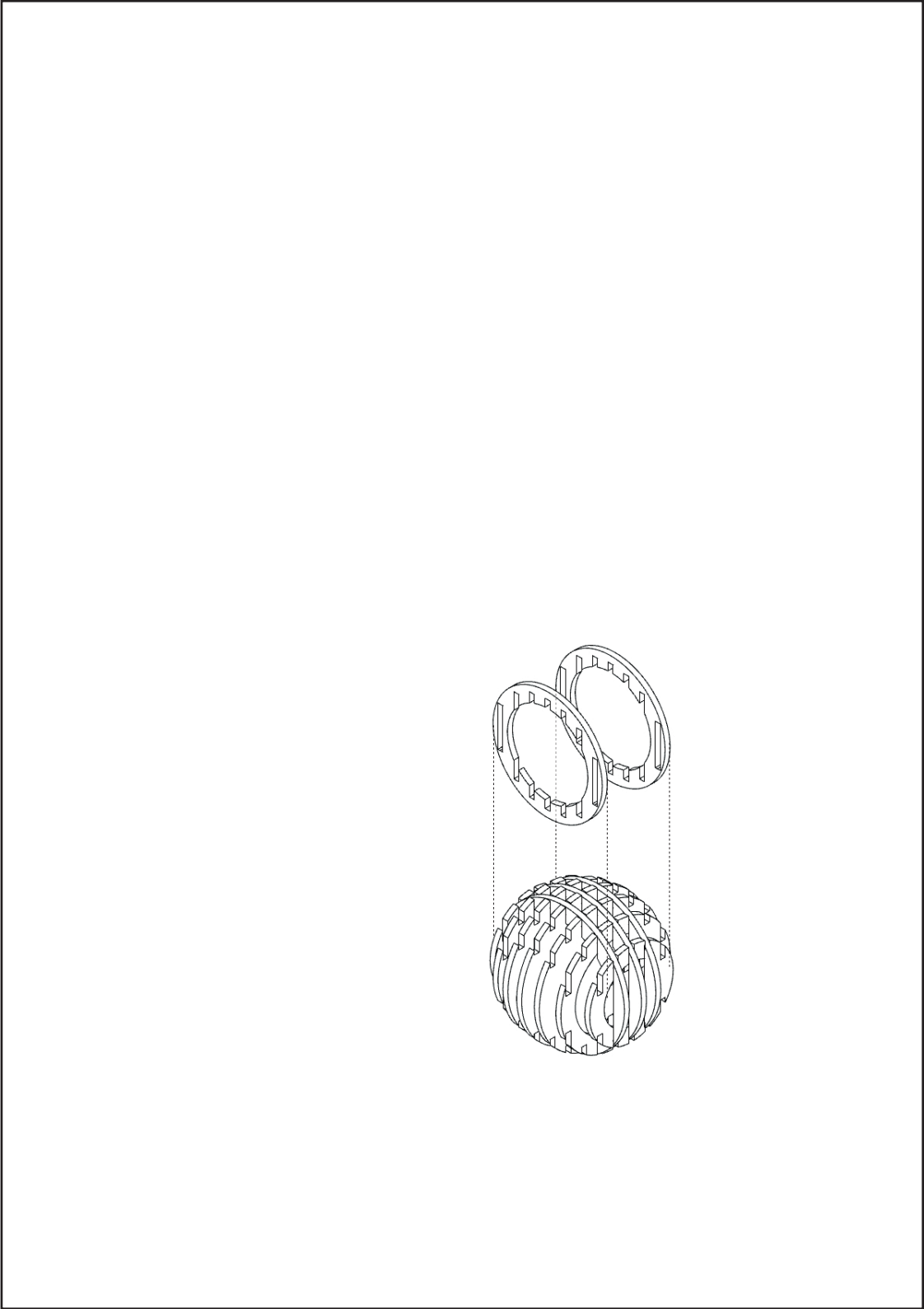


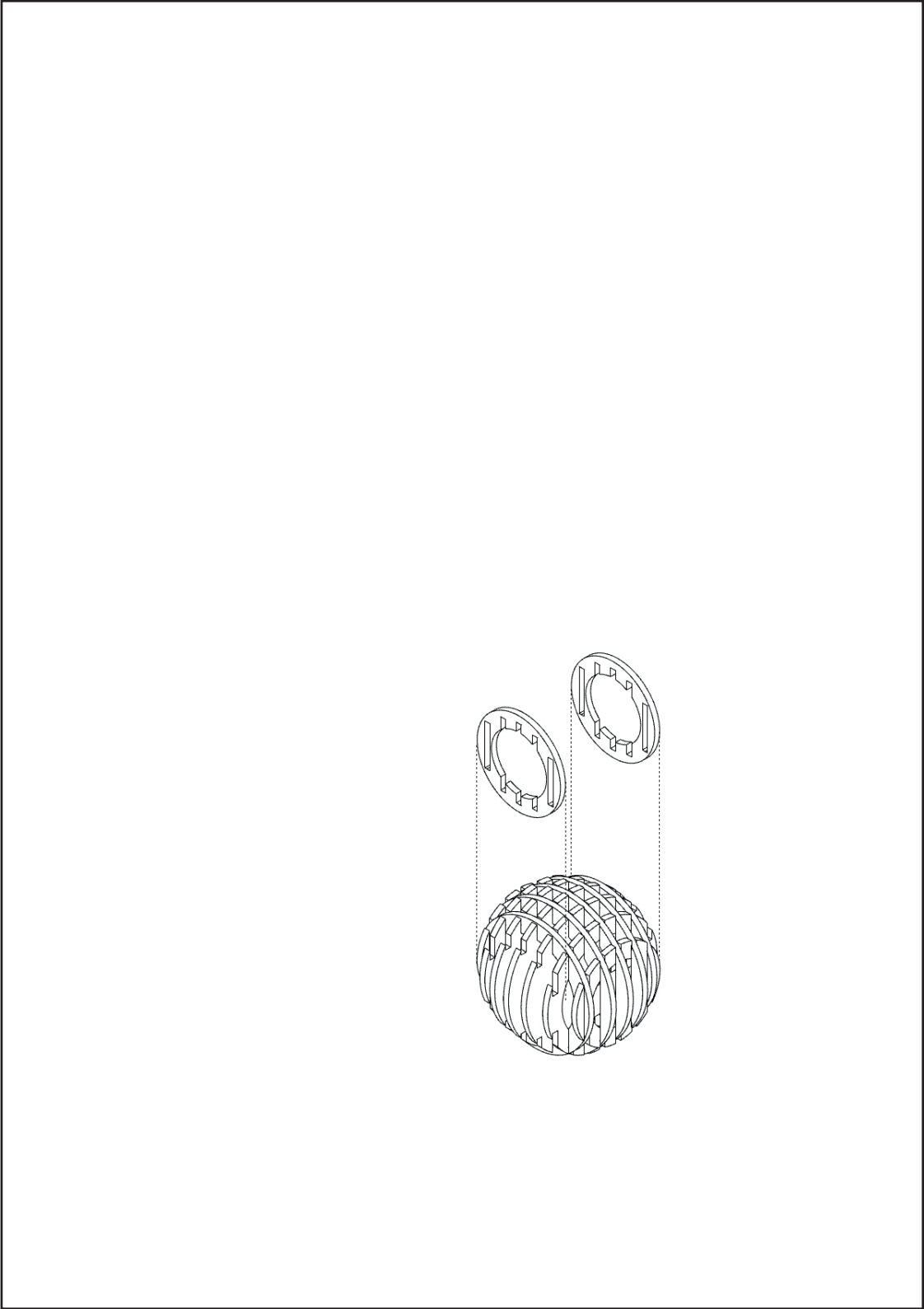


