
l'exposition

Le concept d'exposition se tisse sur plusieurs siècles, en occident et à travers le monde. Construits au regard de notions transversales, culturelles et scientifiques, les principes et courants de pensées façonnent une pratique de l'exposition en constante évolution.

I - Histoire muséale

La collection
Le patrimoine
Le musée

III - Pistes de lecture

IV - Glossaire

II - La monstration

Donner l'œuvre à voir
Enjeux
Quelques expositions

dossier de médiation

Les dossiers de médiation sont consacrés à des thématiques spécifiques en lien avec l'histoire de l'art et d'autres disciplines, ainsi que les œuvres et les artistes acquis par le fracpicardie. Ils réunissent des textes et des commentaires comme premiers moyens de documenter et situer les pratiques artistiques contemporaines.

Des **cartels développés** sur les œuvres et les artistes ainsi que des propositions d'**ateliers de pratique artistique** autour d'un thème précis sont également disponibles sur demande. Ils constituent la base documentaire ou pédagogique à tout projet.

Au centre de documentation du fracpicardie, accessible à tous, des ressources complémentaires sont consultables.

L'intégralité des œuvres du fonds sont consultables en ligne sur : www.frac-picardie.org
onglet œuvres et expositions

Frac Picardie

45 rue Pointin - 80000 Amiens
public@frac-picardie.org - tél. 03 75 08 99 53
service des Publics : Laure Marcou
centre de documentation : Christophe Le Guennec

www.frac-picardie.org

I - Histoire muséale

Dessésprémices, et fondamentalement, les musées sont conçus et bâtis pour accueillir les objets de la collection.

La collection

« À l'origine de la collection, on peut relever de multiples motivations.

- La curiosité : on rassemble des objets insolites, curieux, rares ;
- Le goût du passé, qu'il s'agisse du passé proche ou lointain de l'archéologie et de l'histoire ou simplement de souvenirs de famille, de la vie d'autrefois ;
- Un certain sentiment religieux, une certaine mystique de l'objet, le culte de la beauté ;
- La volonté de possession et de puissance, en particulier lorsqu'il s'agit de collections prestigieuses, de grande valeur ;
- Un sentiment d'ordre, de complétion : on veut acquérir la dernière pièce qui manque à la série ;

- Enfin, le marché de l'art y a ajouté l'attrait de la spéculation, qu'on en attende une plus-value rapide ou qu'il s'agisse d'un placement à long terme. »

GOB, André, DROUGUET, Noémie. *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 19.

L'approche muséale actuelle remonte au XVIII^e siècle, elle est néanmoins issue d'une pratique plus ancienne, celle de la collection. Le musée se construit pour abriter des collections qui datent parfois de plusieurs siècles avant son édification.

« Les premières mentions d'une collection remontent aux rois de l'empire néobabylonien (VII^e-VI^e siècle avant notre ère) : leur but est de manifester la richesse et la puissance du souverain (la collection est un butin). Mais on y trouve aussi des sceaux-cylindres du temps de la 1^{ère} dynastie babylonienne ; le nouvel empire se rattache ainsi au prestige de la lignée d'Hammourabi. »

GOB, André, DROUGUET, Noémie. *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 19.

Pendant les Antiquités grecque et romaine, les collections sont constituées dans un but religieux. En contrepoint, dès l'époque hellénistique un attrait pour l'ancien s'éveille ; souverains ou aristocrates

collectionneurs recherchent et accumulent des œuvres ou leurs copies pour une satisfaction esthétique. Rarement ces galeries sont ouvertes au public, une ouverture tributaire de la nature des objets collectionnés.

Le Moyen-âge dans un but culturel rassemble des objets religieux de valeur, le dévot peut alors les entrapercevoir lors des cérémonies ou dans les lieux de cultes.

A La Renaissance l'aspect religieux est mis à l'écart, et l'humanisme, la découverte du monde (passé ou présent) et son recensement encyclopédique abordent la collection plus largement. En 1585 à Florence, naissent les *Uffizi* (future galerie des Offices) dans une partie desquels sont installées les peintures de des collections de la famille Médicis entre le XIV^e et le XVI^e siècle. Rapidement, la galerie est ouverte à tous sur demande. De la collection privée écloit la notion de collection d'intérêt public.

« Une première tentative. Mû par un véritable sens du bien public et au contraire de ses prédécesseurs qui étaient eux-mêmes collectionneurs, [Jean-Baptiste] Colbert, Premier ministre de Louis XIV, a fortement contribué à enrichir les collections royales. Dans le palais du Louvre abandonné par la cour au profit de Versailles, il voudrait créer un musée pour « l'éducation du public et l'instruction des artistes ». La grande galerie est inaugurée en 1681 ; ce ne sera qu'un feu de paille : deux ans plus tard, à la mort de Colbert, les toiles retournent à Versailles. Cette idée sera reprise : on revendique l'accès aux collections royales afin qu'elles servent de modèles aux peintres « pour qu'ils retrouvent le goût ancien ». Ainsi s'exprime, en 1747, le marquis de La Font de Saint-Yenne dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. Vingt ans plus tard, l'*Encyclopédie*, à l'article « Louvre », signé de Jaucourt, donne un plan idéal du musée projeté. »

GOB, André, DROUGUET, Noémie. *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 24.

« Dans la perspective de la muséologie, la définition de la collection trouve son origine dans les collections particulières. L'histoire des musées est intimement liée aux collectionneurs privés. Lorsqu'on examine attentivement la constitution des collections des grands musées, on constate qu'elles sont le fruit du travail



Giuseppe VASI, *Veduta degli Uffizi, o sia Curia Fiorentina presa dalla Loggia presso Arno*, 1735.

de collectionneurs.

[...] L'histoire des musées montre bien que les collections sont à l'origine de la création des grands musées. C'est pourquoi le Code de la déontologie de l'ICOM précise que la « mission d'un musée est d'acquérir, de préserver et de valoriser ses collections afin de contribuer à la sauvegarde du patrimoine naturel, culturel et scientifique » (2006). Historiquement, les collections ont défini la mission première pour ne pas dire centrale des musées. Dominique Poulot a bien démontré le rôle joué par la création des musées lors de la Révolution française. Les grandes collections, propriétés du roi et de la noblesse, sont intégrées à la sphère publique et s'inscrivent alors dans la perspective du patrimoine collectif national. [...]

