

EXPOSER : QUELQUES RÉFLEXIONS SUR UN GESTE

DANIEL PAUL, enseignant Lycée de Cornouaille, Quimper

Ce document est un compte-rendu de l'intervention réalisée par Daniel Paul lors du stage « ENSEIGNER LA SPÉCIALITÉ ARTS PLASTIQUES AU LYCÉE », lundi 09 décembre 2019, lycée Bréquigny, Rennes.

Marcel DUCHAMP

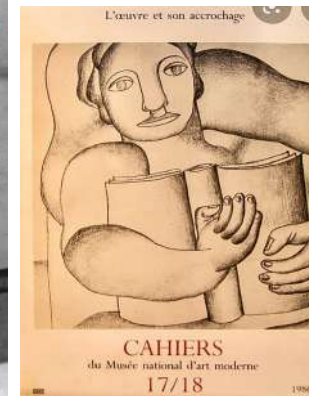
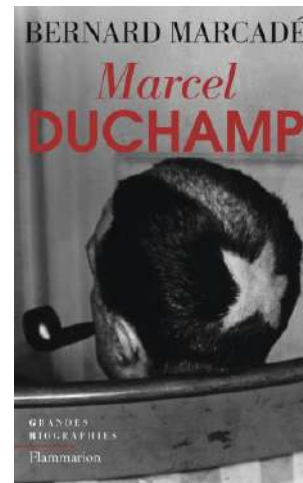
« Tu sais très bien que je n'ai rien à exposer – que le mot exposer ressemble au mot épouser. » Propos à Jean CROTTI en 1921, rapportés in Bernard MARCADÉ, *Marcel Duchamp*, Édition Flammarion, 2007.
Épouser quelqu'un, épouser une ombre, épouser un travail...

Aspect méconnu de sa vie d'artiste, Duchamp est un grand organisateur d'exposition. Il y réfléchit le rapport de l'œuvre avec le spectateur, avec l'espace, avec le lieu, la lumière, les autres œuvres, en vue de produire une expérience.

Exposer, c'est littéralement « poser devant ». C'est présenter, montrer, mettre en scène, en place, accrocher, dire, produire.

Accrocher, c'est littéralement « mettre un crochet ». Mais ce ne devrait pas être cela pour les élèves. Il faudrait chercher à quitter le factuel pour que cela devienne une histoire de mise en relation.

À lire : Jean-Claude LEBENSZTEJN, *Constat amiable*, article in *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1986, n°17/18. En partant du tableau *Le peintre dans son atelier* de Henri MATISSE, il est question des paramètres principaux d'exposition d'une œuvre (éclairage, échelle, pièce qui accueille l'exposition, œuvres voisines, distribution, aération, entassement, juxtaposition, hauteur d'accrochage, etc.) et des rapports thématiques, formels, stylistiques, chronologiques, etc.



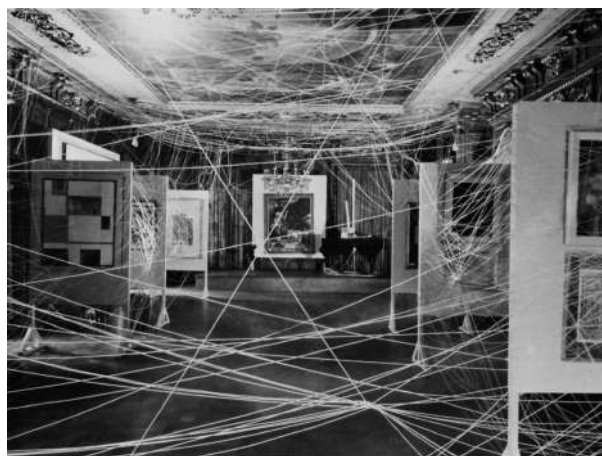
Vues de l'Exposition internationale du Surréalisme, 1938, Galerie des Beaux-Arts, Paris.

Marcel DUCHAMP est un acteur protéiforme des métiers de l'exposition : à la fois commissaire, scénographe, « étalagiste », concepteur de catalogues, d'affiches, de cartons d'invitation, et trouble-fête. Car dans l'espace d'exposition, il s'agit aussi pour lui de faire œuvre, de bouleverser les codes habituels de lecture, d'empêcher les spectateurs d'être posés, d'être dans un face-à-face sacralisant.

