



tetrade

#2

revue du centre de recherche
en arts et esthétique

Temporalités de la sculpture dans les pratiques contemporaines

sous la direction de Ghislaine Vappereau et Élisabeth Piot

Narration et théâtralité dans l'exposition des sculptures

Betty Biedermann

Il est fréquent de lire ou entendre que la scénographie prend trop de pouvoir sur les œuvres, que le *décor* d'une exposition gâche ou modifie le propos des artistes exposés, ou empêche la parfaite délectation du spectateur. La scénographie devrait se contenter d'exposer de façon abstraite, de rehausser par un éclairage subtil, un parcours agréable. Mais la scénographie n'est pas là pour s'effacer. Une scénographie, encore plus si elle relève des arts plastiques (scénographie plasticienne), n'est pas là pour mettre en avant les œuvres, mais pour apporter des clés, de la connaissance et un propos. À l'Université de Lorraine nous défendons une scénographie plasticienne, créée par un-e scénographe auteur, qui a le droit d'apporter une couche de sens supplémentaire à l'exposition. Mais il est vrai que la scénographie dans ses plus simples composants (éclairage, sécurité, parcours...) peut désactiver les œuvres. C'est notamment très courant dans les expositions de sculpture. Imaginons une sculpture maniériste avec son infinité de faces, collée contre un mur ou dans un coin. Ce serait catastrophique ! Ceci dit, en scénographie il ne s'agit pas toujours de mieux montrer pour mieux voir : le scénographe peut jouer sur des dissimulations mais cela est un autre débat. Nous allons nous concentrer sur une scénographie au service de l'œuvre, qui la met en valeur sans la défigurer ou transformer son propos.

La sculpture en général est très dépendante de la lumière et de la position du spectateur. L'éclairage de l'œuvre

construit un corps, celui de la sculpture, et parfois celui qu'elle représente. Comme en photographie, la lumière est matériau, *media, medium*. Souvent la lumière construit une œuvre figée, mais la scénographie est un outil puissant qui peut leur permettre de trouver, ou retrouver un mouvement.

Le mouvement des sculptures, qu'il soit virtuel ou réel, est une notion importante à prendre en compte lors de leur scénographie. Certains placements d'œuvres peuvent désactiver les principes essentiels d'une sculpture, selon que son mouvement soit d'origine mécanique, créé par le déplacement du spectateur (op-art) ou encore dépendant d'un environnement particulier (par exemple les œuvres qui s'activent au vent). Que ce soit pour la sculpture cinétique ou statique, lorsque le mouvement existe, il peut et parfois doit être initié par le spectateur. L'expérience du spectateur est une priorité en scénographie, puisque sans lui, l'exposition d'un objet n'a pas lieu d'être.

Exposer les *Expansions* de César : le visiteur spectateur face au mouvement

Il y a des sculptures qui peuvent apparaître centrées sur elles-mêmes, comme il y en a d'autres qui peuvent convoquer un espace plus grand que leur simple volume, qui prolongent leur mouvement dans l'espace. Il y a deux espaces qui rayonnent autour de la sculpture : l'espace plastique (les lignes de force qui s'étendent dans l'espace) et l'espace diégétique (créé par l'imagination du spectateur, parfois faisant appel à une culture collective)¹. Nous allons analyser comment ces deux espaces se confondent dans l'exposition d'œuvres dont la forme traduit explicitement le processus de création : les *Expansions* de César.

1 Jacques Aumont, « Où s'arrête la sculpture ? » in Michel Frizot et Dominique Païni (dir.), *Sculpteur-Photographe, Photographie-Sculpture*, Éditions du Louvre, Marval, Paris, 1993, p.135

