

L'artiste et la scénographie

Mathilde Roman

Après des études de philosophie à Paris X-Nanterre, Mathilde Roman obtient un Doctorat en Arts et Sciences de l'Art de l'Université Paris 1 Sorbonne. Elle est depuis chercheuse associée à l'Institut ACTE. Ses axes de recherche concernent les domaines de la vidéo, de l'exposition et de la performance. Elle est l'auteur de deux essais : *On stage. La dimension scénique de l'image vidéo*, éditions Le Gac Press, 2012 (version anglaise publiée par Intellect en 2016 avec une préface de Mieke Bal) et *Art vidéo et mise en scène de soi*, Éditions L'Harmattan, 2008, préface de Françoise Parfait.

Elle est Professeure au Pavillon Bosio, Art&Scénographie, École Supérieure d'Arts Plastiques de la Ville de Monaco depuis 2006, où elle co-dirige l'axe de recherche sur la scénographie d'exposition comme médium. Elle organise workshops, expositions et colloques comme « Mises en scène du réel » (2011), « L'expérience de l'exposition » (2013), « Les utopies du musée dynamique » (2014) ou « La place des corps » (2016).

Critique d'art, elle collabore à différentes revues comme Art Press, L'Art Même, Mouvement, Zérodeux et a obtenu la mention spéciale du jury lors du prix de l'AICA 2014. Elle a été élue en 2015 trésorière de l'AICA International.

Elle mène aussi des projets de commissariat, comme *Danse, Danse, Danse* au Nouveau Musée National de Monaco, Villa Paloma, 2016, projet incluant exposition, workshop et colloque conçus en collaboration avec Benjamin Laugier, et *Plein écran*, Movimenta, La Station, Nice, 2017. Avec l'architecte Marc Barani, elle est commissaire associée à Movimenta, biennale de l'image en mouvement à Nice, pour 2017.

Mathilde Roman a bénéficié en 2016 du soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Cnap pour ce projet.

Avertissement

Le document figurant sur ce site peut être consulté et reproduit sur un support papier ou numérique sous réserve qu'il soit strictement réservé à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. Toute reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable du Centre national des arts plastiques, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Ce projet d'entretiens est né des recherches menées lors de l'écriture de l'essai « On Stage. La dimension scénique de l'image vidéo ». En réfléchissant aux caractéristiques de l'exposition de la vidéo, à ses formes installées et aux orchestrations collectives des œuvres, des écrans et des corps, s'est imposée l'idée de poursuivre ces questions en interrogeant ceux qui les explorent. Sans faire du cinéma au musée, les artistes interviewés s'approprient les caractéristiques temporelles et spatiales de l'image en mouvement pour prolonger l'œuvre dans la rencontre avec un lieu, un contexte, des spectateurs. Ils pensent l'œuvre comme exposition, et l'exposition comme espace de l'œuvre. Depuis les années 1960, artistes et commissaires affirment l'importance d'une architecture, d'une circulation des corps et des sons dans l'élaboration d'un projet. Ute Meta Bauer l'a exprimé récemment dans une discussion au sujet de l'exposition « Theatrical Fields » : « I share with the artists an interest in the production of space through works » (p.187). Cette approche fait émerger des notions longtemps négligées dans le champ de la création, comme la scénographie, dont les possibilités, mais aussi les codes et le vocabulaire, intègrent la dimension artistique.