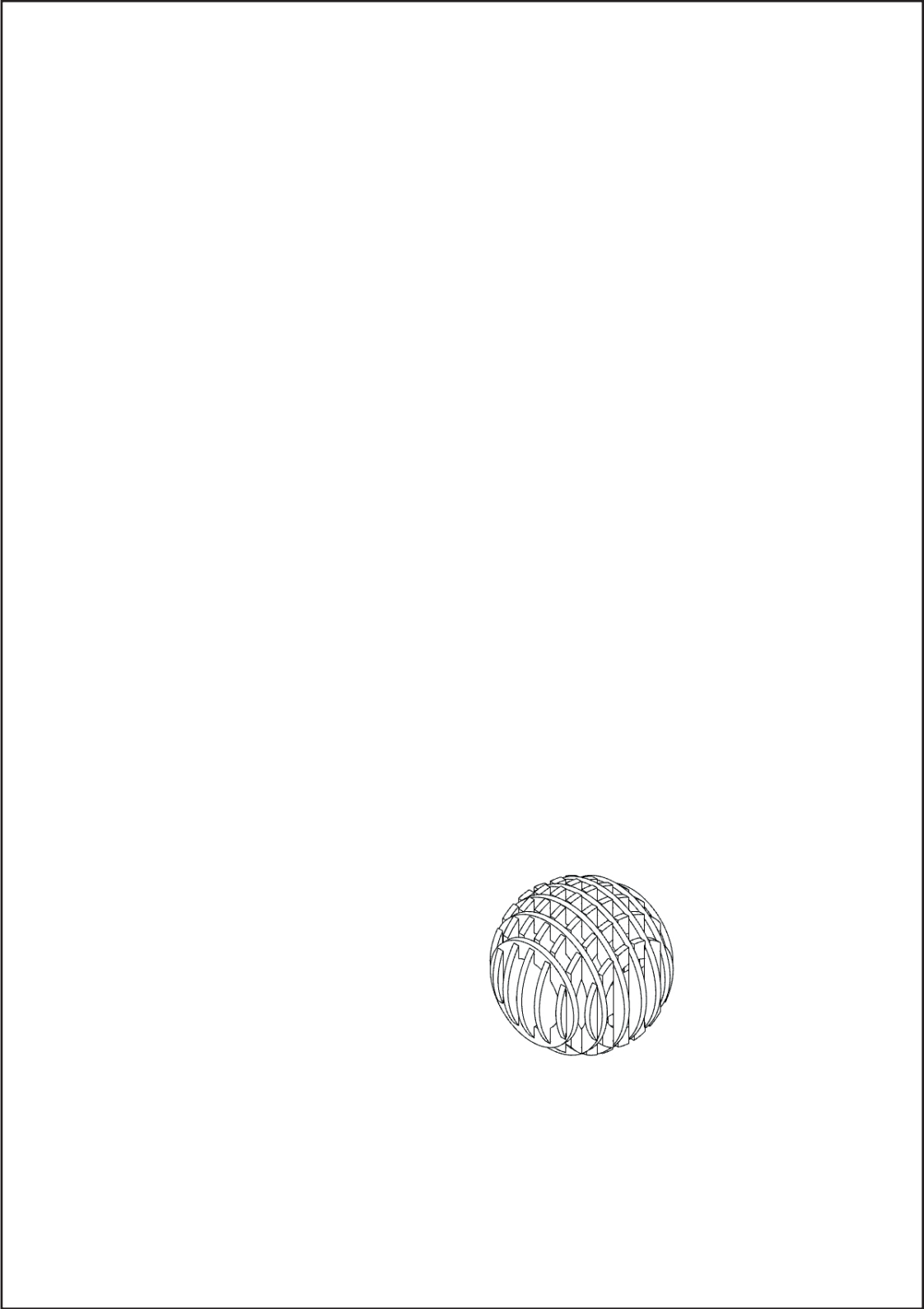




