

ENTRELACS

Entrelacs

Cinéma et audiovisuel

13 | 2017

Espace, perspective et fragmentation

La scénographie à l'épreuve de la fragmentation des espaces d'exposition.

Alternative à l'immersion du spectateur et à la dramatisation des œuvres.

Exhibition design and the risk of fragmentation An alternative to the dramatisation of exhibits and to immersive environments.

Frédéric Jourdain



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2032>

DOI : 10.4000/entrelacs.2032

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Frédéric Jourdain, « La scénographie à l'épreuve de la fragmentation des espaces d'exposition. », *Entrelacs* [En ligne], 13 | 2017, mis en ligne le 18 mai 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2032> ; DOI : 10.4000/entrelacs.2032

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

La scénographie à l'épreuve de la fragmentation des espaces d'exposition.

Alternative à l'immersion du spectateur et à la dramatisation des œuvres.

Exhibition design and the risk of fragmentation An alternative to the dramatisation of exhibits and to immersive environments.

Frédéric Jourdain

- 1 La présentation de l'œuvre d'E. F à la fondation espace écureuil à l'automne dernier est à l'origine d'une réflexion portant sur la relation qu'entretiennent le spectateur et les œuvres dans le cadre d'une exposition. Les œuvres de cette artiste que je connaissais à travers son site internet, m'ont subitement paru exister différemment et intensément dans l'espace d'exposition. Première hypothèse : ma rencontre physique avec les œuvres devait être responsable de cette nouvelle appréciation. A moins que ce ne soit la rencontre physique des œuvres avec un lieu qui leur était jusqu'alors étranger qui leur conférait une autre dimension. En outre, les conditions de présentation des œuvres dans ce lieu, c'est à dire les partis pris scénographiques de l'exposition m'interrogeaient. Je décidais alors d'explorer, à travers cette étude de cas, les enjeux de la rencontre entre une œuvre, un espace d'exposition et un spectateur.
- 2 Au préalable, quelques mots de présentations de l'artiste, de l'œuvre et du lieu d'exposition :

Emilie Faïf : un monument au vivant

- 3 E. Faïf utilise dans son travail des opérations techniques mixtes tenant à la fois de la sculpture et de la couture, de l'assemblage et de la mécanique. Dialoguant avec la tradition, ses installations s'accrochent au mur comme des tableaux, se suspendent au plafond afin qu'on puisse en faire le tour ou simplement se posent au sol. Son matériau de

prédilection est le tissu dont elle exploite les textures ou les imprimés, qu'elle rembourre de mousse pour créer des volumes. Ses œuvres elles-mêmes entretiennent dans leurs formes et leurs volumes un goût pour l'hybridation : formes animales, végétales, humaines. Comme chez de nombreux sculpteurs, l'évocation du corps et de la chair s'exprime implicitement à travers l'intérêt porté à la matière. Certaines de ses œuvres sont cinétiques et toutes évoquent des processus physiques, climatiques, organiques, géologiques. Toutes ses œuvres simulent de façon systématique les principes du vivant.

- 4 Emilie Faïf partage son travail entre une production artistique et une activité de scénographe associée principalement au domaine de la mode. Elle réalise pour des stylistes, des vitrines, des show rooms, invente des univers pour contextualiser les vêtements. Ses deux activités de scénographe et de plasticienne se nourrissent mutuellement. L'exposition organisée à l'automne 2014 était donc monographique et présentait, dans les 400m² dont dispose la galerie, la quasi totalité du travail plastique d'Emilie Faïf.

Singularités de l'espace d'exposition

- 5 La fondation espace écureuil est une fondation d'entreprise dont la caisse d'épargne de Midi-Pyrénées est le mécène. L'espace d'exposition se déploie sur deux niveaux, il est caractérisé par une association de salles hétérogènes par leurs volumes architecturaux, la nature de leurs cimaises, leurs systèmes d'accrochage et d'éclairage. Au rez-de-chaussée, deux grandes salles reliées par un large couloir et au niveau inférieur, 4 caves voutées de tailles différentes, elles-mêmes reliées par un couloir.