Aujourd'hui, la mémoire esthétique est souvent davantage liée à une exposition qu'à une œuvre. Le spectateur bien que frappé par la singularité d'une pièce la relie à l'ensemble d'une expérience, située dans un lieu et un moment donné. C'est l'agencement des œuvres dans des espaces qui prédominent, donnant une importance accrue aux questions de mise en scène, de déroulé, de parcours. L'histoire de l'exposition n'a eu de cesse d'élargir l'œuvre dans la rencontre avec une architecture, un contexte historique, une vision de l'art et du monde. Intégrée à une réflexion transversale, située dans une relation avec le spectateur, l'œuvre prend part à une expérience de l'art qui l'excède, l'amplifie, mais accentue aussi sa vulnérabilité. Le rôle du scénographe s'est ainsi affirmé aux côtés du curateur, partageant avec lui la tâche de prendre soin de chaque œuvre tout en construisant une atmosphère commune, alternance de cloisonnement et d'ouverture, d'isolement et de circulation. Cette profession, habituellement tenue par des architectes, privilégie la dimension du construit dans la mise en place de dispositifs spécifiques. Pourtant, dès le début du XX^{ème} siècle des artistes ont aussi investi ce territoire en insufflant des problématiques autres. El Lissitzky en fait partie, lui qui à la demande d'Alexander Dorner, directeur du musée provincial de Hanovre, scénographie le Cabinet des abstraits. Dans un geste radical, porté par la vision éclairée du conservateur souhaitant repenser l'accrochage des collections en contextualisant les œuvres dans leur période historique, El Lissitzky conçoit une salle inspirée de ses *Prouns*. Il élargit l'espace de l'œuvre en ne pensant plus un tableau comme enfermé dans un cadre mais comme une unité prenant part à une relation esthétique qui s'étend aux murs et agit directement sur le spectateur. Sa proposition scénographique est directement liée à sa recherche artistique et profite de sa relation de proximité avec les œuvres exposées, permettant cette conception radicale qui fit date dans l'histoire de l'art. Aux tableaux accrochés fait écho la conception de l'espace, juxtaposition mobile de plein et de vide grâce à des panneaux coulissants actionnés directement par le spectateur. Un papier peint recouvre aussi plusieurs murs de stries verticales, renforçant l'abstraction géométrique de Malevitch ou Mondrian.

Dans ce cabinet, El Lissitzky fait-il œuvre en s'appuyant sur les tableaux exposés? La scénographie se définit-elle encore ici comme une fonction au service de l'expérience esthétique? Que penser de cette relation qui sans s'inverser change considérablement de nature en devenant productrice d'une dimension artistique, non autonome puisque liée à un accrochage? La question devient d'autant plus importante aujourd'hui où la position choisie par El Lissitzky est partagée par un nombre croissant d'artistes qui interviennent dans le champ de la scénographie.

Qu'un artiste prenne en charge la part de la scénographie dans des projets d'installation relève d'une évidence, et bien souvent il en rejette alors la qualification pour privilégier une approche globale de l'œuvre. C'est le cas par exemple de Thomas Hirschhorn. Mais d'autres, intéressés souvent par l'idée du montage, par une conception de l'exposition comme orchestration à la fois spatiale et temporelle, par la question de la réception, investissent le champ de la scénographie comme prolongement de l'œuvre.

Scénographe aux confins de l'œuvre

L'époque des années 1920-30 est saluée comme « l'âge d'or » de la scénographie, parce qu'elle a été un moment d'expérimentation, de militantisme idéologique et de questionnement critique avant un processus de normalisation. El Lissitzky et Herbert Bayer, liés au Bauhaus et formés aux arts graphiques, prônent un élargissement de la sphère de l'art vers le social et le politique, s'engageant dans des expositions militantes où la scénographie devient un outil favorisant la communication d'une vision politique à un large public. En même temps, Marcel Duchamp prend en charge la fonction de commissaire et scénographe de deux expositions du surréalisme, en 1938 à la Galerie des Beaux-Arts à Paris, et en 1942 à New-York, où il introduit du désordre, bouscule les corps et les regards, sacrifiant même à l'impératif de visibilité des œuvres la production d'une atmosphère surréaliste dans l'exposition. Dans *L'art : une histoire d'expositions*, Jérôme Glicenstein revient sur cette histoire, sur ce moment où la scénographie est capable de tenir un rôle critique, notamment vis-à-vis du modèle aseptisé du white cube qui est alors en train de s'imposer. S'interrogeant sur ce qui subsisterait de cet état d'esprit aujourd'hui, c'est vers l'artiste-commissaire qu'il se dirige, relevant chez Ugo Rondinone par exemple des choix de type scénographique dans la mise en place de l'exposition « The Third Mind » au Palais de Tokyo à Paris en 2007. Le cas de Rondinone est intéressant car il est symptomatique d'invitations de plus en plus fréquentes faites à des artistes de penser une exposition dans la proximité avec leur œuvre, et donc bien souvent de prendre aussi en charge la mise en forme scénographique du projet. Nous y reviendrons au cours de notre entretien avec Tomas Demand.