Les *Expansions* sont faites de mousse polyuréthane versée à même le sol, puis laquée une fois rigidifiée. Les premières *Expansions* étaient créées devant des spectateurs, en guise de performance, et chacun repartait avec une portion d'*Expansion* solidifiée. Ces sculptures ont ensuite été récupérées entièrement par les institutions. César diversifiera ses matériaux en utilisant le bronze ou le cristal en fusion. Jean Nouvel déclare que leur processus, une fois arrêté, « est lui aussi soumis à la logique de la sculpture, poncé, coloré, verni. »² Maurice Fréchuret conçoit quant à lui que ces *Expansions* « n'en soulèvent pas moins les problèmes posés par la forme molle [...]. »³ Et en effet, il ajoutera qu'elles sont « l'expression d'une liberté certaine que la manifestation euphorique et publique du *happening* consacre bien. »⁴ Car c'est cette liberté de la forme et de la matière que nous retrouvons dans les sculptures de César : la matière « assume son débordement et repousse les limites de l'espace qu'elle envahit. Elle est une forme incontrôlable [...]. »⁵ C'est tout un mouvement de la matière, son écoulement, son recouvrement de la surface du sol, son gonflement que nous voyons dans la sculpture rigidifiée. C'est donc l'expression forte d'un cheminement libre de la matière qui est exposé en même temps que la sculpture de César.

Contrairement à l'évolution verticale de la spirale maniériste, ce mouvement est lent et horizontal. Si les *Expansions* étaient exposées verticalement, ce serait comme si la gravité seule avait fait fondre la matière vers la Terre. Alors qu'au sol, la matière glisse lentement, soumise

² Jean Nouvel, Jill Carrick, *César Anthologie par Jean Nouvel*, Éditions Xavier Barral, Paris, 2008, p.163

³ Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2004, p.118

⁴ *ibid.*, p.119

⁵ Jean Nouvel, Jill Carrick, *César Anthologie par Jean Nouvel*, op. cit., p.163

à la gravité de tout son long, s'en libérant légèrement en gonflant. Le même mouvement présenté de haut en bas serait connoté différemment. C'est une surface qui l'attire, non plus un point. Il est donc nécessaire dans l'exposition d'une *Expansion* de laisser à la sculpture cette liberté de la matière qui s'exprime par son mouvement horizontal. Il devient difficile alors de couper le chemin à ce mouvement suggéré, ou de le faire partir vers le ciel ou dans toute autre direction qui paraisse artificielle.

Les *Expansions* se caractérisent par leur horizontalité et leur galbe qui se plisse comme une peau, comme une masse visqueuse qu'elles étaient à un moment de leur création. Ces bosses et ces arrondis, ces surfaces brillantes participent à la perception de la sculpture comme corps. Ainsi Jean Nouvel anthropomorphise l'*Expansion* :

« Puis il y a cette matière qui coule et soudain se fige dans son mouvement, dans son glissement, dans son gonflement, cette parfaite brillance, lisse à caresser, qui vient de nulle part, qui ne va nulle part mais qui est là, fière de la perfection de son galbe. »⁶

La perception de la sculpture se fait comme si le visiteur avait devant soi un corps étendu, un animal rampant. Il a parfois également besoin d'une proximité avec l'œuvre pour percevoir son message, sa forme, pénétrer le processus. L'éclairage est primordial : si la sculpture est laquée, il faut qu'elle puisse briller de mille feux. Si ses courbes sont si parfaites, qu'elles soient vues au premier coup d'œil : cette sculpture doit être éclairée comme si l'on voulait faire percevoir la rondeur d'un modelé. Il n'y aurait aucun sens à laisser la sculpture dans l'ombre, tuant ainsi toute animation dans ses courbes.

Si l'*Expansion* est exposée au sol, comme souvent lorsqu'elle est de grande taille, il faut que le spectateur puisse tourner autour. L'*Expansion* n'est pas faite pour

⁶ *ibid.*, p.23

n'avoir qu'un point de vue sur elle : se placer sur son flanc, c'est rejouer mentalement la performance mise en place par César, voir la matière s'écouler. Se placer à sa base, c'est prendre la place même de César lorsqu'il versait la mousse expansive. Enfin, se placer à l'autre extrémité, c'est être le point qui attire la matière, vers lequel elle rampe. La matière ainsi figée décrit toute un processus dont la temporalité est facilement imaginable. D'où que l'on se place, on perçoit le mouvement qui est à l'origine de l'œuvre ; aussi bien celui de César lui-même que celui de la matière. Il est important de donner au spectateur cette possibilité de saisir pleinement le mouvement de l'œuvre, son essence, son origine.