L'exposition fait œuvre

- 6 On considère communément que l'approche la plus juste d'une œuvre d'art se fait à l'occasion de sa présentation physique dans une exposition ou un musée. Dans le cas d'une production artistique ayant une réalité matérielle comme celle d'Emilie Faïf, la rencontre physique du spectateur avec l'œuvre est toujours préférable à tout autre mode de monstration. La reproduction d'une œuvre, nous le savons pervertit ses dimensions, son volume, ses couleurs, oblitère certains détails, contraint notre regard à un seul point de vue...
- 7 Une œuvre ne peut réellement exister pour son spectateur sans l'expérience fondatrice d'une relation physique. L'exposition offre les meilleures conditions pour cette rencontre. Jérôme Glicenstein dans son ouvrage « l'art, une histoire d'exposition » pousse plus loin le raisonnement en expliquant qu'une œuvre d'art ne se perçoit jamais dans son absolue intégrité car finalement celle-ci n'existe pas en dehors du contexte qui a présidé à son exposition. Même si critiques, philosophes et historiens feignent de l'ignorer. Cela se vérifie souvent. Que devient « Fontaine » de Duchamp en dehors du contexte d'exposition ? Que devient la « Victoire de Samothrace » en dehors de sa présentation spécifique au musée du Louvre... en dehors du lien qu'elle entretient avec le Louvre et ses visiteurs, véritable figure de proue de la communication du musée ?
- 8 Nous ne parlons évidemment pas ici des *environnements* et des œuvres *in situ* pour lesquelles cette relation au lieu et au temps de l'exposition apparaît primordiale pour tout le monde. Le jugement esthétique, la critique ou l'appréciation de l'amateur se

débarrassent souvent du contexte d'approche de l'œuvre perdant ainsi en chemin une partie de son sens et de son histoire. (+ Walter Benjamin) On préfère considérer une œuvre comme absolue et non reliée au lieu et au temps de notre rencontre avec elle. Pourtant, toute architecture de musée comme chacun des choix du scénographe d'exposition relèvent de partis pris formels et signifiants qui entrent malgré ce qu'on croit dans notre compréhension et perception des œuvres exposées.

- 9 Pour minimiser l'importance des conditions d'exposition on se persuade que la galerie et le musée sont des espaces neutres n'interférant aucunement avec l'intégrité de l'œuvre. La blancheur des murs et l'éclairage artificiel contribuent à laisser croire à la prétendue neutralité de l'espace d'exposition. C'est en partie sur ce malentendu que s'est imposé le principe du « white cube » comme le modèle scénographique le plus consensuel au XXème. En réalité plusieurs générations d'artistes ont conçu et continuent de concevoir des œuvres pour un espace répondant au modèle du « white cube ». Un espace dont les caractéristiques sont devenues canoniques.

