

[exposer]

Éléments de réflexion autour de la question de l'exposition en arts plastiques

1

Comment penser la problématique d'exposer dans le cadre de l'enseignement des arts plastiques ?

Ce texte aborde certains enjeux de l'exposition, en distinguant plusieurs axes : le document s'interroge notamment sur ce qui peut être exposé (questionnant le statut de l'œuvre d'art), sur la manière dont l'exposition change le regard, et sur la complexité de la relation entre œuvres, public et lieu. Dans un second temps, les implications pédagogiques de l'exposition sont abordées. Le rôle de l'élève comme curateur est évoqué, comme la dimension collaborative d'un projet d'exposition, l'utilisation de l'espace d'exposition dans un cadre scolaire, et la nécessité d'incorporer la compétence exposer à l'enseignement des arts plastiques dans le second degré.

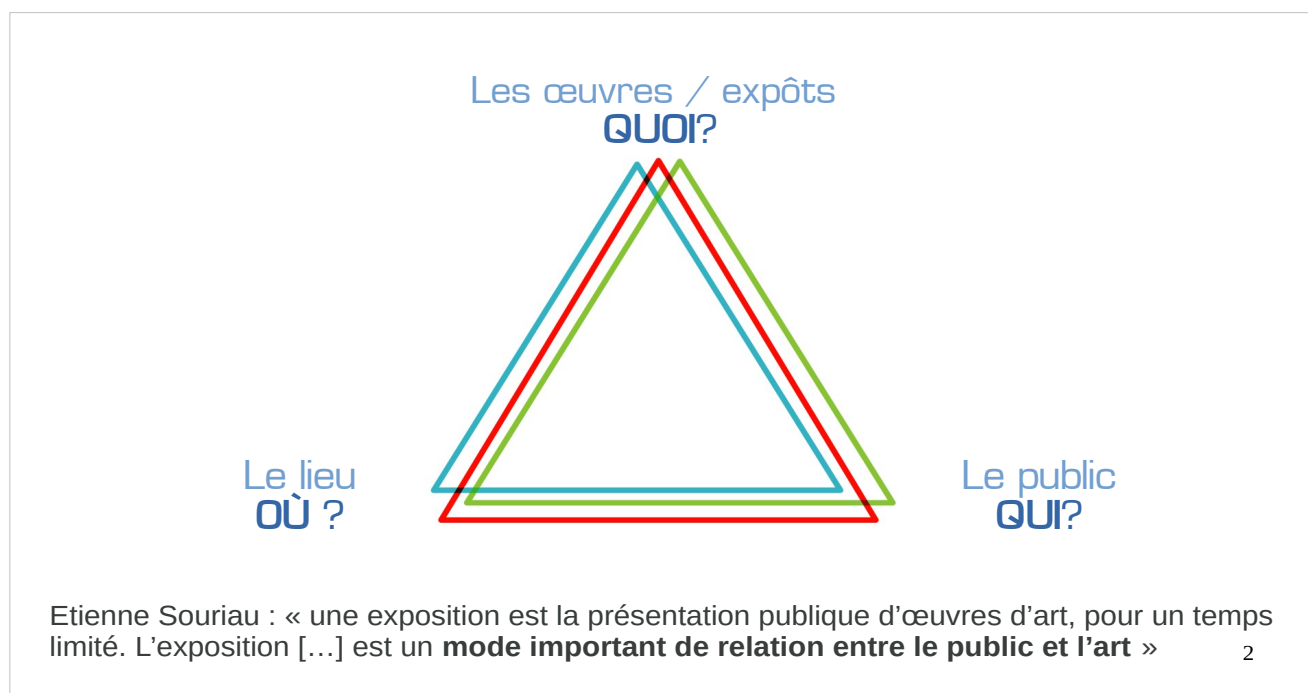
Compte-tenu du caractère très vaste de la question, cette présentation succincte ne vise évidemment pas l'exhaustivité, mais propose quelques axes de réflexion à visée pédagogique articulés autour de notions artistiques.

INTRODUCTION

Selon l'acceptation courante, une exposition est la présentation publique d'œuvres d'art, pour un temps limité. Derrière cette définition d'apparence simple, les enjeux sont complexes. Pour Étienne Souriau, l'exposition «est **un mode important de relation entre le public et l'art** ».

Selon Carl Havelange¹ : « Extraordinaire [...] est le pouvoir de l'exposition, le geste à la fois simple et complexe de soumettre au regard d'autrui quelque chose dont on décide qu'il a **valeur signifiante** ou esthétique et d'instituer ainsi une **relation singulière au visible** qui transforme, organise et sans cesse réorganise l'exercice même du regard. ²»

LA TRIANGULATION [ŒUVRE / PUBLIC / LIEU]



Nous pouvons partir de cette idée : **EXPOSER, c'est organiser la rencontre entre des ŒUVRES, un PUBLIC et un LIEU**. Cela répond donc aux questions : **QUOI** (les œuvres – ou *expôts*-)? **QUI** (viser quel public? Comment s'adresser à lui, le capter, le surprendre?) ? **OÙ** (le lieu) ?

