

La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace

Kinga Grzech *



Exposition *Souloges* (Paris, Bibliothèque nationale de France, site Tolbiac, 2003)
© Véronique Dollfus

À partir de l'histoire de la scénographie et à travers quelques exemples de réalisations récentes, l'auteur s'interroge sur la réalité de la profession de scénographe d'exposition, un métier complexe par la diversité des compétences qu'il synthétise et par le nombre de savoir-faire qu'il mobilise.

Contexte et histoire d'une discipline émergente

La scénographie d'exposition, une nouveauté ?

« *La scénographie des musées est une affaire d'intelligence mais aussi de cœur et d'imagination. C'est une chaleur qu'il convient de faire partager.* » J.-P. Laurent ⁽¹⁾
Sans doute est-il en effet plus que temps de faire enfin partager cette chaleur. Pourtant, les réalités de ce métier sont, et contre toute attente, assez mal connues d'une partie des professionnels des musées. Quand la scénographie d'exposition a-t-elle vu le jour et sous l'effet de quel contexte ? Qui sont les scénographes d'exposition et pourquoi ont-ils choisi cette voie ? Quel est leur mode d'exercice ? Sont-ils artisans ou artistes ? Quelle est leur conception du musée, de l'objet, de la matière ? Voilà une pléthore d'interrogations à laquelle bien peu de gens sont en mesure de répondre aujourd'hui, tant le sujet a été négligé par le passé. Autant le média exposition a fait couler beaucoup d'encre dans la presse spécialisée, autant sa mise en espace a-t-elle toujours été survolée. Et même s'il est parfois arrivé de trouver un article traitant d'une exposition particulière – dont quelques lignes ont été consacrées à sa mise en espace – le sujet de la scénographie d'exposition a très

* Kinga Grzech, assistante-scénographe pour l'exposition *Au temps des mammouths* au Muséum national d'Histoire naturelle, est titulaire du DEFA et diplômée en Muséologie et en Recherche appliquée en scénographie d'exposition
☞ téléphone + 33 6 63 53 74 69
kinga@club-internet.fr

rarement été abordé en profondeur dans sa globalité, hormis peut-être par Marcel Freydefont, il y a plus de 10 ans, dans un dossier spécial de la revue *Actualités de la Scénographie*.

Pour palier ce déficit, commençons par nous poser la question de la définition des termes. Et d'abord, qu'est-ce que la scénographie ? Selon Marcel Freydefont, le mot est ancien, puisqu'il remonte aux Grecs, pour lesquels la *skênêgraphia* était la décoration – au moyen de panneaux peints représentant des architectures ou des paysages naturalistes – du fond de la scène théâtrale (2). À la Renaissance, la scénographie fut assimilée à la représentation de la perspective. Puis, à partir du XVI^e siècle, on adopta le terme de décor pour qualifier la représentation du lieu au théâtre. Mais c'est à partir du début du XX^e siècle que le terme de scénographe refit son apparition pour désigner le concepteur de l'espace théâtral. Pendant les années 1980, la pratique scénographique se diversifia pour aborder de nouveaux rivages dont celui de l'exposition. La scénographie d'exposition est aujourd'hui une forme de médiation spatiale, un moyen de divulgation d'un propos, d'un concept, d'une émotion, à l'interface entre l'émetteur-objet et le récepteur-public. Son vecteur n'est pas le verbe mais l'espace tridimensionnel dans lequel elle prend la forme de langages multiples.

Pour dépasser ces quelques affirmations, une nécessité est devenue incontournable : celle de donner enfin la parole à ceux que l'on n'entend jamais dans le monde de l'exposition. Les artistes s'expriment à travers leurs œuvres, les commissaires éditent panneaux pédagogiques et catalogues, et contribuent à la notoriété des artistes. Les institutions communiquent au travers de leur programmation. Seuls les scénographes demeurent muets, privés de parole, alors que pourtant ils sont des médiateurs à part entière. Une enquête de terrain sous la forme d'une série d'entretiens semi-directifs a donc permis d'éclaircir les nombreuses questions qu'une lecture approfondie d'articles et d'ouvrages spécialisés avait fait germer sans pour autant y répondre.

Au fil de l'histoire, l'héritage de la muséographie

La scénographie d'exposition – en tant que métier à part entière – a vu le jour dans les années 1980, en relation avec les transformations opérées dans le monde des musées. La faible profondeur historique de cette discipline s'est conjuguée à un total manque de reconnaissance. C'est la raison pour laquelle a été créée l'Union des Scénographes en 1987, afin de cerner les domaines d'applications de la scénographie