À la position de l'artiste-commissaire-scénographe peut aussi être associée celle de l'artiste qui choisit de jouer avec l'espace et les codes de l'exposition au sein de son propre travail, en déployant une réflexion sur la scénographie. C'est le cas de François Morellet qui crée des dispositifs « présentoir » mais qui sont aussi des « œuvres en soi ». En 2007, « Ma musée » au Musée des Beaux-Arts de Nantes et « Blow Up » au Musée National d'Art Moderne mettent en scène la peinture dans l'espace, créant même à Nantes une « peinture-espace », *Echappatoire*, s'offrant à voir depuis l'étage comme un entrecroisement de lignes, traduction d'une peinture de 1975, *6 lignes au hasard*. Mais la pièce était aussi vécue de l'intérieur, s'arpentant comme un labyrinthe offrant des points de vue sur des œuvres de la collection du musée. *Echappatoire* envahissait le patio du musée et devenait à la fois agrandissement d'une peinture, installation, et dispositif scénographique conduisant le spectateur à regarder autrement des peintures historiques, choisies pour leur utilisation de la perspective. L'articulation de ces trois niveaux faisait de cette expérience de spatialisation de la peinture, rappelant la démarche de El Lissitzky avec ses *Prouns*, un lieu de mise en scène du point de vue unique sur l'œuvre d'art. L'immersion dans la peinture était à la fois une déambulation dans un parcours ouvert, éclaté, contrariant une compréhension classique de la scénographie, tout en offrant des points d'où observer des tableaux selon le paradigme de la perspective. Cette proposition était ainsi une sorte de synthèse offrant de manière étonnante la possibilité pour le

spectateur d'être dans un même temps à des places différentes, de vivre des modalités jugées même parfois antagonistes de réception esthétique, dans un même corps et une même situation.

Pour « Blow Up », François Morellet a associé Didier Faustino à la scénographie. À la fois architecte et artiste, Didier Faustino expérimente une scénographie conceptuelle, souvent critique, qui s'appuie sur les œuvres et sur les lieux pour imaginer des dispositifs qui déploient le sens des pièces et participent pleinement à l'expérience que l'on en a. Pour ce projet, l'artiste avait décidé de mettre en dialogue une série de peintures petits formats réalisée en 1952 avec des répliques agrandies, multipliées par quatre. Le dialogue entre l'artiste et le scénographe, d'une grande complicité, aboutit à la conception d'un dispositif central qui renversa la modalité de présentation des œuvres. Au face-à-face ou vis à vis habituellement pratiqué dans la logique de contrepoint, « Blow up » substituait des rapprochements de biais, des glissements de regard juxtaposant motifs, surfaces et cimaises. L'architecture se faisait l'écho des lignes entremêlées, insistant, par le découpage des panneaux encadrant les tableaux de 1952, sur les questions de format au cœur du projet de Morellet pour cette exposition, qu'il formule avec humour: « Quand j'étais petit je ne faisais pas grand ». La scénographie vient souligner les enjeux qui ont agité les tenants de l'abstraction américaine lorsqu'ils ont opté pour de plus grandes toiles et envahi l'espace des galeries. Mais ici, le spectateur n'a ni le loisir de prendre du recul face aux agrandissements, comme c'était alors le cas dans les galeries-loft new yorkaises, ni la possibilité de retrouver le contexte classique d'accrochage de petits formats sur un mur neutre. La scénographie au lieu de servir l'expérience esthétique de la peinture vient contrarier les attentes, et rappeler que l'œuvre de Morellet a aussi et fondamentalement une dimension dadaïste. Renversant le rôle qu'il s'octroie volontiers lorsqu'il intervient dans des projets architecturaux, celui d'être l'élément « chatouillant », il invite le scénographe à introduire une perturbation joyeuse et un peu chaotique dans la présentation des toiles pour, comme Marcel Duchamp en son temps, mettre l'accent sur l'atmosphère de l'œuvre.