Se posera évidemment ensuite la question du **COMMENT ?** (par exemple, dans le cas de performances ou d'actions éphémères réalisées en dehors de la galerie, se pose la question de savoir comment présenter ces œuvres, en conserver une trace et en organiser la présentation).

1 professeur en histoire culturelle du visuel.

2 p. 12. Carl Havelange, L'œuvre n'existe que dans et par le regard d'autrui (Genette, 1997).

Les oeuvres



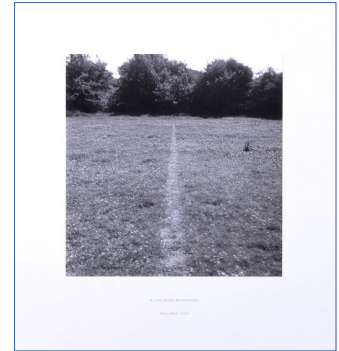
sol en mosaïque, incomplet,
Musée des beaux arts et
d'archéologie de Besançon.



Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*,
1913-1964.



Bézoard ornementé, fin du
XVIIe siècle,
Kunsthistorisches Museum,
Vienne.



La trace d'une trace : Richard Long, *A
line made by walking*, 1967

3

LES ŒUVRES

Exposer, selon la représentation la plus courante, signifie «présenter *des œuvres* ». La notion d'œuvre d'art évoque, au sens le plus étendu, le résultat d'une création ou d'un processus artistique. Il peut s'agir d'une sculpture, d'une peinture, d'une photographie, d'une édition ou d'un autre médium. Mais cette assertion mérite d'être interrogée :

- Noël Nel³ développe le concept d'expôt : **l'expôt** peut ne pas être une œuvre d'art. Par exemple, un sol en mosaïque antique, certes incomplet, mais jugé suffisamment digne d'intérêt pour être exposable (exemple des musées de sciences & techniques, sciences naturelles ou ethnographie, etc).

- **Œuvres finies ou inachevées** ? Une exposition d'esquisses, de croquis préparatoires ou de projets d'œuvres nous donne un aperçu de la **recherche** au cœur de la création artistique. Exposer, ce n'est donc pas s'intéresser qu'au résultat de la création, mais parfois privilégier la dimension poétique, le **processus** (et affirmer qu'une œuvre, même incomplète ou fragmentaire, peut être digne d'intérêt).

- **Œuvres, ou traces** ? Richard Long, *A line made by walking* est la trace (photographique) d'une trace (pas dans l'herbe). Il s'agit donc d'**exposer la trace d'une action qui s'est déroulée ailleurs, à un autre moment**. L'œuvre ne réside pas forcément dans la photographie donnée à voir a posteriori, et c'est pourtant elle qui est présente dans le musée, exposée. Il faut donc pour les artistes et curateurs (du land art, de la performance...) réfléchir en amont au type de trace que l'on peut souhaiter exposer.

- L'exemple du **cabinet de curiosités** : c'est tout entier une exposition ! Dans le cas du bézoard⁴ (curiosité successivement magique, puis scientifique, mais toujours précieuse), il y a un soin apporté au socle, dispositif de présentation destiné à manifester la préciosité et la rareté de l'objet à qui l'on confère un statut unique.

3 Noël Nel, « La monstration de l'art dans les régimes scopiques contemporains », in Regards et Musées, n° 16, année 1999, Le Regard au musée (sous la direction de Pascal Lardellier), p. 77-99.

4 Le bézoard est un corps étranger que l'on trouve le plus souvent dans l'estomac des humains ou des animaux ruminants. Considéré comme un antidote, il a également servi d'objet décoratif chez les collectionneurs de curiosités des XVIIe et XVIIIe siècles. Il a été l'objet de la curiosité scientifique jusqu'au milieu du XVIIIe siècle et faisait partie intégrante des cabinets de curiosités des naturalistes. Les bézoards étaient rapportés en Europe depuis les Indes et étaient considérés comme très précieux. Ils étaient alors enchâssés dans des métaux précieux, en particulier l'or.

LA QUESTION DU REGARD ET LE RÔLE DU MUSÉE

La question du **regard** : le fait d'exposer crée d'une part un **contexte** (des œuvres regroupées en un lieu), et d'autre part des **relations** (des œuvres hétérogènes présentées simultanément, dans un même espace), et ainsi nous amène à les reconsidérer, à changer notre regard, notre perception, nos critères de goût. Monique Sicard⁵ l'explique ainsi : « *un même objet présenté dans un musée des sciences ou dans un musée des Beaux arts ne présente pas, pour celui qui vient le voir, la même signification* ». Ainsi, **l'exposition façonne, construit le regard et le goût.** « *Le regard met en lumière des objets qui resteraient dans l'ombre ; [...] c'est le musée qui fait l'œuvre.* » ce qui l'amène à écrire : « *Le médium est façonnant* ».