On mentionnait plus haut l'esprit des cabinets de curiosités constitués par des collectionneurs où sont rassemblées différentes catégories d'objets et de documents. Ce lien entre objet, livre et archives ne sera remis en question qu'au XVIII^e siècle, avec l'apparition des musées publics et la spécialisation des musées entraînant ainsi la disparition des cabinets de curiosités. C'est ainsi que les collections royales sont démantelées et réparties selon diverses catégories. Les livres sont confiés aux bibliothèques nationales, les œuvres d'art aux musées d'art, les spécimens naturalisés aux muséums, les objets scientifiques aux musées des sciences et les objets ethnographiques aux nouveaux musées d'anthropologie. Au début du XIX^e siècle, les collections qui formaient autrefois des ensembles cohérents se retrouvent dans de nouvelles catégories et s'inscrivent dans de nouvelles logiques intellectuelles, culturelles et politiques. »

Bergeron, Yves. « Collection ». In *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, pp. 55-59.

Le patrimoine

Le développement des musées évolue parallèlement au projet patrimonial. Motivés par des principes similaires, patrimoine et musée ont leurs détracteurs et leurs fervents défenseurs. Leur histoire commune détermine encore aujourd'hui notre conception des institutions et de leurs missions. L'origine des musées s'ancre dans un long processus historique.

Depuis la Révolution française, qui

a joué un rôle important dans son expansion et son institutionnalisation, la notion muséale n'a de cesse de croître, de s'ouvrir et de se redéfinir.

« L'idée de patrimoine est irrémédiablement liée à celle de perte ou de disparition potentielle – ce fut le cas à partir de la Révolution française – et, par la même, à la volonté de préservation de ces biens. « Le patrimoine se reconnaît au fait que sa perte constitue un sacrifice et que sa conservation suppose des sacrifices » (Babelon et Chastel, 1980).

[...] L'institution du patrimoine connaît également des détracteurs, ceux-ci s'interrogeant sur ses origines et sur la valorisation abusive et « fétichisante » des supports de la culture qu'il sous-tend, au nom des valeurs de l'humanisme occidental. [...] Le patrimoine culturel compris comme la somme des témoins communs à l'humanité a donc fait l'objet d'une critique fort sévère lui reprochant d'être un nouveau dogme dans une société qui avait perdu ses références religieuses (Choay, 1992). »

DESVALLEES, André, MAIRESSE, Françoise, DELOCHE, Bernard. « Patrimoine ». In *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, pp. 421-423.

« 1789-1793. Dans les premiers mois de la Révolution, des décisions sont prises qui mettent en cause les œuvres d'art et leur conservation. Dans l'effervescence révolutionnaire sont posées les bases de la muséologie moderne : la responsabilité collective à l'égard du patrimoine, le rôle des pouvoirs publics, la nécessité du musée comme conservatoire, son rôle didactique.

- 2 novembre 1789 : nationalisation des biens ecclésiastiques. La présence parmi eux de nombreuses œuvres d'art va poser le problème - tout neuf - de la désacralisation des objets du culte. Au-delà de leur rôle sacerdotal, ils appartiennent au patrimoine de la nation. Dans un premier temps, ils sont vendus (mais on commence par les biens immobiliers). Puis, à partir d'octobre 1790, on prend conscience de leur valeur culturelle : l'État doit devenir « conservateur ». Les départements sont chargés d'inventorier et d'assurer la conservation des biens confisqués ; une Commission des Monuments est mise sur pied. En 1792, ce sera le tour des biens de la couronne, puis ceux des « émigrés » (nobles soutenant le roi et réfugiés en Allemagne).

- 10 août 1792 : insurrection populaire.



Hubert ROBERT, *La violation des caveaux des rois dans la basilique de Saint-Denis*, 1793.



Philippe-Louis DEBUCOURT, *La façade du Louvre vue de la rue Fromenteau*, fin XVIII^e siècle.

La République est proclamée. Le régime intégriste instauré par Robespierre conduit à des poussées de vandalisme. Le ministre de l'Intérieur, Roland, fait transporter au Louvre les « tableaux et autres monuments relatifs aux beaux-arts ». Une Commission du Muséum est chargée d'étudier l'aménagement du bâtiment.

• 27 juillet 1793 : décret de la Convention créant au Louvre le Muséum central des Arts. Ce dernier sera inauguré le 10 août 1793, date anniversaire de la fin de la monarchie. Le musée est réellement ouvert au public le 18 novembre 1793. »
GOB, André, DROUGUET, Noémie. *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 25.

Le musée

« Le caractère public de l'institution est donné dès le XV^e siècle lorsque, en 1471, le pape Sixte IV décide de la « restitution » au peuple des antiquités du palais du Latran. Mais la notion d'espace public est elle-même soumise à des évolutions et si seulement une vingtaine d'institutions, surtout italiennes, peuvent au XVIII^e siècle prétendre à ce statut, celui-ci n'en demeure pas moins fort différent de celui que possèdent les institutions publiques actuelles. Ainsi à la veille de la Révolution française, bon nombre de pays disposent déjà de musées ou de collections publiques ; outre ceux déjà cités, on pourrait mentionner les Uffizi (qui deviennent publics en 1591) [...].

En l'espace d'un siècle, l'idée du musée s'est ainsi développée bien par au-delà le continent européen, traversant les mers et les océans pour couvrir progressivement tous les points du globe. Le projet muséal est déjà bien implanté aux États-Unis – des établissements fondés par des sociétés historiques, tels le Charleston Museum (1773), apparaissent dès la fin du XVIII^e siècle [...]. En Asie et dans le Pacifique, les colonisations britannique et française amènent l'ouverture des musées, notamment à Calcutta (Indian Museum, 1814), en Australie (Australian Museum, 1927) [...]. D'autres pays suivent la tendance et développent leurs premiers établissements, notamment au Japon (Tokyo National Museum, 1871). L'Afrique ne demeure pas en reste. Le South African Museum est fondé au Cap en 1825 [...]. »

MAIRESSE, Françoise. « Musée ». In *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 280.

