

L'art : une histoire d'expositions

Jérôme Glicenstein

L'ART : UNE HISTOIRE
D'EXPOSITIONS



Presses Universitaires de France

« Un projet révolutionnaire, en ce début du troisième millénaire, pourrait être le suivant. On construirait un édifice. Il serait simple et un peu solennel. Il serait bâti en pierre, avec des murs, des portes et des fenêtres, peut-être quelques colonnes pour souligner discrètement la dignité de sa fonction. Les salles seraient harmonieuses, ni trop grandes, ni trop petites. La lumière serait du nord, égale et froide. Sur les murs, à bonne hauteur, on accrocherait des tableaux, à l'exclusion de tout autre objet se réclamant de l'art. [...] On serait tenu de parler à voix basse. Il ne serait pas permis de toucher les œuvres, de fumer ni de manger en leur présence. Par contre, on pourrait les regarder tout son saoul, dans les meilleures conditions de vision. Pour finir, on accrocherait un écriteau à l'entrée de ce bâtiment d'un style nouveau : "Musée de peinture"¹. »

1. Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1983, p. 26.

L'ART : UNE HISTOIRE D'EXPOSITIONS

« Ceci est une exposition. Veuillez suivre les instructions. Restez silencieux en permanence. Abstenez-vous de fumer. Il est interdit de manger ou de boire dans les galeries. Vous devez être attentif à chaque œuvre, mais les visiteurs qui stationneront trop longtemps seront invités à circuler. N'oubliez pas que vous êtes observés. Lisez attentivement l'information disponible et croyez à ce que l'on vous raconte. Restez concentrés jusqu'à ce que vous ayez quitté le bâtiment et partez enrichis de l'expérience d'avoir vu de l'art¹. »

1. Texte figurant sur un panneau à l'entrée d'une exposition organisée par les étudiants de la formation de commissariat d'exposition au Royal College of Art de Londres (en 2000).

L'exposition comme fiction

Commençons par qualifier d'« auteurs » d'exposition, de manière aussi large que possible, toutes les personnes dont l'activité consiste à concevoir des dispositifs de présentation de l'art. Cela concerne d'abord les conservateurs de musée ou les muséographes, puis les architectes, scénographes d'exposition ou commissaires dits indépendants (qui ont éventuellement des activités complètement extérieures au champ de l'art). Cela concerne également certains artistes, lesquels se retrouvent parfois dans la position d'« auteurs d'exposition ». Néanmoins, dans ce dernier cas, l'activité d'organisateur d'exposition ne se superpose pas – sauf rare exception – avec l'activité d'artiste en tant que telle. Ajoutons qu'une exposition – qu'elle soit permanente ou temporaire – est rarement organisée par une seule personne ; ne serait-ce que parce que, comme dans le cas de la plupart des activités artistiques, les rôles principaux ont besoin de « personnels de renfort » (pour utiliser l'expression de Howard Becker¹) : ouvriers spécialisés, graphistes, architectes, historiens... Toutes ces activités contribuent à la production d'expositions (et parfois à leur conception également). Nous ne parlerons ici que des auteurs les plus visibles : muséographes, scénographes, commissaires. Ces trois catégories, bien que distinctes et parfois complémentaires, seront vues comme correspondant à trois âges de l'exposition.

1. Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* (trad. J. Bouniort), Paris, Flammarion, série Art, Histoire, Société, 1988 (éd. originale, University of California Press, 1982), p. 110.

Le premier âge est ce que nous appellerons le « temps des musées¹ », c'est-à-dire le moment de la fondation des principaux musées en Occident (entre la fin du XVIII^e et le début du XX^e siècle). Les personnes qui ont conçu ces musées ne se considéraient évidemment pas comme des « auteurs » au sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. D'autant plus que bien souvent ils se contentaient de mettre en scène la conception de l'art propre aux autorités politiques du moment. Pourtant, comme nous le verrons, ils n'en ont pas moins eu – jusqu'à nos jours – des parti pris très spécifiques en matière de présentation des œuvres d'art ; parti pris qui ne sont pas sans conséquences sur le regard que nous portons sur l'art.

L'époque suivante est caractérisée par la figure du scénographe d'exposition. Le scénographe, dont l'émergence caractérise le temps des avant-gardes du début du XX^e siècle, cherche à s'émanciper du cadre convenu des musées – choisissant fréquemment de travailler dans des lieux qui ne sont pas muséaux – et s'intéresse à la relation esthétique comme forme, c'est-à-dire à l'aménagement de l'espace entre les œuvres et le public. Il considère l'exposition comme un moyen permettant de mettre en scène à la fois les œuvres et les spectateurs. Le mécanisme de la visite, autant que la distribution plastique des objets, est au centre de son activité. Comme on le constatera, c'est à partir de cette époque que l'exposition est devenue une forme globale susceptible de s'émanciper de ses objets.

Le moment le plus récent – depuis les années 1960-1970 – voit émerger un troisième personnage : le commissaire d'exposition. Bien que cette activité existe depuis beaucoup plus longtemps, jusqu'au milieu du XX^e siècle, elle était vue comme une tâche plutôt ingrate, occupée occasionnellement par des artistes, des conservateurs ou des critiques et qui ne se concevait qu'à partir d'œuvres à présenter. Ce n'est que récemment, du fait de l'évolution de la scène de l'art, que le rôle du commissaire a été considérablement revalorisé et autonomisé, au point que certains commentateurs ont commencé à utiliser le mot d'auteur à son sujet ; ce qui, comme nous le verrons, n'a pas été sans poser quelques problèmes au sein même du monde de l'art. Le commissaire,

1. Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Germain Bazin, *Le Temps des musées*, Liège, Desoer, 1967.

à la différence du muséographe ou même du scénographe d'exposition, s'intéresse au fond assez peu aux objets d'art ou aux lieux d'exposition en tant que tels. Ce qui compte le plus, c'est de créer ponctuellement des mises en relation entre des objets ou des situations de rencontre entre ceux-ci et des publics.

Dans un texte célèbre, Michel Foucault examinait la façon dont la notion d'auteur (ce qu'il nommait la « fonction-auteur ») avait émergé à la fin du Moyen Âge : jusque-là, celui qui signait en premier était le producteur d'une œuvre, en tant que commanditaire ; l'artiste n'étant considéré que comme un exécutant (ajoutant éventuellement discrètement sa signature). Foucault remarquait, entre autres choses, que « les textes, livres, et discours ont véritablement commencé à avoir des auteurs [...], à partir du moment où les auteurs sont devenus susceptibles d'être punis¹ ». La même chose pourrait être dite des organisateurs d'exposition : leur rôle a été reconnu à partir du moment où une responsabilité leur a été attribuée. Comme nous le verrons, la nature de cette responsabilité sera justement un point essentiel permettant de distinguer l'activité de muséographe, scénographe ou commissaire de celle de l'artiste.

MUSÉOGRAPHERS

La muséographie est un domaine beaucoup trop vaste pour être complètement abordé en quelques paragraphes. Il sera de ce fait surtout question de pointer certains de ses aspects les plus « créatifs ». Ajoutons tout de suite que si la muséographie peut nous paraître créative, cela ne correspondait pas nécessairement aux buts poursuivis par ses concepteurs. Si nous utilisons pourtant ce vocable, c'est que de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la fin du

1. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2001 (éd. originale dans *Bulletins de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, Paris, 1969), p. 827.

XIX^e siècle, il y a eu quasiment autant de projets muséographiques que de musées, chacune des expériences proposées renvoyant à des parti pris différents en termes d'aménagement de l'espace, de circulation, de présentation des œuvres, d'accueil du public, de diffusion de l'information, de produits dérivés, de communication... Ce sont ces éléments et le fait qu'ils aient eu des conséquences importantes sur la perception commune de l'art et des œuvres d'art qui nous font considérer les muséographes comme des « auteurs ».

Au-delà de cela, il ne faut pas non plus perdre de vue le fait que le musée a aussi représenté dès l'origine, et jusqu'à nos jours, un lieu de pouvoir et de mémoire. Le pouvoir est celui de ses commanditaires, qui affirment leur position dans la cité au moyen de bâtiments emblématiques censés incarner la mémoire collective (voire participer à la constitution de celle-ci). Les musées ont parfois été vus comme des sortes de temples d'un nouveau genre ; on a même dit que leurs créateurs et commanditaires entendaient, en les concevant, favoriser une activité dominicale qui ne soit pas celle de la messe ou du cabaret. Sans trop insister sur cet aspect des choses, il nous semble important de constater que le musée participe autant de la mise en ordre des objets hérités du passé que de l'établissement de références communes au sein d'une société donnée. Simultanément, à partir du XX^e siècle, le musée – et singulièrement le musée d'art moderne – a parfois été compris comme le lieu de la proposition d'autres mondes possibles. À ce titre, il a même pu être présenté comme un espace à part, ouvert à l'expérimentation esthétique et/ou politique. Les concepteurs de ces musées, qui avaient parfois l'ambition de contribuer à l'écriture de l'histoire de l'art ou des réformes sociales, ont de ce fait également eu l'occasion de faire figure d'auteurs.

Les débuts des musées et le cas des period rooms

Afin de voir en quoi la muséographie procède de parti pris d'auteurs, il nous semble indispensable de mentionner quelques éléments issus de cette histoire. Rappelons qu'à l'origine de la fondation des musées, il y a presque toujours eu des initiatives individuelles émanant de personnes privées. Il faut

comprendre ce mot de privé au double sens du terme. Non seulement parce que ces institutions (et collections) étaient réservées à certaines personnes et pas à d'autres (elles n'étaient pas publiquement accessibles), mais aussi parce qu'elles étaient insérées dans des espaces privés, souvent non accessibles physiquement (palais, cabinets d'amateurs). Les collections étaient parfois tellement attachées à la personne de leur possesseur qu'elles le suivaient dans la tombe, quand elles n'étaient pas dispersées à sa mort. Ce rapport était intime au point où certaines collections privées restaient le plus souvent fermées et destinées à la méditation, à l'étude ou à la contemplation d'une seule personne. En ce sens, la collection « représentait » littéralement le collectionneur. Pour cette raison, lorsque, à partir de la Renaissance, la circulation des amateurs d'art et des connaissances va se faire de plus en plus rapide, encourageant au passage l'ouverture des collections, chaque dispositif de présentation va faire l'objet d'un soin et d'une réflexion approfondie de la part du collectionneur lui-même. Il suffit pour s'en convaincre d'observer les aménagements conçus dès le XVI^e siècle par Isabelle d'Este à Mantoue (*grotte* et cabinet de curiosités), Francesco de Medici au palais de la Seigneurie (*studiolo*) ou aux Offices (salle de la Tribune), par Rodolphe II à Prague, etc. Cette attention portée à l'aménagement sur mesure d'une collection ne va d'ailleurs pas se limiter aux princes et va gagner progressivement les cabinets des nobles ou riches bourgeois de toute l'Europe.

Les choses changent à partir de la fondation des musées publics. Lorsque la collection devient « publique », elle tend à se dissocier de son initiateur et doit s'adresser à un nombre de personnes plus important. La survie de la collection est désormais garantie par une entreprise, une fondation privée, une association, une collectivité publique. La différence avec la situation antérieure tient au fait que, ces collections n'étant plus entretenues par leur collectionneur, elles doivent pour survivre être entourées de garanties financières et juridiques spécifiques. L'une des conditions pour obtenir ces garanties a souvent été la reconnaissance d'utilité publique par l'État. Cette protection immatérielle avait alors pour conséquence, d'une part, de faire échapper l'institution concernée aux règles fiscales ordinaires – en promettant notamment à des donateurs éventuels des exonérations d'impôts – ; d'autre part, en contrepartie de ces avantages, elle se devait d'ouvrir au

public, selon certaines règles, et d'avoir une « transparence » de fonctionnement. En somme, on associait la communauté dans son ensemble à la survie des désirs ou obsessions d'un individu singulier. Les conditions favorables accordées au musée s'accompagnaient de ce fait d'un droit de regard de la part des bailleurs de fonds. Ce qui signifiait bien souvent la réduction (voire la disparition à terme) du lien qui pouvait exister entre la collection et le collectionneur d'origine ; et cela, au nom de la conservation, des normes de sécurité ou de l'évolution du goût. De fait, comme l'a remarqué Krzysztof Pomian, l'organisation interne d'un musée découle largement de son caractère public¹. Cela va du choix des objets jusqu'à la manière de les exposer et à l'organisation du parcours (sans même parler des questions techniques : aération, éclairage, sécurité...). On entrevoit ici l'étendue de la distance qui sépare un collectionneur privé d'un conservateur de musée, ces derniers n'ayant pas le même type de relation avec les objets dont ils s'occupent et ayant *a priori* moins de liberté de choix et d'action. D'autant plus que le passage de l'espace privé à l'espace public s'accompagne d'un changement de position au sein de la cité. Un musée public se devra de « faire signe » dans la ville, aux côtés des autres institutions publiques ; ce qui explique que leurs premiers modèles – à l'instar des hôtels de ville et des bibliothèques – aient été les temples et palais (avec parfois le désir de les imiter ou de s'y substituer). Le musée se devait de représenter une sorte d'espace symbolique – exemplaire et démonstratif – de consécration et en même temps une marque du pouvoir qui en était le garant. Cela se lisait dans la façade à colonnes, dans la galerie des « chefs-d'œuvre » et même dans l'escalier monumental, dont l'ascension reproduisait symboliquement l'élévation spirituelle du visiteur. L'idée contenue dans ces détails architecturaux était à la fois d'impressionner (voire de dominer ou d'écraser), tout en élevant au-dessus du quotidien, en faisant accéder au monde de la Beauté. Bien évidemment, ainsi que certains sociologues comme Pierre Bourdieu l'ont fait remarquer avec ironie, la constitution du musée en forme de temple ou de

1. Krzysztof Pomian, « Le musée face à l'art de son temps », dans « L'art contemporain et le musée », *Cahiers du MNAM* (hors série), Paris, Centre Pompidou, 1989, p. 5-9.

palais et l'opposition entre un monde profane et un monde sacré avaient d'autres implications. En premier lieu, cela permettait de faire prendre conscience au visiteur de sa propre place dans un ordre réputé « immémorial » de la société. Et tous les artifices employés : recueillement devant les œuvres, silence imposé, protection des objets, séparation de la vie quotidienne, solennité du décor n'avaient pour but que d'imposer une compréhension autoritaire de la culture et du rapport à la culture¹. Le peu d'explications apportées en complément des objets permettait en outre d'opérer une répartition implicite des visiteurs, entre ceux qui savent, qui maîtrisent le monde des références, et les autres, les « intrus » (destinés à être « initiés »). De fait, comme de nombreux auteurs l'ont noté, il y a toujours eu une dimension rituelle importante dans la visite de musées, à l'instar de lieux de culte plus anciens. Les espaces en séquences et les arrangements d'objets, leur éclairage et les détails architecturaux offrent en quelque sorte à la fois une scène et un scénario à la visite. Cette situation, ainsi que le rappelait Carol Duncan, ressemble par certains côtés à ce qui se passait dans les cathédrales du Moyen Âge, où les pèlerins suivaient un cheminement structuré en forme de narration, s'arrêtant à des points désignés pour la prière ou la contemplation². Évidemment, les structures narratives mises en scène dans les musées relèvent d'autres formes d'histoire sainte, illustrées à la fois par des icônes et des reliques d'un nouveau genre.

Ces structures narratives ne sont pas nées toutes seules. Elles ont été produites par des architectes, des historiens de l'art, des conservateurs, des muséographes, des artistes, des administrations. Ces personnes ont cherché à mettre de l'ordre dans des ensembles fortement hétérogènes, tout en essayant de donner une forme de cohérence à la visite et en satisfaisant aux exigences de leurs autorités de tutelle. Dans les premiers temps, cela avait donné lieu à des accumulations assez peu claires, et aussi – bien que moins fréquemment – à quelques tentatives plus systématiques (classements par

1. Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1969, p. 164-166.

2. Voir Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London/New York, Routledge, 1995, p. 12.

époques, écoles, techniques, artistes...). Chaque fois, bien que cela ait rarement été reconnu à sa juste mesure, les conservateurs, directeurs de musée, architectes, historiens, concernés faisaient figure d'« auteurs ». Ce mot peut sembler excessif, voire « anachronique », difficile à employer aujourd'hui, ne serait-ce que parce que la responsabilité de ces personnes n'était pas pleinement reconnue. Pourtant, parmi les principaux projets des débuts de l'« âge des musées » (Louvre, British Museum, Alte Pinacothek, Prado, Pio-Clémentin, Belvédère, Ermitage...), il en est plusieurs qui témoignent d'une direction très forte imprimée par leurs créateurs. Nous nous contenterons de rappeler deux exemples particulièrement emblématiques (et antagonistes) : le musée des Monuments français de Paris et l'Altes Museum de Berlin.

Le musée des Monuments français avait été organisé par le critique d'art et artiste Alexandre Lenoir, à partir de 1791, en plein vandalisme révolutionnaire. Lenoir s'était efforcé de rassembler un grand nombre de restes de monuments détruits au sein du dépôt dont il avait la charge aux Petits Augustins. Puis il les avait mis en ordre, restaurés, classés, décrits et fait graver sous forme de catalogue. Dès le début, son but avait été de transformer le dépôt en un « musée particulier, historique et chronologique où l'on aurait pu retrouver les différents âges de la sculpture française¹ ». Au lieu de classer « les productions suivant les écoles », Lenoir proposait « une marche à suivre bien plus grande, bien plus favorable à l'instruction publique par les rapprochements qu'elle nécessite : c'est de lier l'histoire des arts à celle des temps. [...] »². Il s'agissait d'une sorte d'imprégnation documentaire, où le contexte dans son ensemble serait recréé, reconstitué, en mêlant les différentes productions humaines. Le musée des Monuments français – ouvert de 1795 à 1816 – donnait ainsi à voir une suite chronologique de salles, toutes différentes, reproduisant aussi fidèlement que possible l'atmosphère de telle ou telle époque de l'histoire de France (du XIII^e au XVIII^e siècle). Les fragments de monuments en provenance d'édifices disparus avaient été chaque fois

1. Alexandre Lenoir, cité dans Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, coll. Supérieur, 2001, p. 55.

2. *Ibid.*

complétés de détails par Lenoir lui-même ; détails parfois entièrement inventés, quoique reprenant le style de l'époque considérée. Il s'agissait en somme de déplacer le visiteur à travers le temps en le plongeant au cœur du style de chaque période.

L'Altes Museum de Berlin – facilement opposable dans son principe au musée des Monuments français – était au départ, dans les années 1815-1820, un projet largement « politique », en ce qu'il visait à concurrencer le Louvre, tout en affirmant la nouvelle prééminence de Berlin jusque dans les domaines culturels. Sa construction avait en outre constitué un enjeu à la fois public et personnel pour le roi de Prusse Frédéric-Guillaume III, lequel entendait profiter de l'occasion pour rendre public l'accès à ses collections. Néanmoins, ainsi que l'a noté Douglas Crimp, l'enseignement d'esthétique de Hegel à l'université de Berlin à la même époque va progressivement affecter ce projet et le réorienter dans une direction assez différente. Hegel avait conçu son programme de leçons sur l'esthétique comme la présentation d'une « histoire universelle de l'esprit humain » à travers les diverses réalisations de l'humanité¹. Cette conception du développement de l'art à travers l'histoire va trouver une application directe, lors de l'achèvement de l'Altes Museum par deux de ses disciples : Gustav Waagen – qui en sera le premier directeur – et Karl Friedrich Schinkel – qui en sera l'architecte. Tous deux vont détourner le projet du roi de Prusse afin de mettre en scène la conception hégélienne de la progression vers l'esprit absolu, essayant de conjuguer l'idée de montrer des témoignages de toutes les époques de l'histoire de l'humanité avec le projet d'élever simultanément le spectateur vers des niveaux spirituels supérieurs. L'Altes Museum mettait ainsi en scène un parcours logique et chronologique, de salle en salle, aboutissant finalement à la salle centrale

1. Selon Hegel, le développement des formes de l'art témoignait d'une forme de progression ; d'un âge qu'il qualifiait de « symbolique » (le temps de l'art égyptien et des grandes réalisations architecturales) vers un âge « classique » (le temps de la sculpture grecque), pour aboutir à un âge romantique qui serait marqué par la peinture de la Renaissance, le déclin des arts plastiques et le développement de la musique. Voir G. W. F. Hegel, *Esthétique* (1820-1829), Paris, Librairie générale française, 1997 (Aubier, 1965).

des chefs-d'œuvre ; surmontée d'une coupole, sur le modèle du Panthéon de Rome¹.

Le musée de Berlin était un projet scientifique fort, organisé en suivant pas à pas un programme théorique préalable, alors que le musée d'Alexandre Lenoir apparaissait comme décousu, inexact, fortement empirique et fait de bric et de broc. Le premier mettait en scène une quête de l'absolu, en forme de progression logique, tout en faisant appel à un dépouillement très grand, théâtralisant l'espace et transformant celui-ci en une scène où le spectateur était placé dans une posture admirative, à une distance respectable des modèles à étudier. À l'inverse, le musée de Lenoir était entièrement fondé sur l'idée d'imprégnation ou d'absorption du spectateur. La distance du visiteur aux œuvres était réduite au minimum ; l'exactitude scientifique cédait la place à des reconstitutions d'ambiance – et ce jusqu'au jardin baptisé « Élysée », conçu spécialement pour accueillir les restes de plusieurs tombeaux et pour stimuler la rêverie des passants. L'agrément, la flânerie, l'évocation du musée de Lenoir s'opposaient ainsi très fortement à la rigueur presque scolaire du musée de Waagen et Schinkel. Ces deux exemples – et leurs ambitions contradictoires – montrent assez bien le caractère fictionnel de l'aménagement d'un musée : qu'y montre-t-on ? de quelle manière ? à qui ? et quels effets compte-t-on produire sur le spectateur ? Le projet de Lenoir était basé sur l'idée d'une rencontre intuitive avec l'art et l'histoire ; c'était un espace propice à l'évocation, à la méditation, mais aussi à la sortie familiale. À l'inverse, le projet de Berlin cherchait à établir une démonstration aussi rigoureuse que possible : il visait davantage à impressionner et à persuader qu'à faire aimer.

L'histoire de l'aménagement des musées est ainsi faite d'aspirations contradictoires donnant lieu à des parti pris hétérogènes, orientés par des ambitions de tous ordres. Faut-il mettre en scène des exigences de scientificité (ou à l'inverse l'agrément de la visite) ? Faut-il faire preuve d'ouverture à la diversité des publics (ou bien choisir de ne s'adresser qu'à certaines de ses catégories) ? Faut-il essayer de couvrir l'ensemble d'un domaine (ou bien renoncer à cette ambition en faveur de quelques objets exemplaires) ? Faut-il contester les

1. Sur ce point, voir Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993.

modèles muséographiques dominants (ou bien les enrichir) ? Faut-il présenter une progression chronologique (ou à l'inverse provoquer des confrontations entre époques et points de vue) ? Faut-il affirmer l'idée d'une universalité intemporelle de la création (ou à l'inverse de la différence inconciliable des contextes) ? Pourquoi le musée du Louvre comporte-t-il sept départements ? Pourquoi y a-t-on récemment aménagé une section supplémentaire consacrée aux « arts premiers » et est-on sur le point d'en ouvrir une autre sur les arts de l'Islam ? Pourquoi le Metropolitan Museum of Art de New York accueille-t-il des œuvres d'art contemporain dans ses collections permanentes ? Pourquoi le musée d'Orsay a-t-il placé des œuvres « pompières » dans ses espaces les plus spectaculaires ? Les questions ne manquent pas et y répondre suppose de dessiner en creux des parti pris d'organisation des musées, d'aménagement de l'espace, de choix d'acquisitions.

En matière de muséographie, l'une des oppositions les plus parlantes – qui fait écho à la différence entre le musée des Monuments français et l'Altes Museum – est celle qui existe entre les musées d'art moderne ou contemporain – espaces le plus souvent entièrement dépouillés et communément qualifiés de « *white cubes* » [cubes blancs] – et un grand nombre de musées d'art ancien ou de reconstitutions historiques dans des lieux patrimoniaux – espaces surchargés de références aux époques représentées et communément qualifiés de « *period rooms* » [salles d'époque]. On ne sera pas surpris d'apprendre que les aménagements de musées en forme de *period rooms* ont commencé à avoir du succès à partir du milieu du XIX^e siècle, à l'époque du renversement matérialiste de la conception hégélienne du sens de l'histoire (de l'art) par les « jeunes hégéliens ». Ce renversement avait conduit certains historiens de l'art et muséographes à considérer que les œuvres d'art quelles qu'elles soient (bonnes ou mauvaises) témoignent d'abord d'un ancrage culturel et que chaque époque de l'art ancien se doit de ce fait d'être l'objet d'une investigation de type scientifique¹. L'idée poursuivie, en quelque sorte, était

1. Il faut évoquer en particulier l'influence de la notion de *Kunstwollen* d'Alois Riegl sur ce type de programme. Voir Alois Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et vision du monde* (trad. É. Kaufholz), Paris, Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, 1978 (1897-1898).

de considérer que chaque époque avait produit des formes d'art qui correspondaient à l'esprit du temps. À partir de la fin du XIX^e siècle et surtout des années 1920, le principe des *period rooms* va se généraliser et orienter la muséographie d'un nombre considérable de musées à travers le monde (musées d'histoire, de science, d'ethnographie (et écomusées), d'arts décoratifs... et musées d'art¹). Le type de scénographie recontextualisante des *period rooms* sera principalement répandu en Angleterre (au British Museum), aux États-Unis (au Metropolitan Museum of Art), en Allemagne (au Kaiser-Friedrich Museum) ou en URSS (à l'Ermitage). Dans ce dernier cas, c'est principalement en raison de la dimension didactique, matérialiste et historiciste de cette approche. Citons ici quelques mots de l'historien de l'art marxiste Friedrich Antal à propos du réaménagement du musée de l'Ermitage de Leningrad : « Les œuvres d'art n'ont pas été exposées uniquement en fonction de concepts purement stylistiques, mais ont été utilisées afin de révéler aux yeux des spectateurs les véritables concepts qui se trouvent derrière les styles historiques – en une explication basée sur le matérialisme historique, c'est-à-dire née des relations entre les idéologies de classe et de production... Il n'y a pas que des peintures qui ont été montrées, mais aussi – afin qu'un style soit vu dans son entièreté et dans tous ses modes d'expression – des sculptures, des gravures, des dessins, des objets d'arts décoratifs (porcelaine, armes, tissus, papiers peints), et des photographies d'architecture². » En somme, le but des *period rooms* était de produire une vision de l'art comme fait de culture, historiquement, socialement, politiquement et économiquement, déterminé et non pas comme relevant d'un pouvoir absolu transcendantal (au contraire de l'idéalisme de l'Altes Museum).

1. Les premières applications de la notion de *Kunstwollen*, en forme de *period rooms*, auront lieu à Berlin, à la fin du XIX^e siècle, sous la direction du conservateur Wilhelm von Bode, au Kaiser-Friedrich Museum (devenu depuis Bode Museum). Sur ce point, voir Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York, The Monacelli Press, 2005, p. 104.

2. Friedrich Antal, « Des musées en Union soviétique » (1932), cité par Germano Celant, « A Visual Machine : Art Installation and its Modern Archetypes », dans *Thinking about Exhibitions* (sld. R. Greenberg, B. Ferguson, S. Nairne), Londres, Routledge, 1996, p. 384.

Il existe un cas particulièrement intéressant d'aménagement en forme de *period room*, c'est celui du Musée régional de Hanovre. Alexander Dorner en était devenu le directeur en 1922 et avait décidé de réaménager le musée sur le mode de l'évolution des styles et en suivant l'idée selon laquelle le musée se devait d'être une sorte de livre, dont chaque chapitre serait une salle illustrant un *Kunstwollen* stylistique. Chaque salle avait ainsi été pourvue d'une introduction faisant le lien avec la salle précédente et d'une conclusion qui anticipait sur ce qui suivait. Chacun de ces « chapitres » était censé concerner une période particulière de l'histoire de l'art occidental, de la préhistoire jusqu'à nos jours. Dorner se situait en cela directement dans la logique d'aménagement des musées en forme de *period rooms*. Mais il allait plus loin. En effet, pour lui, ce qui importait n'était pas simplement l'exactitude des objets ou des explications fournies, mais également le « sentiment perceptif » ressenti par le visiteur. Il avait ainsi constamment cherché à recréer des « ambiances scénographiques » censées évoquer le contexte historique des œuvres (grâce à la mise en scène, aux lumières, aux teintes et aux formats des murs). Il retrouvait en quelque sorte, à distance, le projet du musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir. Par exemple, il avait fait peindre certaines salles consacrées au Moyen Âge de couleurs sombres (et en ne les éclairant presque pas), ou à l'inverse il avait imaginé des volumes clairs et géométriques pour les salles consacrées à la Renaissance et il avait fait installer des grands fonds de velours rouge serti d'or pour celles consacrées au baroque... Il y avait également, en fin de parcours, une salle fonctionnelle « participative », le Cabinet des abstraits – dont l'aménagement avait été confié à El Lissitzky –, afin de représenter le monde contemporain. L'idée était de faire correspondre des œuvres, non seulement à des contextes de production, mais aussi à des « manières de percevoir ». La muséographie, dans l'optique de Dorner avait une fonction d'action sur le spectateur. L'authenticité des œuvres d'art, dans ce type de conception, était complètement secondaire par rapport à la composition d'ensemble, au parcours et au sens qui s'en dégageait. Dorner avait ainsi projeté de réaliser un aménagement utilisant exclusivement des fac-similés d'œuvres ; l'idée étant de produire une histoire de l'art en acte aussi cohérente que possible, puisque réunissant en un même

lieu toutes les œuvres importantes. Simultanément, le musée de Dorner avait une optique extrêmement pédagogique et tout l'arrangement du parcours avait pour but premier de fournir au spectateur le plus directement possible un ordre de lecture. Une circulaire imprimée, dans chaque salle, guidait ainsi les visiteurs, leur indiquant ce qu'il fallait voir¹. La même intention se retrouvait dans son projet d'annexe – conclusion de l'ensemble de la séquence historique –, où Dorner avait projeté de faire réaliser par Laszlo Moholy-Nagy une salle didactique consacrée au présent (*Raum der Gegenwart*). L'expérience des spectateurs y aurait été inscrite dans une perspective plus large, envisageant le futur de l'humanité². Le caractère très autoritaire de cette mise en séquences aurait d'ailleurs pu être encore plus marqué, si Dorner avait pu réaliser son projet jusqu'au bout ; à savoir jusqu'à l'enregistrement de commentaires indiquant au spectateur les points qui méritaient particulièrement son attention³. Une telle démarche aurait reflété l'intention première de Dorner, qui était de faire en sorte que le spectateur ressorte transformé d'une visite au musée (qualifié de « centrale électrique » de l'art).

La question des *period rooms* et les exemples que nous avons décrits (Lenoir, Antal, Dorner) témoignent du caractère particulièrement créatif de tels aménagements. Sans aller jusqu'à considérer qu'il s'agissait d'« installations » au sens artistique du terme, il est facile de remarquer qu'il était question à chaque fois de « mises en scène » visant à restituer une réalité historique, tout en usant d'accommodements avec celle-ci. Les *period rooms* – et leurs lointains parents les écomusées – ont toujours été dans une situation paradoxale : d'un côté, il s'agit de restituer au plus près le contexte d'origine

1. Yve-Alain Bois, « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration », dans *Cahiers du MNAM* n° 29, « En revenant de l'expo », Paris, Centre Pompidou, automne 1989, p. 68-69.

2. Moholy-Nagy avait notamment prévu de présenter dans le musée de Hanovre des appareils de projection et des machines lumineuses, mais aussi des reproductions d'architecture, de techniques théâtrales et de design, ou des surfaces documentaires pour la photographie et la typographie. Le tout formant ce que nous appellerions aujourd'hui un *show multimédia*. En raison de diverses difficultés, l'espace ne dépassera jamais l'état de projet. Voir Germano Celant, *op. cit.*, p. 380.

3. On notera que ce qui pouvait passer pour utopique à l'époque de Dorner est aujourd'hui quasiment devenu la norme avec les audioguides.

des objets présentés, d'accentuer l'authenticité de l'expérience de leur rencontre ; de l'autre, c'est une mise en scène visant à stimuler le spectateur, quitte à user d'artifices spectaculaires. Il y a quelques années, Umberto Eco s'interrogeait sur le statut des reproductions des sculptures antiques en Californie, à Las Vegas, à Disneyland ; faisant le constat de l'incertitude sur l'attitude à adopter face à des musées comme la Fondation Getty de Malibu, où d'authentiques restes de Pompéi et Herculanium côtoient de mauvaises copies au sein d'une reproduction parfaite de la villa des Papyrus¹. En réalité, la même incertitude qui touche à l'impossibilité de recontextualiser totalement les œuvres du passé concerne la plupart des monuments parvenus jusqu'à nous. Le château de Versailles, la chapelle Sixtine, la Sainte-Chapelle ou le Mont-Saint-Michel, tels qu'ils sont aujourd'hui ouverts au public, ne sont jamais que des fictions de reconstitution historique, qui ne reproduisent aucune époque en particulier et plongent plutôt le visiteur dans une sorte d'atmosphère, de « film » – qui n'est d'ailleurs pas sans leur rappeler (à dessein) ce qu'ils ont pu voir dans les grandes productions hollywoodiennes.

Le white cube et l'aménagement des musées d'art moderne

Qu'en est-il de l'autre grand modèle d'aménagement des musées d'art jusqu'à nos jours : celui dit du « *white cube* » ? Un modèle d'espace muséal où, à l'inverse des *period rooms*, les œuvres sont présentées de manière volontairement décontextualisée. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce type d'espace est assez ancien. En fait, à l'instar des *period rooms*, on pourrait sans doute en retracer l'origine jusqu'à la fondation décontextualisante des musées et en particulier jusqu'à la conception hégélienne de l'histoire de l'art, telle qu'elle avait été mise en scène à l'Altes Museum de Berlin. Souvenons-nous, ce musée, ne devait présenter qu'une suite de chefs-d'œuvre absolus de l'histoire de l'humanité. De ce fait, et afin de produire le plus grand recueillement possible devant la grandeur de l'esprit se déployant histori-

1. Voir Umberto Eco, « Voyage dans l'hyperréalité » (*Espresso*, 1975), dans *La Guerre du faux* (trad. M. Tanant), Paris, Grasset, 1985, p. 52-62.

quement, les objets avaient été installés dans des espaces aussi dépouillés que possible. En s'inspirant de ce principe et en s'opposant radicalement à la logique dominante des *period rooms*, un nombre croissant de musées va se mettre, à partir de la fin du XIX^e siècle, à supprimer toute décoration inutile qui viendrait distraire le visiteur. L'éclairage va être de plus en plus neutralisé et homogène, les murs de plus en plus blancs et vides et les œuvres de plus en plus sacralisées, au sein de parcours codifiés s'apparentant presque à des rituels religieux (en forme de retraite hors du monde). L'un des exemples les plus intéressants est celui du bâtiment de la Sécession de Vienne, conçu par Joseph-Maria Olbrich en 1899. L'architecte va penser à un lieu qui soit aussi simple que possible, avec peu d'ornementation, afin que les œuvres d'art soient « autonomisées » au maximum. C'est une idée que l'on trouvait clairement énoncée dans un article de 1904 consacré à l'exposition de la Sécession et où il était question « de n'accrocher à un mur que peu d'images de même tonalité, à hauteur moyenne et distance suffisante¹ ».

Ce type de conception de l'espace d'exposition va connaître un succès considérable lors de la création des premiers musées d'art moderne dans les années 1920-1930. Mais le même mouvement va aussi gagner les espaces de galeries commerciales, voire les musées d'art ancien. Les espaces d'exposition seront alors conçus en suivant des principes aussi rigoureux que possible : « Le monde extérieur ne doit pas rentrer, donc les fenêtres sont généralement bouchées. Les murs sont peints en blanc. Le plafond devient la source de lumière. Le sol en bois est poli afin que les pas soient martelés de manière clinique, ou couverts de moquette afin qu'ils soient inaudibles et que les yeux puissent être libres de se concentrer sur les murs²... » Les premiers concepteurs d'espaces en forme de *white cube* cherchaient en quelque sorte à sup-

1. Katharina Hegewisch, « Introduction : Un médium à la recherche de sa forme. Les expositions et leurs déterminations », dans *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle* (trad. D. Trierweiler), Paris, éditions du Regard, 1998 (éd. originale : Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1991), p. 24.

2. Thomas McEvelley, « Introduction », dans Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1976-1999, p. 7-10

primer tous les signes détournant l'attention du visiteur. L'objet présenté se devait d'être isolé de tout ce qui empêcherait sa contemplation. Il y avait évidemment beaucoup d'implications extra-esthétiques dans cette volonté de s'isoler du monde extérieur, notamment avec l'idée qu'il serait possible d'immuniser l'objet d'art contre les contaminations de la mode, de l'économie, du social ou du politique. Il est en outre facile de constater que cette volonté d'isolation conjuguée à ce lien au sacré avait pour première conséquence d'encourager le visiteur à se comporter de manière contrainte : « On parle à voix basse, on ne rit pas, on ne mange ni ne boit, on ne se couche pas par terre, on ne dort pas ; on ne devient pas malade et on ne se met pas en colère ; on ne chante pas, ne danse pas, etc.¹. »

En creusant un peu, on s'apercevrait sans doute du fait que le fondement théorique du *white cube* n'est pas spécifiquement moderniste, mais devrait plutôt être mis en parallèle avec l'essor de la notion d'art en Occident depuis la Renaissance. Pour assurer une légitimité aux œuvres d'art, il fallait leur attribuer la plus grande dignité possible : une dignité égale à celle du pouvoir politique ou de la religion. Il fallait notamment les détacher de toutes les contingences matérielles ayant entouré leur réalisation. Faire en sorte que l'on en vienne à voir les œuvres à la fois pour elles-mêmes et comme des objets aussi « immatériels » que possible ; cela afin de permettre de considérer l'activité artistique comme une activité intellectuelle, autoréférentielle, tout en plaçant le spectateur dans la position d'émettre le jugement le plus désintéressé qui soit (pour reprendre la formulation kantienne). En outre, implicitement, en présentant le *white cube* comme un espace insensible aux vicissitudes du monde et du temps, apte à recueillir des témoignages de l'art de tous lieux et toutes époques « hors contexte », on en appelait à une postérité future (éternelle et universelle).

Nous ne dirons rien de l'adoption par les musées d'art ancien du modèle du *white cube* – d'autant plus que cette tendance au dépouillement s'est inversée ces dernières années – et nous évoquerons plutôt le cas des musées d'art moderne. Comme pour ce qui est des propositions « recontextualisantes » évoquées précédemment (*period rooms*), les musées en forme de *white*

1. Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 14-15.

cube ont eu des auteurs ; des personnes les ont conçus et mis en œuvre, avec généralement la volonté de conditionner aussi fortement que possible la perception des œuvres d'art. Nous donnerons quelques exemples de cela à propos du Musée national d'art moderne (MNAM) de Paris et du Museum of Modern Art (MoMA) de New York, deux institutions assez différentes, quoique emblématiques de la présentation de l'art au XX^e siècle.

Pour ce qui est de la France, la volonté d'aménagement des espaces d'exposition en forme de *white cube* est à mettre en parallèle avec le souhait communément exprimé à partir de la fin du XIX^e siècle de mettre fin au chaos du Musée des artistes vivants (musée du Luxembourg) au profit d'un musée spécifiquement consacré à la cause de l'art moderne. En 1929, à la suite d'une campagne en ce sens, le dernier conservateur en chef de ce musée, Louis Hautecœur, avait d'ailleurs commencé à limiter au maximum le nombre d'œuvres exposées, les divisant par orientation stylistique – regroupant « les modernes » entre eux – et dépouillant le bâtiment de tout ornement, afin d'autonomiser autant que possible les objets présentés. Selon ses propres mots : « Dans un musée moderne l'architecte doit renoncer au décor pour le décor : ce sont les objets d'art eux-mêmes qui ornent le musée. [...] Qu'il s'agisse des tableaux, des statues, des œuvres d'art, le principe est donc toujours le même : concentrer le regard sur l'œuvre elle-même et pour cela, éviter l'encombrement, le croisement des formes, les heurts de couleurs : bref, donner au visiteur une impression d'ordre et d'harmonie [...] ¹. » Le réaménagement muséographique du musée du Luxembourg accompagnait la volonté de transformer la fonction du musée, d'un lieu figé, fondé sur l'accumulation des différentes tendances de l'art, vers un lieu d'expérimentation plus ouvert à la rotation des collections et aux présentations temporaires ².

1. Louis Hautecœur (1934), dans *Les Musées parisiens. Histoire, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2004, p. 73.

2. C'est ce que Hautecœur, dans un rapport au ministre sur les acquisitions du musée (1929), expliquait de la façon suivante : « Le Luxembourg est un lieu de passage, un laboratoire d'essai. Il ne peut certes se flatter de ne posséder que des chefs-d'œuvre. [...] Le conservateur du Luxembourg doit se charger d'enregistrer les nuances diverses de l'art. » Louis Hautecœur, cité dans Catherine Lawless, *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 19.

Ce type de prise de position va nourrir le débat qui se met en place dans les mois qui précèdent la construction du nouveau musée d'art moderne (inauguré dans le cadre de l'Exposition internationale de 1937). Au moment du concours d'architecture, différentes positions s'affrontent ; néo-classiques d'un côté – avec l'idée d'une modernisation du modèle classique du musée – et modernistes – avec l'idée d'une transformation plus radicale des conceptions traditionnelles de l'architecture et de la muséographie. Le Corbusier, héraut principal de cette seconde tendance, avait notamment eu la fameuse formule selon laquelle un musée se devait d'être une « machine à conserver et à exposer les œuvres d'art¹ ». Son projet pour le nouveau musée en était d'ailleurs une illustration assez intéressante. Il s'agissait en effet de mettre en scène à la fois les parcours des visiteurs – sur le mode d'une « promenade architecturale » continue, sans rupture (en une suite de rampes ascendantes et descendantes) – et en même temps les réserves du musée². Le projet fonctionnait selon trois parcours possibles. Le premier, considéré comme une « visite touristique », se déroulait rapidement, sans rupture et avec un éclairage uniforme ; le second, placé en annexe du parcours principal, était destiné aux amateurs et comprenait des œuvres moins démonstratives ; le troisième, plus à l'écart, contenait des objets issus des réserves, moins bien éclairées par souci de conservation, et il s'adressait exclusivement aux chercheurs et aux spécialistes³. Dans le même esprit et à la même époque, Le Corbusier avait commencé à concevoir un autre projet, plus générique, inti-

1. Le Corbusier, cité par Luc Benoit, *Musées et muséologie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1960, p. 29.

2. Explication du projet de Le Corbusier par Max Bill (1964), cité dans *Paris-Paris, 1937-1957*, catalogue de l'exposition au MNAM, Paris, Centre Pompidou, 1981, p. 62.

3. Le projet finalement retenu par le jury, intitulé « Clarté » (des architectes Dondel, Aubert, Viard et Dastugue), était complètement à l'opposé du projet de Le Corbusier et avait privilégié la mise en valeur d'une décoration extérieure de style « art déco » appliquée à un bâtiment « néo-classique » – intégrant néanmoins des espaces d'exposition totalement dépouillés en forme de *white cube* (inspirés notamment de certaines expériences hollandaises en matière de muséographie). Sur ce point, voir Julia Noordegraaf, *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth Century Visual Culture*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen/NAI Publishers, 2004.

tulé Musée sans fin. Ce projet procédait du même type de démarche fondée sur les déplacements des visiteurs, mais assorti de l'idée qu'un musée ne saurait se définir comme une entité close, mais plutôt comme une structure « en devenir ». Le Corbusier expliquait cela en une remarque qui fait presque penser aux rhizomes de Gilles Deleuze : « Il naît un jour par son milieu, puis il se développe en enveloppant ses spirales au fur et à mesure des possibilités. [...] Ce musée est en construction permanente¹. » Ailleurs, Le Corbusier ajoutait : « [...] Le musée à croissance illimitée se définit comme une solution réellement novatrice aux problèmes de flexibilité et d'extension qui préoccupent les muséologues. » Et encore ailleurs : « Le musée n'a pas de façade : le visiteur ne verra jamais de façade, il ne verra que l'intérieur du musée². » La spatialité rigide de la galerie classique d'exposition devait alors disparaître au profit d'espaces modulables et extensibles basés sur l'utilisation de parois mobiles.

Bien plus tard, les différents projets de musée de Le Corbusier ne seront pas sans conséquences sur ce que Renzo Piano et Richard Rogers proposeront pour le Centre Beaubourg ; notamment avec l'idée d'une flexibilité maximale à l'opposé des structures traditionnelles en forme de temples immuables. L'architecture du Centre Pompidou se réfère bien sûr également à d'autres modèles, comme les architectures utopiques des années 1960. Mais pour ce qui est de l'aménagement initial du musée, totalement ouvert, modulable et transparent, on pouvait y voir aussi – outre les projets de Le Corbusier – une référence à la Neue Nationalgalerie construite à Berlin en 1967, par Ludwig Mies van der Rohe³. Le projet d'aménagement muséographique du nouveau

1. Le Corbusier, note manuscrite (vers 1930), cité dans Simon Texier, « Musées et urbanisme au XX^e siècle », dans *Les Musées parisiens, op. cit.*, p. 72.

2. Le Corbusier, cité par André Gob et Noémie Drouguet, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, coll. U/Sciences sociales, 2003, p. 187.

3. En 1942, dans son « Projet de musée pour une petite ville », celui-ci avait écrit : « Le premier problème consiste à établir le musée en tant que centre pour l'appréciation, et non l'internement, de l'art. Dans ce projet la barrière qui sépare l'œuvre d'art et la communauté est effacée. » Propos cités par Douglas Davis, *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, New York, Abbeville Press, 1990, p. 170. Sur le lien entre ce projet et celui du Centre Pompidou, voir

MNAM, inspiré de ces modèles, rompait avec l'aménagement en vigueur jusque-là au Palais de Tokyo, au point qu'on aurait même pu croire que le modèle classique du *white cube* serait remis en cause au Centre Pompidou. D'autant plus que l'espace de présentation du MNAM avait été conçu comme totalement ouvert : il n'y avait presque pas de murs, et des vitrages de tous côtés faisaient le lien avec l'extérieur du bâtiment. Le parti pris pouvait être résumé par l'idée d'une très grande flexibilité de l'espace, autorisant l'installation de tous types d'œuvres, de toutes dimensions, selon à peu près n'importe quel agencement en tout point du musée (en cloisonnant l'espace différemment pour chaque présentation). Néanmoins, du fait de cette très grande modulabilité, à l'ouverture du centre, en 1977, les espaces avaient paru trop grands, trop clairs en raison des baies vitrées et encombrés d'une tuyauterie omniprésente. Et ce qui avait le plus dérouté les premiers visiteurs, c'est qu'ils étaient complètement libres, l'aménagement n'offrant aucune direction claire et rendant le repérage et la visite difficiles. À l'inverse du principe traditionnel du *white cube*, visant à l'isolation des œuvres et des visiteurs lors de la relation esthétique, l'idée mise en avant était celle d'une circulation ininterrompue entre l'intérieur et l'extérieur du bâtiment. Le Centre Pompidou et son musée étaient censés présenter une continuation des flux de la ville et non leur interruption, le grand « corps-machine » du bâtiment reflétant notre expérience quotidienne. On devait circuler dans le musée comme on circulerait dans une rue, découvrant une statue par-ci et une juxtaposition de tableaux par-là. Le but poursuivi était de montrer que le musée était avant tout un lieu ouvert aux expériences et non un cloître destiné à la méditation¹.

Au début des années 1980, le directeur du MNAM, Dominique Bozo, va considérer que cette expérience d'organisation est peu concluante et par trop

Rosalind Krauss, « Le musée sans murs du postmodernisme », dans *Cahiers du MNAM* n^{os} 17-18, « L'œuvre d'art et son accrochage », Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 154.

1. En réalité, comme certaines installations ou projections nécessitaient une certaine isolation, on avait tout de même pensé à construire des sortes de boîtes au milieu de l'espace, qui ressemblaient à des cases et qui faisaient que certaines personnes avaient fini par surnommer le MNAM un « village africain ». Voir Catherine Lawless, *op. cit.*, p. 89.

déstabilisante. Il va alors recommander la mise au point d'un autre système muséographique en faisant appel à l'architecte d'intérieur italienne Gae Aulenti, qui est à l'époque en train de mettre au point les espaces intérieurs du musée d'Orsay. C'est dans l'espace des collections historiques du MNAM que la nouvelle muséographie avait le plus frappé les esprits, la nouvelle forme de présentation – encore limitée aux collections historiques – tentant de restituer l'expérience des ateliers d'artistes et des appartements des collectionneurs. En quelque sorte, on retrouvait à distance l'esprit des *period rooms*. L'un des changements les plus intéressants concernait l'éclairage. En 1977, on croyait encore que l'éclairage naturel, ou tout au moins un éclairage uniforme, serait la meilleure solution. En 1985, Gae Aulenti va créer des faux plafonds et des systèmes d'éclairage complètement artificiels, contrôlés et différenciés, en suivant le principe d'un éclairage indirect pour la peinture et de spots pour la sculpture (avec semble-t-il l'une des premières utilisations en France de système d'éclairage en forme de *wall washers*¹).

Bien qu'ils aient été conçus dans des contextes radicalement différents des musées européens, les musées d'art moderne américains avaient été confrontés à des questions similaires concernant leur aménagement. Si le MoMA, le Guggenheim ou le Whitney Museum de New York avaient été au départ très différents des musées européens dans leur conception, c'est qu'ils avaient été inaugurés plutôt comme des sortes de *clubs* destinés aux riches New-Yorkais. Ainsi, bien que le MoMA ait bénéficié d'une dotation financière hors-normes, il ressemblait dans les premiers temps à un appartement bourgeois et non à un palais, installé au douzième étage d'un immeuble de bureaux². La configuration architecturale du MoMA prenait même explicitement le contre-pied des musées traditionnels à colonnes et grand escalier.

1. Sur la modification de l'éclairage au MNAM dans les années 1980, voir André Desvallées, « Vérités premières de muséographie... et de muséologie », dans *Scénographe l'art contemporain*, Savigny-le-Temple, MNES/Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 35.

2. En outre, il est facile de remarquer que l'aménagement de ce premier musée était très semblable à celui des appartements de ses fondatrices, Abby Aldrich Rockefeller ou Lillie P. Bliss. Le musée ressemblait ainsi plus à un « lieu de vie » (avec canapés et tables basses) qu'à un temple ou à un tombeau. Le premier Guggenheim (1939) avait quant à lui été installé dans un ancien *show room* de General Motors.

Comme William Rubin, l'un de ses directeurs, le faisait remarquer : l'art moderne devait être placé dans des salles petites, puisque c'est de cette manière qu'il était présenté chez les collectionneurs qui l'achetaient ; l'art moderne n'étant en aucun cas une forme d'art pour les édifices publics (comme cela avait pu être le cas jusque-là). C'est ce qui explique que dans les premières années du MoMA on ait accroché les peintures assez bas, afin d'éviter le recul et la posture d'admiration ou de contemplation de la part des visiteurs. De même, contrairement à ce que l'on croit trop souvent, dans les premiers temps les murs n'étaient pas blancs, mais recouverts de tissu beige, les cadres étant souvent très chargés¹. Ce n'est qu'à partir de 1939, et bien davantage des années 1960, au moment du rattachage des collections – qui suit l'arrivée de William Rubin à la direction du musée –, qu'on va radicaliser ce modèle muséographique en suivant un principe de *white cube* assez strict. Ce qui impliquera de substituer systématiquement des cadres identiques dorés simples aux cadres d'origine, tout en uniformisant la présentation². Au point où tous les tableaux vont être placés à la même hauteur, chacun sur un mur blanc, sans cartel, l'ensemble de la visite (où aucun retour en arrière n'était possible) étant assimilée à une sorte de cours d'histoire de l'art en acte. Il est intéressant de remarquer au passage que, dès l'époque où le MoMA repensait son mode de présentation et visait à constituer la référence absolue en matière de muséographie de l'art moderne, ses deux concurrents new-yorkais, le Guggenheim et le Whitney, optaient pour un abandon partiel de ces enjeux au profit de modes plus spectaculaires d'exposition. Notamment en faisant appel à des architectes de renom – Frank Lloyd Wright et Marcel Breuer³.

1. Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Ma-London, MIT Press, 1998, p. 64.

2. Voir Yve-Alain Bois, *op. cit.*, p. 71 et Victoria Newhouse, *op. cit.*, p. 262.

3. À partir du début des années 1970 ces deux musées vont quasiment renoncer à présenter leur collection permanente, au profit d'événements récurrents (les expositions monographiques à l'échelle du bâtiment pour ce qui est du Guggenheim et la biennale pour ce qui est du Whitney) et de la délocalisation de leur institution. Il y aura ainsi jusqu'à quatre antennes du Whitney à Manhattan dans les années 1980-1990 et le Guggenheim est notoirement en pleine expansion depuis un certain temps déjà (Venise, Bilbao, Berlin, Las Vegas...).

On assiste ces dernières années à une crise du modèle muséographique moderniste. C'est particulièrement évident au MoMA, dont le nouvel aménagement (2004) est plus ouvert et tente de mettre en scène différentes conceptions de l'accrochage simultanément ; c'est aussi très visible à la Tate Modern de Londres depuis son ouverture. Cette crise de la muséographie se ressent jusqu'en France. La présentation des collections du MNAM à l'exposition « Big Bang » évoquait ainsi une tentative de rupture avec les conceptions prévalentes de l'aménagement du musée, par la mise en scène de thématiques transversales ne recoupant pas les regroupements habituels entre époques et mouvances d'artistes¹.

Le musée : entre espace disciplinaire et hétérotopie

Depuis les années 1950 – et encore plus depuis les années 1990 et la multiplication des musées d'art moderne et d'art contemporain dans le monde – la question de l'aménagement des musées a changé de sens et est de plus en plus orientée par l'image que ceux-ci projettent à l'échelle de la ville. Créer un musée est devenu un enjeu majeur, politique et architectural, à un niveau local ou international. Alors qu'à l'origine les musées prolongeaient fréquemment des projets d'historiens de l'art, les dernières années ont vu l'enveloppe du musée prendre le pas sur les parti pris muséographiques (au sens traditionnel). De Frank Lloyd Wright à Jean Nouvel et de Frank Gehry à Tadao Ando ou Richard Meier, on en est venu à construire des musées où le « geste architectural » comptait plus que la collection ou les éventuelles conceptions muséographiques en jeu. L'autorité, en matière de muséographie, a ainsi de plus en plus eu tendance à entrer en conflit avec la

1. Ce phénomène récent de réévaluation de la muséographie « classique » des musées d'art moderne a été poussé à son maximum à l'ouverture de la Tate Modern de Londres en 2000, avec l'idée d'une présentation « subjective » sur le mode d'une confrontation entre art moderne et art contemporain. Sur ce point, voir Nicholas Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 1996.

revendication du statut d'auteur de l'architecte¹. Au risque que les différents changements affectant l'aménagement d'un musée au cours du temps – qu'ils soient le fait des architectes, muséographes ou conservateurs – finissent par brouiller la compréhension que l'on en a. De fait, pour ne prendre que l'exemple du MNAM à Beaubourg, il est aujourd'hui difficile de savoir s'il faut y voir prioritairement un projet de Jean Cassou (premier directeur de cette institution en 1947), de Pontus Hulten (directeur à l'ouverture de 1977), de Piano et Rogers (architectes du bâtiment de 1977), uniquement de Piano (auteur de la rénovation de 2000), de Dominique Bozo (le directeur du MNAM ayant suggéré le réaménagement de 1985), de Gae Aulenti (auteure dudit réaménagement), de Jean-Francois Bodin (réaménageant à son tour le musée en 2000) ou encore d'Alfred Pacquement (directeur du musée depuis 2000) et de ses collègues.

Quoi qu'il en soit, bien qu'il y ait eu un grand nombre d'auteurs potentiels, et bien qu'il soit difficile d'évaluer l'apport de chacun, nous aurons toujours tendance à penser que la muséographie est une forme de discours « en acte » sur l'art ; discours largement admis, si ce n'est clairement énoncé. Bien entendu, c'est un discours qui, comme tout résultat d'un travail collectif, n'est pas toujours très cohérent (particulièrement pour ce qui concerne la partie la plus contemporaine, soumise à de fréquentes fluctuations). En outre, ce discours évolue au cours du temps en fonction de l'intervention des différentes personnes citées (architectes, muséographes, conservateurs...), qui tous à leur échelle influent sur la perception qu'auront les visiteurs par la suite. Pour des musées dont l'histoire est ancienne – ce qui est le cas du MNAM –, il est difficile de déceler le style de chaque auteur ; d'autant plus que les interventions se superposent dans le temps et dans l'espace en une sorte de

1. Umberto Eco remarquait avec beaucoup d'à-propos que l'architecture d'un lieu d'exposition influe sur la perception que l'on a des objets qu'il contient en une sorte de « message premier » (et/ou subliminal) : « Dans une exposition, l'architecture est visiblement le message premier [...]. L'idéologie de base d'une exposition est que l'emballage est plus important que le produit ce qui veut dire que le bâtiment et les objets qu'il contient doivent communiquer la valeur d'une culture, l'image d'une civilisation. » (Umberto Eco, « A Theory of Expositions » (1967), dans *Travels in Hyperreality*, London, Pan Books/Picador, 1987, p. 299).

palimpseste sans fin. Il y a en tout cas des différences importantes d'un musée à l'autre : certains, anciens et importants, donnent à voir un mille-feuille complexe d'interventions d'auteurs de tous ordres ; d'autres, plus récents et plus petits, se comprennent d'un seul coup d'œil comme un ensemble de choix clairement assumés (comme chez un collectionneur). Cet aspect des choses, mis en relation avec l'histoire des différents projets muséographiques, nous donne aussi à penser qu'il existe sans doute davantage de points communs que de différences entre l'aménagement des musées d'art ancien et celui des musées d'art moderne.

Si rupture il y a, dans l'ordre de la muséographie, elle vient plutôt de certains nouveaux lieux d'exposition spécifiquement consacrés à l'art contemporain (centres d'art, FRAC, friches...) et qui n'ont généralement pas d'exposition permanente ou de bâtiments spécifiques à faire valoir. Ces lieux ne visent pas à ressembler à des palais ou à des temples comme les musées traditionnels, ni même à des forums complètement ouverts sur la ville comme Beaubourg. Leur modèle viserait plutôt à refléter directement le monde du travail, en donnant à voir un continuum entre production et réception des œuvres, sur le modèle de l'usine, de l'atelier ou du bureau. Ce changement de perspective n'est évidemment pas aussi récent qu'il en a l'air, puisque, dès le concours du Palais de Tokyo (1934), les architectes Georges-Henri Pingusson et Robert Mallet-Stevens proposaient de construire une sorte d'usine pour accueillir les œuvres d'art moderne. Et ce sans même évoquer le fait que, depuis le XIX^e siècle, nombre d'expositions temporaires ont pu exploiter l'idée d'une adaptation des espaces industriels à la présentation des œuvres d'art¹. Nous ne développerons pas ce point, mais il nous faudra y revenir pour constater qu'il y a tout de même une résurgence régulière du modèle du *white cube* même dans les lieux réputés les plus alternatifs de présentation de l'art contemporain.

Sans insister davantage pour le moment, il est un aspect de la conception muséographique qui nous permet de conclure sur la question de l'autorité, c'est l'idée que l'espace muséal pourrait être compris comme un espace « dis-

1. Au moins depuis la grande exposition de Crystal Palace (1851) et l'exposition « The Art Treasures of Great Britain » (Manchester, 1857).

ciplinaire ». Le musée – qu'il s'inspire des palais, des temples, des usines ou des bureaux – est en effet un lieu qui entretient nécessairement un lien très fort et très ambivalent avec l'ordre (économique, politique, social ou même moral) du monde qui l'entoure. Au point où, comme l'a souligné Francois Dagognet, cet espace institutionnel démocratique de neutralisation (objectivation) des objets d'art – par leur exposition publique – devrait sans doute être rapproché d'autres espaces de conditionnement, dont l'organisation, repensée à la fin du XVIII^e siècle, avait également pour but l'éducation publique à la vertu. Citons Dagognet : « Nous connaissons d'autres institutions ou pratiques de la collection et de l'enfermement : l'asile, l'hôpital, la prison, l'école, la caserne, etc. Or, le musée les réunit toutes : en effet, il tient de l'école par sa volonté didactique et ses préoccupations historisantes ; il évoque la prison avec ses surveillances, ses barrières, ses interdits, sans compter son silence et ses longs couloirs : il ressemble à l'hôpital ou à l'asile par le fait qu'il recueille souvent des épaves plus ou moins détériorées, sauvées du désastre ou de l'âge, traitées d'ailleurs en conséquence (de nombreux soins : la désinfection, les prothèses et les restaurations consolidantes). Il conjoint donc les trois : une école, une prison, un hospice¹. » Ces propos nous renvoient évidemment à une analyse qu'avait fait Foucault – dans son célèbre ouvrage, *Surveiller et punir* – de la constitution des prisons et de l'idée de surveillance dans le monde occidental au XVIII^e siècle. Dagognet y entrevoit une autre histoire de la muséologie, qui ne s'articulerait plus simplement sur l'arrangement des tableaux, mais sur l'arrangement et le contrôle des spectateurs.

D'autres critiques ont formulé le même type d'approche, considérant le musée comme un espace disciplinaire et/ou répressif : les artistes Robert Smithson ou Marcel Broodthaers, par exemple, et les critiques Douglas Crimp ou Tony Bennett. Ce dernier a pour sa part souligné l'ambivalence de la circulation du regard au musée, au sein d'un espace qui est à la fois un espace de confinement des œuvres et de conditionnement des spectateurs – conduits à se conformer à une norme de comportement face aux œuvres d'art –, donc

1. Francois Dagognet, *Le Musée sans fin*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1982, p. 31.

un espace disciplinaire. Simultanément, remarquait-il, il s'agit tout de même d'un espace d'exposition et d'ouverture symbolique. En somme, un espace dont l'optique est étendue et où il s'agit malgré tout de recréer une totalité utopiquement harmonieuse¹. Donc, si c'est une prison, c'est plutôt une prison dorée. C'est ce qui conduit naturellement à penser le musée comme étant un espace hétérotopique, au sens que donne Foucault à ce mot².

SCÉNOGRAPHES D'EXPOSITION

La principale différence entre les muséographes et les scénographes d'exposition tient au fait que ces derniers conçoivent prioritairement des présentations temporaires (ce qui les rapproche des scénographes de théâtre). La question de la scénographie d'exposition est jusqu'à aujourd'hui largement méconnue et mal comprise. On a tendance à confondre le travail du scénographe et celui du commissaire, voire le travail du scénographe et celui de l'artiste. De fait, il est arrivé assez souvent qu'un commissaire ou un artiste soit simultanément scénographe d'exposition ; pourtant, ce sont des fonctions absolument distinctes. Le commissaire est généralement une sorte de « chef d'orchestre » : il gère l'ensemble des éléments d'une exposition depuis le choix des œuvres (ou leur production) jusqu'à la médiation, en passant par la communication sous ses diverses formes et la scénographie. Les choses sont plus ambivalentes pour ce qui est de la distinction entre scénographes et artistes, dans le sens où, parfois, l'accrochage fait partie directement de

1. Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », dans *Thinking about Exhibitions*, *op. cit.*, p. 81 et suivantes.

2. L'hétérotopie est une utopie « réalisée », même si c'est en marge du fonctionnement normal de la société. Les bibliothèques et musées, explique Foucault, sont des formes d'hétérotopies correspondant typiquement à la culture occidentale du XIX^e siècle (et au fantasme de l'accumulation d'objets qui échapperaient à l'emprise des aléas du temps ou de la politique). Voir Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2001, p. 1571-1581.

l'œuvre (ce qui est le cas pour un grand nombre d'artistes à partir des années 1960).

S'il va être ici question des scénographes d'exposition, c'est qu'à une époque – les années 1920-1950 principalement – leur activité dans le registre de l'exposition a été assez proche de celle des artistes, réalisant des « installations » avant l'heure et réfléchissant à la question du « dispositif » à partir de l'expérience concrète de mise en espace des objets. C'est à ce titre qu'on la considérera comme un « travail d'auteur ». L'activité de scénographe d'exposition accompagnait alors les derniers moments des avant-gardes historiques (futurisme, constructivisme, dadaïsme...). Et à un moment où la distinction entre art et vie était remise en cause et où l'activité artistique traditionnelle était dénoncée comme élitiste et relevant de préjugés du passé – au point où de nombreux artistes vont arrêter toute production –, la scénographie d'exposition constituait une sorte de porte de sortie du monde de l'art en direction de la société dans son ensemble. Cette ambition de la scénographie en tant que substitut à l'activité d'artiste va progressivement perdre de son attrait au cours du temps pour des raisons sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir¹.

La scénographie d'exposition existe depuis bien longtemps ; au moins depuis qu'on expose les œuvres d'art hors de leur lieu d'origine. L'une des premières fonctions de cette activité consiste en effet à créer artificiellement un aménagement spatial des œuvres qui formalise une situation de rencontre entre celles-ci et des publics. Victoria Newhouse raconte par exemple comment l'attribution d'un emplacement pour le *David* de Michel-Ange était devenu un enjeu politique dans la Florence du XV^e siècle. Cette sculpture commandée afin d'orner un pilier de la cathédrale s'était finalement retrouvée à l'entrée du palais de la Seigneurie. Et ainsi qu'elle le remarque très justement, si le *David* avait été placé dans la cathédrale, il aurait été un héros biblique, alors que placé devant le palais il est devenu un symbole du

1. Le métier de scénographe d'exposition n'a évidemment pas disparu et il est même en voie de professionnalisation ces dernières années, alors que, jusqu'à il y a peu, il était surtout le fait de personnes qui avaient d'autres activités (artistes, architectes, décorateurs, designers, photographes, graphistes...).

gouvernement de la cité¹. Dans le même ordre d'idées, la même auteure rappelle la façon dont deux conservateurs du Louvre avaient, à plusieurs décennies d'intervalle, transformé quelques restes de statue grecque de l'âge classique en *Victoire de Samothrace*, le « chef-d'œuvre » emblématique que chacun connaît. Ici, comme dans le cas du *David*, le positionnement était déterminant, mais également le fait d'agrémenter la statue d'une deuxième aile en plâtre réalisée par moulage à partir de la première ou le fait de la placer en haut du grand escalier de l'entrée du musée dans une posture d'envol².