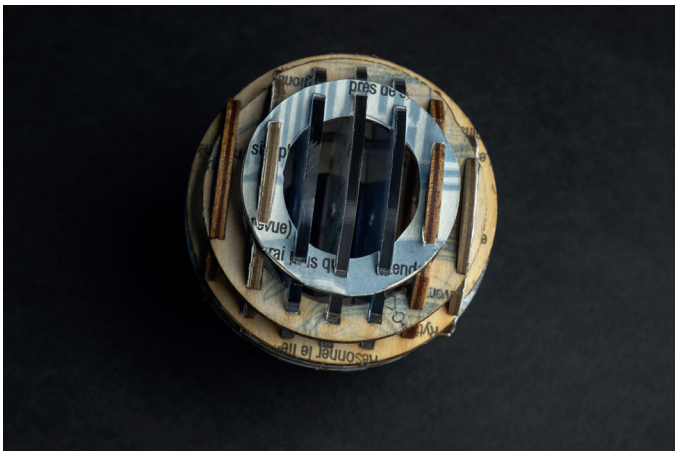
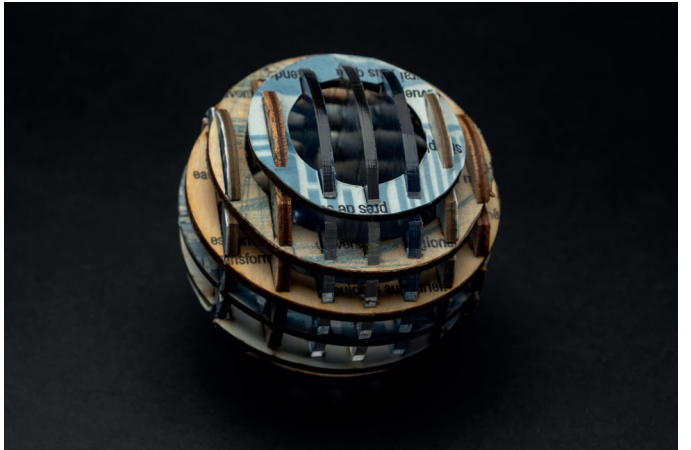