« Le Louvre n'est certes pas le premier musée ouvert en Europe ni même en France. De nombreux musées existent en 1789. Mais sa création est exemplaire à bien des égards :

- Par le contexte révolutionnaire dans lequel il s'inscrit ;
- Par la motivation politique qui préside à sa création : il ne s'agit pas d'accepter un don d'un particulier comme l'a fait le Parlement anglais ni de recevoir l'héritage d'une famille finissante comme en Toscane ; ici, l'État s'approprie les biens de la famille royale, des aristocrates, de l'Église pour les mettre à la disposition de la nation ;
- Par l'ampleur des collections ainsi rassemblées ;
- Par la problématique patrimoniale soulevée ;
- Par la symbolique du palais du Louvre lui-même, ancien siège du pouvoir royal ;
- Par le caractère universaliste qui lui sera bientôt donné, pour la première fois. »

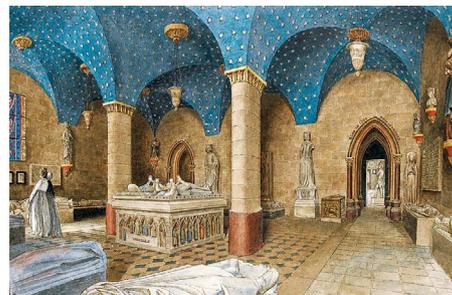
GOB, André, DROUGUET, Noémie. *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 26.

« Le Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir

Un décret de 1791 institue le couvent désaffecté des Petits Augustins à Paris en dépôt destiné à accueillir les sculptures confisquées aux congrégations religieuses. Un jeune peintre, Alexandre Lenoir, en assure la garde. Celui-ci, désolé des dégradations et des pertes irréparables causées aux monuments, spécialement religieux, par la frénésie iconoclaste, s'emploie à recueillir tout ce qu'il peut en matière de sculptures. Il y accueille notamment les tombeaux royaux de la basilique de Saint-Denis, qui seront remis en place en 1815. En 1795, le dépôt est transformé en Musée des Monuments français, premier musée d'histoire, dans lequel Lenoir met en œuvre une muséographie basée sur des reconstitutions d'ambiance. Les sculptures, disposées en ordre chronologique, sont groupées « en autant de pièces séparées que l'art nous offre d'époques remarquables ». Elles sont intégrées dans un décor qui évoque la période concernée. Mais l'œuvre de Lenoir est plus pittoresque qu'archéologique ; il n'hésite pas à compléter une statue médiévale par une tête moderne, à rassembler des éléments disparates pour constituer



Charleston Museum, Etats-Unis.



Jean-Lubin VAUZELLE, Salle du XIII^e siècle du Musée des Monuments Français, fin XVIII^e siècle.

de toutes pièces une œuvre. Certains voient dans la muséographie du Musée des Monuments français un antécédent lointain des *period rooms* [...]. Cette muséographie très expressive a marqué les esprits : « C'est là, et nulle autre part, que j'ai reçu d'abord la vive impression de l'histoire » écrira Michelet dans *Le Peuple*. Le musée sera fermé en 1815 et les sculptures dispersées. Certaines se retrouveront plus tard au Musée national du Moyen Âge de Cluny à Paris. »

GOB, André, DROUGUET, Noémie. *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2011, p 26.

La définition d'un musée aujourd'hui regroupe de nombreuses acceptations. Parfois restrictives parfois ouvertes et quasiment toujours liées à la nécessité d'intérêt public. Selon *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels* écrit par André Gob et Noémie Drouguet, le musée a une fonction d'exposition, une fonction de conservation, une fonction scientifique et une fonction d'animation.

II. La monstration

Donner l'œuvre à voir

Les Salons, Paris

« C'est l'événement artistique qui, tous les deux ans, anime les conversations plusieurs mois à l'avance, chacun se demandant avec une impatience fébrile quels tableaux se cachent dans les ateliers et lesquels seront admis au Salon [...]

Lorsque le premier Salon eut lieu le 9 avril 1667, créé par Colbert sur ordre de Louis XIV, il n'était encore qu'une simple exposition réservée aux membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui y montraient le meilleur de leur production récente. De ces débuts on ne sait que peu de chose, car il n'est guère resté de traces mais, en 1673, l'exposition eut lieu dans la cour de l'hôtel de Brion, rue Richelieu. [...]

L'exposition, selon le livret institué cette année-là, regroupait cent cinquante objets, peintures et statues, nombre infime au regard des nombreuses centaines, voir milliers d'œuvres qui se superposent, jusqu'au plafond dans les salons d'aujourd'hui. Toutefois, la dénomination n'intervenant qu'en 1699 après que le salon Carré du Louvre eut accueilli l'exposition.

Mais, à l'inverse de ce qui se passe de nos jours [1829], il n'y avait pas alors de jury. [...]

Le jury a été institué en 1791 par l'Assemblée nationale, à la suite de la suppression, sous la Révolution, des académies. L'intention était d'élargir l'accès au Salon à tous les artistes, d'instaurer des récompenses et d'apporter davantage de liberté. »

Collectif. *L'aventure de l'art au XIX^{ème} siècle*. Paris : Editions du chêne, 2003, p. 254.

« La muséographie du XIX^e siècle, on l'a vu, privilégiait l'accumulation, la surabondance, aussi bien dans les musées d'art que dans les autres types d'institutions muséales. Dans la première moitié du XX^e siècle, les musées ont progressivement allégé les présentations et, parallèlement, l'aménagement de réserves s'est généralisé. Les cimaises couvertes de tableaux ou d'objets, les vitrines saturées de collections ont heureusement presque disparu, même si l'on peut remarquer que l'esthétique de l'accumulation est parfois recherchée aujourd'hui dans les modes de présentation. [...] Moins nombreux mais mieux mis en valeur, ils expriment d'autant mieux le message dont ils sont porteurs. »

GOB, André, DROUGUET, Noémie. *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2011, pp. 124-125.

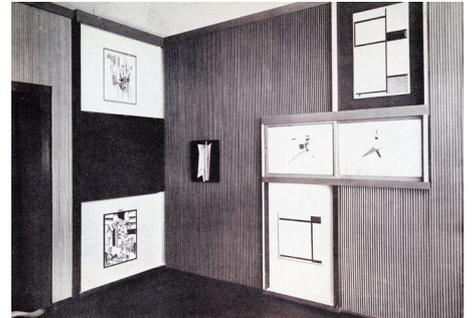
Le White Cube

Au XX^e siècle se développe ce qui sera le modèle majoritaire de l'espace d'exposition : le White Cube. Cet espace est issu de plusieurs réflexions d'artistes comme celle d'El Lissitzky qui réaménage un des espaces du musée provincial d'Hanovre en 1928 sous la direction d'Alexander Dorner ou encore les réflexions sur la mise en valeur des œuvres dans l'atelier de Constantin Brâncuși, jusqu'à l'ascétisme spirituel des ateliers de Piet Mondrian.

