

La présentation

Un acte essentiel qui conditionne la lecture et la signification de l'œuvre

- **Présentation comme dispositif de visibilité**
 - Ensemble des choix plastiques, spatiaux et techniques qui conditionnent l'apparition de l'œuvre au regard : accrochage, socle, dispositif spatial, installation, éclairage, cadre, cartel, documentation, circulation conditionne la réception de l'œuvre.
- **Présentation comme mise en situation / contextualisation**
 - Dialogue avec l'espace du lieu d'exposition, ses normes et ses usages : white cube, black box, espace public, site spécifique (in situ), installation ou performance influencent la réception et reconfigurent la signification de l'œuvre.
- **Présentation comme stratégie critique et conceptuelle**
 - Dans certaines pratiques contemporaines, la présentation devient un enjeu de l'œuvre elle-même : elle met en crise les conventions de monstration, interroge les cadres institutionnels de l'art et révèle les conditions de production, de diffusion et de légitimation des œuvres.
- **Présentation orale et critique**
 - La présentation renvoie également à la capacité de l'artiste à formuler et à verbaliser une démarche : articulation entre intentions, processus, références et formes produites.

Présentation comme dispositif de visibilité : la valorisation de l’œuvre

La mise en valeur d’une œuvre d’art passe par la manière dont elle est présentée. Cette valorisation dépend de la nature de l’œuvre (œuvre bidimensionnelle ou tridimensionnelle) et du lieu où elle est exposée (espace architectural, urbain, paysage, galerie, musée, etc.). Au cours du temps, par le soin particulier accordé à sa mise en valeur, l’œuvre d’art a acquis un statut particulier : c’est un objet hors du commun, à haute valeur esthétique, dotée d’une portée symbolique, politique ou religieuse. Ce caractère quasi sacré de l’œuvre d’art sera profondément remis en question au début du 20e siècle.

- Valorisation d’une œuvre bidimensionnelle

La mise en valeur d’une œuvre bidimensionnelle (dessin, gravure, peinture, photographie, etc.) s’effectue traditionnellement par l’encadrement et l’accrochage au mur associé à un éclairage naturel ou artificiel. Les conditions d’exposition influent sur la perception de l’œuvre.

Certaines œuvres plus fragiles ou de petites dimensions peuvent être présentées dans des vitrines placées au sol ou sur des étagères. Lors des expositions, affiche, cartel, cartel développé, texte de salle et signalétique visuelle participent à la mise en valeur des œuvres et balisent le parcours du visiteur.



Edouard MANET, Le fifre (1866). Huile sur toile, 161 x 97 cm, Musée d'Orsay, Paris (2015)



Le fifre exposé en 2013 au Palais des Doges à Venise



Exposition Kiefer-Rodin, 2017, Musée Rodin, Paris



Exposition Formes simples, 2014, Centre Pompidou Metz



Carte de l'exposition Velázquez, 2015, Grand Palais, Paris



Affiche de l'exposition Warhol unlimited, 2015,Musée national d'art moderne, Paris



Exposition Warhol unlimited, Cartel développé



Vue de l'accrochage au Palais des Doge (Venise) en 2013



Vue de l'accrochage au Musée d'Orsay (Paris) en 2014



Vue de l'accrochage au Musée d'Orsay en 2015 - 2016

Jeu des sept différences... ou presque



- **Valorisation d’une œuvre tridimensionnelle**

Une œuvre en volume est traditionnellement mise en valeur par son installation dans une niche, sur un socle ou sur un piédestal. Les sculptures peuvent être également présentées dans des vitrines au sol ou sur des étagères. Comparable au cadre pour la peinture, le socle met la sculpture en valeur. Il l’isole de son environnement, la surélève et lui donne un caractère sacré.



Statue de DONATELLO, Galerie des Sculptures, Palais des offices, Florence



Auguste RODIN, *Les Bourgeois de Calais*, 1889, plâtre



Alexandre FALGUIÈRE, *Monument au Cardinal Lavigerie*, 1909, bronze, Bayonne



Edgar DEGAS, *Petite danseuse de 14 ans*, 1865-81, Musée d'Orsay, Paris



Exposition Martial Raysse, 2014, Centre Pompidou, Paris



Mike Nelson, *A7, Route du soleil*, 2015, installation, biennale de Lyon, caoutchouc, béton, acier, dimensions variables



Damien HIRST, *Contemplating a Self Portrait as a Pharmacist*, 1998, acier, verre, bois, huile sur toile, blouse de laboratoire, divers matériaux d'artiste, tables, miroir, chaussures, cendrier, briquet, cigarettes, cruche en céramique, bols, tasse et rouleau de papier toilette (243,8 x 274,3 x 304,8 cm)

Niche Socle Piédestal Vitrine Au sol

Dans certaines œuvres d’art contemporain socle et vitrine font partie intégrante de l’œuvre et de son dispositif de présentation.