Annexe 5 : Photographies du Museario rotondo

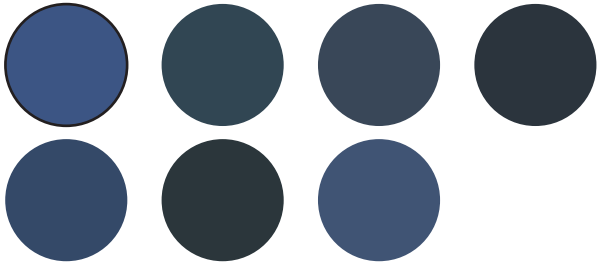
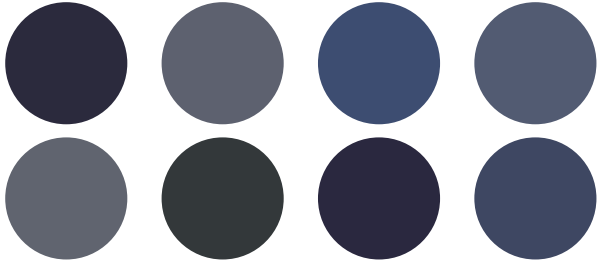
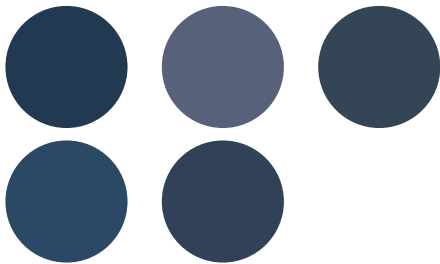
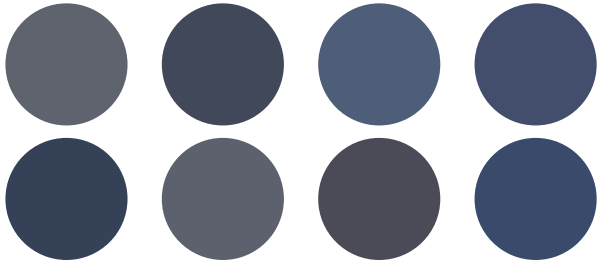


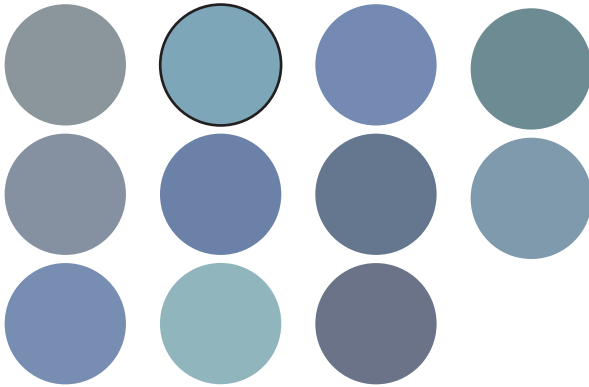
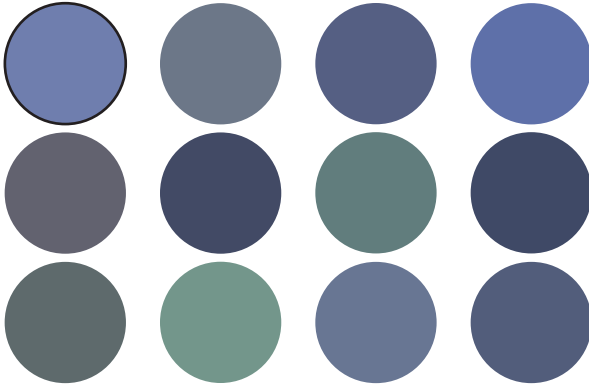
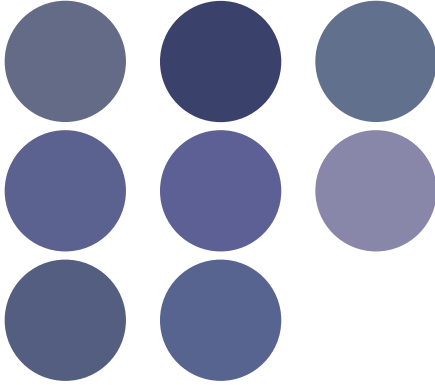
Annexe 6 : Palette de couleurs bleu, teintes collectées sur site