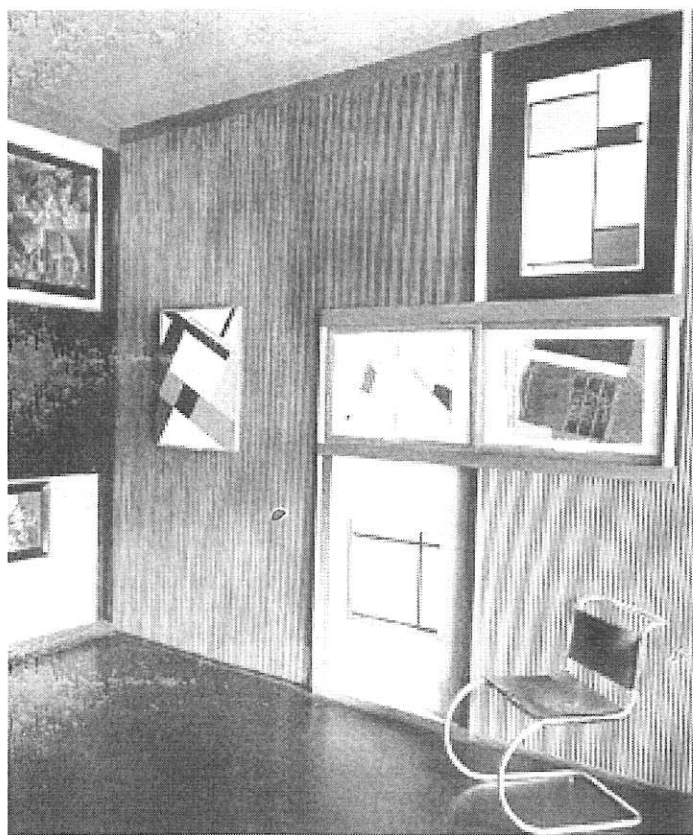
que sont le théâtre, l'équipement et l'exposition. Il s'agissait alors, et avant tout, de permettre au scénographe d'être reconnu sinon comme artiste, du moins comme auteur, et d'affirmer que la scénographie d'exposition découlait de nouvelles pratiques issues de la prise de conscience du visiteur en tant que spectateur.

Mais pour comprendre la filiation de la scénographie d'exposition temporaire à son ancêtre, la muséographie permanente, il faut en tout premier lieu remonter le fil de l'Histoire. La mise en espace des collections trouve son origine dans la prise de conscience de la notion de patrimoine culturel et la nécessité de sa préservation puis de sa conservation. À l'orée de la Renaissance, les érudits de la péninsule Italienne commencent à s'intéresser à l'héritage légué par les païens de l'Antiquité. Les ruines deviennent sources de savoir, objets de délectation, sujets à imitation. Puis les Papes se mettent à collectionner des œuvres d'art, à l'instar des riches familles issues de la finance. Le premier musée public, le Palais des Conservateurs, ouvre ses portes à Rome. Galeries privées et cabinets de curiosités se multiplient au sein de palais aristocratiques. C'est alors l'accumulation qui prime au détriment d'un quelconque souci de présentation des collections. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le collectionnisme se développe, le marché de l'art s'épanouit et la fiévreuse passion de l'Archéologie enflamme toute l'Europe. Les premières Académies artistiques sont fondées. En France, la vitrine de l'Académie devient le Salon, véritable ancêtre de l'exposition temporaire. Une première réflexion sur les lieux, les classements, la conservation et les collections allemandes est synthétisée en 1727 avec la parution de l'ouvrage *Museografia* de Heckl. En Angleterre, les collections sont mises en scène dans des écrans néoclassiques contextualisants à l'instar du museo Lapidario de Vérone, où son créateur, le marquis Maffei, met en place une véritable galerie progressive avec un accrochage chronologique par écoles.

La fin du XVIII^e siècle voit l'ouverture du musée Pio Clementino à Rome, dont les espaces spécifiques et la lumière naturelle, à chaque fois particulière, deviennent un modèle pour nombre de musées postérieurs. En France, on critique l'état lamentable du Louvre, pour lequel Hubert Robert propose un découpage par salles de la Grande Galerie ainsi qu'un éclairage zénithal. Au même moment est créé, dans un dépôt révolutionnaire, le musée des Monuments Français. Alexandre Lenoir, son fondateur, aménage un cloître circulaire autour d'un jardin élyséen par un classement chronologique de sculptures et de plâtres. Sa volonté didactique se manifeste par le souci de

rendre la lumière signifiante. Il s'attache à faire passer le visiteur des salles obscures du Moyen-Âge aux salles des Lumières, baignées de clarté, où triomphe la raison. Malheureusement, cette expérience novatrice tourne court très rapidement et demeure sans suite pendant de nombreuses années.

Les musées qui voient alors le jour, depuis ceux consacrés aux Beaux-Arts jusqu'aux musées de Sciences, ne dérogent alors pas à la tradition héritée des siècles passés. L'environnement se limite à un décor ornemental, d'un goût historiciste et décadent, faire-valoir de la bourgeoisie triomphante où le marbre coloré le dispute aux brocards pourpres. Toutefois, d'autres courants de pensées apportent de nouvelles solutions. Ainsi, la Glyptothèque de Munich est ramenée par son architecte Leo von Klenze, à « un pur dispositif d'exposition » comportant un parcours circulaire composé d'espaces différenciés aux murs aveugles⁽³⁾. Cette notion de parcours devient l'élément clef d'une réflexion nouvelle. C'est ainsi le cas du muséum d'Histoire naturelle de Londres, où le candide ne croise plus l'érudit pour lequel sont aménagées spécialement des galeries d'étude.



Cabine des Abstracts (El Lissitzky, Dresde, 1926)
© DR

De la mise en espace : la révolution des artistes

Mais la nouvelle voie est montrée par les artistes. Ainsi Courbet présente ses œuvres en marge du Salon de 1867 dans son propre pavillon. La mise en exposition se doit alors de coller à l'évolution personnelle d'un artiste, rendue explicite par un accrochage personnel. Ce ne sont alors toutefois encore que les balbutiements de la mise en espace, qui explose véritablement au tout début du XX^e siècle. Les avant-gardes artistiques rejettent le musée et sa permanence. Elles entrent en scène pour révolutionner, de façon irréversible, la mise en exposition.