La scénographie comme œuvre ?

La question du glissement entre scénographie et œuvre se pose d'autant plus clairement lorsque un artiste conçoit un dispositif destiné à présenter d'autres œuvres, comme Xavier Veilhan. L'ensemble de son travail s'appuie sur les codes de la muséographie et du mobilier urbain, dont il réinvestit les formats et met à jour les schémas idéologiques qui les soutiennent, intégrant le social et l'espace public au sein de l'exposition. A propos de son projet « Le Plein Emploi » au Musée de Strasbourg (2006-2007), John C. Welchman résume ainsi sa position : « Veilhan agit ici comme le commissaire et le scénographe de sa propre exposition ou, devrait-on dire, comme un savant mélange d'anthropologue social, de gardien de zoo et d'ingénieur paysagiste ». Dans cette exposition, un vaste plateau accueillait œuvres et visiteurs sur différents niveaux, créant une circulation non hiérarchisée productrice d'expérience. Depuis une dizaine d'années, Xavier Veilhan mène ses projets en collaboration avec Alexis Bertrand, scénographe, qui à la manière d'un éditeur participe à l'élaboration globale des projets. L'exposition étant pour Xavier Veilhan le lieu de l'œuvre, il partage avec le scénographe une réflexion sur l'architecture, sur la lumière, sur la présence physique des spectateurs qui font partie des dispositifs. *Le Baron de Triqueti*, réalisé en 2006 dans le cadre de la manifestation « La force de l'art », sous la verrière du Grand Palais, émane de ce processus réflexif. Invité comme artiste-commissaire à proposer un projet sur la sculpture à partir de collections publiques, Xavier Veilhan a choisi d'associer à la sélection des œuvres la création d'un dispositif de présentation conçu comme « un grand podium ouvert et autonome,

[établi] un faisceau de relations singulières entre les œuvres placées dans ce contexte particulier. Il permet de comprendre combien une exposition est un moment social et politique où la présentation de l'art, dans tous les sens que l'on peut donner à cette notion, est un enjeu essentiel. ». Xavier Veilhan propose une situation qui invite le spectateur à monter découvrir des œuvres tout en s'interrogeant sur ce qui encadre sa relation à l'art. Podium-piédestal renvoyant au vocabulaire du socle très fréquent dans son œuvre, le *Baron de Triqueti* demande à monter sur la scène de l'art et à accepter de voir sa relation esthétique exposée. Les sculptures intégrées au sein du dispositif, de différentes époques, offrent une pluralité de modalités de présence, de manière de s'adresser au corps et au regard. Une « table d'orientation » était intégrée au module, reprenant un principe déjà présent dans l'exposition « Le plein emploi » et renvoyant aux panneaux signalant un paysage remarquable au bord de la route. Ce cartel général reproduisait des silhouettes des œuvres légendées, dans l'imagerie numérique qui le caractérise. Mais il fonctionnait aussi comme une dérive d'un voilier, placée à l'arrière du bateau pour permettre à celui qui s'y situe de maîtriser sa trajectoire. Le spectateur n'avait pas de parcours prédéfini, mais il avait à sa disposition les éléments nécessaires pour s'orienter. C'est important pour Xavier Veilhan de prendre soin du public, de lui offrir de bonnes conditions d'expérience et cela passait ici par l'apport de certains éléments de référence sur les sculptures choisies et la possibilité de pouvoir s'asseoir s'il le souhaitait. La place qu'il accorde à la scénographie tient beaucoup de ce souci : « la qualité du son, de la lumière, des angles, c'est une forme de considération pour le public qui est tout aussi importante pour moi que ce qui se passe dans le tableau ou la sculpture. »

