

Jérôme Glicenstein.2009. *L'art : une histoire d'exposition*, Paris : PUF, coll. Lignes d'art. 257 pages

L'ouvrage de Jérôme Glicenstein, artiste et professeur associé à Paris 8, Université Vincennes – Saint-Denis, interroge les liens complexes entre les œuvres d'art et leur exposition. En guise de préambule, il rappelle que le musée idéal devrait privilégier « un rapport simple et direct aux œuvres » (p. 9). Pourtant, il n'en est rien, et la relation entre l'objet et le visiteur est complexe, inscrite dans un dispositif élaboré par des concepteurs-réalisateurs, qui sont eux-mêmes en interaction avec d'autres intermédiaires du monde artistique. Ce sont les facteurs principaux influençant sur la relation entre l'œuvre d'art et le public que l'auteur se propose d'examiner dans quatre chapitres : l'exposition comme fiction, comme langage, comme événement et jeu de société ainsi que comme site de l'art. La démarche consiste à définir chaque thématique au moyen d'un cadre théorique qui lui permet ensuite d'aborder de manière pragmatique les principaux enjeux de l'exposition. Bien que son cadre interprétatif ait comme point de départ l'œuvre artistique et donne lieu à une réflexion sur le statut de créateur, le goût esthétique et le marché de l'art, Jérôme Glicenstein centre son propos sur l'histoire de l'exposition et ses enjeux politiques et sociologiques, ce qui intéressera tout acteur muséal.

Dans la partie consacrée à l'exposition en tant que fiction, la définition du musée, donnée en retraçant son l'histoire, de sa genèse en Europe à nos jours, lui permet de mettre en exergue le rôle de celui-ci dans la société. En s'appuyant en particulier sur les travaux du philosophe, historien et sociologue Michel Foucault, l'institution muséale est décrite comme un des instruments du contrôle social à disposition des autorités politiques pour normaliser les conduites des individus au même titre que d'autres instances disciplinaires (prison, hôpital, école, etc.). Aussi, les acteurs de la mise en scène de l'objet doivent-ils avoir conscience des enjeux idéologiques de leur profession. Les premiers conservateurs de musée ou muséographes, dont la figure est concomitante de la création des principaux musées européens entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XX^e siècle, ont adhéré à l'idée selon laquelle l'instance muséale doit participer de plein pied à l'élaboration d'une identité et d'une mémoire nationales. Ce parti pris a été à l'origine de réflexions variées sur la manière de montrer l'objet au public (admiration, imprégnation, reconstitution, etc.). A l'opposé, leurs successeurs, les scénographes du début du XX^e siècle – souvent des artistes – et leurs disciples ont cherché à affranchir l'œuvre d'art de ses enjeux institutionnels pour s'intéresser davantage à la « psychologie du spectateur confronté à un spectacle » au sein d'un « cube blanc » (p. 54). A partir des années 1960, les commissaires tenteront de renouveler l'exposition et ses démarches, grâce à leur statut d'indépendant, qui leur permet de revendiquer exigences scientifiques et subjectivité d'auteur, une position critiquée de nos jours en raison de la place secondaire qu'elle accorde aux objets.

Produite par des auteurs, muséographes, scénographes ou commissaires, soit autant de personnes exerçant une autorité à son encontre, l'exposition a moins pour enjeu la découverte des objets que la production « du sens par la mise en relation de ces objets entre eux, avec le lieu et avec les textes ou certains éléments visuels » (p. 85). En prenant appui sur les théories narratives de Jean Genette, Jérôme Glicenstein souligne que l'exposition doit être comprise comme un ensemble de textes ou discours dont le but est de faire valoir une compréhension spécifique des objets. Cette exigence se retrouve dans tous les accompagnements de l'œuvre d'art (para-textes, cadres, éclairage, agencement, scénographie, etc.) et requiert une interrogation préliminaire quant à la mise en forme des objets de l'exposition (adaptation, reformulation spécifique, détournement, etc.), y compris pour ceux qui sont par définition les moins exposables. Puis, intervient la mise en scène des objets à l'aide des outils d'exposition (cartels, panneaux explicatifs, cloisons mobiles, plans, cimaises, couleurs, socles, vitrines, cadres, éclairage, etc.). Ceux-ci permettent l'extraction de l'objet de son environnement quotidien et attirent l'attention sur le travail de collecte, d'agencement et de hiérarchisation des objets du concepteur-réalisateur. Plus encore, ils