Cette opposition virulente des artistes prend la forme d'un mouvement sécessionniste européen, qui vise à rétablir l'artiste et son œuvre dans un environnement choisi et approprié. L'exposition de la Sécession viennoise ouvre le bal en 1902 et présente une sculpture de Klinger dans un pavillon, conçu par l'architecte Olbrich et décoré de fresques de Klimt – mais aussi de sculptures, de mosaïques, de céramiques – le tout dans une symphonie de correspondances. L'exposition devient un « événement esthétique unique », une œuvre d'art totale⁽⁴⁾. À la suite de ces précurseurs, la couleur des tableaux fauves se répand sur les cimaises, les futuristes recréent des accrochages en mouvement, proliférant et vertigineux, sortant parfois du cadre conventionnel de la cimaise pour prendre d'assaut toutes les parois.

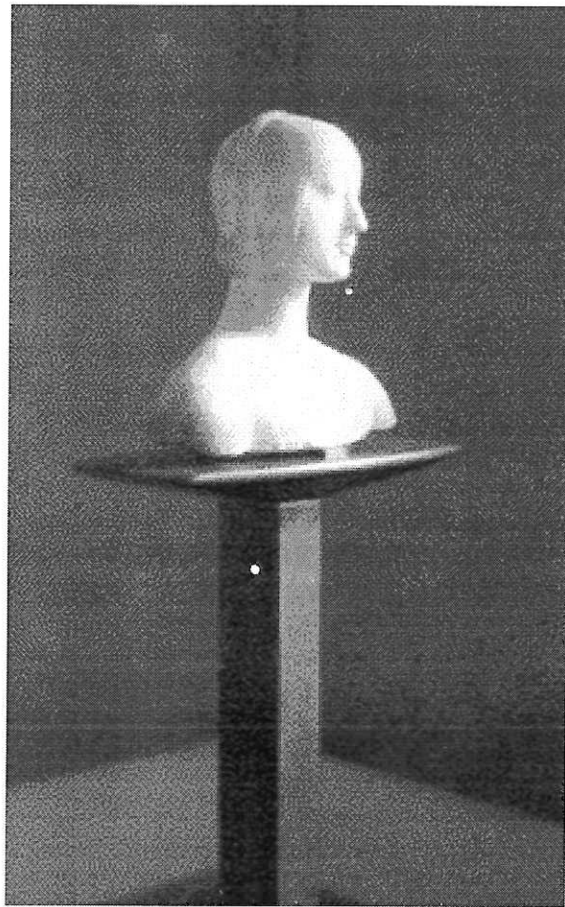
Toutes ces expériences préparent l'entrée en scène de celui que l'on peut considérer comme le premier scénographe d'exposition avant l'heure, le russe El Lissitzky. Il manifeste ses idées dans l'espace Proun à Berlin en 1923, en développant la troisième dimension. Selon lui, la pièce doit être une vitrine, une scène dans laquelle les tableaux apparaissent comme les acteurs d'un drame ou d'une comédie. Il travaille sur la couleur de la lumière, les surfaces des cimaises, les panneaux coulissants, les tailles des vitrines. L'espace doit être animé, scénographié, entièrement au service des œuvres. À sa suite, les maîtres du Bauhaus prolongent ces recherches sur la standardisation des éléments, la transparence, la lumière, les matériaux mais aussi le mur-cloison, en tant qu'élément fondamental de la mise en espace. Enfin, dans les années 1940, les Surréalistes atteignent l'apogée de la théâtralisation des espaces au cours de leurs expositions, proposant des parcours labyrinthiques, des jeux de lumière, des sons et même des odeurs, afin d'emmener le visiteur dans un voyage de l'inconscient. Mais après guerre, tout change. Se consume alors la rupture entre deux manifestations désormais autonomes, l'installation artistique et la mise en scène du média exposition.

La présentation muséographique : une nouvelle dimension

Pendant ce temps, l'évolution de la muséographie se poursuit au sein des musées d'Ethnographie, à la suite des innovations proposées au cours des expositions universelles. Tandis qu'aux États-Unis le manque de collections se conjugue au principe d'entertainment pour voir triompher *la period room* et le diorama, les musées français prennent le chemin de l'évocation. C'est le contexte de l'objet qui devient le facteur déterminant de la présentation muséographique, parallèlement au développement de l'Ethnographie. On neutralise les fonds et on isole les objets, tout en jouant sur leur association didactique.

En Italie, les architectes s'approprient un nouveau terrain d'expérimentation, celui du *design* muséographique. Supports, plateaux, mobiliers, voilages, socles, cadres, rien n'est laissé au hasard. Franco Albini puis Carlo Scarpa s'attachent à reconsidérer le rapport du mobilier à l'œuvre, la proportion juste et le matériau approprié. Scarpa réfléchit sur la hauteur des socles, afin de créer une animation continue avec des dimensions différenciées, qui permet de présenter les œuvres sculptées telles qu'elles devraient être vues en contexte. La notion de proportion juste, et de ses rapports à l'espace, entre en jeu, à l'instar des réflexions d'un de ses maîtres, Le Corbusier. Ses interrogations sont transposées du macrocosme qu'est la galerie, jusqu'aux détails de mise en œuvre du mobilier d'exposition. Le détail, décoratif et synthétique à la fois, voilà la signature de Scarpa, sa marque, son identité. Toute cette réflexion fera de nombreux émules hors d'Italie, dans le cadre du musée et de l'exposition temporaire.