CHRISTO & Jeanne-Claude, Valley Curtain, 1970-72, Colorado (États-Unis)



Richard LONG, Sunset circles, 2006, rifle, briques d'adobe, Agadez, Niger (Afrique)



Ugo Rondinone, Seven Magic Mountains, 2016-2018, pierres calcaires peintes, Désert du Nevada

Présentation comme mise en situation / contextualisation

Dans l’art contemporain, le mode de présentation ou d’exposition fait partie intégrante de l’œuvre. Il est déterminé par l’artiste qui conçoit une mise en scène ou une scénographie adaptée à un lieu. L’œuvre n’est plus seulement présentée, mais mise en scène dans un espace (naturel, architectural urbain, muséal, etc.) qui lui-même fait œuvre et dans lequel le spectateur se trouve et où il peut se déplacer. La pratique de l’installation apparue dans les années 1960 est à l’origine de ces nouveaux modes de présentation de l’œuvre.

Par la mise en scène ou la scénographie l’artiste contemporain interroge la relation que l’œuvre entretient avec le lieu ainsi que le rôle et la place du spectateur. De simple regardeur ce dernier devient acteur de l’œuvre par la possibilité qui lui est parfois donnée d’interagir avec elle.

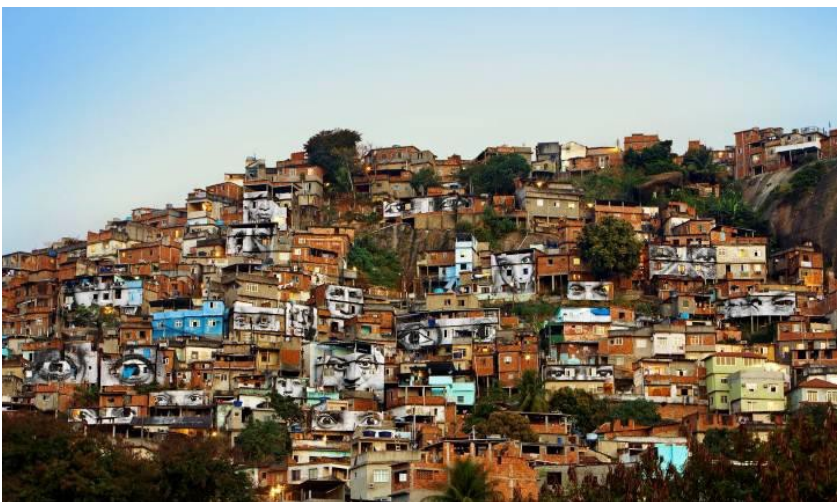
- **La relation au lieu et à l’espace :**
 - Espace naturel : utilisation du milieu naturel (désert, montagne, plaine, rivière, plage) ou du lieu comme support et/ ou comme matériau
 - Espace architectural : intervention dans des lieux spécifiques (musée, galerie, bâtiment industriel, bâtiment désaffecté, en ruines, avant rénovation ou destruction) ; création d’œuvres utilisant l’architecture elle-même
 - Espace urbain : prise de possession d’un bâtiment, d’une rue entière, d’un quartier
 - Création d’un lieu : environnement, architecture, œuvre d’art total



Gordon MATTA-CLARK, Conical Intersect, 1975, découpe d'immeuble au 27, 29 rue Beaubourg à Paris



CHRISTO & Jeanne-Claude, Reichstag empaqueté, Berlin, 23 juin, 7 juillet 1995, installation monumentale in situ



JR, Women Are Heroes, 2008, collage photographique, installation monumentale in situ, favela Morro da Providência, Rio de Janeiro (Brésil)



Jean DUBUFFET, La Closserie Falbala, 1971-1973 (remaniée en 1976), fondation Dubuffet, Pèrigny-sur-Yerres (France), époxy et béton projeté peints au polyuréthane ; 1610 m², point le plus haut : 8 m



Vues de l’intérieur de la Closserie Falbala menant au cabinet logologique

- **La relation au spectateur :**
 - Action du spectateur nécessaire au fonctionnement de l'œuvre pour créer, modifier, détruire
 - Immersion du spectateur dans un environnement avec lequel il peut ou non interagir
 - Déplacement du spectateur à l'intérieur de l'œuvre (installation ou environnement)
 - Sollicitations des différents sens du spectateur (vue, ouïe, odorat, goût, toucher).