Le mouvement des *Expansions* fait donc se rejoindre les deux espaces autour de la sculpture :

- l'espace plastique avec les orientations de la matière, orientations catégoriques visibles qui ordonnent clairement l'espace selon son écoulement figuré
- l'espace diégétique avec justement cet écoulement figuré, ce récit explicite de la création de l'œuvre. Elle raconte autre chose encore, qui reste à la charge de l'imagination du spectateur, qui est son devenir : en montrant aussi clairement un mouvement, il peut se demander ce qui attire l'attention de la matière, ce vers quoi elle tend.

Lors de l'exposition « César, Anthologie par Jean Nouvel », à la Fondation Cartier en 2008, les *Expansions* étaient disséminées à l'intérieur et à l'extérieur du bâtiment selon leur matériau. À l'intérieur, contrairement aux *Compressions* qui étaient exposées au sous-sol, les *Expansions* étaient exposées à la lumière naturelle provenant des grandes baies vitrées au rez-de-chaussée du bâtiment. La salle n°1 qui leur était dédiée est rectangulaire. Toutes les sculptures ont été exposées contre les murs/fenêtres, et leur orientation est récurrente : quasiment toutes s'étalent vers le centre de la pièce. Le spectateur, occupant une position centrale, est le point d'attraction figuré de la matière : toutes les *Expansions* s'étirent vers lui.

Cette orientation particulière des œuvres empêche le spectateur de se placer à la base de la sculpture. Il ne peut pas être le point d'origine du mouvement de l'œuvre. Le spectateur est condamné à rester spectateur et ne peut s'imaginer acteur de la création de l'œuvre, mais grâce à la disposition des sculptures il occupe un espace qui a vraiment un sens : central, point de convergence des mouvements des œuvres, et place originelle du spectateur dans l'œuvre de César. La place octroyée au spectateur vis-à-vis du mouvement expansif de l'œuvre est donc celle de l'immobilité, de l'observation. Sans pouvoir s'approcher trop près à cause des estrades, sans pouvoir incarner le créateur, le spectateur ne se confronte pas vraiment à la sculpture. Le mouvement expansif est celui qui figure le mieux le corps à travers des analogies avec le monde du vivant. Encourager la position de spectateur inactif dans ce cas revient à annuler toute relation animée entre les œuvres et le public, toute confrontation entre le corps du spectateur et le corps de la sculpture.

Ainsi dans cette salle d'exposition la scénographie profite du fait que le mouvement représenté dans les *Expansions* de César soit sans équivoque pour produire un sens autour de la disposition des œuvres et du placement du spectateur. Ce dernier se retrouve au centre d'un vaste assemblage narratif qui souligne la temporalité des œuvres. La narration se perçoit donc d'une part dans l'attitude demandée au visiteur, qui est celle de spectateur, et la mise en avant de la temporalité chronologique perceptible dans les sculptures de César.

Sculpture cinétique : sculpture actrice et spectateur acteur

Nous pouvons évoquer quelques éléments de l'histoire de la sculpture qui y ont introduit le mouvement : par exemple, le modelage pour la fluidité et l'abrogation de la face unique de la sculpture conduisent le spectateur à abandonner son

point de vue principal. Roland Louvel voit dans la sculpture cinétique une continuité historique de ce changement :

« Cette sculpture *cinétique*, à bien y réfléchir, n'est que l'ultime conséquence de la «multi-facialité» de la ronde-bosse : au lieu que le spectateur soit amené à tourner autour de la statue, c'est la statue qui tourne sur elle-même. »⁷

Mais Roland Louvel pousse plus loin son analyse de cette évolution du mouvement de la sculpture : il la perçoit comme un chemin logique vers une dématérialisation de la sculpture pour n'en garder que le mouvement :

« Elle s'est mise en mouvement pour investir l'espace en passant du mouvement suggéré dans la statuaire romantique au mouvement réel dans l'art cinétique puis de celui-ci au cinéma en suivant la logique d'une *plasticité* croissante. »⁸