Son rôle est reconnu par André BRETON, ne serait-ce qu'en mobilisant ses compétences pour organiser trois expositions surréalistes, notamment l'*Exposition internationale du Surréalisme* à la Galerie des Beaux-Arts à Paris en 1938 et l'exposition internationale *First papers of Surrealism* à New York en 1942. Jeu avec le hasard, avec le spectateur plongé dans un milieu déconcertant.

Dans l'exposition de 1938, les spectateurs sont invités à regarder les œuvres avec une lampe torche. Curieux et ludique. Il y a des rues avec des noms dans l'exposition, conçue comme une œuvre immersive collective.

Dans celle de 1942, Marcel DUCHAMP installe *Le fil*, histoire de priver les spectateurs de l'exposition ou plutôt de lui en rendre l'accès difficile.



Marcel DUCHAMP, *Le fil (Sixteen Mile of String)*, 1942, exposition *First papers of Surrealism*, New York.

L'installation, présente dès le vernissage, est composée d'une ficelle en tension qui crée un parcours dans l'exposition ainsi qu'un voile devant les peintures exposées, obligeant à regarder à travers. Cependant, le réseau se densifie surtout au plafond, rendant l'espace à hauteur du spectateur libre une fois qu'il est parvenu à se frayer un chemin en traversant le premier plan.

Constantin BRANCUSI

Autre artiste : Constantin BRANCUSI, sculpteur mais aussi scénographe et photographe. Il sait jouer de l'ambiguïté des entités et des espaces, privés et publics. Il pense aussi la monstration et la diffusion de ses œuvres, de son œuvre (relation au programme). Sa démarche prend corps, s'incarne littéralement dans un lieu, l'atelier, et entretient donc un rapport intime avec lui. Qui mieux que l'artiste peut donner à voir les étapes du processus ? BRANCUSI photographie donc abondamment son atelier, les œuvres dans son atelier, lui-même dans son atelier au milieu des œuvres terminées ou non...

L'atelier fonctionne comme 1er

lieu d'exposition des œuvres. Un atelier microcosme, autarcique. Chez cet artiste, le lieu d'exposition



Constantin BRANCUSI, *Vue d'ensemble de l'atelier : Ébauche de L'Oiseau dans l'espace, marbre bleu-gris (1925-1931 ?), La Colonne sans fin I (v. 1925), Colonnes du Baiser (1916-1917), La Négresse blonde (1926), L'Oiseau dans l'espace, marbre blanc (1925), vers 1926, épreuve gélatino-argentique, 29,7x23,7 cm, M.N.A.M., Paris.*



Constantin BRANCUSI, *La Négresse blonde vue de face, bronze poli (1926), 1926, épreuve gélatino-argentique, 28,6x17,9 cm, M.N.A.M., Paris.*

Constantin BRANCUSI, *Le poisson (1924), vers 1924, épreuve gélatino-argentique, 18x23,3 cm.*



n'est pas vraiment séparable du lieu de fabrication. La reconstitution de ce lieu sur la Piazza du Centre Pompidou est donc parfaitement logique et respecte sa réflexion.

Et le travail photographique montre bien que l'œuvre ne peut pas être séparée de l'atelier : Les photos de la *Négresse blonde*, du *Poisson*, tout comme les sculptures elles-mêmes, intègrent l'espace, les sculptures et objets divers environnants, l'artiste lui-même photographiant.

BRANCUSI photographie ses œuvres à dessein dans l'atelier afin d'obliger le spectateur à considérer ce lieu de genèse.

Les photographies montrent aussi le motif récurrent du double tambour. Il apparaît sous différents statuts (socle, établi, siège, etc.) mettant en évidence les recherches de l'artiste.

