
(Ré)écrire l'exposition par sa scénographie

(Re)writing exhibitions through scenography

Die Ausstellung mit Hilfe der Szenographie

Claire Lahuerta



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2640>

DOI : [10.4000/leportique.2640](https://doi.org/10.4000/leportique.2640)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 18 juillet 2013

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Claire Lahuerta, « (Ré)écrire l'exposition par sa scénographie », *Le Portique* [En ligne], 30 | 2013, document 8, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2640> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2640>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

(Ré)écrire l'exposition par sa scénographie

(Re)writing exhibitions through scenography

Die Ausstellung mit Hilfe der Szenographie

Claire Lahuerta

- 1 En déjouant ce que l'histoire avait fait d'elle comme un rudimentaire support de valorisation des œuvres d'art, l'exposition devenue médium et média, s'est imposée dans un genre nouveau. Elle est, avec son concepteur, à l'initiative de toute intentionnalité, et instaure désormais un point de vue singulier sur un certain agencement d'œuvres qui fait forme et qui fait sens, et, dans cette entrevision des formes possibles de l'art, elle démultiplie les occurrences esthétiques. L'exposition restaure – au sens technique du terme, c'est-à-dire rétablit ce qui avait été altéré – sa mission première qui est bien d'être au service de l'art, avant d'être au service des œuvres. C'est à cette mutation qu'elle s'adonne depuis le début du xx^e siècle, réajustant sa place dans la médiation du monde de la culture. « Quand, naguère, l'exposition trouvait ses caractéristiques dans le musée qui la montait, aujourd'hui c'est bien davantage l'exposition qui peut donner au musée son caractère emblématique »¹.
- 2 Ainsi rétablie, l'exposition crée un nouveau langage en direction du spectateur, réinvente des signes et des qualités sensibles, redéfinit la fabrique comme la perception du plaisir et du jugement de goût et restitue à l'œuvre ce que l'esthétique, comme science de l'art, n'aurait jamais dû lui soustraire : la foi en sa capacité critique. L'exposition scénographiée réhabilite la sensibilité et parvient à concilier l'objet et le sujet par le pragmatisme de sa pluralité d'action et par sa propension à dialoguer.

Exposer, et au-delà

- 3 Dans un texte intitulé « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? »², Jean Davallon élucide le terme de média comme un moyen d'échange, qu'il nomme un « fait communicationnel », et que l'on pourrait aussi désigner comme une interlocution non verbale. Ce dialogue muet (et parfois même de sourds si l'on en croit certains critiques)

est particulièrement manifeste en art contemporain. L'auteur note comment l'exposition, dans sa dimension symbolique, vient ainsi nourrir et étoffer le champ des médias communicationnels (de masse ou d'information) en précisant que le média est d'abord un lieu : le média est un « lieu d'interaction entre le récepteur et les objets, images, etc. [...] » et un « lieu de production du discours social »³. Désignant le musée dans sa conception traditionnelle (le musée d'art conventionnel, qui accueille avec bienveillance le(s) public(s), communique, transmet des savoirs et donne accès à des objets esthétiques, bref, une institution culturelle ordinaire), cette définition ne permet pas de considérer l'exposition en soi telle qu'elle existe aujourd'hui dans son polymorphisme et néglige, dans ce parti pris, certaines marginalités muséographiques nées de l'art contemporain.

- 4 Que l'exposition – y compris comme média – soit avant tout un lieu est une chose démontrée. Qu'elle mette en jeu des effets de communication, une certaine forme de médiation entre quelques acteurs de la sphère culturelle également. Mais que dire alors de toutes ces expériences où l'art contemporain exposé déroute, déstabilise, assaille, plonge le visiteur dans un vertige des sens, au point parfois de l'épuiser : en allant l'interpeller jusqu'aux limites (et parfois au-delà) de ses seuils de tolérance ?
- 5 Car si pour Jean Davallon l'exposition comme média implique qu'un certain nombre de règles soient respectées, il en va alors tout autrement de la scénographie plasticienne comme média. Sa conception, pour le musée traditionnel, est tout à fait juste lorsqu'il écrit que : « Le visiteur sait qu'il est dans une exposition culturelle ou dans un musée et, de ce fait, qu'il existe des garanties institutionnelles – telles que les savoir-faire professionnels, les règles scientifiques, les principes déontologiques, le contrôle des tutelles, la critique, etc. – portant sur le statut des objets, sur les résultats scientifiques présentés et les modalités de mise en exposition. C'est ce savoir latéral sur ces garanties institutionnelles qui fait qu'il peut avoir confiance en ce qui lui est présenté, qu'il s'agisse des objets, des savoirs, de leur monde d'origine ou de la mise en scène de l'exposition elle-même »⁴.