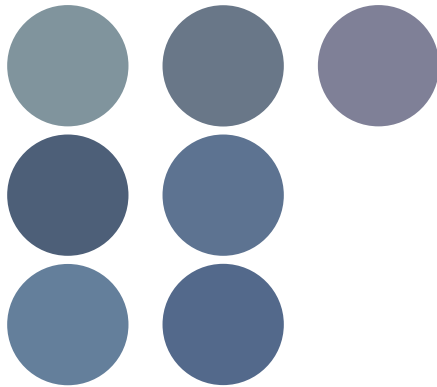
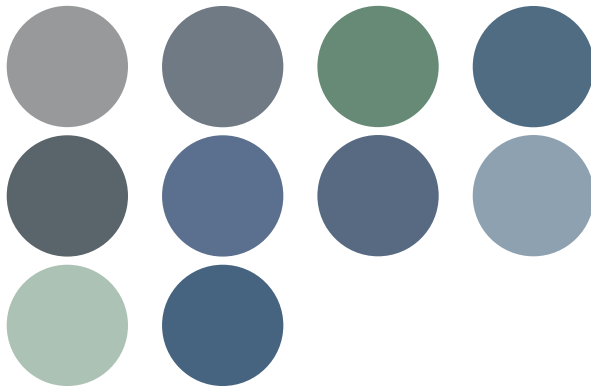
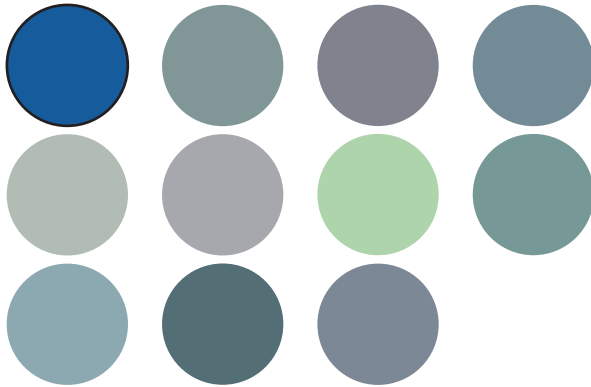
Photographies prises lors des visites de chaque musée, à des temporalités différentes (moments de l'année et moments de la journée) sur une période allant de juin 2021 à juin 2023.

Les échantillons cerclés de noir sont les nuances de bleu utilisées tout au long du projet.

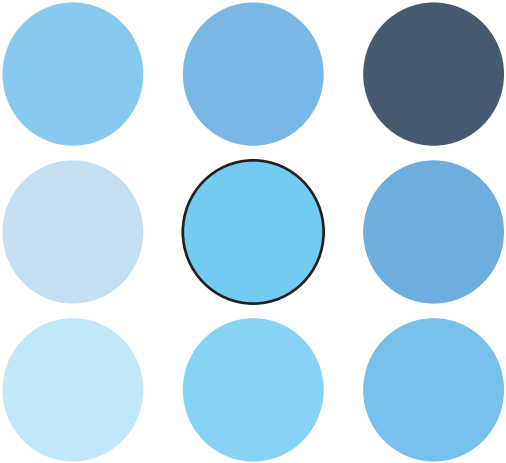
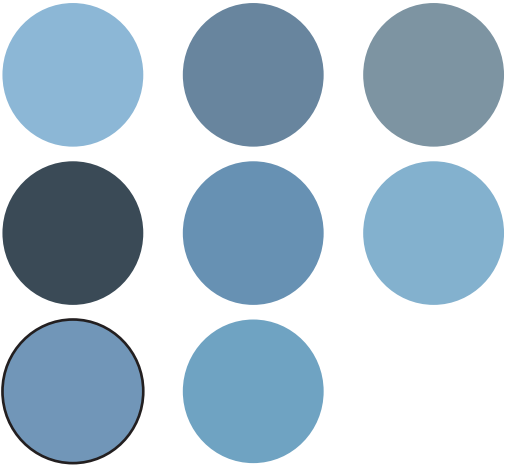
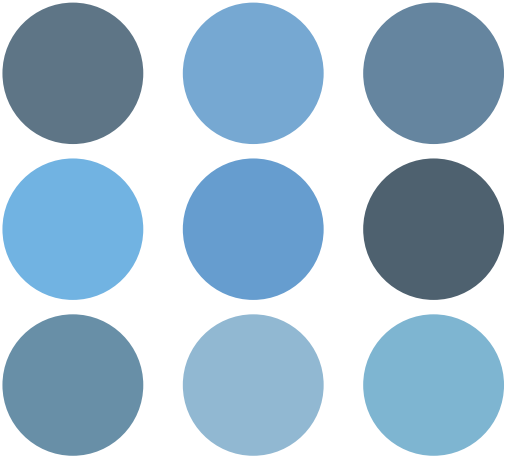
Galerie des Nymphéas - Musée de l'Orangerie_Île de Nymphéa