Nous nous attarderons sur la phase tangible de cette évolution. En effet, la forme se développant encore dans l'espace a une force structurante que peut ne pas avoir, ou alors tout autrement, la vidéo ou le cinéma. Ceci dit, nous emprunterons une certaine quantité de vocabulaire au champ lexical des arts vivants pour évoquer la scénographie des sculptures cinétiques. L'avènement du mouvement réel dans les sculptures est un nouveau spectacle. La sculpture cinétique a constitué pour les musées une source abondante de divertissement à proposer à leur public. Ainsi Edward Lucie-Smith écrit :

« L'art cinétique a également été victime de son succès fulgurant. Comme les musées d'art moderne s'épanouissaient, c'était une offrande idéale à un public de masse que ces institutions espéraient attirer. C'était

⁷ Roland Louvel, *La sculpture sous haute tension*, L'Harmattan, Paris, 2004, p.97

⁸ Ibid., p.117

de l'avant-gardisme sous une forme qui garantissait une distraction immédiate. Des expositions spectaculaires [...] ont en effet attiré un grand nombre de spectateurs. Mais ces spectateurs ont souvent été déçus par ce qu'ils y avaient trouvé. Ayant connu la technologie du monde extérieur, ils trouvaient que celle du musée était naïve et enfantine. »⁹

Michael Fried nous parle de la théâtralité comme d'une notion dont le sens a évolué à travers l'histoire de l'art, et qui apparaît parfois comme un but et parfois un aspect à éviter absolument dans toute œuvre d'art. Un tableau qui réussit à ne pas être théâtral (et donc superficiel) fonctionne ainsi :

« L'existence du spectateur était de fait ignorée, ou même, plus radicalement née ; les personnages du tableau paraissent seuls au monde (ou, pour le dire autrement : l'univers du tableau semblait autosuffisant, autonome, apparaissait comme un système clos, indépendant de l'univers du spectateur et, dans ce sens, aveugle à celui-ci) »¹⁰

Michael Fried poursuit en indiquant que cette négation du spectateur est également le seul moyen pour le peintre de l'attirer et de le retenir devant la toile, voire de l'y faire pénétrer en imagination. La théâtralité est donc le fruit d'une communication entre l'œuvre et le public. Dès lors que l'œuvre fait mine d'exister pour le public, elle entre

⁹ « *Kinetic Art was also the victim of its own sudden success. As museums of modern art blossomed, it was an ideal offering to the mass public whom these institutions hoped to attract. It was avant-gardism in a form which was guaranteed to be immediately entertaining. Spectacular exhibitions [...] did indeed attract large numbers of spectators. But these spectators were often disillusioned by what they found. Having experienced the technology of the world outside, they found the technology of the museum was jejune and childish.* » Edward Lucie-Smith, *Sculpture since 1945*, Phaidon, Oxford, 1987, p.80

¹⁰ Michael Fried, *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Gallimard, Paris, 2007 (recueil d'écrits de 1998), p.142

dans le domaine de la théâtralité : elle se met en scène, elle est actrice, elle évolue pour un regard dont elle connaît la direction et la nature. Il serait simple de dire que la sculpture cinétique est forcément actrice du fait de son mouvement sous le regard du spectateur.

Rosalind Krauss relie très directement la sculpture cinétique à la théâtralité, en distinguant deux sortes d'œuvres ; celles qui transforment leur espace d'exposition comme espace scénique, et celles qui sont simplement actrices :

« Bien qu'elles ne fussent pas présentées dans de véritables théâtres, certaines sculptures n'en théâtralisaient pas moins leur espace d'exposition – soit qu'elles y aient projeté des jeux de lumière, soit encore qu'elles aient mis en action des haut-parleurs ou des dispositifs vidéo de manière que les diverses parties se répondent en contrepoint. Lorsque l'œuvre ne tentait pas de théâtraliser ou de dramatiser l'ensemble de l'espace dans lequel elle s'inscrivait, il lui arrivait de s'approprier une sorte de théâtralité en se projetant comme un acteur ou un opérateur de mouvement. C'est ainsi que la sculpture cinétique, dans son ensemble, se trouve elle aussi reliée au concept de théâtralité. »¹¹