En France, l'année 1970 voit l'impulsion d'un plan ministériel qui prévoit de nouvelles perspectives de gestion de la Culture de manière décentralisée. On assiste à la recrudescence de la construction des salles polyvalentes. Elles doivent devenir le lieu de convergence et de rencontre de publics multiples, pour rompre avec l'élitisme prétendu de la Culture. L'espace du spectacle doit être plurifonctionnel et modulable, tout comme celui du musée. Cette réflexion se trouve très certainement à l'origine de l'élaboration du projet du musée national d'Art moderne du Centre Pompidou, basé sur la totale flexibilité du plan libre. À la suite de ce premier grand projet, le marché de la construction des musées s'emballa. Désormais, pour exister, les musées doivent accomplir leur mission de service public, en s'inscrivant dans le temps d'une programmation de manifestations temporaires, dont l'exposition devient le fer



Eléonore d'Aragon sculptée par Francesco Laurana,
socle conçu par Carlo Scarpa (Palais Abatellis,
musée national de Sicile à Palerme)
© Pierre Mardaga

de lance. Trois mots : événement, public et contextualisation deviennent désormais les piliers de l'éclosion de la nouvelle discipline que nous nommons aujourd'hui scénographie d'exposition. Mais il ne faut pas oublier ce qu'elle doit très certainement au théâtre...

Réalités d'un métier complexe

La scénographie d'exposition, héritière du théâtre

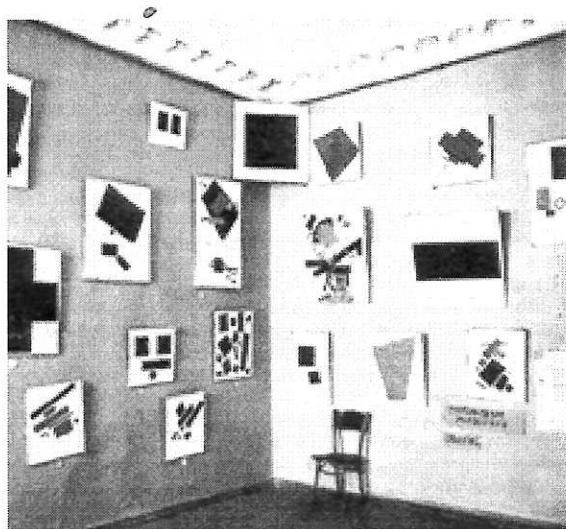
« *Le texte théâtral n'est pas seulement fait pour être lu mais pour être monté et montré. L'objet de musée n'est pas fait seulement pour une analyse scientifique, technique, historique mais pour être présenté dans toutes ses dimensions complexes.* » J.-P. Laurent ⁽⁵⁾

Dès qu'il s'agit de mise en espace, on ne pense qu'à l'architecte. Pourtant, il semble évident que la scénographie d'exposition découle organiquement du théâtre. Elle lui est très certainement redevable, au point de vue des expérimentations techniques, notamment

au niveau de la lumière. Mais surtout c'est l'analyse dramaturgique du texte, qui permet de déterminer les moments clés et les articulations logiques qui rendront une mise en espace intelligible, universellement. C'est l'acte de re-présentation, au sens d'une présentation renouvelée d'une œuvre dramatique ou d'un corpus d'artefacts qui est développé dans un même souci de mise en scène.

Mais faut-il pour autant s'attacher à re-présenter ce qui n'est plus ? Faut-il reconstruire le réel ou le symboliser ? Voilà tout le débat qui oppose européens et anglo-saxons dans le domaine de l'exposition, après avoir alimenté toutes les querelles de la mise en scène théâtrale au XX^e siècle. La métaphore combat la reconstitution illustrative pour finalement en sortir victorieuse. Elle s'appuie alors sur des procédés contextualisants. Une couleur évocatrice, une lumière chaude, une ambiance sonore, un élément architectural. Recrétés, déformés, hypertrophiés, suggérés, nombreux sont les vecteurs de contextualisation destinés à créer une émotion qui marquera la mémoire du visiteur comme autant de sensations fugitives et universelles. Toucher la conscience par le biais de l'inconscient, voilà l'ambition réelle du scénographe.

Mais le plus grand apport du théâtre à la mise en exposition est sans conteste la relation au vivant. Selon Jean Davallon : « *ce qui fait événement se situe du côté de la visite et non dans la représentation : l'événement est interne à la réception et non à la forme même de la production (...)* C'est pourquoi on peut dire que, plus encore que le théâtre, l'exposition est fondamentalement un



Exposition *Futuriste 0.10* (Malevitch, Petrograd, 1915)
© DR

dispositif de réception » (6). Cette idée est soutenue également par l'évolution des Sciences sociales et, notamment, par Pierre Bourdieu qui fait dévier le champ d'investigation depuis l'émetteur-objet vers le récepteur-humain. C'est à sa suite que des réflexions se cristallisent autour du courant de la « Nouvelle Muséologie », dans une même veine de démocratisation de la Culture. Il faut réformer les pratiques de mise en exposition. Le visiteur devient l'acteur d'une scène partagée où l'on reconnaît sa réalité spatiale. Et le parcours devient tout l'enjeu de la scénographie. Ni labyrinthe, ni tunnel, il doit s'affirmer dans un souci de « *liberté guidée* » comme le résume si bien Philippe Pumain. Et cela en gardant l'idée d'une dynamique temporelle de la visite, avec des moments de repos, et de subites accélérations à l'image d'un morceau de musique. Jouant sur le cadrage et la perspective, en récréant une sorte de promenade architecturale, l'exposition doit être un moment de bonheur qui offre le plaisir de la mise en espace du corps.