DUCHAMP ROUE DE BICYCLETTE

Le cas de la *Roue de bicyclette* de Marcel Duchamp en est un exemple marquant : Exposant en 1913 une roue de bicyclette sur un tabouret la fourche en bas, il fait entrer l'objet du quotidien dans l'univers de l'art et donne naissance à ce qu'il appelle le « ready-made ». « L'objet promu au rang d'œuvre d'art devient, dès lors, une véritable machine à produire du discours sur l'art. Comme readymade, **elle pose la question de la nature de l'art que détermine son contexte (le musée), celle du rôle qui revient à l'artiste** (artisan ou bien « pur esprit »)⁶. » Une fois placé dans un musée ou une galerie, face à des « regardeurs » et soumis au jugement du critique d'art, l'objet perd son identité initiale et devient une sculpture, un objet esthétique.

En 1917, Marcel Duchamp a l'occasion de développer sa pensée quand il présente à New York *Fontaine*, qu'il signe sous le nom de « Mr Mutt », célèbre fabricant de sanitaires : « *Que Mr Mutt ait fabriqué la fontaine de ses propres mains ou non est sans importance. Il l'a choisie. [...] – il a créé une pensée nouvelle pour cet objet.* »⁷

Monique Sicard⁸ : « le musée découpe une fenêtre dans la société, isole un ensemble d'objets ou d'éléments emblématiques ; crée entre eux physiquement des **rapprochements générant des lectures inédites.** [...] » (p. 49)

L'une des missions des musées d'art est « d'installer les fondements d'une histoire collective. » p. 43. « Bien au-delà, l'exposition se présente comme une véritable reconstruction [...]. En clarifiant, organisant, hiérarchisant, **elle propose un nouvel ordre du monde** [...] » p. 44.

5 « Ce que fait le musée... Science et art, les chemins du regard », in Regards et Musées, n° 16, année 1999, Le Regard au musée (sous la direction de Pascal Lardellier), p.41-53. p. 49.

6 <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKabjB5/rqdzxx>

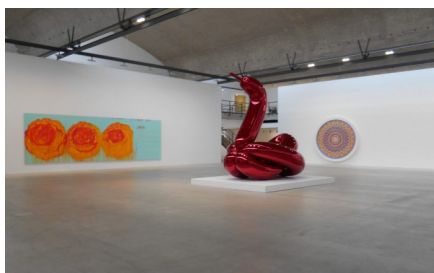
⁷Isabelle Majorel - Permalien : <https://www.panoramadelart.com/duchamp-roue-de-bicyclette> Publié le 18/09/2013

8« Ce que fait le musée... Science et art, les chemins du regard », in Regards et Musées, n° 16, année 1999, Le Regard au musée (sous la direction de Pascal Lardellier), p.41-53.

Le lieu



Murs peints, forte densité d'œuvres :
Musée des Beaux Arts et d'Archéologie de
Besançon - 2019



Un exemple de White Cube : Galerie Gagosian (Le
Bourget) – 2014



*Un diorama au Museum Américain d'Histoire
Naturelle de New York, 2017*

5

Le **lieu** conditionne l'**exposition**, parfois aussi l'**œuvre** elle-même, mais c'est aussi la condition de son existence.

Dans le cas de l'enseignement des arts plastiques, de quel lieu s'agit-il ? Salle de classe, couloir, salle inoccupée, lieu culturel, mairie, cour de lycée ? Quelle latitude avons-nous pour l'annexer, le modifier ? Peut-on repeindre les murs, occulter une fenêtre, obstruer l'accès à une porte ? Souhaite-t-on le neutraliser (*white cube*), ou bien au contraire en utiliser les caractéristiques (création *in situ*) ?

Les images ci-dessus proposent trois approches muséales drastiquement différentes, interrogeant les conditions et les **parti-pris de présentation**. White cube ou diorama ? Surcharge d'œuvres ou approche minimale ? Décontextualiser ou recontextualiser ? Le lieu s'affirme ? Se fait oublier ?

Choix **scénographiques** et conditions matérielles de présentation : couleurs, lumière, matières, mobilier, volumes et parcours d'exposition, présence ou non de cartel, quantité d'œuvres...

André Desvallées, dans ses articles, traite des problèmes de couleurs, de matériaux, des environnements des « expôts », de lisibilité des écrits (cartels, textes de présentation) et de cohérence des contenus des expositions visitées. Les problématiques soulevées sont toujours très actuelles.

- lieux d'exposition aux statuts différents selon les domaines disciplinaires (arts plastiques, histoire des sciences et techniques, etc.) conditionnant les manières d'exposer ;
- logique et contenus et des enchaînements ;
- prise en compte des publics ;
- mise en espace : circulation, cartels, textes, éclairages, environnement, confort visuel...
- les informations fournies dans l'exposition ;
- Éclairage ...