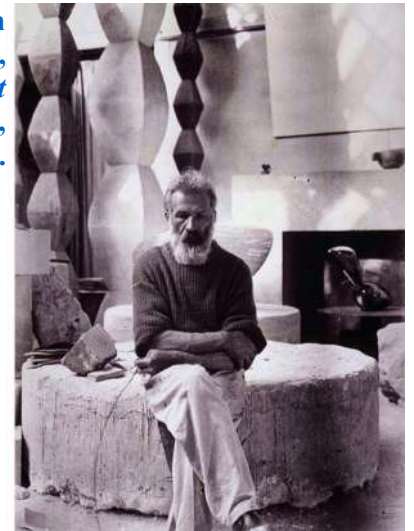
Constantin BRANCUSI, *Vue d'ensemble de l'atelier : Le Baiser (1923-1925), La Colonne sans fin I (v. 1925), Colonne du Baiser (1916-1917), L'Oiseau dans l'espace, bronze poli (1924), L'Oiseau dans l'espace, marbre blanc (1925), Le Crocodile, socles, 1926, M.N.A.M., Paris.*



Constantin BRANCUSI, *Vue d'atelier : Léda, Colonne sans fin I à III, Chimère, 1929.*



Constantin BRANCUSI, *Autoportrait dans l'atelier, v. 1933-34.*



Rémy ZAUGG

Un artiste suisse (1943-2005), théoricien, peintre, commissaire d'une exposition rétrospective de l'œuvre d'Alberto Giacometti en 1991.

Il réalise des « œuvres-textes ». Le tableau n'est plus un objet mais un être à part entière qui parle, dialogue avec le spectateur. Le travail de ZAUGG, c'est la relation de la peinture au spectateur. Un travail très minimal et poétique. Il interpelle le spectateur, l'invite à venir voir et trouver une interrogation, modeste et forte. ZAUGG module le langage comme une matière. On comprend bien, avec cet artiste, que l'acte d'exposer ne se réduit pas simplement à l'acte d'accrocher.

Cf. Exposition au Consortium de Dijon en 2015 : <https://www.leconsortium.fr/fr/remy-zaugg>



Rémy ZAUGG, *Regarde*. Vue d'exposition au Consortium, Dijon, 2015.



Rémy ZAUGG, *Sans titre*, 1988, acrylique sur toile, 200x175 cm, M.N.A.M., Paris.



Rémy ZAUGG, *De la cécité ; n° 10 : Mais moi, je te vois*, 1994-1999/2000-2001, vernis, laque et sérigraphie sur aluminium, 66,5x56,5x3 cm.



Rémy ZAUGG, *Et si, dès que je pense, 1996-2000. Rémy ZAUGG, Et si, lorsque j'ouvre les yeux, 1996-2000.*



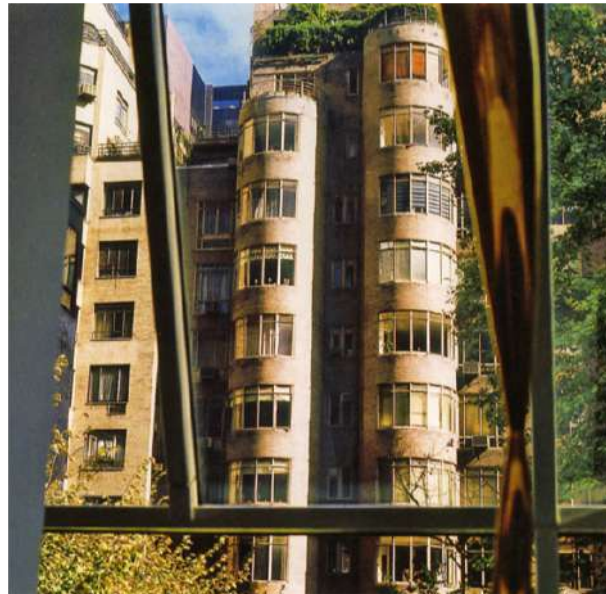
Rémy ZAUGG, *Et si dès que je respire*, 1998-2000.

Gabriel OROZCO

Artiste nomade qui désacralise l'espace traditionnel, l'espace de fabrication, l'espace d'exposition. Les notions de décentrement, de déplacement sont au cœur de son travail. Vers des « non-lieux ».

Dans *Home run* (1993), le cartel se trouve au musée, mais l'oeuvre est à l'extérieur du MoMa.

Transfert de l'espace public vers l'espace privé. Réflexion sur la fenêtre, sur sa tradition dans l'art, dans l'architecture. Délégation de l'accomplissement de l'oeuvre. Questionnement sur le visible / non visible, etc.



Gabriel OROZCO, *Home Run*, 1993, oranges, dimensions variables, installation temporaire, MoMA, New York.

Seul un cartel présent dans le musée renvoie à l'oeuvre positionnée dans l'espace urbain ; l'artiste a demandé aux habitants de l'immeuble d'en face, durant le temps de l'exposition, de positionner chaque matin, des oranges (livrées chaque semaine par le musée) sur le bord de leur fenêtre.