Le « white cube » déréalise l'espace

- 10 L'origine de ce mode de présentation n'est pas simplement moderniste, il remonte à la conception hégélienne de l'art : l'espace dépouillé du musée permet d'accéder à l'absolu artistique de chaque chef d'œuvre. L'objet exposé et le spectateur doivent être isolés du monde par un écran scénographique qui met l'œuvre en valeur et prédispose le spectateur à la contemplation esthétique, à la rencontre avec le sublime. On a donc demandé aux scénographes d'exposition de concevoir un écran architectural invisible au motif qu'il doit révéler l'œuvre sans la dénaturer. Un faire-valoir transparent de l'œuvre exposée. La neutralité du blanc, l'absence de décoration ou d'ornementation, la lumière diffuse et égale ou zénithale, l'orthogonalité des volumes architecturaux, l'œuvre isolée dans un espace vide,...
- 11 Toutes ces caractéristiques tendent à neutraliser et unifier l'espace d'exposition et à favoriser la lecture des œuvres comme par exemple permet de le faire pour la lecture d'un texte une page blanche 21x29,7 cm, 90gr. Dans un musée appliquant ce principe, les salles identiques et contiguës s'enchaînent, le spectateur perd peu à peu la topographie des lieux et gagne la sensation d'être dans un espace abstrait, déréalisé. Notons que cette abstraction d'espace entraîne aussi une perte des repères temporels : l'expérience esthétique s'effectue ainsi dans un espace-temps clairement distinct de celui de la réalité. Chaque lieu d'exposition s'arrange comme il peut pour tendre vers le modèle du « white cube » sans jamais pouvoir complètement l'atteindre.
- 12 J'ai vu récemment une exposition monographique de l'œuvre de G. Rousse à la base sous-marine à Bordeaux. Il s'agit de l'ancienne base qui abritait les sous-marins allemands pendant la seconde guerre mondiale. Monument de béton quasiment indestructible que la ville a préféré réhabiliter en centre d'art et de culture. La monumentalité des volumes, le béton brut omniprésent, la présence de l'eau caractérisent fortement le lieu. Le parti pris scénographique de Danielle Martinez, directrice des lieux, pour l'exposition G.Rousse a consisté à plonger les lieux (naturellement exempts de lumière naturelle) dans l'obscurité totale et à éclairer chaque image avec des découpes. Une sorte de « black cube » en quelque sorte qui immerge et isole le spectateur dans un espace abstrait où flottent des fenêtres lumineuses. Le travail de G.Rousse retourne sur lui-même le principe de la perspective linéaire à un point de fuite en fabriquant des formes bidimensionnelles dans

des espaces tridimensionnels. Aidé du point de vue unique et monoculaire imposé par l'image photographique, G.Rousse vérifie, à l'instar de Brunelleschi, que l'illusion optique de la profondeur passe par la déformation maîtrisée des proportions de la réalité. G. Rousse à travers chacune de ses œuvres rend un éternel hommage à l'idée selon laquelle l'image est une fenêtre ouverte sur une réalité fictive. La scénographie proposée à la base sous-marine de Bordeaux conforte le spectateur dans ce principe.

- 13 Le spectateur reproduit devant chacune des photographies l'expérience d'absorption à laquelle le soumet l'illusion de la profondeur : le principe de la perspective conique qui relie (pour ne pas dire enchaîne) notre œil à tous les points de l'image. Le parti pris d'éclairage de l'exposition produit un effet supplémentaire d'aspiration du regard. Effet pourtant physiquement paradoxal puisque la lumière des projecteurs rebondit sur la surface des photographies mais tels les phalènes nous interprétons cette lumière comme celle sensée éclairer l'espace feint qui s'offre à nous et nous aspire. Une fois l'espace de l'exposition déréalisé par l'obscurité, l'absorption par l'image est inévitable.

Le parti de l'intégration

- 14 Dans l'espace de la fondation écurieul le « white cube » est impossible à réaliser, tout au plus l'aménagement de cimaises blanches sur toute la hauteur de certains murs neutralise et unifie un peu les espaces hétérogènes. Pour l'exposition de ses œuvres, Emilie Faïf a conçu elle-même la scénographie. Elle a fabriqué au préalable une maquette des espaces de la galerie dans laquelle elle a placé des réductions de ses œuvres. Il est évident qu'elle a dû prendre en compte l'hétérogénéité des lieux et leurs singularités. La couleur et la matière des fonds (brique ou mur blanc), la dimension des salles, le recul possible, la hauteur de plafond...L'attribution d'un espace spécifique à chacune des œuvres détermine un dialogue plastique et sémantique entre l'œuvre et le lieu. Au contraire du principe neutralisant du « white cube », ce parti pris participe de l'intégration de l'œuvre dans un espace qui lui est *a priori* étranger.
- 15 A titre d'exemple, deux volumes rembourrés nommés « excroissances » sont exposés au rez-de-chaussée dans la première salle de la galerie qui présente la particularité d'offrir deux cimaises qui se font face : l'une est un mur de brique, l'autre une surface d'accroche blanche. La symétrie des lieux répond au couple de sculptures. Leur répartition sur les murs ne présente aucune difficulté : l'excroissance recouverte d'un tissu ton brique trouve sa place sur le mur blanc ; l'excroissance de couleur plus claire s'inscrit logiquement sur le mur de brique.
- 16 Nous allons voir qu'au-delà d'un mariage plastique, ce principe scénographique d'intégration s'élargit au contenu sémantique de l'œuvre. Au fil de sa production, E.F. interroge les mécanismes du vivant par ses motifs (cosmos, paysage, animal, végétal, organe, épiderme, lait, spermatozoïde) comme par ses modes opératoires (hybridation, transformation, métamorphose, respiration, cycle...).
- 17 Or, l'exposition offre à Emilie Faïf la possibilité d'organiser la répartition des œuvres entre les différentes salles en intelligence avec la question du vivant. Au rez-de chaussée, les salles au plafond haut et aux dimensions généreuses accueillent les œuvres qui renvoient à l'échelle du cosmos et du paysage ou de la ville tandis qu'au niveau inférieur, les œuvres évoquant les organes internes du corps trouvent leurs places dans les caves en briques voutées et sombres.