Sans trop insister sur ce genre d'histoire et sans remonter trop loin, rappelons qu'en France depuis la création du Salon de l'Académie (à la fin du XVII^e siècle), l'une des fonctions principales des « tapissiers du salon » (décorateurs) consistait dans l'arrangement spatial des œuvres, les unes par rapport aux autres, et dans l'ordonnancement d'ensemble, c'est-à-dire dans l'ordre proposé au visiteur. Cet ordre n'était pas du tout arbitraire, mais reflétait plutôt la hiérarchie académique, la hiérarchie des genres et les règles de préséance. Les organisateurs travaillaient généralement par deux, l'un étant responsable de l'accrochage et l'autre de la rédaction du livret. La tradition du livret remonte vraisemblablement au Salon de 1673 et le peintre Lemoyne est sans doute le premier à avoir été nommé officiellement décorateur (ce que nous nommerions scénographe), lors du Salon de 1681. Par la suite, certains noms reviendront régulièrement : Hérault, Stiémart, Portail, Chardin, Lagrenée, Vanloo, Vien ou Durameau comme décorateurs ; Perrault, Reydelet ou Renou comme rédacteurs du livret³. Tous étaient des artistes académiciens

1. Victoria Newhouse, *op. cit.*, p. 10.

2. On ne sait évidemment pas grand-chose de cette statue, hormis qu'elle était sans doute agrémentée de bras, jambes, pieds, tête, couleurs, etc. et qu'elle était placée dans un temple de dimensions assez réduites, ce qui fait qu'on devait manquer de recul et d'éclairage pour la découvrir. Au musée du Louvre, la statue aura occupé sept emplacements distincts depuis 1866. À chaque déplacement, la statue a été remontée différemment par les conservateurs ; principalement par Jean-Gaspard-Félix Ravaisson Mollien dans les années 1870 et Henri Verne dans les années 1920 (Victoria Newhouse, *ibid.*, p. 54-58).

3. Voir Jules Marie Joseph Guiffrey, « Avertissement », dans *Collection des livrets des anciennes expositions*, n° 1 « Salon de 1673 », Paris, Lippmannsohn et Dufour, 1869, p. 5-22.

ayant choisi de consacrer une partie de leur temps à ces tâches ingrates – pour lesquelles ils ne se positionnaient en aucun cas en tant qu'auteurs¹.

La scénographie d'exposition à l'âge moderne (Lissitzky, Bayer, Johnson)

Un moment important de l'histoire de la scénographie d'exposition est lié à l'essor des magasins de nouveautés, des grands magasins et des expositions universelles au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle ; moment où les structures commerciales vont commencer à prendre conscience de l'importance de la scénographie – non seulement en termes de disposition des objets dans un magasin, mais aussi en termes de relation aux clients. Les innovations des grands magasins et des expositions universelles auront alors des conséquences sur les conceptions et techniques d'aménagement des espaces artistiques (musées et galeries). La conséquence la plus directe de la « raréfaction du goût » à l'œuvre dans le champ du commerce est ainsi d'avoir favorisé le développement dans le monde de l'art d'espaces d'exposition de plus en plus dépouillés et de plus en plus vides (afin de concentrer l'attention des visiteurs). Cette transformation – à partir de la fin du XIX^e siècle – accompagne les prémices déjà évoqués de la conception des espaces d'exposition en forme de *white cube*. Par exemple, comme cela a été parfois remarqué, l'une des raisons expliquant l'organisation de la première exposition des impressionnistes – dans les ateliers du photographe Nadar en 1874 – avait été de donner plus de place à chaque artiste et à chaque œuvre, par rapport aux accrochages encombrés des salons de l'époque. Quelques années plus tard, en 1886, les néo-impressionnistes vont aller plus loin dans la même direction, en supprimant toute décoration inutile (draperies ou plantes) de l'espace d'exposition et en insistant sur la pureté achromatique des murs². Si l'on observe l'évolution de la scénographie d'exposition entre la fin du XIX^e siècle et les

1. Pendant toute la durée du salon (et jusqu'au début du XX^e siècle), les artistes participants seront toujours responsables de l'accrochage (au cours du temps, des artistes aussi différents que Renoir, Matisse ou Léger ont été « placiers » lors de salons).

2. Victoria Newhouse, *op. cit.*, p. 22.

années 1920, on constate ainsi un dépouillement de plus en plus grand des espaces ; dépouillement qui fait écho à l'évolution de la muséographie à la même époque et qui concerne autant les expositions d'art moderne que les expositions d'art ancien. C'est ce que l'on constate en particulier dans la suite d'aménagements d'expositions réalisées par des architectes et artistes comme Koloman Moser ou Josef Hoffmann, dans le cadre de la Sécession de Vienne entre 1898 et 1930. Ce type de pratique va prendre une importance suffisante pour qu'on la remarque, initiant au passage une prise en considération de plus en plus grande de la scénographie d'exposition dans les commentaires critiques¹.

L'« âge d'or » de l'inventivité en matière de scénographie d'exposition date d'un peu plus tard, plus précisément des années 1920-1930 ; un moment où, comme nous l'avons déjà remarqué, nombre d'artistes d'avant-garde sont tentés par l'abandon de toute pratique artistique au nom d'une intervention plus directe dans le monde réel. Nous nous limiterons à l'énonciation de quelques conceptions importantes, théorisées (et pratiquées) à cette époque par El Lissitzky, Herbert Bayer ou Philip Johnson. Comme nous le constaterons, ces « auteurs » concevaient leurs projets non plus en partant des objets qu'ils avaient à scénographier – comme c'était le cas dans les musées –, mais en s'appuyant plutôt sur une physiologie et une psychologie du spectateur.

D'abord quelques mots des conceptions d'El Lissitzky, lesquelles ont largement influencé les autres scénographes dont il sera question. El Lissitzky avait suivi l'enseignement de Malevitch au moment où celui-ci cherchait à mettre en relation l'accrochage de ses œuvres avec l'espace d'exposition (ce que l'on pouvait constater dans son célèbre accrochage Suprématiste à « 0.10, la dernière exposition futuriste » en 1915). Malevitch, qui allait être chargé au moment de la révolution russe d'organiser un « musée de la culture artistique » à Petrograd, avançait à l'époque que « les murs des musées sont des surfaces planes sur lesquelles doivent être placées les œuvres dans le même ordre que la composition des formes est placée sur la surface plane

1. Sur l'évolution de la scénographie d'exposition à la Sécession de Vienne, voir *The Vienna Secession. From Temple of Art to Exhibition Hall*, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1997.

picturale [...]»¹. En suivant cet exemple, Lissitzky va chercher à produire des accrochages d'œuvres d'art en rupture avec l'uniformité conventionnelle. C'est ce que l'on constatait dès sa célèbre salle pro-oune (*prounenraum*) réalisée en 1923 dans le cadre de la Grosse Berliner Kunstausstellung. Lissitzky écrivait à son propos : « La salle [...] est conçue avec des formes et matériaux élémentaires [...] avec des surfaces qui sont répandues à plat sur le mur (couleur) et des surfaces qui sont perpendiculaires au mur (bois) [...] l'équilibre que je cherche à atteindre dans la pièce doit être élémentaire et capable de changements, [...]. La salle est là pour l'être humain – et pas l'être humain pour la salle². » Le projet de Lissitzky est intéressant, en ce que, pour la première fois sans doute, il visait à concevoir un espace d'exposition non plus en fonction de la qualité des objets exposés, mais en tant que tel, en fonction des mouvements du spectateur et autour de lui. Lissitzky résumait cela dans la formule suivante : « [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 dedans³. » Et il ajoutait que 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. » Par la suite, la pratique de l'aménagement d'espaces d'exposition de Lissitzky va l'engager à concevoir des scénographies mettant en scène l'inclusion du spectateur au sein de « complexes spatiaux multipliant les points de vue ». Le but poursuivi étant de faire en sorte que « le spectateur [soit] physiquement obligé de réagir aux objets de l'exposition ». L'Espace pour l'art construit, que réalise El Lissitzky à l'Exposition internationale de 1926 à Dresde, est une illustration directe de ces principes. Il s'agissait de « structurer » un espace en vue de l'exposition de tableaux dans une visée

1. Kasimir Malevitch, « L'axe de la couleur et du volume » (1919), cité par Jean-Claude Marcadé, *L'Avant-garde russe*, Paris, Flammarion, 1995, p. 219.

2. Sur cet aspect de la démarche de Lissitzky, voir en particulier Yve-Alain Bois, *op. cit.*, p. 72-74 et *Situating El Lissitzky : Vitebsk, Berlin, Moscow* (sld. Nancy Perloff et Brian Reed), Los Angeles, Getty Publications, 2003, p. 14.

3. Lissitzky, cité par Yve-Alain Bois, *ibid.*, p. 72.

didactique (ce que Lissitzky nommait « espace de démonstration »). On retrouvait là certains principes énoncés à propos de l'espace pro-oune, comme le fait que « l'aménagement de l'espace [soit] entièrement orienté vers la participation du spectateur ». Les spectateurs pouvaient eux-mêmes déplacer les panneaux, contrôlant par là même leur expérience visuelle. Et Lissitzky déclarait que, « si par le passé, lors du déplacement devant les murs d'images on avait été entraîné par les peintures vers une certaine passivité, désormais notre design devrait rendre l'homme actif¹ ».

Le Cabinet des abstraits réalisé en 1927-1928, à l'invitation d'Alexander Dorner, pour le Musée régional de Hanovre, constitue le point culminant de cette démarche. Lissitzky y avait imaginé un système de parois coulissantes que le visiteur pouvait déplacer afin de voir différentes œuvres successivement. De même, les vitrines près de la fenêtre contenaient des dispositifs permettant à la fois de faire tourner les dessins exposés, de présenter de la documentation concernant le contexte historique (et les disciplines voisines comme le design ou l'architecture) et des explications complémentaires. Au départ, Lissitzky avait même prévu un système d'éclairage artificiel dissimulé dans le plafond (lui-même peint de plusieurs couleurs) qui puisse s'adapter progressivement à la diminution de la lumière naturelle et la compenser. Avec tous ces aménagements, l'espace d'exposition était presque devenu lui-même une sorte de « proposition plastique² ».

Après ces différentes expériences, Lissitzky va décider d'abandonner l'art pour se lancer dans l'action politique. À ce titre il mettra en scène plusieurs expositions assez intéressantes à la gloire de l'URSS, en particulier le Stand des travailleurs de la presse à l'exposition « Pressa » de Cologne (1928) et la section soviétique de l'exposition FIF0 à Stuttgart (1929). Bien que ces installations puissent faire penser à des œuvres d'art (environnements ou installations), Lissitzky ne se positionnait plus en tant qu'artiste, mais plutôt

1. Sur la question des « espaces de démonstration » de Lissitzky [*Demonstrationsraum*], voir Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge/London, MIT Press, 2001, p. XXIV et *Situating Lissitzky*, *op. cit.*, p. 88.

2. Voir aussi Magalena Dabrowski, « El Lissitzky », dans *The Museum as Muse. Artists Reflect*, New York, The Museum of Modern Art, 1999, p. 46 et Mary Anne Staniszewski, *op. cit.*, p. 312.

en tant que maître d'œuvre, son but étant de parvenir à l'intégration des différents médiums au nom d'un message à faire passer à travers l'exposition. L'organisation du stand soviétique de l'exposition internationale « Film und Foto » (« FIFO ») de Stuttgart, en 1929, constitue l'un des exemples les plus intéressants de cette nouvelle démarche. Lissitzky y posait notamment le problème de la présentation de médiums inadaptés à l'espace d'exposition traditionnel comme la photographie ou le cinéma¹.

Les conceptions scénographiques d'El Lissitzky allaient ouvrir la voie à une compréhension nouvelle des transformations possibles de l'espace d'exposition. La première personne influencée par Lissitzky a sans doute été Herbert Bayer, un élève, puis enseignant au Bauhaus. Bayer va s'intéresser spécifiquement à l'usage de la photographie dans la structuration des expositions, non pas pour mettre en valeur la photographie en tant qu'art, ni même pour chercher à l'accrocher de manière novatrice, mais en tant que modèle de la vision (du spectateur). La conception scénographique développée par Bayer concernait ainsi au départ les limites du champ de vision du spectateur, limites assimilées à ce que permet la vision photographique monoculaire. Il s'agissait de travailler sur les conditions de vision elles-mêmes, en mettant en œuvre une sorte de « physiologie » du spectateur, dans une optique scientifique et déterministe. La « théorie du champ de vision » de Herbert Bayer, qu'il commence à expérimenter lors de l'exposition internationale des Arts décoratifs de Paris en 1930, partage certains points avec les techniques d'exposition de Lissitzky, notamment le constat de la relation réciproque entre le regardeur et ce qui est regardé. Cependant, contrairement à Lissitzky, il n'y a quasiment pas « d'interactions » possibles au sein des installations de Bayer. Le lieu ne se modifie pas ou ne s'adapte pas selon les désirs du visiteur. Celui-ci est au contraire « modélisé » et doit impercep-

1. On remarquera que, dans un texte paru à l'époque, Lissitzky se référait déjà au film comme métaphore de l'exposition ; décrivant les mouvements des spectateurs comme s'adaptant à la structure de parcours non linéaires, du même ordre que la succession des différents plans d'un film ; métaphore qui connaîtra un certain succès par la suite. Voir François Albéra, « Les passages entre les arts. Cinéma, architecture, peinture, sculpture », dans *Qu'est-ce que l'art au XX^e siècle ?*, Paris, (ensb-a)/Fondation Cartier, 1992, p. 22-26.

tiblement se conformer à ce que l'on attend de lui. Bayer va notamment essayer d'appliquer aussi littéralement que possible le programme de son diagramme (sphérique) du champ de vision. Comme le remarquait Germano Celant : « Il n'y a plus une seule manière de regarder ou d'exposer l'art, une manière basée sur la frontalité du mur. À la place, il y a maintenant une sorte de "perception sphérique", où les œuvres d'art peuvent être exposées de tous les côtés¹. » À l'instar d'El Lissitzky, Herbert Bayer va tâcher d'adapter ses conceptions scénographiques à l'action politique de propagande. D'abord, avec l'« Exposition des syndicats de travailleurs de la construction » de Berlin (1931), où en tant que principal scénographe de l'exposition (organisée par le Bauhaus) il avait entrepris des aménagements assez directifs en imposant un parcours en forme de rampe à sens unique et où tout un système signalétique avait pour but de guider au plus près les spectateurs à travers l'installation. Bayer à l'époque ne cherche pas à produire un espace contemplatif hors du temps comme dans le modèle du *white cube*, ni un « dispositif participatif » comme ceux de Lissitzky. Il s'agit plutôt de traiter l'exposition comme une représentation mise en œuvre par un observateur standard se déplaçant à travers un espace programmé, pendant une durée et à un rythme donnés. Selon les mots de Bayer : « 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. [...] L'organisme d'une exposition bien conçue inclut... la mobilité... la conviction... interpénétration et intersection... les mouvements de l'individu [...] Le plan est bâti à partir d'un motif ou d'une thématique qui doit être exposé... [...] le plan et la direction du visiteur ne doivent faire qu'un². » Pour Bayer, la scénographie d'exposition était un moyen permettant d'agir sur le visiteur (et même de le « transformer »). Ce programme se poursuivra à la fin des années 1930, lorsque Bayer émigrera

1. Germano Celant, *op. cit.*, p. 380. Sur les applications du « diagramme du champ de vision », voir Mary Anne Staniszewski, *op. cit.*, p. 25-27.

2. Herbert Bayer (1936), cité, dans Alexander Dörner, *The Way Beyond « Art » – The Work of Herbert Bayer*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1947, p. 205.

aux États-Unis. Ainsi, à l'exposition « Bauhaus 1919-1928 » (MoMA, 1938), l'idée scénographique principale reprenait et développait le principe général mis au point en Allemagne d'un « contrôle continu » de la visite du spectateur. Sur certains murs, un dessin de main orientait le visiteur, de même que des empreintes de pas ou des lignes de circulation dessinées sur les sols. À un endroit, un œilleton – sous forme de trou dans le mur – avait été rendu visible par un doigt pointé vers lui et un œil dessiné en dessous. Le spectateur était fortement incité à regarder à travers et à voir une présentation de robots mécaniques tournants, habillés des costumes de théâtre dessinés par Oskar Schlemmer dans son atelier du Bauhaus. L'ensemble de ces procédés scénographiques formait ce que Bayer appellera plus tard, le *traffic control* (la « science de la circulation¹ »), considérant qu'on peut modéliser le parcours complet des spectateurs dans une exposition par la couleur des murs et des cartels, par les indications graphiques signalétiques aux murs et sur le sol.

La deuxième des expositions scénographiées par Bayer au MoMA – « A Road to Victory », réalisée avec Edward Steichen en 1942 – poussait plus loin encore ce genre de principes. Il s'agissait d'une suite de « fresques photographiques » en forme de portrait panoramique géant de l'Amérique et de son armée. Bayer y mettait en scène son projet de champ de vision sphérique des années 1930 et le conjuguait à l'idée de « panorama dynamique », se déployant sur l'ensemble de l'exposition, tout en jouant sur l'idée d'un contrôle permanent de la visite. Bayer parlait à propos de ce procédé d'une manière de film inversé : « [...] j'ai voulu renverser le processus de réception du cinéma, où c'est le public qui est statique et le film qui avance. Dans ce cas, c'est donc le public que j'ai fait avancer à travers l'exposition. » Et Edward Steichen ajoutait quelque temps plus tard : « L'exposition est un film [...] dans lequel c'est vous qui bougez et où ce sont les images qui restent immobiles. » Au départ, Bayer aurait même apparemment voulu installer une

1. Olivier Lugon, « Des cheminements de pensée. La gestion de la circulation dans les expositions didactiques », dans *Art press* spécial n° 20, « Oublier l'exposition », Paris, 2000, p. 17-24.

sorte de trottoir roulant, afin de pouvoir contrôler plus précisément le déplacement des spectateurs¹.

À la même époque que Lissitzky ou Bayer, de nombreux autres scénographes conçoivent des projets assez ambitieux (sans nécessairement les théoriser²). L'un des cas les plus intéressants avait été l'exposition « Machine Art », organisée et scénographiée par Philip Johnson au MoMA en 1934. La principale idée de cette exposition se situait dans le fait de présenter littéralement un ensemble d'objets industriels ordinaires dans un musée d'art moderne, (sans ajouter de commentaires ou d'œuvres d'art pour les légitimer). En somme, cette exposition représentait une sorte d'aboutissement de la logique des *ready-made* de Duchamp. Les objets de nature très diversifiée avaient l'air d'avoir été choisis presque au hasard : des roulements à bille, des hélices, des chasses d'eau, des poignées de porte, des équipements de la maison ou du bureau, des fournitures hospitalières, des instruments scientifiques (microscopes, anémomètres, verres de laboratoires, boîtes de Petri...). Certains avaient été réalisés par des architectes, ingénieurs ou designers de renom ; d'autres n'avaient pas d'auteur identifié (autres que la compagnie qui les avait produits). Ce qui est intéressant du point de vue scénographique, c'est que les objets étaient présentés aussi directement que possible, souvent sans socle ou cadre. L'éclairage avait été dissimulé dans un faux plafond. L'ensemble ressemblait à une sorte d'installation artistique, où les jeux de formes étaient accentués, indépendamment des fonctions d'origine des différents objets. Comme le disait le communiqué de presse : « La beauté – mathématique, mécanique et utilitaire – a déterminé [la sélection des objets] pour leur présentation dans l'exposition, indépendamment du fait de savoir si leur design de qualité avait été conçu par un artiste ou un ingénieur

1. L'idée d'un trottoir roulant contrôlant la visite des spectateurs remonte à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Elle avait eu un développement spectaculaire dans le Futurama de Norman Bel Geddes réalisé pour le stand General Motors de l'Exposition internationale de New York en 1939. Elle a depuis trouvé de nouvelles applications dans l'aménagement des parcs d'attraction tels que Disneyland. Sur la question de la prise en charge totale des visiteurs, voir Alexander Dorner, *op. cit.*, p. 207).

2. On pense en particulier aux projets d'Adalberto Libera ou Giuseppe Terragni en Italie fasciste ou à ceux de Norman Bel Geddes, Walter Teague, Henry Dreyfuss ou Raymond Loewy, dans le cadre des expositions universelles américaines.

ou n'était que le résultat inconscient de l'efficacité mise en œuvre par la production de masse¹. » Le parti pris principal de cette exposition était de montrer des jeux de formes pures en leur supprimant tout contexte extérieur. Dans cette optique, le directeur du MoMA, Alfred Barr, avait introduit le catalogue par plusieurs citations – notamment tirées du *Philèbe* de Platon – mettant en avant une dimension idéaliste de la perfection formelle². Assez curieusement, « Machine Art » avait reçu un très grand succès de la part du public et de la critique. Les commentateurs avaient loué les techniques de présentation de Philip Johnson et l'un des critiques avait même écrit que le seul véritable artiste de l'exposition avait été le scénographe. On peut dire que cette exposition constitue de ce point de vue une date importante, puisque selon les mots mêmes de Philip Johnson, elle légitimait l'idée que l'on peut exposer à peu près n'importe quoi et le faire aimer par le public à condition de bien soigner l'installation, la médiation et les relations publiques.

Les « scénographies critiques » de l'art moderne

Aux exemples modernistes de Lissitzky, Bayer ou Johnson il convient d'ajouter celui de Frederick Kiesler, un de leurs contemporains, mais dont la démarche fournit un contrepoint à leur travail d'accompagnement (et de légitimation) des avant-gardes du début du siècle. La première scénographie d'exposition réalisée par Kiesler avait été celle d'une exposition de techniques de théâtre, présentée à Vienne, Paris et New York (1924-1926). À l'occasion

1. Sur l'exposition « Machine Art », voir notamment Terence Riley, « Portrait of the Curator as a Young Man », dans *Studies in Modern Art* n° 6, « Philip Johnson and the Museum of Modern Art », New York, The Museum of Modern Art, 1996, p. 55-60.

2. « Par la beauté des formes, je ne veux pas dire, comme la plupart des gens le croient, la beauté des personnes vivantes ou des images, mais [...], je veux dire des lignes droites et des cercles, et des formes planes ou solides, faites à partir d'eux par le tour (à bois), la règle et l'équerre. Ceux-ci ne sont pas, comme d'autres choses, des choses relativement belles, mais toujours et absolument belles. » Platon, le *Philèbe*, cité dans le catalogue de « Machine Art » (*Machine Art*, New York, MoMA, 1934, rééd. 1994, non paginé).

de cette exposition, il avait mis au point des systèmes d'accrochage autoporteurs, permettant de disposer les œuvres d'art dans n'importe quel lieu sans toucher aux murs. La conception de Kiesler de la scénographie d'exposition se différenciait de celles de Lissitzky ou Bayer, dans le sens où elle ne refusait ni la frontalité théâtrale, ni les contacts avec le domaine des galeries et musées traditionnels. Une autre différence tenait au fait que, dans les années 1926-1928, à l'époque où Lissitzky et Bayer décidaient de se consacrer aux expositions militantes, Kiesler avait choisi, lui, de se spécialiser dans l'aménagement de vitrines des grands magasins new-yorkais. Il avait rédigé plusieurs textes à ce sujet ; notamment, en 1930, *L'Art contemporain appliqué à la boutique et à son aménagement*, où il essayait de théoriser l'impact de l'art moderne sur l'aménagement des surfaces commerciales. Kiesler y développait une idée selon laquelle les grands magasins seraient les véritables introduceurs du modernisme à l'intention du public le plus large. Selon ses mots : « Le grand magasin a tenu lieu d'interprète pour le grand public d'un nouvel esprit en art. C'est ici que l'art gagnait son acceptation, non plus à travers le soutien à ses théories et principes dans les académies et écoles d'art, mais simplement par le fait d'installer ses créations au cœur même des centres commerciaux¹. » Une grande partie des recherches scénographiques de Kiesler à l'époque repose alors sur l'idée d'une psychologie du spectateur confronté à un spectacle. L'espace, pour Kiesler, n'est pas une donnée de la perception (comme pour Bayer), et il n'engage pas à l'action (comme pour Lissitzky), il se dispose plutôt de lui-même autour du spectateur et à sa demande – le rôle du scénographe étant de concevoir ce que Kiesler appelait des « machines de vision ».

En ce sens, la réalisation scénographique la plus importante de Kiesler avait été l'aménagement de la galerie Art of this Century de Peggy Guggenheim (1942), aménagement pour lequel il avait même rédigé un petit texte programmatique². L'un des espaces, qualifié de galerie cinétique, y présentait

1. Frederick Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, New York, Brentano's, 1930, p. 65 et p. 72.

2. Frederick Kiesler, « Notes on Designing the Gallery », dans *Friedrich Kiesler : Art of This Century*, Frankfurt am Main, MMK, 2002, p. 34-35.

notamment plusieurs dispositifs en forme de machines de vision. L'un, en forme de spirale, permettait de visualiser quatorze éléments tirés d'une *Boîte en valise* de Marcel Duchamp ; un deuxième muni d'une tirette mettait en marche une ampoule et un diaphragme, ce qui permettait de visualiser un collage d'André Breton ; un troisième, qualifié de *paternoster*, consistait en une sorte de monte-charge mis en marche grâce à une cellule photoélectrique et permettant de faire monter ou descendre à volonté une série de neuf peintures de Paul Klee¹.

Par la suite, Kiesler va aménager quelques autres galeries et expositions (dont l'Exposition internationale du surréalisme de 1947). Cette exposition reprenait certains procédés de l'Exposition internationale du surréalisme à Paris de 1938, dont Kiesler n'avait pas réalisé la scénographie – c'est Marcel Duchamp et Man Ray qui en étaient responsables –, mais où l'on retrouvait néanmoins des liens avec ses idées. Notamment le parti pris d'encombrement, de confusion et de mélange des genres (avec toutes sortes de dispositifs placés dans l'obscurité). On notera, en effet, que Kiesler – à la différence de Lissitzky et surtout de Bayer – ne concevait pas la scénographie comme un procédé disciplinaire de clarification de la présentation par la « neutralisation des objets », mais plutôt comme un moyen de « libérer la perception et de faire de l'observateur un participant actif ». De ce point de vue, la démarche de Kiesler se situait à la fois à l'exact opposé de la plupart des discours modernistes concernant l'organisation d'exposition en tant que pur système optique (comme ce que préconisait Bayer), et à l'encontre des discours visant à créer des espaces didactiques ou démonstratifs (comme ceux de Lissitzky). C'est sans doute dans le désordre de certaines expositions surréalistes qu'ont été le mieux mises en évidence certaines conceptions scénographiques de Kiesler sur le « modèle du Bazar² ». En fait, comme l'a remarqué Germano Celant,

1. Sur les « machines de vision », voir notamment *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 46-47 et p. 250-253.

2. Uwe M. Schneede, « Exposition internationale du Surréalisme, Paris 1938 », dans *L'Art de l'exposition*, op. cit., p. 182. Sur l'idée d'une libération de la perception, voir *Frederick Kiesler artiste-architecte* (sld. Chantal Béret), Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 103.

sans que cela soit explicitement théorisé, il y avait des implications importantes dans le refus de la scénographie moderniste exprimé par Kiesler et les surréalistes. Selon Celant, les surréalistes proposaient un espace d'exposition, qui, de par sa polysensorialité constitutive, par l'appel qui était constamment fait aux différents sens, ainsi qu'à la saleté et à l'obscurité, refusait l'atemporalité idéaliste du *white cube* : « Dans ce genre d'installation, l'œuvre d'art occupe l'espace en entier et les œuvres sont tissées ensemble. On ne donne pas de moment de repos au visiteur ; l'intérieur de la galerie ne va pas permettre la passivité ; on est toujours en train de descendre et de monter, de toucher et de réagir. L'exposition exclut la possibilité de l'indifférence et demande une participation de la part du spectateur. Chaque mouvement révèle une "menace" visuelle et sensorielle, interdisant la paresse ou le repos. L'exposition essaye de bloquer les réactions automatiques selon lesquelles on regarde et l'on ressent¹. »

La critique ironique du formalisme moderniste opérée par Kiesler à la galerie Art of this Century faisait écho à une critique beaucoup plus sinistre du même modernisme ; critique visible à l'exposition dite d'« Art dégénéré » [*Entartete Kunst*] de Munich en 1937. Sans entrer dans les détails de cette exposition complexe destinée à mettre en évidence la dégénérescence de la race humaine telle qu'elle était censée être visible dans les peintures des artistes modernes, contentons-nous de parler des ambitions de sa scénographie. Le commissaire de l'exposition, Adolf Ziegler, le disait très clairement : « Les citations et images, juxtaposées ou arrangées en une confusion désordonnée, sont destinées à encourager les émotions du spectateur, à déclencher des sentiments de répulsion et d'indignation ; ces sentiments à leur tour, comme les opinions exprimées dans les citations, sont concus afin d'encourager un sens de satisfaction face à la condamnation de ce genre d'art et finalement à inspirer le consentement [du public] par rapport au nouveau commencement "révolutionnaire" et [aux transformations] politiques². »

1. Germano Celant, *op. cit.*, p. 382-383.

2. Christoph Zuschlag, « An "Educational Exhibition" : The Precursors of *Entartete Kunst* and Its Individual Venues », dans « *Degenerate* » Art. *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (sld. Stephanie Barron), Los Angeles, LACMA, 1991, p. 89.

Quand on y réfléchit, le programme ainsi énoncé n'était pas aussi simple, ni aussi évident qu'il y paraît. D'autant plus qu'il y avait une sorte de contradiction à vouloir infliger une expérience douloureuse au visiteur, tout en souhaitant que le visiteur désire ardemment se l'infliger et désire du même coup participer à une opération d'assainissement collective. Ce qui est sûr, c'est que l'impression générale, lorsqu'on visitait l'exposition, était celle d'un grand désordre, lié à une sorte de collage continu entre des textes, des images, des objets, pas toujours très clairement raccordés entre eux. Cette impression était renforcée par le fait que les salles étaient petites (et entièrement remplies), afin de donner un sentiment d'étouffement ; les sculptures étant fréquemment présentées sans leurs socles et les tableaux accrochés un peu n'importe comment, parfois sans cadre, assez serrés, éclairées par peu de lumière, affublés d'étiquettes explicatives sarcastiques. En fait, évidemment, ce n'était pas complètement n'importe comment, puisqu'il y avait derrière cet accrochage l'idée de faire passer un message aussi clair que possible tout en dévalorisant les œuvres présentées. L'idée directrice des commissaires de l'exposition était au fond de produire une sorte de correspondance entre l'idée biologique de dégénérescence (censée être visible dans les œuvres) et le chaos de l'accrochage. Il ne s'agissait pas de rendre compte des intentions spirituelles, formelles ou politiques des artistes, mais d'utiliser les œuvres afin de créer un portrait d'ensemble d'une vue du monde matérialiste et cosmopolite, « bolchevique et juive » : portrait censé s'opposer à l'âme allemande éternelle. La difficulté principale tenait à la volonté de concevoir une exposition persuasive sans qu'elle soit séduisante ; une exposition qui soit bien faite, qui montre bien les œuvres d'art, sans pour autant les mettre en valeur. Le but étant de produire de la détestation de la part des visiteurs¹.

1. Richard A. Etlin, « Introduction : The Perverse Logic of Nazi Thought », dans *Art, Culture and Media Under the Third Reich* (sld. Richard A. Etlin), Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 13.

La normalisation progressive de la scénographie d'exposition

L'histoire plus récente de la scénographie d'exposition – après la Seconde Guerre mondiale – a souvent été moins créative qu'au cours de la première moitié du siècle. Et ce, en dépit de réalisations intéressantes de la part de René d'Harnoncourt, Arnold Bode, Charles et Ray Eames, Paul Rudolph et quelques autres. Il faudrait ajouter quelques mots à propos des pratiques de scénographie d'exposition des années 1960-1970, pratiques mettant en jeu des formes d'art de plus en plus hétérogènes (art conceptuel, art minimal, land art, antiforme, art vidéo, body art, performance, art participatif, interactivité, etc.). À l'inverse de ces pratiques artistiques, on peut dire que la scénographie d'exposition de la même époque a eu tendance à devenir de plus en plus normative et conformiste. Un peu comme s'il s'agissait de « liser » les différences entre les types de pratiques, en usant d'artifices scénographiques. Le cas le plus emblématique est sans doute celui de la Documenta, une exposition qui, de manière extrêmement révélatrice, avait été dirigée au cours de ses quatre premières éditions (1955 à 1968) par un scénographe d'exposition : Arnold Bode. La pratique de Bode avait ainsi constamment consisté à normaliser le rapport aux œuvres, en adaptant des méthodes scénographiques modernistes – issues d'un héritage direct du Bauhaus –, afin de lier ensemble des œuvres hétérogènes (ce qui était particulièrement flagrant lors des deux premières éditions de 1955 et 1959). Au fond, la scénographie selon Bode ne faisait qu'entériner le fait que la plupart des formes artistiques depuis les années 1950 avaient eu tendance à se conformer au format du musée. La scénographie de la Documenta reflétait le développement de l'art contemporain international, un développement qui faisait que même dans le cas des espaces alternatifs ou des galeries commerciales, bien souvent il s'agissait de s'inspirer de la muséographie des grandes institutions du type MoMA ou Guggenheim. De fait, à partir de cette époque, la scénographie de l'art contemporain va avoir de plus en plus souvent tendance à rester cantonnée dans le registre conventionnel d'un *white cube* figé (avec assez rarement des propositions un peu plus participatives).

Face à cette situation hégémonique, des critiques vont tout de même progressivement survenir à l'encontre du *white cube*. Ces critiques visaient à la fois le musée et les espaces d'exposition du type Documenta, accusés de ne pas mettre suffisamment en valeur les œuvres d'art, tout en créant une distance artificielle vis-à-vis du spectateur. Depuis les années 1960, trois types de critiques vont être régulièrement adressées par les artistes à la scénographie normative en forme de *white cube*. La première concerne les conceptions idéalistes qui lui sont sous-jacentes – au nom de la séparation que ce type de dispositif produit entre l'art et la vie. C'est une critique parfaitement exprimée par le critique d'art et artiste Brian O'Doherty dans son ouvrage *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. O'Doherty y décrit la manière dont le *white cube* a été pensé comme un espace coupé du monde et sans relation avec lui. Il le rapproche d'autres espaces similaires, tels que les espaces à caractère religieux, où ce qui est recherché est la contemplation et l'absorption dans une sorte de méditation – mais en aucun cas la communication entre les personnes qui y sont (d'ailleurs, idéalement, il est complètement vide). Tous les éléments qui y sont disposés sont installés pour ne pas distraire cette contemplation et, au fond, ce dispositif de présentation postulerait implicitement, selon lui, le fait que l'activité de visite d'un musée consiste à essayer d'approcher l'essence des œuvres d'art qui s'y trouvent (essence toute formelle évidemment¹). La deuxième critique adressée au modèle du *white cube* y voit l'espace idéal du commerce de l'art. La blancheur et le vide représentant les meilleurs moyens de mettre en scène la valeur d'un objet par le principe de la « raréfaction » du goût. Comme le disait l'artiste minimal Donald Judd : « Presque tout l'art, depuis trente ans, s'expose dans des galeries aux murs blancs et nus [...]. L'art est vu dans un contexte commercial, et non comme il devrait être vu. L'éclairage est toujours mauvais, des projecteurs transforment les objets exposés en choses précieuses, en bijoux vendables². » Plus récemment, une troisième critique

1. Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 14-15.

2. Donald Judd, « Longue discussion, non sur les chefs-d'œuvre, mais sur les causes de leur rareté » (1984), dans *L'Époque, la Mode, la Morale, la Passion*, Paris, CNAC-GP, 1987, p. 528. Pour une discussion à propos des résonances contemporaines du *white cube*, voir *MJ-Manifesta Journal, Journal of Contemporary Curatorship*, n° 1,

est adressée au *white cube*, qualifié d'espace normatif de l'art. Il s'agit de prendre le contre-pied de la principale défense du *white cube*, qui avait toujours consisté à affirmer qu'il y avait là un moyen efficace de séparer le bon grain de l'ivraie, le *white cube* permettant de matérialiser une hiérarchie entre les œuvres d'art, les mauvaises disposent de ce fait de peu d'espace et de peu d'éclairage et les bonnes étant présentées en pleine lumière et très isolées. Cette troisième forme de critique accompagne en fait la mise en cause des valeurs absolues en art. À partir du moment où l'on ne considère plus que certaines œuvres sont meilleures que d'autres de manière absolue, mais sont tout juste présentées contextuellement comme telles, alors on peut considérer que le *white cube* n'est qu'un moyen répressif utilisé pour établir des normes de qualité en art¹. Le fond du problème tient au fait que, comme le remarquait Daniel Buren, la plupart des artistes de nos jours travaillent pour des espaces standards et font des œuvres susceptibles de s'adapter à toutes sortes de situations. Cette volonté de neutralité encourage la standardisation de l'espace d'exposition « cubique, neutralisé à l'extrême, à la lumière plate et uniforme que nous connaissons [...] ce qui consciemment ou non oblige le producteur en atelier à produire pour un type d'endroit banalisé et par la même occasion à banaliser son propre travail afin de l'y conformer² ».

La généralisation de ces critiques à la fin des années 1960 aura pour première conséquence de provoquer le transfert de la fonction d'auteur de l'exposition de la personne du scénographe à celle du commissaire, le scénographe se pliant progressivement à des projets qui ne sont pas les siens. À ce propos, il est assez révélateur qu'Arnold Bode ait fini par laisser sa place de directeur de la Documenta à Harald Szeemann en 1970, ce qui permettait d'opérer un déplacement dans la fonction d'auteur d'exposition d'une dimension formelle vers une dimension plus conceptuelle.

Spring/Summer 2003 « The Revenge of the White Cube ? », Amsterdam/Ljubljana, International Foundation Manifesta/Moderna galerija, 2003, p. 12 et p. 59.

1. Branislav Dimitrijevic, dans *MJ-Manifesta Journal*, *op. cit.*, p. 61.

2. Daniel Buren, « Fonction de l'atelier » (1971), dans *Museums by Artists* (sld. A. A. Bronson et Peggy Gale), Toronto, Art Metropole, 1983, p. 66.

La scénographie d'exposition en tant qu'œuvre

La pratique de la scénographie d'exposition peut-elle être considérée comme productrice d'œuvres ? Deux cas sont à envisager : celui où l'œuvre est indissociable de sa scénographie et celui où la scénographie est prise pour elle-même, en tant que montage d'éléments hétérogènes. Le premier cas engage la distinction entre « faire une œuvre » et « faire une exposition ». Si l'on y réfléchit, réaliser une scénographie d'exposition ne peut être la même chose que réaliser une exposition (puisque avec la scénographie il s'agit uniquement de la mise en espace d'un certain nombre d'éléments). Pourtant, il peut arriver que l'œuvre et sa scénographie se superposent ou soient quasi identiques. Par exemple, à la Biennale de Venise 1999, on pouvait voir une installation vidéo, due à l'artiste écossais Douglas Gordon, qui consistait en la projection de deux extraits identiques et mis en boucle de *Taxi Driver*, sur deux murs opposés d'une salle, avec un décalage entre les deux boucles vidéo. Ici, il ne s'agissait évidemment pas d'une exposition du film *Taxi Driver*, mais d'une œuvre fondée sur la réinterprétation et la mise en espace de *Taxi Driver*. Dans un autre ordre d'idées, en 2007, à l'entrée de l'exposition « The Third Mind » au Site de création contemporaine du Palais de Tokyo, on pouvait voir une installation constituée de moniteurs vidéo disposés au sol et présentant chacun un « *screen test* » – petit portrait filmé – réalisé par Andy Warhol à la Factory. L'organisateur de l'exposition, l'artiste Ugo Rondinone, ne s'était pas contenté de présenter les films les uns à la suite des autres, il les avait « spatialisés ». Et en les présentant sur des moniteurs au sol, il avait créé des rapprochements et des confrontations entre les différentes personnes. On avait là une double transformation : d'une part, la requalification des bandes d'essai de Warhol en œuvre autonome par le biais de la présentation muséale sur écran ; d'autre part, la mise en relation signifiante des différentes bandes entre elles. On pourrait multiplier les exemples à l'infini, en remarquant que les installations ou les environnements – lorsqu'ils sont réalisés *in situ* par l'artiste – sont pratiquement indissociables de leur scénographie. Les seuls éléments scénographiques échappant éventuellement à l'œuvre proprement

dite sont alors les cartels, la signalétique, le parcours au sein de l'exposition et parfois l'éclairage ou l'architecture du lieu.

Ajoutons quelques mots, à propos du fait que le développement des « installations » des « environnements » ou plus généralement des « dispositifs » artistiques pose la question de la limite entre une œuvre et son accrochage. Nous distinguerons plusieurs cas de figure : la réinterprétation d'une présentation historique d'œuvres d'art comme étant une « installation » ; la revendication « artistique » que font certains scénographes ou commissaires d'exposition ; la tendance récente à demander à des artistes de concevoir une scénographie spécifique « en tant qu'œuvre » pour un musée. Le premier cas concerne le fait que certains musées, comme le MoMA, se sont mis à documenter certaines scénographies d'exposition (c'était le cas des scénographies de Lissitzky et Kiesler dès « Cubism and Abstract Art » (MoMA, 1936) ou de celles de Bayer à « Bauhaus 1919-1928 » (MoMA, 1938)) ; et cela, parmi les œuvres d'art. Dans le même esprit, depuis les années 1970, des scénographies sont régulièrement recréées au sein d'expositions. Par exemple, à l'exposition « Paris-New York » (Centre Pompidou, 1977), on avait recréé partiellement la galerie Art of this Century de Frederick Kiesler et à « Paris-Paris » (Centre Pompidou, 1981), on avait recréé une partie de l'Exposition internationale du surréalisme de 1938. Le même phénomène se reproduit de plus en plus souvent : on a pu le constater ces dernières années à l'exposition « Stieglitz » au musée d'Orsay, où l'on avait reconstruit la Galerie 291 ; à l'exposition « La révolution surréaliste », où il y avait les vitrines de l'exposition surréaliste de la galerie Charles-Matton (1936), ou encore à « Dada » où était présentée une reconstitution de l'exposition Picabia à la galerie Dalmau de Barcelone, ainsi qu'une reconstitution de la première Foire internationale Dada de Berlin (1920). La reconstitution de scénographies d'exposition est ainsi quasiment devenu un « genre » à part entière : en 1989, à l'exposition « Stationen der Moderne » à la Berlinische Galerie (Berlin), on avait reconstitué jusqu'à vingt expositions historiques allemandes (de 1910 à 1969¹).

Un autre cas concerne les scénographes d'exposition vus comme « auteurs » de l'exposition qu'ils organisent. La question se pose surtout

1. Sur ce phénomène, voir Mary Anne Staniszewski, *op. cit.*, p. 302.

depuis une vingtaine d'années, depuis qu'on a compris que des juxtapositions d'œuvres pouvaient produire du « sens » et ressembler à une forme de « collage » ou de « montage » (donc à une forme de « création artistique »). Les transformations que l'on peut produire sur une œuvre (ou un ensemble d'œuvres) « par l'accrochage » sont en fait « infinies ». Une peinture de Manet accrochée à côté d'une peinture de Vélasquez ou une peinture de Matisse à côté d'une de Picasso a des conséquences sur la « lecture » que l'on fait des deux œuvres. La scénographie d'exposition – comme la muséographie – est ainsi un exercice (largement subjectif) de « décomposition et recomposition » permanent qui n'est jamais neutre¹.

Le dernier cas concerne le fait que l'on demande de plus en plus à des artistes d'intervenir au sein même des collections des musées d'art ancien ou moderne. Deux exemples peuvent fournir des sources de réflexion. Le premier est celui de l'aménagement d'une salle du MNAM par Fabrice Hybert en 2000. L'artiste y avait fait un choix d'œuvres, disposé des sièges et, en quelque sorte, s'était substitué aux conservateurs. Le résultat était assez troublant : que fallait-il voir ? Une œuvre de Fabrice Hybert ? Un ensemble d'œuvres de toutes sortes d'artistes ? Une installation ? Autre exemple, non moins problématique : en 2003, Peter Noever, conservateur au MAK (musée d'Arts décoratifs de Vienne), commande à des artistes internationaux le réaménagement de son musée. Ainsi, parmi d'autres, Barbara Bloom, Gunther Förg ou Jenny Holzer avaient réalisé des propositions muséographiques pour des salles spécifiques. Les artistes se sont-ils mués en scénographes ou en muséographes pour autant ? Quelle est la nature du travail effectué ? Doit-on conserver les aménagements réalisés comme s'il s'agissait d'œuvres plus traditionnelles ? Ces aménagements sont-ils protégeables, conservables, vendables, échangeables ?

1. On a par exemple vu le scénographe Robert Wilson « signer » son aménagement de l'exposition « Paul Landowski, le temple de l'homme » au Petit Palais (1999).

COMMISSAIRES

La question de savoir si les commissaires d'exposition peuvent faire figure d'auteurs est un peu plus complexe que pour ce qui concerne les muséographes ou les scénographes d'exposition, puisqu'elle renvoie à une distinction parfois difficile à faire de nos jours entre la création artistique et sa diffusion : entre une œuvre d'art et son exposition. Cette distinction est d'autant plus difficile à faire que de moins en moins d'artistes produisent leurs œuvres indépendamment d'un contexte d'exposition donné. Cela veut-il dire pour autant qu'ils sont soumis pieds et poings liés au bon vouloir d'un commissaire qui les « utilise » ? Peuvent-ils, à l'inverse, envisager de se passer de lui ? Si son rôle – reconnu à tort ou à raison comme décisif – n'est pas celui d'un auteur, quel est-il ? Est-ce un technicien, un gestionnaire, un aide, un producteur ? On utilise toutes sortes de mots pour désigner les personnes en charge des expositions : commissaire, organisateur, *curator*¹ (ou « curateur »), « faiseur d'exposition² », commissaire indépendant ou institutionnel, etc. Par commodité, nous utiliserons plutôt le mot « commissaire », le mot le plus courant, bien qu'il recouvre une grande diversité de fonctions. En effet, dans certains cas, le rôle du commissaire se réduit au choix des œuvres ou des artistes ; dans d'autres, il doit également concevoir la scénographie, négocier les prêts et rémunérations, l'assurance, la médiation, la communication... Il sera ici question des commissaires en général, sachant que ceux-ci, suivant les occasions, occupent souvent plusieurs rôles (artiste, critique, directeur de centre d'art, membre d'une commission d'achat, enseignant, etc. ; parfois le tout simultanément).

1. En anglais, le mot *curator* désigne à la fois le commissaire d'exposition (*exhibition curator*) et le conservateur de musée (*museum curator*).

2. Selon l'expression de Bernhard Fibicher autrefois employée par Harald Szeemann (*Ausstellungsmacher*). Voir Bernhard Fibicher, « Les faiseurs d'exposition », dans *L'Art exposé. Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies* (textes réunis par Bernhard Fibicher) Sion, Cantz, 1995, p. 271-278.

Quelques remarques d'ordre historique : contrairement à ce que l'on pourrait penser, il y a eu des commissaires d'exposition reconnus comme tels depuis extrêmement longtemps. Simplement, pendant longtemps on n'accordait pas beaucoup d'importance à leur travail : on les considérait le plus souvent comme des sortes de « décorateurs » et on assimilait leur travail à celui du scénographe. Nous l'avons déjà fait remarquer, les premiers commissaires ayant eu une certaine responsabilité (en matière de jugement) ont assurément été les « commissaires aux tableaux » de l'Ancien Régime. Il s'agissait de certains membres de l'Académie royale de peinture et sculpture, désignés par leurs pairs, afin de rédiger le livret ou de réaliser l'accrochage des tableaux au Salon et d'arbitrer les conflits éventuels entre les exposants. Ce rôle était en partie diplomatique et il comportait tellement de contraintes de tous ordres qu'il ne laissait que peu de place à l'initiative. Les choses vont un peu changer à partir de la Révolution française, lorsque quelques artistes vont décider de prendre leur carrière en main en organisant leurs propres expositions. Dans les années qui suivent la Révolution, cela concerne David et Géricault. Et par la suite, Courbet, Manet, Rodin ou Gauguin. Ces artistes représentaient tout de même des exceptions. En revanche, à partir du début du ^{XX}^e siècle, on note un intérêt de plus en plus grand pour l'organisation d'exposition de la part de certains artistes de l'avant-garde – y compris l'organisation d'expositions des œuvres d'autres artistes. C'est le cas avec Malevitch, Kandinsky, Stieglitz, Duchamp, Rodtchenko, Lissitzky, Sztreminski, Moholy-Nagy, Steichen, etc., qui ont tous été, à divers titres, organisateurs d'expositions importantes. Simultanément, à partir de la fin du ^{XIX}^e siècle, d'autres personnes vont s'investir dans l'organisation d'expositions avec des objectifs très différents de ceux des artistes. Notamment certains galeristes : Durand-Ruel, Vollard, Kahnweiler, Walden, Levy, Janis, Castelli, etc. Un certain nombre de critiques d'art vont eux aussi s'improviser organisateurs d'exposition ; singulièrement à partir des années 1950 : Alloway, Read, Restany, Tapié...

Il y a un cas un peu à part, c'est celui des conservateurs de musée. Contrairement aux artistes, critiques, architectes et autres galeristes, les conservateurs ont toujours été, de par leur fonction, organisateurs d'exposition. Néanmoins, une opposition s'est toujours jouée parmi eux, entre une volonté conservatrice au sens fort – reconduisant les procédures d'exposition

les plus éprouvées –, et le désir de produire des relations aussi justes que possibles entre les objets – quitte à repenser les aménagements existant. De ce fait, les conservateurs ayant joué le rôle le plus important en matière de commissariat d'exposition ont plutôt été les fondateurs d'institutions : Dreier, Newhall, Johnson, Barr Jr, d'Harnoncourt, Andry-Farcy, Cassou, Sandberg...

Une étape importante de l'histoire du commissariat d'exposition est atteinte à partir des années 1960, avec les débuts de ce que nous appelons communément l'art contemporain. La différence avec les époques antérieures tient au fait que le commissaire – quelle que soit son activité d'origine – va de plus en plus s'impliquer dans le contenu de ce qui est montré et dans l'accompagnement de la production des œuvres. C'est à ce moment-là qu'une ambiguïté va commencer à se développer à propos de la nature de son travail. D'autant plus qu'à partir de cette époque, un nombre croissant de conservateurs va choisir de s'investir dans le champ de l'exposition de manière significative. On pense à Szeemann, Rubin, Sandberg, Hulten, König – pour ne prendre que quelques exemples parmi les plus connus. Au cours de cette même période, le développement très important des institutions de l'art contemporain va faire qu'on en viendra à introduire une distinction qui n'existait pas auparavant, entre commissaires « institutionnels » (conservateurs, directeurs de centre d'art, de FRAC, de médiathèque...) et commissaires « indépendants » (critiques d'art, écrivains, artistes).

Revenons à nouveau sur ce qu'est un auteur et en quoi en revendiquer le statut peut parfois poser problème à certains. Sans trop insister sur cette question, on remarquera que les notions d'autorité ou d'auteur ont une connotation « originaire¹ » et que, dans ce sens, une exposition propose des directions, des modes de lecture multiples, qui constituent une « valeur ajoutée » et qui relèvent largement des discours propres à l'organisateur. De ce fait, il a pu arriver – assez fréquemment dans les années 1970 – que les artistes ressentent une frustration à l'idée de se sentir « instrumentalisés » par un projet de commissaire-auteur. L'ironie de cette situation vient alors du fait que l'émergence de la figure de l'auteur dans le domaine du commissariat

1. Le mot « auteur » vient du latin *actor*, qui accroît, qui fonde ; comme lorsque l'on parle de « l'auteur de mes jours ».

d'exposition soit exactement contemporaine de sa remise en cause par certains théoriciens, comme Foucault, Barthes, Derrida ou Althusser. Ces théoriciens contestaient la conception traditionnelle de l'auteur, communément considéré jusque-là – selon une tradition remontant à la Renaissance et au romantisme –, comme un « génie », un créateur solitaire, hanté par une inspiration qui le domine. Il s'agissait alors de déconstruire ces représentations, afin de montrer qu'un auteur n'est jamais aussi fou ou sauvage qu'on essaie de nous le faire croire, mais plutôt quelqu'un « traversé des discours » de son époque. Quelques mois avant le « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Foucault, Barthes avait ainsi publié un article intitulé « La mort de l'auteur », afin de signifier encore plus directement le fait que, désormais, il était complètement injustifié de se parer du titre d'auteur (en se soustrayant à la société), alors que ce qui comptait était une forme d'effectivité politique¹. C'est une époque où, d'ailleurs, un certain nombre d'artistes choisissent de se retrouver en groupes « anonymes » de création collective afin de combattre la notion romantique d'auteur.

Assez curieusement donc, à la même époque on assiste à la valorisation de la personne de l'auteur dans le domaine de l'exposition – à l'image de ce qui se produit alors dans le domaine du cinéma. Il est vrai que le cinéma – comme l'organisation d'exposition – partait d'une situation inverse à la plupart des formes d'art, en étant de fait un travail d'équipe, fortement encadré dès l'origine (quasiment impossible à pratiquer tout seul). La valorisation du metteur en scène en tant qu'auteur dans le domaine du cinéma mettait en avant une pratique spécifique et une forme d'écriture personnelle que seuls certains metteurs en scène maîtrisaient et développaient à travers leurs films. Et de fait, la revendication du statut d'auteur chez les commissaires d'exposition n'est pas sans rappeler cette conception particulière de l'autorité.

1. Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. Points, 1984, p. 63-69.

Du conservateur à l'auteur d'exposition

Qu'est-ce qu'un commissaire ? On dira pour simplifier qu'un commissaire d'exposition est quelqu'un qui interprète et met en scène avec compréhension et avec des intentions particulières des objets (de toute nature) à destination d'un public. Au fond, c'est la même chose qu'il s'agisse d'une foire commerciale, d'une galerie, d'une exposition temporaire ou d'un musée. Comme nous l'avons vu plus tôt, le musée n'est évidemment pas du tout épargné par cette dimension subjective du commissariat d'exposition. D'ailleurs, l'un des plus importants conservateurs de musée d'art moderne, Willem Sandberg (directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam de 1938 à 1963) ne disait pas autre chose : « Il n'y a pas de critérium objectif. Il en résulte qu'un musée porte l'empreinte de son organisateur puisque c'est lui qui y rassemble ses amours. Le musée impersonnel est un cimetière, les objets y sont déposés et n'y vivent pas. Le vrai musée est une œuvre d'art. » Et il allait jusqu'à affirmer que lui et lui seul « décidait si quelque chose était une œuvre d'art ou pas¹ ».

Essayons de définir un peu plus précisément la pratique du commissaire d'exposition. Pendant très longtemps, il y avait un très grand flou sur la définition de son champ de compétences. La seule forme de commissariat d'exposition à avoir un statut étant celle pratiquée par les commissaires institutionnels. Ce qui est intéressant, c'est que, comme dans d'autres domaines, il a fallu à un moment l'intervention de la justice pour déterminer le fait qu'une exposition puisse être « une œuvre de l'esprit » – pour reprendre le titre d'un article du juriste Bernard Edelman². L'exemple que donne ce dernier est assez éclairant. Au milieu des années 1990, le ministère de la Culture avait décidé de créer une Cité du cinéma au Palais de Tokyo. Cette institution devait réunir la Cinémathèque française et la BIFI (Bibliothèque de l'image et du film) et permettre de réaménager le musée du Cinéma. En

1. Willem Sandberg, cité par François Mairesse, *Le Musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, PUL, coll. Muséologies, 2002, p. 92 et p. 175.

2. Bernard Edelman, « Une exposition peut être une œuvre de l'esprit » (1998), dans Nathalie Heinich et Bernard Edelman, *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, coll. Armillaire, 2002, p. 43-46.

1997, alors que les travaux d'aménagement étaient déjà entamés, les ayants droits de Henri Langlois – lequel avait fondé et dirigé la cinémathèque et le musée du Cinéma – vont s'opposer au transfert du musée au Palais de Tokyo, arguant de sa dénaturation dans sa nouvelle présentation. Au terme d'un procès de plusieurs années, la cour d'appel de Paris va juger que le musée du Cinéma ne doit pas être réadapté à de nouvelles normes de muséographie, ni transformé d'aucune manière, car ce serait porter atteinte au droit moral de Langlois. L'arrêté du jugement insistait notamment sur le fait que la notion de musée du cinéma n'existait pas avant que Langlois en organise un ; qu'il en avait eu seul l'idée et qu'il en avait également assuré seul la conception précise (choix des objets et projections, ordre de présentation, scénographie originale, parcours et mise en scène « cinématographique », etc.). Le tribunal concluait que le tout reflétait la personnalité de Langlois, son imaginaire et sa conception de l'histoire du cinéma et pouvait donc être assimilé à une œuvre de l'esprit (protégeable par le droit d'auteur). Évidemment, le problème que pose ce genre de jugement, c'est de savoir jusqu'où peut s'appliquer le droit d'auteur. Est-ce qu'une collection est protégeable en tant que telle, du fait de la qualité des choix opérés par le collectionneur, ou bien un repas dans un grand restaurant, du fait de l'attention aux détails (lumières tamisées, décor, qualité des aliments et de l'accueil), ou tout autre pratique recelant une dimension « créative » ? On a vu des collectionneurs prétendre qu'une exposition de vieilles voitures constituait une œuvre de l'esprit ou un amateur réclamer la protection légale sur un film de montage d'archives... Quoi qu'on en pense, ce que le jugement Langlois précise, c'est le fait que le droit d'auteur ne s'applique pas uniquement à des objets, mais peut tout aussi bien s'appliquer à des arrangements temporaires d'objets. En l'occurrence, choisir, sélectionner et ordonner pour faire un ensemble cohérent suffit visiblement pour faire œuvre, puisque la cour d'appel de Paris a même reconnu qu'un répertoire de cartes postales régionales méritait protection « par la sélection des cartes postales et l'estimation qui en était faite ». Ce qui est particulièrement intéressant dans le cas du musée du Cinéma de Langlois, c'est le fait qu'il ne contenait pas que des objets industriels (caméras ou trépieds), mais aussi des œuvres elles-mêmes protégées par le droit d'auteur (films, photographies, affiches, peintures). L'une des conséquences

de cette reconnaissance attribuée à quelqu'un qui arrange des objets qui ne sont pas nécessairement artistiques, c'est que l'on ne pourra pas reprocher à un commissaire d'exposition de mélanger des œuvres d'artistes et des documents, voire des objets triviaux, puisque ce sont justement les rapprochements entre les choses qui sont signifiants et justifient de la qualité d'auteur. Simultanément, il sera difficile de prétendre d'un commissaire qui expose de la peinture et des fers à repasser que son activité est subordonnée à la peinture.

Les sociologues Nathalie Heinich et Michael Pollack ont fait une étude dans les années 1980, pour voir si l'on pouvait discerner une évolution de la position de conservateur vers celle d'« auteur d'exposition ». L'un des premiers éléments utilisés dans cette étude consistait à remarquer que la profession de conservateur avait énormément évolué, en se complexifiant depuis les années 1960. Heinich et Pollack comparaient notamment une exposition « Bonnard » organisée par Jean Clair à l'Orangerie en 1966 et une autre exposition « Bonnard » organisée par le même commissaire vingt ans plus tard au Centre Pompidou. En 1966, Jean Clair avait à peine eu à choisir des œuvres, sans volonté particulière de démonstration. Il avait juste eu à écrire aux collectionneurs concernés pour obtenir aussitôt des prêts d'œuvres ; il n'avait travaillé qu'avec une dactylo et un tapissier, la conception d'ensemble étant essentiellement chronologique et simple à mettre en œuvre. Et pour tout produit dérivé, il avait publié un tout petit catalogue. En revanche, en 1986, le catalogue était devenu un « pavé » à ambition scientifique, l'exposition visait à démontrer une position d'historien de l'art et Clair avait travaillé avec une équipe de plusieurs dizaines de personnes, ne serait-ce que pour la mise en forme matérielle de l'exposition¹. Heinich et Pollack remarquaient au passage le développement et la segmentation des métiers de l'exposition entre toutes sortes de spécialités (muséographes, scénographes, iconographes, responsables du son ou de la lumière, etc.). Ce qui avait eu pour conséquence que de plus en plus de personnes extérieures au monde des musées s'étaient mises à organiser des expositions. D'abord des personnes qui n'étaient pas conservateurs de musées (des historiens de l'art, des critiques, des universitaires, des artistes), puis des per-

1. Nathalie Heinich et Michael Pollack, *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*, Paris, Centre Pompidou/BPI, coll. Études et recherches, 1989, p. 25-36.

sonnes qui ne faisaient même pas nécessairement partie du milieu de l'art (philosophes, écrivains, metteurs en scène, entrepreneurs, publicitaires...). Il y avait ainsi eu une dissociation progressive de la fonction de commissaire d'exposition par rapport à celle de conservateur. Puisqu'il n'était plus nécessaire d'avoir une compétence professionnelle pour concevoir des expositions, ou tout au moins pour les imaginer, on en était venu à considérer le commissaire comme une sorte d'auteur, l'exposition se caractérisant d'abord par la singularité d'un propos. Jean Clair était donné en exemple d'auteur d'exposition, ce que l'on pouvait constater avec différentes expositions : « Les Machines célibataires » (1971), « Marcel Duchamp » (1977), « Vienne 1880-1938 » (1986), etc., pour n'en citer que quelques-unes¹.

Pour Heinich et Pollack, l'accès à une qualité d'auteur pour un commissaire d'exposition répondait à une triple nécessité : 1. la mise en évidence d'une *thématique*, autrement dit d'une unité de préoccupations personnelles « traversant » une série d'œuvres ; 2. une *stylistique*, c'est-à-dire une unité dans le parti pris de mise en forme ; 3. l'identification par le public (quel qu'il soit) lors de la *réception* d'une cohérence particulière qualifiant l'ensemble de la présentation. Il semblerait que les deux premiers éléments soient les deux faces d'une même pièce... Le problème, c'est que, si l'on y réfléchit un peu, on s'aperçoit assez vite de la contradiction qui peut apparaître entre l'exigence de singularité des deux premières conditions et la nécessité d'une réception optimale de la part du public. C'est le problème de la relation entre la conception d'une exposition et sa médiation, et il ne semble pas nécessaire d'insister trop sur ce point, ce que nous ferons ultérieurement. D'autant plus qu'un travail d'auteur d'exposition ne fait vraisemblablement sens que s'il y a aussi un travail sur la médiation (sinon, comme le disait Catherine David, on court le risque d'une esthétisation du propos²).

En fait, pour cette raison, comme le remarquait le critique d'art, commissaire et conservateur anglais Lawrence Alloway, les commissaires-auteurs sont

1. Clair en a bien entendu réalisé bien d'autres par la suite : « À visage découvert » (1992), « L'Âme au corps » (1993), « La Mélancolie » (2005)...

2. Catherine David, « The New Curator », dans *Conventions in Contemporary Art. Lectures and Debates, Witte de With 2001* (sld. Valentijn Byvanck), Rotterdam, Witte de With, 2001, p. 101.

forcément une minorité et il est quasiment impossible à un conservateur de musée d'atteindre ce statut. En effet, un commissaire institutionnel est constamment dans une posture ambivalente, du fait de la double exigence de satisfaire une communauté spécialisée (en faisant plaisir à quelques personnes, y compris soi-même), tout en s'adressant à un public autre (plus ou moins large). Il subit d'ailleurs constamment des pressions d'un côté comme de l'autre ; du fait 1. de vouloir ne pas se brouiller avec les artistes ; 2. de vouloir conserver de bonnes relations avec les marchands ; 3. de garder la confiance des collectionneurs ; 4. d'essayer de satisfaire les attentes des directeurs ou conseils de surveillance des musées ; 5. d'essayer de satisfaire les attentes de ses pairs (commissaires, critiques, conservateurs de musée, etc.). On ajoutera à cela la nécessité d'avoir de bonnes critiques et un succès d'audience. Tout cela est évidemment très compliqué à gérer.

Un cas particulier est devenu paradigmatique de la figure du commissaire, c'est celui de Harald Szeemann. Szeemann était un historien de l'art de formation, devenu directeur de la Kunsthalle de Berne à la fin des années 1950. La Kunsthalle de Berne, fondée en 1918 par des artistes, fonctionnait depuis quelques années déjà comme un centre d'art assez important – au moins depuis Arnold Rüdlinger, l'un des prédécesseurs de Szeemann¹. Celui-ci va tirer parti de ces acquis, travaillant constamment avec les Américains, étendant son réseau à travers toute l'Europe et organisant plusieurs expositions dont le retentissement local va être important. D'ailleurs, comme Szeemann le racontait lui-même, dès 1957 les journalistes de Berne s'étaient mis à mentionner son nom à propos des expositions qu'il organisait, mettant en relief sa programmation et ses choix². En 1965, il avait organisé « *Licht und Bewegung* » (lumière et mouvement), l'une des premières grandes expositions réunissant art et nouvelles technologies, et, en 1968, il avait invité Christo à emballer la Kunsthalle de Berne. En 1969, il s'était lancé dans un

1. Arnold Rüdlinger avait été après la guerre à la fois l'un des premiers importateurs de l'art américain en Europe et l'un des premiers à concevoir la scène européenne de l'art sous la forme d'un réseau décentralisé, et non plus en cercles concentriques autour de Paris.

2. Nathalie Heinich, *Harald Szeemann. Un cas singulier. Entretien*, Caen, L'Échoppe, 1995, p. 23.

projet nettement plus ambitieux : « Quand les attitudes deviennent forme », dont le but était de montrer non plus des œuvres, mais des processus. Ainsi, il avait engagé les artistes à venir à Berne afin de travailler sur place¹. Dans l'introduction au catalogue, Szeemann s'en était expliqué de la façon suivante : « Dans l'art d'aujourd'hui, le thème principal n'est pas la réalisation, le façonnage de l'espace mais bien l'activité de l'être humain, de l'artiste, ce qui explique le titre de l'exposition (une phrase et non un slogan). C'est la première fois que l'attitude intrinsèque de l'artiste est présentée, et de façon aussi précise, comme une œuvre [...] Les artistes de cette exposition ne sont pas des faiseurs d'objets, ils cherchent, au contraire, à leur échapper et élargissent ainsi ses niveaux signifiants afin d'atteindre l'essentiel en deçà de l'objet, d'être la situation. Ils veulent que le processus artistique soit encore visible dans le produit final et dans l'"exposition"². » En organisant cette exposition, Szeemann s'était doublement mis dans une situation difficile : vis-à-vis de son autorité de tutelle et vis-à-vis de l'opinion publique artistique. Son autorité de tutelle avait très mal pris l'exposition, notamment le fait que des artistes aient défoncé le sol du trottoir devant le musée (Michael Heizer), installé de la graisse par terre (Joseph Beuys), ou coulé du plomb dans les angles des murs (Richard Serra)³. Pour ce qui est du milieu de l'art, si une partie de celui-ci avait été conquise par l'originalité de l'exposition, de nombreux artistes – artistes locaux principalement – avaient également dénoncé le fait que Szeemann s'arroge le droit de définir ce que sont les priorités en art, tout en commandant des œuvres et en les produisant lui-même.