Spectare, en latin, est l'infinif du verbe *specto* qui signifie « regarder souvent ou longtemps ». Nous ne pouvons évoquer la théâtralité sans parler du spectateur et du spectacle. Si une œuvre devient actrice, elle se donne en spectacle, à regarder donc, et le public / le visiteur, devient un spectateur. Aujourd'hui malgré les évolutions du théâtre moderne, le mouvement est encore principalement l'apanage de l'acteur, et l'immobilité ce qui caractérise le spectateur. Si une sculpture est actrice, elle ne peut pas ne pas avoir de spectateur. Ainsi certaines sculptures cinétiques imposent l'immobilité au public alors qu'elles jouent leur pièce.

¹¹ Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithsonian*, Macula, Paris, 1997 (première parution en anglais en 1977), p.213

Peut-on dire de façon générale que le simple mouvement du visiteur fait de lui un acteur ? Il s'agit sûrement de plus que cela pour transformer une évolution spatiale classique en action et en jeu. *L'action* est déterminante dans l'appréciation de l'acteur chez le spectateur. Une déambulation est-elle une action ? Un contact est-il une action ?

Calder

Parmi les sculptures actrices, Rosalind Krauss décrit les mobiles de Calder comme des corps se mouvant dans l'espace :

« Ce sentiment du volume engendré par le mobile fait de celui-ci une métaphore du corps déplaçant de l'espace [...]. Grâce à sa transparence, le mobile devient également l'image des réactions du corps à la gravitation, et des résistances internes qu'il lui oppose en cherchant à se mouvoir. [...] Parce qu'il décrit certains aspects du corps, parce que son mouvement est intermittent au lieu d'obéir à un mécanisme continu, parce qu'on est poussé à le mettre en mouvement pour qu'il «tienne son rôle» (qu'il remplisse et habite sa propre spatialité), le mobile se donne à la fois comme une sculpture et comme une sorte d'acteur. »¹²

Parfois le mouvement du spectateur est générateur de flux d'air qui enclenchent le mouvement des mobiles de Calder, mais l'appréciation de l'œuvre se fait toujours de façon immobile (pour un meilleur regard sur l'œuvre, ce que cherchera toujours le spectateur). Rosalind Krauss relie les œuvres de Calder et celles de Tinguely, Takis, et d'autres sculpteurs du mouvement, à travers leur volonté de montrer que les œuvres empruntent leurs mouvements à leur environnement, de manière plus ou moins complexe. Cette volonté de puiser l'énergie motrice dans un élément précis

¹² Ibid., p.225-226

de l'environnement tient soit de l'environnement prodigue que constitue la scène, soit d'une espèce d'interaction spectateur-acteur comme chez Calder. Dans tous les cas, dans la comparaison de Rosalind Krauss les sculpteurs veulent faire croire à une indépendance de l'œuvre par rapport à son créateur. La sculpture aurait une vie propre et se mouvrait selon sa propre volonté et capacité à s'adapter à son environnement.

Liliane Lijn

Certaines œuvres cinétiques comme celles de Liliane Lijn, *Lady of the Wild Things*, 1983 et *Woman of War*, 1986, peuvent entretenir une conversation. En effet, la première sculpture réagit avec des signaux lumineux aux sons de son environnement, et la seconde est constituée de composants électroniques et d'un système audio qui lui permettent de s'adresser à la première. L'artiste a imaginé les deux œuvres comme des allégories de l'inconscient humain s'exprimant par la machine. Sur son site internet, nous pouvons lire ce commentaire de l'artiste : « (en 1982), même si j'étais attirée par l'excitation de la performance, je pensais déjà à créer des sculptures actrices de performance. »¹³

Le rapprochement de la sculpture cinétique avec la performance plasticienne l'éloigne du domaine de l'automate pour rejoindre celui de la volonté propre. Nous remarquons tout de suite que si la sculpture de Liliane Lijn réagit aux sons de son environnement, son attention n'est pas dirigée que sur sa partenaire *Woman of War* mais aussi sur le spectateur. Elles entretiennent une évolution indépendante de la présence du spectateur, qui a donc la possibilité d'être passif face à l'œuvre, mais aussi actif et participer à la conversation entre les sculptures. Le visiteur d'exposition peut ainsi être acteur au même titre que les sculptures, autrement que par la simple déambulation.

