

EXPOSER.....

Une **exposition artistique** (ou *exposition d'art*) désigne traditionnellement l'espace et le temps où des objets d'art rencontrent un public (spectateur). L'exposition est comprise généralement comme une période temporaire, à l'opposé d'une « exposition permanente ».

Une exposition peut présenter des peintures, dessins, photographies, sculptures, installations, vidéos, sons, performances d'artistes ou de groupes d'artistes ou bien des collections d'une forme spécifique d'art. Les œuvres peuvent être exposées dans des institutions spécialisées (musées, centre d'art), des galeries privées, ou des lieux dont la destination principale n'est ni la présentation, ni la vente d'art (bar, hall d'entreprise, mairie, etc.). Une distinction importante existe entre les expositions où les œuvres sont en vente (galerie), et celles où elles ne sont pas en vente.

I. Petit historique

- La pratique des expositions d'art remonte au moins à 1673, quand l'institution royale française de patronage artistique, l'**Académie royale de peinture et de sculpture** (une division de l'**Académie des Beaux-arts**), a tenu sa première exposition semi-publique d'œuvres d'art au **Salon Carré**. Ce fut le début d'un type particulier d'exposition régulière où n'importe quel artiste peut soumettre des œuvres pour l'exposition. Ce type d'exposition devint important, et souvent controversé, aux **XIX^e** et **XX^e** siècles, et a stimulé fortement le développement de l'**académisme**. Ainsi l'étude de l'**histoire de l'art** de ces siècles ne peut se faire sans référence à ces fréquentes expositions, qui se multiplièrent dans toutes les nations occidentales.
- **18^{ème}, le Louvre** accueille les plus grandes expositions dont le Salon de Paris organisé dès 1725
- **La révolution** soucieuse de sauvegarde des œuvres confisquées au clergé et aux nobles (souvent menacées par le vandalisme), de fait la notion de patrimoine s'installe. Le 21 octobre 1795, Alexandre Lenoir obtient l'autorisation de transformer son dépôt en musée des Monuments français.
- **Au 19^{ème}**, on construit des musées qui deviennent un lieu d'apprentissage, n'est pas ouvert au public sauf le dimanche. Le musée est en quelque sorte le corollaire de l'école qui voit le jour : vulgarisation, démocratisation pour le peuple.
- **Au 20^{ème}**, le musée est pensé comme une œuvre d'art au carrefour de l'art architectural et du développement de l'industrie (fondation Maeght, musée Guggenheim à NY, Beaubourg...). Ils se développent à l'initiative des collectionneurs. Les salons sont à la mode. De l'entre 2 guerres aux années 1950, remise en cause des pratiques muséales du 19^{ème}. Les courants artistiques vont permettre des remises en cause forte, notamment « Support/surface », abolition du cadre...questionne la notion d'accrochage, de ce que l'on met au musée (Duchamp et son urinoir...).

II. A propos de la scénographie :

Existe depuis longtemps, au moins depuis que les œuvres ne sont plus exposées dans leur contexte d'origine. Dès ce moment les « commissaires aux tableaux » des salons, sont chargés de l'arrangement des œuvres les unes par rapport aux autres tout en proposant un ordre aux visiteurs.

- L'âge d'or de la scénographie = 1920/30 : création des musées d'art moderne. L'espace devient important, il faut penser à la circulation. Le spectateur doit réagir aux objets de l'exposition, il y a donc participation du spectateur.

III. Diaporama

Quelques textes...A propos

« Je n'aime pas beaucoup le chambardement du Louvre. On ne le reconnaît plus. J'aimais ces tableaux qui grimpaient en rang serrés jusqu' 'aux plinthes. Tout était en hauteur, intime. Maintenant la tendance est de mettre un seul tableau sur un mur. On m'impose ce qu'il faut voir, on souligne. Le tableau isolé, mis en valeur, me dit : respecte-moi. J'aime chercher, trouver. »

Marc Chagall in Pierre Schneider, *Les dialogues au Louvre*, Adam Biro, 1991.