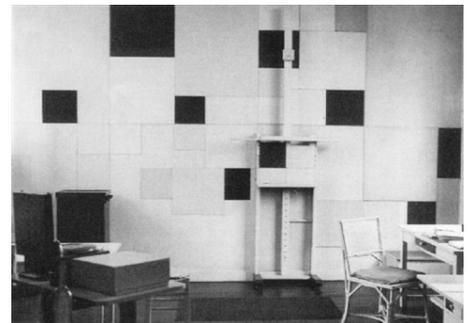
« Sur le modèle des espaces muséaux consacrés à l'art moderne et contemporain on retrouve dans des manifestations temporaires l'espace blanc et neutre. L'intérieur de l'espace d'exposition est construit comme les églises médiévales. Le monde extérieur ne doit pas interférer, les fenêtres sont closes et les murs blancs, le plafond devient une source de lumière, le sol est bien lisse et même recouvert de moquette pour éviter de perturber les spectateurs. On met ainsi une limitation



Pietro Antonio MARTINI, *Le Salon de 1787 au Louvre*, 1797.



Cabinet des abstraits aménagé par EL LISSITZKY, Musée provincial d'Hanovre, 1928.



Michel SEUPHOR, Atelier de Piet Mondrian, 1929.

à la disposition des œuvres dans un espace. On essaye d'isoler l'œuvre de toute contingence en recherchant une maîtrise maximale des interférences possibles, sachant qu'on ne peut jamais toutes les supprimer. L'espace blanc neutralisé sert à valoriser les œuvres ou à éviter une interprétation erronée. C'est pour cela que le modèle du *White Cube* est assez séduisant : il présente l'œuvre dans un espace comme un événement unique, autonome. Dans la deuxième moitié du 20^e siècle, cet espace blanc – dans lequel l'œuvre pouvait trouver un environnement semble-t-il le plus neutre possible – est devenu l'espace conventionnel de la galerie et du musée [...]

Les efforts pour effacer ou pour faire oublier l'existence de toutes les présences, excepté celles des œuvres d'art, dans une salle d'exposition, font apparaître un espace physique « qui peut sembler virtuellement disparaître sous les yeux des spectateurs mais reste marqué par son contexte ». L'espace blanc est devenu centre d'observation, il offre différents moyens d'action pour les artistes qui y travaillent. »

LEE, Bo-Kyoung. « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain ». In *Marges*, n° 05, 2007, pp. 40-60.

Jeux

L'attente des artistes

« L'artiste oscille entre ses certitudes et les influences qu'il subit. Les cas dans lesquels ce que l'on attend de lui recouvre le but qu'il s'était fixé sont rares. Ses apparitions tournent presque nécessairement à l'épreuve de force. David lutte contre Goliath. L'artiste lutte contre la récupération, le mercantilisme et la falsification, contre la banalisation et la glorification. De nos jours, la lutte est cruelle, car la scène sur laquelle elle se déroule est aussi celle qui conditionne la perception. Situation dont le public sortira vainqueur, car il a appris à s'accommoder de toutes les situations, y compris celles qu'il n'est pas en mesure de comprendre. Les artistes jouissent de la liberté du bouffon. L'exposition et le musée leur sont concédés comme des espaces ludiques. Tout y est nivelé pour se métamorphoser en art. Dépouillées de leur contexte de création, résistance, protestation, rébellion et innovation perdent, tout pouvoir de choquer. Le musée devient alors une tour d'ivoire dont l'artiste est prisonnier.

Et pourtant, peu d'artistes refusent

la confrontation au public. Ils exposent pour se faire connaître, peu importe qu'ils se perçoivent comme novateurs sur le plan formel ou sur le plan du contenu. Visionnaires ou en quête de vérité, philanthropes ou blasphémateurs, fantasques, rebelle ou anarchistes, farceurs, chercheurs et anachorètes, tous se rejoignent dans une même pulsion : montrer ce qu'ils ont créé. Car, en un premier temps, toute œuvre d'art est une affirmation. Et elle en reste une, rien de plus, aussi longtemps qu'elle se soustrait à la comparaison et à la vérification par d'autres.

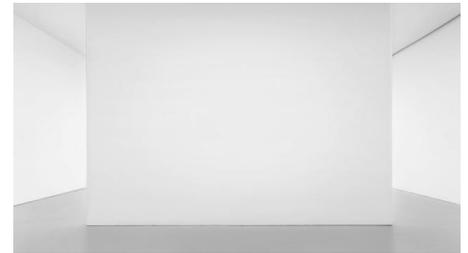
Une œuvre d'art ne dévoile ses effets qu'au moment où elle quitte l'isolement de l'atelier. Et cela s'applique non seulement aux travaux qui répondent au concept artistique d'une époque, mais aussi à ceux qui rendent ce concept problématique. L'artiste tient compte des attentes de son public. Il peut y répondre ou bien les décevoir. La transgression de la règle n'est intéressante que confrontée à ce qui passe par être la règle. Ce n'est pas seulement l'art, c'est aussi sa dénégation qui a besoin d'un champ de résonance conditionné afin de pouvoir être perçue. »

HEGEWISH, Katharina. « Introduction ». In *L'art de l'exposition*. Paris : Éditions du regard, 1998, p. 21.

Les problématiques contemporaines

« Une des premières problématisations de l'avènement des œuvres modernes est due à Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». Dans cet essai, il s'est attaché à faire apparaître comment l'œuvre reproductible, c'est-à-dire essentiellement la photographie et le cinéma, avec le développement de sa valeur d'exposition, de sa capacité à se poser là où se trouve le spectateur, s'oppose à l'œuvre authentique, dont l'aura est due au rituel organisant et limitant sa propre mise en vue. Benjamin a associé ainsi dans cette configuration une transformation des rapports sociaux avec portance croissante des masses, une transformation de la production avec la reproductibilité technique et une transformation de la perception caractérisée par la capacité à saisir dans la reproduction ce qui n'advient qu'une fois.