Angelo PISTOLETTO

Rétrospective de l'artiste au Louvre en 2013. Une image collée sur plaque de verre, posée à côté de la salle de *La Joconde*. Qu'est-ce que voir une œuvre ? Qu'est-ce qu'un parcours obligé ? Le musée est-il une cage ?

Sollicitation du spectateur : stratégies et visées. Discuter les modalités contemplatives. Effet miroir.



Angelo PISTOLETTO, *Jeune fille qui photographie avec son téléphone portable* (détail), 2007. Vue d'exposition au Louvre, 2013.



Pierluigi DI PIETRO, photographie prise lors de l'exposition rétrospective «Michelangelo Pistoletto – Année 1, le Paradis sur Terre.» au Louvre en 2013.

ALFREDO JARR

L'œuvre *Paysage* (1989-94) se compose de 19 miroirs et 5 caissons lumineux qui affichent des photographies sur leur face intérieure. Les photos se reflètent dans les miroirs positionnés face au spectateur. Les images enserrées dans les surfaces réfléchissantes trouvent tous leur sens lorsque l'on sait que l'œuvre fait partie des *Rwanda Projects*.

A cela, s'ajoute le lieu d'exposition de l'œuvre : Durant 10 ans, elle a été installée au Tribunal de Grande Instance de Toulouse, salle des pas perdus. Les portraits représentent des personnes qui attendent de passer la frontière pour fuir au Burundi.



Alfredo JARR, *Paysage*, 1989-94, 5 caissons lumineux (100x100x15 cm), 19 miroirs (200x20 cm), photographies cibachrome, tubes fluorescents, miroirs, bois, coll. Caisse des Dépôts et Consignations, Salle des Pas Perdus, Tribunal de Grande Instance, Toulouse.



A consulter :

Questionnaire utile pour les élèves (et pour les enseignants) : *Accrocher une œuvre d'art*, rédigé par Fabrice HERGOTT, conservateur du Centre Pompidou puis du M.A.M.V.P., qui offre à chaque fois une pluralité de points de vue sur une seule question.

Exemple de question : « L'intérêt pour les questions d'accrochage vous paraît-il daté ? »

Exemple de citation mobilisée par HERGOTT : « *L'accrochage n'est pas une opération secondaire indifférente à l'œuvre d'art, mais une des séquences de sa production.* » Louis MARIN

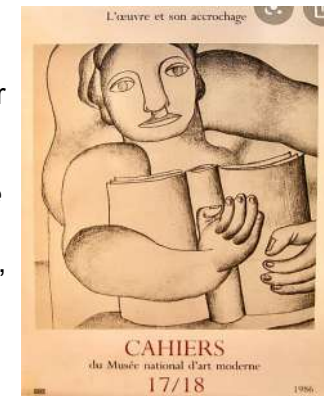
Fabrice HERGOTT, *Réponses au questionnaire « Accrocher une œuvre d'art »*, article in *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1986, n°17/18.

A travailler :

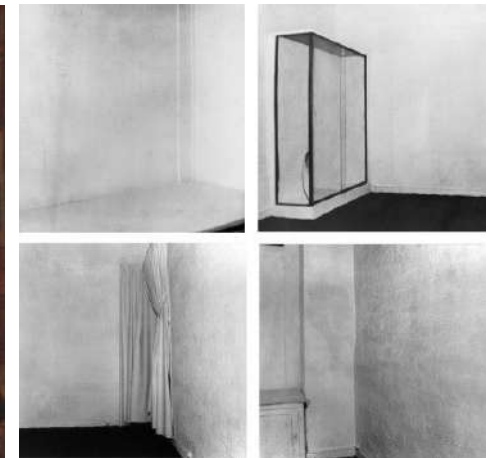
Pour finir, une suggestion d'analyse comparative :

L'enseigne de Gersaint de WATTEAU. Une peinture représentant la boutique d'un marchand.

Le vide de KLEIN. Un contrepiéd.



Antoine WATTEAU, *L'enseigne de Gersaint*, 1720, huile sur toile, 166x306 cm, Château de Charlottenbourg, Berlin.



Yves KLEIN, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, dite *Le vide*, 28 avril – 12 mai 1958, galerie Iris Clert, Paris.