- 18 Les espaces connotés de la galerie influent donc sur la polysémie des œuvres. La relation aux lieux assure ici une fonction d'ancrage du sens comme le ferait un texte associé à une image.
- 19 Notons l'influence réciproque entre l'espace et les œuvres puisque dans notre cas l'exposition d'Emilie Faïf donne un sens à la topographie des lieux dont on avait déjà souligné le caractère hétérogène, fragmenté, discontinu.

L'immersion et la dramatisation

- 20 L'espace troglodyte des caves nous l'avons vu contextualise les œuvres qui s'y trouvent. Le caractère immersif de ce dispositif rappelle l'autre grand modèle scénographique qui précéda historiquement le white cube : celui des « period rooms » qui témoignaient d'une approche historiciste de l'art. Les salles de musée répondant au principe des « period rooms » appliquaient une scénographie reconstituant le contexte historique et culturel des objets présentés par l'aménagement de l'espace, le choix de la lumière, la couleur des murs etc...
- 21 A Toulouse, le « salon rouge » est une salle du musée des Augustins qui présente les œuvres du XIX^{ème} siècle dans une scénographie rappelant les fameux salons officiels de peinture organisés par l'Académie : éclairage zénithal, murs rouges sombres, accrochage accumulatif sur toute la hauteur des murs... La scénographie, en projetant le spectateur dans l'ambiance des salons de peinture contextualise les œuvres dans le bain culturel qui était le leur. Un artiste n'existait socialement au XIX^{ème} siècle que si son travail était reconnu ou conspué par le jury du Salon...
- 22 Ce type de scénographie immersive peut parfois céder à la tentation de la dramatisation par un surcroît d'éléments de décor et par un traitement appuyé de la lumière. En sollicitant des metteurs en scène de théâtre pour réaliser des scénographies d'exposition la confusion entre l'exposition et la scène gagne du terrain. On se souvient des récentes scénographies du metteur en scène Robert Carsen pour les expositions « Bohèmes » au Grand Palais et « L'Impressionnisme et la mode » au musée d'Orsay. Le décor naturaliste des salles dans lesquelles le spectateur se retrouvait subitement projeté rappelait certains décors de théâtre ou environnement de parc d'attraction. L'intégration spectaculaire des œuvres dans un décor était moins gênante que la confusion entre l'espace de l'œuvre et l'espace du spectateur.
- 23 Dans une scénographie immersive en effet, des espaces jusqu'alors distincts se superposent ou même s'absorbent. L'espace du spectateur et l'espace de l'œuvre classiquement séparés par le cadre ou le socle se trouvent englobés d'autorité dans l'espace dramatisé de l'exposition.

La fragmentation de l'espace d'exposition

- 24 Nous venons de voir plusieurs grands principes scénographiques. La déréalisation de l'espace par le « white cube » ou l'intégration de l'œuvre dans l'espace de la galerie ou l'immersion du spectateur dans l'exposition sont des stratégies scénographiques dont le but est bien l'unification, par des moyens différents, des espaces fragmentaires de l'exposition.