En tout cas, auréolé de « son succès de scandale », Szeemann va désormais se considérer comme un « *outsider* du monde l'art », un « travailleur intellectuel invité », et non plus un « employé des musées ». C'est à ce moment-là qu'il va fonder une entreprise (en partie fictive) : « l'Agence pour le travail

1. Le titre complet de l'exposition était « Quand les attitudes deviennent forme – œuvres – concepts – processus – situations – information ». L'exposition était sous-titrée : « Vive dans sa tête » (*Live in your Head*).

2. Harald Szeemann, Préface à « Quand les attitudes deviennent forme », dans Harald Szeemann, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, 1996, p. 24-26.

3. Pour cette raison, Szeemann va même être conduit à démissionner de la Kunsthalle de Berne quelques mois plus tard.

intellectuel à la demande au service de la possible visualisation d'un musée des Obsessions » [*Agentur für Geistige Gastarbeit im Dienste der möglichen Visualisierung eines Museums der Obsessionen*], entreprise qui se chargera de proposer des projets d'exposition « clés en main » à des structures du monde de l'art. Szeemann définit alors ce qu'il considère être son travail : « Administrateur, amateur d'art sensible, préfacier, bibliothécaire, manager, documentaliste, animateur, conservateur, financeur, diplomate, etc. » Szeemann se considère à l'époque comme une sorte de coordinateur ou de superviseur d'une équipe autonome, qui comprend entre autres des personnes en charge des transports, des assurances, de l'architecture, des catalogues..., équipe entièrement à ses ordres, ce qui lui permet de contourner l'inertie des administrations culturelles. Le projet principal que se fixe Harald Szeemann – la visualisation d'un musée des Obsessions – n'est pas un projet de musée. C'est plutôt – à l'instar du projet de Musée imaginaire de Malraux – une sorte de « mot d'ordre », qui définira la plupart de ses grands projets d'exposition par la suite (et également son « style curatorial¹ »). Szeemann va notamment être invité à organiser la Documenta 5 de Kassel (1972), exposition que l'on peut considérer comme son « chef-d'œuvre ». Ce projet considérable visait – sous le titre générique de « Questionnement de la réalité – Les mondes d'images aujourd'hui » [*Befragung der Realität - Bildwelten Heute*] – à rendre compte de toutes les formes d'images possibles dans le monde contemporain : images artistiques (photographie, installation, vidéo, performance, art corporel, land art...) et non-artistiques (affiche politique, réalisme socialiste, publicité, pornographie, science...). Ce projet avait été contesté par un certain nombre d'artistes (Haacke, Smithson, Judd, Serra, André, Le Witt... et surtout Morris (qui avait retiré ses œuvres) et Buren²). Selon ces artistes, non seulement l'organisateur n'avait pas respecté les choix d'œuvres qu'ils avaient faits, non seulement il avait « plié » les œuvres à son projet de typologie des images,

1. Sören Grammel, *Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann*, Francfort, Revolver-Archiv für aktuelle Kunst, 2005, p. 11-13.

2. À propos des différentes contestations de la Documenta 5, voir *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2001.

mais en outre, aux côtés des œuvres d'art au sens traditionnel, avaient été présentés tellement d'objets qui ne relevaient pas du champ de l'art qu'une confusion était possible quant à la place de l'artiste dans la société.

Quoi qu'il en soit de ces critiques, suite à la Documenta 5, Szeemann va renoncer à toute carrière institutionnelle, afin d'être libre de ses choix et, à partir de ce moment, il sera exclusivement commissaire indépendant¹. Au cours des années 1970, Szeemann va s'attacher, au travers de toute une série de textes et d'expositions, à dessiner une nouvelle figure du commissaire d'exposition, un commissaire libéré des attaches au musée et dont la posture ne serait pas sans rappeler celle de l'artiste. Selon ses propres mots : « Ce qui distinguait l'artiste, depuis l'autonomie de l'œuvre et l'irrationalité supposée de ses associations dans la réception, jusqu'à la revendication de l'utopie dans la production et, par conséquent, ses relations difficiles avec le pouvoir, est maintenant dévolu à l'organisateur de l'exposition ou au directeur de la Kunsthalle². »

L'une des caractéristiques de cette transformation concerne le fait que le commissaire puisse, comme l'artiste, être sujet à des « visions », ou tout au moins à des « projections » qui ne demandent qu'à se concrétiser. Szeemann définissait ainsi son travail, sous le slogan générique de : « mettre en scène, c'est aimer ». La mise en scène devant être comprise comme le « témoignage non verbal de l'empathie curatoriale envers une œuvre d'art ». Cette attention particulière aux processus aura évidemment comme conséquence première de mettre en avant les artistes et leurs démarches avant même les œuvres – ce qui était le projet de « Quand les attitudes deviennent forme ». Ce qui revient à considérer que la tâche première du commissaire est de mettre en scène des personnes (les artistes, mais aussi les spectateurs) et non uniquement des œuvres. Szeemann réalisait ainsi le passage qu'annonçaient Heinich et Pollack, à propos de Jean Clair, de la figure du producteur d'exposition à la figure du « metteur en scène » (en référence au monde du cinéma). On peut dire

1. Dans cette position, il réalisera nombre d'expositions marquantes : « Les Machines célibataires » (avec Jean Clair), « Monte Verita », « Le Désir de l'œuvre d'art totale », « Zeitlos », « Les Sonorités a-historiques », et beaucoup d'autres encore, notamment les Biennales de Kwangju (1997), Venise (1997-2001) ou Lyon (1997).

2. Harald Szeemann, *op. cit.*, p. 18.

que, jusque-là, le commissaire d'exposition était une sorte de producteur par rapport aux artistes. Non pas dans le sens de quelqu'un qui financerait une exposition, mais plutôt dans le sens de celui qui suivrait la production et résoudrait des difficultés techniques – tout en conservant une certaine distance vis-à-vis des créateurs. Le commissaire d'exposition en tant que metteur en scène, selon Szeemann, rompt avec cette prise de distance, puisqu'il s'agira désormais de se positionner au centre des relations générées par une exposition, à la fois en amont – commandes aux artistes, suivi de la production des œuvres – et en aval – communication, médiation, travail sur les publics. L'ensemble de l'opération portant la marque de l'organisateur considéré désormais comme « auteur » à part entière : celui qui fait que la situation peut advenir. Désormais le commissaire prend en charge l'intégralité d'un projet « depuis la “vision” jusqu'au clou » (pour reprendre une expression de Szeemann) et l'institution qui l'accueille ne peut plus se prévaloir du moindre rôle à son égard : elle se contente de recevoir le projet – en tant que *Gastspiel* (personne invitée) – sans en être responsable¹.

En suivant cet exemple, au cours des années 1980-1990, la figure du commissaire va prendre de plus en plus d'importance dans l'opinion publique et aussi dans le milieu de l'art. De plus en plus de personnes vont se réclamer de la posture de Szeemann, mais souvent en accentuant le côté artistique et subjectif, et pour le coup souvent en faisant travailler les artistes à la gloire du commissaire. C'est ce qu'avait relevé Bernhard Fibicher, lorsqu'il évoquait les récits hagiographiques entourant la vie de Jan Hoet ou de Kasper Koenig (deux commissaires à la mode dans les années 1980). Les récits que l'on faisait de leur vie et les poses qu'ils empruntaient avaient jusque-là été réservées aux artistes (simulation de la folie, échec scolaire, intraitabilité, mauvaise humeur, cyclothymie). Fibicher allait jusqu'à considérer que la prolifération des commissaires d'exposition – et leur posture – n'était au fond qu'une conséquence du développement d'une société postmoderne, où il n'y a plus ni modernité ni avant-garde et où la « force innovatrice de l'artiste est remise en question ». Citons Fibicher : « [Le commissaire] travaille comme l'artiste postmoderne. À la place de rassembler des fragments et des citations dans un collage, il

1. Sören Grammel, *op. cit.*, p. 16.

peut se servir d'artistes et d'œuvres d'art et les fondre comme bon lui semble en un tout : l'exposition. Cet ensemble hétérogène se réfère facilement aux principes du pluralisme d'une part et à celui de l'œuvre ouverte d'autre part – des principes qui arrivent souvent à point pour cacher la faiblesse des prises de position du commissaire¹. »

De fait, au cours des dernières décennies, on ne compte plus les déclarations sur le thème de la confusion des rôles entre artistes et commissaires, sur la substitution du commissaire à l'artiste ou – comme le disait la commissaire Stéphanie Moisdon – sur le fait qu'un « curateur ne devrait jamais accepter d'être relégué à sa simple fonction de régisseur ou de pourvoyeur de fonds² ». En 2005, dans le magazine *O2*, on trouvait le même genre de remarques dans la bouche de M/M, les scénographes-organiseurs de l'exposition « Translation » (présentée au Palais de Tokyo à l'été 2005). Dans cette exposition, M/M avaient opéré des rapprochements plus ou moins hasardeux entre des œuvres et des objets publicitaires (Vanessa Beecroft et les jeans Calvin Klein). Et ils se justifiaient en mettant en avant le droit d'avoir une attitude critique vis-à-vis des artistes qu'ils exposaient ; le tout en se réclamant de Harald Szeemann et en remarquant une nouvelle fois que l'innovation et la prise de risque ne sont peut-être tout simplement plus du côté de l'artiste³.

La critique du commissariat d'exposition

Ces dernières années, la part du commissaire d'exposition dans la mise en valeur des œuvres, son éventuel statut d'auteur, ses prétentions créatives, semble préoccuper de plus en plus de monde. En raison des prises de position des héritiers de Szeemann qui viennent d'être évoquées, de nombreux acteurs du monde de l'art – et en premier lieu les artistes – se plaignent de leur

1. Bernhard Fibicher, *op. cit.*, p. 274-277.

2. Stéphanie Moisdon-Tremblay, « J'embrasse pas », dans *Coollustre*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « Coollustre » à la collection Lambert en Avignon, 24 mai-28 septembre 2003, Dijon, Les presses du réel, 2003, p. 170.

3. M/M dans *O2* n° 35, « Dossier curating », Nantes, automne 2005, p. 29.

importance trop grande, disent-ils, au détriment des œuvres elles-mêmes. En réalité, la mise en cause de l'importance des commissaires d'exposition dans l'établissement des valeurs artistiques n'est pas récente. On la décelait déjà à propos du rôle occupé par Edward Steichen dans l'organisation de « The Family of Man » (« La Grande Famille des hommes », MoMA, 1955), exposition qui avait déjà généré nombre de protestations de la part d'artistes s'étant sentis « instrumentalisés ». Pour la période contemporaine, il est généralement convenu que cette contestation remonte à la fin des années 1960 et au début des années 1970. L'un des textes fondateurs en la matière étant « Exposition d'une exposition », contribution de Daniel Buren au catalogue de la Documenta 5 (1972), où l'artiste dénonçait la transformation de l'exposition en œuvre autonome de Szeemann : « Les œuvres présentées [étant] les touches de couleurs – soigneusement choisies – du tableau que compose chaque section (salle) dans son ensemble¹. »

Ce qui est intéressant, c'est que la résistance à la transformation du commissaire d'exposition en artiste ne provient pas uniquement des artistes, mais est aussi le fait de certains commissaires. Par exemple, Robert Storr – ancien conservateur de peinture au MoMA et commissaire de la Biennale de Venise 2007 – a écrit à plusieurs reprises qu'il voyait le travail du commissaire comme un travail d'éditeur, de metteur en forme de propositions, plus que comme un travail de création. Dans le même ordre d'idées, Igor Zabel (conservateur à Ljubljana) expliquait que si le rôle du commissaire est de construire un espace pour l'œuvre d'art (espace autant physique que mental), c'était parce que les œuvres d'art ont besoin de ces espaces pour exister, sachant que sans ce type de contexte il ne peut y avoir de création artistique. Selon lui, le conservateur permet à une œuvre d'exister, lui donne un contexte, mais il ne la crée pas : « La tâche d'un commissaire n'est pas la production d'œuvres d'art, mais la production des conditions de leur présentation et visibilité (au sens large)². » On trouve le même type de position chez Robert Fleck (directeur

1. Daniel Buren, dans le catalogue de la Documenta 5, Kassel, 1972, p. 17-29.

2. Robert Storr « ICI Questions and Answers », dans *Words of Wisdom. A Curator's Vadem Mecum on Contemporary Art* (sld. Carin Kuoni), New York, Independent Curators International, 2001, p. 165 et Igor Zabel, « Making Art Visible », *ibid.*, p. 175.

teur du centre d'art Deichtorhallen de Hambourg) : « Un commissaire est quelqu'un qui rend visite aux artistes, parle avec eux, les promeut (s'il est convaincu de leur talent et de leur potentiel), etc. Un commissaire est un facilitateur qui aide les œuvres d'art à devenir adéquatement visibles (ce qui signifie souvent aider à les produire). Le commissaire ne devrait jamais être considéré comme un "méta-artiste", juste un assistant dont l'existence est légitimée par les artistes et les œuvres d'art avec lesquels il s'est engagé. Ce qu'offre un commissaire est une compréhension particulière de l'art, ou, pour le moins, de certaines œuvres d'art, et à travers elles un point de vue intéressant¹. » Ces dernières années, l'un des commissaires qui a le plus revendiqué une position de « retrait » face aux artistes dans le contexte français a été Hans-Ulrich Obrist, commissaire à l'ARC (jusqu'en 2005). Citons-le en 1996 : « Pourquoi les artistes devraient-ils attendre que quelque chose se passe et pourquoi ne pourraient-ils pas prendre les choses en main ? Je rejette en revanche complètement la situation inverse (des commissaires en tant qu'artistes). Je ne me vois pas du tout comme artiste, mais bien plus comme un catalyseur [...] qui cherche à réunir les meilleures conditions de travail possibles pour des artistes. Le commissaire comme catalyseur est de ce fait un plaidoyer pour des expositions non mises en scène². » L'idée d'Obrist est que le plus important dans une exposition, ce sont les relations entre spectateurs et œuvres, relations que les commissaires « auteurs » auraient plus tendance à complexifier qu'à simplifier.

Pourtant, en dépit des revendications d'« effacement » qui viennent d'être évoquées, on ne peut que constater la popularité de plus en plus grande de la fonction de commissaire d'exposition-auteur ces dernières années ; ce dont témoigne le fait évoqué précédemment selon lequel les noms des commissaires sont de plus en plus mis en avant dans la désignation des expositions, mais aussi l'inflation du nombre de formations spécialisées en la matière (les *curatorial studies*). Peut-on encore prétendre comme Lawrence Rinder – du

Voir aussi Robert Storr, « The Exhibitionists », dans *Frieze* n° 94, octobre 2005, « How Art has Changed ? Survey », Londres, p. 25.

1. Robert Fleck, « A Visual Medium », dans *Words of Wisdom*, *op. cit.*, p. 63-64.

2. Sören Grammel, *op. cit.*, p. 40, p. 59.

Whitney Museum de New York – que « la fonction [de base] du commissaire est de servir d'intermédiaire entre des œuvres et un public¹ » ?

En 2003, à l'occasion d'une enquête menée par le site d'informations artistiques *e-flux*, Daniel Buren était revenu sur ses propos du catalogue de la Documenta 5, afin de pousser un cri d'alarme. Aujourd'hui, écrivait-il, l'importance prise par les commissaires est telle que nous ne sommes pas loin de voir s'organiser des expositions sans aucun artiste. Pourtant, reconnaissait-il également, « je ne peux envisager une seule seconde une exposition de groupe sans organisateur [...] L'organisateur existe et doit continuer à exister. Je ne remets pas en cause leur existence, mais leur façon d'exister² ». Afin de développer cette idée, il différençait alors les « organisateurs-auteurs » d'autres organisateurs qui seraient des interprètes, les seconds se contentant de « jouer » une œuvre sans prétendre la modifier, comme le font les musiciens lors d'un concert. Éventuellement, selon Buren, une exposition pourrait même être organisée par un artiste qui continuerait à faire son travail d'artiste, quoique d'une autre manière. Cela permettrait de résoudre une ambiguïté récurrente chez les commissaires quant au statut de leur travail, puisque disait-il, bien souvent, ils en viennent à considérer à tort l'exposition qu'ils organisent, si ce n'est comme leur œuvre, du moins comme leur propriété exclusive. Et Buren de donner en exemple les défauts rencontrés, selon lui, lors des dernières Documenta, du fait justement de revendications extra-artistiques de la part des organisateurs (Hoet, David, Enwezor). Ce qu'il fallait en conclure selon lui, c'est que « s'il est indispensable que chaque organisateur joue un rôle créatif, lorsqu'il exerce sa profession (qu'il soient artistes eux-mêmes ou commissaires), il est moins évident que le résultat de cette créativité, l'exposition produite, [soit] une œuvre en elle-même ». Car dans ce cas, « qu'en est-il des travaux qui la composent³ ? » Tout au long de

1. Laurence Rinder, « Curatorial Cool », dans *Words of Wisdom*, *op. cit.*, p. 140.

2. Daniel Buren, « Where are the Artists », dans *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, juin-novembre 2003 (trad. libre) ; accessible sur <http://www.e-flux.com>

3. *Ibid.* Des propos du même ordre seront prononcés par Daniel Buren dans l'entretien qu'il donnera au journal *Libération* sous le titre révélateur de « Les commissaires

son texte, Buren s'en prenait nommément à un commissaire d'exposition en particulier : Éric Troncy, dont l'exposition qu'il avait « signée » (le mot est de Buren) en Avignon, « Coollustre », serait exemplaire des abus dont se rendent coupables les organisateurs vis-à-vis des artistes¹.

Il est intéressant ici de remarquer que l'ensemble des textes publiés par Éric Troncy peut être lu comme une réponse aux propos de Buren et comme une défense du rôle central du commissaire sur la scène de l'art (à l'encontre de la posture de retrait évoquée par Obrist, Zabel, Storr, Fleck, etc.). Troncy l'affirme à plusieurs reprises : une exposition se compose d'œuvres et non d'artistes. « Les bons artistes n'ont pas besoin de commissaire », écrit-il dans un article². Et dans un autre : « Ce qu'en pensent les artistes, finalement, ce n'est pas mon problème. [...] »³. Si le commissaire choisit effectivement des artistes, nous dit Troncy, son but n'est pas pour autant de présenter une suite de monographies, mais de produire une forme de spectacle, ce qu'il compare à un film, à un concert ou à une émission de télévision. Ce qui compte, explique-t-il, ce sont les relations entre les œuvres, leurs juxtapositions, la construction d'une salle d'exposition « de façon à ce [qu'elle] fasse image ». C'est ici que l'opposition à l'idée d'un retrait du commissaire est la plus nette, puisque, pour Troncy, l'interprète n'est pas celui qui organise l'exposition, il n'est pas non plus l'artiste qui fait des œuvres pour illustrer les propos du commissaire, mais il est celui qui visite une exposition considérée comme « un film dont le spectateur serait le monteur ». Nous l'avons déjà remarqué : une telle conception de l'exposition n'est pas propre à Éric Troncy, puisqu'on la trouvait déjà chez Lissitzky ou Bayer dans les années 1920-1930. Le retour de la métaphore cinématographique est plutôt à mettre en relation avec la valorisation contemporaine du cinéma d'auteur. Certains commissaires d'exposition, à l'instar de certains cinéastes français des années 1950, revendiquent en quelque sorte une émancipation de leur cadre de production.

d'exposition ne doivent pas jouer aux auteurs », *Libération*, 21-22 juillet 2007, p. 22-23.

1. Buren citait notamment le fait d'accrocher « un Bernard Buffet sur un Sol LeWitt, ou de placer une niche vendue par Gucci devant un Claude Lévêque ».

2. Éric Troncy, « La satiété du spectacle », dans *Coollustre, op. cit.*, p. 7.

3. Elisabeth Wetterwald, « Entretien avec Éric Troncy », dans *ibid.*, p. 159.

Cette conception met en avant l'idée du « film de la visite » que constituerait le déplacement au sein d'une exposition, la disposition des œuvres constituant une sorte de pré-montage, et l'activité du visiteur étant assimilée au *final cut* des metteurs en scène.

Ce qui est ici frappant dans la posture de Troncy, c'est de voir combien l'exposition, telle qu'elle est décrite en tant qu'œuvre, renoue simultanément avec les conceptions les plus traditionnelles de l'œuvre d'art et du rôle de l'artiste. En particulier, lorsqu'il est fait appel au caractère foncièrement désintéressé des expositions : événements qui ne répondraient à aucune commande, aucune nécessité institutionnelle, le désir de les réaliser en étant la seule raison d'être, « un désir comme un texte achevé qu'on chercherait ensuite à publier¹ ». L'auteur d'exposition serait comme un artiste qui travaillerait dans l'intimité de son atelier, et produirait des œuvres, sans se soucier de leur destination ultérieure, l'exposition étant d'abord vue comme une forme d'expression personnelle. Troncy écrit ainsi à propos de « *Weather Everything* » : « [...] c'est la moindre des choses que je puisse faire de signer cette exposition. Cela signifie également y injecter ma propre culture, mon approche personnelle de la vie, mon expérience personnelle de la vie, ma façon de regarder le monde. Il ne s'agit pas de moi au bout du compte, mais de conduire le spectateur à travers un certain nombre d'humeurs, de sentiments, de regards, de l'inviter à ressentir ceci ou cela, à penser à ceci ou cela. C'est un peu comme un film, mais pas un film à propos du réalisateur – même si, à l'évidence, la personnalité de l'auteur est là, comme dans toute création². »

Cela étant, il semblerait qu'il y ait malgré tout une certaine confusion dans ces propos entre le fait de réaliser une exposition et le fait de réaliser une installation artistique. En effet, ce qui semble visé par Troncy, ce sont principalement des rapprochements formels entre des œuvres – ce qu'il qualifie de « *displays* » – ; les arrangements tenant lieu d'exposition³. La répétition

1. Éric Troncy, *op. cit.*, p. 11.

2. Jan Winkelmann, « Entretien avec Éric Troncy, à propos de *Weather Everything* » (1999), dans Coollustre, *op. cit.*, p. 234.

3. C'était le cas à « Coollustre » avec certains rapprochements ; comme celui entre

de ces arrangements et la documentation qui en est faite dans des catalogues renforcent cette idée. Visiblement, ce qui importe, c'est de réaliser une « œuvre » – proposition visuelle en forme de compilation –, ce qui est renforcé par l'idée récurrente d'une exposition en tant que « collection temporaire » – et non pas une exposition, au sens d'un travail sur la relation public/œuvres (travail de « socialisation » des œuvres). Quoi qu'il en soit, la position de Troncy n'est pas isolée. On peut ainsi constater que les expositions sont de plus en plus « signées » par les commissaires, au point que l'on en vient de plus en plus à parler de « style » d'expositions, de même qu'autrefois on s'interrogeait sur le style des œuvres d'art. De fait, comme l'a remarqué le commissaire d'exposition indépendant allemand Hans-Dieter Huber, « tout ce qui jusqu'à récemment relevait de stratégies typiquement artistiques ; c'est-à-dire, faire en sorte d'avoir un style à la fois innovateur et reconnaissable qui puisse attirer l'attention (et donc l'argent) peut se dire des stratégies des commissaires d'exposition ¹ ». Robert Hobbs, un historien de l'art américain (et commissaire occasionnel), voyait dans ce phénomène non pas une « catastrophe », mais une évolution logique de l'art vers un investissement de plus en plus grand des commissaires dans la responsabilité de pourvoyeur de sens (responsabilité autrefois attribuée aux artistes). Il enjoignait d'ailleurs pour cette raison les commissaires à signer leur travail. Citons-le : « Même s'ils n'aspirent pas nécessairement au statut d'auteur, il faut qu'ils aillent dans le sens d'une plus grande responsabilité eu égard aux actions qu'ils entreprennent. Ne serait-ce qu'en attribuant des noms à tous leurs travaux d'installation, même dans les collections permanentes [...]. C'est à cette seule condition que les commissaires, de même que le grand public peuvent commencer à apprécier comment le placement peut contribuer à énoncer une œuvre d'art,

la *Lady with Shopping Bag* de Duane Hanson, la *Madonna* de Katarina Fritsch et les *Big Nude* de Helmut Newton, ou avec celui entre *Les Papas* d'Alain Séchas et le *Marina Schminlet Luciano* de Franz Gertzsch (ce dernier *display* ayant aussi été proposé lors de l'exposition « Urgent Painting » au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en 2002.

1. Hans-Dieter Huber, « Artists as Curators – Curators as Artists », dans *Men in Black. Handbook of Curatorial Practice* (sld. Christoph Tannert et Ute Tischler), Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 2003, p. 126.

avec autant, si ce n'est plus de signification que les phrases particulièrement colorées d'un pianiste¹. »

Pourquoi avoir peur des commissaires d'exposition ? Les expositions ne peuvent se produire sans être mises en scène, mais elles ne peuvent pas non plus exister sans public. Prétendre que les commissaires d'exposition ont une pratique neutre est un non-sens absolu, lorsqu'on sait tous les partis pris à l'œuvre dans l'organisation d'une exposition. Lorsque les artistes de la Documenta 5 rejetaient l'instrumentalisation dont ils se sentaient l'objet et contestaient les pratiques appropriatives de Szeemann, ils feignaient de croire qu'une exposition puisse être un terrain neutre idéologique, où, à l'appel d'artistes, se rassembleraient d'autres artistes en l'absence de toutes contraintes. C'était sous-estimer le fait que, quoi qu'en pensent leurs organisateurs ou les artistes, les expositions mettent en scène une forme de responsabilité qui n'est pas strictement esthétique ou artistique mais davantage « politique » (face à un public). N'oublions pas non plus la remarque de Bernard Blistène il y a quelques années : « Le commissaire d'exposition est moins intéressé par le fait de réaliser des arrangements, que par le fait de montrer les choses de façon avantageuse. La question est de savoir qu'est-ce qui est montré exactement et à l'avantage de qui². »

1. Robert Hobbs, « If Works of Art are Considered Scores, their Performances are Exhibitions », dans *Words of Wisdom, op. cit.*, p. 85.

2. Bernard Blistène, « La saison des plaisirs », dans *L'Exposition Imaginaire. The Art of Exhibiting in the Eighties* (sld. Riet de Leeuw et Evelyn Beer), 's-Gravenhage, RBK/SDU Uitgeverij, 1989, p. 44.

II

L'exposition comme langage et comme dispositif

Nous avons dit qu'une exposition était toujours produite par des auteurs, c'est-à-dire par les personnes qui exercent une autorité sur son aménagement. La question de savoir « de quoi » parle une exposition et de quelle manière elle fait sens reste en suspens. Postulons qu'il s'agit de diffuser un « message » et que les moyens employés ne sont pas sans évoquer une construction d'ordre « textuel ». Le mot textuel est utilisé par commodité et nous aurions peut-être dû dire « discours » ou « proposition signifiante », l'idée étant qu'une exposition ne se contente pas de transmettre une information, mais qu'elle cherche – presque par définition – à montrer – et bien souvent à « démontrer » – quelque chose. Il ne sera évidemment pas question de toutes les approches théoriques possibles de la notion de texte : linguistique, philologie, sémiologie... Et pas davantage question de rechercher une éventuelle spécificité du langage de l'exposition, sa grammaire, son vocabulaire, son écriture... Néanmoins, nous considérerons que le scénographe, le commissaire, le muséographe ne se contentent pas de poser des objets en un lieu, mais visent à produire du sens par la mise en relation de ces objets entre eux, avec le lieu et avec des textes ou certains éléments visuels.

Si l'exposition est entendue comme « texte » ou construction signifiante ; sa réussite se doit alors d'être évaluée en fonction du degré de compréhension qu'en ont ses spectateurs au travers de leur expérience. Et si le sens d'une exposition ne relève pas tant des objets présentés que des jeux de relations qu'ils suscitent, toute la difficulté consiste à qualifier aussi précisément que possible ces relations, à les décrire et à les évaluer. Nous utiliserons pour cela

la notion de « médiation » ; notion qui nous semble la plus apte à caractériser les opérations de mise en relation d'objets et de personnes en un contexte donné. Ainsi que nous le constaterons, bien que la médiation soit constamment formalisée dans la plupart des expositions, elle est très difficilement assumée dans certaines d'entre elles, en particulier dans le contexte de l'art contemporain (et nous tâcherons d'en expliciter les causes).

On entend souvent dire qu'il serait bien que les œuvres se suffisent à elles-mêmes ou qu'on puisse les laisser s'exprimer ; c'est d'ailleurs l'une des critiques les plus courantes adressées aux opérations de monstration de l'art. En somme, la médiation est accusée d'ajouter un sens indu à ce qui n'en aurait pas besoin. Simultanément, comme la médiation est un accompagnement qui permet de tout expliquer ; elle est soupçonnée de rendre légitime à peu près n'importe quoi en nivelant les valeurs. En cela, elle inquiète évidemment au plus haut point les « véritables » amateurs d'art. En réalité, comme nous le constaterons, non seulement nous ne pouvons nous en passer, mais nous en sommes même le plus souvent des relais actifs.

L'EXPOSITION COMME ENSEMBLE DE « TEXTES »

Repartons pour commencer de la question abordée plus tôt de l'autorité touchant à la mise en espace des œuvres d'art. Nous l'avons vu, le travail du commissaire, du scénographe, du muséographe est en premier lieu un travail sur le sens et la confrontation des objets : il s'agit de faire valoir une compréhension spécifique qui en est faite. De ce fait, si une exposition est une proposition dont le but est de véhiculer du sens par la mise en relation d'un certain nombre d'éléments visuels ou verbaux, elle engage nécessairement à une réflexion sur les outils de communication spécifiques mis en œuvre.

Avant d'entrer plus avant dans certaines questions « littérales » de scénographie, nous nous devons d'ajouter une remarque générale qui sera utile par la suite : dans l'espace institutionnel de l'art (musées, centres d'art...) tout objet est pris en charge (et mis en scène) par une infinité d'intermédiaires

avant même d'être exposé et de rencontrer un public. Toutes ces interventions sont signifiantes. Pour simplifier, on notera qu'il y a d'un côté des prescripteurs : historiens de l'art, conservateurs, conseil d'administration (ou de surveillance) des institutions, administration de tutelle (ministère), personnel politique, partenaires financiers, société des amis, donateurs, et de l'autre toutes les personnes qui participent à la transformation d'une institution de type muséal pour le compte de ces derniers : architectes, architectes d'intérieur, muséographes, commissaires, scénographes d'exposition, décorateurs de vitrines, graphistes de signalétique, éclairagistes, designers de mobilier, personnel administratif... ; ainsi que leurs sous-traitants respectifs : restaurateurs d'objets, encadreurs, socleurs, manutentionnaires, ouvriers d'un nombre incalculable de corps de métier... Toutes ces personnes contribuent à faire en sorte que n'importe quel objet puisse être vu comme une *œuvre*. Tous ont des intérêts particuliers différents et une façon de se situer par rapport à la question de l'exposition qui tranche avec d'autres personnes que nous mentionnerons à d'autres occasions, qui elles s'intéressent plus spécifiquement au(x) « public(s) » : conférenciers, artistes, médiateurs, responsables de la communication, enseignants, éducateurs, etc. C'est le résultat des confrontations entre ces intervenants (avec les nombreux rapports de force qu'elles impliquent) qui est donné à voir dans les musées, centres d'art et autres expositions institutionnelles.

Textes et sous-textes de l'exposition

D'abord, un constat tout à fait trivial : à l'entrée de la plupart des musées du monde sont énoncées tout un ensemble d'instructions concernant le comportement à adopter lors de la visite : interdiction de boire, de manger, de fumer, de courir, de faire trop de bruit... Ces instructions font partie des bonnes manières qui se sont imposées progressivement dans le champ culturel au cours du temps. De même qu'une salle de théâtre est désormais dans l'obscurité, de même que les spectateurs sont généralement assis et non présents sur scène – comme cela a pu être le cas autrefois –, le monde des arts plastiques s'est progressivement policé et en est venu à adopter tout un

ensemble de comportements standards, comportements impliquant une forme de civilité et valables dans tous les musées du monde¹. Les instructions présentes sur les murs des musées nous renvoient directement à l'idée d'une autorité de l'art qui serait invisible. Revenons encore une fois sur le sens du mot autorité. D'abord, évidemment, au sens le plus courant, il est facile de concevoir l'espace d'exposition comme un espace autoritaire (voire carcéral, sur le modèle du *Surveiller et punir* de Foucault), au sens d'un lieu qui contraint et dirige nos gestes – c'est l'interprétation que faisaient Douglas Crimp, François Dagognet, Tony Bennett, voire Robert Smithson. Mais l'autorité renvoie également à la question de « l'auteur », question que nous avons vue à propos des « auteurs d'exposition ». En outre – nous l'avons déjà remarqué –, l'autorité et l'auteur ont une connotation originaire commune.

Les questions de liberté, de contraintes et de jeu interprétatif pratiqué par le visiteur permettent d'aborder l'idée que l'exposition en tant que texte, en raison de ses connotations autoritaires (selon les différentes acceptions évoquées précédemment), en appelle à la déconstruction de ses présupposés (ce que faisaient de manière empirique les étudiants du Royal College of Art cités en exergue de ce texte). Afin d'expliquer ce que cette déconstruction peut être, nous ferons appel à certaines notions développées par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir*. Sans trop entrer dans le détail, on peut dire que la démarche « archéologique » que propose Foucault consiste à considérer les discours comme des formes de pratiques. Il s'agit de définir les discours dans leur spécificité, dans la complexité de leurs contextes d'origine. L'archéologie réécrit en somme ce qui a été écrit (sans avoir l'ambition totalisante de dire le fin mot de ce qui a été). La pratique de l'archéologie se situe simultanément comme une tentative de définition d'un champ institutionnel, événementiel, politique, économique, etc., d'un contexte donné². Et, en raison de l'immensité de la tâche (et de l'impossibilité de jamais la faire

1. Sur la question de la « domestication » des comportements au sein des musées, voir notamment Frances Borzello, *Civilising Caliban. The Misuse of Art, 1875-1980*, Londres/New York, Routledge & Kegan Paul, 1987.

2. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1969, p. 205 et p. 267-268.

aboutir totalement), elle est selon les mots de Foucault « comme un discours de l'incertitude et du décentrement ». L'un des traits de la démarche archéologique est de chercher constamment à « nommer » les acteurs du discours. Qui parle ? Quelle position occupe cette personne dans un ordre social et institutionnel ? Éventuellement, qui parle à travers cette personne ? Ensuite, d'où parle-t-on (à partir de quel lieu ou champ institutionnel) ? Puis, quelle est la position relative du sujet ? Sa situation ? Quelle est la nature de l'énoncé, en tant qu'acte de langage (*speech act*) ? Quelle est la position relative de l'énoncé par rapport à d'autres énoncés différents ou du même ordre¹ ? Cet exercice de déconstruction des discours et de ses acteurs aboutit alors à une différenciation potentiellement infinie des énoncés. Citons Foucault : « Deux personnes peuvent bien dire en même temps la même chose ; puisqu'elles sont deux, il y aura deux énonciations distinctes. Un seul et même sujet peut bien répéter plusieurs fois la même phrase ; il y aura autant d'énonciations distinctes dans le temps. L'énonciation est un événement qui ne se répète pas ; elle a une singularité située et datée qu'on ne peut pas réduire². » La démarche archéologique de Foucault trouve de nombreux échos dans l'analyse que l'on peut faire d'une exposition en tant que texte ou discours. Et si l'on considère qu'une exposition (temporaire ou permanente) met en scène un discours, on tâchera par exemple de voir qui parle (y compris le visiteur lors de sa visite), d'où l'on parle (en relation à quoi ou à qui), quelle est la nature de l'énoncé, comment il se situe par rapport à d'autres énoncés, etc.

Essayons, par une approche empirique, de voir si on peut appliquer à l'exposition une démarche archéologique inspirée par *L'Archéologie du savoir*. L'hypothèse sera que les expositions – quelles qu'elles soient – sont des formes de présentations publiques recouvrant des enjeux sous-jacents (implicites ou explicites). Ces enjeux, nous les avons regroupés sous l'appellation générique de « textes ». Reprenons un exemple déjà abordé dans la première partie : celui de l'exposition d'une collection particulière. Nous avons remarqué que le discours implicite d'une exposition de collection renvoyait d'abord à la personne du collectionneur et à l'effet que celui-ci souhaitait produire chez

1. *Ibid.*, p. 68-71, p. 110 et p. 130-131.

2. *Ibid.*, p. 133.

les personnes à qui il montrait sa collection. Il peut être question (dans le texte sous-jacent) de pouvoir, de prestige, de gloire, d'ancrage dans une histoire que l'on s'est choisie, mais aussi de pédagogie, d'endoctrinement, de propagande, voire de dévotion, de fétichisme ou de magie.

Une première prise de conscience de l'importance de ces enjeux apparaît avec l'adaptation à la Renaissance de la question antique des « lieux de mémoire ». Adaptation, elle-même liée à la volonté de construire non plus empiriquement, mais systématiquement des collections en tant qu'espaces de représentation sociale. Cette transition du trésor (informe et caché) au cabinet de curiosités (objet de science et d'exposition publique) a notamment été très bien étudiée par Frances Yates, à travers la question du réinvestissement de l'enseignement de certains auteurs de l'Antiquité, comme Quintilien, Cicéron ou l'auteur de l'*Ad Herennium*, à la Renaissance, dans des projets comme le *Théâtre de la mémoire* de Giulio Camillo, conçu pour François I^{er}. Frances Yates décrit là le passage d'un espace théorique, jusque-là réduit au texte – au sens de discours institué –, à un espace physique qui met en relation texte(s) et objet(s) (l'aménagement d'un lieu par le biais d'un agencement étendu d'objets et de textes²).

L'étape suivante permet de fonder l'idée de muséologie telle que nous l'entendons aujourd'hui, en tant que discours sur l'aménagement des musées. Une transition vers des discours de ce type se produit dès l'époque du *Théâtre* de Camillo avec le recueil des *Inscriptions* de Samuel Quicchelberg (ou Quiccheberg), texte conçu pour ordonner l'aménagement des collections du duc de Bavière Albert V (1565) et que l'on considère parfois comme le premier « traité de muséologie ». La question soulevée par Quicchelberg est bien une question « d'exposition », mais au sens rhétorique du terme, c'est-à-dire de la présentation des différents arguments d'un discours. Patricia Falguières l'a bien montré : tout son traité aborde l'exposition comme la « mise en œuvre visuelle » d'un discours théorique, la question étant de diviser, répartir, disposer les éléments du monde (à la manière de l'art du discours des rhétoriciens

1. Voir Giulio Camillo, *Le Théâtre de la mémoire* (1544), Paris, Allia, 2001.

2. Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire* (1966) (trad. D. Arasse), Paris, NRF/Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1975.

de l'Antiquité). Mais le projet de Quicchelberg n'est pas purement théorique, puisque, à l'instar de Giulio Camillo, il entreprend de réaliser un aménagement qui reproduise visuellement un discours (plus qu'il ne l'illustre¹). Ainsi, les possessions du duc avaient été réparties en cinq « classes » qui correspondaient à cinq salles à visiter dans l'ordre. Et chacune de ces classes, regroupait entre dix et onze « inscriptions » – rangées de manière linéaire – sous forme de vitrines, cabinets, armoires et autres dispositifs de présentation individuels. Il n'y avait pas là d'ordre « logique » au sens où nous l'entendons. Nous sommes encore à l'époque des cabinets de curiosités, donc à une époque pré-encyclopédique où les éléments sont volontiers rangés par ressemblances et non pas en fonction d'un système d'ensemble (comme ce sera le cas après Linné). Il s'agit pourtant déjà de problèmes de « muséologie », c'est-à-dire que la question est bien d'ordonner la présentation par des principes de répartition qui sont de l'ordre du texte (ou du sous-texte).

Il est facile de remarquer que, par la suite, toute l'histoire de la muséologie – du XVI^e siècle jusqu'à nos jours – se compose d'« expositions rhétoriques » sous forme de textes programmatiques, de tous ordres, énoncés par des théoriciens (philosophes, historiens de l'art, philologues, théoriciens de la communication) et mis éventuellement en pratique avec la réalisation de musées et galeries, privés ou publics (de Christian von Mechel, pour le Belvédère de Vienne) ou Winckelmann (aménagement de la villa Albani à Rome), à Georges-Henri Rivière (musée des Arts et traditions populaires de Paris) ou Alfred Barr Jr (MoMA de New York). Ce que nous appellerons sous-texte d'une exposition renvoie ainsi à un ensemble de discours sous-jacents, parfois tout à fait explicites, « le parterre émaillé de mille fleurs » évoqué par Roland à propos du Museum central des arts, le « lieu d'émulation des différentes écoles » (proposé par von Mechel), l'histoire linéaire de l'art moderne (de Barr, puis Rubin) ; un « espace de démonstration » (pour Lissitzky) ou d'expérience (Barnes et Dewey), un lieu de reconstitution d'époques passées (Lenoir et les *period rooms*), un lieu de science (Winckelmann et Lebrun), un lieu de recons-

1. Cf. Patricia Falguières, « La "fondation du théâtre" dans les *Inscriptiones* de S. Quicchelberg (1565) », dans *Les Collections, fables et programmes* (sld. Jacques Guillaume), Paris, Champ Vallon, 1993, p. 152-178.

titution de situations perceptives différenciées, comprenant des salles en forme de livres (Dorner), etc. On remarquera ainsi que chaque musée réalise (ou plutôt actualise) un « sous-texte », voire plusieurs successivement (lorsqu'il en change). C'est ce que montrait très bien Nick Serota, à propos de l'aménagement de la Tate Modern par rapport à la Tate précédente – laquelle était elle-même calquée sur le modèle « rubinien » du MoMA.

Ce qui est valable pour l'aménagement d'une collection permanente de musée s'applique évidemment – quoique de manière souvent plus inconsciente – à l'aménagement d'une exposition temporaire ; c'est particulièrement flagrant dans le cas des « expositions thématiques ». Comme l'a remarqué Yves Michaud : « Il y a un nombre confondant de manières de rassembler des objets : on les rassemble par leur nom (les peintres qui s'appellent Martin), leur forme (cercle et carré), leur couleur (le bleu ou le monochrome), leurs auteurs (Pollock), leur taille (la miniature), leur matière (le plastique), leur fonction (la publicité), leur date de production (les années 1950), leur possesseur (les Gorky de Gulbenkian, la collection Saatchi) [...] cette multiplicité de manières de classer trouve son pendant exact dans l'histoire de l'art [...] On y classe, en effet, les œuvres selon des critères qui font intervenir tantôt la période (l'art de la révolution), tantôt l'objet (l'ameublement *shaker*), tantôt le lieu (le XVI^e siècle à Rome), tantôt l'artiste (Michel-Ange), tantôt l'école (le maniérisme italien), tantôt le regroupement effectué par les critiques (l'expressionnisme abstrait), tantôt le nom de baptême que les groupes se sont eux-mêmes donné (Dada, Fluxus, Cobra). [...] ¹. »

*Préalable à la scénographie :
la mise en forme des objets de l'exposition*

Comment les sous-textes qui viennent d'être pointés sont-ils transcrits sous forme d'exposition ? On constatera que les questions de scénographie sont déterminantes en la matière. En premier lieu, il s'agit bien souvent de

1. Yves Michaud, « Voir et ne pas savoir », dans *Cahiers du MNAM* n° 29, *op. cit.*, p. 17-18.

commencer par une adaptation, un détournement, une reformulation spécifique des objets à exposer. On distinguera deux cas. L'un concerne les opérations de production d'une œuvre spécifiquement en vue d'une exposition et l'autre l'adaptation d'œuvres préexistantes.

Le premier cas concerne principalement l'art contemporain. Il est assez simple à comprendre, dans le sens où adapter une œuvre commandée pour une exposition à sa scénographie revient le plus souvent à une discussion entre l'artiste et le scénographe (ou le commissaire). Une œuvre est commandée à un artiste à l'occasion d'une exposition et l'artiste produit un projet – lequel peut consister à refaire un travail déjà réalisé dans un autre contexte – en tenant compte des paramètres spécifiques qu'on lui a soumis. Le seul problème tient au fait qu'il faudra parfois intégrer l'œuvre commandée dans un ensemble qui peut être complètement hétérogène et où des « interférences » entre œuvres sont possibles. Un autre problème, plus complexe, concerne la question des limites des interventions respectives de l'artiste et du scénographe (ou du commissaire) dans le cadre de l'exposition : l'artiste règle-t-il la lumière sur son œuvre ? Décide-t-il de la couleur des murs, du mobilier, des dispositifs éventuels de présentation... ? Comment se gère la relation avec les autres œuvres ? Le scénographe peut-il suggérer des modifications à l'artiste, ou de manière autoritaire, modifier son œuvre pour l'intégrer à l'ensemble ? Tout le problème vient du fait que, comme l'a fait remarquer très justement le philosophe 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 composantes¹. » Le cas le plus banal et le plus parlant de ce genre de problème est celui des installations, mais des questions se posent également avec des médiums plus traditionnels, avec la photographie par exemple, sachant qu'une photographie peut être adaptée à à peu près n'importe quel support, mode de présentation et format. Présenter une photographie commandée pour une exposition implique ainsi un nombre

1. Louis Marin, cité par Fabrice Hergott, « Réponses au questionnaire "Accrocher une œuvre d'art" », dans *Cahiers du MNAM* n^{os} 17-18, *op. cit.*, p. 207.

de décisions scénographiques quasi infini (choix du support, du papier, de l'écran ou de la projection, du format, de l'encadrement ou non...), décisions qui se résolvent également en tenant compte du budget.

Le deuxième cas – l'adaptation d'œuvres préexistantes au « format » d'une exposition donnée – est plus complexe. La situation la plus courante est assez facile à comprendre : il s'agit par exemple de changer les cadres des peintures pour les uniformiser au sein d'un accrochage, ou bien de sélectionner des objets dont le format est compatible avec les conditions d'exposition. Il arrive en effet que des œuvres soient inadaptées à une exposition en raison de leur format (temporel ou spatial), de leur mauvais état, ou tout autre problème de cet ordre. Dans ce cas, l'adaptation s'apparente bien souvent à la « restauration », à la « réduction » ou à la « fragmentation » d'une œuvre préexistante (présenter un extrait ou un détail par exemple). Mais il y a des cas d'adaptation qui sont plus compliqués par nature, puisqu'il s'agit de trouver des solutions pour présenter des formes d'art qui n'ont pas été conçues à l'origine pour être exposées dans le champ des arts plastiques. C'est ce qui se produit lorsqu'il est question d'exposer des « objets » provenant de la littérature, de la musique, du cinéma, de la vidéo, de la danse, de la performance, de l'art relationnel, d'Internet... Même chose pour ce qui est des formes qui ne sont pas originairement artistiques – au sens que nous donnons ordinairement à ce mot : arts extra-occidentaux, design, graphisme, bande dessinée, architecture, photographie documentaire...

Le travail d'anticipation de la scénographie d'exposition consiste en quelque sorte à créer des « objets exposables » à partir d'objets non originellement conçus pour l'exposition dans le champ des arts plastiques (films, pièces musicales, livres...) ou, à défaut, à créer des situations de rencontre avec ces objets. Pour la littérature, il peut s'agir d'isoler des fragments de texte, de concevoir un cabinet de lecture (ou une séance de lecture publique) ou encore de faire lire des textes en fond sonore ; pour l'architecture, de présenter des dessins, plans, photos, maquettes, fragments en taille réelle, reconstitution virtuelle ; pour les arts du spectacle, de présenter des maquettes, photos, enregistrements ou de programmer des performances ou concerts dans l'espace de l'exposition ; pour les arts enregistrés (cinéma, vidéo, musique), de sélectionner des extraits, des montages, des « démos »,

à présenter dans des espaces isolés au sein d'une exposition. Dans le cas des arts extra-occidentaux ou des arts appliqués, cela suppose en outre de choisir entre une approche documentaire (présentation de films, photographies, documents explicatifs, démonstration éventuelle de l'usage) et une approche « esthétisante » (soclage des objets, isolation, travail de mise en valeur par l'éclairage). Ces transformations, qui sont loin d'être anodines, touchent d'ailleurs aussi à des degrés divers les objets issus des arts plastiques traditionnels.

Ce qu'il faut retenir de tout cela, c'est qu'en amont d'une exposition se pose toujours la question de la définition des objets qui vont être exposés. Ces objets doivent nécessairement être adaptés à l'exposition (parfois même sont-ils (ré)inventés pour l'occasion), ce qui suppose toute une série de choix de la part des artistes concernés et des concepteurs de l'exposition, choix qui affecteront la scénographie. En 1972, l'artiste américain Joseph Kosuth avait fait sensation en transformant la galerie Castelli de New York en salon de lecture : il y avait des tables, des bancs, des livres ouverts. En somme, il n'était pas question de « voir », mais de « lire ». L'initiative était intéressante, dans le sens où elle pointait les limites de la visite d'une exposition, où ce qui est à comprendre ne peut simplement se déduire de ce qui est à voir – en particulier dans le cas de l'art conceptuel¹. Et bien que de nombreux visiteurs aient été choqués à l'époque, de fait, on a vu depuis se développer de plus en plus d'espaces de lecture au sein des expositions.

Plus récemment, le cas d'adaptation problématique le plus banal (et le plus courant) au contexte de l'exposition d'art contemporain concerne la présentation de films ou de vidéos – particulièrement si ceux-ci sont longs. Cette question avait été posée dès la 10^e Biennale de Paris (1977)² et, plus

1. Voir Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 64. On retrouve fréquemment le même genre de problème (et de solution), avec l'exposition des œuvres interactives (ou relevant des nouveaux médias), sous forme de lecture ou de consultation sur des moniteurs. Voir Jean-Louis Boissier, « L'image consultée : exposer les arts numériques et interactifs », dans *Exposer l'image en mouvement ?* (sld. A.-L. Chamboissier, P. Franck, E. Van Essche), Bruxelles, La lettre volée, 2004, p. 166.

2. Sur les problèmes d'exposition de la vidéo à la Biennale de Paris, voir Michael Compton, « La vidéo d'art à la Biennale », dans *X^e Biennale de Paris*, catalogue, Paris, 1977, p. 52-54.

récemment, Françoise Parfait la posait encore : « 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" confortables¹ ? » Le problème plus général que pose l'exposition des vidéos est que ce genre de production demande souvent une certaine concentration, concentration qu'il est difficile d'obtenir avec le « flux » que génère la visite d'une exposition. Un problème plus spécifique est lié aux interférences sonores produites lorsque sont exposées plusieurs vidéos simultanément. Ces deux questions, qui sont rarement très bien résolues, ont d'ailleurs fini par avoir des conséquences sur la conception des vidéos et films eux-mêmes. Au point que certains, comme Jean-Christophe Royoux, se sont mis à parler d'un « cinéma d'exposition » pour désigner des formes qui n'ont plus rien à voir avec les dispositifs de présentation classiques du cinéma et ne peuvent exister que dans le champ des expositions d'art contemporain². Dans ce cas, on parlera parfois de « cinéma installé ». Raymond Bellour est même allé jusqu'à proposer une typologie des différents modes de présentation du cinéma installé, dans le contexte de l'art contemporain, parlant de « projection » (ce qui s'apparente le plus au dispositif traditionnel de la salle de cinéma), de « mur » (comme dans le cas des murs d'images composites de Nam June Paik), d'« écran universel » (lorsque la projection se fait sur n'importe quel support), d'« écrans multiples » ou de « suite » (avec une succession narrative d'écrans). Et on pourrait sans doute assez facilement ajouter d'autres catégories³.

1. Françoise Parfait, *Video : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001, p. 170.

2. Jean-Christophe Royoux, « Towards a Post-Cinematic Space-Time (From an Ongoing Inventory) », dans *Black Box Illuminated*, (sld. S. Arrhenius, M. Malm, C. Ricupero), Stockholm/Helsinki/Lund, IASPIS/ NIFCA/PROPEXUS, 2003, p. 247, p. 107-120.

3. Raymond Bellour, cité par Annika Wik, « Off-Screen Space », dans *Black Box Illuminated*, *ibid.*, p. 145.

De l'objet au lieu d'exposition : questions d'accrochage

Une fois que l'on a défini la mise en forme préalable des objets d'une exposition (les « expôts¹ ») se pose la question de leur mise en espace proprement dite (constitution de l'objet plastique qu'est l'exposition). Intervient alors une deuxième phase scénographique qui met en jeu une autre catégorie d'objets, que nous pourrions nommer à la suite de Jean Davallon les outils de l'exposition : les panneaux explicatifs, cloisons mobiles, cartels, pictogrammes, plans et schémas explicatifs, cimaises, couleurs ajoutées, vitrines, cadres, socles, systèmes d'éclairage ou de présentation audiovisuelle... Tous ces outils ont pour fonction de mettre en scène les objets exposés. Ils permettent de séparer les objets sélectionnés d'avec le monde quotidien, tout en attirant l'attention sur eux, en les désignant comme étant dignes d'attention. Comme le dit très justement Davallon : « Ils indiquent que le concepteur-réalisateur a additionné, hiérarchisé, ordonné, choisi, catégorisé ; comment il a réparti et découpé tout ce qu'il a accumulé en une matière de discours ; comment il a répondu aux objectifs qu'il s'était fixés ; comment il a rassemblé objets, textes, images pour faire ce tout qu'est l'exposition. Ces objets-outils m'indiquent, de ce fait, comment je dois interpréter ce rassemblement. Ils constituent un système de réception qui m'aide à construire ma visite et à me repérer, qui m'aident aussi à comprendre, à élaborer des significations et à m'orienter vers le message de l'exposition lorsque celle-ci développe une stratégie de communication². » À partir de là, une exposition pourra se définir en fonction de sa scénographie, comme une suite de rapports formels successifs ou simultanés, « rapports de séparation, de juxtaposition, de substitution, d'emboîtement, de centralité, de succession, etc.³ ».

1. « Unité élémentaire mise en exposition », selon les mots d'André Desvallées, « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », dans Marie-Odile de Bary et Jean-Michel Tobelem (sld.) *Manuel de muséographie*, Biarritz, Séguier, coll. Option culture, 1998, p. 223.

2. Jean Davallon (sld.), *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers. La mise en exposition*, Paris, MNAM/CCI, coll. Alors, 1986, p. 245-246.

3. Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. Communication, 1999, p. 89.

Entrons dans le détail, en commençant par le degré zéro de l'adaptation d'une œuvre à un lieu : le cadre. Même s'il existait vraisemblablement déjà des cadres dans l'Antiquité, on peut dire que l'usage moderne des cadres est largement lié à la mobilité des tableaux, à partir de la fin du Moyen Âge, à un moment où les œuvres d'art ont commencé à devenir des objets d'échange. Le cadre est jusque-là un moyen d'adapter une peinture à une destination particulière ; un moyen de l'intégrer à l'architecture d'un lieu. Pour cette raison, les cadres, jusqu'au XVI^e siècle, avaient souvent une forme architecturale rappelant les niches, les portes ou les fenêtres – renforçant au passage l'idée qu'une peinture serait une « fenêtre » (sur le monde ou sur l'histoire). Un peu plus tard, à la fin de la Renaissance et au XVII^e siècle, le développement du marché de l'art (notamment en Europe du Nord) va transformer la fonction du cadre. Il ne servira plus à assurer la transition avec une architecture préexistante, mais il servira d'ornement permettant la mise en valeur de la peinture (l'époque baroque notamment a produit des cadres absolument extravagants), le cadre tenant simultanément lieu de clôture enfermant la peinture, la préservant de la contamination du contexte environnant. Progressivement, les cadres vont se faire de plus en plus minces, afin de permettre l'accrochage d'un plus grand nombre de peintures. Enfin, à partir de l'invention du Salon, le cadre va trouver une troisième fonction, qui est d'isoler une peinture par rapport à d'autres peintures qui l'entourent. Il est intéressant de noter à ce propos que, pour le philosophe Hegel, le cadre – en tant que délimitation du monde spirituel contenu dans un tableau – constituait l'espace idéal de l'œuvre, un espace contribuant à renforcer l'idéalité de la matière picturale. Le cadre signifiant en quelque sorte « l'intériorisation par la peinture du monde empirique et son idéalisation¹ ». Comme chacun sait, à partir de la fin du XIX^e siècle, certains artistes vont commencer à remettre en cause cette fonction supposée des cadres et les considérer non plus comme des outils de protection du contenu des peintures, mais comme le prolongement direct de celles-ci (on pense à Seurat ou Signac peignant leurs cadres en suivant le motif de la peinture enca-

1. Véronique Fabbri, « Exposition esthétique et exposition spéculative », dans Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe (sld.), *Le Jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 214-215.

drée). Et à partir du début du XX^e siècle, au moment où le *white cube* se répand, le cadre aura tendance à être radicalement simplifié, standardisé, voire à disparaître complètement. Il est vrai qu'il n'était plus nécessaire de protéger une peinture complètement isolée sur un mur... Comme il subsistait tout de même une forme d'interférence visuelle entre le mur et la peinture, certains artistes (Mondrian le premier) vont alors chercher à détacher du mur leurs peintures en les fixant « sur » le cadre (et non dans le cadre¹).

Un niveau un peu plus complexe de l'intervention scénographique dans un lieu concerne l'aménagement des vitrines ou des cimaises. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les vitrines et les murs étaient complètement recouverts d'œuvres (les fameux « accrochages en tapisserie »). La question de la relation entre les œuvres ne se posait quasiment pas, et quand elle se posait, elle était fréquemment résolue par la solution de l'agencement symétrique (que l'on avait pratiqué dès l'origine du Salon). Les grandes peintures nécessitant du recul étaient placées en haut et les petites en bas (pour que le spectateur en soit plus proche). Là encore, le développement du *white cube*, à partir du début du XX^e siècle, va avoir des conséquences sur la conception de l'arrangement des cimaises. Cela avait d'ailleurs été un grand sujet de réflexion en Russie dans les années de la révolution, au moment où Kandinsky, Malevitch, Lissitzky et quelques autres avaient fait toutes sortes d'expérimentations dans le cadre des musées de culture picturale (Moscou) et de culture artistique (Petrograd)². Le goût pour l'isolation des œuvres les unes par rapport aux autres au moyen du cadre va progressivement s'étendre à l'ensemble de l'organisation d'une cimaise, puis d'une salle d'exposition. La tendance la plus récente (au cours des vingt dernières années) ayant bien souvent consisté, dans les grandes expositions internationales, à consacrer une salle entière par artiste, voire une salle entière par œuvre.

La question de l'accrochage d'ensemble d'une exposition, c'est-à-dire la façon dont l'ensemble des objets sont présentés, éclairés et mis en relation

1. Giovanni Carreri, « L'écart du cadre », dans *Cahiers du MNAM*, n^{os} 17-18, *op. cit.*, p. 160. Voir aussi Victoria Newhouse, *op. cit.*, p. 20.

2. À ce propos, voir Jean-Claude Marcadé, *L'Avant-garde russe*, Paris, Flammarion, 1995, p. 218-225.

entre eux, occupe le centre de la réflexion sur la scénographie depuis une quarantaine d'années ; à la fois depuis qu'on a compris que ces arrangements pouvaient produire du sens et depuis que certains commissaires d'exposition se sont mis à revendiquer la paternité d'agencements spécifiques, comme étant une forme de collage ou de montage et donc de création artistique. Les transformations que l'on peut produire sur une œuvre (ou un ensemble d'œuvres) par l'accrochage sont en effet infinies. Une peinture de Manet accrochée à côté d'une peinture de Vélasquez ou une sculpture de Matisse à côté d'une autre de Picasso a des conséquences sur la lecture que l'on fait de ces œuvres ; une copie de la *Pietà d'Avignon* réalisée par Piet Mondrian à côté d'une peinture abstraite géométrique du même artiste également. La scénographie d'exposition apparaît alors comme un exercice (largement subjectif) de décomposition et recombinaison permanente (que nous pourrions qualifier de compréhensions spécifiques des œuvres). Daniel Buren avait autrefois consacré un article à l'analyse de l'accrochage de l'exposition rétrospective de Jackson Pollock au Centre Pompidou en 1982. Il y était question à la fois des choix d'œuvres, de la forme des cimaises et de la relation proposée entre les différentes œuvres de Pollock. Et Buren déplorait que l'artiste américain ait été trahi par des scénographes, qui en auraient proposé une interprétation erronée¹. Il est pourtant difficile de dire s'il y a une seule lecture possible des œuvres de Pollock (ou une lecture qui serait plus correcte qu'une autre). En revanche, il est certain qu'une scénographie d'exposition ne peut jamais être neutre et met forcément en évidence un nombre de choix conceptuels très importants. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous évoquerons la question de la réinterprétation et/ou « recréation » des œuvres dans une exposition.

Tout ce qui vient d'être dit concernant la confrontation de quelques œuvres s'accroît évidemment à partir du moment où l'on considère qu'une exposition peut se composer d'un grand nombre d'œuvres très hétérogènes et de tout un parcours, c'est-à-dire non seulement de juxtapositions, mais également d'une suite signifiante d'éléments. La succession est alors un ordre

1. Daniel Buren, « La peinture et son exposition », dans *Cahiers du MNAM*, n^{os} 17-18, *op. cit.*, p. 175-176.

qui est proposé entre les œuvres, comme un scénario à suivre. Et il est difficile d'échapper à ce scénario – même si certaines expositions, « Dada » à Beaubourg en 2005, par exemple, ont fait le pari d'une multiplicité de parcours possibles. Comme le disait très justement Jean Davallon : « [...] le visiteur ne doit pas avancer comme une taupe myope comme s'il était totalement égaré dans un "vrai" labyrinthe. L'art du concepteur consiste à lui ménager des vues, à alterner des salles dont il perçoit d'un seul coup d'œil les frontières et des espaces étroits qui le contraignent à se plier aux proximités et aux contiguïtés, à regarder les objets l'un après l'autre. Il combine points de vue d'ensemble et juxtaposition de regards sur le particulier, sur le détail. Le visiteur est ainsi guidé, ou plutôt pris en charge. On prend soin de lui¹. »

La bonne disposition des spectateurs

Reprenons. La scénographie consiste à définir des objets d'exposition (expôts) spécifiques et simultanément à découper une exposition « en différentes séquences qui préfigurent la visite² ». Jusqu'à présent ont été évoquées la préparation, puis la mise en forme des objets dans une exposition (cadres, accrochages, parcours), mais en laissant de côté la façon dont les relations – à la fois relation des œuvres au public et relation entre les membres du public – étaient gérées. Cette idée n'est pourtant pas complètement étrangère à la scénographie, car, comme le remarque justement Davallon, « une exposition [...] est une installation en un même lieu de choses et d'un public³ ». Ici, de même que pour la mise en espace des objets, il faudrait distinguer plusieurs niveaux d'intervention scénographiques : un niveau plus convivial et/ou moins verbal (qui concerne une atmosphère ou une ambiance à diffuser) et un niveau plus conceptuel, qui concerne la mise en scène du « message » que l'on souhaite faire passer auprès des visiteurs.

1. *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, op. cit., p. 251.

2. Jean Davallon, *L'Exposition à l'Œuvre*, op. cit., p. 98. Sur le même thème, voir aussi Pierre Gaudibert, « Qu'appelle-t-on prendre parti ? », dans *Scénographier l'art contemporain*, op. cit., p. 20.

3. *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, op. cit., p. 205.

Le premier niveau ne correspond pas à un contenu très précis, mais plutôt au souci diffus d'optimiser les conditions de la visite afin de la rendre la plus agréable possible (bancs, espaces de repos, lumière douce...). Au XIX^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, évidemment, mais la prolifération des audioguides, des cafétérias et des boutiques de souvenirs s'inscrit dans ce registre. Les gens n'aiment pas faire la queue pendant des heures et jusqu'à présent, à l'exception de Disneyland, on n'a pas encore trouvé beaucoup de solutions pour les divertir en patientant. Dans les expositions contemporaines, à ces désagréments, il faudrait en ajouter un autre qui s'est accentué ces dernières années et qui tient à la longueur des parcours imposés. On a parfois dit que les œuvres étaient présentées dans des salles immenses, afin d'éviter que les visiteurs ne partent trop vite (en étant contraints d'y rester, ne serait-ce que le temps qu'il faut pour traverser lesdites pièces). Parfois, à l'inverse, le nombre excessif d'œuvres exposées est en cause. On a ainsi calculé que le visiteur moyen avait besoin d'au moins cinq heures pour voir les neuf cent six œuvres de la grande rétrospective Picasso du MoMA (en 1980), et cela en considérant que le spectateur reste vingt secondes devant chaque tableau (et sans tenir compte des temps de déplacement entre les œuvres¹).

La prise en compte des spectateurs passe aussi par un deuxième niveau, qui concerne directement la diffusion d'énoncés verbaux à son intention, messages accompagnant et informant les œuvres. Nous avons parlé du cadre, mais un autre élément de base de la scénographie, longtemps pendant inséparable du cadre, est le cartel explicatif. On remarquera au passage que les cartels ont une histoire beaucoup plus récente que les cadres. Au Salon, si l'on souhaitait obtenir des informations concernant les œuvres exposées, il fallait acheter le livret et s'y référer. Le même principe s'appliquait aux musées. Ce n'est qu'à partir du milieu du XIX^e siècle que l'on va placer des cartels auprès des tableaux (le plus souvent directement sur le cadre, voire

1. Jean-Christophe Ammann, « Simples réflexions sur la situation des musées d'art contemporain, leurs expositions et leurs visiteurs », dans *Museums by Artists*, op. cit., p. 19.

sur le tableau lui-même), afin de donner des informations aux visiteurs, sans qu'ils prennent la peine de se procurer le catalogue¹. Les cartels vont se répandre assez lentement, puisque, jusqu'au milieu du xx^e siècle, de nombreuses œuvres de musée continuaient à ne pas en avoir. Pour ce qui est de l'art moderne, on peut dire que les grands promoteurs des cartels explicatifs apposés aux œuvres seront Alexander Dorner au Landesmuseum de Hanovre et Alfred Barr Jr au MoMA de New York. À l'occasion de l'une des premières expositions du MoMA consacrée à Van Gogh (en 1935), Barr – qui considérait que les explications n'étaient pas incompatibles avec le plaisir esthétique – avait notamment fait placer des cartels qui, outre les titres, dates des œuvres et nom du collectionneur, contenaient des extraits des lettres de Van Gogh à son frère Théo ; lettres, qui très souvent décrivaient les peintures présentées à côté. Dans un cas, Barr avait même placé sur le cartel une petite reproduction d'une œuvre de Delacroix, dont Van Gogh s'était inspiré, afin que le visiteur puisse saisir la référence présente dans la peinture. En dépit de cette attention du fondateur du MoMA, pendant longtemps – notamment à l'époque où William Rubin dirigeait le musée (1967-1988) –, on avait supprimé tous les cartels, afin de ne pas perturber la pure jouissance esthétique des visiteurs².