« Doucement inclinés, orientés légèrement vers le haut pour le regard et vers la lumière, accordés au mouvement incurvé et ascendant de la spirale, les tableaux sont mis en valeur pour eux mêmes et ne sont pas accrochés de façon conventionnelle, mais se soumettent gracieusement au mouvement engendré par ces murs massifs légèrement courbes. Dans cette grande ascension circulaire, le tableau est perçu encadré comme un élément de l'architecture. Le caractère du bâtiment lui même en tant qu'architecture équivaut à un encadrement. La surface plane du tableau ainsi détachée par la courbe du mur s'offre à la vue à la manière d'un joyau monté comme un sceau sur une chevalière. Précieuse en elle même. La peinture a rarement été présentée autrement que dans les salles incongrues de la vieille architecture statique. Ici dans le calme harmonieux et fluide crée par l'intérieur du bâtiment, on verra la nouvelle peinture pour elle-même dans des conditions favorables. »

1949, Franck Lloyd Wright, l'architecte du musée Guggenheim à New York expose ses intentions dans une lettre.

« L'accrochage idéale est celui qu'on ne voit pas, dans lequel les œuvres se déploient naturellement. »

Fabrice Hergott, in *Demain le musée, accrochage(s)*

« Les artistes sont devenus des metteurs en scène, chacun aujourd'hui veut trouver une certaine optimisation de la présentation de son œuvre, alors que Picasso lui même se contentait de cimaises blanches. »

Raymond Guidot, in *Demain le musée, accrochage(s)*

« L'accrochage idéale est celui qui multiplierait les brèches, déjouerait les certitudes, respecterait la puissance visuelle des œuvres, donnerait à percevoir leur force d'ébranlement, ou mettrait à l'épreuve leur actualité... Le danger est grand de faire spectacle, c'est à dire de rendre l'accrochage d'ensemble trop décoratif ou harmonieux ».

Agnès de la Beaumelle in *Demain le musée, accrochage(s)*

« Le plaisir de notre métier à travers le contact avec les œuvres, c'est de les placer, de suggérer au spectateur de regarder telle œuvre à côté de telle autre. Prévoir également que le regard de ce spectateur ne soit pas enfermé entre 4 murs, mais puisse aller au-delà, outre la logique historique, chronologique, esthétique, pédagogique, la construction d'un parcours doit inviter à des rapprochements un peu surprenants, originaux. Un accrochage, c'est de la pédagogie. Ce qui compte vraiment pour le spectateur comme pour le conservateur, c'est le fait que tel tableau soit mis à côté de tel autre ».

Isabelle Monot-Fontaine in *Demain le musée, accrochage(s)*

La mise en scène des œuvres d'art. Remarques à propos de la scénographie d'exposition

Par Jérôme Glicenstein

La question de la scénographie d'exposition est largement méconnue et mal comprise ; le travail du scénographe étant parfois confondu avec celui du commissaire ou de l'artiste. Cette confusion tient aussi au fait que nombre de scénographes sont également artistes, architectes, décorateurs, designers, etc. L'incertitude quant à l'activité des scénographes d'exposition s'étend au fait qu'ils peuvent simultanément être scénographes de théâtre, travailler pour des musées d'art ou de sciences, des galeries privées, des biennales et salons professionnels, etc. L'activité elle-même semble difficile à définir : il peut s'agir d'accrocher des peintures « à la chaîne » (dans les grands musées), ou à l'inverse de se contenter de planter quelques clous dans les murs d'une galerie. Il peut arriver que ce travail passe complètement inaperçu, alors qu'à l'inverse certains scénographes sont reconnus comme de grands créateurs (Robert Wilson, Philippe Starck, Jean Nouvel...).