Scénographe : une posture critique

- 6 Or la scénographie plasticienne, dans l'usage qu'elle fait des signes mêmes de l'œuvre et de l'exposition, dans sa manière de les dévoyer, de les détourner, de se les réapproprier ne fait plus cas de deux éléments au moins listés dans cette définition : la déontologie et la critique comme production scientifique. Plutôt que d'encourager le spectateur vers ce « savoir latéral » qui fait qu'il sait pouvoir avoir confiance en l'institution et en ce qu'elle lui présente, l'exposition contemporaine, par un certain type de scénographies plasticiennes, questionne et aiguillonne ce crédit (cette crédulité ?) que le visiteur culturel a envers l'institution.
- 7 Elle le décourage par des effets collatéraux de non savoir (pour reprendre la terminologie de Jean Davallon) et le laisse avachi, bien seul, au milieu des œuvres.
- 8 Nulle perversité ici pourtant (ou alors à peine) dans cette nouvelle joute médiatique : car si l'exposition se prête au jeu de l'œuvre par le biais de la critique – et en forte résonance avec la critique artiste – elle n'en est pas moins communicationnelle. D'autres codes prennent le relais, délestant sur le bas-côté de la culture de masse les outils et les dispositifs trop convenus pour les échanger contre des armes plus incisives, plus virulentes, capables de faire surgir chez le spectateur une situation inédite. Et chez

le concepteur (artiste, commissaire ou scénographe) de l'exposition, une intentionnalité toute singulière, qui, d'emblée, préfigure l'exposition comme œuvre.

- 9 En refusant au visiteur l'indolente torpeur de la contemplation comme point de mire exclusif, la scénographie plasticienne récusé – dans son volet critique- la passivité d'un parcours unilatéral, où, au fond, rien plus ne se passe qu'un objet artistique posé face à un individu. En mettant en branle la relation œuvre/spectateur par le biais du média scénographique (l'épaisseur de sa théâtralité, son interface muséographique) mais aussi par la porosité qu'elle offre à celui qui la « crée », l'exposition s'en trouve ainsi profondément intensifiée. Traversée par une multitude d'intentions (celles du commissaire, des artistes, du scénographe, mais aussi du public) l'exposition devient véritablement un média, c'est-à-dire qu'elle incarne, elle incorpore une forme de médiation plurielle, qui dépasse le dualisme d'une opposition œuvre/public pour générer, tel qu'Antoine Hennion l'a proposé dans un texte intitulé *L'histoire de l'art : leçons sur la médiation* paru en 1993 et dans lequel il définit le médiateur en art comme connecteur social. L'exposition révèle un système de ramifications complexes, de *rhizomes* aurait écrit Deleuze. À partir d'une arborescence d'intentions premières, le concepteur d'exposition doit nécessairement dialoguer avec les intentions préalables (celles de l'artiste), connexes (celles du scénographe) et à venir (celles des spectateurs constituées en une sorte d'horizon d'attente, à une échelle réduite à l'événement exposition). Et faire en sorte que ce qui n'est encore qu'un projet traverse avec audace la multiplicité et encourage la multiplication des points de vue. La médiation est alors autant écriture que lecture, elle est à l'origine de toute conception, et ne se légitime pas exclusivement dans une herméneutique, *a posteriori*, de l'œuvre.
- 10 Par un habile retournement, l'intentionnalité (l'impulsion à toute démarche créatrice) est souvent ce qui permet de mieux saisir les enjeux d'une œuvre et de procéder à une lecture juste, pendant ou après la rencontre avec l'œuvre (ou avec l'exposition).

Envisager l'exposition comme œuvre

- 11 C'est de cette manière que le court texte de Laurent Le Bon, intitulé *Apostille ?*, trouve sa place à la fin du catalogue de l'exposition *Chefs-d'œuvre ?* (Centre Pompidou-Metz, 2010). Soutenu par un effet graphique très plastique, le texte réaffirme le propos de l'exposition et de toute création ; imprimé en gris très clair, il s'avère à peine déchiffrable dans son introduction ; pour s'affirmer au cœur des blocs texte jusqu'au gris foncé et disparaître en un gris aquarellé en fin de chapitre. Rédigé comme un journal de bord, à mi-chemin du télégramme (très elliptique) et du carnet de voyage (très intimiste), il livre les paratextes de son propre projet.
- 12 Or ce texte est celui des intentions d'exposition. Présenté au terme du catalogue, et généralement lu après que l'exposition ait été visitée, il délivre les ultimes mais subtiles clés de son maillage. À partir de cette lecture, le spectateur peut saisir les multiples éléments qui font de cette exposition une œuvre et en *relire* en quelque sorte le parcours, fort de ces impressions nouvelles. Où l'on comprend clairement ici, pour ce cas précis, comment exposition et scénographie sont intimement liées dans leurs intentions premières, et se croisent dans une mise en œuvre d'une incroyable richesse :
- On ne regarde plus un chef-d'œuvre. On est contre le chef-d'œuvre, contre le musée, lui-même parfois chef-d'œuvre contre les œuvres [...]. Exposition impossible ? Revoir les œuvres que l'on croit connaître dans un autre contexte. Raconter des histoires [...]. Exposition qui ne soit pas un processus ni un alignement