« Pour étudier l'œuvre d'art au temps des techniques qui en permettent la reproduction, écrit-il, il faut tenir le plus grand compte de cet ensemble



Exemple de salle d'exposition dite « white cube ».

de relations. Elles mettent en lumière un fait véritablement décisif et que nous voyons apparaître ici pour la première fois dans l'histoire du monde : l'émancipation de l'œuvre d'art par rapport à l'existence parasitaire que lui imposait son rôle rituel. On reproduit de plus en plus des œuvres d'art qui ont été faites justement pour être reproduites. De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique. Mais, dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre forme de praxis : la politique. »

Assez curieusement, tout en mettant l'accent sur la valeur d'exposition, Walter Benjamin ne lui confère pas un rôle véritablement opératoire. Elle ne semble, ici du moins, ne désigner que la fugacité et la possible répétition de l'œuvre reproductible. La valeur d'exposition, bien que mise en opposition au rituel, ne le remplace pas. En perdant la fonction particulière, quoique étrangère à sa nature, qui lui était conférée par le rituel qu'elle servait, l'œuvre est passée dans le domaine général du *socius*. À l'en croire, le développement de la valeur d'exposition, du fait de l'adaptation des modes de production à une société de masse, ferait perdre à l'œuvre ce qu'elle avait d'unique, et lors il écrit : « aujourd'hui la prépondérance absolue de la valeur d'exposition lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience la fonction artistique - apparût par la suite comme accessoire », il faut bien entendre qu'il voit quelque part la fin de l'art dans l'exacerbation de sa mise en vue. »

POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'œuvre a lieu*. Genève : Les presses du réel, 2008, pp. 29-30.

L'expôt

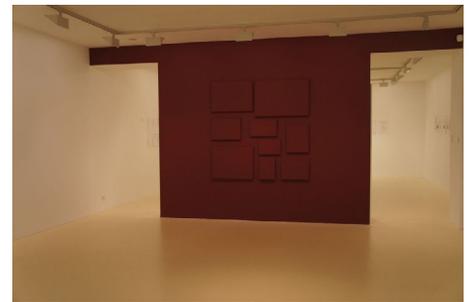
« L'exposition met en œuvre des « objets » de natures très diverses : des œuvres et des « objets authentiques », des reproductions, des maquettes, des textes, des photographies », des dessins, des images animées (films, vidéos...). Ils constituent les éléments, les unités de base du langage de l'exposition. [...]

Le discours de l'exposition s'appuie sur des objets authentiques. C'est une

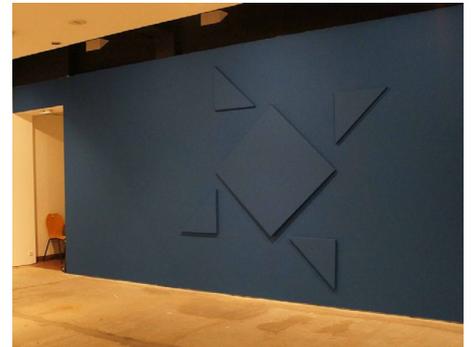
de ses particularités. Leur présence physique sollicite la sensibilité du visiteur, suscite son émotion et distingue fondamentalement l'exposition de toute représentation virtuelle. Ils certifient, en quelque sorte que le musée « ne ment pas ». Les objets exposés sont au service du message, du discours de l'exposition. C'est à travers eux et à travers les autres expôts que celui-ci s'exprime. Il ne s'agit pas, cependant, de simplement illustrer le propos par des objets en deux ou en trois dimensions ; la muséographie fait parler les objets. Témoins muets, ils ne peuvent rien dire par eux-mêmes ; c'est l'exposition qui leur donne leur signification pour nous. »

GÖB, André, DROUGUET, Noémie. *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2011, pp. 111-124.

« Les œuvres contemporaines - parce qu'elles emploient les techniques du film ou de la vidéo, du tirage photographique industriel, mais aussi parce qu'elles mettent en œuvre des objets déjà manufacturés, ou parce que leur fabrication concrète est déléguée à une machine ou à un artisan, sont dans une proportion croissante techniquement reproductibles, pour reprendre les termes de Walter Benjamin. Non seulement facilement, mais même, pourrait-on dire, *par essence*... Souvent ces œuvres, en dehors du temps de leur exposition, n'ont d'existence concrète que sous la forme d'un support d'enregistrement, voire pas d'existence concrète du tout: elles sont refaites à chaque occasion à partir d'un certificat, de ce que l'on pourrait appeler une recette, ou, dans le langage du cinéma, un scénario ou un script. Rien, en théorie, n'empêche qu'elles soient montrées sous la même forme et au même moment dans une infinité de lieux différents. Une mutation s'est introduite dans le champ des beaux-arts, qui modifie désormais le statut de certaines œuvres qui y sont produites : pour reprendre la lumineuse distinction de Nelson Goodman, on pourrait dire que, d'*autographes*, elles tendent à devenir *allographes*. (Il n'est pas forcément dans la nature d'une œuvre d'art de s'incarner dans un objet unique façonné de la main de l'artiste ; tandis qu'un tableau ou une sculpture sont des œuvres d'art autographes, un opéra ou un roman sont des œuvres d'art allographes, c'est-à-dire transmises par le moyen d'un code. Si un fétichisme peut s'attacher à un



Claude RUTAULT, A.M.Z, 1987.
Vue de l'exposition œuvre - mode d'emploi, Hirson, 2013.



Claude RUTAULT, A.M.Z, 1987.
Vue de l'exposition œuvre - mode d'emploi, Péronne, 2015.

manuscrit ou à une partition originale, il va de soi que l'intelligence de l'opéra ou du roman n'est pas liée à ces éléments autographes, et qu'un lecteur d'Ulysse en livre de poche se trouvera à égalité avec celui qui en aurait déchiffré le manuscrit.) Le collectionneur d'avant-garde - qu'il soit privé ou qu'il agisse pour le compte d'une collectivité publique devient en quelque sorte un interprète, qui prend part à l'exécution d'une œuvre comme le musicien joue une partition, Ou le comédien son texte. L'exposition s'apparente à la séance ou au concert, et c'est pure convention si ce qui y est montré n'est pas multiplié en grand nombre comme peut l'être la copie d'un film. »

SEMIN, Didier. « L'art contemporain échappe t'il à la collection ». In *L'avenir des musées*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2001, p. 492.

Quelques expositions

Certaines expositions, pour leur subversion, leur caractère innovant ou leur regard éclairé sur la société, ont marqué l'histoire de l'art, la pratique des artistes et la notion même de perception.