Les images de plateau scénique et d'embarcation s'entremêlaient et faisaient de l'expérience du *Baron de Triqueti* un moment pluriel et politique dans un contexte marqué par une pression concurrentielle entre les projets exposés (une dizaine de commissaires avaient été sélectionnés avec l'ambition de valoriser la scène française). La lumière est aussi toujours traitée par Xavier Veilhan avec grande attention, non pas pour magnifier la présence des œuvres, mais au contraire pour créer une atmosphère commune qui déhiérarchise la relation entre le spectateur et l'art. Ouvert sur l'architecture du Grand Palais, invitant à la déambulation et à la circulation des regards, *Le Baron de Triqueti* se démarquait clairement de l'ensemble de la manifestation composée de différents petits espaces de type galerie.

L'ensemble fonctionnait de manière autonome et a été à la suite présenté dans d'autres contextes, comme en au sein de l'Abbaye de Cluny en 2014 par le Consortium, avec une nouvelle sélection de sculptures. Identifiée par Xavier Veilhan comme œuvre, voire comme méta-œuvre, il est clair ici que le dispositif scénographique a acquis un autre statut. La co-signature avec Alexis Bertrand permet aussi d'affirmer un rôle habituellement maintenu invisible, et de revendiquer une approche conceptuelle de la scénographie, très éloignée de la vision classique dominante.

Ce glissement entre module architectural et œuvre que postule Xavier Veilhan, tout comme Laurent Grasso avec son *Project 4 Brane*, est opéré d'une manière différente par Dominique Gonzalez-Foester, qui développe en parallèle depuis plusieurs années son travail d'artiste et une production scénographique en collaboration. Sa pratique relève de l'environnement et, tout comme Xavier Veilhan, habite de manière centrale la question de l'exposition. Concevant l'espace comme une chambre et comme une scène, ses projets sont aussi fortement liés à ses expériences curatoriales. Ses scénographies sont quant à elles développés au sein d'un collectif, « Poste 9 », conjuguant ses compétences avec celles d'un designer lumière, Benoît Lalloz, et d'un architecte d'intérieur, Martial Galfione. Si elle intervient dans la réflexion en tant qu'artiste, ce qui se produit

au sein de ce laboratoire reste clairement à l'écart de son œuvre plastique, bien que son approche de la scénographie soit particulièrement « informée par l'histoire de l'exposition ».

« La décennie », exposition présentée au Centre Pompidou-Metz en 2014-2015, où Dominique Gonzalez-Foester apparaît comme scénographe d'un projet curaté par Stéphanie Moisdon, amène pourtant à penser ensemble son approche de l'art et de la scénographie. La relation entre le commissaire qui pense l'exposition et le scénographe qui se met au service du projet, habituellement hiérarchisée, est ici différente puisque Laurent le Bon, alors directeur du musée, a invité conjointement les deux protagonistes, appartenant au même groupe, Purple, lié à la scène française des années 1990. Mais la réflexion amorcée en duo a abouti à une répartition des rôles, à une collaboration dissociée, et a offert une place centrale à la scénographie. Dominique Gonzalez-Foester a conçu un dispositif très cinématographique, juxtaposant différents plateaux accueillant des œuvres, mais aussi des maquettes d'architectures emblématiques de l'époque, des livres, des affiches de films, proposant au spectateur de déambuler entre différents îlots consacrés autant à des œuvres des années 1990 qu'à l'état d'esprit d'une époque que les artistes réunis ont traversé. L'idée était de plonger les œuvres dans une ambiance narrative. Au sein d'un parcours ouvert, les pièces présentées n'étaient certes pas les plus marquantes, mais elles apparaissaient comme des acteurs d'une histoire. L'horizon de deux paysages fermait totalement l'architecture tout en longueur de la galerie: un skyline de Los Angeles d'un côté, et une forêt de l'autre. L'espace était ainsi conçu de manière à ce que l'on « entre par un hall d'immeuble puis que l'on se dirige vers la ville ou la forêt, la nuit ou le jour ». L'atmosphère générale de « La décennie » est finalement surtout marquée par la scénographie qui s'affirmait très fortement, à travers son choix de matériaux, du médium teinté dans la masse pour les cimaises, et son parti-pris d'investir également le sol et de fermer les ouvertures. Véritable paysage total, Dominique Gonzalez-Foester a conçu une exposition-île, créant une texture visuelle et conceptuelle fonctionnant comme un miroir des années 1990. Le choix s'est porté pour « des œuvres qui entrent dans l'espace et non des espaces qui font l'espace », également pour des questions de coût de transport, créant cette situation où c'était la scénographie de « La décennie », plus que les œuvres exposées, qui faisait exposition. La volonté de Dominique Gonzalez-Foester de ne pas associer œuvre et scénographie pose question dans la mesure où l'expérience de la déambulation au sein de « La décennie » amenait le spectateur à vivre l'ensemble comme une vaste installation. Elle désigne la complexité à repenser les lieux et les rôles au sein de l'exposition, et encourage à interroger ces prolongements de l'œuvre.

