

Exposer

/

Disposer

Sally Bonn

« Chose singulière, qu'on ne se soit pas encore avisé de remarquer que [...] depuis qu'on a fait des musées pour créer des chefs-d'œuvre, il ne s'est plus fait de chefs-d'œuvre pour remplir les musées. »

Quatremère de Quincy,

Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, 1815.

« Les musées n'ont jamais été, et je pense qu'ils ne seront jamais, l'environnement absolument juste pour les œuvres d'art. Je ne pense pas que les œuvres d'art soient des plus intéressantes lorsqu'elles sont coupées de tout le tissu de la vie. Le musée permet à un plus grand public de les voir, c'est pratique, c'est bon pour l'histoire de l'art – particulièrement parce qu'il préserve les œuvres – mais c'est un compromis. »

William Rubin (MoMA), 1974.

À l'occasion de l'ouverture du Centre Pompidou-Metz et afin de poursuivre la recherche et les questionnements pluridisciplinaires et transversaux du Centre de recherche I.D.E. (Image/Dispositif/Espace) sur la question des dispositifs, nous avons décidé cette année de porter notre regard sur le musée et sur l'exposition. Après avoir interrogé l'architecture et la scénographie, les territoires du paysage¹, il est intéressant d'aborder la question du musée et celle de l'exposition conjointement, comme deux moments et deux formes de monstration des œuvres, comme deux modes d'occupation du territoire artistique et institutionnel. Avec l'invention du musée c'est l'invention conjointe d'un certain discours sur l'art. Le choix, l'accrochage, le voisinage des œuvres sont autant d'actes signifiants par lesquels se construit un discours sur l'art, sur l'histoire et sur la société. Les grands musées, de la fin du XVII^e siècle au XVIII^e siècle (le Louvre devient un musée au moment de la Révolution), se constituent en vue de définir une identité nationale, de présenter au peuple l'image de l'esprit qui est le sien. Les œuvres qui y sont visibles consacrent et légitiment le pouvoir, soit par leur qualité et leur provenance, soit par ce qu'elles représentent. Le musée est ainsi un lieu de mémoire et d'histoire, il modifie le regard que nous tournons sur les œuvres d'art, aussi bien par l'accrochage que par le discours implicite qu'il porte. C'est le cas dès l'origine du musée et cela prend une dimension critique plus importante quand cette question est prise en charge par les artistes eux-mêmes, plus particulièrement dans les courants avant-gardistes des années soixante et soixante-dix en France et aux États-Unis. Le musée est une institution et par là le lieu par excellence de la présentation, de la représentation et de l'ex-position de l'art. Il met en scène et en jeu les conditions de visibilité des œuvres dans un lieu, dans un espace

1 Voir les deux premiers numéros de la revue *Le Salon* : *Le Salon* n° 1, « Dispositifs, architecture et scénographie », ÉSAMM, Metz, 2008 et *Le Salon* n° 2, « Territoire(s) du paysage », ÉSAMM, Metz, 2009.

que l'on ne peut pas penser comme neutre. Daniel Buren, comme d'autres artistes des années soixante et soixante-dix, prend en compte cette absence de neutralité et la pense comme une forme de dispositif. Il écrivait dans un des textes programmatiques de ses débuts : « Le Musée/Galerie... n'est pas le lieu neutre qu'on voudrait nous faire croire, mais bien le point de vue unique où une œuvre est vue et en fin de compte, le point de vue unique en vue duquel elle est faite. Pour ne pas être pris en considération ou pour être pris comme naturel/allant de soi, le Musée/Galerie devient le cadre mythique/déformant de tout ce qui s'y inscrit. »² Une question de cadre : ce qui entoure, encadre, retient, contient et finalement détermine. Le lieu d'exposition est cadre, format et norme. Le cadre, que ce soit celui de la peinture (aujourd'hui disparu) ou celui que représente le Musée/Galerie, ou encore celui que Buren nomme les « limites culturelles » doit être plus que pris en compte, il doit être déjoué, pour que la vision puisse avoir lieu. Cette question de lieu est elle aussi déterminante. Qu'est-ce qui a lieu, dans le musée, dans la galerie, dans une exposition ? Avoir lieu ici se dit de ce qui advient et de ce qui est localisé, de ce qui est de l'ordre d'une forme de spectacle d'une part, et d'une situation/localisation d'autre part.

« Est-ce que l'artiste qui accepte l'espace de la galerie se plie à l'ordre social ? » s'interrogeait Brian O'Doherty en 1976³.