La question du sens de lecture auquel participent les cartels – et plus largement les différents textes d'aide à la visite – a de nombreux échos en termes de scénographie. En effet, l'accrochage d'une exposition représente une sorte d'achèvement (même temporaire) pour une œuvre : c'est le moment où l'œuvre est divulguée. Jusque-là, une œuvre entreposée dans une cave, dans un atelier – ou latente sous forme de projet – n'a ni limites spatio-temporelles, ni sens clairement définis. Exposer une œuvre est une manière de lui imposer des limites contextuelles, de lui donner une certaine orientation. Cela ne veut pas dire que cette orientation soit unique ou définitive ; d'autant plus que l'œuvre pourra être exposée différemment, à d'autres moments, générant d'autres interprétations ou compréhensions. Mais dans

1. Isabelle Cahn, « Cadres et cartels », dans *La Jeunesse des musées. Les musées en France au XIX^e siècle* (sld. Chantal Georget), Paris, musée d'Orsay, 1994, p. 221-227.

2. Mary Anne Staniszewski, *op. cit.*, p. 62.

une exposition donnée, pendant la durée de celle-ci, une œuvre (ou un objet d'exposition) est isolée, mise en scène et définie contextuellement par des opérations scénographiques spécifiques, qui vont jusqu'aux explications verbales les plus détaillées (et dont le cartel est le signe le plus visible). La production de textes de médiation au sein d'une exposition formalise ainsi le fait que la perception d'une œuvre accrochée n'est plus dans l'infini des possibles, mais qu'on lui a donné un sens de lecture singulier, s'adressant à un public particulier.

Deux constats peuvent enfin être dressés, concernant la prise en compte des visiteurs dans la conception d'une exposition. Le premier est que si l'on étudie leur comportement on peut alors envisager de modéliser leurs parcours (en s'adaptant à leurs habitudes ou en anticipant sur leurs réactions). Des études spécifiques (études statistiques) ont ainsi régulièrement été entreprises dans les expositions depuis les années 1930, afin de déterminer le nombre et les emplacements les plus adaptés pour les objets dans une exposition. Ces études ont ainsi 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 des objets¹. Dans ce registre, une célèbre enquête réalisée au début des années 1980, au Centre Pompidou, suggérait une typologie imagée des parcours des visiteurs au sein d'une des expositions. Certains visiteurs y étaient qualifiés de fourmis (allant voir patiemment tous les objets un par un et dans l'ordre), d'autres de papillons (sautant d'un mur à l'autre, en effectuant des retours en arrière), de sauterelles (« sautant » par-dessus des sections entières d'une exposition), voire de poissons (filant à travers l'exposition sans s'arrêter²). D'autres études plus « qualitatives » se sont parfois intéressées à la quantité d'objets ou de textes effec-

1. Voir *Publics et Musées* n° 8, « Études de publics, années 30 », Lyon, PUL, juillet-décembre 1995. Ce numéro est spécifiquement consacré à cette question et il contient un article très intéressant d'Arthur W. Melton, « Effets des variations du nombre de tableaux exposés dans une salle de musée » (1935) ; une étude des réactions des visiteurs en fonction du nombre de tableaux par mur et par salle, ainsi qu'en fonction de leur emplacement.

2. Voir Éliséo Veron et Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, CNAC-GP/BPI, coll. Études et recherches, 1983.

tivement vus et/ou lus par les visiteurs, à la compréhension des commentaires des audioguides, à la fatigue de la visite, aux effets de l'éclairage ou du chauffage...

Le deuxième constat découle de ces études de publics et il est plus cynique ou sarcastique ; il est fait par l'historien des médias, Jonathan Crary, et relayé par l'historien des musées Tony Bennett – dans une perspective largement inspirée des travaux de Michel Foucault. Il s'agit de remarquer que les spectateurs d'une exposition, avant d'être des lecteurs du « texte » qui leur est proposé, 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 limitations¹. » Bennett citait pour sa part 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'exposition². »

Des relations d'intertextualité

Une fois que l'on a constaté que l'organisation d'un musée ou d'une exposition temporaire peut se lire comme le reflet ou l'adaptation des préoccupations théoriques de son (ses) concepteur(s) sous forme de parti pris scénographiques impliquant objets, lieux et spectateurs, on peut tâcher de montrer comment les textes et sous-textes d'une exposition génèrent (et nourrissent) un ensemble de relations internes (dans la forme même de l'exposition) et externes (entre différentes expositions). Les relations textuelles internes se lisent d'abord dans les textes émanant des différentes structures

1. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle* (trad. F. Maurin), Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon photo, 1994 (éd. originale : Cambridge, MIT, 1990), p. 26.

2. Tony Bennett, *op. cit.*, p. 90.

concernées : dans un site internet, dans un catalogue, dans les communiqués et dossiers de presse, dans les textes de présentation à l'entrée des salles d'exposition, ou dans les notices individuelles attachées aux œuvres, voire dans le titre des œuvres elles-mêmes. Si l'on élargit la notion de textualité interne à une exposition, on prendra en compte également les éléments non verbaux que nous avons évoqués, comme les parcours possibles, les rapprochements, les agencements, les dispositions relatives des objets, leur choix, leur accrochage, leur éclairage, et toutes les transformations de l'espace qui les informent. Pour résumer, on considérera qu'une exposition est une proposition présentant un certain nombre d'informations textuelles au sens large, à la fois conventionnelles et singulières, textes qui relaient et adaptent un discours plus global sur les enjeux d'une exposition. C'est ce que nous qualifierons de langage propre à une exposition donnée. Ce langage est multiple et protéiforme – nous aurons l'occasion d'y revenir.

Afin de clarifier la question des relations textuelles internes et externes, empruntons à Gérard Genette la notion de relations transtextuelles¹. Genette propose dans *Palimpsestes* une taxinomie de ce type de relations, taxinomie que nous pourrions en partie appliquer au langage de l'exposition. Genette distingue notamment entre l'intertexte (utilisation littérale d'autres textes dans un texte littéraire sous la forme de citations ou d'allusions), le paratexte (c'est-à-dire tout ce qui encadre le texte proprement dit : titre, préface, remerciements), le métatexte (ce qui se réfère au texte à partir de l'extérieur : commentaire, critique), l'architexte (ce qui définit et classe le texte dans un ordre plus vaste : le genre auquel il appartient) et l'hypertexte (ce qui dans le texte ne se comprend que par rapport à d'autres textes préexistants : parodie, pastiche, mais aussi notes de bas de page). Ces catégories pourraient en fait largement être appliquées au monde des expositions : l'intertexte existe ainsi lorsqu'on reconstitue une exposition à l'intérieur d'une autre exposition (par exemple, la reconstitution de l'exposition Picabia à la galerie Dalmau de Barcelone, à l'intérieur de l'exposition « Dada » au Centre Pompidou). Le paratexte dans une exposition est encore plus courant : ce sont les titres,

1. Ce terme est utilisé par Gérard Genette, au début de *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1981.

cartels, notices, catalogues, documents supplémentaires qui accompagnent une visite¹. Le métatexte, comme pour un texte littéraire, ce sont les références à l'exposition et qui lui sont extérieures (une autre exposition sur le même thème ; des critiques et commentaires). L'architexte, peut quant à lui correspondre au genre d'une exposition (monographie, exposition de groupe, exposition thématique, biennale, etc.), voire à des sous-genres (exposition documentaire sur un thème spécifique, historique, scientifique...). L'hyper-texte, en revanche, est rarement visible dans une exposition (quoique bien présent dans le catalogue) : ce sont par exemple les expositions auxquelles ont participé précédemment les objets présentés (ou auxquelles ils participeront ultérieurement). Il en existe parfois une forme un peu particulière avec l'ajout sur les cartels de la provenance de telle ou telle œuvre (nom de collectionneur, de musée, date et mode d'acquisition, bibliographie...).

Quelques années plus tard, dans *Seuils*, Gérard Genette s'est attaché à décrire plus précisément et spécifiquement le « paratexte » à propos des textes littéraires. Les remarques qu'il fait pourraient assez facilement être appliquées aux œuvres d'art en général – et à l'exposition en tant que « modalité paratextuelle » d'accès aux œuvres. Genette part d'un constat que l'on peut faire à propos de toute œuvre d'art : une œuvre (en l'occurrence un texte littéraire) se présente rarement d'elle-même au lecteur/spectateur. Elle nécessite un « certain nombre de productions, verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations [...] », toutes choses qui ont pour fonction de « présenter » l'œuvre, non seulement au sens habituel de ce verbe, mais également au sens de « rendre présent ». C'est un point très important que nous avons déjà évoqué au chapitre précédent : tous les « à côtés » de l'œuvre (les paratextes) servent de fait à inscrire celle-ci dans un contexte spécifique. Bien qu'une œuvre d'art n'ait pas de « destination particulière *a priori* » – ce qui nous permet de nous intéresser à la fois à la statuaire grecque antique et aux idoles de Papouasie –, il n'en demeure pas

1. Jacques Derrida utilise le mot de *parergon* pour désigner les objets qui « encadrent » une œuvre dans *La Vérité en peinture* (1978). Ce terme est toutefois un peu imprécis et recouvre des acceptions très hétérogènes. D'autres auteurs ont proposé « para-opéral » ; nous y reviendrons.

moins que cette « universalité » ou « intemporalité » un peu idéale de l'œuvre d'art rencontre des publics à des moments et lieux très précis. La fonction des paratextes est de ce point de vue de permettre l'adaptation de l'œuvre aux différents contextes. En effet, une œuvre donnée est nécessairement présentée de manière différente selon les lieux et les époques : on ne joue plus Racine aujourd'hui comme au XVII^e siècle, on ne voit plus la Vénus de Milo comme la voyaient les visiteurs du Louvre au XIX^e siècle, on n'écoute pas la musique africaine de la même manière que les Africains (ou que les Chinois). Évidemment, comme le remarque tout de suite Genette, il existe des situations où les paratextes sont quasiment absents ; en particulier au moment où une œuvre est produite : le musicien qui joue le morceau qu'il vient de composer n'a pas besoin de paratexte, pas plus que la femme du peintre qui vient lui rendre visite dans son atelier. Il y a d'autres situations d'absence du paratexte (de manière moins assumée) ; par exemple, lorsque nous tombons nez à nez avec une œuvre d'art dans la rue (ou chez quelqu'un), sans plus d'explication. Généralement, cela nous pose des problèmes : on ne sait pas quelle attitude adopter et c'est souvent inconfortable. Quoi qu'il en soit des situations d'absence de paratexte, on remarquera que les informations paratextuelles ont tendance à prendre de l'ampleur au cours du temps. D'une part, parce que la distance de plus en plus grande qui nous sépare des circonstances de création rend celles-ci de plus en plus nécessaires et d'autre part, parce qu'une même œuvre produit constamment des paratextes, paratextes qui se superposent les uns aux autres. Lorsqu'on monte une pièce de Racine aujourd'hui, par exemple, on est obligé de prendre en compte la manière dont cette œuvre a été présentée antérieurement et, même si on ne peut pas matériellement connaître la totalité des manières dont cette œuvre a été présentée, on ne peut pourtant ignorer le fait qu'elle a été l'objet d'un très grand nombre d'appropriations au cours de l'histoire¹. De même, lorsqu'on expose aujourd'hui les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso ou toute œuvre un peu « canonique », on est obligé de prendre en compte l'histoire de ses présentations, histoire qui fait désormais partie de l'œuvre.

1. Ces appropriations sont communément qualifiées d'« adaptations », mais c'est bien d'une transformation subjective qu'il s'agit.

Ceci posé, Genette distingue deux formes de paratextes, l'un qu'il nomme péritexte et l'autre qu'il qualifie d'épitéxte. Le péritexte concerne tous les éléments situés à la périphérie directe d'une œuvre et qui en influencent la perception. Pour un texte littéraire, ce sont le titre, la préface, les titres de chapitre, les notes, etc. Quant à l'épitéxte, toujours pour un texte littéraire, il désigne des « messages » qui se situent à une certaine distance du texte (interviews, entretiens, correspondance...). Ces deux catégories (péritexte et épitéxte) peuvent avoir été produites par l'auteur ou par une personne qui lui est totalement étrangère. Par exemple, les notes (de bas de page) d'un texte peuvent être « de l'auteur » ou « de l'éditeur », mais dans les deux cas, il s'agit d'éléments extérieurs au texte (quoique dans sa périphérie immédiate¹). Il y a un péritexte que Genette qualifie « d'éditorial », qui correspond par exemple au « privilège » qui permettait à un livre d'être publié sous l'Ancien Régime (ce qui était matérialisé sous la forme d'une page de remerciement de l'auteur à un protecteur éminent qui lui avait attribué ce privilège). On remarquera que le péritexte éditorial a son équivalent dans le champ de l'exposition (et notamment dans les catalogues) sous la forme des remerciements aux sponsors ou aux personnes/organismes ayant permis à l'exposition de se réaliser². L'un des plus importants péritextes du point de vue des œuvres littéraires est ce que Genette appelle le « prière d'insérer ». Il s'agit généralement d'un court texte qui figure au dos du livre ou dans des publicités de journaux, faisant office en quelque sorte de « communiqué de presse ». C'est un péritexte important, car, bien qu'il ait souvent été produit par l'auteur lui-même, on lui accorde un certain crédit (il exerce une certaine influence sur nous) qui nous décide à nous confronter (ou non) à l'œuvre. Le « prière d'insérer » est de ce point de vue très différent de la « préface », car, nous dit Genette, dans ce deuxième cas on passe d'une opération « médiatique », d'une « adresse générale » à une opération plus intime qui concerne celui qui a fait le choix de se confronter au texte et commence par lire la préface avant de lire le reste. Dans le champ de l'exposition, la « préface » correspond à la fois aux textes de médiation qui introduisent une exposition et au catalogue

1. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987, p. 7-11.

2. *Ibid.*, p. 37.

(s'il peut être consulté avant de faire la visite). Ces textes introductifs sont capitaux dans la perception que l'on peut avoir d'une œuvre (ou d'un rassemblement d'œuvres). Les préfaces peuvent changer au cours du temps (certains auteurs ont écrit autant de préfaces qu'il y avait d'éditions de leurs textes), mais chaque fois il s'agit de donner des « clés de lecture », de situer le lecteur dans la bonne position vis-à-vis du texte, d'éviter qu'il se méprenne sur les intentions de l'auteur. De le « préparer » en quelque sorte à affronter une (ou des) œuvre(s) : il s'agit ainsi de dire pourquoi une œuvre doit être lue (ou vue) et « comment¹ ». Face à la fonction « générale » de la préface vis-à-vis des œuvres, on ajoutera que les « notes » (de bas de page), comme les cartels dans une exposition fonctionnent comme des informations « utiles », mais non « obligatoires ». La note, comme le cartel, est une information qui permet d'en savoir plus sur ce dont on fait l'expérience, bien que certains auteurs rechignent à utiliser des notes, de la même manière que certains artistes (ou spectateurs) refusent les cartels (comme interférant avec la bonne vision de leur œuvre). À l'inverse, comme le remarque Genette, il y a des lecteurs/spectateurs qui ne lisent que les notes (et, ajouterons-nous, qui ne regardent que les cartels).

Quelques mots encore sur les épitextes, ces éléments qui « nourrissent » une œuvre « de l'extérieur ». La personne qui produit un épitexte peut être l'auteur (lors de conférences, colloques, correspondance, écrits ultérieurs), mais peut être en fait n'importe qui (un ami, un éditeur pour un livre, un témoin, un médiateur professionnel...). Les épitextes peuvent être complètement privés (les conversations de l'auteur) ou publics (un livre publié sur le travail d'un artiste). L'épitexte est en quelque sorte un « commentaire » qui éclaire (ou non) une œuvre. Une certaine catégorie d'épitexte est qualifiée « d'éditoriale » par Genette ; il s'agit de ce que nous appellerons le « dossier de presse ». C'est-à-dire un dossier transmis à la presse, dans le but de donner toutes les informations nécessaires sur une œuvre, dossier qui n'est quasiment jamais le fait de l'auteur de l'œuvre². Remarquons enfin que le paratexte – sous toutes ses formes – n'a pas pour intention « de faire joli », comme le

1. *Ibid.*, p. 111, p. 168-176, p. 197-200.

2. *Ibid.*, p. 346-349.

dit Genette, mais d'assurer une compréhension « optimale » d'un texte. Il s'agit de produire une sorte de « sas », qui aide le lecteur à passer dans le monde de l'œuvre : « Le paratexte lui est en quelque sorte un instrument d'adaptation¹. »

Le critique et théoricien Michel Gauthier – en suivant l'exemple de Gérard Genette – a, quant à lui, proposé de parler de « para-œuvre » ou de « para-opéral », plutôt que de paratexte pour ce qui concerne les œuvres d'arts plastiques. « Par para-opéral il faut entendre, nous dit-il, tout ce qui, autour, dans les parages de l'œuvre, concourt à la réception de cette dernière – cette zone tampon, [...] entre l'œuvre et la non-œuvre, qui a pour tâche d'assurer, de conditionner la présentation de la première au sein de l'universelle seconde. » C'est-à-dire « au sein des arts plastiques, les composantes du lieu de présentation de l'œuvre (forme, couleur et revêtement des murs, sol et plafond, nature de l'éclairage, [...]), les présentoirs de toutes sortes, le cartel, le titre de l'œuvre, le nom de l'artiste, sa signature, les cartons d'invitation, les photographies de l'œuvre, les affiches et interventions publicitaires, les publications de presse, les entretiens de l'artiste », mais aussi « les projecteurs de diapositives ou de films, les moniteurs vidéo, les maries-louises, les caissons lumineux, les vitrines, les sous-verre et autres étagères² ». Selon Gauthier, le catalogue – comme pour Genette – est une forme qui relève plutôt de l'épitéxte (épi-opéral), contrairement aux socles, cadres ou cartels, qui relèveraient plus du « péritexte » (péri-opéral). Il ajoute une nuance intéressante selon laquelle un catalogue n'est pas « toujours » un élément paratextuel (para-opéral), puisqu'il peut arriver que le catalogue contienne des œuvres, voire soit « en soi » une œuvre (ou une exposition). Il y a eu en effet des expositions existant exclusivement sous forme « paratextuelle » (existant par le catalogue, en l'absence quasi complète d'autres traces ou justifications³). Gauthier, commentant ce genre d'exemple, ajoute que « c'est parce que l'œuvre est éloignée, dans le temps ou dans l'espace, parce qu'elle n'a pas été réalisée, parce qu'elle

1. *Ibid.*, p. 411.

2. Michel Gauthier, « Dérives périphériques », dans *Cahiers du MNAM*, n^{os} 56-57, « Du catalogue », Paris, Centre Pompidou, été-automne 1996, p. 130-132.

3. Les exemples les plus connus sont une série d'expositions d'art conceptuel de la fin des années 1960 organisées par Seth Siegelaub (en particulier « Jan. 5-31, 1969 »).

n'a pas besoin d'être réalisée, parce qu'elle est invisible que l'ouvrage qui la documente peut, en quelque mesure, prendre sa place¹ ».

Lectures de l'exposition

Poursuivons l'analogie de l'exposition avec le texte et intéressons-nous maintenant à ses lectures possibles. Roland Barthes insistait dans un célèbre article sur le fait qu'un « texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation² ». Il ajoutait qu'il y a « un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...] ». En somme, expliquait-il, le lecteur, dans l'acte même de la lecture réécrit le texte, lui donne sens (en l'achevant temporairement³). En poursuivant cette même idée, Barthes avait ultérieurement pointé l'idée d'une marge de manœuvre « lors de la lecture » ; ce qu'il appelait le « jeu avec le texte⁴ ». Pour lui, le lecteur « joue » un texte (au sens quasi musical et polysémique de l'interprétation). Lire un texte, expliquait-il, c'est l'interpréter, non seulement au sens d'une compréhension singulière que l'on en a, mais aussi au sens d'une « réitération différenciée dans l'expérience même ». Cette idée de la réécriture du texte par le lecteur – lors de l'acte de la lecture – s'applique particulièrement bien au champ de l'exposition – notamment à toutes les propositions participatives ou interactives. Mais pas seulement, puisque « pratiquer une exposition » – au sens de la visiter – consiste aussi à s'approprier les relations proposées – ou à les

1. Michel Gauthier, *op. cit.*, p. 140.

2. Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), dans Roland Barthes, *op. cit.*, p. 63-69.

3. Comment ne pas songer ici à paraphraser Barthes en considérant qu'une exposition s'achève (se finalise) dans les expériences différenciées de ses spectateurs ?

4. Roland Barthes, « De l'œuvre au texte » (1971), dans Roland Barthes, *op. cit.*, p. 71-80.

refuser –, à en créer de nouvelles, à créer son propre parcours – éventuellement différent à chaque visite –, c'est-à-dire à sélectionner dans les textes exposés, choisir le moment et les conditions de la visite. De ce point de vue, il y a davantage d'analogies entre la « lecture d'un livre » et la visite d'une exposition qu'entre la lecture d'un livre et l'écoute d'un concert (ou la vision d'un film dans une salle). La lecture, comme la visite d'une exposition, est une activité qui engage fortement le visiteur (qu'il en soit conscient ou non) à sortir de sa « passivité ».

Simultanément, cette liberté d'action du lecteur possède aussi ses limites ; notamment lorsque certains auteurs cherchent à jouer avec les réactions de leurs lecteurs/spectateurs – en créant par exemple des effets de *suspense* calqués sur les attentes ordinaires des lecteurs. Umberto Eco qualifiait cette anticipation des réactions de fabrication d'un « lecteur modèle » : « Pour organiser sa stratégie textuelle, disait-il, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que “connaissance de codes”) qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement¹. » Et Eco d'ajouter en écho à Barthes qu'il ne faut pas se contenter de considérer la façon dont le texte est produit, mais aussi la façon dont il est « lu » – ce qui implique de s'intéresser aussi aux « mouvements de lecture qu'il impose ». En effet, selon Eco, un texte « représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire² ». Cela suppose notamment de prendre en considération le contexte d'activation de ce texte : un même texte pouvant renvoyer à des significations très hétérogènes selon les circonstances.

L'idée poursuivie par Eco dans *Lector in fabula* est qu'un texte ne peut être compris de manière autonome, sa compréhension nécessitant d'être

1. Umberto Eco, cité par Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève/Villeurbanne, Mamco et Institut d'art contemporain & Art édition, 1999, p. 180.

2. Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 61.

orientée spécifiquement dans une direction donnée. Pour comprendre un texte, on a besoin de ce que Eco nomme un « *topic* », c'est-à-dire, selon ses mots : « Une hypothèse dépendant de l'initiative du lecteur qui la formule d'une façon quelque peu rudimentaire, sous la forme de question ("Mais de quoi parle-t-on ?") [...] Il est donc un instrument métatextuel que le texte peut tout aussi bien présupposer que contenir explicitement sous forme [...], de titres, de sous-titres, de mots clefs¹. » C'est à partir de ces éléments que le lecteur va pouvoir se situer et, surtout, c'est seulement à partir de là qu'une compréhension sera possible, toutes les informations transtextuelles (et notamment paratextuelles) ayant explicitement pour but de mettre le lecteur dans une direction déterminée (bonne ou mauvaise). Eco fait encore une remarque intéressante qui découle de ce qui précède. Il note que, pour que l'on admette qu'une œuvre fonctionne, il faut d'une part qu'elle « fasse monde » et d'autre part que le lecteur/spectateur accepte la logique « interne » à ce monde de l'œuvre. On ne voit rien sans référer ce que l'on voit à un contexte de compréhension préalable. Nous savons que les licornes n'existent pas, nous dit-il, mais dans la lecture que nous faisons d'un conte de fées elles existent sans que cela nous choque, bien au contraire, puisque c'est quasiment une condition pour que la fiction se produise normalement. En d'autres termes, une œuvre quelle qu'elle soit ne peut pas exister sans lecteur/spectateur « constitué ». Si vous montrez à un Papou une peinture de Picasso, il n'y verra rien, parce qu'il n'aura pas été préparé à recevoir ce type d'expérience esthétique (et d'ailleurs il ne saura pas ce qu'est une expérience esthétique au sens des récepteurs habituels de l'œuvre de Picasso). Ce qui veut dire que l'un des buts des paratextes dans une exposition – et notamment tout ce qui concerne la médiation – est de permettre à un certain type de relation de se produire (de mettre en condition à la fois l'œuvre et le spectateur pour que la rencontre se produise dans les « meilleures » conditions possibles²). Si ces paratextes font défaut, l'exposition encourt le risque de ne pas être vue ou pas comprise. Cela est vrai pour toutes les formes d'art et en particulier pour l'art contemporain, dont une grande partie se définit

1. *Ibid.*, p. 114-116.

2. *Ibid.*, p. 169-171.

justement par la constitution de « genres auto-référentiels » qui ne correspondent à rien d'autres qu'à eux-mêmes.

L'influence des conceptions d'Eco se retrouve directement dans les textes de deux théoriciens de l'exposition, Jean Davallon et Jean-Marc Poinot. Dans *L'Exposition à l'œuvre*, Davallon, conçoit l'exposition non pas comme un texte, mais en tant que média, c'est-à-dire non pas comme un objet, mais comme un canal de communication permettant de voir des objets (ou indiquant comment les regarder¹). Néanmoins, à l'instar d'Eco, il propose également de mettre en parallèle l'opération de mise en exposition avec l'élaboration pratique d'un discours. Plutôt que de parler de texte ou de discours, il emploie d'abord le terme d'intentionnalité, distinguant une intentionnalité constitutive (le fait qu'il s'agisse d'une exposition) d'une intentionnalité communicationnelle qui dépend des méthodes spécifiques employées (ce qu'il nomme « stratégies communicationnelles² »). Cette deuxième forme d'intentionnalité le conduit à étudier l'exposition et ses éléments constitutifs comme une sorte de texte, mettant en évidence – en se référant au *Lector in fabula* – le rôle actif du lecteur dans l'interprétation d'une œuvre. Il fait alors appel à la métaphore du théâtre pour qualifier l'espace d'exposition, un théâtre où des ensembles sémiotiques hétérogènes sont simultanément représentés (textes, images, vidéos, systèmes d'éclairage, circulation...). Ce théâtre suppose un « spectateur modèle », c'est-à-dire quelqu'un qui est capable de comprendre un texte qui lui est destiné – le texte étant considéré dans le moment même de sa lecture comme un « mécanisme qui demande d'être actualisé par un destinataire dans un processus interprétatif ». Il s'agit de considérer une exposition comme proposant une ouverture plus ou moins grande (une coopération plus ou moins importante proposée au visiteur). L'analyse de Davallon consiste notamment à distinguer les éléments du fonctionnement sémiotique de l'exposition – décomposé entre un fonctionnement spatial (séparation, juxtaposition, substitution, emboîtement, points de vue), un fonctionnement pragmatique (fondé sur les qualités relationnelles des objets) et un fonctionnement informationnel (basé sur la gestion de techniques de

1. Jean Davallon, *op. cit.*, p. 7.

2. *Ibid.*, p. 11-14.

communication). Ce constat engage l'idée d'une scénarisation de la visite (et d'une écriture de l'exposition, en termes de répartition et d'articulation de son contenu¹). On aboutit ainsi à une sorte de grammaire de l'exposition, les outils de la scénographie (textes mis en espace, techniques d'agencement, etc.) contribuant à indiquer au visiteur que « le concepteur réalisateur » a « additionné, hiérarchisé, ordonné, choisi, catégorisé ; comment il a réparti et découpé tout ce qu'il a accumulé en une matière de discours ; comment il a répondu aux objectifs qu'il s'était fixés ; comment il a rassemblé objets, textes, images, pour faire ce tout qu'est l'exposition² ». Nous revenons alors à ce que nous avons avancé précédemment : à la confrontation de deux énonciations, celle du concepteur et celle du visiteur. Néanmoins, comme le remarque Davallon, celles-ci ne sont pas complètement symétriques, puisque l'une prend en charge, par avance, la lecture de l'autre, l'exposition fournissant au visiteur un programme de gestion de sa relation aux objets³. Nous retrouvons ici, avec quelques nuances, les remarques de Barthes et Eco sur le lecteur en tant qu'interprète (au double sens du terme) : l'exposition telle qu'elle est présentée n'est pas extérieure au spectateur, d'ailleurs elle est « jouée » par le visiteur⁴. Dans la dernière partie de son ouvrage, Davallon élargit la notion d'exposition en tant que média textuel, pour remarquer que les objets muséaux sont nécessairement consacrés en tant qu'illustrations de discours, puisque, au-delà d'eux-mêmes, ils renvoient au métatexte produit par l'institution muséale quant à ce qu'ils doivent être, quant à ce qu'ils doivent signifier, quant aux actions qu'ils doivent générer et au type de relation sociale qui devra s'instaurer lors de la visite⁵.

Jean-Marc Poinsot, en partant d'un autre point de vue que celui de Jean Davallon (celui d'un historien de l'art contemporain) en arrive à des analyses souvent similaires. Il considère également que l'exposition n'est pas un langage second, mais un langage constituant, puisque c'est l'exposition qui met

1. *Ibid.*, p. 89 et p. 98.

2. *Ibid.*, p. 168.

3. *Ibid.*, p. 172-174.

4. *Ibid.*, p. 188.

5. *Ibid.*, p. 234-235.

littéralement en forme l'art (et les œuvres d'art¹). Poinso, comme Davallon, se réfère au *Lector in fabula* d'Umberto Eco et à l'idée de « coopération interprétative » ou de « lecteur modèle ». Ainsi, pour Poinso, une exposition ne s'adresse jamais à tous les lecteurs, mais à des lecteurs « préparés » dans une certaine mesure (ce qui n'est pas sans rappeler l'horizon d'attente dont parle Jauss²). La différence avec le texte de Davallon est que Poinso traite des œuvres d'art et de l'art contemporain en particulier, donc s'attache à prendre en compte les intentions de mise en forme (et d'attribution de visibilité) conçues par les artistes pour leurs œuvres³. De ce fait, selon lui, aux données de forme ou de contenu d'une œuvre d'art, il faut nécessairement ajouter « la connaissance des données propres à la mise en vue inaugurale de l'œuvre par l'artiste » (c'est-à-dire la façon dont l'artiste voudrait que son œuvre soit vue). C'est ce qu'il nomme les « récits autorisés » : non seulement les intentions de l'artiste en termes d'exposition, mais aussi à l'inverse la pratique habituelle des institutions d'art (musées et centres d'art) lorsqu'elles montrent des œuvres. Ces récits (qui ne sont pas toujours explicites) ont un statut imprécis, et, explique Poinso, sont constamment utilisés en relation avec une œuvre. C'est en premier lieu ce que nous avons appelé des paratextes : titres, signatures, dates, certificats, attestations, descriptifs, notices de montage, ou projets, légendes dans les catalogues, déclarations d'intention, invitations, prescriptions, tracts ou communiqués de presse, interviews⁴... Les récits autorisés forment en quelque sorte des modes d'institution de l'œuvre d'un artiste, en contribuant à édifier et faire évoluer sa figure sociale. D'autant plus que certains de ces récits tentent explicitement d'asseoir la position d'un artiste en tant que créateur d'un genre entier, ce qui nous ramène à la question des architextes formés par les titres d'œuvres contemporaines⁵. C'est le cas des « combine » de Rauschenberg, des « monochromes » d'Yves Klein ou des « achromes » de Manzoni ; des « non-sites » de

1. Jean-Marc Poinso, *op. cit.*, p. 35.

2. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (trad. C. Maillard), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978 (éd. originale, Francfort, Suhrkamp, 1974), p. 54-55 et p. 61.

3. Jean-Marc Poinso, *op. cit.*, p. 53.

4. *Ibid.*, p. 135.

5. *Ibid.*, p. 231.

Smithson et autres « *conchetto spaziale* » de Fontana. Ces architectes définis par l'artiste participent évidemment de l'institution de l'œuvre avec la plus grande ambition possible : celle d'agir sur les catégories en usage dans les institutions de l'art¹.

Face à l'idée que les récits autorisés sont parfois subis par les œuvres indépendamment de la volonté des artistes (du fait des nominations opérées par les conservateurs et commissaires), Poinsoot propose de prendre en compte ce qu'il nomme un « contrat iconographique », c'est-à-dire « la formulation des termes du consensus minimum que l'artiste veut voir s'établir avec ses interlocuteurs sur ce qu'il donne à voir dans son œuvre² ». Évidemment, sauf exception, ce contrat iconographique n'est jamais simple à définir (et il est plutôt sujet à interprétations multiples de la part des commissaires). Il y a bien sûr des artistes qui formulent par écrit – parfois de manière très détaillée et très explicite – la manière dont ils souhaiteraient voir exposer leurs œuvres, mais c'est tout de même rarement le cas, et pour ce qui est des artistes anciens ou disparus, on en est le plus souvent réduit à émettre des hypothèses hautement spéculatives. En tout cas, comme le remarque Poinsoot, un certain nombre d'artistes à partir des années 1960 ont tenté de formuler aussi explicitement que possible les modalités souhaitées de traitement de leurs œuvres lors de leurs expositions. L'un des cas les plus intéressants de contrat iconographique explicite est notamment fourni par la volonté de contrôle de Buren sur ce qui est dit de son œuvre³. Buren constate que l'œuvre sortie de l'atelier de l'artiste commence une carrière où les décisions, les contrôles préalablement effectués par son auteur risquent d'être dénaturés et il décide de s'y opposer contractuellement. Sachant que, selon lui, les collectionneurs, directeurs de musée ou de galerie, organisateurs d'exposition... sont « les contrôleurs ultimes du dire de l'œuvre », il va rédiger des notices très détaillées à l'intention des collectionneurs, et il va éventuellement s'opposer à la revente de ses œuvres, voire à leur exposition en dehors de son autorisation, allant

1. À propos des architectes, comme « genres » auto-institués par les artistes, voir aussi Christian Besson, « Note sur l'architecte », dans *L'Art exposé, op. cit.*, p. 49-65.

2. Jean-Marc Poinsoot, *op. cit.*, p. 136-137.

3. *Ibid.*, p. 159-161.

jusqu'à faire des procès pour contrefaçon lors de certaines expositions. On peut remarquer au passage que c'est cette conscience de l'appropriation constitutive à l'organisation d'exposition (en tant que texte) qui a conduit cet artiste à dénoncer le poids des commissaires d'exposition dès le début des années 1970. Pourtant, comme nous l'avons vu à propos de l'opposition entre artistes et commissaires d'exposition, cette position n'est pas sans poser problème. Nous ajouterons, pour ce qui est du contrôle de l'information que les artistes entendent délivrer au sujet de leur œuvre, que l'histoire de l'exposition est justement faite d'appropriations injustes et de détournements en tout genre – nous reviendrons sur ce point dans la quatrième partie.

LES MÉDIATIONS À L'ŒUVRE

Laissons de côté les « récits autorisés » et la façon dont les différents opérateurs envisagent les moyens par lesquels une œuvre fonctionne et fait sens au sein d'une exposition pour nous intéresser à la manière dont l'exposition transforme une œuvre quelle qu'elle soit – par la force des choses – en support de relations, du fait même des situations de médiation. Une clarification terminologique s'impose au préalable : le mot médiation – mot particulièrement riche en acceptions et utilisé dans des domaines variés – signifie à l'origine division. Pourtant, la compréhension commune qui en est faite partirait plutôt en sens inverse, c'est-à-dire en direction de la conciliation, de l'accord entre les choses, du moyen terme. Dans le champ de l'art, cela donne lieu à une idée générale, qui voudrait que la médiation désigne les moyens permettant de mettre en relation spectateur et œuvre d'art. Pour ce qui est du domaine de l'exposition, cela recouvre tous les accompagnements de l'œuvre d'art, notamment paratextuels, que nous avons évoqués jusqu'à présent (cadres, cartels, éclairage, agencement, scénographie, catalogues, communiqués de presse, critique d'art...). Et ce, même si, dans le sens plus restreint, que l'on entend souvent, la médiation ne désigne que les

accompagnements verbaux, voire oraux qui entourent la présentation d'une œuvre exposée.

Il convient d'ajouter que la médiation, au sens – restrictif – d'explication d'une œuvre, pose des problèmes à de nombreux amateurs d'art. D'abord, à tout ceux qui considèrent que l'art est une forme de langage dont le but serait de communiquer un « message » à propos du monde (visible ou invisible). Ensuite, à ceux qui considèrent qu'une œuvre est une forme d'expression de l'intériorité d'un artiste qui ne saurait être traduite qu'imparfaitement sous forme verbale – se devant d'abord d'être « ressentie ». Enfin, à ceux qui estiment qu'une œuvre en tant que système autosuffisant ne « parle » pas – si ce n'est d'elle-même – et ne renvoie qu'à elle-même. En dépit de leurs différences évidentes, ces positions ont en commun de considérer que la relation entre un spectateur et une œuvre doit être « immédiate » (c'est-à-dire littéralement « sans médiation », aussi directe que possible). De la « pure vision » de Greenberg au « choc esthétique » de Malraux – en passant par les innombrables déclarations d'artistes, de Cézanne à Klee, qui vont dans le même sens –, nombreux auront été ceux qui jugent que l'art véritable ne peut complètement s'expliquer et doit reposer sur une rencontre purement émotive ou intuitive avec les œuvres. Cette certitude – encore très largement répandue dans la société et dans le milieu de l'art – a pourtant été mise à mal par certains sociologues qui, à la suite de Bourdieu, ont fait observer que le goût n'était jamais aussi pur qu'on pourrait le croire – dénonçant au passage les marques de possession de « capital symbolique » que donne à voir une telle confiance dans la naturalité du jugement. De fait – nous aurons l'occasion d'y revenir –, le jugement sur les œuvres d'art ne s'exerce jamais n'importe où, ni n'importe quand, bien au contraire. Nous n'insisterons pas trop pour le moment sur cet aspect des choses et nous dresserons plutôt un constat qui tiendra lieu de compromis : d'un côté, il semble bien difficile d'échapper totalement à la médiation (quoi qu'en disent les esthètes) ; d'un autre côté, il est tout aussi vain de croire qu'elle puisse jamais être totalement explicite ou universelle. On dira pour l'heure qu'il y a bien entendu des formes de médiation plus légitimes ou plus avouables que d'autres, mais qu'à l'inverse certains dispositifs d'accompagnement n'en ont pas moins un effet répulsif sur les œuvres qu'ils sont censés mettre en valeur (ou sur leurs publics). En

particulier lorsque la médiation reste cantonnée au rôle trop étroit de la conférence « spéculative » devant des œuvres.

L'idée que nous défendrons est que l'on devrait changer de point de vue. Il ne sert à rien de faire comme si l'on pouvait se passer de médiation, ou de croire à l'inverse que la médiation peut tout dire d'une œuvre. Ces deux illusions procèdent en fait d'une même confusion entre la notion d'œuvre d'art et celle d'exposition : la médiation relève de l'exposition et pas de l'œuvre d'art, sa validité n'est jamais que locale. Simultanément, si l'on prend acte de ce caractère limité, on comprend qu'elle ne puisse servir à expliciter complètement les motivations d'un artiste ou le sens d'une œuvre. Il s'agit en fait surtout de mettre en scène les enjeux d'une démarche artistique en lui donnant du sens dans le contexte limité de sa présentation. Il ne s'agit pas de se substituer à l'œuvre, mais d'orienter la perception dans une direction donnée, tout en donnant des outils permettant à une certaine compréhension d'avoir lieu.

La genèse de l'idée de médiation

Jusqu'ici nous avons laissé de côté un point important : pour qu'une exposition ait lieu, il lui faut un public. Un artiste peut évidemment se contenter d'inviter ses amis à voir ses œuvres dans son atelier (ou bien envoyer ses œuvres par la Poste, s'il fait du *mail art*), mais la plupart des artistes souhaitent toucher un public plus large que leur cercle d'amis ou de famille, et pour cette raison ils préfèrent s'en remettre aux expositions dans le système de l'art. Dans un registre totalement opposé, un conservateur d'égyptologie au Louvre peut souhaiter s'adresser à ses seuls confrères spécialistes d'égyptologie ; il n'empêche que sa position institutionnelle lui enjoindra de s'adresser à d'autres publics. Les galeries démarchant des collectionneurs, de même que les services des publics des musées ou des centres d'art, travaillent sur ce genre de question, en relation parfois avec des spécialistes de la communication. Généralement, une fois que des publics ont été ciblés, repérés, amenés dans l'espace d'exposition, se produit une deuxième opération : la transmission de l'information concernant les objets de l'exposition à l'intention du

public. C'est ce qu'on appelle communément la médiation. Et nous l'avons déjà remarqué : la médiation peut prendre toutes sortes de formes (de la communication à la scénographie, en passant par les différents paratextes de l'exposition). En somme, il y a d'un côté un public, c'est-à-dire un ensemble plus ou moins constitué de personnes, qui – quelles qu'en soient les raisons – se retrouvent (simultanément ou successivement) dans un espace d'exposition. De l'autre côté, des œuvres, quelles qu'elles soient (peintures, sculptures, installations, vidéos, performances, dispositifs relationnels ou autres). La médiation consiste à produire un lien, une relation, une interface, entre ces deux ensembles, à les mettre en contact. Il y a d'ailleurs là des enjeux qui dépassent largement la simple question de l'exposition – en tant qu'ensemble d'objets –, car, comme le dit Jean Davallon, citant Louis Quéré : « L'échange social est l'interaction entre sujets médiatisée par du symbolique¹. »

Commençons par quelques remarques d'ordre historique. Faire l'histoire de la médiation est évidemment très différent du fait d'établir une histoire des publics, une histoire du commissariat ou de la scénographie d'exposition. La raison principale tient au fait qu'il y a deux façons d'envisager cette histoire. Soit en postulant que la médiation a toujours existé. Auquel cas il faut prendre en compte son histoire avant même que cette notion ait été identifiée comme telle. Soit en considérant que la médiation au sens strict est une notion récente, enjeu de réflexions et pratiques spécifiques. Nous aborderons d'abord la première hypothèse, c'est-à-dire l'idée d'une histoire de la médiation avant que cette notion ait été identifiée comme telle. Il semble facile de remarquer à ce propos qu'il y a toujours eu de la médiation, même si pendant très longtemps on ne l'a pas vue (ou on n'y a pas prêté attention). Expliquons-nous : au moins depuis qu'il y a des œuvres d'art (au sens que nous accordons plus ou moins à ce mot aujourd'hui), il a fallu les désigner, encadrer, montrer. Dans ce cas, l'histoire de la médiation – avant que la notion ait été identifiée comme telle – renvoie à deux points de vue : un point de vue religieux et un point de vue laïc (bien que ces deux points de vue ne soient pas incompatibles).

1. Jean Davallon, « Réflexions sur la notion de médiation muséale », dans *L'Art contemporain et son exposition (1)*, Paris, L'Harmattan, coll. Patrimoine et société, 2002, p. 48.

Le point de vue religieux, pour simplifier, a généralement considéré l'œuvre d'art comme un objet qui renvoyait au-delà de lui-même à des sphères supérieures : au monde des Idées (au sens platonicien ou néoplatonicien), voire au divin. L'objet d'art a d'ailleurs pu être vu comme une sorte de médiateur entre les hommes et la divinité (pierres sacrées, icônes miraculeuses, etc.). Dans cette optique, avoir accès à la compréhension de l'art n'est pas sans évoquer l'accès aux mystères d'un culte traditionnel : cela nécessite une initiation, ou bien de s'en remettre à des intermédiaires que sont les oracles, les prêtres, les mages, les prophètes. Toutes ces personnes s'entourent simultanément de procédures, de techniques, de mises en scène, qui peuvent être décrites sommairement sous le terme générique de cérémonial. Les procédures d'ostension des reliques (ou du Saint-Suaire) ou la monstration de l'hostie consacrée lors de la messe avec un ostensor (aussi appelée monstrance) relèvent directement de la médiation au sens religieux. Même chose pour le discours (sermon) accompagnant et commentant un passage de la Bible, qui relève directement de la médiation verbale. Même chose encore pour la « Bible des illettrés » (décoration des églises censée illustrer le texte sacré). De manière plus générale, on peut dire que tout ce qui constitue la mise en scène d'un culte religieux relève de la médiation (au sens d'une relation avec l'invisible). Pour le dire autrement : la croyance ne suffit pas, il lui faut un point d'ancrage physique et des procédures de manifestation publique. Nous faisons référence à ce point de vue religieux nullement par hasard, mais parce que régulièrement depuis la Renaissance, et encore plus depuis l'époque romantique, on en est venu à associer la figure de l'artiste à celle d'un prophète ou d'un mage, et l'œuvre d'art à un oracle que l'on interroge. Et aussi parce que de nombreux auteurs ont fait référence à l'idée de religion de l'art, en remarquant que l'exposition d'art moderne ou contemporain s'apparentait à une forme de culte ou de pèlerinage¹. Jean Clair avait eu à ce propos une remarque assez amusante : « Qui n'a été

1. Voir notamment à ce sujet le livre de Carol Duncan, pour qui l'ensemble de la visite au musée s'apparente à un rituel d'ordre religieux ; depuis l'entrée dans le musée qui pour elle est un peu l'équivalent de l'ouverture d'un livre de contes pour enfants, jusqu'à la posture des guides qui nous indiquent les œuvres et l'attitude à adopter vis-à-vis d'elles (Carol Duncan, *op. cit.*, p. 1-2 et p. 11).

témoin du spectacle saugrenu, [...], de ces tribus d'enfants assis en rond à qui, chaque matin, une "animatrice" entreprend d'expliquer les mystères du cubisme ou de la peinture abstraite avec la même dévotion et la même confusion que mettait la dame du catéchisme à nous enseigner les mystères de la Trinité ou de l'Immaculée Conception¹ ? »

Adoptons maintenant le point de vue « laïc » sur la relation entre art et médiation. Il semblerait qu'il faille en voir des sources dans les méthodes de mise en valeur de certaines personnes au sein de la société. Il y a ainsi toute une histoire des signes extérieurs de richesse (financiers ou symboliques), histoire qui part des pillages et des trésors de guerre, et qui va jusqu'aux dernières tendances de la mode. Pour simplifier, certains objets (notamment les objets d'art) peuvent témoigner de la grandeur de leur possesseur et la représenter. Pour le dire autrement, la personne de qualité (le collectionneur ou commanditaire) ne se livre pas tel quel, mais met en scène – par l'intermédiaire des objets – une sorte de dissémination de son *aura*. C'est par exemple ce qui était visé avec la diffusion des portraits du roi dans le royaume (notamment sur les pièces de monnaie) : il s'agissait de donner à voir (et de rappeler constamment) un ordre qui ne serait pas complet sans l'aide de cette médiation. Cette médiation est fastueuse et de l'ordre de la dépense sans compensation ; elle repose sur l'idée de prestige et de don de soi. Elle met en scène la personne concernée et permet simultanément de l'éloigner (en plaçant autour d'elle des intermédiaires qui sont autant de mises à distance entre soi et le monde). C'est le monde des porte-parole, des communiqués de presse, des effets d'annonce en tout genre. Cette médiation laïque est évidemment très présente jusqu'à nos jours en particulier dans le champ politique, avec la prolifération des conseillers en communication. Dans les deux cas, religieux et laïc, il est question d'initiation aux mystères du pouvoir ou de la religion grâce à l'utilisation éventuelle d'œuvres d'art, et dans les deux cas, les œuvres d'art qui étaient au départ médiatrices peuvent en arriver à incarner la chose même auprès de laquelle elles servaient d'intermédiaire (le pouvoir ou la divinité).

Revenons maintenant à la deuxième hypothèse, qui postule une histoire de la médiation reconnue comme telle. On peut dire que, jusqu'à la fin du

1. Jean Clair, *Paradoxe sur le conservateur*, Caen, L'échoppe, 1988, p. 22-23.

XIX^e siècle, quasiment personne ne s'intéressait à l'idée de médiation dans un cadre d'exposition (temporaire ou permanente) et que, quand elle existait, elle était plutôt minimale. Les livrets des tout premiers salons, par exemple, se contentaient en deux phrases laconiques d'énoncer le lieu d'exposition des œuvres, leur nombre, le nom de l'artiste et les sujets représentés¹. Un siècle plus tard, les choses avaient d'ailleurs assez peu évolué, puisque, outre le nom de l'artiste – désormais non plus localisé mais classé par ordre alphabétique et pourvu d'un numéro d'ordre –, apparaissaient son lieu de naissance, sa formation, son adresse et le nom de son œuvre – exceptionnellement accompagné d'une explication un peu plus détaillée concernant le sujet représenté². De même, le travail de médiation des musées au moment de leur fondation relevait principalement de leur muséographie, de l'agencement des œuvres, de leur aménagement d'ensemble – quel que soit le parti pris retenu – et il y avait assez peu d'explications verbales pour détailler cela. Là encore, comme pour ce qui est du Salon, le visiteur en quête d'explications supplémentaires pouvait s'en référer aux courtes notices du catalogue ou à une visite guidée occasionnelle. En dépit de ce manque d'informations – ou, devrait-on dire, en raison de ce manque d'informations –, on observe, au cours du XIX^e siècle, une prise de conscience progressive des enjeux de la médiation – souvent pour des raisons politiques. Notamment, quelques expériences vont commencer à avoir lieu afin d'amener l'art d'élite en direction du grand public populaire. C'est ce que l'on constate en particulier en Angleterre, au moment de la grande exposition de Crystal Palace (Londres, 1851) et plus encore à l'exposition « The Art Treasures of Great Britain » (Manchester, 1857). On remarquera que ce mouvement, souvent d'origine philanthropique, est la cause principale de l'inauguration de certaines structures d'exposition,

1. Exemple de notice du livret du Salon de 1699 (premier Salon au Louvre) : « Dans le Trumeau XVIII sont deux tableaux de M. Coipel fils. Athalie ou Joas enfant reconnu & mis sur le Throne. L'accusation de Susanne. » (*Collection des livrets des anciennes expositions*, n° 2 « Salon de 1699 », Paris, Lippmannsohn et Dufour, 1869, p. 19).

2. Exemple de notice du livret du Salon de 1799 : « Gautherot (Claude), né à Paris, élève de David, rue de l'Arbre-Sec, n° 247. Tableau. 3m sur 2m un tiers. 128. Pyrame et Thisbé. *Métamorphoses d'Ovide, livre 1^{er}*. » (*Collection des livrets des anciennes expositions*, n° 11 « Salon de 1799 », Paris, Lippmannsohn et Dufour, 1871, p. 32).

comme la Whitechapel Art Gallery (1897), en plein milieu d'un quartier fortement défavorisé. À la même époque, un mouvement du même ordre se produit aux États-Unis et en Allemagne : chaque fois, il s'agit d'inverser la tendance à l'élitisme observée depuis la fondation des musées de ces pays. Curieusement, il n'y aura pas à l'époque de réflexion de cet ordre en France (puisque'il faudra attendre les années 1930 et le Front populaire pour que cette question émerge). Il semblerait que, pour les responsables des musées français de l'époque, la question ne se soit pas posée, puisque les musées étaient supposés être ouverts à tous. Évidemment, cette fausse certitude va faire prendre un retard considérable à la France dans la prise de conscience des enjeux de la médiation (de même que l'attitude typiquement française qui tend à considérer le public comme étant une entité uniforme).

Quoi qu'il en soit, dès le début du XX^e siècle, dans une dynamique de démocratisation des musées américains, trois directeurs de musée de ce pays avaient déjà commencé à théoriser des approches antagonistes de l'idée de médiation. D'un côté, Benjamin Ives Gilman, directeur du Museum of Fine Arts de Boston, avait essayé de penser la visite comme relevant prioritairement d'une expérience esthétique agréable ; de l'autre, John Cotton Dana, directeur du musée de Newark, et avant lui George Brown Goode, de la Smithsonian Institution, avaient mis en avant le caractère potentiellement actif et pédagogique du musée. Gilman, à la suite de ses enquêtes de public – les premières réalisées dans le monde, dès 1916 –, va ainsi proposer d'optimiser la visite afin que chaque visiteur soit dans une expérience esthétique aussi confortable que possible. Citons Gilman : « Les œuvres d'art, dès lors qu'elles sont dans un musée, n'existent que dans un seul but : être regardées en tant qu'objets de beauté. La première obligation d'un musée est de présenter les objets en tant que tels, seulement comme objets de contemplation esthétique¹. » En suivant ce principe, il va mettre en place un service de guides bénévoles (les « *docents* »), qui devaient être aussi discrets que possible lorsqu'ils guidaient les visiteurs vers les œuvres. L'idée sous-jacente était, selon ses mots, que « les beaux-arts sont par essence intuitifs et non

1. Christine Bernier, *L'Art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2002, p. 124.

éducatifs, créateurs et non formateurs¹ ». Cette initiative sera par la suite imitée dans de nombreux musées aux États-Unis. Une autre initiative de Gilman, qui aura également énormément de succès, consistera à isoler au maximum les œuvres, afin de mettre en valeur l'exclusivité de l'expérience esthétique. C'est ce principe qui conduira – dans le contexte américain – à la généralisation du modèle du *white cube* (et à l'idée d'une purification de l'espace, même dans les musées d'art ancien²). On ajoutera que le but de Gilman va constamment être d'affirmer la spécificité des musées d'art par rapport aux autres types de musées (notamment d'histoire ou de science). Pour lui, en effet, « un musée des beaux-arts devrait chercher d'abord à disséminer la connaissance sensible qui est le but de l'art³ ». Pour cette raison, Gilman opposait le musée d'art, qui, selon lui, était essentiellement un temple au musée de science, qui, toujours selon lui, serait en son essence une école. Notons que, contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'une telle compréhension de la place du musée, Gilman ne s'opposait pas à l'idée de médiation. Bien au contraire, c'est en pleine conscience de son importance dans la visite qu'il insistait sur la conception des cartels, catalogues et autres étiquettes, comme devant remplir une fonction optimisée au service de l'art. Gilman aura ainsi une influence considérable sur le développement d'une conception esthétisante de la médiation ; influence que l'on retrouvera jusqu'en France, puisque l'historien de l'art Henri Focillon, qui était dans les années 1920 directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon, reprendra à son compte certains de ces principes – qu'il avait lui-même pu observer au musée de Boston –, notamment ceux concernant le dépouillement de l'accrochage et le fait que la médiation ait pour but de favoriser le développement de la sensibilité du visiteur. Comme le disait Focillon : « On ne va pas pour *se renseigner* dans les concerts : on essaye d'y être heureux. [...] Le public doit sortir des musées avec une notion accrue de la vie⁴. »

À l'exact opposé de cette conception hédoniste du musée (postulant un usage effacé et accompagnateur de la médiation), on trouve une célèbre

1. Michael Conforti, « La tradition éducative et le concept des musées des beaux-arts aux États-Unis », dans *Le Regard instruit, op. cit.*, p. 59.

2. Carol Duncan, *op. cit.*, p. 19.

3. François Mairesse, *op. cit.*, p. 55.

4. *Ibid.*, p. 60.

remarque d'un des fondateurs de la Smithsonian Institution, George Brown Goode, pour qui « un musée éducatif performant peut être décrit comme une collection instructive de cartels, chacun illustré par un spécimen adéquatement choisi [...] »¹. En d'autres termes, pour cet auteur, « le musée d'aujourd'hui n'est plus un assemblage de hasard de curiosités, mais une série d'objets sélectionnés en raison de leur valeur pour les chercheurs, ou de leurs ressources pour l'instruction publique ». Le même auteur écrivait ailleurs : « Le musée du futur, dans [un] pays démocratique devra être adapté aux besoins du mécanicien, du travailleur d'usine, du journalier, du vendeur et de l'employé, aussi bien que ceux qui exercent des professions libérales ou mènent une vie de loisirs². » Cette conception est évidemment à replacer dans le contexte de l'extrême fin du XIX^e siècle (1897), moment de développement considérable de l'industrie et des musées (souvent eux-mêmes fondés par des industriels) aux États-Unis. L'héritier le plus direct de George Brown Goode sera John Cotton Dana, du musée de Newark, qui, dès les années 1910 élaborait une conception entièrement utilitariste de la médiation, considérant qu'un objet ne peut être simplement posé dans un musée, mais qu'il doit être entièrement explicité. Dana est sans doute le premier responsable de musée à avoir eu autant conscience des possibilités étendues de la médiation. Son point de départ était de s'en prendre de manière radicale à l'élitisme inhérent à l'éducation esthétique. Pour cette raison, il avait organisé de nombreuses expositions populaires visant à augmenter la participation et l'intérêt de la population de Newark, notamment en se spécialisant dans les arts décoratifs, jugés plus accessibles au grand public que le grand art³. Citons Dana : « L'un des buts les plus vastes de notre musée est de rendre la vie meilleure, non pas en donnant plus d'éclat aux richesses et en suscitant des réactions agréables chez l'esthète déclaré, mais en encourageant tout un chacun à découvrir les possibilités d'émotions agréables dans la contemplation des choses ordi-

1. Propos de George Brown Goode, directeur de la Smithsonian Institution de Washington en 1897 (Dominique Poulot, *op. cit.*, p. 92).

2. François Mairesse, *op. cit.*, p. 56.

3. Dana avait notamment organisé la première exposition du Werkbund aux États-Unis, en 1909. Voir Michael Conforti, *op. cit.*, p. 60.

naires¹. » Le but recherché par Dana est alors de placer le musée au centre de la communauté, de faire en sorte qu'il en vienne à en symboliser un point d'émergence, de convergence de la diversité de ses membres. Pour lui, le public était plus important que la collection elle-même – qui n'était au fond qu'un moyen ou un outil disponible pour développer le sens de l'appartenance à la communauté. Évidemment, comme cela a parfois été remarqué, la différence entre la posture de Gilman et celle de Dana ou Goode s'explique également par le fait que Gilman était à la tête d'un des musées d'art les plus prestigieux des États-Unis, où la collection était d'une importance mondiale, alors que Dana dirigeait juste un petit musée provincial et que Goode était à la tête d'un musée en devenir². Le musée de Newark de Dana était tout neuf et quasiment sans collection (donc sans attraction touristique). D'où l'insistance sur l'ancrage local communautaire et sur les opérations pédagogiques. Toutes proportions gardées, c'est un peu le même genre de situation qui se dessine à Vitry avec l'orientation pédagogique forte du nouveau musée d'Art contemporain (le MAC/VAL) ; les enjeux ne sont pas les mêmes qu'au musée national d'Art moderne, simplement parce que la collection ou le public ne sont pas comparables. On ajoutera, pour conclure sur ce point, que les musées d'art fortement pédagogiques comme celui de Newark resteront longtemps une exception. Le seul pays à avoir développé ce genre d'expérience – pour des raisons idéologiques évidentes – était l'Union soviétique, où le but des musées d'art, tels qu'ils avaient été réaménagés dans les années 1930 était de montrer « comment les œuvres d'art naissent des rapports de production et des idéologies de classe³ ». En effet, selon la muséologie marxiste-léniniste, il ne pouvait y avoir de neutralité : l'œuvre d'art était censée exprimer son époque et la société dans laquelle elle avait été produite ; elle devait de ce fait pouvoir être utilisée comme document pour exprimer la nouvelle vision de l'histoire de l'humanité. Comme le disait à l'époque un muséologue russe : « Ce n'est pas aux jouissances esthétiques des intellectuels raffinés que nous pensons quand

1. François Mairesse, *op. cit.*, p. 56-57.

2. *Ibid.*, p. 59 ; Michael Conforti, *op. cit.*, p. 56-57.

3. François Mairesse, *op. cit.*, p. 64.

nous arrangeons un musée, mais à la démonstration du processus historique par des moyens acceptables pour les grandes masses. »

Les deux directions qui viennent d'être décrites, « esthétique » ou « éducative », se retrouvent un peu partout dans le monde, avec des nuances locales, jusqu'à nos jours. Ainsi, nous l'avons déjà fait remarquer, dans un registre similaire aux expériences pédagogiques de Gilman et Dana, Alexander Dorner, avait refait l'ensemble de la présentation du musée régional de Hanovre, en prenant pour modèle la forme d'un livre, où chaque salle ferait figure de chapitre, avec une introduction et une conclusion sous forme écrite à l'entrée et à la sortie de la salle. Dorner avait également envisagé toutes sortes de techniques de médiation supplémentaires, notamment des commentaires audio accessibles à l'aide d'écouteurs (mais qui pour des raisons techniques ne seront pas réalisés à l'époque¹). Après un assoupissement de ce genre de projets sous le régime nazi, les actions de médiation vont reprendre en Allemagne, en se calquant en grande partie sur l'optique éducative des musées américains².

En France, la médiation est longtemps restée embryonnaire. La seule idée d'aménagement du musée qui ait tenu compte de la diversité des publics avait juste consisté à aménager différemment les parcours des visiteurs, en tenant compte de leur degré (supposé) de familiarité avec l'art. Notamment, dès le début du XIX^e siècle, on avait pensé à aménager des salles au Louvre qui soient réservées à la documentation et aux chercheurs (idée que l'on retrouvera dans les différents projets de Le Corbusier pour des musées à « croissance illimitée » et à plusieurs vitesses³). Simultanément, jusqu'à une époque récente, il y avait eu assez peu de projets d'action concrète en direction des publics (autres que des conférences de type « magistral ») : on laissait les publics se débrouiller tout seuls (avec souvent l'idée du « miracle de la rencontre avec les œuvres

1. Yve-Alain Bois, *op. cit.*, p. 69.

2. Gabrielle Sand, « Le musée entre tour d'ivoire et zone piétonne. Stratégies de communication de l'art dans les musées allemands », dans *Le Regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées*, Paris, La Documentation française, coll. Conférences et Colloques, 2000, p. 164-165.

3. Sur les principes défendus par les commissaires du Muséum central des arts, voir Dominique Poulot, « Tradition civique et appréciation de l'œuvre d'art dans les musées français des origines à nos jours », dans *Le Regard instruit, op. cit.*, p. 27.

d'art »). On ajoutera que la continuité de ce genre de principe est largement due, d'une part, à une complicité objective de la part des conservateurs, qui ont (en France) toujours préféré se préoccuper de l'excellence de leurs collections et de la protection de celles-ci que de leur diffusion en direction du grand public. Et, d'autre part, aux actions dites de « démocratisation culturelle » initiées par André Malraux au début des années 1960, actions fondées sur l'idée de « choc esthétique ». Il s'agissait alors « d'organiser une rencontre intime » entre un spectateur et une œuvre, avec l'idée sous-jacente d'une « autorévélation de l'œuvre d'art », qui parlerait d'elle-même et qu'il suffirait de laisser parler¹. L'idée de « choc esthétique » permettait opportunément d'oublier toutes les questions d'intercession ou de régulation entre un public et des œuvres, ainsi que tous les circuits sociaux et culturels, qui, éventuellement, conditionnent un regard purement esthétique sur une œuvre. Pourtant, comme le faisait remarquer avec beaucoup d'ironie Pierre Gaudibert : « Une preuve évidente de l'inadéquation de cette conception est donnée par les gardiens de musée confrontés tous les jours aux œuvres sans devenir tous pour autant des dévots de l'art². » Les premières réflexions sur les publics en France remontent au mieux aux expériences de Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, dans le cadre du musée de l'Homme (1937), ou du musée des Arts et traditions populaires (1938, 1969). Et il semblerait que le premier « service des publics » en France date de la création du Centre Pompidou (1977). Quant aux actions de médiation, elles ont toujours été assez mal vues dans le champ de l'art (et singulièrement dans le champ de l'art contemporain), jusqu'à nos jours.

Les oppositions à la médiation

Travailler à la médiation de l'art s'oppose depuis l'origine à la résistance de ceux qui considèrent, soit que les œuvres d'art ne s'adressent pas à tout

1. Sur les conceptions de Malraux et leur application dans le cadre du ministère des Affaires culturelles, voir notamment Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996.

2. Pierre Gaudibert, *Action culturelle : intégration et/ou subversion* (1971), Tournai, Casterman, coll. Synthèses contemporaines, 1977, p. 24.

le monde, soit à l'inverse que n'importe qui devrait y avoir accès sans explication supplémentaire (les œuvres se livrant d'elles-mêmes, en quelque sorte). Pour ce qui est de la première position (élitiste), on peut dire qu'elle a eu son heure de gloire, notamment dans les pays anglo-saxons au XIX^e siècle, mais qu'elle n'est plus beaucoup soutenue de nos jours, du moins pas en public. Ceci dit, il nous arrive régulièrement de discuter avec des personnes, qui, en toute bonne foi, nous expliquent que les œuvres d'art ne s'adressent pas à tout le monde (ce que nous admettons bien volontiers), d'autant plus que selon ces personnes certaines recherches artistiques sont aussi difficiles à aborder par le grand public que les dernières recherches scientifiques. Ce genre de remarque n'est pas sans évoquer les réflexions de Theodor Adorno sur le caractère irréductiblement incompréhensible de l'art moderne, les dernières créations de l'art moderne étant à ses yeux aussi difficiles à comprendre que les « plus récents développements de la physique nucléaire¹ ». Le problème, évidemment, c'est que ce genre de comparaison n'est pas si simple : d'une part, les recherches scientifiques sont constamment évaluées, jugées, notées par des comités d'experts qui en déterminent le financement ultérieur ; d'autre part, les musées, jusqu'à preuve du contraire, sont ouverts aux spécialistes de l'art comme aux non-spécialistes.

Il existe une autre opposition à l'idée de médiation, qui se différencie de celle qui vient d'être décrite en ce qu'elle renvoie plutôt – à l'instar de l'idéologie du « choc esthétique » de Malraux – à l'idée que les œuvres d'art « se présentent d'elles-mêmes » et n'ont de ce fait pas besoin de médiation. Elle procède de la croyance en l'universalité de l'art – parfois relayée de la croyance en une pure opticalité phénoménologique des œuvres d'art. Cette position cherche en quelque sorte à « en revenir aux choses mêmes », selon un précepte bien connu de la phénoménologie. De ce point de vue, une célèbre phrase du philosophe Bergson s'oppose directement aux principes de George Brown Goode que nous avons énoncés précédemment (principes selon lesquels les objets des musées seraient des spécimens qui illustreraient leurs étiquettes). Bergson a en effet écrit que : « Nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous

1. Cf. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (trad. M. Jimenez), Paris, Klincksieck, 1995 (éd. originale, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1970), p. 325.

nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles¹. » Cette remarque paraît bien entendu frappée au coin du bon sens. Pourtant, si on y réfléchit un peu, il n'est pas du tout sûr que nous soyons capables de voir quoi que ce soit si nous enlevons les étiquettes. Le philosophe américain Nelson Goodman expliquait très bien cela dans *Langages de l'art* : « Les mythes de l'œil innocent et du donné absolu sont d'étranges complices. Les deux proviennent de et défendent l'idée de la connaissance comme transformation d'un matériau brut reçu des sens, et de ce matériau brut comme étant découvrable soit par des rites de purification, soit par une décomposition méthodique. Mais la réception et l'interprétation ne sont pas des opérations séparables ; elles sont largement interdépendantes. [Comme l'aurait dit Kant] l'œil innocent est aveugle et l'esprit vierge est vide². » Dans un autre ouvrage, *Esthétique et connaissance*, Goodman ajoutait : « Les vieux mythes de l'œil innocent, de l'intellect insulaire, de l'émotion pure, sont dépassés. Sensation, perception, sentiment et raison sont des aspects de la connaissance qui agissent les uns sur les autres. Les œuvres fonctionnent quand elles informent la vision. Informer n'est pas ajouter de l'information, mais former, reformer ou transformer la vision. Et la vision n'est pas seulement la perception oculaire mais une forme générale de compréhension. [...] ce que nous voyons d'une œuvre et ce que nous en tirons dépend beaucoup de ce que nous lui apportons³. »

En dépit de ces évidences, il y aura toujours des personnes, dont certaines sont très bien informées, qui continueront à défendre l'idée de l'innocence première de la vision. Daniel Vander Gucht cite le cas de Jan Hoet, commissaire de la 9^e Documenta de Kassel (en 1992), qui expliquait que « le “non-savoir” reste une condition préalable à tout jugement et à toute perception autonome⁴ ». Dans un registre un peu différent, Maria Wutz (alias Paul

1. Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1899), Paris, PUF, 1972, p. 117.

2. Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis/Cambridge, Hackett, 2^e édition, 1976, p. 8.

3. Nelson Goodman, « La fin du musée », dans Nelson Goodman et Catherine Elgin, *Esthétique et connaissance*, Paris, L'éclat, 1990, p. 74.

4. Daniel Vander Gucht, *L'Art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, La lettre volée, coll. Essais, 1998, p. 57. Dans un registre similaire, une remarque du ministre de la Culture, Renaud Donnedieu de Vabres, lors d'une émission de radio

Devautour) expliquait dans un article qu'il ne servait à rien de parler de l'exposition qu'il avait organisé, qu'il fallait simplement « la vivre » – juste avant de détailler pendant dix pages en quoi consistait l'exposition en question¹. Évidemment, l'expérience de tout un chacun montre que ces prises de position sont indéfendables, surtout si l'on réfléchit à la manière dont nous avons nous-mêmes « compris » les œuvres d'art. Non seulement, l'éducation, les rencontres, la fréquentation des œuvres... modèlent notre jugement, mais en outre, comme chacun sait, notre compréhension des œuvres d'art n'est pas stable (et chacun peut témoigner de l'évolution de son jugement esthétique au cours du temps). Défendre l'idée de médiation ne signifie pas que toute œuvre doit être comprise uniformément en suivant pas à pas tel ou tel discours proposé au visiteur, mais plutôt que la médiation existe toujours quoi qu'il arrive. S'il n'y en avait pas, on ne verrait tout simplement pas les œuvres.

Il reste enfin un cas particulier – et très marginal – de critique de la médiation, qui consiste à considérer que la médiation crée une valeur ajoutée pour les œuvres d'art et que pour cette raison elle n'est pas neutre vis-à-vis du commerce de l'art. Cette critique que l'on trouve dans un ouvrage de Bernard Rouget et Dominique Sagot-Duvaurox est sans doute juste : le nombre d'articles écrits sur une œuvre, de notices dans les catalogues, de conférences, etc. a de fait des répercussions non seulement sur la cote d'un artiste, mais aussi sur le regard qu'on lui portera ultérieurement. D'ailleurs, les collectionneurs n'en sont pas dupes, eux qui insistent pour que des articles soient écrits et des expositions organisées à partir des œuvres qu'ils possèdent. Néanmoins, cette critique de la médiation ne s'en prend pas à

accompagnant l'ouverture de « La Force de l'art » (2005) remet au goût du jour l'idéologie du « choc esthétique » : « L'art contemporain parfois bouscule, pose des questions et je souhaite que ceux qui n'ont jamais été dans une galerie, jamais dans un musée, jamais dans un atelier d'artiste ou un fonds régional d'art contemporain, poussent les portes du Grand Palais et viennent, j'allais dire, en recevoir un peu plein la gueule. »

1. Maria Wutz, « No summer show : les webcams de Nice proxy », dans *L'Art contemporain et son exposition* (1), op. cit., p. 78.

son principe pour autant, mais bien plus à ses usages (et à ses dérives supposées¹).

L'art contemporain constitue un cas à part dans le registre des oppositions à l'idée de médiation. Comme le remarquaient Elisabeth Caillet et Daniel Jacobi, il est rare de trouver des documents écrits faisant office d'aide à l'interprétation dans les centres d'art ; des lieux où, selon ces deux auteurs, on persiste à considérer « que l'accès à l'art doit demeurer spontané ». Subsisterait ainsi dans le milieu de l'art l'idée que le goût et l'émotion esthétiques ne dépendraient pas de commentaires, explications ou justifications, ceux-ci distrayant les visiteurs de la relation directe et authentique avec ce qui est montré². De ce fait, on a parfois l'impression que, pour apprécier l'art contemporain, il convient d'avoir une compréhension préalablement étendue de ses enjeux, tout en faisant semblant d'y avoir accès de manière innocente et spontanée. D'où le paradoxe de la médiation de l'art contemporain que Jean Davallon a très bien pointé : « Si le discours du médiateur énonce la démarche, il entre en concurrence avec l'œuvre même ; mais, sans discours, la matérialité reste muette ou à tout le moins énigmatique³. » Sur ce paradoxe et ses nombreuses implications, nous renvoyons au *Triple jeu de l'art contemporain* de Nathalie Heinich, ouvrage qui pose très bien le problème⁴. Contentons-nous d'insister ici sur quelques questions posées par la médiation de certaines expositions. L'exemple assez connu de l'œuvre *Tout ce que je vous ai volé*, présentée par Hervé Paraponaris en 1996 au MAC de Marseille, nous intéressera tout particulièrement. Dans le cadre d'une exposition intitulée « Les Opportunistes », cet artiste avait décidé d'exposer un ensemble d'objets qu'il avait volés. Au cours de l'exposition, l'un des visiteurs – lui aussi artiste – avait reconnu parmi les objets volés un moniteur vidéo, qui justement venait de lui être volé. Il tente aussitôt de le reprendre, mais entraîne une réaction

1. Voir Bernard Rouget et Dominique Sagot-Duvauroux, *Économie des arts plastiques. Une analyse de la médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 1996, p. 92-93.

2. Voir Daniel Jacobi et Elisabeth Caillet, « Introduction », dans *Culture et musées* n° 3, « Les Médiations de l'art contemporain », Avignon, Actes Sud, 2004, p. 14.

3. Jean Davallon, « Réflexions sur la notion de médiation muséale », *op. cit.*, p. 60.

4. Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

ferme de la part du gardien qui le menace d'appeler la police. Suite à l'intervention de la police, le directeur du musée est interpellé et placé en garde à vue pour recel. Cette histoire est cocasse au premier abord, mais, plus profondément, elle permet aussi de pointer la limite entre les deux espaces, symbolique et réel du musée. Nous en resterons pour l'heure à la question de la médiation. En l'espèce, l'œuvre de Paraponaris était accompagnée d'un texte (édité par le musée), qui expliquait que « le musée [était] devenu receleur, blanchisseur des tords et des retords que les artistes n'ont pas fini de lui faire subir¹... ». Pour le dire autrement, le vol lui-même se trouvait institué comme pratique artistique possible, faisant de la pièce exposée une démonstration de l'impunité du vol ou de son recel par le simple fait d'être exposée dans un musée. En quelque sorte, le musée instituait (par la médiation) ce vol en œuvre d'art, à l'instar du célèbre geste *ready-made* de Duchamp. Le point sur lequel nous voulons insister, c'est bien sûr l'importance de la médiation muséale pour la qualification d'objets quelconques en œuvres d'art. Le fait même d'exposer dans une institution de ce type constitue la première de ces médiations (auxquelles on ajoutera tout ce qui en découle : les catalogues, visites guidées, conférences, critiques, etc.). La médiation du musée n'est évidemment pas n'importe quel type de médiation, puisqu'elle est une sorte de voix autorisée, implicitement garantie par l'État, qui non seulement qualifie les œuvres d'art et leur donne une autorité, mais désigne (plus ou moins explicitement) le type de relation que l'on doit entretenir avec elles. Ce que dévoile l'affaire du MAC de Marseille, c'est ce type d'enjeux. Au fond, l'intervention de la police ne se contentait pas de rompre un charme magique : elle validait simultanément le caractère transgressif de l'œuvre (par la censure opérée), tout en mettant en scène les contradictions de l'art contemporain dans l'espace public. Le problème pourrait être résumé de la façon suivante : l'œuvre est peut-être transgressive et l'artiste aurait très bien pu être arrêté pour ses vols, mais elle aurait aussi pu en rester au niveau du projet. En revanche, le musée ne peut l'accepter telle quelle ; non pas pour des raisons esthétiques, mais pour des raisons éthiques.

1. Jean-Paul Curnier, *Le MAC de Marseille, Une affaire de musée d'art*, Paris, Sens et Tonka, 1997, p. 11.

Que faire lorsqu'une œuvre provoque le public ou met en cause les lois de notre pays ? Il semblerait qu'il y ait deux solutions également insatisfaisantes. La première consiste à décréter que le musée est un espace spécial et esthétique à l'écart du fonctionnement normal de la société : un espace « hétérotopique », pour reprendre le mot de Foucault (c'est d'ailleurs ce qu'avait décrété la Révolution pour sauver les œuvres marquées par leur relation à la monarchie), un espace où ce qui est montré est de fait mis à distance de la vie quotidienne. Le problème, c'est que, pour cette raison, tout ce qui est montré au musée perd tout pouvoir d'agir autrement que de manière symbolique sur la société. La deuxième solution suppose de considérer qu'on ne peut pas tout montrer au musée et que ce qu'on montre doit être exemplaire en raison d'une responsabilité sociale, ce qui est également décevant (puisque cela aboutit nécessairement à des cas de censure ou à des compromis boiteux). Un point supplémentaire complexifie la question : le fait que l'art contemporain fonctionne très largement sur le mode de la « connivence » – c'était même le titre d'une des biennales de Lyon –, c'est-à-dire sur le mode du partage d'informations par une élite d'initiés. Le fait de faire partie des initiés s'oppose à l'idée de diffusion culturelle et de médiation¹. Cette situation a pour effet pervers que des artistes que l'on a convaincus de leur excellence, et qui à ce titre sont très contents d'être exposés au musée, ne veulent bien souvent s'adresser qu'à une élite (avec un minimum de médiation). Cette situation est en fait relativement récente. Dans les années de l'après-1968, c'était même exactement l'inverse. Un grand nombre d'artistes (et certains responsables de musée) croyaient – peut-être un peu naïvement – convaincre le grand public de participer, transformant le musée en forum de discussion où les citoyens (artistes et autres) viendraient s'exprimer librement. L'un des grands défenseurs de cette idée, Pierre Gaudibert (fondateur de l'ARC en 1967) avait même écrit un texte sur « La présence animatrice de l'artiste dans le musée d'art moderne ». Dans ce texte, il émettait l'hypothèse que le musée devait désormais devenir un lieu de dialogues et d'échanges entre artistes et publics (avec ou sans œuvres d'art), les artistes devenant des sortes d'animateurs culturels,

1. Daniel Jacobi et Elisabeth Caillet, *op. cit.*, p. 19.

participant à la promotion « d'une pédagogie active de sensibilisation à l'art contemporain¹ ». Pontus Hulten, futur directeur du MNAM, avait défendu des idées semblables dans les années précédant l'ouverture du Centre Pompidou, déclarant que le musée devrait être un « musée ouvert », un lieu « où il y aurait un contact naturel entre artistes et public permettant de développer les éléments les plus contemporains de la créativité ». Un tel musée, ajoutait-il, « n'aurait pas été simplement un endroit où conserver des œuvres qui ont complètement perdu leur fonction individuelle, sociale ou religieuse, mais un lieu où les artistes rencontrent leur public et où le public devient lui-même créateur² ». Évidemment, peu d'artistes ont accepté de jouer ce rôle, d'autant plus qu'ils ne se sentaient pas toujours les plus aptes à parler de leur travail.

Médiation et éducation

Ajoutons quelques mots des buts visés par la médiation. Nous l'avons dit précédemment : la médiation se propose de mettre en forme les relations entre œuvres et publics dans le cadre d'une exposition. Les éléments de médiation (textes de présentation, notices, cartels, titres, catalogues, visites guidées, aménagement de l'espace...) encadrent les œuvres présentées, tout en fournissant des indications complémentaires sur ce qui est à voir ou à comprendre. Chacun de ces éléments a une fonction précise en relation avec les œuvres (les mettre au mieux en valeur, leur fournir des clés de compréhension, les compléter d'informations utiles) et avec le public : informer, guider, orienter, instruire, éventuellement divertir. Il est évidemment impossible de satisfaire toutes ces fonctions simultanément et des choix sont faits, qui sont guidés par les intentions plus générales de l'exposition. Il est intéressant à ce propos de constater que les objectifs de la médiation ont souvent

1. Pierre Gaudibert, « La présence animatrice de l'artiste dans le musée d'art moderne » (1972), dans *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Lyon, éd. W/MNES, coll. Museologia, 1992, p. 419.

2. Pontus Hulten, cité par Nicholas Serota, *op. cit.*, p. 14.

changé au cours du temps. D'autant plus que, dès les origines des musées, on s'était posé le problème de la diversité des visiteurs et de la difficulté qu'il y avait à s'adresser à tous simultanément. C'est ce qui explique notamment que le principal objet de médiation textuelle (le catalogue) ait assez vite été décliné sous plusieurs formes, en suivant le niveau de connaissance préalable des visiteurs. Cela allait des notices – sortes de feuilles volantes contenant la liste des œuvres et le nom des auteurs –, jusqu'à des guides pour touristes – qui reprenaient les mêmes informations mais avec des descriptions d'œuvres et des informations complémentaires –, en passant par des catalogues aussi complets que possible, à prétention scientifique, dont le but était de s'adresser aux spécialistes. De la même manière, la médiation orale avait été répartie entre plusieurs catégories : des conférences de type magistral devant des œuvres ou en utilisant des reproductions – pratique qui s'inspirait des Conférences sur la peinture de l'Académie aux XVII^e et XVIII^e siècles –, des visites pédagogiques comprenant des interactions avec les visiteurs sous forme de dialogues – ce qui va finir par s'instaurer progressivement dans les musées du monde entier, à partir de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, lorsque l'école sera devenue obligatoire et que la visite au musée sera devenue une activité pédagogique – et des ateliers de pratique artistique au musée. Cette dernière forme est la plus récente ; elle est sans doute apparue d'abord aux États-Unis, dans le cadre du MoMA. Il s'agissait dans ce cas précis de s'adresser à une compréhension plus intuitive et moins verbale de l'art ; le plus souvent à l'intention des jeunes enfants, mais pas seulement. En fait, cette tripartition que l'on retrouve pour les textes d'accompagnement ou pour les interventions orales renvoie à un constat qui avait été fait depuis l'origine des musées et qui visait à identifier au moins trois catégories principales de publics : scientifique (spécialistes), récréatif (grand public, flâneurs), éducatif (scolaires). Récemment, dans les pays anglo-saxons, la première catégorie de médiation orale à laquelle il a été fait référence (sous forme de conférence) a eu tendance à se cantonner à un domaine universitaire, au profit des deux autres, et de formes plus interactives ou participatives. John Reeve de la National Gallery de Londres expliquait ainsi que son musée invite souvent plusieurs orateurs d'opinions différentes à débattre au sujet d'une œuvre, en proposant au public de se prononcer par un vote. L'idée sous-

jacente est alors de parvenir à autonomiser au maximum les membres du public, en les obligeant à s'impliquer et à s'appropriier les œuvres, plutôt qu'à subir des discours institués¹.

La médiation à visée éducative, dont il va maintenant être question, est un cas un peu particulier de médiation active (au sens que donne Elisabeth Caillet), dans le sens où la visée dépasse largement le simple fait de donner à voir (et à comprendre) une œuvre d'art, mais s'adresse à la formation de la personne (indépendamment des objets présentés). De ce point de vue, il existe une certaine différence entre l'approche anglo-saxonne et l'approche française – et cette différence a elle-même toute une histoire. En France, il y a longtemps eu une différence entre les musées instructifs, c'est-à-dire les musées où l'on allait pour enrichir sa culture personnelle (artistique ou autre) et les musées éducatifs, c'est-à-dire les musées où se passait une partie de l'éducation normale de tout un chacun². Dans les textes fondateurs des musées en France, il est déjà fait référence à l'idée d'instruction publique (bien que les interventions didactiques à proprement parler (orales ou écrites) aient été au départ extrêmement rares ou sommaires). Ce qui peut se comprendre par l'idée selon laquelle il suffirait d'exposer les objets pour que ceux-ci « parlent » au visiteur, raison elle-même liée à la nécessaire esthétisation des objets chargés politiquement au moment de la Révolution. Un changement avait pourtant eu lieu en France vers 1880. C'est l'époque du ministère de Jules Ferry, qui en quelques années fait disparaître la tutelle d'État sur l'organisation des salons, rend l'école obligatoire, crée l'école du Louvre pour former les administrateurs des musées, et décide que la fréquentation des musées par les enfants des écoles est un élément central de leur formation, permettant de les ouvrir à un champ aussi vaste que possible, relevant de l'instruction générale de la personne. L'une des raisons de cet intérêt soudain est sans doute liée à l'idée selon laquelle la visite au musée permettrait de mettre à distance tout l'héritage religieux de la France en le muséifiant, et donc de combattre l'enseignement catholique. En quelque sorte, les enfants des

1. John Reeve, « L'éducation continue : un objectif pour l'avenir des musées », dans *Le Regard instruit*, op. cit., p. 103.

2. Jean Galard, « Introduction », dans *Le Regard instruit*, op. cit., p. 11-12.

écoles verraient des crucifix et des madones, mais en tant qu'« œuvres d'art » expliquées, remises dans un contexte historique par la visite guidée et non plus en tant qu'objets de culte obligatoirement liés à l'Église¹. L'enjeu est important (et politique) car, comme le dit une circulaire officielle de 1881, « si c'est à l'école que l'enfant et l'ouvrier reçoivent l'enseignement, c'est surtout au musée qu'ils trouvent l'exemple ». Et un rapport de la même époque ajoute : « Le musée est un établissement d'enseignement au même titre que l'école, dont il est le complément nécessaire². » La question de l'éducation au musée a en somme été vue pendant très longtemps sous un angle plus édifiant qu'esthétique et la question de la pédagogie de l'art, au sens que nous accordons aujourd'hui à ce mot, a mis très longtemps à se poser en France dans les musées. Ce n'est d'ailleurs que dans les années 1920 que débudent les services pédagogiques des musées. À partir de cette époque, des conférences-promenades seront régulièrement organisées au Louvre et dans les autres musées nationaux à l'intention des adultes. Et ces conférences seront complétées, à partir de 1931, de visites particulièrement destinées au public des écoles³. Cela étant, jusqu'aux années 1970, le musée du Louvre sera le seul musée en France à disposer d'un service éducatif permanent. À ce moment-là, un tournant important aura lieu, lorsque la vogue de l'action culturelle va mettre en avant l'idée que « l'accès à la culture ne soit pas [sur le mode de l'] inculcation, mais [sur celui] de l'appropriation⁴ ». Jusque-là, l'ouverture des musées aux publics scolaires s'était faite tardivement en

1. Dominique Poulot, « Tradition civique et appréciation de l'œuvre d'art dans les musées français des origines à nos jours », *op. cit.*, p. 33.

2. Dominique Poulot, « Le musée et ses visiteurs », dans *La Jeunesse des musées*, *op. cit.*, p. 343. Pour cette raison, on avait même été jusqu'à créer des petits musées dans un grand nombre d'écoles (on comptait plus de treize mille musées scolaires à la fin du XIX^e siècle en France). Formés de petites collections acquises par les professeurs aidés de leurs élèves et conservées dans une armoire-musée, « les musées scolaires avaient pour but d'éveiller l'esprit d'observation de l'enfant, de lui donner des notions exactes sur l'ensemble des connaissances usuelles et de lui faire aimer l'enseignement ». Voir aussi François Mairesse, *op. cit.*, p. 47.

3. Jean Galard, *op. cit.*, p. 13.

4. Elisabeth Caillet, « Qu'est-ce que l'action culturelle ? », dans *Le Futur antérieur des musées*, *op. cit.*, p. 144.

France et de manière plutôt autoritaire. Ainsi, dans les années 1920, bien que plusieurs pays se soient mis à concevoir des « musées pour enfants » – notamment les États-Unis, l'Angleterre, les Pays-Bas ou l'Allemagne¹ –, il y avait encore une grande résistance à ce mouvement en France. Le principal argument opposé à ce genre de projet étant que ces musées n'en seraient que des succédanés et « pervertiraient les goûts futurs » des enfants en leur donnant de mauvais exemples².

Aux États-Unis, à l'inverse, il y avait eu depuis le début du XX^e siècle – au moment du tournant démocratique des musées – une attention très forte portée aux actions éducatives en direction de toutes sortes de publics et en particulier des jeunes publics. Gilman et Dana, indépendamment de leurs positions respectives sur la forme de la médiation, avaient tous deux mis au point des programmes éducatifs pour enfants. Le premier avait encouragé la création d'ateliers de pratique ; le second s'attachait lui, au travers de tout un arsenal de guides et de conférences adaptés aux enfants, à retracer le contexte socio-économique de la production des œuvres³. Le cas particulier de la pédagogie de l'art expérimentée au MoMA est sans doute encore plus intéressant de par son ampleur. Cet élément qui n'existait quasiment pas à l'origine va trouver à se réaliser vers 1937-1938, à un moment où le MoMA évolue d'une position élitiste et aristocratique vers une position plus philanthropique. Il correspond à un moment où le musée commence à être attaqué au sein du grand public, en tant que lieu élitiste. Afin de clarifier la politique du musée de ce point de vue, les *trustees* vont alors commander, en 1938, un rapport sur la politique de diffusion. En voici la conclusion : « En fait [...] les musées d'art de notre époque servent les intérêts de l'expert et du connaisseur, bien plus que ceux du public... [...] Ce à quoi nous sommes confrontés est le besoin de définir deux types d'entreprises qui sont consciemment et délibérément assez différentes l'une de l'autre ; d'un côté, la quête de ce qui est le meilleur en art, selon les standards les plus hauts d'évaluation critique, et de l'autre, l'accumulation de dispositifs permettant l'instruction populaire, en se basant sur les besoins du public. Ces

1. Gabrielle Sand, *op. cit.*, p. 168-169 ; John Reeve, *op. cit.*, p. 98.

2. Luc Benoist, *op. cit.*, p. 99.

3. Michael Conforti, *op. cit.*, p. 61-62.

deux objectifs vont parfois sembler mutuellement antagonistes, mais sur le long terme je suis convaincu qu'ils vont se compléter et renforcer l'un l'autre¹. »

Il faut ici évoquer la figure de Victor d'Amico, le fondateur de la Young People's Gallery du MoMA, engagé en 1937 par Alfred Barr Jr, afin de superviser les projets éducatifs du MoMA. D'Amico était un amateur d'art et pédagogue qui avait suivi l'enseignement de John Dewey, le philosophe cofondateur de la Fondation Barnes et auteur du livre *Art as Experience*. La conception de la pédagogie dont Dewey faisait la promotion dans ses ouvrages concernait « le développement jusqu'au point le plus haut de tous les pouvoirs de l'individu – sa capacité à s'ajuster effectivement au monde qui l'entoure, son potentiel pour améliorer ce monde à travers la libération de ses pouvoirs d'auto-expression créative² ». D'Amico va donc créer des ateliers de pratique artistique au MoMA (à la fois pour les adultes et pour les enfants). Et, dès 1939, il va gérer une galerie réservée aux enfants, la Young People's Gallery – galerie destinée à un public enfantin –, lançant simultanément un programme d'expositions dans les lycées et collèges, développant par la suite un département spécifique au sein du musée. Ce qui est peut-être le plus intéressant, c'est que non seulement les expositions étaient conçues en fonction d'un public d'enfants, mais certaines d'entre elles comprenaient également « des travaux sélectionnés et accrochés par des jurys de lycéens à partir d'un stock puisé à la fois au sein de la collection permanente du musée » et chez des collectionneurs ou galeries partenaires. On demandait ainsi à des élèves de lycée de se transformer en « commissaires » et d'organiser une exposition au sein du MoMA. À partir de 1941, cette pratique était même devenue suffisamment commune pour qu'il y ait une galerie permanente où pouvaient également avoir lieu des démonstrations par des artistes ou des tables rondes³.

1. Carol Morgan, « From Modernist Utopia to Cold War Reality: A Critical Moment in Museum Education », dans *Studies in Modern Art* 5, « The Museum of Modern Art at Mid-Century. *Continuity and Change* », New York, The Museum of Modern Art, 1995, p. 153.

2. John Dewey, *Art as Experience*, New York, Perigee Books, 1980 (éd. originale, 1934).

3. Il y a eu le même genre d'expérience à une moindre échelle dans d'autres musées ; notamment à la Whitechapel Art Gallery de Londres dans les mêmes années (à ce

Les théories et « objets » de la médiation

Nous l'avons dit : la médiation est une notion qui pourrait aisément être étendue à toutes les opérations d'interprétation – au sens même musical ou théâtral du terme – produites en accompagnement des œuvres lors d'une exposition. Comme nous l'avons vu jusqu'à présent, cela concerne à la fois les éléments verbaux entourant une exposition (cartels, communiqués ou dossiers de presse, catalogue, critique d'art, visite guidée), et des éléments non verbaux (commentaires audio, musique, signalétique, éclairage, parcours). Comment ces aspects sont-ils perçus par le(s) public(s) ? Comment se les approprient-ils sans avoir l'impression de se voir imposer un savoir « prémaché » et sans avoir l'impression d'être manipulés ?

Pour répondre à cela, il faut commencer par remarquer que la médiation n'est pas nécessairement réalisée par les opérateurs les plus visibles de l'exposition (artistes ou commissaires) et qu'elle n'est pas toujours aussi formalisée que dans l'idée stéréotypée que l'on en a habituellement. Si l'on y réfléchit un peu, on constate que la perception que nous avons d'une exposition ne se limite pas, loin s'en faut, à sa communication institutionnelle (publicité, dossiers de presse, cartons d'invitation, affiches...). Elle passe en effet également par des commentaires critiques – qu'il s'agisse de critiques dans les médias ou de critiques orales ou verbales fournies par des personnes que l'on rencontre (et qui ne sont pas nécessairement des critiques professionnels). Une partie importante de la communication autour d'une exposition relève ainsi de ce que nous qualifierions de « médiation virale » (un peu comme le « marketing viral »), dans le sens où une information concernant une exposition se répand comme une rumeur alors que les vecteurs de cette information sont des personnes qui ne sont pas nécessairement rémunérées pour cette activité, bien que – quelle qu'en soit la raison – ils relaient l'information et ajoutent leur commentaire personnel¹. Une deuxième remarque préalable s'impose : la

sujet, voir *The Whitechapel Art Gallery Centenary Review*, London, The Whitechapel Gallery, 2001).

1. Ce que nous pourrions qualifier de « médiation par destination » est un peu la

médiation commence bien souvent en amont d'une exposition et se poursuit bien après. En tout cas, elle ne se limite pas à l'espace spatio-temporel de l'exposition. Par exemple, l'organisation d'une exposition, nécessite bien souvent de réaliser une médiation préliminaire ; c'est-à-dire que le(s) porteur(s) de projet doivent aller voir les personnes susceptibles de leur venir en aide (y compris les artistes qu'ils souhaitent exposer) en leur « vendant » le projet d'exposition, en la leur décrivant en détail le cas échéant. À l'inverse, une fois l'exposition terminée, elle est fréquemment documentée afin de servir à une archive, à un bilan comptable ou une publication. Et cette documentation peut très bien donner lieu à des formes de médiation ultérieure (pouvant être réutilisée pour d'autres projets).

Revenons aux modalités de mise en œuvre de la médiation. Elizabeth Caillet remarquait que deux points de vue s'opposent (qui correspondent à peu près aux partis pris esthétiques ou éducatifs que nous avons évoqués à propos de l'opposition Gilman/Dana¹). D'un côté, il y a la médiation produite par l'ensemble des acteurs impliqués dans la réalisation d'une exposition (y compris dans l'accompagnement de la production des œuvres), ainsi que tout l'outillage technique que ces personnes mettent en œuvre (du catalogue au dossier de presse, en passant par les notices explicatives). De l'autre côté, il y a ce qui relève de « l'action culturelle » ou de l'animation culturelle, un secteur qui existe en relation avec un projet social et/ou politique et qui utilise des objets existants, sous forme d'interventions visant à l'appropriation de l'art exposé par les visiteurs – et ce, quel que soit le but visé. En somme, d'un côté une médiation qui se conçoit dans le prolongement de la création, de l'autre une médiation prioritairement orientée par la réception. La première catégorie correspond à ce qu'Elizabeth Caillet nomme « médiations indirectes », c'est-à-dire toutes les interventions de l'ordre de la production,

même chose, mais utilisé de manière consciente et manipulatrice par les organisateurs. Dans ce cas, l'information circule à partir de personnes qui sont placées en position de médiateurs sans qu'ils en soient nécessairement conscients. Le Centre Pompidou a, dans les premiers temps de son existence, abondamment fait appel à ce type de « relais » avec le système des « correspondants » (voir Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, Grenoble, PUG, coll. Événements 1977, 2000, p. 131-133).

1. Daniel Jacobi et Elisabeth Caillet, *op. cit.*, p. 20.

qui donnent une orientation et un sens singulier à une présentation sous forme d'exposition. De l'autre côté, avec ce qu'Elisabeth Caillet nomme « médiation active », on a l'ensemble des interventions professionnelles ou bénévoles, en vue de faire apprécier, goûter ou interpréter l'art. Ces deux formes de médiation aux visées opposées ont leurs limites : d'un côté, les médiations indirectes, en mettant en avant les œuvres, se font sur des publics virtuels (dans le sens où le public est très théorique), de l'autre, les médiations actives, en mettant en avant, les publics se font sur des œuvres virtuelles (dans le sens où ce qu'il est important de réaliser ne prend souvent les œuvres que comme prétextes).

Évidemment, comme cela a parfois été remarqué, dans le cas particulier de l'art contemporain, certaines œuvres incluent leurs propres modes de médiation, notamment les œuvres participatives ou interactives. En réalité, si l'on y réfléchit un peu plus, on constate que la médiation dans le cadre des institutions artistiques finit toujours par se lier indissolublement au contenu des œuvres elles-mêmes¹. En outre, le médiateur – qu'il en soit ou non conscient – participe de fait à la création de l'œuvre d'art, au sens de l'objet que le visiteur a devant lui². Ce qui fait que, comme le remarque Jean Davallon, on a la création d'une œuvre par un artiste, son actualisation au cours d'une exposition (par des médiateurs), et sa lecture unique lors d'une visite par un visiteur donné. À partir de là, situer la réalité de l'œuvre peut être compliqué, et la médiation ne saurait être complètement neutre, bien au contraire. Ce constat a pour conséquence d'engager à s'interroger sur le rôle et les motivations d'un conservateur (ou d'un commissaire) vis-à-vis des œuvres dont il propose une médiation. D'autant plus lorsqu'on prend conscience de l'importance des gestes de mise en exposition dans la compréhension que l'on a des objets présentés. Chaque fois, ce sont des voix singulières qui s'expriment³. La médiation non seulement crée un lien ou un liant entre les parties du texte de l'exposition pour le rendre lisible aux visiteurs,

1. Yves Cusset, *Le Musée : entre ironie et communication. À propos des stratégies d'exposition de l'art contemporain*, Paris, Pleins feux, 2000, p. 21-22.

2. Jean Davallon, « Réflexions sur la notion de médiation muséale », *op. cit.*, p. 60.

3. Michael Conforti, *op. cit.*, p. 65.

mais elle propose un lien également entre les œuvres, les spectateurs et les organisateurs de l'exposition.

Ce point permet d'entrevoir une question qui est généralement laissée de côté dans les discussions sur la médiation : celle de son évaluation. Cette question a plusieurs aspects intéressants. D'abord, parce qu'elle implique de savoir ce que sont précisément les objectifs de la médiation, et ensuite, parce qu'elle pose le problème des « outils d'évaluation » d'une médiation réussie. Ces deux aspects de la question sont évidemment difficiles à traiter. D'abord, comment savoir ce que l'on peut raisonnablement attendre de la médiation ? Dans un code déontologique publié en 1986, l'ICOM (Conseil international des musées) expliquait que « le musée doit s'efforcer de s'assurer que les informations données dans les présentations et les expositions sont honnêtes et objectives et qu'elles ne perpétuent pas de mythes ou de stéréotypes¹. » Cette déclaration prête un peu à sourire. D'une part, les questions d'honnêteté et d'objectivité en matière de présentation d'œuvres d'art sont totalement utopiques et inapprochables ; d'autre part, il semble contradictoire de viser à ne pas perpétuer des mythes et des stéréotypes dans un musée d'art. Il vaudrait sans doute mieux être conscient de la subjectivité de la présentation des objets dans un musée (et l'assumer) plutôt que d'essayer d'être objectif (ce qui semble tout à fait inatteignable). Si l'on est un peu plus raisonnable, on se contentera de se poser la question de la « bonne » quantité d'informations proposées en fonction du contexte spécifique auquel est confrontée l'institution. Margaret Pfenninger, responsable du service éducatif des Musées de Strasbourg, posait, semble-t-il de bonnes questions : « Comment déterminer la quantité d'information adéquate donnée dans le cadre d'une visite ou d'un outil d'aide à la visite, ainsi que le style, le ton et la forme qu'elle doit prendre ? Comment proposer une médiation adaptée aux différents types, besoins et niveaux de ses visiteurs sans trahir le sens des œuvres ou de l'accrochage ? Comment aider chacun des visiteurs à engager une relation conversationnelle avec les œuvres et à amorcer une expérience esthétique² ? » Bartomeu Mari du Witte de With de

1. Dominique Poulot, *Musées et muséologie*, op. cit., p. 9.

2. Margaret Pfenninger, « Art et médiation : une ré-adéquation permanente », dans *L'Art peut-il se passer de commentaire ?*, Vitry, MAC/VAL, 2006, p. 20.

Rotterdam posait plus crûment (et plus politiquement) la question : « Organise-t-on des expositions pour l'artiste, pour le commissaire de l'exposition ou pour le public ? Qui ou que constitue la véritable raison d'être de la pratique des institutions culturelles ? Qu'entend-on par consommation d'activités culturelles dans une société démocratique au sein d'un système économique capitaliste, libéral¹ ? »

Dans les années 1970, Pierre Gaudibert posait déjà la même question, mais sous un angle différent, en insistant sur l'ambivalence de la notion de « besoins culturels » : à quoi (ou à qui) cela sert-il de faire des musées ou de faire aimer l'art ? Croit-on vraiment que les « besoins culturels » existent de toute éternité ? On sait bien, disait-il en substance, que les musées et les stratégies de médiation évoluent. Les musées y répondent, s'y adaptent, mais en créent éventuellement de nouvelles, afin que le « système » se perpétue et se développe. Et il concluait sa réflexion en remarquant que « les besoins culturels sont le produit de conditionnements sociaux et non pas l'émergence d'une liberté ou d'un désir² ».

Faut-il pour autant évaluer la médiation de la même manière que l'on évalue l'impact d'une campagne de publicité ou d'un programme télévisé : en faisant appel à l'audimat et à l'étude des transformations visibles dans les comportements culturels des consommateurs ? De fait, toutes sortes de méthode d'évaluation existent dans le commerce (il y a même des agences spécialisées chargées d'évaluer les capacités de communication d'un dispositif muséal, de la visite guidée à la taille des cartels, en passant par les différents types d'audioguides). On évalue également les médiateurs. Et parfois on a des surprises. Certaines enquêtes ont ainsi montré que, lorsqu'on discute de leur travail avec des médiateurs ou des personnes chargées des publics dans les musées ou centres d'art, ceux-ci ont tendance à dire que leur but est d'apprendre aux gens à regarder les tableaux et à comprendre l'art, afin de rendre le musée plus démocratique. Mais si on analyse plus précisément ce

1. Bartomeu Mari, « L'art : un instrument de connaissance lié à l'émotion », dans *Médiation de l'art contemporain. Perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques*, Paris, galerie nationale du Jeu de paume, coll. Conférences et colloques, 2000, p. 62.

2. Pierre Gaudibert, *op. cit.*, p. 18-19.

L'EXPOSITION COMME LANGAGE ET COMME DISPOSITIF

que les médiateurs font réellement, on s'aperçoit que le discours qu'ils propagent est principalement un discours de « légitimation ». Au bout du compte, ils cherchent le plus souvent à orienter la réception en disant aux gens ce qu'ils devraient voir et ce qu'ils devraient sentir¹.

1. Aurélie Peyrin, « The Function of Museum Educators : To Orient Reception of Art Towards Democratization », dans *Culture and Communication. Proceedings of the XIXth Congress of the International Association of Empirical Aesthetics* (sld. Hana Gottesdiener et Jean-Christophe Vilatte), Avignon, IAEA, 2006, p. 136-137.

III

L'exposition comme événement et comme jeu de société

Nous en arrivons à la question de l'espace public, des mondes de l'art et des cadres interprétatifs. Ces différentes questions, que nous considérerons comme complémentaires, nous permettent de percevoir ce qui est à l'œuvre dans une exposition et comment celle-ci – au-delà du propos d'un muséographe, d'un scénographe, d'un commissaire – peut tenir lieu à la fois de symptôme d'un moment de l'activité artistique et d'un état plus général de la relation entre art et société.

Commençons par un constat : non seulement, nous l'avons vu, nous ne sommes pas complètement libres de nos mouvements dans une exposition et nous devons suivre un ensemble d'instructions relevant du dispositif de médiation qui nous est proposé, mais avant même d'entrer dans l'espace de l'exposition nous passons notre temps à nous conformer à des prescriptions implicites touchant à la définition des objets d'art. Ces prescriptions ne concernent pas exclusivement les spectateurs mais s'appliquent également aux artistes et aux différents producteurs d'exposition. La notion la plus à même d'expliquer la position de ces derniers est sans doute celle de « monde de l'art », une notion qui recoupe plusieurs acceptions que nous détaillerons. Bien évidemment, un monde de l'art – quelle que soit l'acception retenue – n'est jamais la totalité de l'art et en présente plutôt une compréhension spécifique, orientée soit par la perception, soit par les opérations de production des œuvres, soit par les relations qui s'instaurent entre les différents protagonistes d'un milieu artistique. Envisager les œuvres d'art comme relevant d'un monde de l'art particulier constitue en tout cas une manière implicite de refuser l'universalité de la

perception esthétique en la réduisant à des paramètres bien précis – paramètres à l'œuvre dans toute exposition artistique.

Au-delà de l'espace désigné ou défini par un monde de l'art, il nous faut également penser l'exposition comme un « moment » spécifique de l'approche des œuvres : nous nous levons rarement le matin en pensant que nous aimerions bien visiter une exposition de tel ou tel artiste. C'est une décision généralement réfléchie – rarement complètement spontanée –, qui met en jeu un « désir d'art ». Sans même parler du conditionnement que nous subissons par le biais de la publicité, des recommandations diverses, ou du fait de notre besoin de distinction, nous dirons que nous attribuons toujours une place déterminée à l'art dans notre quotidien, cette place étant à la fois définie de l'extérieur (par la société) et de l'intérieur (par le milieu de l'art). Choisir de s'intéresser à tel ou tel objet et adopter un comportement d'esthète à son égard reflète en premier lieu l'éducation que nous avons subie et, comme pour d'autres apprentissages, ce n'est qu'après des années de pratique assidue des expositions que nous en retirons un certain plaisir. Une exposition est ainsi un peu comme un jeu de société, dans le sens où l'on ne commence pas à jouer après être devenu un expert, mais le jeu lui-même a pour finalité implicite de nous transformer en expert.

De ce point de vue, l'un des aspects les plus déroutants de la situation proposée par une exposition est que, étant ouverte à tous, tout un chacun pourrait être en position de donner son avis à son sujet, même s'il se sent incompetent en la matière. Pourtant, ce n'est pas exactement ce qui se produit et certaines personnes – les critiques, les spécialistes – sont unanimement considérés comme experts en la matière. Il ne s'agit pas ici de prétendre que seuls les experts pourraient véritablement juger en connaissance de cause, d'autant plus que les meilleurs experts sont généralement les organisateurs eux-mêmes. Il s'agit d'interroger la question de l'universalité du jugement. À qui s'adresse une exposition ? S'adresse-t-elle vraiment à tous (via une hypothétique « spontanéité » du jugement) ? Ces questions, parfois raillées à propos de Kant, sont moins simples qu'il n'y paraît. D'autant plus qu'en découle la place spécifique qu'occupe l'art dans la société – et les financements afférents. Pour le dire autrement, dans nos sociétés occidentales il est communément admis que tout art présenté dans l'espace public, même sous ses

formes les plus ésotériques s'adresse en droit à l'ensemble des spectateurs potentiels. Évidemment, l'expérience montre qu'une œuvre d'art, même dans l'espace le plus public qui soit, ne touche jamais qu'un public assez restreint. Mais l'espace public, voire le caractère « public » de certaines œuvres, n'en figure pas moins – par principe, comme dans les faits – comme une donnée de notre expérience de l'art. La question de l'exposition apparaît alors essentielle pour comprendre les données contextuelles de notre expérience : une œuvre peut avoir vocation à toucher un public aussi large que possible en suscitant une infinité d'interprétations ; son exposition ne s'adressera pourtant que ponctuellement à un groupe restreint, dans le temps et dans l'espace (avec des capacités de compréhension limitées).

LE MONDE DE L'ART EN TANT QUE « MATRICE »

La notion de monde de l'art n'est pas utilisée de la même manière par les sociologues et par les philosophes. Pour aller vite, on dira que la différence entre ces deux approches tient au fait que pour les uns (philosophes) un monde de l'art produit une conception de l'art ; alors que pour les autres (sociologues) un monde de l'art concerne seulement les processus de valorisation de certaines catégories de productions artistiques. Contrairement à d'autres notions dont il est question dans ce texte, comme celles de médiation, de public ou de texte, les débats touchant au monde de l'art, champ de l'art, ou milieu de l'art sont relativement récents ; ils ont lieu surtout depuis les années 1960-1970. Bien entendu, sans remonter jusqu'au temps des corporations et des académies qui régissaient la vie des artistes et la position des commanditaires ou des spectateurs, il est facile de constater que, pendant très longtemps, il existait un « milieu de l'art », au sens d'un écosystème artistique. En quelque sorte, chaque époque et chaque aire géographique produisait des formes d'art ayant un usage singulier, quoique parfaitement compris des membres de la communauté concernée. Chaque œuvre d'art correspondait alors à une forme de raison d'être plus large, indissociable d'un contexte

donné. Les choses vont progressivement changer, à partir du moment où l'on va mettre à distance la production artistique par rapport à l'ensemble de la société au moyen d'un certain nombre d'institutions spécialisées dans la mise en exergue de l'activité artistique et de ses objets (l'histoire de l'art, le musée, la critique, l'esthétique, l'académie...).

Plus récemment encore, la constitution d'un champ, d'un système ou d'un monde de l'art accompagne l'essor de l'industrie culturelle au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, ainsi qu'un ensemble de transformations concrètes, économiques, sociales, ou politiques concernant la place de l'art dans la société. De ce fait, pour ce qui est de la définition de la plupart des notions utilisées, il sera important de faire quelques distinctions entre les démarches des différents théoriciens qui en ont traité. D'un côté, Howard Becker, Raymonde Moulin ou Nathalie Heinich et – un peu différemment – Pierre Bourdieu (avec la notion de champ de l'art) ; de l'autre, les démarches d'Arthur Danto, de George Dickie ou de Nelson Goodman (qui quoique, tous des philosophes analytiques américains, ont eu des positions assez différentes sur la question du (ou des) monde(s) de l'art). On remarquera en passant que si la question des mondes de l'art intéresse peu (voire pas du tout) la philosophie continentale, c'est sans doute parce qu'il y est très peu question de recherche sur l'essence de l'art et beaucoup plus de ses usages et modes de fonctionnement. Les théoriciens qui se sont attachés à définir les mondes de l'art (ou le champ de l'art), ont tous simultanément (et implicitement) cherché à définir l'art, non pas en en cherchant une définition universelle et absolue, mais de manière plus empirique, en le reliant à des enchaînements de pratiques réputées signifiantes.

L'attribution de la valeur artistique

Le geste duchampien de présentation des *ready-made*¹ est sans aucun doute ce qui constitue la meilleure introduction à la pluralité des acceptions

1. Défini selon Duchamp dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) comme un « objet usuel, promu à la dignité d'œuvre d'art par la simple volonté de l'artiste ».

de la notion de « monde de l'art », et c'est également ce qui met le mieux en évidence l'ensemble des processus conventionnels en circuit fermé qui conditionnent l'existence de ceux-ci. Ne serait-ce que parce qu'il rend nécessaires des analyses extra-esthétiques afin d'expliquer l'attribution de la valeur artistique à tel ou tel objet. Nous l'avons laissé entendre à propos des musées : il est facile de remarquer que tous les objets d'art dépendent de processus similaires à ceux des *ready-made*, dans le sens où ils sont en permanence l'objet de choix et de désignations (qualifiantes et requalifiantes) de tous ordres. Insistons une nouvelle fois sur ce point : ce que désigne le geste de Duchamp, ce n'est pas l'idée que « n'importe quoi serait de l'art », c'est plutôt la nécessité impérative de faire appel à des notions extérieures à l'art pour comprendre le phénomène de la reconnaissance des objets d'art. Faut-il pour autant s'appuyer sur des analyses issues de la « sociologie des religions » – relais contemporain des analyses anthropologiques ou ethnologiques communément appliqué aux formes d'art anciennes ou extra-occidentales – pour parler d'art ? C'est ce que suggérait entre les lignes Pierre Bourdieu lorsqu'il écrivait : « L'artiste qui, en apposant son nom sur un *ready-made*, lui confère un prix de marché sans commune mesure avec son coût de fabrication doit son efficacité magique à toute la logique du champ qui le reconnaît et l'autorise ; son acte ne serait rien qu'un geste insensé ou insignifiant sans l'univers des célébrants et des croyants qui sont disposés à le produire comme doté de sens et de valeur par référence à toute la tradition dont leurs catégories de perception et d'appréciation sont le produit¹. » Le *ready-made* ne nous dit pas que tout objet est de l'art ; il nous montre surtout le caractère arbitraire – et souvent irrationnel en apparence – de l'attribution de la valeur artistique. En fait, les mécanismes *ready-made* ne sont pas aussi arbitraires qu'ils le paraissent, puisqu'ils mettent en jeu des croyances et éventuellement des valeurs partagées. C'est ce que le philosophe américain Dickie – à partir d'une position radicalement différente de celle de Bourdieu – avait précisé : « On pourrait être tenté de dire que la théorie institutionnelle de l'art se borne à affirmer "qu'une œuvre d'art est un objet dont quelqu'un a dit 'Je baptise œuvre d'art cet objet'" ». D'une certaine manière, c'est bien ce dont il s'agit,

1. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 240.

ce qui ne signifie pas que l'acte de conférer le statut d'art soit chose simple. Tout comme le baptême d'un enfant a pour toile de fond l'histoire et la structure de l'Église, l'acte de conférer le statut d'art a comme toile de fond la complexité byzantine du monde de l'art¹. » Le sociologue américain Howard Becker a résumé ces processus de manière plus simple encore ; remarquant que « [...] différents groupes et sous-groupes possèdent en commun la connaissance des conventions en vigueur dans une discipline artistique, et l'ont acquise de diverses façons. Lorsque les circonstances le permettent ou l'exigent, tous ceux qui partagent ce savoir peuvent agir de concert selon des modalités inhérentes au réseau de coopération qui est la condition et la caractéristique d'un monde de l'art² ».

L'inventeur – ou tout au moins la première personne à avoir notoirement utilisé la notion de monde de l'art – est le philosophe Arthur Danto, dans un article de 1964 consacré à l'exposition par Andy Warhol de fac-similés de boîtes Brillo à la Stable Gallery de New York. L'idée qu'en a Danto à l'époque – et qu'il reprendra dans plusieurs de ses ouvrages par la suite – est que la notion de monde de l'art permet de conduire une enquête sur la *nature* de certains objets en apparence identiques quoique ayant un statut ontologique différent. Il s'agit selon lui d'essayer de trouver une définition « essentialiste » de ce qu'est une œuvre d'art, par rapport à un objet ordinaire, en postulant l'idée d'une communauté close qui établirait implicitement les définitions de l'art : le monde de l'art. Selon les mots même de Danto : « Pour considérer une chose comme de l'art, il faut quelque chose que le regard ne peut discerner, un environnement de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art³. » Comme on le constatera plus loin, la démarche de Danto n'est pas très éloignée de la « théorie institutionnelle » que produira quelques années plus tard George Dickie (en référence à l'article de Danto), à ceci près que Danto rejette l'idée de la décision arbitraire conférant un

1. George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 31.

2. Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, op. cit., p. 88.

3. Arthur C. Danto, « Le Monde de l'art » (1964), dans *Philosophie analytique et esthétique* (textes rassemblés et traduits par Danielle Lories), Paris, Klincksieck, coll. Méridiens, 1988, p. 183-198.

statut particulier aux œuvres d'art. Pour Danto, ce qui constitue l'œuvre d'art tient surtout à une interprétation particulière de l'objet ; l'interprétation participant de la « constitution en œuvre d'art de l'objet ordinaire ». Comme le dit Danto : « Dès l'instant où une chose est considérée comme une œuvre d'art, elle devient l'objet d'une interprétation. C'est à cela qu'elle doit d'exister en tant qu'œuvre d'art, et quand la qualité d'art lui est déniée, elle se dépouille de son interprétation pour devenir simplement une chose. » L'interprétation est, dans une certaine mesure, fonction du contexte artistique de l'œuvre : elle revêt une signification différente selon sa situation dans l'histoire de l'art, ses antécédents, etc. En tant qu'œuvre d'art, elle acquiert finalement une structure qu'un objet parfaitement semblable est tout bonnement impropre à assumer si c'est un objet réel : « L'art existe dans un environnement d'interprétation, de sorte qu'une œuvre d'art est un support de l'interprétation. » En d'autres termes, la différence entre un objet « réel » et un objet d'art réside pour Danto principalement dans l'attitude esthétique adoptée vis-à-vis de l'objet – et dans ses interprétations successives. C'est là que le rôle du monde de l'art est décisif : « Il n'y a pas d'art sans ceux qui parlent la langue du monde de l'art et qui connaissent assez la différence entre les œuvres d'art et les choses réelles pour reconnaître qu'appeler une œuvre d'art une chose réelle est une interprétation et une interprétation qui dépend pour sa pertinence et son appréciation du contraste entre le monde de l'art et le monde réel¹. »

Si George Dickie emprunte l'idée de monde de l'art à Danto, c'est, à la différence de celui-ci, non dans le but de rechercher une définition essentielle de l'œuvre d'art, mais plutôt afin de défendre l'idée inverse, selon laquelle on ne peut justement définir l'œuvre d'art que de façon « constructiviste » : c'est la « théorie institutionnelle ». Cette théorie est basée sur l'idée d'une connivence implicite entre toutes les parties concernées : le public est « préparé » à être confronté aux œuvres (de même que le public d'une pièce de théâtre qui est assis dans une salle sait ce qu'est le jeu d'un acteur et ce que sont les conventions du théâtre). Ici, nous entrevoyons certaines notions que le sociologue Howard Becker empruntera à Danto et Dickie afin de relier

1. Arthur Danto cité par Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, coll. Les essais, 2003, p. 154.

l'idée de monde de l'art à l'« interactionnisme symbolique » de l'école de Chicago. Le but de Becker sera alors de montrer qu'un objet d'art ne peut exister qu'en étant pris au sein d'un réseau complexe de relations de collaborations et d'interdépendances entre un grand nombre d'acteurs clairement désignés : artistes, critiques, conservateurs, commissaires, galeristes (et de nombreux autres).

Ajoutons ici quelques mots à propos de la notion de « champ de l'art » propre à Pierre Bourdieu ; une notion qui, en dépit de différences importantes, possède quelques parentés avec la notion de monde de l'art de Howard Becker. Nous l'avons dit rapidement, le concept de « monde de l'art », propre à la sociologie interactionniste de Becker, met l'accent sur les interdépendances et les interactions effectives concourant à la formation et la labellisation, à l'étiquetage matériel et mental d'un objet comme œuvre d'art. En revanche, la notion de champ, propre à la sociologie de la domination de Bourdieu, met l'accent plutôt sur les structures sous-jacentes, les hiérarchies internes, les conflits et les positions par rapport à d'autres champs d'activité. De ce fait, dans le cas de l'économie des biens culturels ou du champ de l'art (selon Bourdieu), on distinguera des lieux d'exposition (galeries, musées, etc.), des instances de consécration (académies, salons, etc.), des instances de reproduction des producteurs (écoles des beaux-arts), des agents spécialisés (marchands, critiques, historiens de l'art, collectionneurs...). En somme, l'idée de champ de l'art distingue des appareils, des structures de production (superstructures et infrastructures) régissant la production des objets culturels, ainsi que les relations politiques implicites entre ces éléments¹.

Une logique interne fondée sur des réseaux coopératifs

Afin de montrer comment fonctionne un monde de l'art, Becker donne l'exemple d'un concert de musique classique : « Pour qu'un orchestre sym-

1. Pour une discussion de la sociologie de l'art de Pierre Bourdieu, voir notamment Nathalie Heinich, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2001, p. 81.

phonique donne un concert, nous dit-il, il a fallu inventer des instruments, les fabriquer et les conserver en bon état, il a fallu mettre au point une notation et composer de la musique en utilisant cette notation, des gens ont dû apprendre à jouer sur leurs instruments respectifs la partition ainsi notée, il a fallu trouver le temps et le lieu nécessaires aux répétitions, annoncer le programme du concert, organiser la publicité, vendre des places et attirer un public capable d'écouter, de comprendre peu ou prou, et d'apprécier le concert. On pourrait dresser une liste comparable pour tous les arts du spectacle. Moyennant quelques modifications mineures (les fournitures à la place des instruments, l'exposition à la place du concert), cette liste vaut également pour les arts plastiques et (à condition de remplacer les fournitures par la langue et l'écriture, l'exposition par la publication) pour les arts littéraires¹. » Toute œuvre d'art suppose ainsi la coopération de tous ceux dont l'activité a quelque chose à voir avec le résultat final, aussi bien les personnes qui produisent les matériaux, les instruments et les outils, que ceux qui créent les conditions matérielles qui rendent cette œuvre possible ; ceux qui s'occupent de la diffuser, ceux qui ont produit la tradition formelle, générique et stylistique à l'intérieur de laquelle, ou contre laquelle, l'artiste s'inscrit, et le public qui la découvre. On pourrait aisément pousser assez loin la liste de toutes les personnes qui coopèrent à la production d'une œuvre. Par exemple, dans le cas de la peinture contemporaine, on pourrait tout aussi bien inclure non seulement les peintres, mais aussi ceux qui fabriquent les toiles, ou les vendent, ceux qui fabriquent ou vendent la peinture, les fabricants de cadres, les collectionneurs, les historiens de l'art, les critiques, les conservateurs, les agents d'artistes, et intermédiaires, les architectes de musées, scénographes, muséographes, graphistes, et tous ceux qui produisent les paratextes d'une œuvre (on ne sait pas où s'arrêter²...).

Évidemment, il faudrait mettre de l'ordre dans ce réseau de coopération, ce qui permettrait d'y voir un peu plus clair et de discerner les opérations en cours. Becker distingue par exemple ce qu'il appelle les « professionnels

1. Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, op. cit., p. 28.

2. Sur ce point, voir également, Howard S. Becker, *Propos sur l'art* (trad. dirigée par J. Kempf), Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1999, p. 79.

intégrés », c'est-à-dire les personnes en position permanente de coopération du fait de leur activité. Pour le dire simplement, un certain nombre d'acteurs sont en permanence en position active : galeries, salles de concerts, théâtres, maisons d'édition – car tous fonctionnent en suivant le flux continu de l'activité artistique. Tant que ces institutions fonctionnent, elles sont en demande ; ce qui implique une certaine interchangeabilité des autres acteurs. Par exemple, si Matisse n'est pas disponible pour une exposition dans notre musée, nous pourrions exposer Picasso, Léger, Pollock ou quelqu'un d'autre. Les professionnels intégrés sont de fait les éléments centraux d'un monde de l'art, en raison de cette activité permanente. Le cas français est peut-être le plus emblématique, dans le sens où une partie non négligeable du milieu de l'art est constituée de « fonctionnaires de la culture », c'est-à-dire de personnes dont l'activité consiste à produire aussi régulièrement que possible des événements artistiques, et ce sur l'ensemble d'une carrière, en devant s'adapter régulièrement à l'évolution de la situation (aux changements dans le goût, les modes, les artistes, l'actualité de l'art...). Une autre catégorie définie par Becker est celle de « personnel de renfort ». Le personnel de renfort s'oppose aux professionnels intégrés, dans le sens où cette catégorie n'est ni centrale ni (le plus souvent) indispensable. C'est par exemple le graphiste, par rapport au critique d'art ; le critique par rapport au collectionneur ; le collectionneur par rapport au marchand ; le marchand par rapport au directeur de musée ; etc. En somme, comme le dit Becker, on est souvent le « personnel de renfort de quelqu'un¹ ». Le propos de Becker pourrait être énoncé de la façon suivante : « L'art est le produit d'une action collective, de la coopération de nombreux agents dans le cadre d'activités variées sans lesquelles des œuvres particulières ne pourraient voir le jour ou continuer d'exister. Ces agents coopèrent grâce à des présupposés communs. Ceux-ci constituent des conventions, qui leur permettent de coordonner ces activités efficacement et sans difficultés². » Lorsque de telles coopérations ont lieu de manière répétée et même habituelle entre les mêmes individus, selon Becker, on parlera de l'existence d'un « monde de l'art ».

1. Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, op. cit., p. 240 et p. 110.

2. Howard Becker, *Propos sur l'art*, op. cit., p. 99.

La position de Nathalie Heinich est assez proche de celle de Becker ou de celle de Bourdieu, mais avec quelques nuances intéressantes. Avec Becker, la différence principale tient au fait qu'elle ne cherche pas vraiment à la définition objective d'une structure, mais plutôt à la représentation que les acteurs d'un monde de l'art s'en font. Et, elle se différencie de la position de Bourdieu en refusant de se contenter de la dénonciation que celui-ci fait des travers supposés des mondes de l'art, professant au contraire la volonté d'une « neutralité axiologique ». Selon elle, en effet, dès lors que le rôle du sociologue n'est pas d'argumenter les controverses ou de distribuer les bons points, – en opposant une valeur à une autre ou le réel aux représentations –, il s'agit d'analyser les mondes de l'art à partir de leurs logiques propres. C'est-à-dire en s'interdisant toute position normative, tout jugement de valeur ; en ne décidant pas si les acteurs ont raison, mais en essayant de montrer quelles sont leurs raisons et leurs logiques¹. L'un des constats qui est à la base de la posture de Nathalie Heinich – constat qui n'est pas sans rappeler la position de Danto – est que « le travail interprétatif – au même titre que les murs du musée, les cadres des tableaux et les pages des revues spécialisées – participe de la constitution d'un objet comme œuvre d'art² ». Pour cette raison, il ne s'agira pas tant de chercher à définir, légitimer ou invalider les valeurs que de s'attacher à montrer la façon dont elles sont définies, légitimées ou invalidées, construites, déconstruites ou reconstruites par les acteurs. Cette attention aux représentations des acteurs eux-mêmes prend sa source dans le constat – que chacun peut faire – de la pluralité des mondes de l'art, des différentes interprétations successivement ou simultanément déployées par les acteurs de l'art, dans les différents régimes de valorisation ou de justification³. En somme, le but de Nathalie Heinich n'est pas d'énoncer la vérité définitionnelle de ce que serait l'art, mais au contraire en nommant art ce que les gens désignent comme tel, de définir l'art par son fonctionnement (ou son usage) et d'user d'une sorte de pragmatisme qui ferait que peu importent les formes et/ou opérations jugées comme étant artistiques ou non, réussies ou non : ce qui

1. Nathalie Heinich, *Sociologie de l'art*, op. cit., p. 81 et p. 106.

2. Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998, p. 77.

3. *Ibid.*, p. 42.

compte c'est qu'elles soient jugées comme telles par un groupe de personnes donné (ce qui n'empêche pas après de se pencher sur la définition du groupe concerné et sur les motivations de tels actes de langage).

L'une des raisons qui motivent le plus notre recours à la notion de monde de l'art provient de l'idée qu'en matière d'expositions il faudrait transformer la perspective habituelle que l'on a sur l'art, en ne s'interrogeant plus sur des objets ou sur une notion abstraite comme l'art, mais plutôt en questionnant les relations que nous entretenons avec les objets. Le postulat le plus emblématique de cette transformation était déjà implicitement posé par Nelson Goodman : « [...] la vraie question n'est pas : "Quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ?", mais "Quand un objet est-il une œuvre d'art ?" – ou plus brièvement [...] "Quand y a-t-il art ?"¹. » En fait, comme nous le verrons, cette transformation de la question de l'art est similaire à celle qui nous fait passer de l'objet d'art à son exposition. Pour donner un exemple, citons à nouveau Goodman : « Normalement, la pierre n'est pas une œuvre d'art tant qu'elle est sur la route, mais elle peut l'être, exposée dans un musée d'art. Sur la route, elle ne remplit habituellement pas de fonction symbolique. Dans le musée d'art [par contre], elle exemplifie certaines de ses propriétés – par exemple des propriétés de forme, de couleur, de texture². » L'idée énoncée par Goodman se différencie de l'idée du *ready-made* en ce qu'elle suppose la préexistence de qualités réelles objectives que le musée contribuerait à mettre en avant (forme, matière, texture...). À bien y réfléchir, ce type de remarque pose néanmoins problème, d'autant plus que ce ne sont jamais des qualités matérielles, quelles qu'elles soient, qui font l'œuvre d'art, mais plutôt un discours sur ces qualités. De ce point de vue, Arthur Danto – dans son article de 1964 consacré au monde de l'art – était allé plus loin, en estimant que l'opération de transformation d'un objet usuel en art ne dépendait *même pas* de qualités immédiatement perceptibles que celui-ci posséderait : « Voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut apercevoir – une atmosphère de théorie artistique,

1. Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? » (1978), dans *Philosophie analytique et esthétique*, *op. cit.*, p. 206.

2. *Ibid.*, p. 206-207.

une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art¹. » Encore une fois, pour Danto, le monde de l'art se définit en quelque sorte par une communauté d'interprétants qui s'intéressent aux mêmes qualités (visibles ou invisibles) des objets et c'est cette compréhension commune qui constitue le monde de l'art. Alors que, pour Goodman, le monde de l'art se définirait plutôt comme un certain niveau collectif d'aptitude perceptive (plus ou moins élevé) et susceptible d'évoluer au cours du temps.

Face à Goodman et Danto, la position de Dickie semble beaucoup plus radicale, puisqu'elle ne se contente pas de constater une communauté de vues ou de compréhensions, mais va chercher à définir un monde de l'art, comme une structure à la fois constituée et constituante. Le but de Dickie est en quelque sorte de montrer que les institutions de l'art se définissent et se légitiment mutuellement dans une sorte de circuit fermé. Reprenons la première version de sa théorie institutionnelle (1974). Dickie y énonçait : « Une œuvre d'art au sens classificatoire est 1. Un artefact 2. auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation. La seconde condition de la définition utilise quatre notions, reliées entre elles de différentes manières, à savoir 1. agir au nom d'une institution 2. conférer un statut 3. être un candidat et 4. appréciation². » Comme cela a abondamment été remarqué, ce type de définition conservait encore certaines ambiguïtés, comme les notions de « statut conféré » ou de « candidat à l'appréciation » – notions impliquant l'existence d'une sorte de tribunal ou jury attribuant la valeur esthétique³. Quelques années plus tard (1984), Dickie va produire une nouvelle version de sa théorie institutionnelle de manière plus convaincante : « 1. Un artiste est une personne qui participe avec compréhension au faire d'une

1. Arthur Danto, « Le monde de l'art », *op. cit.*, p. 193.

2. George Dickie, *op. cit.*, p. 83.

3. Certains ont ironisé sur l'existence d'un tribunal chargé d'évaluer les œuvres d'art. Pourtant, le recours de plus en plus fréquent à des comités techniques et commissions d'achat de tous ordres (sans même évoquer les nombreuses bourses, prix et distinctions attribués aux artistes) devrait nous faire réfléchir : l'évaluation des œuvres est de plus en plus décidée collectivement (que ce soit par des groupes constitués formellement ou informellement).

œuvre d'art. 2. Une œuvre d'art est un artefact d'un genre tel qu'il est créé pour être présenté à un public du monde de l'art. 3. Un public est un ensemble de personnes dont les membres sont préparés à un certain degré à la compréhension d'un objet qui leur est présenté. 4. Le monde de l'art est la totalité de tous les systèmes du monde de l'art. 5. Un système du monde de l'art est un cadre pour la présentation d'œuvres d'art par un artiste du monde de l'art à un public du monde de l'art¹. » Comme le précise Dickie, un monde de l'art est avant tout constitué de personnes, non pas vraiment organisées mais néanmoins en relation indissociable : « Un groupe [...], comprenant notamment des artistes [...], des producteurs, des directeurs de musée, des habitués des musées et des théâtres, des journalistes, des critiques qui travaillent pour toutes sortes de publications, des historiens d'art, des théoriciens de l'art et des philosophes de l'art. Ce sont là les personnes qui font tourner la machine du monde de l'art et par là même assurent sa pérennité. » Le cadre que définit Dickie est en fait implicitement un territoire, c'est-à-dire un lieu défini par des limites spatiales et temporelles. Nous ne sommes pas très éloignés des conceptions en vigueur chez Howard Becker, à la différence près peut-être que le sociologue ne se préoccupe pas de l'attribution de la valeur au sein d'un monde de l'art. Quoi qu'il en soit, le fait d'attribuer une valeur esthétique à tel ou tel objet fait partie des différents rôles qu'occupent les membres d'un monde de l'art, et selon Dickie, « les membres d'un public du monde de l'art savent comment remplir un rôle qui nécessite une connaissance et une compréhension comparable à ce qui est demandé d'un artiste. Il y a donc autant de publics différents qu'il y a d'arts différents, et la connaissance nécessaire pour un public est différente de celle qui est nécessaire pour un autre public² ». Ici, nous touchons à un point important de la théorie de Dickie : il s'agit de considérer qu'indépendamment de leur grande diversité, on peut repérer des homologies, des caractéristiques communes aux fonctionnements des différents mondes de l'art. C'est un point dont nous trouverons des échos avec la question des « cadres de l'interprétation » d'Erving Goffman.