doivent constituer autant de repères destinés au visiteur pour l'aider à comprendre le message initial. Plusieurs niveaux scénographiques sont nécessaires : le premier relève de la convivialité et cherche à optimiser les conditions de visite (limitation de l'attente, de la longueur du parcours, etc.) tandis que le second, plus conceptuel, procède de la mise en scène du message au moyen d'énoncés verbaux produits à son intention pour informer sur les œuvres, soit les cartels explicatifs. L'élaboration de ces derniers présuppose un lecteur-modèle : un visiteur capable d'investir le texte qui lui est destiné et de l'interpréter, voire de se l'approprier. L'exposition se révèle ainsi être la confrontation de deux énonciations, celle du concepteur-réalisateur et celle du visiteur dans une relation asymétrique, puisque le premier prend en charge ou présuppose la lecture du second. Face à l'augmentation du public et à sa diversité, la médiation implique de varier au moins les niveaux d'information selon trois catégories génériques : scientifique pour les spécialistes, récréatif pour le grand public et éducatif pour les apprenants.

Toutefois, la préparation plus ou moins importante du public interfère sur la réception de l'expérience esthétique et la brouille. Alors qu'est défini d'abord le monde de l'art comme une matrice devenu industrie culturelle par le biais des théories des philosophes analytiques américains tels qu'Arthur Danto, George Dickie ou Nelson Goodman, les procédés d'attribution de la valeur artistique d'une œuvre sont décrits pour mieux souligner qu'ils relèvent d'« une logique interne fondée sur des réseaux coopératifs » des différents intervenants (du producteur de matériaux au chargé de communication). Mais plus encore, l'exposition s'avère être dépendante des cadres interprétatifs des visiteurs. L'importance de la capacité des individus à donner un sens à partir d'interactions interpersonnelles situationnelles à l'aide de symboles langagiers communs est mise en exergue au moyen des travaux de la sociologie interactionniste et de ceux travaux de l'école de Chicago, à commencer par les théories d'Howard Becker et d'Erving Goffman. Ensuite, la nécessité de prendre en compte également l'appartenance sociale dans la réception des œuvres d'art par le public est soulignée, et ce dans un contexte de démocratisation accrue du monde de l'art depuis les années 1970, par la convocation notamment des travaux du sociologue Pierre Bourdieu et du philosophe Hans Robert Jauss. Face aux usages multiples d'un public aux compétences interprétatives diverses, trois positions ont été adoptées par les concepteurs-réalisateurs d'une exposition. La première évacue volontairement la perception pour se focaliser sur la création artistique et la production d'exposition. La deuxième poursuit l'objectif de s'adresser à des publics ciblés et prédéfinis au préalable. Quant à la troisième, elle cherche à gagner de nouveaux publics grâce à la communication et la médiation.

Dans la dernière partie de l'ouvrage, plus brève que les précédentes, est abordé le problème spécifique de la transformation de l'œuvre d'art en raison de son exposition. L'auteur s'insurge contre une position qui lui semble indéfendable, à savoir que l'œuvre d'art demeure immuable. Pour les besoins de l'exposition, celle-ci subit toujours une réduction. Toutefois, Jérôme Glicenstein valorise l'exposition en ce qu'elle est source d'enrichissement pour la réflexion sur l'art, car elle met en évidence, avec une grande acuité, les transformations subies par les œuvres depuis leur contexte de production par l'affirmation d'une relation esthétique différée au nom de présentations singulières et hétérogènes. L'exposition est un lieu privilégié pour l'observation de « jeux de relations où certains types d'objets ont des résonances spécifiques à un moment donné » (p. 218). À ce titre, son histoire et sa méthodologie centrée sur les émetteurs et les récepteurs ainsi que les conditions spatio-temporelles de la mise en scène de l'œuvre d'art, permet une dimension réflexive indispensable.

Nicole Staremborg, cours de base en muséologie ICOM 2009-2010