C'est peut-être l'occasion d'évoquer la **pédagogie de projet nécessaire au montage d'une exposition** : concevoir, monter une exposition, c'est un **travail collectif** : on peut être plusieurs à préparer la présentation du travail (de tous, ou de quelques uns, ou d'autres artistes -prêts d'œuvres par exemple)....

LE WHITE CUBE, L'ESPACE D'EXPOSITION

D'après le critique d'art Brian O'Doherty, le 'White cube' est l'archétype des espaces d'expositions d'art du 20^e siècle. C'est un **espace neutralisé** dans lequel sont exposées des œuvres **isolées du monde extérieur** et du contexte réel. L'art y vit dans une espèce d'**éternité**, et bien que plusieurs périodes (et styles) puissent s'y côtoyer, le temps n'a pas de prise sur lui. Le *White Cube* marque « **une césure entre le quotidien et le temps de l'appréhension esthétique** »⁹.

UNE NORME QUI NE FAIT PAS L'UNANIMITÉ

Musées et galeries affichent de plus en plus souvent des couleurs audacieuses sur leurs cimaises, voire même un décor. Serait-ce la fin de l'hégémonie du « white cube » ?

Hubert le Gall, designer et scénographe explique « *Je trouve que **le blanc a tendance à trop sacraliser les œuvres** et fait taire une certaine émotion [...]. La couleur enveloppe le visiteur et suggère une ambiance. **Il faut savoir jouer avec les œuvres** ».*

CONTRE LA FIN DU WHITE CUBE

Laurent Le Bon, directeur du Centre Pompidou-Metz¹⁰ : « **c'est peut-être le pire des espaces d'exposition, mais on n'a jamais fait mieux**. On observe un règne du cube blanc [...], mais on parle peu des **détails qui font souvent beaucoup plus que le blanc en soi : le sol, le cartel, l'éclairage, le plafond**. Il existe autant de cubes blancs que de musées d'art moderne et contemporain dans le monde. Tout le monde s'accorde aujourd'hui sur le fait qu'**un accrochage n'est pas un alignement d'œuvres sans fondement**. »

CRITIQUES & NUANCES

Carl Havelange critique le musée et les dispositifs le plus souvent mis en œuvre : « [...] **l'institution muséale emprisonne l'image plus qu'elle ne la libère**.[...]. Le musée donne l'image à voir pour mieux la dissimuler et, parfois, presque l'éteindre. ¹¹» p. 12.

Exemple de David Tudor, qui, pour l'exécution de l'œuvre de John Cage 4'33 (1952), quitte son piano, sort de scène et va ouvrir les portes de la salle de concert, dans une volonté de recontextualiser l'œuvre dans le monde dans laquelle elle s'inscrit, faire venir les sons du monde extérieur dans la salle de concert.

Noël Nel¹² constate que les expériences artistiques prolifèrent et s'hybrident. Les **lieux de monstration sont démultipliés** dans une **complexité sociale** : musées, centres d'art, galeries, sites naturels, espaces de passage, entreprises, lieux désaffectés, éphémères (usines, écoles, stations de métro, cités ouvrières, chambre d'hôtel), etc. Le **numérique** bouleverse également la donne : le smartphone que l'on emporte partout, et à partir duquel tout est tout le temps accessible : **en quoi cela modifie nos habitudes** en tant que visiteur, et en quoi cela modifie la manière que l'on pourra avoir d'exposer ou d'effectuer une médiation, lorsqu'on est en charge d'exposer ?

Isabelle Rieusset-Lemarié¹³ évoque la **valorisation croissante de la scénographie** au sein des expositions (d'art et scientifiques). Mais parfois cette valorisation scénique confère un aspect « sensationnaliste susceptible de trahir la rigueur de la mission de la diffusion scientifique. »

9 Auteur·e·s: [Loosli, Alban](http://nt2.uqam.ca/fr/entree-carnet-recherche/semiotique-du-white-cube) - Carnet de recherche: [Archiver le présent. Le quotidien et ses tentatives d'épuisement](http://nt2.uqam.ca/fr/entree-carnet-recherche/semiotique-du-white-cube) - <http://nt2.uqam.ca/fr/entree-carnet-recherche/semiotique-du-white-cube>

10 <https://www.connaissancedesarts.com/archi-jardin-et-patrimoine/faut-il-souhaiter-la-fin-du-white-cube-1115685/>

11 « Le musée mélancolique. Tentative pour photographier nos manières de voir », in Regards et Musées, n° 16, année 1999, Le Regard au musée (sous la direction de Pascal Lardellier), p. 11-16.

12 « La monstration de l'art dans les régimes scopiques contemporains », in Regards et Musées, n° 16, année 1999, Le Regard au musée (sous la direction de Pascal Lardellier), p. 77-99

13 « De l'utopie du « musée cybernétique » à l'architecture des parcours dans les musées », in Regards et Musées, n° 16, année 1999, Le Regard au musée (sous la direction de Pascal Lardellier), p. 113

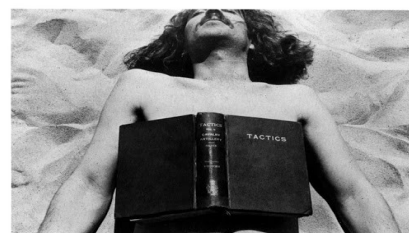
Land art / street art / performance



Richard Long, *Walking a line in Peru*, 1972



BLU, *Capture d'écran d'une vidéo en stop motion réalisée à partir de peintures murales*, 2017.