Yoko ONO, Cut Piece, 1964, performance



Felix GONZALEZ-TORRES, Untitled (Portrait of Ross in L.A.), 1991, bonbons



Olafur ELIASSON, The Weather Project, 2003



Jesus SOTO, Penetrable, 1970, Exposition collective "12 ans d'Art Contemporain en France", Galeries nationales du Grand Palais, Paris, France, 1972



Yayoi KUSAMA, Infinity Mirror Room, à la fondation Beyeler, 2025



Bruce NAUMAN, Green Light Corridor, 1970, vue de l'exposition au Solomon R. Guggenheim Museum, NY, 2023



Ernesto NETO, We stopped just here at the time, 2002, Lycra, clous de girofle, curcuma, poivre)



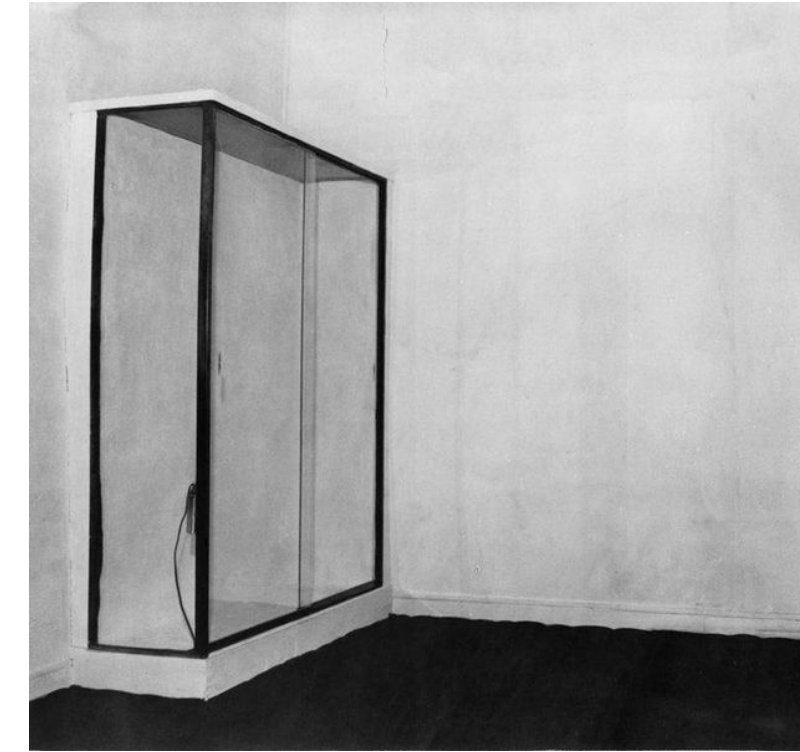
Ann Veronica JANSSENS, Pink and Yellow, 2000-2014, installation avec de la lumière, brouillard artificiel, lumière naturelle, filtres colorés

Présentation comme stratégie critique et conceptuelle

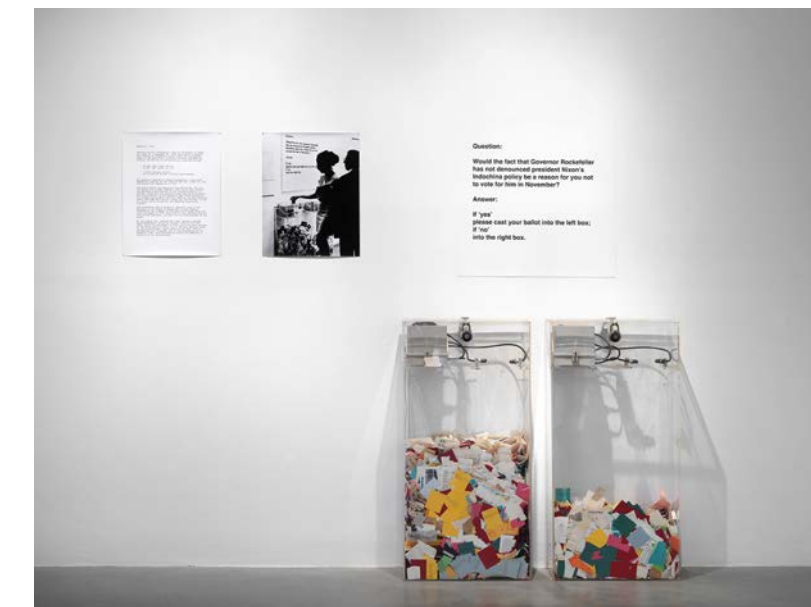
La présentation peut devenir un geste artistique en soi (montrer, dissimuler, détourner, archiver, documenter). Elle interroge les conventions de l'exposition et les codes institutionnels de l'art.