- 25 Dans un lieu d'exposition, nous l'avons vu, l'espace est constitué par l'addition de ses parties hétérogènes (salle, couloir, cave etc...). Les œuvres, accrochées, posées ou suspendues fragmentent encore davantage l'espace en occupant des parties de mur ou de sol. Ce morcellement de l'espace est souligné par les espaces vides, les interstices entre les œuvres, comme des silences entre des phrases musicales. Les cartels et autres paratextes de médiation sont des espaces de lecture qui fragmentent encore la cimaise. Mais les espaces ne sont pas seulement juxtaposés mais aussi emboîtés : l'exposition est la mise en tension d'espaces enchâssés les uns dans les autres : l'espace de la galerie, l'espace du spectateur, l'espace littéral de l'œuvre et son espace fictif.
- 26 **A la fragmentation de l'espace répond la fragmentation de l'expérience du spectateur.** Chaque œuvre établit une relation exclusive avec le spectateur en l'entraînant dans son espace fictif qu'il soit figuré par une illusion comme dans une photographie ou un dessin en perspective ou qu'il soit abstrait. Notons que ce phénomène trouve peut-être son origine dans l'irrépressible force d'attraction du regard par les lignes de fuite dès les premiers temps de la perspective. Mais remarquons que cette sensation d'être absorbé par l'œuvre demeure en l'absence de toute représentation d'espace profond. Les monochromes de Klein ou les tableaux de Rothko en témoignent comme les œuvres d'Emilie Faïf. L'espace de représentation est un espace d'aspiration de l'œil et de l'âme. Cette absorption répétée à chaque œuvre, tend à faire de l'exposition une suite d'expériences distinctes et isolées. Dans le cas d'Emilie Faïf le phénomène d'isolement est accentué par le fait que chaque œuvre s'impose comme une entité plastique finie, un système autosuffisant, un tout, corps, paysage ou cosmos, véritable métaphore du monde.
- 27 Pourtant, « Une exposition, rappelle Christian Bernard, est précisément ce qui ajoute quelque chose au rassemblement des œuvres, les met en tensions, en relations, dans une syntaxe produisant de la signification. ». Le scénographe et le commissaire d'exposition ont la charge d'établir cette syntaxe pour que le spectateur s'en saisisse. On utilise parfois l'expression de « scénario de visite » attribuant au parcours du spectateur dans l'exposition la faculté de relier toutes ses expériences fragmentaires. C'est malheureusement souvent utopique car il existe pour le même lieu, une infinité de scénarios de visite combinant tous les rythmes de progression, tous les points de vue possibles etc... En fait la visite de l'exposition est une condensation d'expériences sensorielles et intellectuelles tant à travers les espaces fictifs des œuvres que les espaces littéraux de la galerie.

A bonne distance

- 28 Si, comme nous l'avons vu, Emilie Faïf cherche à intégrer ses œuvres dans l'espace de la galerie, elle retient son geste pour éviter la dramatisation et confronte parfois le spectateur à la trivialité des matières et des objets. C'est principalement cette retenue dans la théâtralisation des œuvres qui fut pour moi déconcertante et m'incite aujourd'hui à porter plus avant ma réflexion sur ses options scénographiques. Au rez-de-chaussée en particulier, l'éclairage, « plat » ne cherche jamais à flatter les volumes ou les textures des œuvres qui, du coup, s'imposent au spectateur dans l'évidence de leurs artifices. La situation de certaines œuvres confrontées à la présence d'une porte ou à une absence de recul réduit considérablement leur pouvoir de séduction sur le spectateur. Les œuvres sont présentées les unes à côté des autres sans qu'aucun alignement perspectif n'aide le

spectateur à les relier. L'effort d'intégration des œuvres dans l'espace est donc mesuré. Ce qui a pour effet de tenir le spectateur à distance des œuvres. La distanciation est au théâtre un principe dramaturgique théorisé par Bertold Brecht. Elle limite par exemple l'identification de l'acteur à son personnage ou institue le principe du changement « à vue » du décor. La distanciation a pour effet de « rompre le pacte tacite de croyance » du spectateur et de maintenir ce dernier à une distance critique, analytique vis à vis du spectacle.