Dennis Oppenheim *"Reading Position for Second Degree Burn"*, 1970. Jones Beach, New York. Durée de l'exposition: 5 heures.

- Comment exposer des œuvres éphémères et/ou réalisées en dehors de l'espace d'exposition ?
- Comment garder trace ?
- Quel statut pour la trace ?

LAND ART, STREET ART, PERFORMANCE : PISTES DE RÉFLEXION

Comment exposer des œuvres initialement conçues hors de l'espace d'exposition ou qui ont un caractère éphémère : Comment en conserver une trace et comment l'exposer ? Quel statut pour la trace, fait-elle œuvre ?

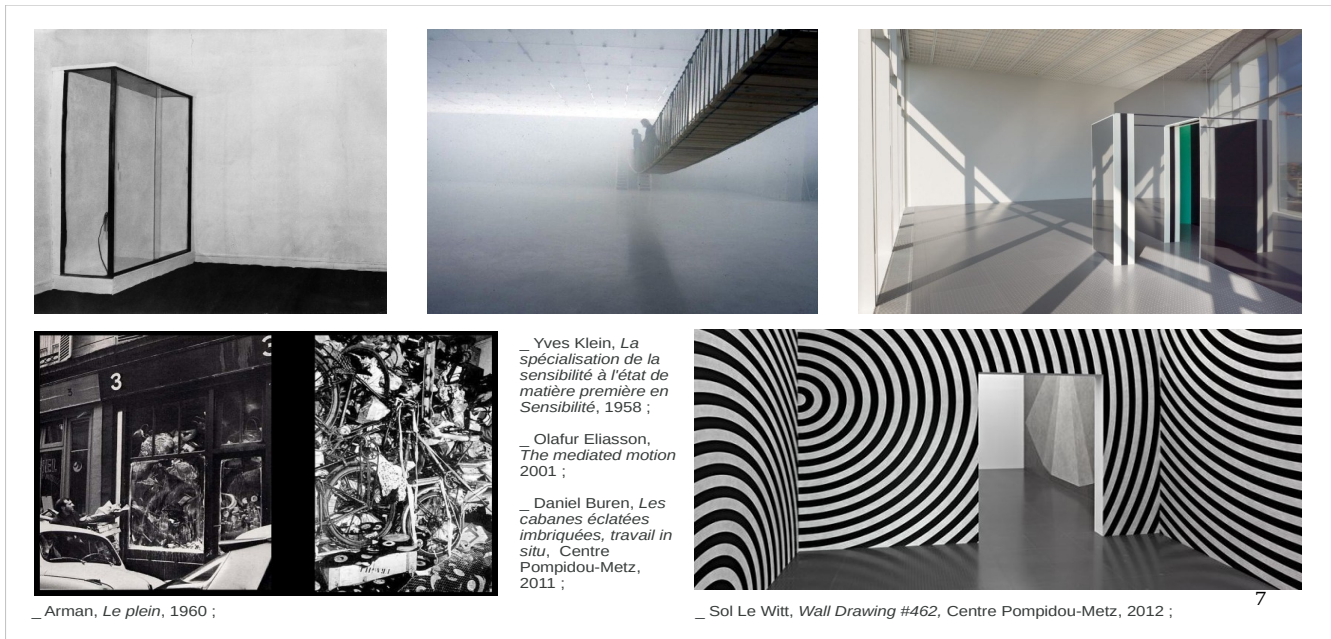
Dans le cas d'une **œuvre éphémère**, comment anticiper, envisager **la trace** que l'on choisira de conserver et exposer, afin que celle-ci ait une pertinence artistique ? *Annual Rings* est une œuvre de Dennis Oppenheim, créé en 1968, à la frontière séparant les États-Unis et le Canada. L'artiste trace dans la neige une succession de cercles, de part et d'autre d'une frontière séparant deux fuseaux horaires. Les documents photographiques ont une valeur de témoignage pour toutes ses expérimentations de *body art* et ses de *land art* (voir photographie ci-dessus). À l'instar de nombreux travaux des années 1970, la photographie est envisagée comme un mode de restitution générant une dématérialisation de l'œuvre, produisant des systèmes de réception spécifiques.