[...]. Exposition faussement naïve. Pour l'insaisissable grand public et l'expert insatisfait [...]. Transparence, opacité. Du miroir à la fenêtre... [...] Écrire en filigrane une petite histoire du Mnam [...]. Épitexte, paratexte, péritexte. Disjonction du cartel et de l'œuvre [...]. Un musée idéal ? Voyeurisme, « Étant donné... ». Hommage aux cadrages des fenêtres panoramiques, une tranchée ? Chronologie non explicite [...]. Fenêtre ouverte sur le monde, cliché ? Embrasser le paysage-[...]-Tentation du vide [...]. Reflet, miroir. « Impossible d'admirer un chef-d'œuvre sans éprouver en même temps une certaine estime de soi. » V. Hugo [...]. Le musée hiérarchise en montrant et en disposant spatialement. Variations de lumières, de scénographies, de rapports à l'information. Plaisir de la divagation [...]. Rythme, écart, jouer avec les formes et les couleurs [...]. Problème du choix au cœur du métier de conservateur : exposition, acquisition... Désigner le chef-d'œuvre plutôt que l'expliquer [...]. Infinité d'interprétations différentes, voire contradictoires [...]. De Duchamp à Genette : « l'idée de jugement devrait disparaître » [...]. Travailler sur un parcours fluide avec des intensités lumineuses diverses. Créer des émotions différentes. [...] Donner du plaisir. Faire confiance ⁵.

- 13 Ces prélèvements d'intentions associés à la scénographie de l'exposition explicitent clairement la manière dont, ici, l'exposition fait œuvre. Elle déploie une série de signes épars et de possibilités qui peuvent sembler hétérogènes (« parcours fluide » et « interprétations contradictoires ») qui s'enchevêtrent, jusqu'à prendre forme dans une cohérence globale. Ce sont ces éléments de médiation qui font, comme le souligne très justement Jérôme Glicenstein dans son analyse, « 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 [...] »⁶.
- 14 De là une nouvelle forme d'exercice du regard se met nécessairement en mouvement. Esthétique inspirée de la philosophie pragmatiste, la réception d'un tel art de l'exposition ne peut se penser que depuis le terrain même de ses expériences. La scénographie plasticienne, parce qu'elle situe chacun (œuvre, musée, spectateur) à une place inédite et triadiquement dialoguante, renverse les hiérarchies esthétiques en vigueur. L'exposition, comme l'œuvre – et comme œuvre ? – réhabilitée, soumet alors l'esthétique à une analyse empirique de l'art, et désamorce la tendance inverse qui voudrait que la pensée précède voire supplante – au stade métaphysique et essentialiste – l'œuvre elle-même. C'est en réarticulant la pensée au médium et plus encore, en considérant le médium comme impulsion de toute pensée que l'esthétique a des chances, dans cet art de l'expérience, de trouver un nouveau souffle.

NOTES

1. . Dominique POULOT, *Musée et muséologie*, Repères, La Découverte, 2005, p. 16.
2. . Jean DAVALLON, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? », in *Médiamorphoses*, n° 9, novembre 2003, p. 26.
3. . Jean DAVALLON, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et de médiation symbolique*, L'Harmattan, « Communication », 1999, p. 233.
4. . Jean DAVALLON, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? », *op.cit.*

5. . Morceaux choisis du texte « Apostille ? » de Laurent LE BON, in *Chefs-d'œuvre ?*, catalogue de l'exposition éponyme, Centre Pompidou Metz, 2010, p. 532-533.
 6. . Jérôme GLICENSTEIN, *L'Art : une histoire d'exposition*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2009, p. 104.
-

RÉSUMÉS

Aujourd'hui, l'exposition plasticienne crée un nouveau langage en direction du spectateur. Réinventant des signes et des qualités sensibles, elle redéfinit la fabrique comme la perception du plaisir et du jugement de goût et, d'un même élan, restitue à l'œuvre ce que l'esthétique, comme science de l'art, n'aurait jamais dû lui soustraire : la foi en sa capacité critique.

Plasticians' exhibitions and art shows today are creating a new language to touch spectators, redefining aesthetical pleasure and art criticism, and empowering art anew.

Heute schöpft die Ausstellung, die sich auf die bildenden Künste bezieht, eine neue Sprache zum Gebrauch für den Zuschauer.

AUTEUR

CLAIRE LAHUERTA

Claire Lahuerta est professeur au département « Arts » de l'Université de Lorraine. Elle est l'auteur de nombreux articles et a fait paraître *Humeurs. L'écoulement en art comme herméneutique critique du corps défaillant*, Paris, L'Harmattan, 2011. Elle a codirigé : *Dispositifs artistiques et culturels*, Lormont, Le Bord de l'eau Éditions, 2011.