Au carrefour de plusieurs disciplines...

Bien évidemment, les scénographes de théâtre ne sont pas seuls élus. Les architectes ont également investi ce secteur d'activité. On leur reproche parfois de n'être pas assez sensibles au texte ni à la matière, très éloignés d'une pratique qui se voudrait artisanale, dans le meilleur sens du terme. Pourtant, on attribue aux architectes des qualités constructives et fonctionnelles. Certaines institutions préfèrent d'ailleurs faire appel à leurs services car ils maîtriseraient mieux les notions de déambulation, avec une vision spatiale incomparable et une meilleure gestion des contraintes techniques de l'espace public. Certains scénographes d'exposition sont même *designers* de formation. Mais le *design* serait par essence soumis à l'air du temps, véhiculant une idée de mode à l'encontre des principes d'intemporalité et d'universalité inhérents au parti pris métaphorique théâtral. Et à ce sujet les architectes s'opposent une fois de plus aux scénographes de théâtre. Mais le débat reste ouvert, et certains le considèrent même comme un faux procès.

Et puis, on ne peut parler de scénographie d'exposition sans aborder la question de l'Art contemporain. L'histoire de la discipline nous a déjà prouvé l'impact des mouvements artistiques d'avant-garde. Certains scénographes avouent l'influence que l'Art contemporain exerce sur leur travail, au point qu'ils se permettent parfois des citations, que certains considèrent même comme un pillage des plasticiens. L'Art contemporain deviendrait ainsi parfois un laboratoire d'expérimentations, auquel on emprunterait les résultats les

plus probants. Toutefois le sujet de l'exposition doit toujours primer et il ne devrait point être question de geste artistique, de signature. L'exposition-installation demeure l'apanage des artistes dans des environnements neutres, toujours sous l'influence prépondérante du *White cube*. Or le scénographe d'exposition doit dépasser cette conception spatiale, jugée anachronique par certains, en commençant par réhabiliter la couleur. L'exposition devient alors une « œuvre » particulière.

Est-elle pour autant celle d'un artiste ? Voici encore une question qui demeure irrésolue. Artiste ou artisan ? Certainement professionnel au service d'un propos, le scénographe doit faire preuve d'humilité, au carrefour de plusieurs disciplines asservies à la muséographie. C'est toujours au hasard d'une commande particulière que scénographes, architectes ou *designers* ont abordé la mise en scène de l'exposition temporaire. Pour diversifier leur activité et leurs sources de revenus, beaucoup d'architectes ont choisi la voie des musées dans les années fastes de réhabilitation et de construction, et sont restés dans le domaine de l'exposition permanente, pour investir ensuite le secteur éphémère. Différente est la vision des scénographes de théâtre, qui considèrent la mise en exposition comme une activité indissociable de leur conception de la création spatiale. Et différente est également la démarche, comme on se l'imagine, selon la formation. La plus grande pluralité domine sans qu'aucune école ne prenne le dessus, pourvu que la qualité de l'expérience spatiale et l'intégrité du propos demeurent.

La conception scénographique : de la commande au chantier

Pourrait-on être conduit à penser qu'une synthèse de tous ces univers serait souhaitable, afin d'engendrer un métier à part entière, qui produirait un décor à l'intérieur duquel on se promène ? Encore une fois s'affrontent les partisans de la pluridisciplinarité et ceux qui proposent une définition stricte de ce nouveau métier. En tous les cas, la réalité offre plusieurs modes d'exercice de la profession. Rarement attachés à une seule structure muséale – sauf dans le cas du Muséum national d'Histoire naturelle ou de la Cité des Sciences et de l'Industrie – les scénographes d'exposition travaillent le plus souvent en agence. Ils répondent alors aux sollicitations des musées ou des agences d'ingénierie culturelle, qui assistent la maîtrise d'ouvrage des collectivités territoriales, bien souvent pour valoriser des sites potentiellement touristiques. Ce secteur en expansion est loin d'être négligeable, car il se développe grâce aux lois de décentralisation, qui permettent aux communes de décider de leurs politiques

patrimoniales. Cette perspective en devenir va probablement contribuer à diversifier les spécialités des scénographes mais aussi à leur ouvrir de nouveaux marchés.

Les modes d'accès à la commande sont divers et s'étendent globalement à trois alternatives. D'une part, pour des expositions permanentes de très grandes envergures, les scénographes peuvent répondre à des concours ouverts et publics. Pourtant, le plus souvent dans le cadre des expositions temporaires, ils sont approchés dans un mode de consultation restreint, où le maître d'ouvrage retient l'une des trois ou quatre esquisses rendues. Enfin, pour de toutes petites expositions, ce dernier choisit directement un maître d'œuvre, dont le style semble convenir au type de la réponse spatiale attendue.

Le cahier des charges que reçoit le scénographe au moment de la consultation doit répondre à plusieurs questions essentielles. À la suite de la description du contenu de l'exposition et du mode de médiation souhaité auprès du visiteur, le cahier des charges doit présenter un plan de l'espace d'exposition avec ses caractéristiques, un budget prévisionnel, la liste des objets ainsi qu'une explicitation de l'intention du conservateur, de la hiérarchie et du sens des objets dans le cadre d'un parcours intellectuel.

À cette première sollicitation, le scénographe répond par une esquisse, qui illustre ses intentions. Ce seront des dessins d'ambiances sous forme de croquis – perspectives et/ou élévations – ainsi qu'un plan général. Le rendu est libre bien souvent, mais la plupart des scénographes se conforment à ces types de documents. Ils accompagnent leurs dessins d'un bref texte d'intentions explicitant leurs grands partis-pris formels, ainsi que d'une estimation des coûts des différents lots prévus.