Autre questionnement : **Quel mode de présentation pour les œuvres monumentales créées dans des lieux sauvages** ? Se rendre sur place pour apprécier les *Sun Tunnel* de Nancy Holt, les *Lightning Fields* de Walter De Maria, ou accepter le caractère indicial de la photographie exposée dans un musée ? Les rendre visibles par le plus grand nombre, ou privilégier une expérience intime ? Comment exposer le *Double negative* de Michael Heizer réalisé dans le désert américain ? Quand bien même irions nous sur place, en aurions nous un meilleur aperçu, une meilleure compréhension ? « *Les dimensions monumentales de Double negative invitent également à s'interroger sur l'échelle de l'art, et la relation du spectateur à la Terre et à l'art lui-même. Comment l'art change lorsqu'il ne peut pas rentrer dans un musée ? Comment observer un Earthwork de 250m de long ?¹⁴* »

Dans le cas du **street art**, l'œuvre est souvent éphémère (recouverte, détruite, effacée), réalisée dans des lieux difficiles d'accès. De plus, son côté « sauvage » (à ses débuts tout du moins) fait que les street artists n'ont pas été reconnus immédiatement par les galeries, les emmenant à trouver des modes de présentation inédits, hors des circuits institutionnels. Le street artist BLU expose aussi bien ses peintures murales dans diverses métropoles que ses vidéos en stop motion sur les plateformes de diffusion en ligne, brouillant la frontière entre dessin et vidéo.

Dans le cas de la **performance** aussi, la photo (ou la vidéo) est un moyen de conserver une trace, une mémoire de l'évènement. Ce n'est pas un hasard si c'est dans le courant des années 60 (époque de Fluxus et du Black Mountain College) que la photographie acquiert le statut d'œuvre d'art.

14 <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative>



_ Arman, *Le plein*, 1960 ;

_ Yves Klein, *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en Sensibilité*, 1958 ;

_ Olafur Eliasson, *The mediated motion* 2001 ;

_ Daniel Buren, *Les cabanes éclatées imbriquées, travail in situ*, Centre Pompidou-Metz, 2011 ;

_ Sol Le Witt, *Wall Drawing #462*, Centre Pompidou-Metz, 2012 ;

7

UTILISER LE LIEU : ŒUVRES IN SITU

L' in-situ, expression et concepts que l'on doit à Buren, ne dit pas simplement une œuvre en situation dans un lieu particulier, mais aussi la **prise en compte des contraintes du lieu** en question. Pour Noël Nel, « **le site transforme l'œuvre comme l'œuvre transforme le site**, et l'œuvre contient une part du site dans lequel elle s'implante. » p. 87.

Yves Klein, en 1958, établit à la galerie Iris Clert un dispositif scénographique complet, transformant littéralement la galerie en œuvre d'art : Avec son exposition du *Bleu* (puis, du *Vide*, suivi du *Plein* par Arman), **ce qu'il expose, c'est la galerie, le dispositif** : C'est, d'une certaine manière, **l'exposition de l'exposition**. "Je me suis mis à la « spécialisation » de l'espace, qui est mon ultime façon de traiter la couleur. [...] à présent **mes tableaux sont invisibles**» Il précise que cela doit se faire avec « un **soutien (de l'observateur)** » . « En peignant les murs en blanc, je désire par cet acte, [...] **faire (des lieux), momentanément mon espace de travail et de création**, en un mot, mon atelier. ¹⁵»

Cela rejoint ce qu'écrit Noël Nel au sujet de Laurence Weiner : « En franchissant un degré supplémentaire, c'est la présentation qui devient l'œuvre. » p. 86.

SOL LE WITT

La réalisation des *wall drawings* illustre le **principe de collaboration** au cœur de sa pratique. La grande majorité des dessins furent **conçus pour être effectués par d'autres que l'artiste** :

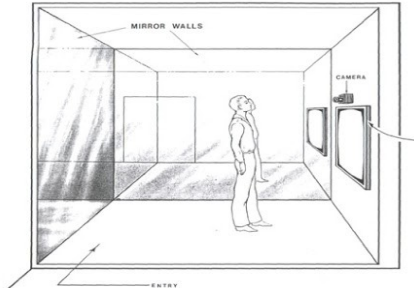
Il écrit : « L'artiste conçoit et élabore le plan du dessin mural. Celui-ci est réalisé par des dessinateurs [...]; le plan [...] est interprété par le dessinateur. **Des décisions sont prises par le dessinateur [...].** Chaque individu étant unique, les mêmes instructions seront comprises différemment et mises en œuvre différemment ¹⁶ ».

15 Yves Klein, extrait de « Ma position dans le combat entre la ligne et la couleur », 1958, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Beaux-Arts de Paris, 2003, p. 51

<http://www.yvesklein.com/fr/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-de-matiere-premiere-en-sensibilite/>

16 « Faire des dessins muraux », 1971, écrit de Sol Lewitt

Le public



L'exposition influence les goûts du public : **Pablo Picasso**, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907 ;
Exposer des phénomènes naturels : **Olafur Eliasson**, *Weather Project*, 2003 ;
Le public au cœur du dispositif : **Dan Graham**, *Present continuous past*, 1974 ;
Une œuvre fondée sur le partage, l'échange, ne peut exister sans le public : **Rirkrit Tiravanija**, *soup/no soup*, 2012.