Nous partons, pour interroger le musée et l'exposition, de cette question du dispositif, telle qu'elle apparaît notamment chez Foucault, chez Deleuze et Agamben également. Il est intéressant dans notre perspective, lorsqu'on suit les analyses de Foucault, de voir dans quelles occurrences apparaît la question du dispositif.

On la trouve dans *Surveiller et punir* à propos du *Panopticon* de Bentham comme dispositif architectural de pouvoir. Mais aussi dans *Les mots et les choses*, à propos du tableau de Vélasquez *Les Ménines* comme dispositif pictural de pouvoir. Il s'agit dans ces deux occurrences d'un dispositif qui part de et inclut la perspective, qui détermine une place, une situation à l'homme en tant que corps dans l'espace et en tant que sujet. Ce qui caractérise les dispositifs de perception comme dispositifs de pouvoir, c'est la mise en relation d'un corps dans un espace donné, défini, cadré et délimité et de la vision distancée portée sur ce corps. Le dispositif panoptique comme dispositif de pouvoir est bien l'inscription d'un corps dans un espace et le regard posé sur ce corps. Le dispositif pictural quant à lui interroge et/ou impose la place du spectateur aussi bien dans et devant l'espace de la toile que dans l'espace du musée. Le lieu du musée est également un dispositif de cadrage du regard. Poursuivant notre travail autour de la notion de dispositif, nous l'abordons ici par sa dimension spatiale et scénographique, en se penchant sur ce que sont un musée, une exposition, dans leur dimension historique et historique aussi bien que mémorielle, et dans leur dimension architecturale, scénographique, idéologique et politique. Que signifie mettre des œuvres d'art dans un musée et comment cela se fait et se pense-t-il ? Quels sont les enjeux – artistiques, architecturaux, scénographiques, esthétiques – qui président aux choix d'un directeur de musée, d'un architecte construisant un musée, d'un scénographe d'exposition,

2 Daniel Buren, « Limites critiques », *Les écrits*, tome I, capc, Bordeaux, 1991, p. 181.

3 Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, jrp|ringier, 2008, p. 111.

d'un artiste dans tel ou tel musée ou lieu d'exposition ? Comment les artistes se situent-ils vis-à-vis de l'institution muséale comme de l'architecture muséale ? Dans quelle mesure, ils s'y inscrivent ou la détournent, s'en détournent, par leur positionnement artistique ou par leur discours ?

Ce sont ces questions que nous avons abordées au cours de trois journées de séminaire et à travers trois thématiques plus spécifiques.

La première portait sur le lieu de l'exposition et s'intitulait « *Où ça s'expose ?* ». À travers les regards croisés d'un architecte, Bernard Desmoulin, d'un artiste, Max Charvolen et d'un scénographe d'exposition, Pascal Payeur, nous avons abordé les exigences, les contraintes et les possibilités que donnent un lieu d'exposition, tant du point de vue artistique que spatial, architectural et scénographique. Bernard Desmoulin a présenté le travail de muséographie conduit par l'architecte comme une discipline de l'invisible au sens où elle prend en compte la part d'histoire d'un lieu sans la faire nécessairement apparaître. Max Charvolen a présenté son travail de peintre comme un processus de recouvrement et de mise à plat des lieux de l'exposition, se pliant aux exigences du lieu de monstration pour, au fond, transformer en montrant. Pascal Payeur, enfin, a développé son travail de scénographe d'exposition dans sa relation au contenu et à sa transmission. Tous trois ont montré la part d'historicité liée au lieu, à l'espace, à son occupation et à la monstration.

La deuxième journée de séminaire s'intitulait « *Exposer le mouvement et le son* ». Il s'agissait d'interroger la manière dont le musée (ou le lieu d'exposition) accueille le mouvement et le son, comment se fait la spatialisation des images en mouvement et des installations sonores, celles-ci supposant des conditions particulières d'exposition et de perception, à la croisée des axes de l'espace et du temps, selon ces lignes de fuite, de fissure ou de cassure, ces lignes *soumises à des variations de direction*, à des *dérivations* dont parle Deleuze à propos de Foucault quand il répond à la question *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Pour répondre à cette interrogation après Foucault, Deleuze et Agamben, nous avons choisi d'en aborder la part mobile : mobilité des images, de la perception du corps dans l'espace de monstration. Exposer le mouvement et le son, c'est aussi exposer, s'exposer à un autre rapport à l'espace et au temps. Exposer le corps du spectateur qui cesse d'être seulement spectateur. Comment l'espace d'exposition, d'ex-position (du mouvement et du son) devient le lieu du passage du temps, devient ce qui cadre le temps dans l'espace. L'artiste Ange Leccia nous a présenté son travail comme une suite de petits arrangements avec l'architecture, avec le musée et avec l'exposition, se jouant des situations et des installations traditionnelles, et Isabelle Sordage propose ici une réflexion sur ces « œuvres embarquées », un travail sonore réalisé lors d'une résidence à l'Atelier expérimental, visant à investir le territoire de l'habitation.