À la suite de leur sélection, les scénographes produisent un avant-projet sommaire (APS), puis un avant-projet détaillé (APD). C'est alors que sont dessinés des plans côtés, séquence par séquence, pour tout le parcours, tenant compte de certaines modifications apportées par le commissaire. Les projets graphiques et le plan lumière sont également élaborés. Après l'accord du maître d'ouvrage, on aborde la finalisation par le projet définitif. Ensuite, le dossier de consultation des entreprises (DCE) permet de lancer l'appel d'offre qui aboutira à la sélection d'une entreprise après comparaison des propositions financières et techniques de tous les concurrents.

L'exposition temporaire à l'œuvre : une diversité de traitements

L'exposition d'œuvres d'art

Ce schéma général de collaboration brièvement esquissé, montre le déroulé du phasage des opérations. Mais ensuite, dès que l'on rentre plus dans le détail de projets particuliers, on s'aperçoit que les réponses à un cahier des charges peuvent être multiples, et surtout selon la catégorie à laquelle appartient l'exposition. Les expositions d'œuvres d'art sont, par essence, la catégorie privilégiée des conservateurs et du public. Elles sont qualifiées par Jean Davallon de « situations de rencontre », dans la mesure où elles permettent la rencontre unique du visiteur avec une œuvre⁽⁷⁾. Regarder, contempler, se délecter, voilà l'expérience à laquelle le visiteur est invité à prendre part. Depuis les expositions du Salon jusqu'à celles de la Réunion des Musées Nationaux, tout se joue autour de l'esthétique. C'est pourquoi il est demandé au décor de servir les œuvres en s'effaçant entièrement, pour n'être qu'une enveloppe la plus neutre possible, quasi transparente. L'exemple de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France sur *Soulages* illustre parfaitement cette démarche.



Exposition *Soulages* (Paris, Bibliothèque nationale de France, site Tolbiac, 2003)
© Véronique Dollfus

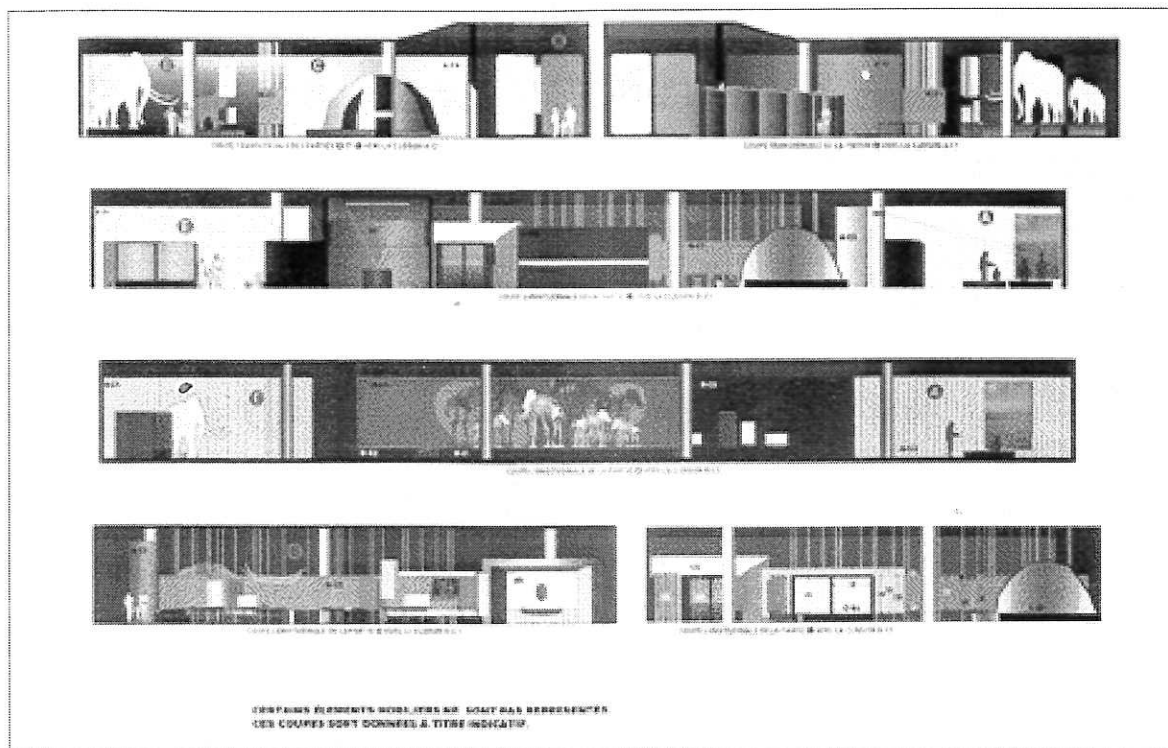
Commençons par situer le contexte de la commande. Véronique Dollfus, scénographe de l'exposition, a été consultée directement pour concevoir la mise en espace. Le lieu choisi pour cette exposition monographique était la petite galerie du site Tolbiac, d'une superficie égale à 350 m². Le délai prévu était de