Dernière exposition futuriste 0, 10, Petrograd, 1915

« Dans la « Dernière exposition futuriste 0, 10 », le peintre Kazimir Malevitch présenta au public son *Carré noir sur fond blanc*, qui était déjà légendaire. L'exposition se tient dans une galerie commerciale à proximité du Palais d'hiver, dans ce que l'on appelait le « bureau d'artiste » de N. A. Dobytchina. [...]

Jusqu'au dernier moment, tous les deux [Kazimir Malevitch et Vladimir Tatlin] se cachèrent l'un à l'autre leurs dernières œuvres, et lorsque Tatlin put enfin voir les tableaux de Malevitch, il fut si outré qu'il refusa catégoriquement d'exposer ses reliefs muraux dans le même espace que ce qu'il estimait être les travaux d'un amateur.

[...] Mais le comble de l'exposition fut la salle de Malevitch. On pouvait y voir pour la première fois, sous le titre de *Peinture suprématisiste*, 36 tableaux totalement abstraits faits de carrés de lignes et de cercles, parmi lesquels figurait aussi le *Carré noir sur fond blanc*, qui surplombait transversalement un angle de la pièce. L'excitation qu'il provoqua ne s'est pas à ce jour démentie. [...]

Malevitch admirait [Velimir] Chlebnikov. Suivant son exemple, il commença lui

aussi à se servir de la couleur et de la forme comme éléments autonomes. Comme Chlebnikov, qui structurait les sons et les rythmes, il rechercha les structures fondamentales des phénomènes qu'il retient sous des formes simples comme l'ovale, le carré, le triangle, pour les recomposer ensuite dans ses représentations paysannes en copies du réel, jusqu'à ce qu'il apprenne à saisir – comme Chlebnikov le mot avant lui – la forme et la couleur comme éléments autonomes, indépendant de tout rapport au réel. Ce fut l'heure du carré noir, l'heure zéro, le point final d'un développement. Mais ce ne fut pas la fin de la peinture, comme d'aucuns l'eussent souhaité. Dans cette exposition, Malevitch a prêté allégeance à l'art des paysans. Il accroché le carré comme on le faisait des icônes, le critique Benua l'a très justement relevé : au lieu sacré de la pièce, c'est à dire au-dessus de l'angle oriental. C'est pour cette raison que l'exposition n'a pas seulement signifié la fin d'un développement mais aussi un nouveau départ : c'est ce qu'avait voulu suggérer le titre 0 à 10. Mais, ainsi que le veut parfois le destin, c'est avec une coquille que ce titre entra dans l'Histoire, pour devenir : 0, 10. »

SMOLIK, Noemi. « Dernière exposition futuriste 0, 10, Petrograd 1915 - fin d'un développement ». In *L'art de l'exposition*. Paris : Éditions du regard, 1998, pp. 123-132.

Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée, Paris, 1958

« Entre l'automne 1957 et l'hiver 1958, Yves Klein acquiert la conviction que « l'authenticité du tableau, sa véritable essence, se situe au-delà du visible dans la sensibilité picturale perçue comme matière première de l'énergie ».

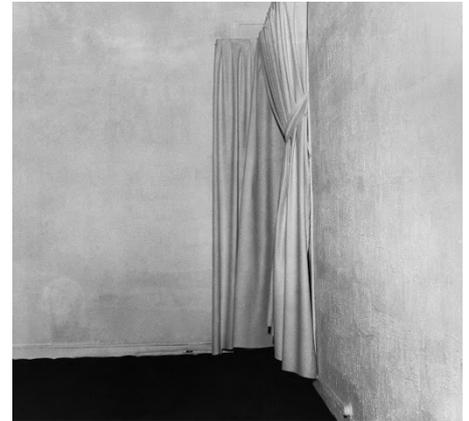
Comment fixer l'énergie, cette dimension tout aussi essentielle qu'insaisissable ? En se servant de ce qui en a toujours été le moyen classique : la galerie. C'est dans une galerie que Klein avait présenté ses propositions monochromes, dans une galerie qu'il avait montré le tableau bleu IKB, c'est donc dans une galerie qu'il montrera *Le Vide*. [...]

En transcendant le matériau pur – et son caractère tangible – pour présenter l'énergie cosmique, Klein ne fait rien d'autre que traduire dans les faits, c'est-à-dire dans le cadre de sa méthode didactique, une nouvelle étape de sa sensibilité. [...]

Yves Klein n'a aucun mal à communiquer



Dernière exposition futuriste 0, 10. Salle Peinture suprématisiste de Kazimir MALEVITCH, Petrograd 1915.



Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée, Paris, 1958.

son enthousiasme à Iris Clert, qui agit en amie plus qu'en marchande. La cérémonie de la « Présentation de la galerie vide est mise en scène jusque dans les moindres détails. Le vernissage de l'exposition est fixé au lundi 28 avril 1958, à 21 heures et elle durera jusqu'au 5 mai. Le titre de l'événement a une consonance très technique : « Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée ». Il exige une explication : la sensibilité à l'état de matière première, c'est l'énergie qui circule librement dans l'air, et elle est « picturalement stabilisée » par l'artiste dans l'espace vide de la galerie pour devenir une zone de sensibilité picturale immatérielle. [...]

La peinture monochrome se fait une idée extrêmement précise du sens de sa démonstration : « l'objet de ma tentative : créer un état pictural, qui peut être expérimenté à l'intérieur des limites d'une galerie de peinture : le stabiliser et le présenter au public ». En d'autres termes : créer une ambiance, un climat pictural réel qui, de ce fait, est invisible. Cet état pictural invisible dans la galerie doit donner l'impression d'une vie présente et autonome au point de s'identifier littéralement à ce qui passait jusque-là pour la définition idéale de la peinture : un « ineffable rayonnement ». Ce à quoi visait Yves Klein, c'était à placer le public dans un état extatique, ni plus ni moins. [...]