1. George Dickie, *op. cit.*, p. 92.

2. *Ibid.*, p. 89.

À PROPOS DES CADRES PRESCRIPTEURS

Essayons ici d'aborder la question de l'exposition indépendamment des « lieux » de l'art. Il faudrait en fait penser l'exposition en tant qu'action (artistique ou non), indépendante des structures de production et de diffusion de l'art (y compris les plus alternatives). Il s'agit de considérer l'exposition d'abord comme un « événement », ou plutôt une « situation » – non nécessairement dépendante d'un choix d'objets préalables – ; une situation ou un événement concu(e) afin qu'un certain type de relation se produise. Enlevons les murs des lieux d'art, enlevons les œuvres des artistes, enlevons les artistes, enlevons les commissaires et médiateurs, et même le public¹. Que reste-t-il ? Il s'agit de montrer qu'une exposition ne dépend pas essentiellement des lieux d'exposition, des artistes, des œuvres d'art, des publics, ni même des commissaires, mais qu'elle dépend de « cadres » qui sont d'abord des cadres de pensée (ou orientant la pensée). Pour mieux comprendre cela, nous commencerons par prendre deux exemples d'expositions conçues en fonction de relations et non d'objets.

Premier exemple : soit un public très restreint d'initiés et de connaisseurs. La réunion occasionnelle de ce public peut générer une exposition signifiante du fait même de sa qualité de public. Dans ce cas, l'exposition est littéralement constituée par la simple présence d'un certain groupe de personnes (elle est même sans doute la raison d'être de la constitution du public en question). Soyons plus précis : lorsqu'une exposition a lieu dans un appartement de collectionneur, une galerie privée (ou plus généralement dans une soirée réservée), la qualité des participants et, partant, la dimension mondaine de l'événement importe au moins autant que la qualité des œuvres présentées, si ce n'est plus, aux yeux d'un grand nombre de participants. Le succès de l'exposition, dans ce contexte, est largement lié au plaisir d'avoir rencontré

1. Sur ce genre de proposition, voir le catalogue de la *XV^e Biennale de Paris*, Paris, éditions Biennale de Paris, 2006.

un certain nombre de personnes et d'avoir communiqué avec elles (sur l'art ou autre chose), de s'être détendu, enrichi intellectuellement ou amusé. Une soirée entre amis agrémentée de quelques bibelots est-elle une exposition ? Pas forcément, au sens d'une contemplation absorbante ou désintéressée d'œuvres d'art, mais certainement au sens du cadrage, c'est-à-dire de la justesse de la mise en relation d'un certain nombre de personnes entre elles et avec le lieu où on les a placées. Un autre exemple peut-être plus parlant est le « bal des débutantes ». On ne se rend pas dans ce type de soirée avec l'intention de danser, d'apprendre à danser, ni même de s'amuser, alors que c'en est officiellement la raison d'être. De fait, si l'on y réfléchit un peu, on constate qu'une grande partie des expositions a pour but principal de générer, confirmer ou entretenir de bonnes relations au sein de groupes sociaux assez restreints et relativement bien délimités. Dans cette optique, la présence ou non d'œuvres d'art est un peu secondaire.

Autre exemple, inverse du premier, puisqu'il comprend un public très large et extérieur au monde de l'art ou aux mondanités. Ici, c'est le déroulement de l'événement qui déterminera son statut d'exposition. Une manifestation contre tel ou tel projet de loi, une action spontanée dans la rue, une *flash mob*, etc. pourraient ainsi tout aussi bien être considérées comme des formes d'exposition, d'autant plus qu'elles procurent des sensations et satisfactions d'ordre esthétique. S'agit-il d'expositions artistiques ou d'œuvres d'art ? C'est peu probable. Pourtant, les personnes qui participent à une *flash mob* font un *happening* (au sens historique de ce mot), de la même manière que Monsieur Jourdain faisait de la prose, sans le savoir. Ce que nous montrons ces exemples, c'est que les techniques de mise en situation (ce que nous nommerons le cadrage) que l'on trouve dans l'organisation d'expositions d'art sont très fréquemment utilisées à d'autres fins (non nécessairement artistiques) par des personnes qui ne s'en rendent même pas compte. Il est peu probable qu'il s'agisse là d'art et nous éviterons de toute façon de poser la question (cela nous ramènerait sans doute assez vite aux tribunaux informels des mondes de l'art). S'agit-il d'exposition ? C'est probable.

Remarques à partir de la sociologie interactionniste

Afin de comprendre ce qu'est une opération de cadrage, il faut commencer par dire quelques mots de la « sociologie interactionniste » et de l'école de Chicago, école à laquelle se rattache le travail de Howard Becker, mais aussi celui Erving Goffman dont il va être ici question. On dira, pour simplifier, que les approches sociologiques de cette école sont caractérisées par la défense de principes constructivistes (contre les fonctionnalismes ou essentialismes antérieurs) et également par l'idée générale d'un « interactionnisme symbolique ». Quelques principes de l'interactionnisme symbolique nous intéressent tout particulièrement : « 1. Les humains agissent à l'égard des choses en fonction du sens que ces choses ont pour eux. 2. Ce sens est dérivé ou provient des interactions de chacun avec autrui. 3. C'est dans un processus d'interprétation mis en œuvre par chacun dans le traitement des objets rencontrés que ce sens est manipulé et modifié¹. » Pour le dire autrement : l'action se fonde à partir du sens et ce dernier émerge à travers des interactions interpersonnelles situationnelles (locales ou contextuelles) grâce à une « réalité intersubjective » reposant sur des symboles langagiers partagés. Le troisième principe pointe une capacité réflexive, qui constitue la base de la construction interactionniste : l'individu contrôle ses actions en agissant sur lui-même et selon les circonstances ; c'est cette caractéristique qui permet à un système interactionniste d'évoluer. Ce genre d'idée a évidemment des applications directes dans le contexte des mondes de l'art.

Dans l'un de ses premiers ouvrages, *Les Rites d'interaction*, Erving Goffman avait utilisé certains principes de l'interactionnisme symbolique en y introduisant des notions de psychologie, évoquant la métaphore du rituel pour rendre compte des rencontres en face à face. Par la suite le propos d'Erving Goffman ne se centrera pas vraiment sur l'individu ou les groupes d'individus (comme dans les *Mondes de l'art* de Becker), mais plutôt sur les logiques propres à des situations d'interaction, le jeu social étant comparé à

1. Ces principes ont été énoncés par Herbert Blumer. Cf. Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, op. cit., p. 31.

une sorte de théâtre¹. En 1974, Goffman publie *Les Cadres de l'expérience*, un livre qui met justement à profit des métaphores théâtrales ou cinématographiques opposant la scène à la salle, dans le but de pointer les mises à distance signifiantes de la réalité quotidienne. Pour résumer en schématisant cet ouvrage, on dira que pour Goffman la vie quotidienne est composée de multiples constructions de la réalité, de « cadrages », qui s'articulent (ou se superposent) les uns aux autres. Le sujet d'étude traité par *Les Cadres de l'expérience* ne se limite cependant pas aux interactions au sein d'un groupe comme dans d'autres ouvrages de Goffman, mais traite également de l'expérience individuelle. En effet, selon Goffman, toute expérience, toute activité sociale se prête à plusieurs versions (ou cadrages). Celles-ci entretiennent des rapports les unes avec les autres. Elles fixent la représentation de la réalité, orientent les perceptions, et influencent l'engagement et les conduites. La plupart du temps, ces grilles de lecture du monde qui nous entoure passent néanmoins inaperçues, bien qu'elles soient partagées par toutes les personnes en présence.

Erving Goffman distingue deux sortes de cadres. D'abord, les cadres primaires. Selon les mots de Goffman : « Est primaire un cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder un sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification². » En d'autres termes, c'est un accord contextuel entre les personnes présentes, et qui concerne le sens à attribuer à une situation donnée³. Parmi les cadres primaires, Goffman en distingue de deux sortes : les cadres naturels et les cadres sociaux. Les cadres naturels résultent de la simple action de forces ou de lois

1. C'est dans *La Présentation de soi* que Goffman a le plus développé cette métaphore théâtrale. Voir Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1. *La Présentation de soi* (trad. A. Accardo), Paris, Minuit, 1973.

2. Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience* (1974) (trad. I. Joseph), Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1991, p. 30.

3. Pour donner un exemple de ce type d'accord contextuel, on peut dire que lors d'une manifestation les manifestants sont en accord avec les CRS sur le sens à attribuer à la situation et aux actions qui en découlent. Dans un autre contexte – par exemple sur un plateau de télévision –, un CRS et un militant politique peuvent se rencontrer sans violence et tout en étant toujours d'accord sur le sens à attribuer à la nouvelle situation.

de la nature et les cadres sociaux, à l'inverse, sont le fait d'actions ou d'intentions humaines. Par exemple : la pluie, une catastrophe naturelle, l'été, etc. engendrent des cadres naturels primaires permettant des interactions entre les personnes ; ces cadres peuvent être scientifiques comme la biologie ou la physique, ou plus triviaux comme la discussion à propos du temps qu'il fait. Pour ce qui est des cadres sociaux primaires – qui sont des agencements d'événements pilotés (causés ou agencés) par des êtres humains –, il suffit de penser au déroulement normal de la vie quotidienne (acheter son pain, se promener, aller à l'école, manifester, etc.). Deuxième catégorie de cadres : les « cadres transformés », qui sont, eux, des cadres primaires ayant fait l'objet d'une transformation. Soit parce qu'ils ont été « modalisés » ; dans ce cas ils représentent des transformations convenues (communément acceptées) et éventuellement réitérées des cadres primaires (par exemple, le carnaval ou une soirée déguisée). Soit parce qu'ils résultent d'efforts délibérés destinés à désorienter l'activité d'un individu ou d'un ensemble d'individus sans que ceux-ci s'en rendent compte. Goffman parle alors de « fabrication », au sens d'une volonté de détournement d'un cadre primaire (toutes les formes de tromperie ou de canular pourraient assez bien entrer dans cette catégorie de même que l'activité artistique). Les modalisations et fabrications de cadre peuvent se superposer les unes aux autres (une boulangère qui se met à chanter de la variété dans son magasin, par exemple, introduit typiquement un cadre au sein d'un autre cadre). On notera au passage que certains cadrages présentent des ambiguïtés, la signification de la situation étant peu claire, ou le comportement à adopter à leur égard étant difficile à prévoir. C'est ce qui se produit par exemple lorsque un inspecteur des impôts se lance dans une imitation du président de la République, au cours d'un contrôle fiscal. Des erreurs de cadrage, c'est-à-dire des malentendus, peuvent également survenir : le cadrage semble clair, mais il oriente néanmoins les perceptions et comportements des personnes dans un sens qui se révèle par la suite reposer sur des prémisses fausses. L'un des meilleurs exemples en la matière est fourni par la célèbre pièce *4'33"* de John Cage, où les premiers spectateurs croyaient venir assister à un concert au sens traditionnel, alors qu'il s'agissait de s'écouter eux-mêmes. L'élargissement du cadre pourrait quant à lui être représenté par les situations où l'on étend ou corrige la définition d'une activité donnée.

Par exemple, la communication par écrit entre des personnes a été étendue avec les nouvelles pratiques liées à Internet ou aux SMS (on a alors une extension du cadre primaire de la communication écrite). Enfin, on appelle « rupture de cadre » le moment, souvent pénible, où l'individu se rend compte qu'il a perçu la situation de manière erronée : la culture même de nos croyances s'en trouve alors subitement bouleversée. Nous pensions que telle personne nous aimait ; en fait, elle n'en voulait qu'à notre argent et « jouait la comédie ». Ce genre de situation est fréquent en art, en particulier lorsque le goût évolue : la découverte de l'art conceptuel nous fait changer d'avis sur la peinture abstraite (et nous fait changer de cadre). Les deux derniers cas évoqués (l'extension et la rupture du cadre) correspondent très largement aux situations de l'art contemporain : l'extension sans fin de la définition de ses objets et l'idéologie de la rupture que prônent ses acteurs étant parmi les principaux lieux communs de la question.

Les cadres qui viennent d'être décrits sont en fait des situations permettant à des acteurs de se produire. Chaque acteur a un rôle qu'il connaît plus ou moins bien et qu'il joue avec plus ou moins de conviction. L'étude sociologique, telle que la définit Goffman, consiste à essayer de « représenter ce qu'est pour un groupe donné le cadre de ses cadres, son système de croyances, sa "cosmologie", etc.¹ ». Une des parties du problème est évidemment de trouver la bonne position pour l'observateur, d'autant plus que voir, ce n'est pas observer le cadre, c'est voir à travers le cadre (conçu comme méthode d'approche ou de compréhension des choses, c'est-à-dire une grille d'interprétation d'une situation donnée²). Contrairement à nombre de postures sociologiques qui ne s'intéressent qu'à la façon dont un milieu fonctionne sans se soucier de sa création ou de son évolution dans le temps – et contrairement à la théorie institutionnelle de George Dickie qui définit surtout des procédures de fonctionnement –, la sociologie interactionniste considère que les situations qu'elle étudie ne sont valables qu'à un moment donné. Et de ce fait, elle s'intéresse également à la création de ces situations. Ainsi, pour Goffman, le jeu de rôle que constitue un cadre social peut être l'objet

1. Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, op. cit., p. 36.

2. *Ibid.*, p. 46.

d'une programmation, c'est-à-dire d'une préparation spécifique. C'est, nous explique-t-il, la fonction de toutes les formes d'apprentissage, qu'elles soient instituées (écoles, casernes, universités...) ou informelles (la cuisine, le bricolage, le jeu, la découverte d'un sport). Nous avons ici un point intéressant, sur lequel insiste Goffman – et qui le différencie de l'analyse des mondes de l'art de Becker –, c'est le fait que le cadre d'une représentation théâtrale nécessite un double apprentissage : celui des acteurs qui doivent connaître parfaitement leur rôle, et celui des spectateurs qui doivent apprendre à réagir (d'une manière acceptable ou correcte). Howard Becker ne s'intéressait qu'aux interactions à l'intérieur du réseau de coopération que constitue un monde de l'art (et surtout à la production des œuvres). Goffman, lui, va s'intéresser prioritairement aux interactions entre le monde des acteurs et celui des spectateurs au cours d'un événement artistique. En effet, même si l'on a tendance parfois à l'oublier, au cours d'une représentation théâtrale, « le public n'a – sauf exceptions – ni le droit ni le devoir de participer directement à l'action dramatique qui se déroule sur scène : il peut certes exprimer son opinion, mais d'une façon telle que les êtres incarnés par les acteurs n'y prêteront pas attention. Ce n'est qu'à certains moments de l'action dramatique que le spectateur peut applaudir et les acteurs le remercier¹ ». Ce qui est ici décrit pour une représentation théâtrale pourrait être appliqué à à peu près toutes les formes de cadres (et notamment à la conduite esthétique dans un espace d'exposition). Néanmoins, Goffman ajoute à cela une nuance très intéressante, qui consiste à répartir les cadres sociaux selon des degrés d'engagement des spectateurs (ou de distinction acteurs/spectateurs) et d'ouverture du scénario. Ainsi, selon lui, le degré de pureté le plus grand pour un cadre est obtenu dans les dispositifs de représentation qui s'assument comme tels : par exemple, les pièces de théâtre, les ballets, les concerts, etc. (et nous pourrions y ajouter la visite guidée d'un musée ou d'un monument historique). Une situation un peu moins pure est représentée par les rencontres sportives en public, où il y a un degré d'ouverture et d'indétermination quant au scénario à suivre (puisque on ne sait pas comment le spectacle va se terminer). Mais la situation est encore très bien cadrée. Même chose pour

1. *Ibid.*, p. 132.

ce qui est de l'improvisation (musicale ou scénique), de la visite libre d'un musée ou des « dispositifs participatifs » dans le cadre des arts plastiques, toutes situations à la fois relativement indéterminées et néanmoins cadrées. Les cérémonies comme les mariages ou les enterrements sont une autre forme de cadre relativement impur par rapport à la représentation théâtrale dans le sens où, même si l'on connaît le scénario d'ensemble, les spectateurs sont censés participer davantage qu'au théâtre (étant eux-mêmes en partie acteurs). Une forme plus impure encore se trouve dans les situations de conversation ou de rencontres entre des personnes. Là aussi, il existe un cadre relativement précis, mais avec un scénario et des rôles parfois très aléatoires. Un équivalent, du point de vue de l'exposition, serait par exemple rendre visite à un artiste dans son atelier pour discuter de son travail. Enfin, la catégorie de cadre la plus impure, selon Goffman, renvoie au déroulement de la vie quotidienne ou à l'inactivité. Il y a là à la fois une grande indétermination quant au(x) rôle(s) à occuper par un nombre indéterminé d'acteurs et aux scénario(s) à suivre. Dans le champ de l'exposition, il n'y a pas vraiment d'équivalent, si ce n'est peut-être l'expérience fortuite d'une chose ou d'un événement qui nous plaît et que l'on va considérer comme une œuvre d'art (ce qui restera un événement privé¹).

L'exposition dans les cadres de l'art

Trois aspects de la question de l'exposition (y compris l'exposition d'art contemporain) pourraient être abordés sous l'angle des cadres de l'expérience de Goffman et du couple détermination/indétermination qui en définit la pureté (clarté).

Le premier aspect a trait à la définition des acteurs et spectateurs d'une exposition (leur identité et position sociale/spatiale). Nous reviendrons plus loin sur la question de l'horizon d'attente des publics vis-à-vis d'une œuvre d'art, mais avant cela nous pourrions remarquer que cette question concerne aussi les acteurs de l'art (artistes ou auteurs d'expositions). En effet,

1. *Ibid.*, p. 133-135.

les conventions de cadrage qu'énoncent implicitement la plupart des cadres sociaux sont nécessairement partagées par leurs différents protagonistes, en ce qu'elles génèrent des horizons d'attente communs. Un des grands ressorts de l'avant-garde et de l'art contemporain qui est de choquer le public – au sens de provoquer, perturber, faire réagir –, ne peut fonctionner qu'à la condition qu'il y ait des personnes ayant fixé des limites à franchir (et d'autres dont l'activité consiste à essayer de les franchir). De fait, il ne peut y avoir de transgression ou de remise en question des limites de l'acceptable s'il n'y a pas de limites clairement définies comme acceptables. C'est pour cette raison que l'art contemporain a non seulement besoin de cadres, mais qui plus est de cadres purs, clairs et réputés solides (c'est-à-dire théâtraux). Le couple transgression/limites implique néanmoins une situation ambivalente. En effet, à bien y réfléchir, la rupture de cadre pour l'art contemporain ne peut provenir d'une hypothétique transgression des limites de l'acceptable (éthique ou esthétique), puisque cette transgression est de toute façon admise (et comprise) par tous les acteurs (y compris les opposants à l'art contemporain) comme faisant partie des règles du jeu. La vraie rupture de cadre serait plutôt d'avoir produit cette transgression dans un contexte inadapté. Imaginons par exemple une performance de l'actionnisme viennois qui serait présentée sans public (ou face au public d'une boîte de nuit sado-maso). Non seulement ces situations ne constitueraient pas un cadre suffisamment pur, mais qui plus est elles courraient le risque de ne pas être correctement interprétées¹. Dans un registre similaire, Goffman donne l'exemple de la présentation des corps nus hors de la sphère intime. Goffman remarque que le fait de se déshabiller devant un médecin, devant un artiste (en tant que modèle) ou sur une scène de cabaret n'a pas les mêmes implications, ne vise pas à produire le même regard, ni les mêmes réactions et donc nécessite une mise en scène différente, une manière d'ôter ses vêtements différente et un scénario différent. Ces aménagements scénaristiques participent de l'entretien du cadre conventionnel et ils ont pour but d'orienter le regard d'une certaine manière, en donnant

1. Un problème de cet ordre s'était posé lors de la Documenta 5 (1972), lorsque les « actionnistes viennois » avaient été présentés à proximité d'artistes « aliénés » (ce qui ne leur convenait évidemment pas).

à voir la seule perspective légitime aux yeux des acteurs et spectateurs¹. Le même genre de logique fait que tout un chacun peut se déguiser de n'importe quelle manière (et même agir en dépit du bon sens ordinaire) sous couvert d'un jeu – énoncé comme tel – avec les spectateurs. Lors d'une réunion publique, raconte Goffman, Ronald Reagan – qui à l'époque était gouverneur de Californie – avait été transformé en acteur comique, obligé de se tenir immobile sur un cheval à bascule devant six cents personnes, la main droite plongée dans une assiette d'œufs brouillés, contraint d'admettre des fautes qu'il aurait commises. Cette scène, qui en d'autres circonstances aurait paru pénible et dévalorisante pour l'homme politique, a pourtant contribué à sa popularité². On remarquera que, dans ce cas, il s'agissait bien d'une « modulation » du cadre (cadres superposés) et non de « fabrication » (rupture). À l'inverse, lorsque Paul Deschanel, Président de la République française des années 1920, était descendu d'un train en pleine nuit et en pyjama, tout en tenant des propos incohérents, il y avait eu une rupture de cadre et il avait été interné dans un asile psychiatrique.

Le deuxième aspect concerne la question du lieu où se déroule l'action et de la compréhension des signes/signaux qui le structurent et délimitent dans le temps et l'espace. La question du cadre s'applique de fait à la constitution des lieux d'exposition. Non pas que le cadre (ou le cadrage) se définisse par un lieu précis en particulier, mais plutôt parce qu'il utilise une manière d'informer (et d'aborder) n'importe quel lieu. Ainsi, bien souvent, la définition d'un lieu en tant que lieu d'exposition relève davantage de l'attribution d'un cadre immatériel que matériel – et c'est encore plus flagrant pour ce qui concerne l'art contemporain. Goffman a pointé l'importance de l'utilisation des signes non verbaux dans la définition des situations : les gestes de la main, les hochements de tête, les éclairages, les procédures interpersonnelles diverses... Goffman analysait ces signes dans le cadre de la conversation entre deux personnes, mais on pourrait relever le même genre de choses quant à la définition d'un lieu ou d'un cadre spatio-temporel permettant à une exposition de se produire. C'est le cas notamment de toutes les formes non verbales

1. Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p. 249.

2. *Ibid.*, p. 274.

de la médiation : le graphisme, la signalétique, l'ambiance sonore, le type d'éclairage¹... Cette remarque s'applique directement à la scénographie d'exposition : l'ensemble des procédures mises en jeu définissent, signifient (et parfois sursignent) une ambiance, un cadre, c'est-à-dire implicitement une attitude à adopter. L'identification (la reconnaissance) de ces signes est ainsi la première approche que tout un chacun se doit d'avoir par rapport à une exposition (avant même d'avoir observé son contenu). De ce point de vue, le *white cube* est plus qu'un cadre (au double sens du terme), puisqu'il a même représenté au cours des dernières décennies la condition nécessaire et suffisante pour qu'il y ait « art » (moderne ou contemporain). Au point que n'importe quel objet, dans ce type d'espace, prend une dimension artistique (depuis l'extincteur jusqu'aux traces sur les murs, en passant par la couleur de l'éclairage ou les mouvements des personnes qui y sont). Simultanément, on remarquera également que tout lieu peut *devenir* un lieu d'exposition, même une cuisine ou une chambre d'hôtel, à condition d'être convenablement cadré. Dans ce cas, il est parfois question de fabrication et parfois de modalisation du cadre. Cela étant, et quoi qu'il arrive, ce ne sera plus la blancheur des murs qui orientera le regard, mais d'autres éléments discrets : par exemple, une attention aux pratiques *in situ*, relayée par des indicateurs que sont les procédures de médiation écrites ou orales en usage dans le milieu de l'art. On entend parfois tel ou tel commissaire d'exposition international affirmer qu'aujourd'hui l'art est partout exposable – y compris dans des cuisines et des chambres d'hôtel – et qu'il n'y a plus de centre (ce qui est quasiment la *doxa* du moment). En réalité, ce qu'omettent de signaler ces commissaires, c'est leur propre présence, à la fois dans l'organisation des expositions – eux-mêmes fonctionnant comme marqueurs symboliques – et le *récit* qu'ils font ultérieurement de leurs expériences. En d'autres termes, il est sans doute possible de réaliser une exposition absolument n'importe où, mais pour que cette exposition ait une existence sociale, il lui faut des indicateurs formels ou informels (verbaux ou non), orientant le regard. De même qu'on ne va pas *a priori* dans une banque pour acheter du pain, on ne va pas non plus *a priori* dans une boucherie pour voir de l'art ; ce qui ne veut

1. *Ibid.*, p. 213.

évidemment pas dire que l'exposition d'art dans une boucherie soit impossible, bien au contraire.

Le troisième aspect concerne les modalités de l'application d'un cadre, les relations entre acteurs et entre acteurs, spectateurs et lieu (dans le cadre d'une exposition). Goffman écrit : « Une activité cadrée d'une certaine façon – et tout spécialement une activité organisée collectivement – est généralement séparée du flux des événements en cours par des parenthèses, ou marqueurs conventionnels¹. » Les plus connus de ces marqueurs sont le fait d'éteindre les lumières au cinéma ou de frapper trois coups au théâtre ; dans le cas des expositions, le marquage correspond plutôt au fait de pénétrer dans un lieu d'exposition identifié comme tel (un *white cube* par exemple). Ajoutons qu'il peut très bien y avoir du cadrage (au sens de la modulation ou de la fabrication), indépendamment des lieux ou des acteurs. C'est ce qui se produit spontanément, en permanence, avec les jeux d'enfants (lorsqu'ils jouent au docteur ou à la marchande). En effet, dans ce type de situation, n'importe quel objet peut tenir lieu de n'importe quoi : de stand du marché, de pièces de monnaie, de rosbif ou de kilo de pommes. Et n'importe qui peut jouer à tour de rôle la marchande, la cliente ou l'agent de police. Et l'on pourrait même imaginer, comme cela se produit souvent dans les jeux d'enfants, qu'il y ait des règles complètement inédites qui soient spontanément inventées pour l'occasion (sans faire référence à des règles préexistantes dans des jeux). Il suffit alors que ces règles soient décidées d'un commun accord entre les participants au cours du jeu pour qu'elles soient adoptées. On peut dire la même chose de la plupart des rites et rituels et en premier lieu – pour rester sur le terrain de l'enfance – de celui qui permet de raconter un conte de fées. Il suffit de prononcer la formule magique « il était une fois... » pour créer un état de réceptivité aux histoires. Nous voyons cette fonction de cadrage opérer dans les circonstances les plus intimes, les plus infimes, car l'acte le plus insignifiant en apparence peut avoir une importance considérable en fonction du cadre dans lequel il s'inscrit.

Ce que nous venons d'évoquer correspond à ce qui se produit en permanence avec l'art contemporain, et c'est sans doute ce qui explique que les

1. *Ibid.*, p. 246-247.

détracteurs de celui-ci comparent aussi souvent ses modes de fonctionnement à la fable des *Habits neufs de l'empereur*. En fait, si l'on veut comprendre l'art contemporain, il faut sans doute considérer que la morale de l'histoire des *Habits neufs de l'empereur* est fautive et qu'il faudrait en inverser la logique. En effet, lorsque le petit enfant crie à la fin du conte que l'« empereur est nu », il provoque une rupture de cadre (selon les termes de Goffman), c'est-à-dire qu'en pleine modalisation d'un cadre, c'est lui qui ne joue pas le jeu socialement admis. Tous les autres acteurs/spectateurs de l'histoire font comme si de rien n'était (comme dans les jeux d'enfants). Dénoncer le cadre qui autorise contextuellement la nudité de l'empereur ne sert évidemment à rien, si ce n'est à proposer un autre cadre à la place (celui d'une normalité ou d'un bon sens réputés universels). Si nous étions aptes à inverser la morale de la fable des habits de l'empereur et à comprendre le jeu des courtisans, nous aurions tendance à penser qu'il n'y a jamais de « n'importe quoi » en art, mais plutôt des présentations inadaptées à leur public (que ce soit intentionnellement ou non). Par exemple, si une peinture abstraite est comprise comme un paysage ou un portrait par certains spectateurs, cela ne veut pas dire que le public se trompe ni qu'il a des problèmes oculaires. Cela ne veut pas nécessairement dire non plus que l'artiste a « raté » sa peinture. Cela veut surtout dire que le public n'a pas réussi à voir ce qu'il devait voir (quelles qu'en soient les raisons). L'éducation, une médiation complémentaire, la scénographie, l'éclairage... pourraient peut-être alors y remédier (et peut-être pas ?). En paraphrasant Marcel Duchamp, on dira alors que « n'importe quoi [peut être de l'art], mais à telle heure¹ ». Et pour revenir à l'exemple que nous avons donné des commissaires d'exposition qui contribuent à définir des objets en tant qu'œuvres d'art légitimes et à leur attribuer de la valeur (sans s'en rendre compte parfois), nous ajouterons avec Nathalie Heinich que « le moindre discours sur Duchamp est performatif, parce qu'en dotant cet objet d'un sens – fût-ce le sens d'une destruction des valeurs artistiques – il en fait un objet appelant le déchiffrement, donc justifiant un intérêt² ». En

1. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits* (réunis et présentés par Michel Sanouillet), Paris, Flammarion, coll. Champs, 1975, p. 49.

2. Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, op. cit., 76-77.

d'autres termes, dès le moment où telle personne est une personne autorisée et qu'elle parle d'un artiste (quel qu'il soit) ou d'une œuvre (même fictive), c'est comme si elle l'exposait dans un musée international avec un public nombreux et choisi. Car, « le travail interprétatif, au même titre que les murs du musée, les cadres des tableaux, etc. participe à la constitution d'un objet comme objet d'art ». Tout cela nous renvoie évidemment à la théorie institutionnelle de George Dickie.

Tout ce qui a été dit jusqu'à présent permet, semble-t-il, de comprendre différemment la question des avant-gardes. En effet, l'un des plus gros problèmes de l'art des avant-gardes depuis le début du *XX^e* siècle jusqu'à nos jours a généralement été de parvenir à en finir avec la séparation entre l'art et la vie. C'est-à-dire d'arriver à faire en sorte que toute personne soit artiste et/ou qu'il n'y ait plus d'art. Un célèbre mot de Robert Filliou est devenu le symbole de tout cela : « L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. » On pourrait assez facilement retrouver ce programme derrière les actions d'un grand nombre de mouvances avant-gardistes, de Dada à Fluxus en passant par les situationnistes ou l'esthétique relationnelle. Pourtant, si l'on analyse les différentes propositions artistiques concernées à travers la question des cadres telle qu'elle est énoncée par Goffman, on peut avoir des doutes structurels quant à la faisabilité de la plupart de leurs programmes. Bien souvent, l'avant-garde se confond avec le fantasme d'une démarche échappant aux conduites sociales ordinaires. On pourrait pourtant remarquer qu'on ne compte plus les artistes officiels dont toute la carrière a consisté à essayer de se suicider dans le quotidien, ou qui ont fait de l'abandon de leur statut d'artiste un sujet de conférences itinérantes dans tous les musées et écoles d'art du monde entier. Réconcilier « l'art et la vie », chercher à en finir avec la séparation entre scène et salle, entre acteurs et spectateurs, entre artistes et visiteurs – chacun se devant désormais de contribuer collectivement et joyeusement à une œuvre d'art totale et permanente –, toutes ces démarches qui visent à rompre le cadre (ou pire, à l'ignorer) sont pourtant par nature vouées à l'échec. Car, comme le montre très bien Erving Goffman, toutes les poses d'artiste – quelles qu'elles soient – nécessitent la fabrication de cadres. Nous dirons même que chaque fois qu'un artiste cherche à rompre le cadre, il est obligé d'en fabriquer simultanément un autre. Nathalie Heinich

L'EXPOSITION COMME ÉVÉNEMENT ET COMME JEU DE SOCIÉTÉ

a très bien étudié ce type de ruptures de cadres paradoxales, notamment à propos des rejets de l'art contemporain et en particulier la destruction de l'urinoir *Fountain* de Duchamp à l'exposition « L'Ivresse du réel » au Carré d'art de Nîmes en 1993¹.

L'EXPOSITION DANS LE JEU DES RELATIONS SOCIALES

Qu'en est-il des publics ? Un monde de l'art pourrait tout à fait se définir comme un système entièrement autoréférentiel et un cadre pourrait à l'inverse être appliqué à à peu près n'importe quoi ; en revanche, la question des publics de l'art permet d'envisager les relations suscitées par une exposition comme ce qui permet de faire circuler du sens au sein de la société par le biais de la diffusion des œuvres d'art. Afin d'expliquer cela, il faut revenir à la formation même de l'idée d'« espace public ». Le succès de cette notion à l'époque moderne renvoie directement aux Lumières et à la Révolution française. Et dans le cadre des expositions (permanentes ou temporaires), la question est encore plus récente. La formation de l'espace public en art concerne en outre une double question politique plus fondamentale, qui touche à la fois à la place de l'individu au sein de la société et à la place de l'expression individuelle au sein d'une collectivité. Cette double question est complexe². Sans entrer dans tous les détails et sans remonter jusqu'à l'Antiquité, on rappellera qu'en France, sous l'Ancien Régime, la place de l'individu au sein de la société relevait d'une organisation structurée en ordres ou états, lesquels répartissaient les individus selon des catégories complexes en leur sein (ordres religieux, niveaux de noblesse, corporations, etc.). La question de l'expression artistique

1. Sur cette histoire et ses développements, voir Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998 et Jean-Paul Curnier, *op. cit.*.

2. Sur ce sujet, voir notamment : Jürgen Habermas, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (trad. M.-B. de Launay), Paris, Payot, 1978 (éd. originale, Hermann Luchterhand Verlag, 1962).

(comme de sa critique) au sein de l'espace public était de ce fait très encadrée et directement soumise à privilège et autorisation, ainsi qu'au bon vouloir de la noblesse. Un écrivain ne publiait qu'avec la mention du privilège qui l'y autorisait, les troupes de théâtre ne pouvaient se produire que sur autorisation spéciale – le privilège principal étant réservé à la troupe des comédiens du roi (la future Comédie-Française). Même chose pour les musiciens, qui ne pouvaient se produire quasiment que dans un cadre privé ou religieux¹, etc.

Le cas des arts plastiques est un peu différent. Depuis le XIV^e siècle, les peintres et sculpteurs avaient été regroupés au sein de corporations assez larges. Ces corporations bénéficiaient de l'autorisation d'exposer des œuvres d'art une fois par an, dans la rue, à l'occasion de la Fête-Dieu, sur le Pont-Neuf et la place Dauphine. À partir de la fin du XVII^e siècle et de la fondation de l'Académie royale de peinture et sculpture, une deuxième instance avait été créée : le Salon de l'Académie (qui représentait littéralement le « privilège » (au sens d'autorisation) réservé aux académiciens et à quelques artistes agréés). Sans entrer dans le détail, on peut dire que jusqu'à la Révolution quatre solutions s'offraient aux artistes pour exposer leurs œuvres dans l'espace public :

1. Participer à la décoration d'un édifice public en répondant à une commande officielle, les commandes principales étant réservées aux académiciens.

2. Vendre des œuvres dans une boutique (ce qui était interdit aux académiciens). Néanmoins, il n'y avait pas de marché de l'art au sens où nous l'entendons, mais plutôt certaines boutiques d'antiquités, qui vendaient parfois également des œuvres (principalement des dessins ou des gravures) d'artistes de la corporation.

3. Exposer dans les expositions de la corporation, sur le Pont-Neuf et place Dauphine, une fois par an (ce que certains académiciens ont parfois pu faire, notamment en début de carrière).

1. À partir de 1725, il y aura néanmoins des concerts publics au palais des Tuileries, lors des fêtes religieuses (où l'opéra est interdit). À ce propos, voir Larry Shiner, *op. cit.*

4. Exposer au Salon, tous les ans ou tous les deux ans suivant les époques, privilège réservé aux académiciens et à leurs agrégés. Le Salon est un cas particulièrement intéressant, d'autant plus que c'est sans doute l'un des lieux les plus exemplaires du développement de l'espace public du jugement. C'était en effet, sous l'Ancien Régime, quasiment le seul lieu, avec les salons littéraires – lesquels étaient nettement moins ouverts au public – où l'opinion publique pouvait assez librement s'exprimer via la critique. Cette liberté était d'ailleurs tellement grande et tellement inattendue que les premiers académiciens à subir la critique le prendront très mal, intentant des procès à des auteurs qu'ils avaient parfois même envoyés à la Bastille pour leur impudence.

L'accès public et universel aux œuvres d'art

La Révolution française va faire évoluer la question des relations entre l'activité artistique et son expression publique pour au moins deux raisons. D'une part, il sera entendu que les individus ne sont plus répartis par corporations, ni académies ; qu'ils sont égaux et donc libres de choisir leur profession et de l'exercer comme ils l'entendent. D'autre part, l'expression personnelle sera considérée comme un droit fondamental de l'individu (et à partir de 1793 s'ébauche même la notion de « droit d'auteur »). Dès cette époque, le fait d'avoir le droit d'exposer pour un artiste sera communément vu comme l'équivalent de la liberté de publier pour un écrivain. C'est ce qui explique que, pendant les années de la Révolution (1791-1799), le jury du Salon ait été supprimé (de même qu'en 1848). À partir des mêmes années, l'activité artistique (quelle qu'elle soit) sera simultanément de plus en plus considérée comme relevant d'une « vocation », c'est-à-dire que l'exerceront toutes les personnes qui l'auront choisie, sans limitation aucune. L'exposition étant considérée comme un droit auquel peuvent prétendre tous les individus au nom de la liberté d'expression, cette nouvelle liberté ouvre logiquement la porte à l'art moderne et à ses différentes mouvances. Le droit d'auteur qu'invente la Révolution protège les artistes au nom de la nation et empêche l'appropriation d'une œuvre par une autre personne ou son utilisation indue,

distinguant progressivement un droit patrimonial (droit lié à la gestion des revenus générés par l'objet d'art lui-même) et un droit moral (droit lié à la personne de l'auteur droit inaliénable, perpétuel, incessible). L'idée est de protéger la création, toutes les œuvres d'un artiste étant automatiquement défendues par la loi jusqu'à sa mort (après quoi l'œuvre passe progressivement dans le domaine public). Ce que nous énonçons là, ce sont des principes généraux concernant la formation de l'espace public artistique. Dans le détail, il faudrait apporter des nuances concernant les limites de la liberté d'expression, ou sur l'évolution de la profession d'artiste au cours des deux siècles passés, notamment sur le fait que les possibilités d'exposition n'ont jamais été infinies (ni le marché de l'art).

L'autre question centrale qui accompagne le développement de l'espace public de l'art en France au moment de la Révolution est celle du patrimoine. Initialement, le peuple en colère s'en était pris à toutes les représentations physiques du pouvoir royal et s'était mis à détruire palais, églises, statues monumentales et peintures officielles. À un moment, afin de faire cesser les destructions, certains députés comme l'abbé Grégoire, avaient mis en avant le fait que ces monuments n'étaient pas simplement des symboles du pouvoir monarchique, mais qu'il étaient également l'expression de citoyens-artistes ; en somme qu'ils étaient des œuvres d'art (ce statut d'œuvres d'art, non réductibles au politique, étant démontré par leur succès auprès des touristes (qui ne sont pas soupçonnables de prises de position partisans¹)). Suite à ce raisonnement, la fondation du Muséum central des arts (le futur musée du Louvre) va permettre d'entreposer « au nom de l'art et de la nation » des objets qui autrement auraient été détruits, en les séparant de leur contexte/contenu d'origine et en les limitant à des jeux de formes. L'idée de patrimoine de la nation nouvellement créée permet de regrouper des objets et monuments hérités des époques passées que la collectivité a choisi de préserver en raison d'un intérêt historique ou artistique (tout en les déchargeant de toute orientation politique ou religieuse). La préservation des objets en question implique alors nécessairement leur entrée dans le domaine public.

1. Voir Abbé Grégoire, *Patrimoine et cité* (textes choisis), Bordeaux, éditions Confluences, coll. Voix de la cité, 1999, p. 37.

En somme, l'idée de patrimoine est indissociable de l'idée d'espace public (et le définit même pour ce qui est des musées)¹.

En fait, toutes les explications qui précèdent concernant la genèse et la sacralisation de l'espace public culturel (droit d'auteur et patrimoine) au moment de la Révolution peuvent se comprendre comme des répercussions d'un mouvement qui avait débuté dans le cadre du Salon de l'Ancien Régime. Souvenons-nous : sous l'Ancien Régime, l'entrée au Salon avait toujours été libre (et gratuite), toute personne y ayant accès sans aucune limitation. On pouvait y croiser des provinciaux en visite à Paris, des commerçants, des artisans, des bourgeois, des nobles, des militaires, des ecclésiastiques... Nous l'avons dit, c'était un espace où le public pouvait exprimer assez librement son sentiment face à ce qui était exposé. Au point que, à l'entrée, à côté des livrets officiels, on vendait toutes sortes de brochures annexes, voire de pamphlets critiques concernant le contenu de l'exposition. Cette liberté dans l'expression du jugement va se poursuivre après la Révolution et se retrouver dans le cadre du nouveau Muséum central des arts – une institution justement créée pour recueillir et mettre en valeur à la fois le patrimoine de la nation et le génie d'individus désormais libres. Le but poursuivi était en quelque sorte de donner corps aux éléments d'un nouveau culte fondé sur les principes fondateurs de la Révolution, tout en encourageant à la fois la visite individuelle de tout un chacun et l'expression de jugements personnels. Cela étant, l'importance accordée à la constitution de cet espace commun explique aussi que dans les premiers temps on y ait placé des panneaux énonçant ce qu'il était interdit de faire (chanter, jouer à des jeux, etc.), les mêmes panneaux indiquant qu'il fallait rester silencieux et calme.

Par comparaison, à la même époque en Angleterre, lorsqu'on s'était mis à organiser des expositions et des musées publics (à partir du milieu du XVIII^e siècle), les conditions d'accès et d'expression avaient été beaucoup plus sévèrement limitées. Tout le monde n'avait pas le droit d'accéder aux musées

1. C'est pour cette raison qu'il est impossible en France de revendre les objets achetés par les musées, et c'est le même genre de motif qui subordonne le classement des bâtiments à l'Inventaire des monuments historiques à une ouverture au moins partielle au public.

ou aux expositions de la Royal Academy (il y avait notamment des portiers qui ne laissaient entrer que des personnes « de qualité »). En outre, l'entrée était toujours payante et, à l'intérieur des expositions, circulaient des officiers de police et des gardiens qui s'efforçaient d'exclure le moindre fauteur de trouble. De fait, pendant longtemps (jusqu'au milieu du XIX^e siècle), l'une des préoccupations principales des organisateurs d'exposition ou des directeurs de musée en Angleterre avait justement été d'écarter les « classes dangereuses » des musées et des expositions officielles. Au point que, même lorsqu'il y aura un changement – à partir de l'Exposition universelle de Crystal Palace, où le grand public sera enfin admis –, là encore la variation tarifaire – les tarifs d'entrée variant sur une échelle de 1 à 10 – sera conçue afin d'éviter les mélanges de classes sociales¹. Comme l'a très bien expliqué Carol Duncan, l'espace public de l'exposition en Angleterre – à la différence de son homologue français – était perçu du point de vue « exclusif » (au sens fort) des commanditaires de l'art. Les espaces d'exposition étaient accessibles à toute personne qui comptait, c'est-à-dire à un « groupe fini d'amis personnels, de rivaux, de connaissances et d'ennemis qui formaient la petite aristocratie informelle de propriétaires terriens, égaux [entre eux], ou personnes plus simples, [mais] entre lesquels convergeaient des liens de subordination, d'amitié ou de relations [autres]² ». Si les choses vont évoluer en Angleterre au milieu du XIX^e siècle, c'est largement pour des raisons politico-sociales, lorsque les penseurs réformistes vont considérer que la fréquentation des œuvres et l'amour de l'art peuvent avoir un effet bénéfique sur les classes populaires (tout en contribuant à désamorcer leur esprit de révolte³).

Aux États-Unis, au XIX^e siècle, la situation était du même ordre qu'en Angleterre et témoignait au départ d'un élitisme assez développé (qui découlait largement de la fondation privée des principaux musées). Phénomène renforcé par le fait que, jusqu'à la guerre de Sécession, il y avait encore assez

1. Voir Frances Borzello, *op. cit.* et Charles Ryle Fay, *Palace of Industry, 1851. A Study of the Great Exhibition and its Fruits*, Cambridge, At the University Press, 1951.

2. Carol Duncan, *op. cit.*, p. 36.

3. *Ibid.*, p. 43. Voir aussi Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000, à propos de l'exposition « The Art Treasures of Great Britain », à Manchester en 1857.

peu d'institutions de ce genre. La plupart des grands musées d'art américains seront en fait créés dans les années 1865-1880, au moment de l'essor des plus grandes fortunes industrielles. Les fondateurs de ces musées – qui étaient souvent des *self-made-men* – avaient fréquemment créé des musées afin à la fois de se donner un vernis culturel et de faire oublier leurs activités moins honnêtes¹. Pour cette raison, leurs musées ressemblaient plus à des mausolées ou des temples à leur gloire qu'à des espaces complètement publics (d'où aussi l'abondance de *period rooms* reproduisant les appartements de leurs fondateurs²). Comme en Angleterre, ils étaient réservés à une petite élite locale qui ne concevait que difficilement que le grand public visite ces institutions. C'est ce qui explique que le Metropolitan Museum of Art de New York ait été situé loin des quartiers populaires, que son entrée ait été payante et que son jour de fermeture ait été le dimanche, pour être sûr que les travailleurs ne puissent s'y rendre³.

La plupart des musées américains (ou anglais) n'avaient pas vocation au départ à s'adresser à tous les publics. C'étaient plutôt des sortes de clubs privés où des personnes de l'élite financière et intellectuelle aimaient à se retrouver entre gens du même monde. Les musées américains ne vont au fond devenir pleinement publics qu'à partir du moment où l'État va leur consentir des déductions fiscales en échange d'un accès plus large du grand public (à l'époque du New Deal). À partir de ce moment-là, dans les années 1930-1940, la situation va changer du tout au tout, puisque ces musées vont s'efforcer d'être à la pointe de la pédagogie, la médiation prenant une importance considérable dans leur programme. Retenons que, jusqu'au début du XX^e siècle, les musées d'art de la plupart des pays procédaient du même

1. Carol Duncan, *op. cit.*, p. 48.

2. *Ibid.*, p. 65.

3. *Ibid.*, p. 56. D'ailleurs, même quand le musée va finir par ouvrir le dimanche (dans les années 1890), il subsistera des préjugés importants à l'encontre de la *populace*. Ainsi, en 1897, le directeur du Metropolitan Museum of Art écrivait fièrement qu'« on ne voit plus de personnes se moucher avec les doigts dans la galerie de peinture ; les chiens ne rentrent plus [...] les gens ne crachent plus leur jus de chique sur le sol des galeries [...] les nounous ne font plus faire leurs besoins aux bébés dans les coins [...] les gens ne sifflent plus, ne chantent plus, ne crient plus ». Voir Larry Shiner, *op. cit.*, p. 213-214.

type d'élitisme qu'en Angleterre ou aux États-Unis. À l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, par exemple, on ne pouvait se présenter pour une visite au XIX^e siècle qu'en habit et l'entrée de l'Altes Museum de Berlin était réservée exclusivement aux personnes de qualité¹. De manière générale, cet élitisme était également sur-signifié par tout un appareil, un décor, une manière de visiter les musées, des conférences savantes, etc. La situation en France, depuis l'Ancien Régime, était à l'opposé de ce qui vient d'être décrit, puisque le Salon et plus tard le Muséum avaient toujours été largement ouverts, l'entrée du Louvre étant même gratuite jusqu'en 1922. Nous ne prétendons pas que cette tolérance envers la masse des publics se soit toujours faite sans heurts, puisqu'en 1902 on se plaignait encore à la Chambre des députés de la présence au Louvre de personnes sans domicile fixe, qui venaient s'y chauffer, incommodant les touristes de passage². Mais malgré cela (et peut-être à cause de cela), on peut dire qu'un apprivoisement ancien du public avait eu lieu en France. Ce qui fait que subsiste jusqu'à nos jours l'idée que l'activité artistique s'inscrit naturellement dans l'espace public, bénéficiant de ce fait d'une protection de l'État ; activité gratuite, se devant de s'adresser à tous, sans distinction aucune. Cette histoire explique à la fois le développement des tutelles étatiques sur la plupart des questions culturelles (et sur leur financement) jusqu'à aujourd'hui et l'acceptation tacite par le grand public des règles du jeu culturel.

Il convient d'ajouter quelques mots à propos de la contestation de ce système. Cette contestation a pris de nombreuses formes au cours du temps (religieuse, politique, économique). Sa forme la plus intéressante est peut-être néanmoins celle qui relève des mondes de l'art et qui pourrait être schématisée par les mots d'ordre des avant-gardes artistiques visant à réconcilier l'art et la vie, à « brûler les musées » et donc à abolir (ou contester) la distance entre la scène et les spectateurs. Contrairement à ce que l'on croit souvent, l'idée qui consiste à mettre en cause l'espace public de l'exposition (au sens institutionnel), en cherchant à enlever cadres, barrières, socles, gardiens..., idée qui vise à rendre tout le monde artiste et actif, ne date pas

1. Carol Duncan, *op. cit.*, p. 141.

2. Dominique Poulot, « Le musée et ses visiteurs », *op. cit.*, p. 337.

du XX^e siècle, mais est beaucoup plus ancienne. Dès le *Discours sur les sciences et les arts* (1751) et la *Lettre à d'Alembert sur le théâtre* (1758) de Jean-Jacques Rousseau, on trouve ce genre d'idée ; l'idée d'un âge d'or d'avant la propriété, où les gens auraient eu l'habitude de se réunir devant leurs cabanes ou autour d'un grand arbre, afin de chanter et de danser. À la fin de la *Lettre à d'Alembert sur les théâtres*, Rousseau décrit notamment une fête villageoise, où les habitants dansent autour d'un mât enguirlandé, chacun étant simultanément et successivement acteur et spectateur de la fête¹. Cette idée rousseauiste consistant à condamner le luxe et les artifices de l'art cultivé au nom d'un retour à une vie simple où tout un chacun participe à une œuvre d'art aura beaucoup de succès au XIX^e siècle, notamment dans les pays anglo-saxons (de Ralph Waldo Emerson à John Ruskin). Tout un ensemble d'auteurs vont ainsi considérer que les arts – du fait même de leur sophistication, de leur anti-naturalisme et de leur élitisme – s'opposent à la nature et à la communion d'ensemble de la société, prônant à l'inverse un retour à la nature et à des pratiques culturelles universellement partagées. Ce type de prises de position explique les nombreux rejets de la notion d'espace artistique institutionnel (entendu comme un espace public artificiel nécessairement privilégié et/ou corrompu).

L'espace public du jugement

Un aspect capital de la question de l'espace public concerne le jugement de goût. La question du jugement de goût ne se posait évidemment pas dans les époques où l'opinion publique n'existait pas ; ceci explique sans doute que les réflexions sur le jugement aient suivi le développement de la critique au Salon à partir du milieu du XVIII^e siècle. Un moment important est la publication de la *Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant (1791), au moment de la Révolution française, ouvrage qui commente et synthétise la plupart des réflexions du XVIII^e siècle sur la relation du public face aux œuvres

1. À ce propos, voir Larry Shiner, *op. cit.*

d'art. Sans entrer dans les détails de cet ouvrage, retenons-en deux éléments : l'idée de la liberté et de la subjectivité du goût et l'idée de la nécessaire expression de cette subjectivité du goût dans un espace social commun.

D'abord, le premier point : l'idée de la liberté et de la subjectivité du goût. Kant consacre toute la première partie de l'analytique du beau (premier moment de son ouvrage) à montrer que l'appréciation esthétique n'a rien à voir avec un objet particulier, mais relève du sentiment du sujet confronté à une expérience particulière. Selon lui, le jugement de goût est libre, dans le sens où il ne se rapporte ni à un jugement moral, ni à un jugement de connaissance. Pour le dire en termes plus contemporains : du fait de son inutilité constitutive, il n'est pas déterminé, ni déterminable par des considérations extérieures au sujet lui-même¹. Simultanément, Kant émet l'idée de la nécessaire expression de cette subjectivité du goût dans un espace social commun : « Le plaisir que nous éprouvons, dit-il, nous attendons que tout autre l'éprouve aussi en tant que nécessaire dans le jugement de goût². » En somme, lorsque nous émettons un jugement esthétique, nous attendons un jugement du même ordre de la part d'autrui. Bien qu'un tel jugement soit entièrement subjectif, il possède ainsi, selon Kant, une dimension sociale, en raison de ce que Kant nomme le « sens commun » (qui n'est pas le bon sens mais plutôt le sens de l'appartenance à la communauté des hommes³). Ces deux propositions en apparence contradictoires (subjectivité irréductible et intersubjectivité nécessaire) donnent lieu à la célèbre « antinomie du goût », que Kant résume par la formule suivante : « Est beau ce qui plaît universellement sans concept. » Kant, on s'en souvient, résout cette antinomie de la façon suivante : 1. Le jugement de goût ne se fonde pas sur des concepts, car, sinon, on pourrait en disputer (décider par des preuves). 2. Le jugement de goût est universel, car il se fonde sur le postulat d'un sens commun aux hommes (s'il s'agissait d'une pure subjectivité on ne pourrait même pas en discuter).

1. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (trad. collective) Paris, Gallimard, 1985 (éd. originale, 1790), p. 233.

2. *Ibid.*, p. 148.

3. *Ibid.*, p. 172-173.

La Critique de la faculté de juger sera par la suite l'objet de nombreux commentaires, laudateurs ou accusateurs (et souvent curieusement orientés par rapport au texte de Kant). Retenons que c'est sans doute l'une des premières théorisations de l'espace public du jugement, en tant qu'espace autorégulé de confrontation de différentes subjectivités. Le sociologue marxiste Pierre Bourdieu s'est intéressé dans plusieurs ouvrages à la détermination sociale du jugement, l'un de ses buts étant d'apporter quelques compléments et critiques aux écrits de Kant. Nous ne parlerons pas de *La Distinction*, ouvrage qui traite directement de la *Critique de la faculté de juger*, mais de *L'Amour de l'art*, ouvrage plus ancien consacré à une enquête sociologique sur les publics des musées. Comme le dit Bourdieu : « Le but du sociologue n'est pas de réfuter la phrase de Kant "est beau, ce qui plaît universellement sans concept", mais plutôt de définir les conditions sociales qui rendent possible cette expérience et ceux pour qui elle est possible¹. » Le point de départ de Bourdieu est de constater qu'il y a un fossé très important entre la compréhension des œuvres d'art que font les usagers habituels des musées (qui sont des intellectuels ou émanent de milieux privilégiés) et les usagers occasionnels (qui sont souvent de milieux modestes et n'ont pas les mêmes points de référence). Bourdieu entend ainsi dénoncer ce qu'il nomme l'*habitus* (la pratique et le discours communs oublieux de leur conditions de formulation). Bourdieu cite notamment, au début de son ouvrage, les mots de Georges Salles, directeur des musées de France en 1956 : « Le musée a le privilège de parler le langage de l'époque, le langage de l'image, langage intelligible à tous et le même dans tous les pays [...]. Le musée est entré dans nos mœurs. Il sera bientôt le complément nécessaire, la doublure de toutes nos activités². » Évidemment, derrière ce propos, Bourdieu décèle la croyance confuse en un pouvoir des images réputé universel, pouvoir qui transcenderait les barrières culturelles. Cette croyance est à l'époque partagée par la majorité des intellectuels, en particulier par André Malraux, futur fondateur du ministère des Affaires culturelles, qui considérait qu'il suffit de mettre en présence le grand public et les plus grands chefs-

1. Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *op. cit.*, p. 162.

2. *Ibid.*, p. 16.

d'œuvre de l'humanité pour que se produise le « miracle » de la « rencontre » de l'art. On comprend que, si cette croyance est partagée au plus haut niveau par le futur ministre des Affaires culturelles et le directeur des musées de France, il n'y aura pas beaucoup d'opérations de médiation pour accompagner des images dont la compréhension est réputée universelle, pour les rendre plus intelligibles à ceux qui n'auraient pas accès à leur code. Comme le remarque malicieusement Bourdieu : « N'est-il pas significatif [...] que l'hostilité à l'égard des efforts pour rendre les œuvres plus accessibles se rencontre surtout parmi les membres de la classe cultivée¹ ? » De fait, ce que montre exemplairement son enquête, c'est que les remarques des classes défavorisées sont toujours décalées, mal à propos, portant sur des détails peu significatifs des œuvres, alors que celles des classes supérieures de la société procèdent d'une aisance et d'un détachement remarquables vis-à-vis des approches scolaires, mettant en avant toujours une compréhension plus personnelle². Bourdieu énonce de la façon suivante sa démarche de dévoilement de l'idéologie sous-jacente à l'idée d'un regard qualifié de « purement esthétique » : « Contre l'idéologie charismatique qui oppose l'expérience authentique de l'œuvre d'art comme "affection" du cœur ou compréhension immédiate de l'intuition aux démarches laborieuses et aux froids commentaires de l'intelligence, en passant sous silence les conditions sociales et culturelles qui rendent possible une telle expérience et en traitant du même coup comme grâce de naissance la virtuosité acquise par une longue familiarisation ou par les exercices d'un apprentissage méthodique, la sociologie établit, à la fois logiquement et expérimentalement, que l'appréhension adéquate de l'œuvre culturelle, et en particulier de l'œuvre de culture savante, suppose, au titre d'acte de déchiffrement, la possession du chiffre selon lequel l'œuvre est codée³. »

À côté de la critique « déterministe » du jugement, telle que la pratique Pierre Bourdieu, s'est mise en place une autre position, liée à la question de l'esthétique de la réception défendue par l'école de Constance. L'idée est de

1. *Ibid.*, p. 88.

2. *Ibid.*, p. 103.

3. *Ibid.*, p. 108.

traiter des rapports implicites ou explicites entre une œuvre et ses publics possibles ; et ce, en ne se limitant pas au constat de la reproduction des rapports sociaux dans les visites au musée, mais en s'intéressant aux compréhensions différées des œuvres d'art et aux effets possibles de la réception esthétique sur la formation des publics. L'un des points de départ de Hans Robert Jauss, dans *Pour une esthétique de la réception*, est le constat que la « théorie du reflet » à l'œuvre dans les approches marxistes de l'art (théorie qui consiste à considérer que les œuvres d'art sont comme des miroirs reflétant leurs conditions sociales de production) a finalement une dimension essentialiste en ce qu'elle fige les rapports sociaux dans des cadres déterministes immuables. Pourtant, comme le note cet auteur, certains théoriciens marxistes ont fini par s'éloigner de cette approche, pour considérer que l'œuvre d'art peut participer à la formation de l'individu et jouer (indirectement) un rôle transformateur dans la société. Appliqué à la conception de Bourdieu du déterminisme des jugements esthétiques, cela veut dire que l'œuvre d'art peut être appropriée (au double sens du terme) par et pour les publics, quels qu'ils soient, « comme moyen de créer et transformer la perception¹ ». Ce que constate Jauss, c'est le fait qu'une œuvre n'est pas recue d'une seule manière, une fois pour toutes, par un public donné, mais que ses réceptions successives et différentes en modifient le sens aux yeux d'un même public². Pour cette raison, la réception d'une œuvre d'art non seulement n'est pas figée, mais elle travaille constamment le récepteur, tout en recréant l'œuvre à chaque expérience différente, selon une suite d'« horizons d'attente » successifs et hétérogènes³. En d'autres termes, un public n'est jamais complètement innocent et est toujours préparé dans une certaine mesure à avoir une expérience esthétique – quel que soit le degré et la nature de cette préparation – et cette prédisposition brouille quoi qu'il arrive la réception de l'œuvre (au-delà de tout déterminisme social⁴). Ainsi, à l'encontre d'une sociologie trop déterministe de la relation à l'œuvre qui postulerait qu'une œuvre n'est perceptible

1. Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 43.

2. *Ibid.*, p. 50.

3. *Ibid.*, p. 53.

4. *Ibid.*, p. 55.

qu'en fonction d'une connaissance des codes, Jauss met en avant l'idée qu'il existe des œuvres sans code, c'est-à-dire « qui n'ont encore de rapport avec aucun public défini lors de leur apparition, mais bouleversent si totalement l'horizon familier de l'attente que leur public ne peut se constituer que progressivement ». (voire par couches successives d'expériences¹). Jauss donne l'exemple de la réception de Flaubert au cours du temps, mais nous pourrions évoquer d'autres cas. Notamment certains artistes plus récents comme Duchamp, dont la démarche n'avait pas suscité tant d'intérêt de son vivant, ce qui a changé considérablement par la suite, comme chacun sait. Il y a un rôle actif et progressif dans le fait d'exposer (et de réexposer) des œuvres, indépendamment de la compréhension du public. Puisque c'est justement l'exposition réitérée et successive qui fait apparaître le sens et éventuellement emporte l'adhésion, la perception se transformant constamment ainsi que l'horizon d'attente. De fait, la question de l'horizon d'attente est devenue un facteur de plus en plus pris en compte dans la gestion des publics par les musées. Les organisateurs d'exposition font des enquêtes sur les publics, sur leurs attentes, sur leur perception de la visite, et en fonction de cela mettent au point des programmes éducatifs spécifiques (pour des publics captifs par exemple²). Roland Recht insistait à ce propos sur l'écart qui existe entre l'horizon d'attente du public et certaines œuvres, ainsi que sur la vocation des services des publics à le transformer (le faire évoluer³).

Le traitement contemporain de la question des publics

Deux points découlent de tout ce qui vient d'être énoncé. D'une part le constat que l'espace public de l'art existe et que son existence est reconnue et légitimée à la fois par les populations et les instances politiques ou économiques ; d'autre part le constat simultané de l'existence des publics de l'art

1. *Ibid.*, p. 61.

2. Roland Recht, « Le musée et l'initiation à l'art contemporain », dans *Le Regard instruit, op. cit.*, p. 176.

3. *Ibid.*, p. 180.

et du fait que l'exercice de leur jugement au sein de l'espace public est légitime. Si le premier point pose peu de problèmes (en dépit des coupes budgétaires récurrentes touchant les institutions publiques de l'art), il y a néanmoins des résistances pour des raisons artistiques ou politiques, à la fois à l'idée d'une liberté du jugement et à l'idée d'une médiation des œuvres. En effet, d'un point de vue politique, l'idée de liberté du jugement pose le problème de la non-régulation de celui-ci et de l'impossibilité d'établir des normes communes (base de l'idée du vivre ensemble politique). Ce problème est contrebalancé par le succès public des équipements culturels de type muséal (et le prestige qui s'y attache). Simultanément, d'un point de vue artistique (et spécifiquement de l'art contemporain), à l'heure de la diffusion de l'idée de créativité généralisée, il est difficile de concevoir des dispositifs de médiation, puisque ceux-ci travaillent justement sur un écart entre le public et les œuvres, écart que les avant-gardes ont toujours voulu faire disparaître. Quoi qu'il en soit de cette double réticence politique et artistique, les opérateurs de l'art ont fini par comprendre que le public d'une exposition pouvait difficilement représenter l'ensemble de la société réunie simultanément et spontanément dans un même lieu pour mettre en scène une créativité commune. Des restrictions sont à prendre en compte, qui tiennent au lieu de l'événement, au moment où il a lieu, à ses horaires, à ses modalités d'accès (notamment financières). De même, progressivement, on a fini par admettre que les publics se rendaient rarement complètement par hasard dans un lieu d'exposition, ce qui fait que leurs motivations ont pu ultérieurement légitimement faire l'objet d'études spécialisées (de sociologues, voire de psychologues).

Une fois qu'on a pris conscience des divers usages de l'exposition et de ses publics réels et potentiels, trois politiques des publics sont possibles. La première consiste à ne pas se poser la question du public, voire à la nier, en se concentrant sur la création ou la production d'œuvres et d'expositions. La deuxième cherche à s'adresser spécifiquement à des publics prévisibles ou constitués. Quant à la troisième, elle vise à conquérir de nouveaux publics en les ciblant, en jouant sur les opérations de communication et médiation (avec le risque que celles-ci prennent le pas sur les choses exposées). Ces deux dernières démarches (qui ne sont pas incompatibles entre elles), qui sont plutôt réalistes, s'opposent en grande partie à l'idée de production artistique libre

et préalable. Car, si une œuvre d'art peut très bien être produite sans avoir de public prédéfini, sans « adresse » particulière, sans étude de marketing, ce n'est pas du tout le cas d'une exposition, puisqu'une exposition est nécessairement limitée dans le temps et dans l'espace et s'adresse de fait à un public donné (qu'il soit prédéfini ou non). Les institutions publiques n'ont ainsi pas les mêmes problèmes que les galeries commerciales, puisque elles n'ont pas *a priori* d'obligation de rentabilité (en France tout au moins). Néanmoins, il ne s'agit pas de se contenter de satisfaire exclusivement le public habituel, mais aussi de trouver de nouveaux publics. Pour cette raison, les musées ou les centres d'art n'auront de cesse de faire correspondre le(s) public(s) possible(s) et les œuvres en faisant appel à des opérations de médiation, parfois très ciblées. Tout ceci incite à ne plus parler du public, mais des publics : les enfants des écoles, les associations de malvoyants, les comités d'entreprises, les associations de quartiers, les membres du milieu de l'art, etc.

Ce qui précède – la reconnaissance de l'importance de la définition d'un public pour la gestion d'une structure d'exposition – explique que les musées se soient mis à faire des recherches sur les publics, et notamment au moyen d'enquêtes statistiques (qualitatives et quantitatives). Pour cela, il n'ont pas attendu Bourdieu, puisque, comme nous l'avons déjà mentionné, dès 1916 le musée des Beaux-Arts de Boston (alors dirigé par Benjamin Ives Gilman) commandait une enquête sur le comportement de ses visiteurs. Cette enquête avait d'ailleurs permis de tirer d'observations simples des recommandations quant à la fatigue de la visite ou aux dispositions générales de l'établissement¹. Il n'est pas surprenant d'apprendre au passage que cette étude correspond au premier moment d'élaboration des programmes éducatifs et de réflexion sur la démocratisation des musées au sein des grandes institutions américaines (qui à l'époque étaient très en retard en la matière). Depuis, ce genre d'enquête – qui permet d'évaluer la qualité de la visite et des prestations culturelles offertes – s'est généralisé à tous les musées ou presque et est devenu un outil permettant d'évaluer les politiques culturelles.