- La présentation révèle les conditions de visibilité et les codes de l'exposition : Marcel DUCHAMP - readymades
- L'absence devient une forme de monstration critique : Yves KLEIN - Exposition du vide ou Robert BARRY - Œuvres invisibles ou immatérielles (gaz, ondes, idées)
- L'exposition est utilisée comme matériau : Marcel BROODTHAERS - Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Faux musée, vitrines vides, cartels absurdes ou Andrea FRASER - performances institutionnelles ; elle adopte les codes du discours muséal (visites guidées, médiation)
- La présentation prend la forme d'un dispositif documentaire : Hans HAACKE - Enquêtes exposées sous forme de panneaux, graphiques, documents. La présentation rend visibles les structures politiques et économiques de l'art
- La présentation est l'œuvre elle-même : Harald SZEEMANN (commissariat d'exposition comme pratique créative). L'agencement, la narration et la scénographie deviennent un geste artistique autonome

Dans ces pratiques, la présentation n'est plus un simple mode d'exposition mais un outil critique, un langage et parfois le médium même de l'œuvre, révélant les cadres, les règles et les pouvoirs qui organisent le champ de l'art.



Yves KLEIN, Exposition du vide, Galerie Iris Clert, paris, avril-mai 1958



Hans HAACKE, MoMA Poll, 1970



Marcel BROODTHAERS à la Kunsthalle Düsseldorf, 1972



Harald SZEEMANN, Quand les attitudes deviennent formes, 1969, Kunsthalle de Berne

LEXIQUE

Accrochage

Façon d'installer physiquement les œuvres dans un espace, les tableaux aux murs par exemple, mais aussi choix intellectuel, discours, lorsqu'il représente la somme de ces œuvres juxtaposées, le choix du conservateur, le sens qu'il cherche à donner à une exposition.

Cartel

Étiquette accompagnant et documentant chaque œuvre ou objet. Il comporte quelques informations minimales, titre, auteur, date ou lieu. Certains peuvent être plus développés et donner des indications ou des explications sur un objet, un groupe ou un mouvement artistique. Ils sont le complément des textes informatifs plus généraux présents dans les salles d'un musée.

Cimaise

Historiquement, moulure sur un mur, près du plafond, dont le profil permet de suspendre des crochets afin d'exposer cadres et tableaux. Désigne actuellement l'ensemble du dispositif permettant de suspendre des cadres sans perforer le mur. Par extension, désigne l'ensemble de l'espace mural dédié à leur exposition.

Exposition

Moyen de communication d'un musée, l'exposition peut être permanente ou temporaire. Elle réunit un ensemble d'objets, faisant ou non partie des collections du musée, autour d'un thème, d'une idée, d'un fil conducteur. En ceci, elle constitue un discours de la part de ses concepteurs et doit orienter le visiteur vers la construction d'un sens. L'exposition temporaire permet d'assurer la rotation des collections, afin qu'une partie des œuvres ne reste pas constamment en réserve, de faire le point sur une question précise et éventuellement de renouveler les connaissances sur un sujet, mais aussi de raviver l'intérêt pour le musée, de diversifier son audience et d'accroître ses ressources financières.

Mise en scène

Terme appartenant au monde du théâtre et décrivant l'organisation matérielle de la représentation (décors, places et déplacements des acteurs avec définition des rôles...) dont l'usage s'est étendu au cinéma et à certaines formes artistiques contemporaines relevant du champ des arts plastiques.

Parcours

Cheminement physique et intellectuel dans une exposition. Celui proposé par le musée mais aussi son résultat, c'est-à-dire celui construit par chaque visiteur durant sa visite. C'est le fil conducteur du musée et de sa réception, il représente matériellement la conception d'ensemble d'une exposition.

Scénographie

Terme emprunté aux arts du spectacle qui regroupe les aspects proprement formels et matériels de l'exposition (couleurs, lumières, mobiliers, vitrines...). Cette discipline vise à trouver, par des moyens matériels, la meilleure façon de transmettre au visiteur le contenu scientifique d'une exposition, de mettre en scène son discours pour le communiquer efficacement et agréablement.