L'exposition comme « totalité dispersée »

Dans un dialogue avec Dominique Gonzalez-Foerster et Hans-Ulrich Obrist, Elie During revient sur son expérience de l'exposition « From the Voice to the Hand » de Melik Ohanian, proposée dans une pluralité de lieux dans le Paris et sa banlieue, « totalité dispersée » orchestrée par l'artiste : « Ce genre d'exposition ouvrait la possibilité, non pas de passer complètement côté de l'événement, mais pour ainsi dire de passer à travers. On peut entretenir avec une exposition une relation partielle, latérale, à contretemps, tout en en faisant pleinement l'expérience, dès lors que l'impossibilité de la totaliser fait partie de son dispositif. J'aurais sans doute pu visiter cinq ou six lieux de cette exposition en desserrant un peu la contrainte de mon emploi du temps. J'aurais vu davantage d'œuvres, à coup sûr, mais est-ce que j'aurais eu pour autant un meilleur point de vue sur l'exposition? ». L'histoire de l'exposition a déjà plus d'un siècle et permet de mettre à jour une évolution sensible d'une conception figée de la relation du spectateur à l'œuvre vers une dynamique parfois linéaire et fléchée, mais bien souvent aussi désormais plurielle et ouverte, voire

comme dans cet exemple, éclatée et dispersée. Nous revenons aujourd'hui aux idéaux des années 1920-30, quand ce qui était recherché était la participation active du spectateur, la place laissée à l'imaginaire, la volonté de plonger l'exposition dans le brouhaha de la ville moderne pour ne plus dissocier l'art et la vie. En privilégiant l'ambiance, en ne concevant plus l'œuvre dans son isolement, en revendiquant une approche musicale de l'exposition, Philippe Parreno hérite de cette approche et investit au sein de cette totalité dispersée les lieux d'articulation de la scénographie.

Lorsque Carlos Casuelo revient ainsi sur le rôle de Philippe Parreno pour *Dancing Around the Bride*, exposition collective réunissant des œuvres de Marcel Duchamp, Jasper John, Raoul Rauschenberg, John Cage et Merce Cunningham présentée au Musée de Philadelphie puis au Barbican Center, à Londres, il raconte que c'est son souhait de reprendre les dispositifs temporels que Parreno venait d'expérimenter dans son exposition à la Serpentine qui a initié leur collaboration. D'un commun accord, ils ont décidé de nommer la position de Philippe Parreno « metteur en scène », qualifiant ainsi sa prise en charge de l'orchestration de l'exposition. Ses propositions jouaient sur des présences sonores et lumineuses créant des ambiances fantomatiques, évoquant les mythes des artistes réunis dans l'exposition: un piano mécanique jouant une interprétation de Marguerite Latan, interprète de John Cage, un plateau d'où émergent les pas des danseurs de la compagnie Cunningham (*Dance Without the Dancer*), le passage sonore d'un train. En introduisant du mouvement et de l'instabilité dans une exposition d'objets, il cherchait à produire une expérience de dialogue avec des figures mythiques de l'histoire de l'art, à collaborer avec le passé pour produire du présent, du vivant, incluant le spectateur dans ces apparitions/disparitions. Philippe Parreno explique ainsi que « L'exposition devient une machine célibataire. Non seulement les sons, les images et les actions apparaissent et disparaissent selon une série d'algorithmes programmés dans l'espace d'exposition par ceux qui contrôlent l'exposition, mais les gens apparaissent et disparaissent selon le script de la programmation de l'exposition ».