Yves Klein avait imaginé un cérémonial d'une extrême précision. La galerie Iris Clert, qui se trouvait tout près de l'école des Beaux-Arts, au cœur de Saint-Germain-des-Près, ne dépassait guère vingt mètres carrés, vitrine et porte d'entrée comprises. C'est pourquoi l'entrée fut supprimée et les vitrines peintes en bleu IKB. Les visiteurs pénétraient dans la galerie par une petite porte latérale qui ouvrait sur le couloir de la maison d'habitation voisine. Au dessus du portail d'entrée de l'immeuble, le visiteur était accueilli par un gigantesque baldaquin bleu : sous le baldaquin étaient postés deux gardes républicains en uniforme de parade, et ce pour toute la durée du vernissage. Dans le couloir, on servait aux visiteurs un cocktail bleu (Gin, Cointreau et bleu de méthylène). Ils entraient par groupes de dix et restaient quelques minutes dans la galerie, assez longtemps pour être saisis par la sensation de Vide que la peinture monochrome rendait perceptible : les murs de la galerie

avaient été intégralement repeints au rouler par Yves Klein, d'un pigment blanc assorti d'une laque spéciale qu'il utilisait pour ses tableaux. Une légère lumière bleuâtre atténuait le blanc brillant des murs. Par ce geste pictural, Yves Klein ne voulait pas seulement blanchir la galerie, il voulait en faire un tableau : son œuvre – dans l'intention de « stabiliser » l'espace environnant. »

RESTANY, Pierre. « Yves Klein Le Vide. L'enseignement d'Yves Klein. Paris le 28 avril 1958, Berne 1969 ». In *L'art de l'exposition*. Paris : Éditions du regard, 1998, pp. 255-260.

« [S]es répercussions sur l'espace de la galerie ont été profondes. Ce fut un événement remarquablement abouti, tout comme l'image que Klein offrit de lui-même, celle d'un mystique doublé d'un ange, nourri d'air, gonflé de promesses. Il arriva en chute libre depuis la fenêtre d'un premier étage (comme le montre une célèbre photographie). Le judo lui avait appris à atterrir sans dommage. En vérité c'est peut-être plutôt sur la pataugeoire snob de la Peinture Française qu'il s'était abattu. »

O'DOHERTY, Brian. *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich : JR|Ringier, 2008, pp. 121-122.

Quand les attitudes deviennent forme, Berne, 1969

« Les années 1970 marquent l'avènement de ce qui a fréquemment été désigné par les termes d'« art processuel » ou de « process arts », notamment depuis l'ouverture en 1969 de l'exposition « Quand les attitudes deviennent formes », montée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne. L'activité, le geste de l'artiste, l'attitude et l'intention, devaient prendre le pas sur la possession de l'objet. »

CHEVALIER, Pauline. « De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre », In *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 2, 2011, pp. 31-39.

« Mais revenons au vif de la discussion sur l'art en 1969. La liberté était alors énorme : elle allait de [Joseph] Beuys jusqu'au concept. Et surtout : l'art était à la fois intensément proche de la faisabilité, de sa possible réalisation, et pourtant extrêmement élitiste. Et c'est ce qui a marqué l'organisateur (extraits d'une interview de l'époque) :

« A vos yeux, l'exposition s'identifie-t-elle au concept d'« art » ?

Je n'ai encore jamais vécu une exposition de la sorte, par conséquent, une exposition n'a encore jamais été de l'art de la sorte.



Harry SHUNK, Janos KENDER, *Un homme dans l'espace ! Le peintre de l'espace se jette dans le vide I*, 1958.



Quand les attitudes deviennent forme, vue d'exposition, Berne, 1969.



Joseph BEUYS pendant l'installation de *Quand les attitudes deviennent forme*, 1969.

Quel est l'aspect sous lequel vous envisagez cette nouvelle manifestation artistique qu'est l'«Arte Povera»? J'appartiens à une génération qui découvre aujourd'hui dans l'image une liberté plus grande que dans le mot. La génération des jeunes artistes que nous avons exposés à la Kunsthalle de Berne a remplacé la foi dans le progrès technique - c'est-à-dire la croyance de nos grands-parents - par la foi en leur propre démarche totalement subjective.

Le geste artistique en soi suffit-il déjà à faire de l'art?

Les gestes de Pollock étaient des réactions qui se rapportaient encore à la peinture de chevalet. Après que le constructivisme eut expérimenté la lumière, le mouvement, la tridimensionnalité dans la peinture, de nouveaux matériaux, la réaction ne pouvait plus avoir lieu seulement sur une surface bidimensionnelle. Un objet n'est pas un objet tant qu'il n'est pas identifié comme tel et accepté par la société. Le nouvel art est une provocation, parce que la société croit avoir à faire à des objets, mais ce sont des gestes, ce ne sont plus des matérialisations.

Si ce ne sont ni des images ni des objets, le concept de geste suffit-il à décrire ces œuvres?

Il y va de la distance entre l'objet et l'état qui n'est pas encore reconnu comme un objet. C'est pourquoi de nombreux artistes ont forgé le terme de « situations » ; des situations qui, une fois de plus, seront peut-être déjà qualifiées d'objets dans un an.

Comment voyez-vous l'avenir de l'art?

C'est aux artistes du répondre à cela. S'ils font des images, nous exposerons à nouveau des images. Les directeurs du Musée n'inventent rien. Nous ne faisons qu'exposer ce qui existe. Il arrive sans cesse que les artistes croient que nous sommes plus importants qu'eux. C'est un profond malentendu. Nous ne sommes pas non plus nécessaires à leur vie. C'est de ce malentendu qu'est née cette situation étrange dans laquelle ce n'est pas l'art qui est attaqué mais ceux qui l'exposent.

Comment définissez-vous votre rôle de directeur de musée?

C'est aujourd'hui devenu un métier que de faire des expositions. Une fois que l'on a connu ce contact étroit avec l'acte artistique, on ne peut plus travailler que dans le sens de Part contemporain - ou alors pas du tout. je suis historien

de l'art. Seul le fait de voir ce qu'il y a de plus nouveau, de vivre avec son présent, peut donner la distance nécessaire pour en tirer des conclusions en retour quant au passé. On n'a toujours vu le passé que sous l'aspect de la forme, du style. A l'aune du contemporain, nous serons capables à l'avenir de vérifier quelle était l'intensité du passé.»

SZEEMANN, Harald, « *When Attitudes Become Form* (Quand les Attitudes deviennent Forme), Berne 1969 ». In *L'art de l'exposition*. Paris : Éditions du regard, 1998, pp. 380-382.

III - Pistes de lecture

MALRAUX André. *Le Musée Imaginaire*, 1947.

O'DOHERTY, Brian. *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*. 2008.

VALERY, Paul. « Le problème des musées ». In *Le Gaulois*, 4 avril 1923.