Ce souci du public, comme l'a remarqué Dominique Poulot, répond alors à « un double enjeu : augmenter les ressources propres du musée en attirant

1. Dominique Poulot, « Le musée et ses visiteurs », *op. cit.*, p. 332.

davantage de visiteurs et en les servant mieux, mais aussi justifier les subventions des tutelles en arguant d'une véritable demande sociale¹ ». Évidemment, ce genre de démarche pourrait avoir des effets pervers, si les objectifs fixés n'étaient pas atteints en termes de rentabilité ou de fréquentation. Simultanément, on se trouve là quasiment à l'opposé de l'objectif de prestige qui avait présidé à la fondation de nombre de musées. Peut-être sommes-nous en passe d'être confrontés à la nécessité de créer un nouveau type de musée (et d'exposition), plus démocratique, qui permette de mettre les attentes du public majoritaire au cœur de la réflexion sur son évolution. Le musée n'est bien évidemment pas encore gouverné par l'audimat, mais le public entre néanmoins de plus en plus en ligne de compte. Ceci est le plus flagrant aux États-Unis, puisque, à l'instar des cadres commerciaux, les professionnels des musées américains cherchent constamment à savoir qui sont leurs clients, d'où ils viennent, quel est le montant de leurs revenus et ce que chaque groupe particulier attend d'un musée. Le Getty Trust avait notamment lancé une enquête sur le sujet, en mettant en place des groupes de travail faisant appel à des représentants du public choisis d'après des critères précis, rendant compte de la représentation statistique des différents groupes (notamment ethniques) dans la population². Dans le même ordre d'idées, les musées américains sont de plus en plus tenus de rendre des comptes sur leur fréquentation et/ou leur rentabilité. Y compris afin de percevoir des aides publiques. Dans les conséquences (pas forcément très agréables à entendre) de ce genre d'enquêtes, il y a évidemment la question de la transformation de parties entières de musées en surfaces commerciales. Charles Mills, directeur du *marketing* du Victoria and Albert Museum de Londres, déclarait ainsi dès 1988 – de manière prophétique – que le musée était un lieu aussi attractif, populaire et empli de consommateurs que les meilleures boutiques londoniennes³.

1. Dominique Poulot, « Tradition civique et appréciation de l'œuvre d'art dans les musées français des origines à nos jours », *op. cit.*, p. 43-44.

2. Kent Lydecker, « La démocratie dans les musées des beaux-arts aux États-Unis », dans *Le Regard instruit*, *op. cit.*, p. 78.

3. Voir Nick Prior, « Having One's Tate and Eating It : Transformations of the Museum in a Hypermodern Era », dans *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium* (sld. Andrew McClellan), Oxford, Blackwell, 2003, p. 54-55.

Un dernier point reste à aborder, concernant l'art contemporain et l'ambivalence de son rapport au public, telle qu'elle est régulièrement pointée par certains auteurs, comme Nathalie Heinich. Remarquons tout de suite que contrairement aux apparences l'art contemporain a besoin du public et de l'espace public. D'une part, l'espace public (notamment les institutions de type musée ou centre d'art) implique une garantie de qualité supérieure (protégée par l'État) et il permet d'avoir des moyens techniques et financiers, sans souci de rentabilité, tout en offrant une protection contre les diverses attaques (sur les plans éthique ou esthétique). D'autre part, le public – aussi « imaginaire » soit-il – est souvent nécessaire dans de nombreux dispositifs interactifs ou participatifs (et il est également nécessaire dans ses réactions, même outrées). Simultanément, l'art contemporain rencontre régulièrement des problèmes dans sa relation au public. Comme cela a déjà été noté, les artistes et institutions ne souhaitent pas nécessairement s'adresser à tout le monde (même s'ils n'osent pas toujours le dire) et – ce qui en est souvent la conséquence directe – le public ne comprend pas forcément ce qui lui est présenté. D'où ce que nous qualifierons d'« antinomie de l'art contemporain » : l'art contemporain a besoin de l'espace public pour exister et en même temps ses propositions mettent en cause très fréquemment le fonctionnement normal de cet espace (sans que cela soit vu comme un défaut). Un artiste rejeté par le public n'est pas nécessairement considéré comme un mauvais artiste et, du point de vue de l'art contemporain, cela peut même être vu comme un signe de sa réussite. Et ce, même si une œuvre transgressive présentée dans un musée ou un centre d'art est sans doute assez peu transgressive du fait même de sa présentation dans l'espace institutionnel. Cette situation, qui renvoie à l'impératif contemporain de créer l'événement tout en résistant à la récupération par les institutions, crée des problèmes à nombre d'artistes dans leur rapport aux institutions (comment être à la fois dedans et dehors). Nous retrouvons ici le célèbre paradoxe permissif (*double bind*) décrit par Nathalie Heinich dans *Le Triple Jeu de l'art contemporain*.

IV

L'exposition comme site de l'art

Il sera ici question de définir ce que pourrait être une « valeur d'exposition ». Non pas au sens qu'entendait Walter Benjamin – une valeur qui se substituerait à la « valeur culturelle » (d'usage) du passé, engendrant un nouveau type (fondé sur l'échange) –, mais au sens de ce qui se jouerait pour une œuvre d'art entre les déplacements de tous ordres qu'elle subit successivement et simultanément au cours de ses différentes présentations.

Le premier moment consiste à s'interroger sur les transformations objectivement subies par les œuvres d'art au cours de leurs expositions. On feint souvent de penser qu'une œuvre d'art demeure identique à elle-même, qu'elle est immuable, indépendante de l'éclairage qu'on lui porte, de son lieu de présentation, des commentaires qu'elle suscite et des adaptations éventuelles dont elle est l'objet. Cette illusion procède fréquemment d'une confusion entre l'œuvre et ses médiations. Pour s'en convaincre, il suffit de penser aux exposés sur l'art s'appuyant sur des reproductions. Il est facile de constater que les œuvres reproduites, décrites, documentées sont constamment l'objet de transformations, qu'il s'agisse des formes d'art traditionnelles – peintures, sculptures, voire installations – réduites à n'être qu'une image – ou des œuvres plus contemporaines – installations interactives, œuvres relationnelles, sites internet – réduites le plus souvent à la « démonstration » qui en est faite. La réduction d'une œuvre à l'une de ses dimensions pour les besoins d'un discours – sa dimension d'image pour une peinture par exemple – pointe très clairement la question de la relation entre une œuvre et son exposition. Toute exposition « réduit » de fait une œuvre à certains de ses aspects ; des choix

sont effectués, bons ou mauvais et ce qui est montré s'apparente à une sorte d'interprétation. Si l'on considère que les expositions proposent régulièrement des interprétations différentes des mêmes œuvres, posons alors la question de leur évaluation. Toutes les expositions se valent-elles ? Qu'est-ce qui fait le succès ou l'échec de certaines ? La qualité de l'exposition influe-t-elle sur la perception des œuvres d'art ? Ces questions sont délicates à aborder et l'idée selon laquelle une ampoule mal réglée ruinerait les efforts d'un artiste apparaît comme fortement injuste. Pourtant, comme nous le verrons, elle est difficilement contestable.

Le deuxième moment de cette partie est le fait de savoir ce que la question de l'exposition peut apporter aux réflexions sur l'art. Ne peut-on pas y voir un moyen de penser autrement le rapport aux œuvres d'art en s'intéressant à la fois aux relations suscitées par les objets et aux variations des contextes d'énonciation ? « Interroger » les œuvres d'art par le biais du discours critique traditionnel semble bien souvent insuffisant. Le recours à une pensée des œuvres vues dans leurs situations d'exposition semble à même de conduire à une réévaluation du discours esthétique. Car l'exposition – qui est leur mode principal de socialisation – affecte l'autoréflexivité d'œuvres qui sont à la fois mises à distance de leurs circonstances de création et réorientées en permanence par les commissaires, conservateurs ou scénographes (avant de l'être par les publics). Le discours critique ignore le plus souvent ces transformations ou tend à les minorer. Dresser le constat de la malléabilité infinie des œuvres d'art n'est sans doute pas agréable à entendre pour les artistes, critiques ou historiens de l'art, mais il y a là un moyen de réfléchir autrement à la place de l'art dans notre monde.

LES DÉPLACEMENTS DES ŒUVRES

D'abord, un constat. Pendant très longtemps, l'immutabilité et l'universalité des œuvres d'art ont constitué le socle à la fois des pratiques artistiques et de toute réflexion sur l'art. C'est ce type de certitude qui conduisait aux

XVIII^e et XIX^e siècles à construire des musées censés témoigner pour l'éternité de la grandeur de certaines formes d'art (et des régimes qui les soutenaient). Les collections étaient considérées comme permanentes, c'est-à-dire qu'on pensait l'ensemble des œuvres de l'histoire de l'art comme représentant un « corpus fini » sur lequel on pourrait – entre gens de bonne compagnie – s'entendre et gloser à n'en plus finir. Cette certitude a pourtant fini par être remise en question de plusieurs manières. D'un côté par le succès « touristique » de certaines œuvres et de l'autre par la mise en cause de la centralité de la vision occidentale de l'art. C'est en effet le succès touristique – et la nécessité d'entretenir ce succès – qui fait de plus en plus que les œuvres d'art sont sommées de voyager aux quatre coins de la terre pour participer aux expositions. La proposition d'ouvrir des antennes du Louvre à Abu Dhabi ou à Lens fait partie des contradictions en la matière : alors que l'universalité des objets que ce musée contient est de plus en plus considérée comme contestable, celui-ci est de plus en plus invité à sillonner la planète au nom de cette même universalité. Les opposants à ces déplacements se sont interrogés sur la difficulté qu'il pouvait y avoir à présenter des peintures religieuses ou représentant des femmes nues en terre d'Islam. La question devrait en réalité être étendue à l'ensemble des objets conservés au Louvre. Et elle ne s'adresse pas exclusivement aux habitants des pays du Golfe mais aussi à ceux des pays occidentaux. Comment, en effet, ne pas s'interroger sur la permanence des catégories de l'appréciation des œuvres d'art datant des siècles passés ? La gloire de l'ancienne Grèce est passée de mode depuis bien longtemps et le grec comme le latin ne font plus partie de la culture de l'homme cultivé occidental. Ce sont pourtant encore ces œuvres qui symbolisent le mieux aux yeux du grand public du monde entier la « haute culture », ce sont elles qui figurent au centre de la plupart des collections d'art des grands musées. Quelle signification auront les copies romaines de sculptures grecques tréballées de salle en salle au sein du Louvre pendant deux siècles – et constamment requalifiées au cours de leurs déplacements – aux yeux du public d'Abu Dhabi ? La même question pourrait être élargie : que reste-t-il d'une œuvre d'art, une fois qu'on l'a exposée des dizaines de fois, une fois que l'on a pris conscience de toutes les transformations dont elle faisait l'objet lors de ses expositions ? A-t-elle encore un sens ? Que reste-t-il de l'art, une

fois que l'on a démontré toutes les formes de manipulation du spectateur à l'œuvre dans les institutions de l'exposition ?

L'insaisissabilité des œuvres d'art

Revenons sur un point déjà abordé à plusieurs reprises et qui part de la nécessité de transformer la perspective habituelle sur l'art. Il s'agit du fait que, lorsque la philosophie parle d'art, elle en traite principalement sur le mode de l'incarnation (au sens presque chrétien du terme). Pour le dire autrement : dans le cadre philosophique traditionnel, une idée artistique s'expose lorsqu'elle se matérialise sur la toile (ou dans la pierre ou dans la vidéo, etc.), un peu comme le corps du Christ apparaissant au cours de l'eucharistie sous forme d'hostie et son sang sous forme de vin de messe. En quelque sorte, le divin se matérialise dans des objets qui en sont des émanations. De son côté, l'inspiration traverse le corps des artistes (y compris contre leur volonté), de la même façon que la révélation (puis la conversion) apparaît au pêcheur ou au mystique. Nous n'insisterons pas trop sur ce point, mais on remarquera qu'une grande partie de l'histoire de la pensée sur l'art depuis les Pères de l'Église, Platon, les néo-platoniciens (de l'Antiquité et de la Renaissance), les romantiques, Heidegger – ainsi que les artistes de toutes tendances, jusqu'aux néo-plasticistes, suprématises, et autres artistes conceptuels... – fonctionne de cette manière et conçoit l'art plus ou moins sur le mode idéaliste de l'apparition, de la révélation, de l'émanation.

Cet aspect des choses permet de considérer autrement la réticence de la philosophie traditionnelle vis-à-vis de l'art. Souvenons-nous qu'aux origines de la pensée occidentale, l'art et les images étaient condamnés à la fois par la pensée platonicienne et par la Bible. La pensée néo-platonicienne de l'Antiquité chrétienne (le pseudo-Denys) a résolu ce problème – et répondu au soupçon d'idolâtrie adressé aux amateurs d'art ou d'images – en insistant sur le fait que l'œuvre d'art n'était rien en elle-même, sa valeur étant principalement de nous permettre un accès privilégié à travers elle à autre chose qu'elle, à des sphères plus hautes (où l'on placera selon les époques les Idées, le Divin ou l'Esprit). Ce principe, qui fait de l'œuvre d'art non pas une partie du divin,

mais une médiation du divin, est très important. C'est lui qui permet de vénérer une image, sans pour autant faire preuve d'idolâtrie, et c'est lui qui fait que l'on conçoit l'art comme étant une substance immatérielle, au-delà des œuvres singulières. C'est toujours ce même principe qui explique que l'on paie une somme d'argent considérable pour acheter certains tableaux ou que l'on fasse la queue pendant des heures pour entrer dans un musée. En somme, les amateurs d'art ne sont pas victimes d'une illusion et ils ne rendent pas hommage à un morceau de bois ou de toile cirée (ce qui serait de l'idolâtrie). Ils rendent hommage, au-delà de l'objet, à autre chose que l'on imagine à travers lui et à ce qui l'a fait advenir comme « œuvre ». Ainsi, ce que l'on admire dans un dessin de Léonard de Vinci ou de Rembrandt, ce n'est pas seulement un assemblage de lignes, c'est aussi une histoire qui y est associée (l'invention, l'idée, l'inspiration). Cette histoire (que l'on en soit conscient ou pas) prend également largement en compte l'artiste et le moment de la création de l'œuvre, de même que l'histoire des regards portés sur l'œuvre.

Ce qui est ici décrit est le socle sur lequel repose non seulement la croyance dans le pouvoir de l'art, mais aussi tout le système de l'art (dans son acception la plus haute). Il est bien sûr facile de dénoncer l'illusion qui fait croire qu'un bout de papier posséderait une valeur transcendante, de même qu'il est facile de détruire des œuvres individuelles (comme l'ont fait des iconoclastes à toutes les époques). Régulièrement, des responsables politiques (et quelques artistes) l'ont fait, en essayant de démonter les tromperies en cours (depuis les empereurs byzantins, jusqu'aux talibans, en passant par les princes allemands de la Réforme). Mais comme cela a été amplement démontré par des siècles d'histoire humaine, les images, les œuvres d'art – tout comme les croyances religieuses – ne disparaissent pas aussi facilement, bien au contraire. Des générations d'artistes d'avant-garde (de Courbet jusqu'à Buren) ont bien essayé de montrer « les choses telles qu'elles sont », en dénonçant les illusions vaines de la tradition idéaliste en art. Mais ici – de même que pour l'échec des iconoclastes à combattre les idoles –, la réalité et la littéralité se sont toujours montrées inatteignables en art. Cela ne veut pas nécessairement dire que la réalité n'existe pas, cela veut juste dire que, quoi qu'on pense de l'existence de la réalité, en tout cas elle ne peut pas exister en art.

Pour le dire autrement, l'attrait pour l'illusion de l'art s'est toujours montré plus fort et plus séduisant que toutes ses remises en cause. De ce fait – pour rester dans le champ de l'art le plus contemporain –, parler de non-art ou d'anti-art dans un contexte artistique est par définition une contradiction. Et exposer du non-art ou de l'anti-art en utilisant les mêmes procédés que pour exposer de l'art ne peut qu'annuler la négation précédente. Quand on expose sur un socle ou dans une vitrine, dans un musée, avec une scénographie et une médiation appropriées, un objet aussi canonique que l'urinoir *Fountain* de Duchamp, non seulement on nie le sens de cet objet qui est d'aspirer à l'absence de goût et à se fondre dans la banalité. Mais en plus, ce faisant, on œuvre à le transformer en son contraire : c'est-à-dire en art¹. Marcel Duchamp posait pourtant très bien la question : « Y a-t-il des œuvres qui ne soient pas d'art ? » Dès qu'on parle d'œuvre, quoi que l'on fasse, on attribue déjà une valeur, un statut, à la chose dont on parle.

Si l'on parle d'œuvre d'art, le « d'art » implique nécessairement l'appartenance à un ensemble qui s'apparente à un territoire. Une œuvre d'art appartient à l'art un peu comme une personne est citoyenne d'un pays. Échapper à l'art c'est à peu près aussi compliqué que pour un citoyen de Corée du Nord d'aller en vacances aux États-Unis. Théoriquement, c'est sans doute autorisé. Mais dans la pratique, il y a des blocages administratifs, physiques, psychologiques sans fin. Dans le cas de l'art, les blocages sont du même ordre : théoriquement on peut très bien envisager quelque chose qui ne relèverait pas de l'art. Mais dès qu'on en parle, on ne peut pas s'empêcher d'utiliser le mot art, et on ne peut s'empêcher d'exposer ce genre de choses dans des contextes artistiques (dans les magazines d'art, dans les musées d'art, dans les universités et écoles d'art). L'expérience le démontre amplement : quoi que l'on fasse, il est impossible d'échapper à l'art, à partir du moment où l'on reste sur son territoire. Cela ne veut évidemment pas dire qu'il est impossible d'échapper à l'art en général : nombre d'individus ne se sentent

1. Récemment, la défense de *Fountain* de Marcel Duchamp, au nom de la création artistique, par le directeur du MNAM, Alfred Pacquement, dans les colonnes de *Libération*, lors de l'affaire Pinoncelli, s'est même avérée un cas d'école (Alfred Pacquement, courrier des lecteurs, *Libération*, 1^{er} décembre 2006, p. 5.).

pas concernés par l'art et ont toutes sortes d'activités qui ne sont pas de l'art pour eux, ni pour quiconque, et ils ne s'en portent pas plus mal. Mais il est impossible d'échapper à l'art (au sens le plus idéaliste du terme), à partir du moment où l'on tient à rester sur le territoire de l'art.

L'œuvre d'art – quelle qu'elle soit – est en outre jusqu'à nos jours presque toujours vécue comme une exposition ponctuelle de l'art (qui serait éternel, universel et transcendant). Autrement dit, l'œuvre d'art selon cette logique est une forme de médiation, un moment où l'art se donne à voir, se manifeste à travers des œuvres (comme le disaient les néo-platoniciens à propos des émanations de la divinité dans les icônes). Il y a là l'idée sous-jacente d'une unicité de l'art qui serait derrière toutes ses manifestations particulières (l'art serait comme un ensemble d'idées qui se matérialiseraient de temps en temps dans des œuvres singulières). Une solution pour sortir de cet idéalisme omniprésent est peut-être d'adopter la posture de la philosophie analytique américaine, qui refuse de traiter l'art comme une abstraction, située au-delà de nos manières de penser, suggérant de considérer que l'art est d'abord situé dans ce que nous pensons, disons, faisons. Cela étant, quand on y réfléchit, le fameux « quand y a-t-il art ? » de Goodman ne résout pas tant le problème qu'il ne le déplace. Goodman ayant tendance à expliquer – dans l'héritage lointain de Hume – que si l'on ne perçoit pas (ou comprend pas) une œuvre d'art, c'est la plupart du temps parce qu'on ne sait pas la voir (ce qui est aussi une manière de refuser le poids institutionnel et conventionnaliste dans l'attribution de la valeur artistique). Sans aller jusqu'à dire qu'on nous oblige à considérer telle ou telle chose comme étant de l'art, nous serions plutôt enclins à défendre l'idée selon laquelle s'il y a des œuvres d'art, cela n'est jamais complètement par hasard, cela ne peut être qu'en raison d'un accord tacite (consensus contextuel) entre les membres d'un groupe donné, à la fois sur le sens de ce qu'est l'art et sur les objets auxquels s'appliquent ce sens. Nous l'avons remarqué plus haut : Kant est sans doute le premier à avoir décrit ce phénomène : si l'on dit de tel objet qu'on le trouve beau – ou, dirions-nous en termes plus contemporains, intéressant artistiquement parlant –, cela veut dire que l'on espère que la personne à laquelle on s'adresse comprendra ce que nous voulons lui dire, même si elle ne partage pas notre opinion. Nous en appelons à son assentiment au nom d'un supposé sens

commun (faculté de sentir commune). De fait, en dépit de nos sensibilités différentes, l'expérience de tout un chacun le démontre chaque jour, des personnes forment facilement (et contextuellement) des groupes d'amateurs (depuis les clubs du troisième âge qui visitent les musées avec des conférenciers, jusqu'aux fan-clubs des vedettes du petit écran). Ainsi – du point de vue d'une réussite purement matérielle –, une « bonne » œuvre d'art qui n'intéresserait personne dans un groupe donné n'a pas de raison d'être, alors qu'une « mauvaise » œuvre d'art qui serait un support d'expériences riches et partagées est ce que l'on peut attendre de mieux. Malheureusement, l'idéalisme constitutif du territoire de l'art nous conduit trop souvent à raisonner en termes normatifs et universels, comme si l'on devait absolument être tous d'accord sur ce qu'est l'art ou ce qui est digne d'attention en art.

Certains diront que l'on fait bien confiance à des experts dans énormément de domaines où l'on ne se sent pas suffisamment compétent (comme la plomberie, l'achat d'une voiture ou la sécurité nucléaire). Mais – outre le fait que ces exemples montrent bien qu'on n'a pas toujours raison de faire confiance aux experts –, pour ce qui est de l'art, il ne semble pas qu'il puisse y avoir de règles absolues qui décideraient du profil des personnes concernées. Les experts sont de ce fait bien souvent auto-proclamés et ils n'ont jamais de compétence universelle. Le problème de l'art, c'est que contrairement à d'autres domaines (comme la plomberie ou la sécurité nucléaire), les connaissances dont on dispose ne donnent pas de privilège particulier par rapport aux autres personnes. Le public peut ne pas comprendre une œuvre et la rejeter (puisque le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance), ce qui est peut-être injuste pour un artiste qui s'est investi avec exigence et ténacité dans son art, mais c'est son droit. Ainsi qu'on le dit communément, un mauvais public vaut mieux que pas de public du tout et le mauvais goût est une forme de goût comme une autre. D'autant plus qu'une œuvre d'art s'adresse nécessairement à l'infini des réceptions possibles (sans qu'il soit possible *a priori* de les dénombrer précisément). Les « adresses » de l'art sont sans limites dans le sens où elles pourront aboutir à peu près n'importe où, avec toutes sortes de déplacements interprétatifs causés par la distance du temps ou de l'espace. Néanmoins, cet infini des possibles trouve toujours sa limite dans le fait que le nombre d'exposition, n'est pas infini, que les occasions de voir de l'art sont limitées par la

disponibilité des regardeurs, par le fait que chaque expérience est individuelle, qu'elle est toujours unique, irréproducible, irremplaçable, incommunicable entièrement. Nous l'avons dit : l'antinomie du goût de Kant se fonde sur le postulat d'un accord intersubjectif. Celui-ci concerne moins le résultat du jugement que la désignation de son objet. Le problème, c'est qu'un tel accord ne peut être que contextuel (et il est hasardeux de penser qu'il pourrait être systématique). Et de fait, l'expérience de tout un chacun le démontre régulièrement (notamment à travers la hausse du nombre de divorces), ce n'est pas parce qu'on est d'accord à certains moments avec quelqu'un qu'on sera toujours d'accord avec cette personne. Les personnes changent, le temps passe, des événements extérieurs surviennent, des expériences diverses arrivent, qui font que le regard que l'on porte sur les choses évolue sans cesse. Ce que nous trouvions extraordinaire à l'âge de dix ans nous paraît désormais ridicule. Notre compréhension a évolué et nous avons changé. Parfois, à l'inverse, nous aimons à nouveau ce que nous aimions à l'âge de dix ans (mais c'est rarement pour les mêmes raisons). Parfois, nous aimons simplement le souvenir de l'amour que nous portions à telle ou telle chose : c'est le principe même de la nostalgie.

Malgré cela, nous sommes tellement conditionnés par nos traditions idéalistes successives en Occident que nous aimons l'idée d'une immuabilité des formes de l'art. Nous avons du mal à admettre que cette immuabilité n'existe pas (et ne peut pas exister). Richard Serra a beau être attaché au caractère *in situ* de ses œuvres publiques, il ne peut pas empêcher les bulldozers de modifier en permanence le paysage autour d'elles. Buren a beau dénoncer les mauvaises interprétations de ses œuvres, il ne peut pas les empêcher (et ce sera pire le jour où il ne sera plus là pour les défendre). Les œuvres d'art sont constamment recréées (réinventées) par leurs regardeurs (simultanément et successivement), même lorsqu'elles paraissent à l'abri dans les musées. Rappelons cette réflexion de Malraux, selon qui chaque rencontre avec une œuvre d'art la recrée, dans le sens où elle n'est plus exactement la même (elle a matériellement évolué), elle n'est plus présentée ni vue de la même façon et le spectateur a lui aussi changé¹.

1. André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965 (éd. originale, 1947), p. 257.

Les « variations » existentielles des œuvres d'art

Essayons de résumer. La tradition idéaliste multiforme de l'art conçoit celui-ci sur le mode de la substance transcendante, immatérielle, idéale, produisant des expériences infiniment réitérables par les spectateurs. Cette conception est tellement répandue qu'on en trouve des traces jusque dans la définition juridique du droit moral des auteurs, droit qui est perpétuel, inces-sible, inaliénable, ou dans le statut des collections des musées qui, dans nombre de pays, sont entendues comme inaliénables. Pourtant, l'expérience le démontre chaque jour de cent manières différentes, les œuvres d'art sont les objets les plus mouvants et les plus instables qui soient (en dépit de leur matérialité), du fait de la déclinaison potentiellement infinie des expériences dont elles sont l'objet (et qu'elles proposent) lors de leurs expositions.

C'est de cela dont il va être question, à partir des exemples d'un certain nombre de déplacements qui peuvent affecter la perception – et, partant, l'identité et la compréhension – des œuvres. Avant cela, il faut tout de même commencer par évoquer le seul cas de présentation d'œuvre qui corresponde pleinement aux idéologies issues de la philosophie de l'art au sens traditionnel. Cette situation, un peu fantasmagique, correspond au moment où une œuvre est présentée pour la première fois par un artiste au public, moment où cette œuvre « fait événement » ou « advient » dans notre monde. Dans ce cas, l'œuvre apparaît indissolublement liée aux circonstances singulières de son exposition. Si l'on est un peu honnête, il faut reconnaître que seule une petite minorité d'œuvres « apparaissent » véritablement, au sens où leur présentation publique modifie la compréhension du monde de l'art qui leur préexiste. L'exemple le plus typique est celui de la proposition de *Fountain* de Duchamp au jury du Salon des artistes indépendants de New York en 1917. Ou bien *Les Demoiselles d'Avignon* dans l'atelier de Picasso – et encore davantage la présentation de *Guernica*, dans le Pavillon de la République espagnole à l'Exposition internationale de Paris en 1937. Quoi que l'on pense de ces œuvres, à un moment elles ont fait événement (sans doute pas pour l'humanité tout entière, mais tout de même pour un nombre important de personnes).

Citons à nouveau Hans Robert Jauss, « il y a des œuvres qui n'ont encore de rapport avec aucun public défini lors de leur apparition, mais bouleversent si totalement l'horizon familier de l'attente que leur public ne peut se constituer que progressivement¹ ». La conséquence en est que, non seulement les œuvres qui surviendront ultérieurement en tiendront compte, mais, que même les œuvres précédentes en seront affectées. Ainsi, depuis Duchamp, on ne regarde plus de la même manière les objets de notre monde quotidien ; depuis Picasso on ne regarde plus de la même manière les arts extra-occidentaux. Les œuvres dont l'exposition fait événement sont néanmoins plutôt rares.

Intéressons-nous maintenant à tous les autres cas de présentation en faisant appel à l'idée de « déplacement », ce qui permet d'insister sur les manipulations qui affectent les objets. La première sorte de déplacement concerne directement l'œuvre – ou plutôt la constitution d'un objet en tant qu'œuvre –, telle qu'elle rencontre la communauté des spectateurs. Il y a plusieurs cas. Un objet qui n'était pas considéré comme de l'art peut à un moment donné prendre publiquement un statut artistique. Une grande partie des œuvres d'art – anciennes, éloignées ou « canoniques » – est potentiellement concernée par cette situation. Exemple : un objet est découvert lors de fouilles et est publiquement consacré comme œuvre. Cette situation correspond à ce que nous avons considéré – à propos de la *Victoire de Samothrace* – comme une sorte de « création institutionnelle d'une œuvre d'art ». Dans le même registre, on trouve toutes les œuvres d'art placées dans les tombeaux, et qui n'étaient pas faites pour être vues des vivants, mais que l'on expose désormais aux yeux de tous ; ou bien les objets qui n'étaient pas intentionnellement de l'art mais qui en sont devenus de manière « attentionnelle » par leur exposition (certains arts décoratifs, arts extra-occidentaux ou l'art pariétal par exemple). Dans tous ces cas d'appropriation symbolique par l'acte d'exposition se pose la question des modalités de présentation – avec la fameuse alternative entre recontextualisation (*period rooms*) et décontextualisation (*white cube*) –, mais aussi celle du rôle des différents opérateurs de la reconnaissance. L'intervention des scénographes, muséographes ou commissaires est alors maximale (de même que celle des critiques et historiens de l'art), dans le sens où, au-delà

1. Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 61 et p. 50.

de la simple désignation d'un objet comme relevant de l'art, elle invente aussi un code de lecture pour les objets concernés. Victoria Newhouse a ainsi raconté comment une même exposition consacrée à l'art égyptien (« L'Art égyptien à l'époque des pyramides ») avait pu faire l'objet de parti-pris quasiment opposés, lors de ses trois présentations en 1999-2000 à Paris, New York et Toronto. Et ce, bien qu'il se soit agi exactement des mêmes objets. Au Grand Palais de Paris, Christiane Ziegler, directrice du département d'art égyptien du Louvre, avait utilisé une mise en scène exotique et contextualiste, faisant référence au désert (sable sur le sol) et au paysage égyptien (couleurs des murs). Les objets avaient été placés en désordre sur le sol, afin d'évoquer les fouilles archéologiques dont ils avaient été extraits. À l'opposé de cette mise en scène, à New York et Toronto, les présentations évacuaient tout le contexte culturel dont étaient issus les objets, au profit d'une neutralisation de l'espace, afin de les faire ressembler à des objets d'art intemporels. On avait en quelque sorte décidé d'attribuer une valeur artistique à certains d'entre eux et pas à d'autres¹.

Il existe des formes de déplacement plus littérales encore avec la question de la « redécouverte » de certaines formes d'art. Il arrive ainsi régulièrement que des œuvres passent de la cave à la cimaise (et réciproquement). C'est généralement la réinterprétation qui en est faite qui occasionne le déplacement. Par exemple, lorsqu'on a inauguré le musée d'Orsay, on a ressorti des réserves des dizaines de peintures pompières que l'on croyait définitivement enterrées, parce que censées être dépassées (et cela a même été à l'origine d'un certain scandale). Dans ce cas, la réinterprétation s'apparentait à une appropriation d'objets (qui n'est pas si éloignée de ce que nous avons décrit à propos des objets de l'Antiquité égyptienne). D'ailleurs, comme dans le cas des objets égyptiens – quoique dans une moindre mesure –, les œuvres concernées n'avaient pas non plus été conçues pour le contexte dans lequel on les présentait. Cela étant, le phénomène qui touche les pompiers à Orsay touchait également les impressionnistes (qui sont montrés sous les toits), dans le sens où ceux-ci n'avaient pas non plus peint leurs œuvres pour être au musée d'Orsay. Ce que nous avons dit de l'invention institutionnelle de l'art

1. Victoria Newhouse, *op. cit.*, p. 108-140.

égyptien par l'exposition pourrait être appliqué sous un autre angle à des œuvres beaucoup plus récentes. Pour ne prendre qu'un exemple : bien que Jackson Pollock ait disparu il y a à peine cinquante ans, son œuvre a été l'objet d'un très grand nombre de réinterprétations par le biais d'expositions. L'une de ces réinterprétations les plus récentes consiste à présenter sa démarche sous l'angle de l'*action painting*, voire de la « performance ». L'exposition récurrente des photographies et du film de Hans Namuth où l'on voit l'artiste au travail vise d'ailleurs à renforcer cette interprétation¹.

Autre cas de déplacement : celui qui met en jeu le passage du temps. On pense évidemment à des œuvres qui sont constamment visibles mais qui se modifient matériellement au cours du temps (amputation, altération, restaurations, etc.). C'est ce que l'on constate avec les œuvres issues de l'Antiquité, mais nous avons tendance à penser que c'est le cas de toutes les œuvres un peu anciennes et dont la renommée est également ancienne. On se souvient que dans l'Antiquité romaine, les riches romains collectionnaient des statues grecques, y compris fragmentaires et les faisaient copier telles quelles. Parfois, ces copies de fragments nous sont parvenues en étant elles-mêmes fragmentées. On leur accorde toujours une valeur artistique (quoique pas toujours de même nature que dans les siècles passés), mais un problème se pose de manière récurrente au moment de leur restauration : restaure-t-on les manques, les altérations, les erreurs de copies de l'Antiquité ? C'est une question d'autant plus difficile à résoudre qu'une esthétique de l'altération était née dès l'Antiquité, esthétique que l'on retrouvait à la Renaissance avec des artistes comme Michel-Ange et son *non finito*. L'exposition de certaines œuvres canoniques comme la *Joconde* pose le même genre de problème. Cette œuvre est dans les collections royales depuis François I^{er} (c'est-à-dire depuis bientôt cinq cents ans) et elle a été exposée pratiquement depuis l'origine. Elle s'est bien sûr altérée au cours du temps, comme beaucoup d'œuvres de Léonard de Vinci. Pourtant, nous faisons comme si elle était inchangée et telle qu'à l'origine, ce qui est évidemment faux (mais cela fait partie des raisons qui font qu'on ne la restaure pas). Le problème complémentaire de ce qui précède

1. C'était le cas notamment à l'exposition « La Peinture comme crime » organisée par Régis Michel au musée du Louvre en 2003.

est celui de la restitution des œuvres dans leur condition d'origine. On a restauré il y a quelques années le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Au fur et à mesure que l'on progressait dans les restaurations, on s'est aperçu que la fresque avait été repeinte des dizaines de fois, quasiment depuis son inauguration. Généralement, il s'agissait de recouvrir des nudités jugées indécentes par les différents papes. On considère que ces ajouts ont commencé du vivant même de Michel-Ange. Si on restaure la fresque, faut-il les enlever ? Faut-il en conserver ? Et si oui, lesquels ? La solution a consisté à conserver certaines des parties repeintes, en fonction de leur ancienneté ou de la notoriété de leur auteur (celles de Daniele da Volterra, par exemple).

Une deuxième catégorie de déplacement concerne davantage le rapport des œuvres au(x) lieu(x) d'exposition que les œuvres elles-mêmes. Nous avons évoqué les œuvres dont la forme changeait au cours du temps (notamment suite à des décisions institutionnelles), mais nous devrions ajouter que les lieux de présentation sont eux-mêmes en réorganisation permanente (ce qui change le regard qu'on leur porte). En outre, une même œuvre peut être déplacée et présentée successivement (ou simultanément dans le cas d'une œuvre à occurrences multiples) dans des lieux différents (dans ce cas, quelle est la bonne situation ?). Nous avons évoqué la présentation d'une même œuvre dans un lieu qui change au cours du temps. Parfois, à l'inverse, une œuvre reste au même endroit, mais c'est tout le reste qui change. La *Victoire de Samothrace* domine l'escalier Daru du Louvre depuis plus de cent ans, mais l'entrée du musée n'est plus là, l'escalier lui-même a été complètement transformé, les circulations ne se font plus dans le même sens... Parfois, les variations sont plus subtiles, comme dans le cas de la présentation du *Laocoon* dans la cour du Belvédère du musée du Vatican (où des volets avaient été successivement ajoutés puis supprimés¹). Dominique Fourcade, dans un numéro des *Cahiers du MNAM* consacré à « l'œuvre d'art et son accrochage », s'est intéressé à une œuvre de Matisse et à la manière dont elle avait été

1. On pense également à *L'Origine du monde* de Courbet, que chacun peut désormais librement contempler au musée d'Orsay alors que la toile avait jusque-là toujours été recouverte d'un tissu (voire d'une toile peinte). Il y a là bien plus qu'une simple question de détail puisque ce dispositif de présentation était directement lié au contenu de l'œuvre.

présentée au sein même du MNAM (de neuf façons différentes entre 1945 et 1985¹). Fourcade le disait très justement, les différentes présentations du tableau orientent autant le regard que son absence de la cimaise lorsqu'il est prêté (puisqu'il est généralement entouré de deux autres tableaux similaires de Matisse). De fait, comme l'a noté Jean-Marc Poinot, il ne suffit plus aujourd'hui de conserver une œuvre d'art en tant que telle, mais il faut penser également, si ce n'est à conserver son environnement d'origine (ses conditions d'exposition), tout au moins à en donner des signes. Cette notion de « correction/justesse » de l'accrochage entre évidemment en conflit avec l'appropriation singulière qui fonde l'organisation de toute exposition temporaire².

Le fait est qu'à l'âge de l'exposition temporaire (c'est-à-dire principalement depuis le XVIII^e siècle), les œuvres ont été de plus en plus fréquemment concues afin d'être présentées dans différents lieux successivement. L'une des conséquences de cela est que les œuvres d'art en sont venues à posséder un *pedigree*. À la différence des chiens, il ne s'agit pas uniquement de savoir si elles sont de races pures ou qui en sont les géniteurs, mais d'ajouter à leur livret de famille (ou à leur CV) l'histoire de leurs déplacements, leurs propriétaires successifs, leurs expositions. Le fait d'avoir été vues en plusieurs endroits ou d'avoir été copiées, imitées, ou dénoncées enrichit également ce *pedigree*. Certaines œuvres qui auraient pu être complètement oubliées sont subitement devenues « importantes », en raison du regard qui a été porté sur elles à tel ou tel moment, ou en raison des expositions importantes (légitimatrices ou délégitimatrices) auxquelles elles ont participé. Dans le cas de l'œuvre de Matisse étudiée par Dominique Fourcade, le fait d'avoir été accrochée de neuf façons différentes au sein du musée compte sans doute moins que les vingt expositions temporaires auxquelles elle a participé au cours de la même période. De ce point de vue, il ne faut pas négliger le fait que les expositions multiples d'une œuvre transforment objectivement sa valeur financière et subjectivement sa valeur artistique. Dès le début du XIX^e siècle, remarquait Francis Haskell, les organisateurs d'expositions

1. Voir Dominique Fourcade, « Crise du cadre », dans *Cahiers du MNAM* n^{os} 17-18, *op. cit.*, p. 68-83.

2. Voir Jean-Marc Poinot, « *L'in situ* et la circonstance de sa mise en vue », dans *Cahiers du MNAM* n^o 27, « Situations (Varia) », Paris, Centre Pompidou, printemps 1989, p. 71-72.

se sont aperçus qu'il y avait deux sortes de pressions : de la part des collectionneurs ou des marchands – une exposition permettant non seulement de valoriser une œuvre, mais parfois aussi de la légitimer comme œuvre authentique – et de la part des artistes, pour qui c'était le seul moyen de se faire connaître (et reconnaître¹). Le poids de l'exposition dans la construction de la valeur artistique est tel qu'on a même pu dire que la valeur de certains artistes (même anciens) a été construite par leurs expositions. Francis Haskell donnait ainsi les exemples de la façon dont Caravage a presque été réinventé à l'occasion d'une exposition au palais Pitti de Florence en 1922 et comment Georges de La Tour avait quasiment été inventé en France pour répondre à cette réinvention, à l'exposition « Les Peintres de la réalité » (Orangerie, 1934). On comprendra que des objectifs qui ne sont pas strictement artistiques sont parfois en jeu².

Évoquons pour finir un exemple particulièrement significatif de la façon dont l'histoire des expositions d'une œuvre peut influencer sur la compréhension qu'on en a. L'œuvre en question, la *Femme agenouillée* de Wilhelm Lehmbrück, date de 1911, huit ans avant que l'artiste ne se suicide. Elle avait été présentée au Salon d'automne de Paris en 1911 (le premier salon où avaient été montrés les cubistes), puis dans une série d'expositions extrêmement importantes pour l'histoire de l'art moderne, notamment l'exposition du Sonderbund (Cologne, 1912) et l'Armory Show (New York, 1913). En 1927, la *Femme agenouillée* avait été exposée dans l'espace public à Duisburg en Allemagne et avait été l'objet d'une campagne de presse organisée à l'encontre de l'art moderne par les journaux locaux. Ceux-ci avaient dénoncé l'œuvre comme « dégénérée » au point qu'elle avait fini par être enlevée après avoir été endommagée par la population furieuse. C'est sans doute cette réaction négative – ainsi que le fait qu'elle ait fini par être achetée par le musée national allemand (Nationalgalerie) de Berlin – qui va lui valoir une présentation de choix à l'exposition d'Art dégénéré de Munich en 1937³. À cette exposition,

1. Francis Haskell, *op. cit.*, p. 59.

2. *Ibid.*, p. 133 et p. 137.

3. « Degenerate » Art. *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (sld. Stephanie Barron), Los Angeles, LACMA, 1991, p. 290-291 et *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles* (sld. Daniel Sherman et Irit Rogoff), Minneapolis, Minnesota University Press, 1994, p. 179-180.

elle figurait d'ailleurs dans la dernière salle, en une sorte de point d'orgue. Deux ans plus tard, une autre version de la même œuvre va être exposée à l'occasion des dix ans du MoMA (à l'inauguration de son nouveau bâtiment), puis elle va être utilisée dans des prospectus édités par le musée pendant la guerre afin de montrer que le MoMA représente bien l'Amérique, patrie de la liberté d'expression. Autre traitement en 1944, où la *Femme agenouillée* est exposée à côté d'œuvres d'art ancien, toujours au MoMA, au moment où celui-ci est en proie à des attaques visant son élitisme. Là, le but était de montrer une continuité historique et combien l'œuvre de Lehmbrück était exemplaire d'une permanence de l'art. Enfin, la même œuvre sera exposée deux fois à la Documenta de Kassel. La première fois en 1955, à la place d'honneur à l'entrée d'une exposition qui se voulait réparatrice des torts causés par les condamnations nazies de l'art moderne, et à la troisième Documenta, en 1963, où une photographie nous montre même le chancelier Erhard s'inclinant devant la statue, dans un signe là encore de réconciliation symbolique¹. Aujourd'hui, les présentations de l'œuvre de Lehmbrück intègrent nécessairement une référence à cette histoire, et l'histoire de ses expositions en est venue à enrichir le sens de l'œuvre.

Il faudrait encore mentionner, en complément aux déplacements évoqués jusqu'à présent, toutes les variations qui concernent la médiation au sens large, sachant que les discours sur les œuvres d'art – et l'aménagement des espaces d'exposition qui les accompagnent – transforment sans cesse la perception, la compréhension et l'interprétation de tout un chacun. Ce qui est en jeu, une fois de plus, c'est ce que l'on veut faire dire à une œuvre, mais cette fois-ci par le biais d'ajouts narratifs et en empruntant des canaux qui peuvent être tout à fait extérieurs aux lieux d'exposition habituels. Cette question est complexe, d'autant plus que la médiation évolue constamment, sans que ni l'œuvre, ni le lieu de sa présentation ne changent pour autant. Ce phénomène est amplifié par les procédés de médiatisation. Avec la création-diffusion d'œuvres sur Internet, par exemple, mais aussi avec les sites des musées et les blogs qui s'y rapportent. De fait, ces dernières années, sont

1. Voir notamment, « Archive in Motion », dans *50 Jahre/Years documenta. 1955-2005*, Kassel, Documenta Stiftung, 2005 (2 vol.).

apparues des formes de déplacement inédites, liées notamment aux nouveaux médias, mais plus généralement à l'exposition médiatique des œuvres – générant à la fois une abondance de commentaires et toutes les formes d'appropriation.

Comment l'œuvre exposée fait-elle sens ?

Tout ce qui précède, à propos de l'interprétation différenciée des œuvres lors de leurs présentations, exclut l'idée qu'il y ait une quelconque neutralité, voire des règles communes à toutes les opérations d'exposition. Cela a été dit à plusieurs reprises : la plupart du temps, on se contente d'essayer de faire dire aux œuvres ce dont on a besoin à un moment donné. Nous aurions même tendance à penser que c'est le seul point commun aux différentes démarches d'exposition. Arthur Danto allait jusqu'à affirmer, dans *La Transfiguration du banal*, qu'une œuvre d'art n'existe qu'en tant qu'elle est interprétée. Cette interprétation, disait-il, n'est pas extérieure à l'œuvre d'art : c'est l'interprétation qui constitue l'œuvre d'art¹. Nous considérerons pour notre part que l'interprétation n'est que l'un des aspects de la constitution de l'œuvre, son complément étant l'exposition (en tant que compréhension limitée dans le temps et dans l'espace, adressée à un public). L'interprétation seule encourt en effet le risque de passer pour une activité purement privée (qui pourrait tout aussi bien se passer d'objet). Ainsi, plutôt que de se contenter de l'idée selon laquelle c'est uniquement l'interprétation qui constitue l'œuvre, nous serions de l'avis de remarquer, avec Howard Becker, « que le public fait partie des forces qui participent à la production de l'œuvre d'art² ». Et, de fait, le plus souvent, l'organisateur d'exposition, comme le critique, ne se contente pas de produire une interprétation des œuvres, il cherche également à rendre son interprétation aussi convaincante que possible : il en appelle à l'assentiment du public et à une compréhension partagée. C'est ce

1. Arthur C. Danto, *La Transfiguration du banal* (trad. C. Hary-Schaeffer), Paris, Seuil, 1989 (éd. originale, Harvard University Press, 1981).

2. Howard S. Becker, *Propos sur l'art*, op. cit., p. 82.

qui fait que si nous pouvons considérer qu'une œuvre renaît – à la fois identique à elle-même et différente – chaque fois que quelqu'un la regarde, la lit ou l'entend, il n'en demeure pas moins que l'interprétation en appelle à une compréhension intersubjective, à un accord – même fugace – au sein d'un monde de l'art.

Ceci conduit à penser l'exposition comme une opération nécessairement limitée, dont la portée est toujours réduite. Comme le remarquait avec beaucoup d'à-propos Claude Leroy dans un article des *Cahiers du MNAM* consacré à « l'œuvre d'art et son accrochage » : « L'accrochage n'est peut-être rien d'autre qu'un accroc majuscule dans le tissu inépuisable des connexions¹. » Cette remarque rejoint les propos d'Éric Troncy, selon qui l'exposition « est un moment en plus dans la vie de l'œuvre [...] une occurrence parmi d'autres² ». L'exposition, pour ces auteurs, ne peut être le moment de la compréhension définitive d'une œuvre (qui reste nécessairement ouverte à l'infinité des interprétations futures). Elle est juste le moment provisoire de son appréhension circonstanciée. L'organisateur de l'exposition ne fait que proposer un contexte singulier (contexte interprétatif), un moment de rencontre unique entre œuvres et publics. En conséquence, la compréhension que nous avons des œuvres d'art se lie fortement à une expérience contextuellement circonscrite. D'ailleurs, si l'on était un peu honnête, on ne dirait pas qu'une œuvre est belle ou intéressante, mais plutôt que « l'interprétation de l'œuvre qui nous a été proposée à telle ou telle occasion était plaisante (ou convaincante, ou satisfaisante) ». Pour paraphraser Foucault, peut-être devrait-on également ajouter qu'une œuvre d'art est dans notre expérience comme un « fait de discours ». Et comme il nous y incite, plutôt que de nous interroger sur les « règles sur lesquelles un énoncé s'est construit », peut-être devrait-on plutôt s'interroger sur le fait « que tel énoncé soit apparu et nul autre à sa place ». Nous l'avons dit, toute exposition propose un cadre, c'est-à-dire non seulement une délimitation de l'espace de l'attention esthétique, mais aussi une définition implicite de ses modalités d'exercice. L'expo-

1. Claude Leroy, « La signature de l'accrochage », dans *Cahiers du MNAM* n^{os} 17-18, *op. cit.*, p. 182.

2. Éric Troncy, « La satiété du spectacle », dans *Coollustre*, *op. cit.*, p. 7-8 et p. 10.

sition d'une œuvre à tel ou tel moment, dans tel ou tel lieu, à l'intention de tel ou tel public n'est jamais anodine, mais sa validité est nécessairement restreinte. Peut-être faut-il alors remplacer l'idée d'une histoire de l'art – un peu chimérique et idéaliste – par une histoire des médiations de l'art comme le suggérait l'historien de l'art Hans Belting¹ ?

Penser l'exposition sous la forme d'un énoncé contextuel permet néanmoins de revenir à la question posée au début : que reste-t-il d'une œuvre d'art, une fois qu'on l'a exposée des dizaines de fois, une fois que l'on a pris conscience de toutes les transformations dont elle faisait l'objet lors de ses expositions ? Le point de départ de la réponse pourrait être une remarque de Michel Foucault, dans *L'Archéologie du savoir* : « Il n'y a pas d'énoncé en général, d'énoncé libre, neutre et indépendant ; mais toujours un énoncé faisant partie d'une série ou d'un ensemble, jouant un rôle au milieu des autres, s'appuyant sur eux et se distinguant d'eux². » L'exposition en tant que production d'énoncés fournit une bonne illustration de ce principe, en ce qu'elle tisse des liens entre les œuvres et les artistes – sous forme de généalogies ou ressemblances de famille –, liens artificiels, mais qui permettent à des objets et des contextes en tout point différents de se côtoyer. Chaque exposition est productrice de liens qui enrichissent le champ des interprétations possibles d'une même œuvre. Quant au fait de savoir si le sens de telle ou telle œuvre peut exister hors du mille-feuille interprétatif produit par l'infinité de ces énoncés, la question reste ouverte.

Quoi qu'il en soit, confronté à un champ d'énoncés potentiellement infini, le spectateur ne peut jamais être situé qu'à un point unique d'intersection entre la somme des connaissances qui sont les siennes et ce qu'il découvre. Son interprétation est fonction de la position qu'il occupe, redevable en particulier de ses expériences antérieures. C'est la confrontation de ces expériences qui donne leur sens aux œuvres d'art et c'est la fréquentation répétée et collective de certaines d'entre elles qui finit par les rendre canoniques

1. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?* (trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989 (éd. originale, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983), p. 39.

2. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 131.

ou incontournables à nos yeux. En somme, comme le laissait entendre de manière un peu sarcastique Marcel Duchamp, « recommencez la même chose assez longtemps et elle devient un goût¹ ». Lorsque le même Duchamp disait que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux² », il ne s'agissait pas simplement de dire que chacun pense ce qu'il veut des tableaux (ou y voit ce qui l'y intéresse), mais bien plus de montrer que l'appréciation artistique est le fruit du travail de communautés de regardeurs et de leurs générations successives³.

DE L'ŒUVRE D'ART À L'EXPOSITION

Interrogeons-nous enfin sur ce qu'une connaissance de l'exposition peut apporter aux discussions contemporaines sur l'art et les œuvres d'art. Nous l'avons laissé entendre à plusieurs reprises : le discours sur l'exposition ne devrait pas apparaître comme étant en concurrence avec le discours sur l'art, puisqu'il ne se place tout simplement pas sur le même *terrain*. D'ailleurs, le discours sur l'exposition traite assez peu des œuvres d'art et encore moins d'art en général. Dans une telle optique, les nombreux présupposés idéalistes qui visent à penser les œuvres d'art comme des objets de pure spéculation, échappant au monde quotidien, doivent être laissés de côté. Les œuvres d'art n'étant jamais autre chose que ce que leurs « interprètes » en font à un moment donné, l'idée d'une *aura* transcendante des œuvres lui est donc indifférente. La question de l'exposition permet néanmoins, par des approches plus prosaïques, d'enrichir la réflexion sur l'art. En commençant par prendre acte de la suite de transformations subies par toute œuvre ayant été éloignée de son contexte de production (dans le temps ou dans l'espace). Et en considérant simultanément que le fait de savoir si l'art ou la relation

1. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 181.

2. *Ibid.*, p. 247.

3. À ce propos, voir également Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 53.

esthétique étaient plus justes ou plus riches en émotions ailleurs ou autrefois est finalement de peu d'importance. Il s'agit en somme de considérer que l'œuvre d'art n'est jamais qu'à l'endroit où l'on entend la fréquenter, la relation esthétique ne pouvant avoir lieu « par procuration ». Parler de l'exposition des œuvres d'art conduit alors à relativiser l'importance des objets eux-mêmes – leur mode de conception, de production ou les intentions de leurs auteurs –, puisque ce qui est prioritairement en jeu, ce sont des présentations singulières et hétérogènes.

Si les œuvres sont exposées dans un musée ou un centre d'art, peut-être faut-il alors penser ces structures comme des lieux de construction de la valeur esthétique dans *notre* société. Si c'est dans un livre ou une conférence, cela nécessite de prendre en compte *en premier lieu* le cadre et les acteurs de l'énonciation. S'intéresser à l'exposition revient en somme à observer des jeux de relations où certains types d'objets ont des résonances spécifiques à un moment donné. Dans cette logique, on comprendra aisément que les œuvres d'art – même vues au travers de leurs différentes présentations – sont absolument inaptes à nous dire quoi que ce soit sur l'art en général. Ces présupposés ne sont pas sans conséquences sur la relation esthétique. Si nous pouvions admettre que ce qui nous attire dans une œuvre d'art n'est bien souvent qu'un sentiment fugace et difficile à circonscrire, il n'y aurait plus qu'à laisser de côté l'objet pour s'intéresser au sentiment produit par sa rencontre. Tout le problème vient du fait que le pouvoir d'évocation ou d'émerveillement d'un objet est le moteur même de l'attraction qu'il provoque. On passe des sentiments que l'on ressent à une spéculation sur un objet censé les avoir provoqués. Pourtant, si l'on y réfléchissait un peu plus, on ne pourrait éliminer complètement la dimension contextuelle de tels sentiments. La réflexion sur l'exposition ne nie évidemment pas que les sentiments proviennent de l'objet, elle conteste juste que ce soit dû exclusivement à des propriétés de cet objet (notamment *physiques*). Elle incite à s'intéresser à la qualité de l'éclairage, ou du dispositif de présentation, aux explications fournies, à la manière dont nous y avons accès, à notre degré de préparation, aux circonstances de la rencontre... En somme, à tout ce qui met en forme notre relation esthétique (avant, pendant et après que celle-ci a lieu). Dans cette optique, l'idée d'une relation spontanée est évidemment impossible. Il n'y a pas d'œuvre qui « aille de soi » ou « se

donne à voir d'elle-même » : nous sommes constamment pris au sein d'un jeu de relations multiples qui toutes relèvent de la médiation entre nous, l'espace social et le monde des œuvres.

C'est ici que le discours sur l'exposition peut croiser le discours sur l'art. À partir du moment où l'on admet que des situations d'exposition, bien qu'irreproductibles par nature, fondent notre rapport à l'art, nous pouvons comprendre que la volonté de systématiser la production de sentiments du même ordre conduise à collectionner des objets et à les exposer chez soi (voire à créer des musées). Cette démarche n'est d'ailleurs pas forcément vaine : tout un chacun parvient à aménager des dispositifs susceptibles de produire des satisfactions esthétiques de manière répétée. Un jour, pourtant, les dispositifs ne fonctionnent plus : on a changé de régime esthétique, l'éclairage ou l'explication ne suffit plus. C'est alors qu'il faut réinventer la relation esthétique en la soumettant à d'autres dispositifs plus adaptés à la nouvelle situation.

De la « valeur d'exposition » au « musée imaginaire »

Il n'existe pas de discours autonome sur l'exposition, toute réflexion sur la question empruntant ses arguments à des champs disciplinaires assez hétérogènes. De ce fait, le préliminaire indispensable à tout propos sur l'exposition devrait être de savoir quel est le point de vue que l'on entend adopter. Il va de soi qu'une exposition pour un sociologue, un philosophe, un économiste, un politologue, un historien de l'art, un anthropologue... ce n'est pas la même chose que pour un artiste. Sans trop insister sur ce point largement abordé jusqu'à présent, nous remarquerons que la question de l'exposition intéresse plus particulièrement certains champs disciplinaires. Dans le domaine des sciences humaines, par exemple, elle concerne davantage les sociologues que les philosophes ou même que les historiens de l'art. La raison la plus évidente tient au fait que s'intéresser à la question de l'exposition, plutôt qu'à l'œuvre, à l'art ou à l'artiste renvoie directement à une réalité prosaïque et non à une quelconque sphère plus élevée de l'Esprit (pour reprendre une phraséologie hégélienne). Il existe de ce fait une différence notable entre les discours

des philosophes de l'art et ceux des esthéticiens (notamment les esthéticiens issus de la tradition analytique américaine). Les philosophes de l'art se posent généralement en herméneutes, cherchant à l'aide de toutes sortes de méthodes interprétatives le sens à l'intérieur de l'œuvre d'art, considérant celle-ci comme une entité autonome. À l'inverse, les esthéticiens s'intéressent, presque par définition, à la réception, au sentiment provoqué par une œuvre d'art (ou autre chose), suivant en cela la voie ouverte par la *Critique de la faculté de juger*. Le philosophe de l'art issu de la tradition spéculative – pour utiliser l'expression de Jean-Marie Schaeffer¹ – fait parfois appel à la notion d'exposition, mais il ne la comprend que dans le sens d'une manifestation ou d'une « apparition » (émanation, émergence, mise au monde). L'œuvre, dans cette conception, est une présence ; c'est éventuellement un événement, – au sens où son exposition correspond à son apparition dans notre monde (et fait monde) – elle est le signe de quelque chose de plus haut qu'elle-même. De ce fait, ce qui gêne les philosophes des différentes traditions idéalistes, c'est l'« apparence (trompeuse) » des choses qui s'offrent à nos yeux, apparence qu'ils opposent à la Vérité. Les philosophes issus de ces traditions cherchent généralement à déjouer les apparences et les faux discours dissimulant la Vérité, pour en arriver – au moyen d'une méthode spéculative (quelle qu'elle soit) – à l'« essence » de l'objet, en s'élevant à partir de l'œuvre à l'art². Or, s'interroger sur l'exposition engage la démarche exactement inverse : parler de l'exposition nécessite de parler de l'apparence contextuelle des choses et non pas de leur valeur absolue. Pour utiliser des catégories anciennes, on pourrait presque dire que l'exposition est de l'ordre de la physique (de notre monde matériel) et non de la métaphysique. D'autant plus que, dans l'exposition, tout est mouvant, épisodique, superficiel, apparence, faux-semblants, tromperie.

Pour des historiens (et des historiens de l'art), il est *a priori* plus facile de parler de l'exposition que pour les philosophes ; ne serait-ce qu'en essayant de

1. Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, Paris, NRF-Essais/Gallimard, 1992.

2. Ce point de vue n'est évidemment pas sans rappeler toutes les traditions néoplatoniciennes de l'Antiquité et de la Renaissance. Cf. Erwin Panofsky, *Idea* (trad. H. Joly) Paris, NRF/Gallimard, 1983 (éd. originale, 1924).

mettre cette question en relation avec des considérations d'ordre contextuel. Pour nombre d'historiens de l'art depuis Riegl, le développement des expositions accompagne la naissance de « l'art moderne » à la Renaissance, le moment de l'autonomisation des œuvres et de leur circulation, par le biais du recours de plus en plus fréquent à des présentations temporaires. Plus généralement, à partir du moment où s'inventent l'histoire de l'art et l'Académie comme moyens de légitimer l'activité artistique (comme faisant partie des arts libéraux et non mécaniques), il devient logiquement nécessaire d'exposer cette qualité supérieure. C'est ce qui se passe, lorsque les peintres de l'Académie se mettent à exposer au Salon : il s'agit de témoigner publiquement de la confiance qui leur est accordée par le pouvoir royal. Pourtant, en dépit de la reconnaissance par les historiens – et surtout les historiens de la culture – de l'importance de l'exposition dans la compréhension des œuvres d'art, il n'en demeure pas moins que les sciences de l'art se sont plutôt structurées sur l'idée d'une valorisation des œuvres – c'est-à-dire des objets – et des artistes au détriment de la façon dont ils étaient présentés dans l'espace public. C'est sans doute ce qui explique que la question de l'exposition et de son histoire ait longtemps été négligée et qu'elle soit une spécialisation plutôt récente et rare chez les historiens de l'art.

Ajoutons quelques mots à propos de la controverse canonique ayant opposé philosophes et historiens sur le sens qu'il convient d'attribuer au développement des expositions (permanentes ou temporaires) à l'âge moderne. Cette controverse, qui remonte au développement considérable des musées et des expositions au XIX^e siècle, met face à face deux positions antagonistes : certains se félicitent de l'avènement d'un nouveau regard sur les œuvres d'art, où celles-ci peuvent être prises comme symptôme d'une culture passée, alors que d'autres considèrent que les œuvres d'art perdent leur sens du fait même de leur exposition (temporaire ou permanente) dans des lieux considérés comme des tombeaux. Cette polémique est ancienne, puisque, dès l'époque des conquêtes napoléoniennes, plusieurs personnes, en France et à l'étranger, s'étaient déjà inquiétées de l'arrachement des œuvres d'art à leur milieu d'origine (notamment Goethe ou Quatremère de Quincy¹). Dès

1. Voir en particulier Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Paris, Macula, 1989.

cette époque, un certain nombre d'auteurs vont ainsi s'en prendre aux musées, vus comme des lieux de recel des œuvres d'art, mettant en avant le fait que ces dernières sont présentées décontextualisées, ce qui empêche de les apprécier pleinement. Le plus fameux de ces auteurs sera évidemment Walter Benjamin. Dans son célèbre essai de 1936 : *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, il reprend à son compte certaines critiques parfois anciennes du déplacement des œuvres d'art. Pourtant, cet essai ambivalent n'est pas une contestation à proprement parler du musée ou de l'exposition et il se veut surtout une sorte de constat désenchanté du passage de ce que Benjamin appelle la « valeur cultuelle », à la « valeur d'exposition » – à partir du moment où les œuvres auraient perdu leur fonction rituelle originaire. Dans un passage fameux, Benjamin écrit ainsi que : « [...] Les tableaux [sous l'Ancien Régime] n'ont jamais prétendu à être contemplés que par un seul spectateur ou par un petit nombre. Le fait qu'à partir du XIX^e siècle un public important soit admis à les regarder ensemble correspond à un premier symptôme de cette crise, qui n'a pas été seulement provoquée par l'invention de la photographie, mais, d'une manière relativement indépendante de cette découverte, par la prétention de l'œuvre d'art à s'adresser aux masses. » Plus loin, il ajoute : « À la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose, l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art – l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve. » Cette authenticité du contexte d'origine, Benjamin la relie au sentiment du spectateur, la qualifiant d'aura des œuvres d'art (« une trame singulière d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain si proche soit-il¹ »). Le travail sur l'authenticité d'une œuvre d'art (qui fonde le travail des historiens de l'art et des conservateurs de musées) représente en quelque sorte pour Benjamin un désir de retrouver (et de compenser) cette origine perdue².

Dans le même essai, Benjamin relie la démocratisation de l'accès aux œuvres d'art – par la diffusion de la reproductibilité technique – au symp-

1. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *L'Homme, le Langage et la Culture* (trad. M. de Gandillac), Paris, Denoël, 1971, p. 70.

2. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), *op. cit.*, p. 90-91 et p. 96.

tôme d'une crise touchant à la perte de l'aura des œuvres d'art extraites de leur contexte. Plusieurs auteurs ont remarqué qu'il n'était pourtant pas sûr que l'exposition fasse disparaître l'aura des œuvres. Bien au contraire, écrivent-ils, il se pourrait qu'elle les rende encore plus inaccessibles, magiques, voire auratiques. Il font ici référence à un phénomène bien connu : le fait que les « produits dérivés », en reproduisant à l'infini un même objet, n'ont jamais fait que rendre encore plus précieuse la rencontre avec l'œuvre originale. Situation qui fait que des gens sacrifient des fortunes pour accomplir des rites de pèlerinage d'un nouveau genre, en voyageant de l'autre côté de la Terre, faisant la queue des heures (parfois sous la pluie), payant une somme importante, montant des escaliers, parcourant des couloirs sans fin... Tout cela pour apercevoir (à peine) la vitrine épaisse qui dissimule à la vue un objet que les moyens de reproduction avaient pourtant largement défloré (ce qui est particulièrement flagrant avec certaines œuvres canoniques comme la *Joconde*). Comme le disait avec ironie l'historien de l'art Werner Hofmann : « Nous voyons les foules se masser devant la *Mona Lisa* et, si l'espace le permettait, elles se mettraient à genoux devant le tableau¹. » En somme, comme l'a très justement remarqué Hubert Damisch : « Ce qui a changé dans la relation que nous entretenons désormais avec l'art, ce n'est pas tant que la valeur d'exposition se soit substituée à la valeur culturelle. C'est bien plutôt que de l'une à l'autre la relation semble s'être inversée, tandis que la notion même d'exposition – sinon celle de culte – changeait radicalement de sens. De nos jours, l'exposition n'est plus au service du culte ; mais son succès – comme celui des musées, devenus autant de lieux de pèlerinage – se mesure au fait que, du culte, elle a toutes les apparences². »

Au-delà de la question de la perte de l'aura de l'œuvre par l'exposition et la reproductibilité technique, il semblerait surtout que nous sommes face à un objet qui n'est plus de même nature. Ainsi, non seulement les nouveaux modes d'exposition n'ont pas forcément fait totalement disparaître l'aura des

1. Werner Hofmann, « Exposition : monument ou chantier d'idées ? », dans *Cahiers du MNAM* n° 29, *op. cit.*, p. 30.

2. Hubert Damisch, « Le musée à l'heure de sa disponibilité technique », dans *Cahiers du MNAM* (hors-série), *op. cit.*, p. 48.

œuvres, mais, ainsi que l'ont dénoncé en leur temps les artistes des avant-gardes historiques, c'est une nouvelle forme d'aura qui s'est recréée dans les expositions : une aura qui, en mettant à distance l'art, nuit au désir de réconciliation de l'art et de la vie. Les multiples oppositions de l'avant-garde aux musées s'attaquaient ainsi d'abord au fait que le musée soit devenu une nouvelle forme de temple. Il est vrai que l'exposition, dans sa pratique contemporaine, ressemble parfois à un rituel qui n'est pas sans rappeler certaines sociétés traditionnelles (et il n'est d'ailleurs pas rare que l'on parle d'initiation à propos de l'art contemporain).