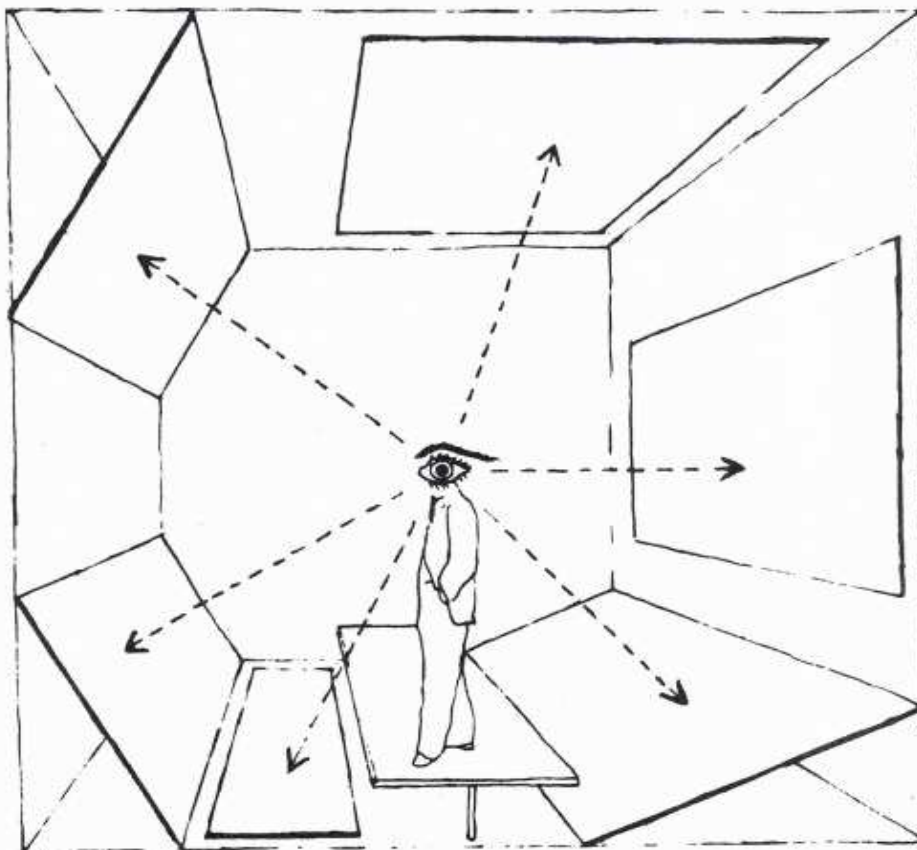
Philippe Parreno a ainsi déployé des processus artistiques dans le champ de la scénographie, assumant d'intervenir dans l'espace d'articulation des œuvres et avec le projet de servir leur compréhension. Contrairement à Dominique Gonzalez-Foester, il considère néanmoins ses pièces comme autonomes, puisqu'il a ainsi montré *Dancing Without Dancers* dans *Anywhere Anywhere Out of the World* au Palais de Tokyo, sans que ce déplacement de statut, ou tout au moins de fonction, ne soit jamais ni questionné ni même désigné dans le catalogue. Pourtant, isolé dans l'architecture ouverte du Palais de Tokyo qui a nécessité d'ajouter des parois mobiles pour spatialiser le son, déconnecté de l'ombre de Cunningham, la collaboration avec les fantômes ne nous a pas semblé ici aussi pertinente. Autre exemple intéressant: dans l'exposition collective de la biennale de Venise d'Okwui Enwesor, *All the Word's future*, à l'arsenal, Philippe Parreno a disposé des éclairages tubulaires qui clignotent et illuminent par intermittence un accrochage très sombre. Ici aussi, l'œuvre cherche avant tout à créer une atmosphère et investit pour cela très clairement le vocabulaire et de lieu de la scénographie. Le dispositif était déjà présent dans des expositions personnelles de Philippe Parreno, mais impose sa force dans le contexte d'une exposition interrogeant nos projections vers le futur. En ne dissociant pas les rôles entre œuvre et scénographie, l'artiste crée une confusion positive, chargeant de poésie visuelle et sonore une dimension de l'exposition habituellement peu investie.