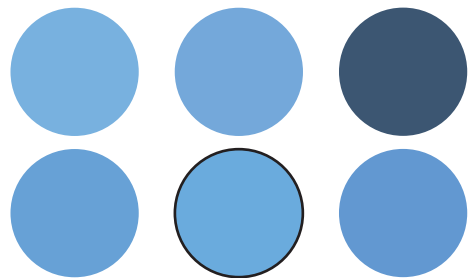
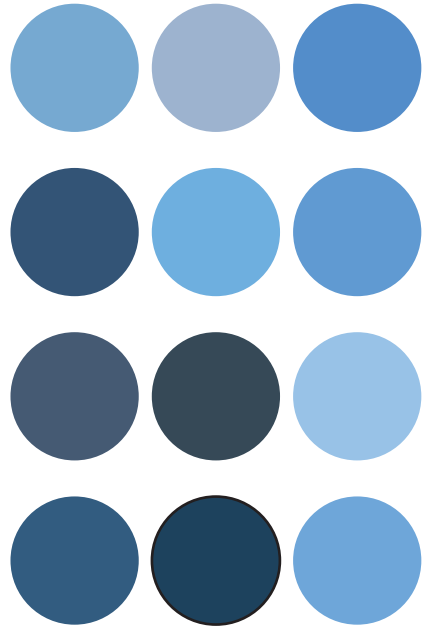


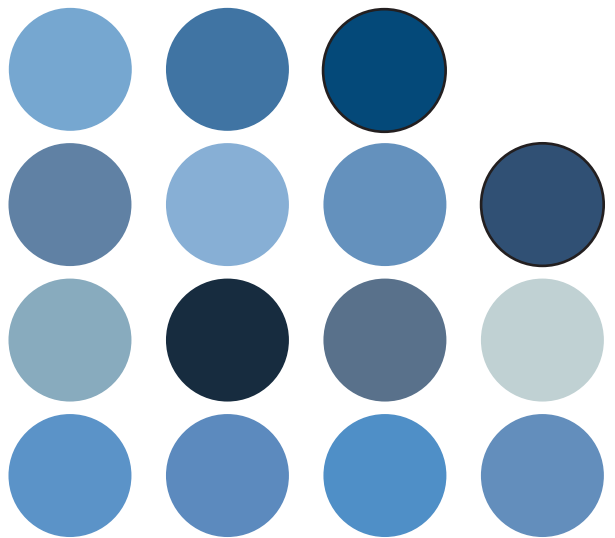
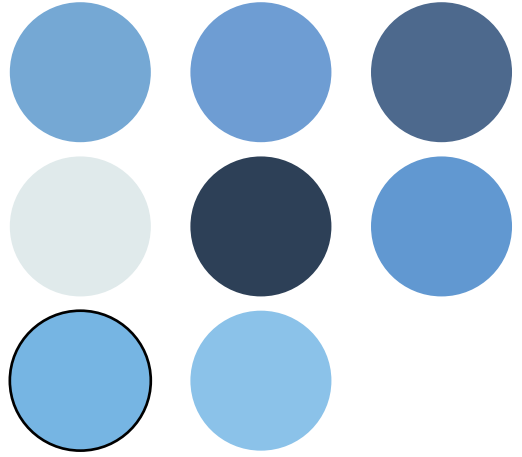




Solomon R. Guggenheim Museum_Île de *Spiralis*







Bourse de Commerce - Pinault Collection_Île de *Circinus*