Vitrine / Socles / Cadres

Objet symbolique du musée, la **vitrine** est une pièce de mobilier qui abrite, protège et montre tout à la fois un objet, empêchant sa dégradation, son vol et le mettant en valeur. La séparation qu'elle introduit l'éloigne du spectateur mais permet en même temps la « muséalisation » de l'objet en le détachant de son environnement. Les **socles** et **cadres**, support physique pour les tableaux, sculptures et objets divers ont un rôle et un sens similaire.



Kendell GEERS, *Titre masqué*, 1993, vitrine, brique, débris de verre



Musée Bourdelle, Paris



Musée du Louvre, Paris

En résonance : L'INTÉGRATION DU RÉEL DANS L'ŒUVRE

Jusqu'au 20e siècle l'art s'est uniquement consacré à la représentation du monde réel, tant dans le domaine de la peinture que celui de la sculpture. Au début du 20e siècle la présentation concrète d'éléments réels s'est ajoutée à la représentation des formes réelles. En 1912, dans le tableau intitulé *Compotier et verre*, Georges Braque colle des morceaux de papier peint. C'est la première fois qu'un élément extérieur au domaine traditionnel de la peinture est introduit dans un tableau. La même année Pablo Picasso l'imitera en collant un morceau de toile cirée dans *Nature morte à la chaise cannée*, tableau qu'il encadrera d'une grosse corde.

En intégrant dans leurs œuvres des matériaux comme du papier peint, des objets, du texte, etc. Braque et Picasso ont été les premiers à mêler représentation et présentation. En 1912 Picasso développera ce procédé dans des assemblages qu'il réalisera avec des objets et des matériaux de récupération (bois, métal, carton, ficelle, etc.).

Les techniques du collage et de l'assemblage, inventées respectivement par Braque et Picasso, jouent un rôle décisif dans l'évolution de l'art du 20e siècle. Elles remettent en question la nature même de l'œuvre d'art, la manière de la présenter et redéfinissent également le rôle de l'artiste. Celui-ci ne se limitant désormais plus à l'imitation de la réalité grâce à son savoir-faire technique. Braque et Picasso ouvrent ainsi la voie à de très nombreuses recherches qui se développeront tout au long du 20e siècle (Ready-made de Marcel Duchamp en 1913 ; Mouvement Dada en 1916, Combine painting de Robert Rauschenberg vers 1950).

Tout au long du 20e siècle cette intégration d'éléments réels ne cessera de s'amplifier et de se diversifier par l'utilisation de techniques et de médiums de toute nature. Parmi ces éléments réels figureront entre autre :

- Des éléments technologiques (mécaniques, électriques, électroniques...) avec ou sans mouvement réel
- Des éléments d'origine naturelle (minéraux, eau, glace, végétaux, etc.)
- Des corps d'animaux vivants ou morts
- Le corps vivant de l'artiste (performances), de ses assistants ou des spectateurs-acteurs (happenings).



Georges BRAQUE, *Compotier et verre*, 1912, fusain, papier faux bois collé sur papier, 62 x 46 cm



Pablo PICASSO, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912., peinture à l'huile et collage sur toile, 29 x37 cm



Pablo PICASSO, *Guitare*, 1912, Carton, papier collé, toile, ficelle et traits de crayon, 22 x 14,5cm



Marcel DUCHAMP, *Roue de bicyclette*, 1913



Raoul HAUSMANN, *L'esprit de notre temps*, (Tête mécanique), 1919; marotte de coiffeur en bois et divers objets fixés dessus



Robert RAUSCHENBERG, *Gift for Apollo*, 1959, peinture à l'huile, bois, tissu, journal, reproductions imprimées, seau et chaîne en métal, roues



Nam Jun PAIK, *Magnet TV*, 1965, téléviseur modifié, aimant



Andy GOLDSWORTHY, *Feuilles d'Iris agrafées entre elles par des épines remplies en 5 endroits par des baies de sorbier*, août 1987 et *Rain Shadow*, juin 1984, St. Abbs, Écosse



Damien HIRST, *L'impossibilité physique de la mort dans l'esprit de quelqu'un qui vit*, 1991, verre, acier peint, requin et solution de formaldéhyde. 2,17 x 5,42 x 1,80 m

Ready-made

Assemblage

Combine painting

Art vidéo

Land art

Performance