6 mois, depuis la consultation jusqu'à l'ouverture au public, en mai 2003. Les objets à présenter étaient essentiellement l'œuvre imprimée de Soulages – sous forme de gravures, lithographies, sérigraphies – augmentée de trois bas-reliefs en bronze réalisés d'après des plaques de cuivre destinées aux eaux-fortes, ainsi que deux toiles et un montage vidéo. Après avoir pris connaissance du cahier des charges, la scénographe a commencé à se documenter sur le sujet, d'une part de façon livresque et d'autre part en allant voir une exposition de l'artiste, afin de pouvoir rentrer dans son univers. Il lui est apparu tout de suite évident qu'un des principes majeurs de l'exposition serait les deux couleurs omniprésentes chez Soulages, le blanc et le noir. C'est la raison pour laquelle elle a décidé de placer au centre de l'espace la salle vidéo dans un monolithe noir, environné de cimaises blanches détachées des murs, ménageant des cadrages à échappées visuelles. Cette scénographie, d'un grand minimalisme, devait en effet répondre à la philosophie de l'artiste, pour se confondre avec elle.

La scénographe a considéré qu'il fallait, en outre, minimiser l'impact visuel des cartels. C'est la raison pour laquelle, elle opte la plupart du temps pour de la sérigraphie à même le mur. Toutefois, dans ce cas, les budgets ne lui ont pas permis d'utiliser cette technique. C'est pourquoi, elle a placé les cartels à l'extrémité des cimaises, le plus loin possible des œuvres, référencées par un numéro. Pour compléter ce processus informatif, elle a choisi de mettre des citations – concernant l'œuvre de Soulages – sur les murs, comme elle le fait souvent en règle générale, pour donner une ambiance poétique à l'exposition. Enfin, pour rendre le propos vivant, un montage vidéo d'interviews de Soulages a été proposée au public.

L'exposition de savoir scientifique

Dans la catégorie des expositions de savoir scientifique, c'est au contraire la mise en scène qui sera privilégiée, afin de faire passer un message, un savoir. Il faut classer, hiérarchiser, mettre en valeur, montrer et décrire, en un mot faire comprendre. L'exposition devient alors elle-même un média à part entière, vecteur selon Jean Davallon, d'une stratégie communicationnelle⁽⁸⁾. L'illustration parfaite de cette forme d'exposition est *Au temps des mammouths*, présentée actuellement au Muséum national d'Histoire naturelle à Paris. L'exposition a pour but d'immerger le visiteur au temps du mammouth laineux afin de lui faire découvrir cet animal dans son environnement originel, à l'aide d'objets exceptionnels et de dispositifs spéciaux, de lui faire comprendre son mode de vie et les raisons de sa disparition tout en montrant l'état de la recherche scientifique dans ce domaine.

Coupes de l'exposition *Au temps des mammouths* (Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, 2004)

© Sacha Mitrofanoff

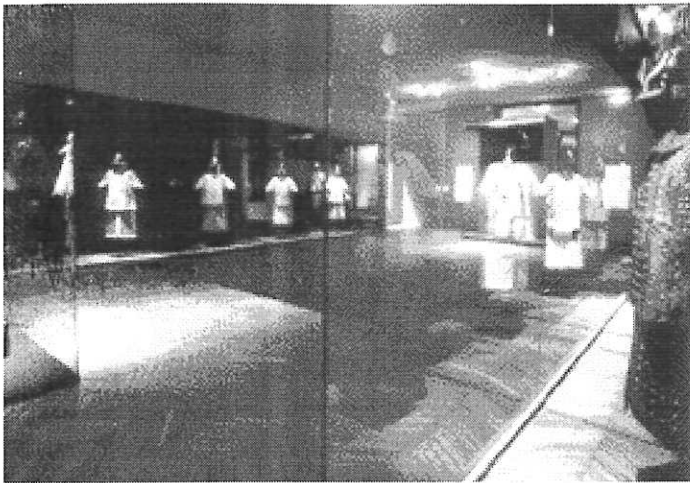
L'exposition est présentée dans la salle d'exposition temporaire de la Grande Galerie de l'Évolution, sur une surface de 900 m². C'est Sacha Mitrofanoff, scénographe à demeure au Muséum, qui est le concepteur spatial de ce projet. Dans un environnement sombre sont mises en place des vitrines aux fonds de couleurs vives pour les objets non artistiques, sur des tables sérigraphiées. Les reconstitutions sont évocatrices, notamment grâce à l'usage de jeux d'ombre et de lumière ainsi que de projections. Plusieurs installations multimédias sont proposées dans des environnements stylisés, tandis que les objets d'art sont présentés dans des vitrines sobres et éclairées tantôt par caissons lumineux, tantôt par des projecteurs à découpes.

La haute technicité de cette scénographie implique le recours à de nombreux prestataires habituels – graphistes, éclairagistes, agenceurs – mais aussi à des concepteurs multimédias, des réalisateurs vidéo, des manipeurs (pour les installations mécaniques), des peintres décorateurs et même à une illustratrice. Bien souvent les expositions didactico-scientifiques s'appuient sur une pléthore de corps de métiers divers pour satisfaire la divulgation d'un message complexe à l'intention d'un public essentiellement familial.

L'exposition de civilisation

La troisième catégorie d'exposition, est la plus difficile à définir car elle recèle en réalité plusieurs types de composantes. Jean Davallon la caractérise d'exposition à « *impact social* »⁽⁹⁾. Il s'agirait de jouer sur la proximité des thèmes et des objets présentés, afin de dévoiler au public les réalités d'un groupe. Elle se matérialiserait par la présentation des particularités d'une région, d'une ville, d'un métier. On peut alors classer ce type sous la bannière d'exposition de société ou de civilisation. *La Cité Interdite*, présentée du 9 novembre 1996 au 23 février 1997, en donne en quelque sorte l'illustration.