Rirkrit Tiravanija © Soup/No Soup, Le Grand Palais, 7 Avril 2012, Installation participative, Photo : Marc Sanchez

1 - PICASSO : L'EXPOSITION CHANGE LE GOÛT DU PUBLIC :

Pour réaliser les *Demoiselles d'Avignon*, tableau dont le but est de « *ne pas plaire, ne pas séduire* », Picasso veut **s'éloigner des critères académiques** du beau occidental, et vise un choc esthétique similaire à celui vécu lors de ses visites au musée du Trocadéro. C'est un **tableau construit à partir d'une infinité d'influences** : « *Quand j'ai peint ce qu'on appelle mon époque nègre, c'était pour m'opposer à ce qu'on appelait beauté dans les musées*¹⁷ » ;

Ainsi, cela met en lumière ce qu'explique Étienne Souriau : « **L'exposition peut devancer [les goûts du public], jouer un rôle d'initiation, de formation du goût** » : en ce sens, elle n'est pas une forme statique de présentation, mais plutôt un processus dynamique, initiateur, où ce qui importe c'est autant les expôts que *l'effet* qu'il auront sur le public : exposer, c'est créer : créer du questionnement, du goût, orienter, par les choix et les parti-pris mis en œuvre.

2 - LA PARTICIPATION / L'IMMERSION

Le dispositif de présentation, cela peut être **montrer** des œuvres (spectateur qui regarde, distance), mais cela peut aussi être **inclure** le spectateur à l'œuvre, lui faire **vivre l'expérience** avec son corps entier, solliciter ses différents sens ou le faire participer¹⁸. Isabelle Rieusset-Lemarié¹⁹ écrit que l'enjeu des musées est de mettre « **le visiteur au centre du dispositif d'exposition, au lieu de le traiter comme de dernier maillon de la chaîne de transmission d'un savoir dont il serait, dans le meilleur des cas, un bon réceptacle.** » p. 115.

Dans l'œuvre *Present Continuous Past* de Dan Graham, le public est au centre du dispositif, donc de l'exposition. Il y a interaction. L'installation se constitue de deux murs-miroirs, d'une caméra filmant la pièce et d'un moniteur. La personne voit sa propre image huit secondes avant et le reflet du moniteur encore huit secondes plus tard, se qui fait seize secondes dans le passé! Ainsi, à travers cette installation, Dan Graham met en place un lien entre le temps et l'espace. Le **spectateur a désormais un rôle participatif**, et **l'œuvre n'« existe » que si un spectateur est présent, visible sur l'écran.**

3- Rirkrit Tiravanija : Là encore, l'œuvre n'existe que par le public qui l'active. En 1990, il réalise *Pad Thai* et organise un repas thaïlandais qu'il offre gracieusement aux visiteurs. « *L'important n'est pas*

17 <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/au-musee-du-quai-branly-picasso-l-africain-28-03-2017-6801687.php>

18 (le spectateur actionne l'œuvre : *MetaMetamatics* de Tinguely, Legible City, Jeffrey Shaw)

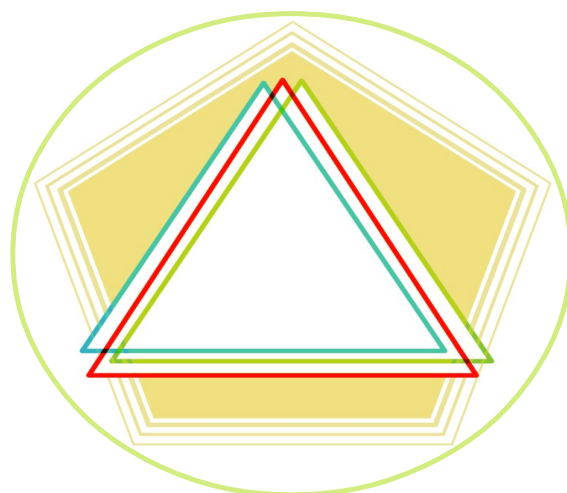
19 « De l'utopie du « musée cybernétique » à l'architecture des parcours dans les musées », in *Regards et Musées*, n° 16, année 1999, Le Regard au musée (sous la direction de Pascal Lardellier), p. 103-128.

ce qu'on voit, c'est **ce qui se joue entre les êtres**. Les installations que je présente ne sont ce qu'elles sont que tant qu'elles sont traversées par les gens. Bien sûr, il est toujours possible de les acquérir mais cela ne signifie absolument plus rien si l'on en a plus l'usage », précise l'artiste. Ce travail devient, à travers les écrits du critique d'art Nicolas Bourriaud, le symbole de l'Esthétique relationnelle (1998).