En investissant le champ de la scénographie, les artistes élargissent la vision du musée. Ce n'est plus alors ce temple mortifère et bourgeois rejeté par les avant-gardes, mais un espace ouvert, urbain, sonore, vivant. Un musée dynamique. Un lieu de possibles et d'infiltrations permanentes, de

redistribution des places, de porosité. Que l'artiste se fasse scénographe après avoir souvent et brillamment fait du commissariat, que le chorégraphe fasse de l'exposition un plateau et de l'œuvre un mouvement de corps et de pensées, voici autant de déplacements temporaires qui ne viennent pas mettre en danger le monde de l'art et sa professionnalisation mais qui au contraire vient le chatouiller, l'empêcher de s'enraciner dans des positions immuables.

Émotions et illusion : position du spectateur

Le dispositif scénographique sert à construire la vision, à délimiter un champ, à pointer des perspectives. Il met en place une relation entre un corps et ce qui est donné à voir, comme l'illustre déjà Herbert Bayer en 1935 avec son diagramme *Extended Field of vision*.



En construisant un point de vue sur les images du monde, le scénographe agit donc dans la dimension politique. Cette responsabilité symbolique était très importante pour les pionniers des années 1920-30 comme Herbert Bayer, mais aussi El Lissitzky ou Frederick Kiesler. La manipulation de la vision ne se légitimait qu'à des fins idéologiques telles que la nécessité pour les Etats-Unis d'entrer en guerre contre le nazisme, avec l'exposition « Road to Victory » conçue par Edward Steichen pour le Moma en 1942 et que Herbert Bayer a scénographié en utilisant ses recherches pour encourager le ralliement des spectateurs à l'effort de guerre. Comprendre combien les modes de déplacement des corps et des regards contribue à la création d'émotions,

jouant avec des parcours liés à des moments idéologiques (l'isolement des Etats-Unis renforcé par exemple par un couloir en pente ascendante), il a fait de cette exposition un cas d'étude de ce qui est aussi de l'ordre de la manipulation des émotions dans la construction de l'exposition. Aujourd'hui, rares sont les artistes à épouser si clairement des causes politiques et à accepter d'allier leurs recherches à leur défense. Il n'en reste pas moins que la question de la manipulation des consciences, des mécanismes de vision, du trucage, voire même de la magie, restent des enjeux centraux. L'exposition est un lieu de fabrication de l'illusion, qui parfois expose ses décors et éclaire les arrières-scènes, et interroge ce qu'il s'agit de faire voir, et ce que chacun veut bien y voir. Les discussions avec Anri Sala, Tony Oursler et Dominique Gonzalez-Foester explorent ces questions.

Sommaire

Dan Graham, Performing the audience

Doug Aitken, Screens are not flat, everything is circulating, the body is active

Julian Rosefeldt, To create a visual musicality

Issac Julien, Choreographing the moving image

Mika Rottenberg, Filming as a space-based medium

Aernout Mik, Sliding Walls

Laurent Grasso, Intégrer l'inconscient et l'invisible

Laure Prouvost, Life and art are constantly losing themselves

Anri Sala, Mixing into the space

Tony Oursler, Freed from the screen

Tomas Demand, To step out of the frame

Xavier Veilhan et Alexis Bertrand, L'exposition comme objet

Dominique Gonzalez-Foester, Poser des espaces dans des espaces

Sebastian Diaz Morales, The design of the show is an addition of the work

Jordi Colomer