WARBURG, Aby. *L'Atlas mnémotique*, produit entre 1921 et 1929, publié en 2012.

IV - Glossaire

Cabinet de curiosités : « [L] lieux d'étude privés où sont rassemblés et présentés toutes sortes d'objets de collection ; les curiosités naturelles ou artificielles, raretés exotiques : fossiles, coraux, animaux « fabuleux », coquillages, objets virtuoses d'orfèvrerie, pierreries, pièces ethnographiques ramenées par des voyageurs... couvrent toutes les surfaces disponibles. »

GOB, André, DROUGUET, Noémie. *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 22.

Cartel : « ce sont les étiquettes qui accompagnent et documentent chaque œuvre ou objet. On connaît l'information minimal qu'ils portent le plus souvent : dénominations (titre), auteur, date, lieu [...] »

GOB, André, DROUGUET, Noémie. *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 131.

Cimaise : « Support, anciennement, sous la forme d'une barre d'accrochage des tringles à tableau, aujourd'hui désigne, par extension le panneau tout entier sur lequel sont accrochés les œuvres, avec ou sans tringles. »

MERLEAU-PONTY, Claire, EZRATI, Jean-Jacques. *L'exposition, théorie et pratique*. L'Harmattan, 2006, p. 186.



Cabinet de curiosité. Frontispice de l'ouvrage Dell Historia Del Naturale, 1599.

Maria HAHNENKAMP

Née en 1959 à Eisenstadt (Autriche)
Vit et travaille à Vienne (Autriche)

Raum #2

Salle n°2
1997

œuvre acquise en 1998
collections fracpicardie hauts-de-france

Exemple de cartel pour une exposition du Frac Picardie



21962

— Si au moins ces diables d'étiquettes étaient lisibles!

Le Journal amusant, 27 février 1964

Collection : « De manière générale, une collection peut être définie comme un ensemble d'objets matériels ou immatériels (œuvres, artefacts, mentefacts, spécimens, documents d'archives, témoignages, etc.) qu'un individu ou un établissement a pris soin de rassembler, de sélectionner, de classer, de conserver dans un contexte sécurisé et le plus souvent de communiquer à un public plus ou moins large, selon qu'elle est publique ou privée.

Pour constituer une véritable collection, il faut par ailleurs que ces regroupements d'objets forment un ensemble (relativement) cohérent et signifiant. »

BERGERON, Yves. « Collection ». In *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 53.

Commissaire d'exposition : « [Il/elle] conçoit les projets d'exposition temporaires, et conduit leur réalisation, sous la responsabilité du directeur et en collaboration avec les conservateurs. Le cas échéant, il/elle contribue aux expositions permanentes » (ICTOP, 2008). Le terme de commissaire s'est confirmé à la fin des années 1950, pour désigner une catégorie de personnel œuvrant dans le domaine des expositions, soit pour des musées, soit pour des centres d'art ou des centres d'expositions, sans pour autant être rattachés à un musée ou une institution muséale. Le développement de l'art contemporain, à partir des années 1970, ainsi que le développement de l'art contemporain, à partir des années 1970, ainsi que les développements des *blockbusters* et de la muséologie de point de vue, ont largement contribué à populariser la figure du commissaire (Harold Szeemann, Jean Clair et Jean-Hubert Martin). [...] Le terme « curateur » (qui ne traduit pas le mot anglais *curator*, lequel désigne un conservateur) est parfois utilisé dans la même perspective. »

DESVALLEES, André, MAIRESSE, Françoise. « Dictionnaire de muséologie ». In *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 579.

Conservation curative : « activité, par une action directe sur un objet, voire un ensemble d'objets, dont l'intégrité est mise en cause. Traite des effets dus à des accidents ou à de mauvaises conditions de conservation. »

MERLEAU-PONTY, Claire, EZRATI, Jean-Jacques. *L'exposition, théorie et pratique*. L'Harmattan, 2006, p. 186.

Conservation préventive : « Activité qui, dans le cadre d'un projet scientifique et culturel, va tendre, si possible, sans action directe sur l'objet, à agir principalement sur l'environnement de l'ensemble des objets présentés, afin de réduire les

causes de détérioration de ces derniers. L'ICCROM en donne, parmi d'autres, cette définition : Toute action, directe ou indirecte, ayant pour but d'augmenter l'espérance de vie d'un élément ou d'un ensemble d'éléments du patrimoine, sain, malade ou dégradé en vue de le mettre à la disposition du public »

MERLEAU-PONTY, Claire, EZRATI, Jean-Jacques. *L'exposition, théorie et pratique*. L'Harmattan, 2006, p. 187.

Expôt : « tout ce qui est ou peut être exposé, sans distinction de nature, qu'il s'agisse d'original ou de reproductions, d'objet à deux ou à trois dimensions, d'objets d'art ou d'objets utilitaire, de statue, de peinture, de gravure, d'outils, de machine, de modèle, de photo... »

DESVALLEES, André. « Les Galeries du Musée national des Arts et Traditions populaires : leçons d'une expérience muséologique ». In *Musées et Collection publiques de France*, n° 134, 1976. Cité dans GOB, André, DROUGUET, Noémie. *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 36.

Musée : « Le terme « musée » peut désigner aussi bien l'institution que l'établissement ou le lieu généralement conçu pour procéder à la sélection, l'étude et la présentation de témoins matériels et immatériels de l'Homme et de son environnement. La forme et les fonctions du musée ont sensiblement varié au cours des siècles. Leur contenu s'est diversifié, de même que leur mission, leur mode de fonctionnement ou leur administration. »

MAIRESSE, Françoise. « Musée ». In *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 276.

[Selon l'ICOM en 2007] « Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'étude, d'éducation et de délectation. »

Cité dans GOB, André, DROUGUET, Noémie. *La muséologie, histoire, développement, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 36.

Muséographie : « 1. Ensemble des techniques nécessaires à la présentation et à la bonne conservation des témoins matériels que détiennent les musées.

2. Ensemble des dispositifs mise en espace, dans le cadre des expositions, qui intègre aussi bien les techniques de la communication visuelle dans l'espace que les données de la conservation préventive. »

MERLEAU-PONTY, Claire, EZRATI, Jean-Jacques. *L'exposition, théorie et pratique*. L'Harmattan, 2006, pp. 190-191.



Conservation curative / restauration de *L'Agneau Mystique* de Jan Van Eyck, 1432.