4- Avec **Olafur Eliasson**, nous sommes davantage dans une **approche sensible** où intervient la contemplation, l'immersion dans un environnement. « Dans « *The weather project* », Eliasson a cherché à importer une partie de Londres dans le bâtiment, et, au travers de l'expérience de l'œuvre et de sa mémoire, une partie de celle-ci est emportée à l'extérieur lors du retour du spectateur en ville [...] Le projet est lié à la fascination d'Eliasson sur **la manière dont les musées organisent la médiation de la réception de l'œuvre d'art**. Dans un musée, les visiteurs reçoivent généralement une quantité d'informations qui les influencent avant même de découvrir l'œuvre. « *Je pense qu'il y a souvent un décalage entre l'expérience vécue au contact de l'œuvre et la connaissance ou les attentes relatives à celle-ci* » déclare-t-il²⁰.

20 <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project-0-0>

Une quatrième instance : le curateur



10

LE CURATEUR

Les nouveaux programmes affirment l'importance de l'exposition et du rôle de l'*élève curateur*.

Noël Nel en précise d'ailleurs les enjeux : « *la monstration implique un **sujet montreur**, qui montre (voire qui démontre) de façon didactique[...]. Le spectateur est tributaire des **dispositifs de monstration** qui construisent et informent voire modifient le regard. Le spectateur est aussi « inséré dans les « *habitus perceptifs* »[...]. L'acte de monstration mobilise un dispositif **stratégique**, et les expositions et leurs scénographies **construisent le regard** ».*

Exposer, c'est créer du sens, du lien (entre les œuvres, le public, le lieu). Cela relève de **parti-pris** (dans le choix des œuvres, d'une scénographie, d'une problématique ou d'un thème).

Lorsque le curateur est l'artiste (par exemple dans le cas d'une exposition de travaux d'élèves), cela peut-être pour lui un **prolongement de sa pratique** (certains artistes utilisent d'ailleurs le lieu d'exposition comme atelier et produisent sur place), une occasion de prendre du recul. Étienne Souriau le dit en ces termes : « *C'est un moyen pour l'artiste de **faire le point sur lui-même*** »

Le curateur opère également des choix dans les **stratégies de présentation**, ainsi que des **choix « didactiques »** : expliquer, informer, ou bien créer de la surprise, laisser découvrir ?

L'ÉQUIPE

Une exposition, c'est aussi un **travail d'équipe** : c'est songer à un accrochage des œuvres, un dialogue entre elles, un parcours... Penser la scénographie implique de réfléchir à l'éclairage, au mobilier, la couleur des murs. Monter une exposition peut faire intervenir un metteur en scène, un designer, un architecte...



LA MÉDIATION

Élisabeth Caillet²¹ explique que les publics de l'art contemporain ne sont pas fondamentalement différents de ceux des équipements culturels en général. En revanche, la qualité de la médiation est l'une des données importantes dans l'appréhension des œuvres d'art contemporain.

Mark Meigs²²: Le musée « contribue à l'éducation culturelle de la population en démocratisant l'accès à une certaine forme de culture. Il y a donc des besoins sociaux et éducatifs des publics pris en charge par les musées dans le dessein de les rendre curieux. »

Diffuser, partager

1_ Facebook, Instagram, Blogs, Sites internet... Exposer à l'heure des réseaux sociaux.

2_ Le fanzine : reproduire, diffuser, partager

21 « Introduction. Les publics de l'art contemporain », in Regards et Musées, n° 16, année 1999, Le Regard au musée (sous la direction de Pascal Lardellier), p. 137-139.

22 « À la recherche d'un passé visible : Regards publics et privés dans les collections de la région de Philadelphie, 1890-1930 », in Regards et Musées, n° 16, année 1999, Le Regard au musée (sous la direction de Pascal Lardellier), p. 55-76.

CONCLUSION



Préparation d'une exposition Sol Le Witt au centre Pompidou-Metz, capture d'écran.

13

Conclusion

Comment, désormais, **s'approprier avec les élèves cette problématique « exposer »** ?

- Dans cette courte présentation, les notions ont été discriminées, séparées afin d'être mieux étudiées : ils pourraient maintenant être à nouveau **mis en tension** dans un cadre pédagogique (par exemple : « *œuvre et lieu* », « *œuvre et public* »...)
- Exposer, c'est l'occasion de **créer à plusieurs plutôt que seul** : Une exposition est un projet impliquant plusieurs personnes et différentes compétences : quelle place pour la collaboration, la co-création ?
- **la médiation** : visite guidée, cartels, vernissage, etc. Quelles modalités pour « *présenter la présentation* » ?
- **l'échange** : une œuvre n'existe réellement que lorsqu'elle est partagée, montrée, diffusée... C'est un moment d'échange, de découverte.
- **Le numérique** et les réseaux : Galeries **virtuelles** et réseaux sociaux : est-ce que le web, les réseaux sociaux, l'accès permanent à internet changent la façon d'exposer, présenter ou percevoir les œuvres ? Qu'est-ce que ça a changé au niveau des élèves, et sur la façon d'enseigner ? *En quoi le numérique questionne-t-il l'espace de réception des œuvres, et la relation du spectateur à celui-ci ?*