La scénographie d'exposition existe pourtant depuis longtemps. Au moins depuis que les œuvres d'art sont exposées hors de leur contexte d'origine. Ainsi, dès la création du Salon officiel en France (à la fin du 17^e siècle), l'une des fonctions principales des « commissaires aux tableaux » consistait dans **l'arrangement des œuvres, les unes par rapport aux autres, tout en proposant un ordre aux visiteurs.** Cet ordre était d'ailleurs assez peu « esthétique » ; reflétant surtout la hiérarchie académique, la hiérarchie des genres, ainsi que diverses règles de bienséance. Au départ les commissaires aux tableaux étaient des membres de l'Académie ; par la suite, et pendant toute la durée du Salon, ce seront toujours des artistes qui « arrangeront » l'accrochage. **Des artistes aussi différents que Chardin, Renoir, Matisse ou Léger ont ainsi été « placiers » lors de salons.**

L'« âge d'or » de la scénographie d'exposition a lieu dans les années 1920-1930, au moment de la réorganisation de nombreux musées et de la création des premiers musées d'art moderne. La plupart des acteurs de l'art moderne en sont parti prenantes : notamment Alexander Dorner, Alfred Barr, René d'Harnoncourt, Louis Hautecœur, El Lissitzky, Herbert Bayer, Frederick Kiesler... Lissitzky résumait assez bien le passage de la question de l'arrangement de la cimaise à celle de l'ensemble de l'espace d'exposition : **« L'espace [n'est] pas ce que l'on regarde par le trou de la serrure, pas ce que l'on voit par la porte ouverte. L'espace n'est pas seulement là pour les yeux, ce n'est pas un tableau : on veut vivre dedans. »** Aussi, ajoutait-il, c'est d'une expérience singulière, une « expérience réelle » et mouvante qu'il s'agit, non réductible à un moment unique : **« Dans une exposition, on circule en tournant. C'est pourquoi cet espace doit être organisé de telle manière qu'il amène par lui-même à s'y promener d'un mouvement rotatif »**. Il est important, expliquait-il encore, que **le « spectateur [soit] physiquement obligé de réagir aux objets de l'exposition »**. À la même époque et dans un registre engageant également **la « participation » du spectateur**, Frederick Kiesler avait lui mis au point des systèmes d'accrochage — ce qu'il nommait des « machines de vision » — permettant aux visiteurs d'ajuster la hauteur des images et des objets (ce qui avait pour conséquence de modifier la « cohésion d'ensemble » de l'accrochage). D'autres scénographes vont s'attacher à la prise en compte des facteurs « physiologiques » dans l'aménagement des espaces. C'est le cas de Herbert Bayer dont les diagrammes des « limites du champ de vision » visaient à définir les « conditions de la visite » dans une optique « scientifique » et « déterministe ». Selon ses mots : « Une exposition... des peintures, photographies, etc., n'est qu'une partie... de nouveaux et complexes moyens de communication. Une thématique exposée... devrait pénétrer et laisser une impression sur le visiteur. Elle devrait... le conduire à une réaction planifiée et directe ».

Plus récemment, se pose de plus en plus la question des limites entre les interventions respectives de l'artiste et du scénographe. **Le réglage de la lumière sur une œuvre fait-il partie de celle-ci ? L'artiste doit-il décider de la couleur des murs, du mobilier, des cartels, de la signalétique ?** Comme l'a fait remarquer très justement Louis Marin, **« (...) l'accrochage n'est pas une opération secondaire indifférente à l'œuvre d'art, mais une des séquences de sa production, le terme même de production — emmener ou conduire l'œuvre d'art “en avant” d'elle-même, la pousser à l'être — [désignant] la**

monstration comme l'une de ses composantes ». Le cas le plus banal et le plus parlant de ce genre de problème est celui des interventions sous forme d'installations. Il arrive en effet qu'une œuvre et sa scénographie se superposent ou soient quasi-identiques. Par exemple, à la biennale de Venise 1999, il y avait une installation vidéo, due à l'artiste écossais Douglas Gordon, qui consistait en la projection de deux extraits identiques et mis en boucles de *Taxi Driver*, sur deux murs opposés d'une salle, avec un léger décalage. Il ne s'agissait évidemment pas d'une exposition du film *Taxi Driver* de Martin Scorsese, mais d'une œuvre basée sur une « réinterprétation » et mise en espace singulière de ce film. On pourrait multiplier les exemples à l'infini. De fait, certaines œuvres — lorsqu'elles sont réalisées « in situ » — tendent à être pratiquement indissociables de leur scénographie. Les seuls éléments échappant éventuellement à l'œuvre proprement dite **étant les « cartels », la « signalétique », le « parcours » d'accès et parfois l'éclairage ou l'architecture du lieu.**