En effet, cette exposition recoupait tous ces principes énoncés, mais d'une façon un peu particulière. Il s'agissait de présenter la vie d'un groupe d'une micro-ville – la Cité impériale de Pékin – avec les us et coutumes pratiqués par la cour et son empereur sous la dernière dynastie chinoise. Organisé au Petit Palais, le parcours en trapèze, autour de la cour du bâtiment, devait se développer sur 1 800 m². Le scénographe de l'exposition, Philippe Pumain, a retenu plusieurs grands principes hérités de l'architecture du lieu originel. Il s'est d'abord inspiré du parcours composé selon un grand axe directeur – disposant les pièces géométriques carrées, rectangulaires et ovales en enfilade – et l'a adapté



Salle des armures dans l'exposition *La Cité interdite* (Paris, Petit Palais, 1997)
© Paris Musées/Karine Maucolet

à la forme trapézoïdale du Petit Palais. Enfin, pour parachever cette évocation architecturale, il a décidé de peindre les murs de certaines des pièces de la même couleur rouge que ceux de la Cité – dont il a d'ailleurs prélevé des pigments – complétés d'un vélum de la couleur jaune des toits.

Cette exposition a rencontré un grand succès aussi bien financier que populaire, avec 230 000 entrées en trois mois et demi. La présentation de ce type d'exposition conjugue les deux logiques précédentes, à la fois artistique et didactique. Les objets d'art nécessitaient en effet d'être mis en valeur par des éclairages dirigés, avec un mobilier aux formes minimalistes. Toutefois, la composante didactique de l'exposition sur la vie de la Cité requérait l'usage de photographies, d'audiovisuels, de maquettes, ainsi que de décors contextualisants – comme le temple ou la salle du trône – pour authentifier et faire comprendre au public le quotidien et le sort de la dernière dynastie impériale chinoise.

La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace

La scénographie d'exposition est certainement une forme de médiation spatiale. Cette fonction de passation se retrouve dans le rôle de la scénographie au sein de l'exposition temporaire. Elle est là pour transmettre la pensée d'un artiste ou le discours d'un commissaire scientifique à destination d'un public. Non par un vecteur textuel écrit ou oral, mais par le truchement d'une création spatiale sensible, universellement évocatrice et signifiante, la scénographie se doit de toujours rester humble, évitant à chaque pas de se substituer au sujet lui-même de l'exposition. Cet équilibre instable suscite

une question qui se pose en permanence dans cette discipline : celle du geste artistique, objet de controverses. Quoi qu'il en soit, ce métier synthétise des compétences diverses car, par vocation, il est supposé orchestrer un grand nombre de savoir-faire et de faire-savoir. À la fois concepteur, artiste, technicien et muséographe, le scénographe d'exposition exerce un métier complexe pour lequel une formation spécifique serait peut-être souhaitable, pour acquérir une réelle identité à part entière, comme c'est déjà le cas outre-atlantique.

L'auteur tient particulièrement à remercier ses trois directeurs de recherche (Marie-Clarté O'Neill, Xavier Perrot et Marcel Freydefont), les trois scénographes des projets cités ci-dessus (P. Pumain, V. Dollfus et S. Mitrofanoff), ainsi que l'ensemble des scénographes qui ont bien voulu répondre aux entretiens nécessaires à sa recherche.

Notes

- (1) Laurent, J.-P. Le musée, espace du temps, in *Vagues : anthologie de la nouvelle muséologie*, (Desvallées, A. dir.), Lyon : W-MNES, 1994.
- (2) Freydefont, M. Scénographie, décor, décoration : repères historiques, *Actualités de la Scénographie*, n°62, janvier-février 1993.
- (3) et (4) Poulot, D. *Patrimoine et musées*. Paris : Hachette Supérieur, collection Carré Histoire, 2001.
- (5) Laurent, J.-P. Le musée, espace du temps, in *Vagues : anthologie de la nouvelle muséologie*, (Desvallées, A. dir.), W-MNES, Lyon, 1994.
- (6) (7) (8) et (9) Davallon, J. *L'exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan, 1999.

Bibliographie

- Actualités de la scénographie*, n°68 et 69, 1994.
- Boucris, L. *L'espace en scène*. Paris : Librairie théâtrale, 1993.
- Davallon, J. *L'exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Desvallées, A. (dir.) *Vagues : anthologie de la nouvelle muséologie*. Lyon : W-MNES, collection Muséologia, 1994.
- Gourarier, Z. Les espaces de l'exposition, *Connaissance des Arts*, n°535, janvier 1997.
- Greenberg, Ferguson et Nairne *Thinking about exhibitions*. Londres-New York : Routledge, 1996.
- Kluser, B. et Hegewisch, K. *L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires au XX^e siècle*. Paris : Éditions du Regard, 1998.
- Margarido, A. *Créateurs, versus expositeurs*: 1989.
- Martin-Payen, C. Muséographe, quel métier ?, *la Lettre de l'OCIM*, n°88, juillet-août 2003, pp. 3-8.
- Poulot, D. *Patrimoine et musées*. Paris : Hachette Supérieur, collection Carré Histoire, 2001.
- Sfoggia-Nicot, C. Scénographe : un métier au service des projets sur mesure, *la Lettre de l'OCIM*, n°85 janvier-février 2003, pp. 25-27.
- Shaer, R. *L'invention des Musées*. Paris : Gallimard/RMN, 1993.