- 29 Le personnage emblématique du photographe dans *Blow up* d'Antonioni pourrait nous aider à comprendre comment le spectateur surmonte la difficulté de la fragmentation des espaces et de l'expérience pour prendre de la distance et donner un sens à l'exposition.
- 30 Dans une séquence très célèbre, le photographe développe et tire des clichés pris le matin même dans un parc de Londres. Le travail d'agrandissement des images qu'effectue le photographe est filmé en plans très serrés sur le personnage au point qu'il semble totalement absorbé dans ses photos. Tirage après tirage, il épingle les images aux murs de son atelier reconstituant l'espace du parc par une suite de fragments photographiques. Alternent alors des moments de grande proximité avec les images (absorption) et des moments de recul (distanciation) qui lui permettent progressivement de découvrir la présence d'un tueur et de sa victime au cœur même de la matière photographique.

Conclusion

- 31 Souvent interprété comme la métaphore du cinéaste, le personnage de *Blow up*, se distingue par sa capacité à relier entre eux les fragments lacunaires d'une réalité passée et à leur donner un sens. Pour nous, il est donc aussi la figure métaphorique du spectateur capable de s'immerger dans chaque œuvre, de s'y laisser absorber et aussi dans un mouvement inverse de prendre la distance nécessaire pour relier entre eux les espaces réels et fictifs de l'exposition et les faire parler. Le spectateur de l'exposition est investi de la même capacité de montage que le cinéaste. Il oppose, rapproche, relie, condense, raccorde des segments d'expériences hétérogènes et leur donne sens.
- 32 « L'exposition constitue ainsi une sorte de liant entre des objets variés – formant une sorte de collage – voire une « méta-œuvre ». Jérôme Glicenstein
- 33 La définition que donne Roland Barthes du texte est déconcertante de proximité avec celle qu'on pourrait donner de l'exposition « Un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ». Et toujours pour Roland Barthes, c'est le lecteur qui, dans l'acte même de la lecture réécrit le texte. A l'instar du lecteur, le spectateur part à l'assaut de la fragmentation et réécrit l'exposition dans l'espace de son imaginaire. Le scénographe, doit, à mon avis, toujours avoir cela à l'esprit pour trouver la juste mesure de son intervention. La scénographie assure la lisibilité de l'ensemble des syntagmes de l'exposition mais c'est le spectateur qui les articulent et lui seul qui les rend intelligible.
- 34 L'exposition est une architecture panoptique offrant, à travers un enchâssement d'espace, une vue privilégiée sur un paysage morcelé que le spectateur est invité à reconstituer et à interpréter.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie :

GLICENSTEIN Jérôme, L'art : une histoire d'expositions. Paris, P.U.F, coll. Lignes d'art, 2009

RÉSUMÉS

Nous partirons du postulat que toute exposition confronte le spectateur à des espaces discontinus et morcelés et à des objets (expos, textes, etc...) hétérogènes. Nous entendrons explorer les réponses qu'offrent les grands modèles scénographiques au défi de la fragmentation de l'expérience du spectateur. Pour mettre notre réflexion à l'épreuve d'une étude de cas remarquable par sa singularité et sa complexité, nous prendrons appui sur la scénographie de l'exposition des travaux d'Emilie Faïf à la fondation espace écureuil pour l'art contemporain à Toulouse (Automne 2014).

We will work on the premise that any exhibition confronts the audience with discontinuous, fractured spaces and heterogeneous objects (exhibits, texts, etc.). We will consider how the principal exhibition designs respond to the challenge of the fragmented experience of the visit. In testing our thoughts against a unique and complex case study, we will consider the design for the Emilie Faïf exhibition at the Fondation Ecureuil pour l'Art Contemporain in Toulouse (Autumn 2014).

AUTEUR

FRÉDÉRIC JOURDAIN

Frédéric Jourdain enseigne la culture audiovisuelle et artistique auprès du BTS des métiers de l'audiovisuel du lycée des Arènes de Toulouse. Il est responsable du service éducatif de la Fondation Espace Écureuil de Toulouse pour l'art contemporain. Il pratique la scénographie