Tout autres sont les problèmes causés par l'adaptation d'œuvres qui n'ont pas été conçues pour être exposées dans le champ des arts plastiques : œuvres littéraires, pièces sonores, films, performances, sites Internet... — et dans une moindre mesure, formes d'art extra-occidentales, design, graphisme, architecture, etc. Le travail de la scénographie d'exposition consiste alors à créer des « objets exposables ». Pour la littérature, cela revient à isoler des fragments de texte, concevoir des cabinets de lecture ou à faire lire des textes en public ; pour l'architecture, il peut s'agir de travailler sur les « représentations », croquis, plans, photos, maquettes, prototypes, animations en images de synthèse, etc. ; pour les arts du spectacle, il est souvent question de mettre en scène des maquettes, photos, enregistrements, voire de programmer des performances ou concerts dans l'espace de l'exposition (ou en marge de celui-ci). Le cas des arts extra-occidentaux ou des « arts appliqués » est un peu différent en ce qu'il suppose de choisir entre une approche « documentaire » (films, photos, documents, démonstrations, etc.) et une approche « esthétisante » (soclage des objets, isolation, travail de mise en valeur par l'éclairage). Ces « adaptations » attirent l'attention sur le fait qu'une exposition ne peut se produire sans « définition préalable » des objets à exposer. D'autant plus que certains objets adaptés par nécessité au format d'une exposition sont parfois « réinventés pour l'occasion ». Le développement des « espaces de lecture » au sein des expositions ces dernières années — au Palais de Tokyo par exemple — témoigne en tout cas de la nécessité de produire constamment de nouveaux moyens d'accès aux œuvres contemporaines. C'est par exemple une question cruciale dans le cas des œuvres interactives ; œuvres souvent plus « consultables » qu'« exposables » au sens traditionnel.

Ces dernières années, le problème scénographique le plus courant dans le contexte de l'exposition d'art contemporain concerne la présentation de films ou de vidéos. L'une des difficultés principales est celle de la durée : si le dispositif de la salle de cinéma se prête bien à la diffusion de films longs, ce n'est pas le cas de celui des expositions d'art. Françoise Parfait posait la question ainsi : « Comment rester debout dans un espace ouvert face à la projection d'une monobande d'une demi-heure (sans que le spectateur ne soit informé de cette durée), qu'il faut voir en entier pour en saisir le sens ? Faut-il imaginer des salles de projection pour la vidéo dans les musées et centres d'art ? Ou bien des salons « télé » confortables ? ». La question s'est posée de manière particulièrement aiguë lors de la dernière *Documenta* de Kassel (en 2002), où étaient présentées plusieurs centaines d'heures de vidéo (qu'il était matériellement impossible de toutes voir). **Comment parvenir à obtenir une concentration satisfaisante, lorsqu'une projection est perdue dans le « flux » d'une exposition ? Comment résoudre les problèmes d'« interférences sonores » lorsque sont exposées plusieurs vidéos simultanément ? Ces problèmes expliquent sans doute l'introduction d'expressions comme « cinéma d'exposition » ou « cinéma installé » pour désigner des formes qui n'ont plus rien à voir avec les dispositifs de présentation « classiques » du cinéma et qui ne peuvent exister que dans le champ des expositions d'art contemporain.**

La question de l'exposition de l'image animée met simultanément en relief le fait que la façon dont les « relations » sont gérées — relation des œuvres au public et relation entre les membres du public —, fait partie de la scénographie. Et de fait, « une exposition (...) est une installation en un même lieu de choses et d'un public ». **L'espace ne s'ordonne pas uniquement autour des œuvres, mais aussi en fonction des besoins du public, en essayant de rendre la visite aussi satisfaisante que possible.** Au 19^e siècle,

les mauvaises conditions de visite des grandes expositions comme le Salon étaient un sujet récurrent de commentaires ironiques dans la presse ; dans le contexte contemporain, c'est plus rare, et la prolifération des espaces de repos, des audioguides, des cafétérias et autres boutiques de souvenirs témoigne du souci constant d'optimiser les conditions de la visite.