Pour la troisième et dernière journée, nous portons notre attention sur le *sujet* de l'exposition. Qu'est-ce que le sujet de l'exposition ? Peut-on désigner, à la suite de Duchamp et de Broodthaers, du nom d'art toute chose présentée, disposée, exposée dans un musée ou une galerie d'art ? Et qu'est-ce qui *s'ex-pose* dans l'exposition ? En quoi consiste cette *dispositio* qu'est l'exposition, cette manière de disposer afin de mettre en vue ? N'est-elle pas, en dernière instance, une manière de regarder les choses ?

Il serait intéressant de s'interroger ici sur le statut de ce sujet de l'exposition qui constitue le sujet de la dernière journée. Puisque nous avons travaillé sur cette question des dispositifs à partir des analyses de Foucault, que ce dernier nous a accompagnés dans la plupart de nos questionnements, à présent qu'il est question du *sujet* de l'exposition, il se trouve convoqué de manière particulière. Ainsi, le sujet de l'exposition désigne-t-il aussi bien ce sur quoi porte l'exposition, son sujet, que sur la personne qui la traverse, qui en est le spectateur. Les deux sujets de l'exposition se confondent pour ne faire parfois qu'un. Ce double sujet se trouve interrogé, mis en scène, de façon singulière par le musée et dans l'exposition. Dans le sillage de Foucault, Robert Smithson disait en 1972 que les musées ont, comme les prisons, des gardiens. Les expositions, elles, comme la police, ont des commissaires. C'est peut-être sous cette double autorité que l'on peut repenser la question du sujet de l'exposition et du musée. Nous avons fait appel au directeur du Centre Pompidou-Metz, Laurent Le Bon, qui a présenté les différentes manières d'exposer Dada et ce que ces manières indiquent et donnent à voir, à la fois sur le sens des œuvres, les situations historiques et géographiques que les différentes expositions permettent d'envisager et leur capacité à réinventer les processus de création. L'artiste Klaus Pinter a présenté son travail dans toute sa majesté (notamment les pièces réalisées au Panthéon à Paris ou à Vienne en Autriche) ; dans l'entretien ici reproduit, il évoque la question de l'énergie qui traverse tout son travail. Le directeur du Musée de la Chasse et de la Nature, Claude d'Anthenaise a, lui, montré comment un musée à l'identité fortement marquée pouvait, à travers une politique d'achats d'œuvres contemporaines et un travail de transformation scénographique et des salles du musée, nourrir les collections, diversifier le public et continuer à poser la question du rapport de l'homme avec la nature et l'animal d'un point de vue historique et contemporain.

La richesse et la diversité des propositions ont contribué à provoquer des débats et à nourrir toujours plus la recherche que nous poursuivons sur cette notion de dispositif.

À ces contributions s'ajoutent, comme dans les précédents numéros de la revue, une participation active des étudiants de 4^e et 5^e années de l'ÉSAMM, ainsi que les étudiants du Master Arts de l'exposition et scénographie de l'Université Paul-Verlaine de Metz, qui travaillent chaque année sur la thématique du centre de recherche I.D.E. et participent par leurs interventions et leurs propositions plastiques, à la qualité des débats. Nous accueillons à nouveau dans nos pages, des propositions diverses, en photographie, dessin, poésie qui ouvrent encore le champ des possibles des liens entre la théorie et la pratique dans le cadre des réflexions sur le dispositif ; le rayon exposition s'insère, dans ce numéro, sous la forme d'un cahier encarté. Un séminaire *advertis* a été intégré aux séminaires qui se sont déroulés à l'école, permettant quelques développements supplémentaires en lien avec une certaine actualité de l'art en France et dans l'ÉSAMM. Ainsi, Luc Doerflinger s'exprime-t-il sur la pérennité et la spécificité de la peinture dans le monde actuel, et Christian Jaccard dont l'œuvre éphémère (un mur de brûlis) réalisée au Mac/Val méritait un temps d'arrêt et de regard, nous conduit également à l'intérieur du musée, dans ses réserves, au cours d'une promenade en quelque sorte en sous-face.