En 1947, André Malraux publie un texte capital pour l'histoire de l'art et des musées : *Le Musée imaginaire*. Ce texte peut se lire comme le pendant du texte de Walter Benjamin dont il vient d'être question. On pourrait même penser que le livre de Malraux en est un complément, en ce qu'il cherche à renverser la perspective pessimiste de Benjamin quant à la perte inéluctable de l'aura suite au développement des techniques de reproduction. Benjamin disait que la valeur d'exposition avait fait disparaître l'aura liée à la valeur culturelle. Malraux, ne va pas dire le contraire ; mais loin de s'en plaindre, il expliquera que cela permet de faire renaître les œuvres d'art dans des contextes, qui, s'ils n'ont plus rien à voir avec ceux des origines, nous touchent pourtant. Comme il le dit très bien, « les œuvres d'art renaissent dans notre monde », c'est-à-dire le monde de l'art, de l'histoire de l'art et du musée, un monde où elles cohabitent arbitrairement avec des objets qu'elles n'auraient jamais eu autrement l'occasion de fréquenter. Loin de considérer que la valeur d'exposition ainsi décrite – caractéristique des musées et de la reproduction photographique – signifie une perte pour les œuvres, Malraux explique que celles-ci gagnent en retour une valeur chaque fois différente ; et ce, à chaque nouvelle exposition. Ce dont il fait la démonstration dans les pages mêmes du *Musée imaginaire* et de la plupart de ses livres d'art (et c'est aussi ce qu'il essaiera de démontrer en tant que ministre des Affaires culturelles). La proposition de Malraux a des conséquences capitales. La plus importante est une incitation à considérer qu'on ne peut plus se contenter de penser une œuvre d'art comme existant une fois pour toutes en fonction d'un contexte donné – ou qu'une œuvre recèle une essence invariable –, mais qu'il faut désormais la penser dans un ici et maintenant constamment réévalué, dans les circons-

tances chaque fois différentes induites par ses variations, déplacements et présentations multiples. Ce qui veut dire que, au lieu de se plaindre avec Benjamin de la perte du culte qui accompagnait les icônes, il nous faut prendre acte de cette situation et considérer qu'il n'y a pas de mal à les réemployer pour un autre usage. Dans cette logique propre à notre monde contemporain, nous sommes libres de nous approprier n'importe quel objet (en en faisant presque un *ready-made*), d'en faire ce que nous voulons, en particulier lorsque nous l'exposons et que nous lui donnons un sens inédit. Désormais, semble nous dire Malraux, la vérité originelle d'un objet ne peut certes plus être retrouvée, mais les œuvres, en compensation de la perte de leur contexte d'origine, gagnent la possibilité d'une infinité de contextes de présentation différents. En poussant cette idée plus loin, Malraux est aussi sans doute l'un des premiers à avoir compris que le musée ne pouvait pas être un lieu neutre, mais se devait d'être un espace de fabrication de valeur artistique ; tout en expliquant que désormais hors du musée il n'y aurait bientôt plus d'art possible¹.

Ce qui est capital et souvent mal compris dans le texte de Malraux, c'est le fait qu'il introduit un doute quant à la validité des choix effectués par les musées dans leurs expositions censées être permanentes. Quand Malraux dit qu'un musée est une « confrontation de métamorphoses », il ne considère pas cela comme un accident ou une perte comme l'aurait fait Benjamin, mais à l'inverse, comme la vie même de l'art. Cette métamorphose est, selon lui, de trois ordres : d'abord la modification effective par l'effet du temps (mutilation des statues, pertes des couleurs des tableaux, etc.) ; ensuite l'évolution de la réception des œuvres et de la signification que le public y attache ; enfin la modification produite par l'évolution de l'accrochage, la présentation, l'éclairage, le parcours, etc.².

1. André Malraux, *Le Musée imaginaire*, op. cit., p. 12, p. 123.

2. Sur ce point, voir Gérard Genette, *L'Œuvre de l'ar*, t. 1 : Immanence et transcendence, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1997, p. 254-256.

À propos de l'implémentation des œuvres d'art

Les réflexions de Malraux semblent fournir une très bonne introduction aux questions de définition de l'exposition envisagées en empruntant le point de vue de la philosophie analytique américaine. Pour expliquer ce que cette tradition philosophique peut apporter à la définition de l'exposition, il faut d'abord s'arrêter à la question du statut des œuvres d'art pour certains théoriciens. Nelson Goodman aux États-Unis ou Gérard Genette en France se sont ainsi intéressés depuis une trentaine d'années à définir deux régimes (plutôt que statuts) pour les œuvres d'art. D'un côté, ce que Goodman nomme les œuvres « autographiques » (ce qui renvoie à peu près au « régime d'immanence » pour Genette), c'est-à-dire les formes d'art à exemplaire unique et où la relation entre l'œuvre et l'auteur est directe et contextuelle (par exemple, la peinture ou le happening) ; et de l'autre, les œuvres « allographiques » (à « régime de transcendance » selon Genette), qui, elles, sont définies par un script ou une partition sous-jacente permettant de les réitérer à l'infini (par exemple, le roman ou la musique écrite). On pourrait dire pour simplifier que l'œuvre d'art, dans le régime autographique, se conçoit sur le mode de la pure présence, sa qualité étant fonction de son authenticité. À l'inverse, dans le régime allographique, l'œuvre est sur le mode de la réitération infinie, ce qui implique que sa qualité soit fonction de son mode d'interprétation (au sens d'occurrence). Pour le dire autrement, une mauvaise interprétation d'un morceau de musique est toujours la même œuvre, alors qu'une très bonne copie d'un tableau médiocre n'est jamais qu'une copie. De ce point de vue, et assez curieusement, la position de Goodman rappelle un peu celle de Benjamin, en ce que Goodman avait formulé l'hypothèse selon laquelle tous les arts auraient été à l'origine autographiques et se seraient progressivement (et inégalement) émancipés, en adoptant, là où c'était possible, des systèmes de notation (à la notable exception de la peinture¹).

1. Voir Nelson Goodman, *Languages of Art*, *op. cit.* ; en particulier p. 194-198. Pour un commentaire de ces positions, voir Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, t. 1, *op. cit.*, p. 25.

Sans trop entrer dans les détails des implications de cette répartition des œuvres d'art, on peut essayer d'en tirer quelques réflexions concernant la question de l'exposition. Il semblerait en effet que l'exposition est justement ce qui fait le lien pour toutes les œuvres d'art entre ces deux régimes (allographique et autographique). En effet : il est facile de considérer qu'une œuvre exposée plusieurs fois est un peu comme un morceau de musique joué plusieurs fois. De même qu'il y a des bonnes interprétations d'un morceau de musique, il y a des « bonnes » présentations d'une œuvre d'art (et d'autres qui sont ratées, au sens où elles ne la mettent pas en valeur, la rendent incompréhensible, illisible ou invisible). À ce propos, on pourrait penser que l'exposition est peut-être ce processus historique dont parle Goodman – équivalent aux systèmes de notation pour les autres arts –, qui tend à transformer les objets autographiques, comme la peinture, en objets allographiques. Il est facile de constater ce phénomène avec les œuvres canoniques les plus connues, œuvres qui ont été exposées des dizaines de fois, chaque fois dans des contextes différents, avec des accrochages différents (éclairage, espace, parcours...), des publics différents, etc.

En somme, il semblerait que la controverse précédemment évoquée à propos de la disparition de l'aura des œuvres d'art, du fait de la reproductibilité et de l'essor de la valeur d'exposition, soit plutôt un leurre. Il est assez facile de voir que l'aura, telle que Benjamin l'envisage, relève largement de l'idée d'autographie, c'est-à-dire de singularité contextuelle (à laquelle il faudrait bien sûr ajouter l'idée d'*in situ*, c'est-à-dire l'idée qu'il y aurait un lieu originaire de l'œuvre, lieu qui entretiendrait un lien particulier avec l'œuvre et dont la rupture du lien serait une perte irrémédiable). Pourtant, quand on y réfléchit, on se rend bien compte que tout cela n'est pas si simple. Ne serait-ce que parce que le déplacement ou la perte du site d'origine se produit parfois directement sur le site en question. Comme le disait très bien Gérard Genette, la cathédrale Saint-Paul de Londres est sans aucun doute toujours au même endroit et elle est relativement inchangée depuis le XVIII^e siècle. Ce qui a changé, c'est tout le reste, tout ce qui l'entoure (la City) et qui fait qu'il est difficile de penser que son environnement corresponde à quoi que ce soit d'envisagé par son architecte¹... On pourrait évidemment

1. Gérard Genette, *ibid.*, p. 265.

multiplier les exemples de ce genre (le Parthénon, les pyramides de Gizeh, Notre-Dame de Paris, etc.).

À l'inverse, il est facile de montrer que l'exposition réalise simultanément l'opération inverse : elle rend autographiques des objets allographiques. En effet, une interprétation singulière d'un morceau de musique, un tirage particulier d'une photographie, une certaine édition d'un livre sont constamment sacralisés et l'événement unique de leur rencontre avec le public prend une dimension qui excède la simple expérience réitérable. L'expérience de notre vie quotidienne le démontre : bien qu'il soit possible de lire cent fois un roman, de regarder cent fois un DVD et bien qu'il s'agisse chaque fois du même objet, toutes les lectures ou consultations n'ont pas la même importance, chacune est singulière (négativement ou positivement). Ce point de vue conduit à penser que toute lecture d'un livre ou écoute d'un morceau de musique, en tant qu'expérience singulière, s'apparente à une exposition. Gérard Genette appelle cela la « pluralité fonctionnelle (attentionnelle, réceptionnelle) des œuvres¹ ». C'est-à-dire le fait qu'une œuvre, indépendamment des variations subies, ne produit jamais deux fois exactement le même effet, ou – ce qui en est une conséquence – ne revêt jamais exactement le même sens.

En somme, l'exposition serait une sorte d'échangeur entre les notions d'autographie et d'allographie (ou d'immanence et transcendance des œuvres). Pour le dire autrement, l'exposition serait ce qui fait qu'une œuvre d'art n'est jamais totalement unique (puisque elle se démultiplie à l'infini dans l'infinité de ses contextes de présentation) et jamais totalement répétable non plus (puisque'on la rencontre toujours à des moments uniques). C'est aussi ce qui encourage à considérer l'organisation d'exposition comme relevant à la fois de l'interprétation – comme pour un comédien ou un musicien – et de la création, en étant en soi un discours autonome, une conjonction singulière (on se rappelle ici de l'opposition proposée par Daniel Buren, entre des commissaires d'exposition vus soit comme des « auteurs », soit comme des « interprètes »). Dans cette optique, l'exposition en tant que processus correspond à peu près à ce que Nelson Goodman nomme « l'implémentation »

1. *Ibid.*, p. 266.

des œuvres d'art. L'implémentation, c'est un peu comme l'activation d'un processus ou l'actualisation d'une virtualité. Citons la définition que Goodman en a donné : « L'implémentation d'une œuvre d'art peut être distinguée de sa réalisation (exécution). Le roman est achevé lorsqu'il est écrit, la toile lorsqu'elle est peinte, la pièce lorsqu'elle est jouée. Mais le roman abandonné dans un tiroir, la toile stockée dans un magasin, la pièce jouée dans un théâtre vide ne remplissent pas leur fonction. Pour fonctionner, le roman doit être publié d'une façon ou d'une autre, la toile doit être montrée publiquement ou en privé, la pièce représentée devant un public. La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation – et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation à la faire fonctionner¹. » En somme, nous dit Goodman, l'implémentation est le processus qui permet de réaliser le fonctionnement esthétique qui sert de base à la notion d'œuvre d'art (parfois néanmoins – comme dans le cas d'une exposition-œuvre – réalisation et implémentation sont presque confondues²).

Plus récemment, Eddy Zemach, autre philosophe issu de la tradition analytique américaine, a introduit une nouvelle idée qui enrichit encore ces conceptions. Zemach considère que les œuvres d'art sont toutes totalement singulières (ou autographiques), dans le sens où leur réception est nécessairement unique (ce qui a été énoncé plus haut). Zemach distingue les perceptions différenciées des œuvres, en les classant selon deux modes de répétition : d'une part les occurrences (ce qui correspond aux implémentations multiples d'une œuvre allographique) et d'autre part les « récurrences » (ce qui correspond aux différentes occasions où l'on rencontre effectivement une même œuvre). Selon Zemach, aussi bien les œuvres autographiques qu'allographiques ont des récurrences, indépendamment de leur statut. Par exemple, si on entend plusieurs fois la même interprétation d'un morceau de musique sur un disque, il ne s'agit pas simplement d'« occurrences » d'un même type idéal (la partition), mais aussi de récurrences d'une même

1. Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action* (trad. fr. R. Pouivet), Paris, L'éclat, 1996 (éd. originale, Cambridge, Harvard University Press, 1984), p. 54-55.

2. *Ibid.*, p. 59.

interprétation d'une partition déjà écoutée. Même chose, si une peinture est vue plusieurs fois : chaque fois, elle est vue différemment, et d'ailleurs, – comme nous l'avons déjà fait remarquer – elle a elle-même évolué du fait de sa transformation au cours du temps ou des modifications liées à sa présentation (et cela sans même tenir compte du fait que nous avons nous-mêmes changé depuis la fois précédente¹). L'hypothèse que nous formulerons est que toute œuvre d'art est allographique du point de vue de son projet et de ses opérations de production, dans le sens où elle ne peut anticiper *a priori* sur toutes les réceptions possibles et qu'elle s'adresse – intentionnellement ou non – à l'infinité des moyens de diffusion, de reproduction ainsi qu'à l'infinité des publics possibles. Simultanément, la réception d'une œuvre d'art est nécessairement autographique, dans le sens où chaque expérience qui en est faite est une expérience unique, irréproductible de manière exactement identique.

Les fonctions possibles de l'exposition

Empruntons le point de vue des sciences sociales ou des sciences de la communication. Les sociologues, de même que les anthropologues, ethnologues – et plus récemment les spécialistes de la communication – se sont en effet beaucoup intéressés à l'exposition ; plus sans doute que les philosophes ou les historiens de l'art (sans doute parce qu'ils n'y voyaient pas d'enjeux ontologiques majeurs). Cela étant, pendant longtemps, ils se sont assez peu intéressés à l'exposition d'art (en tant que forme spécifique) et plutôt au champ de la culture au sens large. La raison en est que la notion d'exposition a longtemps été entendue par les sciences humaines dans un sens assez large qui met en jeu l'activité humaine de présentation, de communication, de circulation (des marchandises et des symboles). D'ailleurs, même lorsque Bourdieu avait écrit un essai à propos de la fréquentation des musées (*L'Amour de l'art*), il s'agissait surtout de montrer les inégalités sociales d'accès

1. Voir Eddy M. Zemach, *Real Beauty*, University Park, The Pennsylvania State University, 1997.

à la culture et pas tellement de s'intéresser aux logiques internes au champ considéré. Dans un autre registre, lorsque certains sociologues, comme Francastel, s'étaient intéressés aux œuvres d'art, il s'étaient plutôt penchés – dans une perspective marxiste – sur le reflet de l'évolution de la société qui, selon eux, serait visible dans les œuvres et les techniques employées, en s'interrogeant assez peu sur leurs circulation et conditions de visibilité. L'exception sociologique est venue somme toute assez récemment, à la suite notamment des études de Raymonde Moulin sur le marché de la peinture en France ou sur les artistes et institutions¹. Dans ces ouvrages, l'auteure s'attache en effet à essayer de montrer que les œuvres d'art n'existent en tant que telles qu'en relation à un réseau d'actes et de paroles qui mobilisent des compétences variées (ce qui implique une réflexion sur l'exposition). On retrouve ce même souci relationnel avec la question des processus de création et de monstration dans les travaux de Howard Becker et (dans un autre registre) avec la théorie institutionnelle de George Dickie ou encore chez Nathalie Heinich à propos des problèmes de réception de l'art contemporain.

Il semblerait en tout cas, qu'à partir de ces auteurs, on puisse en arriver à des questions de définition qui touchent véritablement à l'exposition d'art (contemporain) et non plus uniquement au champ de la culture pris au sens large. En effet, l'art n'est plus vu par ces sociologues comme une entité abstraite, mais plutôt comme une réalité contextuelle, fluctuante, dépendant fortement des interactions au sein d'un champ (et des positions/revendications respectives – en évolution constante – des différents acteurs de ce champ). Pour ces sociologues, à l'instar des positions d'Erving Goffman sur les cadres de l'expérience, exposer n'est pas une action hasardeuse, cela n'a jamais consisté dans le simple fait d'accrocher un objet au mur ou de le poser quelque part, mais plutôt dans le double mouvement qui consiste à conditionner un public – c'est-à-dire à créer/utiliser un horizon d'attente en fixant des limites (un cadre) et à opérer une action qui s'apparente à une consécration, dans les limites qui avaient préalablement été fixées. En d'autres termes,

1. Voir, de Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1967 et *L'Artiste, l'Institution, le Marché*, Paris, Flammarion, 1992.

il s'agit de faire apparaître quelque chose qui sera reconnu comme digne d'intérêt par un public préconditionné. Il n'est donc pas surprenant que Nathalie Heinich ait rédigé un article traitant de la définition de l'exposition dans l'*Encyclopaedia Universalis* en dressant une typologie des fonctions de l'exposition plus que de ses domaines : fonction symbolique (de glorification religieuse ou politique) ; fonction commerciale (liée à la valeur marchande) ; fonction documentaire (censée diffuser des connaissances) ; fonction esthétique (liée à la valeur artistique des œuvres)¹.

Ce qui nous intéresse dans ce type de définition, c'est qu'il part des usages des objets plutôt que des lieux de présentation ou de la nature des objets eux-mêmes. La typologie proposée par Heinich est sans doute un peu rapide, mais elle peut aisément être complétée par d'autres typologies du même genre. Par exemple, celle qu'avait dressé Christian Besson, à propos des expositions d'art contemporain. Besson s'y intéressait, non aux usages, mais aux objectifs poursuivis par les expositions. Il en distinguait de trois ordres. D'abord, l'écriture de l'histoire de l'art, particulièrement dans le cas de la plupart des expositions thématiques ou rétrospectives. Ensuite, l'énonciation de projets et de valeurs esthétiques ; auquel cas, l'exposition est militante et performative : il s'agit, nous dit-il, de créer un effet d'ambiance, un *work in progress*, où ce qui compte n'est pas tellement ce qu'il y a à voir mais ce qui s'y passe (la production d'une situation). Enfin, la fonction symbolique (créatrice de mythes) : ce que l'on a vu avec la question des « commissaires-auteurs ». Ces figures de l'exposition dont parle Besson représentent une compréhension un peu plus fine de la typologie proposée par Nathalie Heinich, compréhension plus facilement adaptable au champ de l'art contemporain en tout cas².

La question des définitions de l'exposition a également suscité l'intérêt de certains spécialistes des théories de la communication et représentants des *cultural studies*. L'ambiguïté du mot exposition en est en partie la cause : le fait qu'une exposition soit à la fois un « objet » – un lieu ou un ensemble

1. Nathalie Heinich, article « Exposition », dans l'*Encyclopaedia Universalis*.

2. Christian Besson, « Expositions », dans *De A à Z. Les centres d'art contemporain*, Paris, DCA/Flammarion, 1994, p. 155 et p. 159.

d'œuvres que l'on va découvrir – et un « acte » – le fait de présenter quelque chose¹. Essayons d'explorer cette double compréhension à travers deux points de vue : celui de Jean Davallon et de Bruce Ferguson – sur l'exposition en tant que médium pris parmi les techniques ou situations de communication – et celui de Reesa Greenberg, pour qui l'exposition peut se comprendre comme une action ou un événement spécifique (largement dépendant d'interactions entre un certain nombre d'acteurs), une façon de présenter les choses ayant une certaine autonomie (ou autoréflexivité).

En fait, contrairement à ce que l'on pourrait penser, la compréhension de Davallon ne consiste pas à dire que l'exposition serait un canal au sens classique des théories de la communication (émetteur, récepteur et canal de transmission), mais plutôt de présenter l'exposition en tant que situation de médiation, un espace où la médiation circulerait sous toutes ses formes. Il le dit ainsi : « Dire que l'exposition est un média ne signifie pas qu'elle vise obligatoirement à transmettre intentionnellement un message, mais elle médiatise la relation du public aux objets². » On ne peut sans doute qu'être d'accord avec ce point de vue : il y a de la médiation (verbale et non verbale) absolument partout dans une exposition et ce sont alors les différentes formes d'agencement de la médiation qui fondent le fonctionnement d'une exposition. Il suffit, pour s'en convaincre, de penser à toutes les opérations entreprises sur les objets pour accompagner leur présentation : cartons d'invitation, sites internet, conférences, visites guidées, cartels, texte d'introduction, dossier de presse, mais aussi la scénographie : les cadres, socles, éclairage, parcours... Au fond, la question serait plutôt d'arriver à trouver ce qui, dans une exposition, ne relève pas de la médiation. Davallon dit cela un peu différemment : pour lui, une exposition est une configuration particulière de l'espace et en même temps une installation dans cet espace de « choses et d'un public ». Autrement dit, l'exposition se définit « comme un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (consti-

1. Comme le dit Jean Davallon : « [l'exposition] désigne à la fois l'acte de présentation au public de choses, les objets exposés (les expôts) et le lieu dans lequel se passe cette présentation » (*Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers, op. cit.*, p. 204.).

2. *Id.*

tive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux ». Pour cette raison, l'exposition est un média (un moyen de communication) dans le sens où c'est à la fois un cadre et des modalités pour qu'un certain type de relations se produise. L'exposition n'est donc pas un objet réflexif (comme peut l'être une œuvre d'art), mais elle est « transitive », en ce qu'elle se situe par rapport à des objets ; à la fois en les désignant et en indiquant la façon de les aborder¹. Il y a de ce fait pour Davallon une différence de nature fondamentale entre une exposition et les objets qu'elle comporte. La relation entre les deux relevant d'un mouvement de décontextualisation – recontextualisation (ce que Davallon caractérise comme des actes de séparation suivis d'actes de combinaison, de mise en scène d'un discours par la mise en ordre des objets et des liens entre eux²). La typologie que produit Davallon des expositions est sensiblement différente de celles de Heinich ou Besson. Pour lui, les objectifs d'une exposition sont, soit de proposer une situation de rencontre entre visiteurs et objets, soit d'être vecteur d'une stratégie de communication, soit encore de chercher à avoir un impact social³. Il n'est pas sûr que cette typologie – pas plus que celles de Heinich ou de Besson, soit complètement satisfaisante. D'autant plus que ces différents objectifs pourraient là encore très bien se superposer. Néanmoins, il y a chez Davallon l'idée supplémentaire d'une opérativité symbolique de l'exposition, une exposition participant éventuellement à la constitution de l'identité d'un groupe⁴.

Ainsi que nous l'avons vu dans la deuxième partie, l'une des caractéristiques principales de la conception de l'exposition selon Davallon est sa dimension « textuelle ». Selon lui, une exposition est un peu comme une énonciation – ce que nous avons qualifié de texte d'une exposition. Une exposition, nous dit-il, produit deux types d'énonciations : celle du concepteur-réalisateur et celle du visiteur (qui visite en interprétant ou en jouant, au double sens du terme, le script qui lui est soumis). Le monde de l'exposition est abstrait par nature et il entretient avec le monde quotidien des relations codées. C'est ce

1. Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre*, op. cit., p. 7.

2. Jean Davallon, *ibid.*, p. 166-168.

3. *Claquemurer...*, op. cit., p. 8-11.

4. *Ibid.*, p. 125.

qui fait que la visite d'une exposition fait entrer dans un autre monde (que Davallon qualifie d'utopique, mais qui nous semble correspondre plutôt à ce que Foucault nomme une hétérotopie). Pour Davallon, le succès d'une exposition est alors fonction d'une efficacité, c'est-à-dire un rapport positif entre les attentes d'un public et ce qu'il reçoit en termes d'émotion, de contemplation ou de connaissance. On remarquera que la conception de Davallon, à l'opposé de la plupart de celles évoquées jusqu'à présent (en particulier celle des philosophes ou des historiens de l'art) ne part plus des objets, mais des « relations entre objets et publics¹ ».

L'exposition en tant que texte, expression, événement

Certains auteurs, sans être nécessairement en accord avec la position de Davallon, prolongent (et radicalisent) son propos en insistant particulièrement sur les sous-textes idéologiques du geste d'exposition. Bruce Ferguson évoque ainsi le fait que toute exposition serait avant tout un « système stratégique de représentations ». « Depuis son architecture qui, nous dit-il, est toujours politique, jusqu'aux couleurs des murs qui sont toujours psychologiquement signifiantes, en passant par les cartels qui sont toujours didactiques (même, ou spécialement, dans leurs silences), sans même évoquer les exclusions artistiques de nature idéologiques, etc.². » La volonté d'influencer le public, de le transformer serait au cœur de toute exposition. Les expositions, nous dit-il, font partie de l'économie politique de la culture et font partie des « industries de la conscience ». Selon lui, on ne prend pas suffisamment en compte le phénomène de l'adresse (le fait de savoir à qui s'adresse l'exposition) et on ne peut se contenter de bâtir une typologie (quelle qu'elle soit) en évoquant uniquement les genres de l'exposition (« sitcom, film policier, mélodrame, exposition d'auteur, etc. »), comme on le ferait pour les films ou les livres. Selon ses mots : « Qui parle à qui, pour le compte de qui et à quelles

1. *Ibid.*, p. 250, p. 254, p. 272 et p. 275.

2. Bruce Ferguson, « Exhibition Rhetorics. Material Speech and Utter Sense », dans *Thinking about Exhibitions*, op. cit., p. 178-179.

conditions, de même que quand et où l'énoncé se produit sont des questions significatives qui peuvent être adressées à tout acte de communication. En demandant qui parle, il est possible d'établir le genre, l'ethnicité, la race, l'âge, l'arrière-plan culturel et l'histoire des textes de l'énonciateur. En demandant "à qui et pour qui" nous pouvons établir la nature administrative de la relation : qu'elle soit commerciale ou informelle, qu'elle arrive par un biais individuel, professionnel ou institutionnel ; qu'elle soit intime ou formelle, d'un enseignant à un étudiant, d'un esclave à un maître, etc.¹. » Il s'agit en d'autres termes d'analyser le caractère conscient et inconscient d'une exposition, en prenant en compte notamment sa mise en scène institutionnelle : qu'il s'agisse de la position élitiste du MoMA de New York, du style « branché » des centres d'art ou des lieux autogérés par des artistes (avec leurs complaisances éventuelles envers les lieux communs de la bohème d'avant-garde). Il s'agit également de prendre en compte la relation complexe entre centres et périphéries de l'art et notamment d'examiner les relations de pouvoir au sein même d'un monde de l'art, relations mises en évidence par certains projets d'exposition. Dans cette optique, il s'agit de penser l'exposition non plus simplement comme un texte clairement énoncé, mais en allant jusqu'à étudier sa grammaire ou sa rhétorique, afin éventuellement de voir les dits et non-dits de ce texte, d'en comprendre les motivations conscientes et inconscientes, d'en noter les lapsus, les ellipses, les omissions, les erreurs.

Face à la conception textualiste, inspirée des positions post-structuralistes, que formulent Davallon ou Ferguson, d'autres auteurs essaient de faire valoir l'idée que, loin d'être seulement une forme transitive informant (mettant en forme) des objets préexistants et surcodant leur existence dans l'espace social, l'exposition serait en elle-même ce qui fait événement et produit du sens. L'un des points de départ de cette position est le constat que, quoi qu'on en pense, les expositions sont devenues la forme dominante de notre monde, et l'unique moyen d'accéder aux œuvres d'art ; ce qui fait qu'on ne saurait les en séparer aussi facilement. Ainsi, on aurait beau jeu de pointer tous les éléments qui s'ajoutent à un objet pour lui donner sens, cela ne vaudra pas

1. *Ibid*, p. 183-184 et p. 187.

dire pour autant que l'objet soit susceptible d'exister indépendamment de son exposition. Le phénomène de l'exposition temporaire est de ce point de vue encore plus fort que celui de l'exposition permanente, en ce que les expositions temporaires traduisent directement l'événementialisation de l'art (et de la société). Cette tendance à l'événementialisation de l'art par l'exposition se traduit de fait concrètement (et quotidiennement) par la mise en avant du cadre, de la forme de l'exposition, au détriment de ce qui est montré. L'exposition, dès lors, ne peut simplement être comprise comme véhiculant un message comme dans la conception de Davallon, mais doit être vue comme étant en elle-même un message, éventuellement sans contenu¹ : il peut y avoir une exposition d'art, sans qu'il y ait d'art². De fait, si l'on suit la position de certains auteurs, une exposition ne peut plus simplement être comprise comme une situation de rencontre entre un public et des objets (situation idéologiquement orientée par sa mise en forme). Bien sûr, comme le remarque Ferguson, une exposition représente une situation qui est contextuellement orientée et déterminée (rencontres, publicité, recommandations, relations...), y compris par des éléments qui lui sont totalement hétérogènes (politiques, économiques, sociaux ou autres...). Mais d'un autre côté, l'exposition, dans sa vacuité contemporaine, fait signe et incite à aller au-delà de cette compréhension. Ce n'est pas simplement une situation de communication (surtout quand les objets sont secondaires), c'est aussi un geste signifiant, un geste de prise de parole, de demande d'attention. En particulier dans le cas de l'art (où il n'est pas question de formes de connaissance comme les autres), et notamment dans le cas de l'art contemporain. À ce propos, citons une définition intéressante de l'exposition, que donnait l'artiste et commissaire d'exposition Rémy Zaugg : « Une exposition est une présentation, la présen-

1. C'est un peu ce qui a pu être constaté dans certaines expositions, comme par exemple la première exposition d'Andy Warhol à Philadelphie en 1965, où l'affluence était telle qu'on avait dû retirer les œuvres des murs.

2. Par parenthèse, on pourrait presque dire que le monde dans lequel nous vivons est un monde « de l'exposition », dans le sens où la façon de présenter les choses tend à se substituer aux choses elles-mêmes. C'est en quelque sorte la « victoire grincante » des théories de la communication et c'est ce que tout un chacun peut observer en regardant la télévision ou en lisant les journaux.

tation d'une collection d'objets. Mais dans le fait d'être la somme d'une série d'objets d'exposition (expôts) il y a aussi et par-dessus tout l'activité d'exposer. En ce sens, l'exposition est une action. Exposer veut dire étaler, mettre en lumière : sauver de l'obscurité, de l'indifférence, de l'insignifiance, tirer vers la lumière, montrer, désigner ce qui n'est pas remarquable ; exposer veut aussi dire citer, faire la leçon, définir, sortir de l'anonymat, exhiber quelque chose de privé ou d'intime en public. En bref : s'assurer que c'est vu. Exposer peut se résumer à dire : "regardez ceci". Exposer est un acte qui force les objets à être contemplés et qui commande à l'œil de regarder ces objets¹. » De ce point de vue, l'acte d'exposer entretient une relation intime avec la question du passage de l'ombre à la lumière et réciproquement. Hubert Damisch rappelait ce mot de Diderot à propos du Salon de 1767 : « Combien de tableaux seraient demeurés dans l'ombre de l'atelier s'ils n'avaient point été exposés ! » Avant d'ajouter qu'exposer, « c'est d'abord faire passer de l'ombre à la lumière, donner à voir ce qui jusque-là demeurait invisible. Ainsi l'idée d'exposition va également de pair avec celle de publicité, au sens étymologique du terme : exposer, c'est publier, en appeler au public [...] faire passer les œuvres de l'espace privé de l'atelier ou de la collection à l'espace commun de l'exposition, qu'on ne confondra pas avec celui du musée² ».

Reesa Greenberg insistait pour sa part sur le fait que, parfois, les compréhensions textualistes de l'exposition, comme celles de Davallon ou Ferguson, sont trop figées ou manichéennes : « Depuis le milieu des années 1970, il y a eu une forte tendance dans les écrits sur l'art à identifier et analyser les expositions en utilisant un modèle verbal. Pour le pire ou le meilleur, l'exposition est devenue un texte : un texte spatial présenté en trois dimensions ; un texte temporellement fini avec des points fixes de commencement et d'achèvement ; un texte thématique ou narratif ; un texte qui incorpore des métatextes hégémoniques ou subversifs ; et, en tout cas, un texte "lu" par les regardeurs³. » Que se passerait-il, nous dit Reesa Greenberg, si un autre

1. Rémy Zaugg dans *L'Exposition imaginaire*, op. cit., p. 362.

2. Hubert Damisch, *L'Amour m'expose. Le projet « moves »*, Gand, Yves Gevaert, 2000, p. 38 et p. 45-46.

3. Reesa Greenberg, « The Exhibition as Discursive Event », dans *Longing and Belonging : From the Faraway Nearby*, Santa Fe, Site Santa Fe, 1995, p. 120.

modèle verbal d'exposition était pris en compte, un modèle qui présenterait moins l'exposition en tant qu'entité et plus en tant qu'événement ; un phénomène qui ne serait pas tant fini et fixé que temporellement fluide ; moins une construction isolée et plus une structure relationnelle de par ses connexions internes et externes ; moins comme une adresse et plus comme une conversation – en d'autres termes, l'exposition en tant qu'« événement discursif » ? Un tel modèle mettrait selon elle « l'accent sur l'oral plutôt que sur l'écrit ; le social plutôt que l'individu ; le poétique plus que le prévisible ; et des moyens perméables et aléatoires plutôt que des interprétations basées sur l'interpolation, l'interrogation ou l'iconographie. [...] Ce qui compte le plus est quelle quantité de discussion est générée, pour combien de temps, dans quels secteurs de la société et, le plus important, avec quels effets¹ ».

Certaines expositions comme la Documenta 5, « Les Magiciens de la terre », « Chambres d'amis », « Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle », « Mining the Museum », la Documenta 11, etc. peuvent ainsi être compris comme des événements discursifs, relativement ouverts, dans le sens où ce qui avait été recherché par leurs promoteurs était ouvertement polémique, ou tout au moins prétendait fournir l'amorce d'une discussion et la mise sur le tapis d'un débat. L'exposition en tant qu'événement discursif pourrait donc apparaître comme une sorte de prise de parole, ou en tout cas comme une volonté de faire réagir. Dans ce cas, la médiation, la scénographie, le choix des œuvres (ou leur oubli) participe d'une volonté non pas de neutralité ou de domination (aux sens de Davallon et Ferguson), mais de l'engagement d'un débat par l'exposition (les objets exposés étant éventuellement secondaires). La conception de l'exposition que nous venons d'énoncer, en tant qu'événement discursif, puise ses racines dans des discussions de la fin des années 1960 et du début des années 1970, visant à transformer le musée ou le centre d'art en un lieu de discussion, conception à opposer à la tradition sacralisatrice du musée. L'idée était de créer un forum ou un laboratoire, c'est-à-dire de susciter l'appropriation par le public des contenus des expositions ; faire en sorte qu'une exposition soit la résultante de processus discursifs – l'objet d'une appropriation symbolique de la part de son public –

1. *Ibid.*, p. 123.

et non l'illustration de ces processus (les textes et sous-textes dont parlent Davallon ou Ferguson)¹. Évidemment, cette nouvelle conception du musée ou du centre d'art est très largement utopique – et il n'est pas sûr qu'elle ait jamais dépassé le stade du vœu pieu –, même si on la retrouve couramment chez Nicolas Bourriaud, Éric Troncy et d'autres (en dépit de résultats parfois contradictoires²).

1. La meilleure illustration de ce type de projet dans le contexte français a été le Centre Beaubourg, tout au moins dans sa phase de conception et dans les premières années de son fonctionnement. À ce propos, voir Bernadette Dufrière, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*

2. Sur ce point, voir en particulier Jan Winkelmann, « Entretien avec Éric Troncy », dans *Coollustre*, *op. cit.*, p. 232.

CONCLUSION

Pour une histoire de l'exposition

Il sera ici question de la possibilité de proposer une alternative à l'idée traditionnelle d'histoire de l'art sous la forme d'une histoire de l'exposition. L'histoire de l'exposition n'est évidemment pas la même chose que l'histoire de l'art, ni que l'histoire des représentations, l'histoire des techniques ou l'histoire des idées, mais emprunte nécessairement des éléments à toutes ces catégories (et à d'autres). En fait, l'histoire de l'exposition est un domaine à la fois incohérent par nature (car fortement hétérogène) et en permanence en chantier, ne serait-ce que parce que le fait de dresser l'histoire de l'exposition renvoie nécessairement à un grand nombre d'enjeux très divers, concernant à la fois l'objet de l'exposition lui-même (la médiation, les publics, la scénographie, les institutions, les œuvres, les artistes, la critique, l'économie de l'art, les commissaires...) et la méthode à employer pour en rendre compte. Par certains aspects, une exposition est plus facile à définir dans l'espace et dans le temps qu'une œuvre d'art, alors que par d'autres, c'est un objet absolument insaisissable.

Ce texte parle beaucoup d'expositions et assez peu d'art (ni même d'œuvres d'art). Ce n'est pas du tout dû au hasard, mais en raison d'un point de vue selon lequel il est toujours hasardeux de parler d'art en général, en raison du caractère subjectif de l'appréciation et des très grandes variations contextuelles qui s'attachent à ce mot. De même, nous avons souvent l'impression que lorsqu'on parle d'histoire de l'art cela renvoie nécessairement à l'idée que l'art existerait en tant que tel (en soi) et que l'on pourrait en raconter l'histoire (c'est-à-dire, l'histoire de la notion d'art, telle qu'elle se développe

au travers des exemples particuliers que sont les œuvres d'art). Tout le problème, c'est que l'on ne sait jamais très bien ce qu'est l'art (ni ce qu'est une œuvre d'art (en tant qu'occurrence de l'art)). Sans aller très loin dans cette direction, contentons-nous de poser la question : si l'on parle d'art, faut-il parler seulement des arts plastiques au sens traditionnel (peinture, sculpture) ? Ou faut-il élargir aux nouvelles pratiques (photo, vidéo, nouveaux médias) ou aux démarches qui ne produisent pas d'objet tangible (art conceptuel, art corporel, art relationnel ou interactif) ? Doit-on prendre en compte toutes les formes qualifiées d'art (musique, danse, littérature, cinéma, arts appliqués, graphisme, design, ou formes extra-occidentales) ? Jusqu'où peut-on aller ? Un boucher, cuisinier ou plombier peuvent facilement être considérés comme des artistes, voire un travailleur en général, comme le soutenaient les productivistes russes. Quand on y réfléchit un peu, l'art – et c'est prouvé par l'expérience – peut être « tout et n'importe quoi ». Pourtant, il existe des écoles d'art, des départements d'arts plastiques ou d'histoire de l'art à l'université, structures qui restreignent de fait cette notion.

Il est bien sûr facile de considérer que les écoles d'art, de même que les départements universitaires d'art ou (dans un autre registre) l'administration de la culture, sont des restes de conceptions idéalistes de ce qu'est l'art, conceptions qui ont des sources très anciennes dont nous vivons l'héritage en permanence dans notre vie quotidienne. Pour toutes ces structures « qui en vivent », il y a un intérêt évident à ce qu'il y ait de l'art, et c'est même leur raison d'être... Peut-être ne vaut-il mieux pas trop creuser. Car si l'on creusait, on s'apercevrait bien vite qu'à peu près n'importe quoi peut être considéré comme une forme d'art, tout ce qu'il y a de plus légitime (et défendu comme tel) et à peu près n'importe qui peut tout aussi légitimement revendiquer le droit (et les avantages afférents) d'être un artiste. Il est difficile d'imaginer au nom de quoi on interdirait à quoi que soit d'être de l'art (en écrivant cela, nous sommes bien conscient que ces remarques remettent en cause l'expertise de tout un milieu et toute une économie de l'art).

C'est pour cela qu'il nous semble préférable de parler de l'exposition. Car l'exposition, ce sont des moments, des événements singuliers et contextuels, des suites de choix parfaitement assumés et défendables qui n'ont bien souvent que secondairement à voir avec l'« art ». Parler de l'exposition permet

de changer de perspective : on renonce à connaître de manière absolue ce qu'est l'art, au profit de la question de savoir ce que l'on fait avec. On ne cherche plus à savoir ce que veut dire l'art en général, mais plutôt ce que l'on souhaite transmettre à tel ou tel public, à tel ou tel moment avec tel(s) ou tel(s) objet(s) (ou œuvre(s)). Dans une perspective historique, cela revient à chercher à comprendre ce que voulait dire l'art à un moment donné pour certaines personnes et ce que l'on souhaitait transmettre avec la présentation (et la promotion) de telle ou telle œuvre. En d'autres termes, pour l'histoire de l'exposition, peu importent les intentions des artistes, peu importe le sens d'une œuvre en général, peu importent même ses qualités (objectives ou subjectives), peu importe qu'il s'agisse ou non d'art : ce qui est important, c'est le sens que l'on a attribué dans un contexte singulier à des objets et ce que l'on a essayé de faire passer à travers les expositions qu'on en a fait.

Si les intentions de l'artiste apparaissent comme secondaires, c'est – comme les expositions le démontrent en permanence – qu'une présentation que l'on fait d'une œuvre est nécessairement une compréhension singulière (ou une lecture) qui en est faite. Que les opérateurs de l'exposition s'intéressent ou non aux intentions de l'artiste n'y change rien : l'exposition présentera d'abord leurs intentions à eux. L'exemple a été donné de la *Victoire de Samothrace* en haut de l'escalier Daru au Louvre, mais on pourrait en donner d'autres : une œuvre d'art dans un musée ou dans un centre d'art est bien souvent une création institutionnelle (historiquement déterminée), qui se présente dans notre monde en tant que marque d'un pouvoir symbolique, intellectuel, politique, voire financier, et dans des schémas mettant en jeu la société dans son ensemble. Pour aller plus loin et pour utiliser une métaphore assez facile (et utile), on dira qu'une œuvre d'art dans l'économie du monde de l'art est toujours un peu comme un oracle : elle semble muette et autoréflexive et pourtant on la fait parler en permanence. On ajoutera que le « prêtre » (commissaire ou critique) qui réalise ce tour de force en l'exposant ne peut être neutre : il veut toujours faire dire quelque chose aux œuvres, quelque chose qu'il veut que le public retienne. C'est ce qui explique que certains théoriciens aient compris l'exposition comme une sorte d'opération de communication, où les objets seraient utilisés comme éléments d'un discours – sur l'art ou sur autre chose. Pourtant, si c'est une forme de communication, c'est

une communication où le contenu du message n'est souvent pas très clair pour le concepteur lui-même.

À partir des présupposés qui viennent d'être énoncés, le problème de l'histoire de l'exposition apparaît comme beaucoup plus simple que celui de l'histoire de l'art (où nous sommes toujours face aux vertiges de l'idéalisme). L'histoire de l'exposition concerne en effet bien plus la culture que l'art, plus les discours sur l'art que les œuvres d'art, plus les visiteurs d'une exposition que les artistes. C'est une histoire très fortement matérialiste, dans le sens où s'il n'est jamais question d'« art en général » (ni même d'œuvres), il est néanmoins question d'une foule d'objets, présentés à un certain endroit, à un certain moment, à un certain public. Dans le cas d'une exposition artistique, il s'agit en outre d'un événement qui vise à mettre en relation des œuvres avec un public, dans le but (conscient ou inconscient, avoué ou non) de générer une forme prédéterminée de relation (contemplation, interaction, participation...), tout en transmettant certaines idées ou impressions. Établir une histoire de l'exposition revient à identifier ces relations, à en rendre compte, à essayer de les cerner aussi précisément que possible, à les replacer dans leur contexte.

Résumons : à un moment donné, telle œuvre, présentée de telle manière, dans telle exposition, provoque tel type de réaction. À partir de là, on peut s'intéresser aux différentes présentations d'une même œuvre dans le temps et dans l'espace, à la formation du public d'un lieu donné, à la façon dont les œuvres ont été adaptées à des contextes différents, etc. On peut faire l'histoire des Expositions universelles, des expositions d'arts décoratifs ou d'arts premiers. On peut faire l'histoire de la réception des expositions de Picasso ou de Duchamp, l'histoire du cadre, du cartel, de la signalétique, l'histoire de la médiation ou de la communication... ; le champ des possibles de l'histoire de l'exposition est quasi infini.

Cela étant, deux questions préalables se posent. D'abord, une histoire de l'exposition est-elle une histoire de la notion d'exposition ? Et dans la négative, est-il possible d'énoncer une histoire de l'exposition avant que l'on ait eu conscience de cette notion ? C'est un peu le même problème que pose l'histoire de l'art : qu'en est-il des époques où notre notion d'art n'existait pas ? Ne court-on pas le risque de projeter sur des époques que l'on ne

connaît pas des conceptions de l'art et de l'exposition qui sont les nôtres ? Il y a deux positions sur ce sujet : soit on considère l'exposition d'abord comme une opération de monstration intentionnelle, auquel cas on s'intéressera à l'exposition depuis les origines de l'humanité – et quelles que soient les intentions en question –, soit on considère seulement la prise de conscience historique de ces opérations de monstration intentionnelles. Dans ce deuxième cas, on ne s'intéressera à l'histoire de l'exposition que de manière limitée ; par exemple depuis qu'il y a des personnes dont le rôle est de penser leur organisation (pour les expositions artistiques, ce sera dans le cas des musées ou du Salon, depuis le XVII^e siècle). Éventuellement, on pourrait même se limiter à l'histoire de l'exposition depuis que la pratique du commissariat est considérée comme signifiante et/ou créative (en gros depuis les années 1960).

La deuxième question suit la première et concerne les limites d'une histoire de l'exposition. Quel intérêt y a-t-il à faire l'histoire de toutes les formes d'exposition (de manière exhaustive) ? Faut-il parler de toutes les opérations relevant de l'exposition ? Ces questions impliquent nécessairement de commencer toute histoire de l'exposition par la définition de l'objet dont on parle. S'agit-il vraiment de s'intéresser à toutes les opérations de monstrations intentionnelles, quels qu'en soient les objets et les contextes – même des expositions qui ne restent qu'à l'état de projets, même les expositions d'art mental ou les expositions n'ayant lieu que dans un catalogue ? S'agit-il de s'intéresser exclusivement à des intentions artistiques (avec le problème d'arriver à définir ce qui caractériserait des intentions artistiques) ? La question des limites est une question préalable incontournable. Elle se pose en effet en permanence à partir du moment où l'on remarque que certaines expositions qui ne comportent ni œuvres d'art, ni intentions artistiques sont souvent plus intéressantes (à tous points de vue, y compris artistique) que des expositions artistiques d'œuvres d'art canoniques réalisées par des auteurs reconnus dans les lieux les plus adaptés qui soient.

Ces deux questions conditionnent la manière dont on construira une « histoire de l'exposition ». Pour ce qui est de la première question et de l'histoire de la notion d'exposition, on s'apercevra que, quel que soit le parti pris retenu, il existe une influence croisée des genres d'expositions entre eux :

les expositions sous forme de rituels influencent les expositions artistiques, qui influencent les expositions commerciales, scientifiques ou documentaires (et inversement). Pour ce qui est de la deuxième question et des limites de cette histoire, on remarquera que, quoi qu'il arrive, on est forcément limité par les sources disponibles (surtout pour parler des expositions anciennes) et que l'on énonce une histoire de l'exposition largement fragmentaire, à partir des moyens que l'on a, en suivant des parti-pris qui ont été faits par d'autres que soi (d'ailleurs, même si on disposait de nombreuses sources, on serait amené à faire des choix signifiants entre elles). De ce point de vue, l'histoire de l'exposition – comme l'histoire de l'art – relève elle-même de l'exposition (en tant que forme de médiation).

Qu'en est-il des questions de méthode en histoire de l'exposition ? Il semble que trois questions se posent de manière récurrente : qui parle ? De quoi parle-t-on ? À qui s'adresse-t-on ? Pour le premier point (qui parle ?), on pourra reprendre la perspective énoncée par *L'Archéologie du savoir* de Foucault, et considérer qu'une histoire de l'exposition ne se donne pas telle quelle, mais met en jeu la position de l'énonciateur et ses intentions propres. Par exemple, dans *5000 Artists Return to Artists' Space* – qui est une anthologie des expositions dans un lieu alternatif de New York –, l'enjeu était à la fois de légitimer trente ans d'expositions, de construire une histoire (et une référence), tout en justifiant la poursuite de leurs actions (ce qui leur permet de prétendre à recevoir des subventions¹). On décèle le même genre d'intentions dans la série des « *Studies in Modern Art* » publiée par le MoMA, à partir des expositions qui y avaient été montées, ou dans les études consacrées à l'histoire du Magasin², du Centre Pompidou³, de la Tate ou du MoMA⁴.

1. *5000 Artists Return to Artists' Space : 25 Years* (sld. Claudia Gould et Valerie Smith), New York, Artists Space, 1998.

2. Yves Aupetitallot, *Magasin 1986-2006*, Zürich/Grenoble, JRP Ringier/Le Magasin CNAC, 2006.

3. Catherine Lawless, *op. cit.*, et plus récemment, Bernadette Dufrière (sld.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Centre Pompidou, 2007 ou Germain Viatte, *Le Centre Pompidou. Les années Beaubourg*, Paris, Découverte/Gallimard, coll. Culture et société, 2007.

4. Parmi les nombreux ouvrages consacrés à ces institutions on note par exemple Sam Hunter (sld.), *The Museum of Modern Art, New York. The History and the*

Dans ce dernier cas, l'enquête historique commandée par le MoMA reste très superficielle et consensuelle, ce qui n'a évidemment pas du tout les mêmes intentions qu'un ouvrage polémique sur le même sujet, tel que *Comment New York vola l'idée d'art moderne* de Serge Guilbaut¹. Mais l'histoire racontée par Guilbaut n'est évidemment pas plus neutre que celle orchestrée à leur gloire par les dirigeants du MoMA et on dira juste que ses intentions sont différemment orientées idéologiquement parlant.

De quoi parle-t-on ? Si l'on parle d'une exposition, quelle qu'elle soit, on est confronté à des choix dans l'ordre des priorités. Faut-il mettre en avant les institutions concernées, les œuvres (ou les objets), leur installation, faut-il plutôt s'intéresser aux décisions curatoriales, faut-il s'intéresser à la réception publique (et critique) ? Une partie du problème tient au fait que certaines expositions sont très intéressantes du point de vue de leur médiation, mais pas du tout de celui de leur scénographie ; certaines relèvent d'enjeux conceptuels novateurs alors que d'autres dont ce n'est pas le cas marquent les esprits ou rencontrent un très grand succès. Par exemple, les nombreux livres consacrés aux Expositions universelles s'intéressent bien souvent davantage au phénomène de masse qu'aux présentations elles-mêmes. À l'inverse, un livre comme *Black Box Illuminated*² consacré aux expositions de vidéo s'attache précisément à des objets particuliers (et aux difficultés que leur exposition a pu causer). Faire une histoire de la médiation verbale n'est pas la même chose que faire une histoire de la scénographie d'exposition. Dans le premier cas, il est nécessaire de mettre en jeu une analyse de l'évolution de la notion d'espace public alors que, dans l'autre, l'histoire de l'architecture a un rôle prépondérant. En somme, les histoires de l'exposition font toujours des choix

Collection, New York, Harry N. Abrams/MoMA, 1984 ou *Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art* (sld. Harriet S. Bee et Michelle Elligott), New York, MoMA, 2004 ; Frances Spalding, *The Tate. A History*, Londres, Tate Gallery Publishing, 1998. Nous ne mentionnerons pas la grande quantité d'ouvrages consacrés aux institutions plus anciennes (Louvre, British Museum, Metropolitan Museum of Art...).

1. Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1983.

2. *Black Box Illuminated*, *op. cit.*

d'objets, ont des approches croisées et ne traitent pas de tout. La difficulté est de parvenir à comparer des choses comparables en établissant un protocole d'analyse auquel on se tient. Il s'agit alors de produire une continuité signifiante (quelles que soient les intentions que l'on a).

À qui s'adresse-t-on ? Il est évident qu'un prospectus publicitaire pour le musée national d'Art moderne ou un documentaire touristique sur le Musée du Louvre qui passe à la télévision japonaise n'ont pas le même public que les ouvrages des *cultural studies*¹. Dans un cas, il s'agit d'utiliser l'histoire de l'exposition comme outil de promotion d'un lieu ; dans l'autre, il s'agit de remettre en cause les certitudes apparentes par des analyses culturalistes (faisant largement appel aux sciences sociales, à l'économie, à l'histoire politique, etc.).

Posons encore une question : comment sont concrètement écrites les histoires de l'exposition ? Le degré zéro, bien sûr, c'est de raconter sa propre expérience de visite d'une exposition (ce que font éventuellement les critiques d'art). Mais si on traite d'expositions que l'on n'a pas vues, c'est plus compliqué... Le problème, c'est qu'une exposition, contrairement à une œuvre d'art, est quelque chose de temporaire par nature (même les expositions dites permanentes des musées). En d'autres termes, on doit se fier le plus souvent à des sources documentaires (sources écrites, photos, documents audiovisuels, sites internet...). Sans compter qu'il convient de distinguer ceux qui ont participé directement de l'exposition (projets, liste des œuvres présentées, dossier de presse, affiches, cartons d'invitation, catalogues, plans, maquettes, photographies, etc.) de ceux qui témoignent indirectement d'une exposition (revue de presse, critiques, témoignages (entretiens), ouvrages contemporains ou ultérieurs, généraux ou spécialisés). Ces deux catégories – qui correspondent à la distinction épitexte/péritexte de Genette à laquelle nous avons fait référence dans la deuxième partie – sont évidemment utilisées à la mesure des intentions de l'histoire que l'on écrit.

1. Par exemple, *Visual Display. Culture Beyond Appearances* (sld. Lynne Cooke et Peter Wollen), New York, Dia Center/New Press printing, 1995-1998 ou *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (sld. Ivan Karp et Steven D. Lavine), Washington, Smithsonian Institution, 1991.

Une fois que l'on a défini une acception de la notion d'exposition et les limites possibles de ce dont on doit parler, une fois que l'on a résolu la question de l'aspect de l'histoire auquel on s'intéresse (lieux, acteurs, relations, événements...), une fois que l'on a réfléchi au public auquel on s'adresse et au genre de sources que l'on utilise, plusieurs types d'approches sont possibles. Elles pourraient être réparties, assez arbitrairement, en trois catégories : en fonction des lieux, des acteurs et des pratiques.

D'abord, les expositions définies par des lieux. Le mot lieu est pris par commodité. Il faudrait évidemment distinguer entre la question des lieux, celle des sites et celle des espaces. Pour le moment, prenons pour point de départ l'idée émise par Michel Foucault, selon laquelle l'exposition définirait des hétérotopies, c'est-à-dire des moments ou des situations en marge du monde quotidien. Dans cette optique, une histoire de l'exposition peut très bien consister à dénombrer, analyser et relier entre eux des lieux spécifiques (galeries, musées, lofts, usines...), des espaces (le *white cube*, la *black box*, la cimaise, le cadre, le catalogue...), des sites (tels squats ou friches... lieux détournés temporairement ou de manière permanente de leur fonction) utilisés pour réaliser des expositions. Une histoire de l'exposition peut ainsi parfois prendre la forme d'une histoire de la Tate Gallery ou de Beaubourg, ou plus généralement de « l'art de l'installation », voire être l'histoire des scénographies d'exposition au MoMA¹. Mais cela pourrait tout aussi bien être une histoire des « espaces alternatifs » (ou institutionnels), indépendamment de leur fonction artistique. Un certain nombre d'auteurs se sont intéressés à la formation des lieux d'exposition et à leurs précurseurs (tombes, reliquaires, églises, pèlerinages, palais) ; néanmoins, le type d'histoire de l'exposition le plus répandu (et le plus largement diffusé auprès du grand public), ce sont les histoires des musées, notamment sous la forme de documents à vocation promotionnelle vendus à la caisse ou dans la boutique des musées. Dans un autre registre, il y a aussi des lieux d'exposition qui ne sont pas des musées (qui n'ont pas de collection permanente), mais dont des histoires ont été écrites. C'est le cas, par exemple, de la société anonyme de Katherine Dreier (créée en 1920) ou du MoMA, qui, pendant ses dix

1. Voir en particulier le livre de Mary Anne Staniszewski, *op. cit.*

premières années d'existence (1929-1939), n'avait pas encore de « vraie » collection permanente et dont l'activité principale consistait à organiser des expositions temporaires. Il existe des structures qui ne sont pas nécessairement permanentes comme les centres d'art, tout en ayant eu une histoire (parfois sur plusieurs lieux). C'est le cas également des « lieux alternatifs » (ateliers, squats, lofts, usines, boutiques...). Enfin, il existe une autre forme d'approche de la question du lieu d'exposition, plus proche de la notion d'espace, c'est celle de la mise en espace et de la scénographie.

Après l'histoire des lieux, celle des personnes. Ce dont il est ici question ce sont des démarches, des intentions, des différents acteurs à l'œuvre dans une production d'exposition. Ce sont par exemple les expositions de Marcel Duchamp, de Harald Szeemann, de Daniel Buren... considérées comme des entités autonomes en fonction de leurs intentions respectives. Les artistes, comme les commissaires, ont une histoire à faire valoir en liaison avec l'exposition, de même que le(s) public(s) et la critique. Parfois, la distinction entre expositions artistiques ou non artistiques apparaît comme inopérante : il faudrait parler de certains architectes ou designers, de Norman Bel Geddes, de Victor Gruen, de Philip Johnson et de toutes les personnes qui ont vu dans l'exposition un vecteur de transformation de la société. Il faudrait également parler des à-côtés de l'œuvre d'art, de l'histoire du milieu de l'art, du monde de l'art et du champ de l'art. Par exemple, des collectionneurs et de l'usage social qu'ils ont pu faire de leurs collections. Mais aussi des galeristes. Très souvent, les galeristes ont eux-mêmes écrit leurs Mémoires (aussi souvent semble-t-il que les artistes). Plus rares sont les ouvrages généralistes traitant de l'histoire du commerce de l'art. Il y a beaucoup moins d'ouvrages consacrés à un organisateur d'exposition qu'à un galeriste ou à un artiste. Une des sources dominantes de l'histoire de l'exposition, ce sont les histoires de tel ou tel artiste ou mouvement. Quasiment tous les catalogues consacrés à un artiste ou un mouvement artistique en contiennent des éléments. Il y a assez peu d'ouvrages relatant l'histoire de la critique d'art, et encore moins l'histoire de la réception par le public (ni grand public, ni public spécialisé). Il existe bien entendu des livres de critique d'art, des livres de sociologie (comme *L'Amour de l'art* de Bourdieu), mais quasiment pas de livres d'histoire de la réception, si ce n'est des ouvrages consacrés à un monde ou un milieu de

l'art à une époque donnée, sur un laps de temps, dans un contexte culturel... (des histoires culturelles).

Nous arrivons à un dernier cas d'histoire de l'exposition. Celle qui s'intéresse à des « pratiques » et considère cette histoire – à l'instar de l'histoire de l'art – selon des schémas historiques préalables : en telle année, telle personne a été la première à réaliser telle ou telle forme d'exposition, ou tel ou tel type d'installation. Cette forme d'histoire est un peu comme l'histoire que l'on apprend à l'école, l'idée de fond étant de tracer une évolution significative (progression, régression, stagnation...) des expositions dans le temps. Une histoire centrée sur les expositions elles-mêmes implique également sans doute une histoire de la médiation ou de la communication, sans oublier le fait qu'on pourrait aussi étudier comment une même œuvre génère des réactions différentes (contemplation, consultation, interaction, zapping...) selon ses conditions de visibilité (comment on la donne à voir) et ce qu'on en dit : cette histoire ressemble à l'histoire sociale des musées, ou à celle de la médiation culturelle. Mais une telle histoire ne devrait pas se limiter de manière mécanique aux structures. Une histoire de l'exposition – histoire en forme d'archéologie, plus que « généalogie » – devrait enfin aussi pouvoir prendre en compte les œuvres. Non plus à la manière naïve des histoires traditionnelles de l'art – histoire des formes, des styles, des artistes, des manières, des projets –, mais en pensant l'œuvre comme indissociable de ses différents dispositifs d'exposition. Une situation de rencontre, un événement singulier, une fiction cent fois différente, tout à la fois support de projection et site de l'art.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art* (trad. J. Bouniort), Paris, Flammarion, série Art, Histoire, Société, 1988 (éd. originale, University of California Press, 1982).
- BENJAMIN Walter, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), dans *Essais II, 1935-40* (trad. M. de Gandillac), Paris, Denoël/Gonthier, 1971-1983 (éd. originale, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1955).
- BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1969.
- CRIMP Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- DAGOINET Francois, *Le Musée sans fin*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1982.
- DAVALLON Jean, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. Communication, 1999.
- DORNER Alexander, *The Way Beyond « Art » – The Work of Herbert Bayer*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1947.
- DUNCAN Carol, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London/New York, Routledge, 1995.
- ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (trad. M. Bouzaher), Paris, Grasset, 1985 (éd. originale, 1979).
- FIBICHER Bernhard (sld.), *L'Art exposé. Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*, Sion, Cantz, 1995.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1969.
- GALARD Jean (sld.) *Le Regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées*, Paris, La Documentation française/musée du Louvre, 2000.

L'ART : UNE HISTOIRE D'EXPOSITIONS

- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987.
- GOB André et DROUGUET Noémie, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, coll. U/Sciences sociales, 2003.
- GOFFMAN Erving, *Les Cadres de l'expérience* (1974) (trad. I. Joseph), Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1991.
- GOODMAN Nelson, *L'Art en théorie et en action* (trad. fr. R. Pouivet), Paris, L'Éclat, 1996 (éd. originale, Cambridge, Harvard University Press, 1984).
- HABERMAS Jürgen, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (trad. M.-B. de Launay), Paris, Payot, 1978 (éd. originale, Hermann Luchterhand Verlag, 1962).
- HEINICH Nathalie et POLLAK Michael, *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*, Paris, Centre Pompidou/BPI, coll. Études et recherches, 1989.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (trad. C. Maillard), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978 (éd. originale, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1974).
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (trad. collective) Paris, Gallimard, 1985 (éd. originale, 1790).
- MAIRESSE Francois, *Le Musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, PUL, coll. Muséologies, 2002.
- MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965 (éd. originale, 1947).
- MICHAUD Yves, *L'Artiste et les Commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- MOULIN Raymonde, *L'Artiste, l'Institution, le Marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- NEWHOUSE Victoria, *Art and the Power of Placement*, New York, The Monacelli Press, 2005.
- O'DOHERTY Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1976-1999.
- POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève/Villeurbanne, Mamco Institut d'art contemporain & Art édition, 1999.
- POULOT Dominique, *Musées et muséologie*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2005.
- SEROTA Nicholas, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 2000.
- STANISZEWSKI Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Ma-London, MIT Press, 1998.
- SZEEMANN Harald, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, 1996.
- VERON Élisée et LEVASSEUR Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, CNAC-GP/BPI, coll. Études et recherches, 1983.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
<i>L'exposition comme fiction</i>	12
<i>L'exposition comme langage et comme dispositif</i>	13
<i>L'exposition comme événement et comme jeu de société</i>	13
<i>L'exposition comme site de l'art</i>	14
PREMIER CHAPITRE : L'EXPOSITION COMME FICTION	15
MUSÉOGRAPHES	17
<i>Les débuts des musées et le cas des period rooms</i>	18
<i>Le white cube et l'aménagement des musées d'art moderne</i>	29
<i>Le musée : entre espace disciplinaire et hétérotopie</i>	38
SCÉNOGRAPHES D'EXPOSITION	42
<i>La scénographie d'exposition à l'âge moderne (Lissitzky, Bayer, Johnson)</i>	45
<i>Les « scénographies critiques » de l'art moderne</i>	53
<i>La normalisation progressive de la scénographie d'exposition</i>	58
<i>La scénographie d'exposition en tant qu'œuvre</i>	61
COMMISSAIRES	64
<i>Du conservateur à l'auteur d'exposition</i>	68
<i>La critique du commissariat d'exposition</i>	77

DEUXIÈME CHAPITRE : L'EXPOSITION COMME LANGAGE ET COMME DISPOSITIF	85
L'EXPOSITION COMME ENSEMBLE DE « TEXTES »	86
<i>Textes et sous-textes de l'exposition</i>	87
<i>Préalable à la scénographie : la mise en forme des objets de l'exposition</i>	92
<i>De l'objet au lieu d'exposition : questions d'accrochage</i>	97
<i>La bonne disposition des spectateurs</i>	101
<i>Des relations d'intertextualité</i>	105
<i>Lectures de l'exposition</i>	112
LES MÉDIATIONS À L'ŒUVRE	119
<i>La genèse de l'idée de médiation</i>	121
<i>Les oppositions à la médiation</i>	131
<i>Médiation et éducation</i>	138
<i>Les théories et « objets » de la médiation</i>	144
TROISIÈME CHAPITRE : L'EXPOSITION COMME ÉVÉNEMENT ET COMME JEU DE SOCIÉTÉ	151
LE MONDE DE L'ART EN TANT QUE « MATRICE »	153
<i>L'attribution de la valeur artistique</i>	154
<i>Une logique interne fondée sur des réseaux coopératifs</i>	158
À PROPOS DES CADRES PRESCRIPTEURS	165
<i>Remarques à partir de la sociologie interactionniste</i>	167
<i>L'exposition dans les cadres de l'art</i>	172
L'EXPOSITION DANS LE JEU DES RELATIONS SOCIALES	179
<i>L'accès public et universel aux œuvres d'art</i>	181
<i>L'espace public du jugement</i>	187
<i>Le traitement contemporain de la question des publics</i>	192

TABLE DES MATIÈRES

QUATRIÈME CHAPITRE : L'EXPOSITION COMME SITE DE L'ART	197
LES DÉPLACEMENTS DES ŒUVRES	198
<i>L'insaisissabilité des œuvres d'art</i>	200
<i>Les « variations » existentielles des œuvres d'art</i>	206
<i>Comment l'œuvre exposée fait-elle sens ?</i>	214
DE L'ŒUVRE D'ART À L'EXPOSITION	217
<i>De la « valeur d'exposition » au « musée imaginaire »</i>	219
<i>À propos de l'implémentation des œuvres d'art</i>	226
<i>Les fonctions possibles de l'exposition</i>	230
<i>L'exposition en tant que texte, expression, événement</i>	235
CONCLUSION : POUR UNE HISTOIRE DE L'EXPOSITION . . .	241
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	253

Cet ouvrage a été composé
par IGS-CP à L'Isle-d'Espagnac (16)

Achévé d'imprimer en décembre 2010
sur les presses numériques de l'Imprimerie Maury S.A.S.
Z.I. des Ondes - 12100 Millau
N° d'impression : K10/45721 L

Imprimé en France