Deux constats ont été fait à propos du point de vue des visiteurs et des « usages » d'une exposition. Le premier est qu'en étudiant les « habitudes » des visiteurs il devient envisageable de « modéliser » leurs parcours. Ainsi, depuis les années 1920 des études spécifiques ont été entreprises afin de déterminer le nombre et les emplacements les plus adaptés pour les objets dans une exposition. Et ces études ont montré que le comportement des visiteurs variait de manière relativement « prévisible » selon le milieu étudié, le type d'exposition, la disposition des salles, les parcours proposés, le nombre d'objets, etc., ce qui n'est pas sans conséquences sur la scénographie . Le deuxième constat découle du précédent et il est plus « critique ». Il est fait par l'historien des médias, Jonathan Crary et concerne le fait que les spectateurs d'une exposition sont bien souvent des « observateurs », dans le sens où ils « observent » — au sens de « se conformer à » et « respecter » — les règles qui leur sont imposées, les codes, les consignes, les usages. Citons Crary : « Bien qu'il soit à l'évidence une personne qui voit, un observateur est par-dessus tout une personne qui voit dans le cadre d'un ensemble prédéterminé de possibilités, une personne qui s'inscrit dans un système de conventions et de limitations ». Comme l'annonçait un texte distribué à l'entrée de l'exposition « panaméricaine » de 1901 : « Nous vous prions de ne pas oublier qu'une fois franchies les portes, vous faites partie de l'exposition »

La question de l'appréciation de la scénographie d'exposition se pose plus nettement depuis une quarantaine d'années ; à la fois depuis qu'il est devenu clair que ces arrangements pouvaient produire du « sens » et depuis que certains commissaires d'expositions se sont mis à revendiquer la paternité d'accrochages spécifiques, en tant que forme de « création artistique ». **Les transformations produites sur une œuvre (ou un ensemble d'œuvres) « par l'accrochage » sont en effet considérables. Une peinture de Manet accrochée à côté d'une peinture de Vélasquez a des conséquences sur la « lecture » qui est faite de ces œuvres .** Une scénographie d'exposition est un exercice largement subjectif de « décomposition et recomposition » permanent. Ce n'est jamais neutre : Éric Troncy avait présenté une femme nue d'Helmut Newton, à côté d'une Vierge en plâtre de Katarina Fritzsich ou une peinture de Bernard Buffet devant une peinture murale de Sol Lewitt, au désespoir de certains commentateurs . Les « relations » qui sont proposées entre les œuvres par le scénographe donnent à voir les « compréhensions » spécifiques qui en sont faites. Est-il possible de conserver la mémoire de tels arrangements signifiants ? Sans se prononcer sur le statut à leur accorder, le MoMA s'est mis dès les années 1930, à exposer des images et de la documentation concernant des scénographies d'exposition « historiques ». Plus récemment, depuis les années 1970, des scénographies ont été recréées au sein d'expositions. C'était déjà le cas à « Paris-New York » (1977) ou à « Paris-Paris » (1981). Ces dernières années cela a pu être constaté dans un grand nombre d'expositions ; notamment à « Dada » où était présentée une reconstitution approximative de l'exposition Picabia à la Galerie Dalmau de Barcelone, ainsi qu'une (tout aussi approximative) reconstitution de la Première foire internationale Dada de Berlin (1920). C'est d'ailleurs presque devenu un « genre » à part entière : en 1989 à l'exposition « Stationen der Moderne » à la Berlinische Galerie (Berlin) jusqu'à vingt expositions historiques allemandes avaient été reconstituées.