¹³ Site internet de Liliane Lijn, <http://www.lilianelijn.com/archive/wom01.html>

Dans ces œuvres nous avons un vocabulaire très théâtral, de l'ordre du jeu et de l'interaction. Ces deux sculptures sont habituellement disposées face à face, en une position de dialogue, d'échange. Leur verticalité figure deux corps plantés sur scène, qui ont tout de l'acteur : présence, son, et mouvement mais pas son déplacement. Dans un trio visiteur - *Woman of War* - *Lady of the Wild Things*, seul le visiteur a le privilège de pouvoir occuper l'entièreté de l'espace d'exposition. Mais va-t-il le faire ? Va-t-il oser interrompre l'interaction entre les deux sculptures pour à son tour prendre part à l'action qui se joue sous ses yeux ? Cela dépend de la scénographie qui va beaucoup faire changer la perception de ces deux œuvres par le spectateur.

Les mises en espace des sculptures de Liliane Lijn peuvent être très dramatiques. En 1987, elles ont été exposées dans une église à Camden Town (Londres) lors d'une installation intitulée « Conjonction de deux opposés : *Lady of the Wild Things* et *Woman of War* ». Liliane Lijn décrit ainsi l'installation : « deux sculptures jouant une performance programmée numériquement de 6 minutes, comprenant du mouvement, des chansons, la transformation du son en lumière, et un affichage laser »¹⁴. L'église fournit un décor dramatique : l'action est plus proche de l'acte de théâtre que de la performance plasticienne. La dimension théâtrale de cette installation est assumée, d'autant plus que la performance est programmée. Il est facile alors de s'imaginer que le spectateur restera spectateur, qu'il ne s'immiscera pas dans la scène. La volonté de l'artiste ici n'est pas de faire intervenir le spectateur, car les sculptures sont devenues hermétiques à leur environnement et n'interagissent plus avec lui. Mais sans ce décor, si les sculptures se trouvaient dans un espace plus abstrait ou polyvalent, le spectateur pourrait intervenir plus facilement avec et entre les sculptures, dans cette « conjonction de deux opposés ».

¹⁴ *Two mixed media performing sculptures enact a computer controlled 6 minute drama which includes movement, song, the transformation of sound to light, and a laser display.* St Michael's, Camden Town, London, 1987.

Pol Bury

La *situation* est également importante dans l'expérience d'acteur. Par exemple, les sculptures cinétiques de Pol Bury créent un univers parallèle que le spectateur va sentir plus que voir. Il est placé dans une situation où, sans contact physique avec les œuvres, il se retrouve au centre d'une scène – un espace de temps et de jeu. Les sculptures de Pol Bury se meuvent si lentement, et l'amplitude de leur mouvement est si faible, que Rosalind Krauss remettra même en question l'appellation « cinétique »¹⁵. Elle décrit ainsi les sensations perçues en étant à proximité des œuvres : « une salle remplie d'œuvres de Pol Bury forme un environnement [...] qui théâtralise la pièce au point de transformer le *spectateur* en *acteur*. »¹⁶ Pour expliquer ce fonctionnement, citons Edward Lucie-Smith qui dramatise l'expérience de ces sculptures en mettant en mots le malaise ressenti par le spectateur :

« L'intérêt de ces objets, c'est la discrétion du mouvement, qui semble essayer d'échapper à l'œil du spectateur – de le plonger dans un monde où les objets sont hostiles en secret et engagés dans une sorte de conspiration contre la race humaine. »¹⁷

Rosalind Krauss quant à elle cite l'historien Jack Burnham afin de décrire plus tangiblement les ressentis du spectateur :

« L'expérience d'une pleine salle de Bury donne tout autre chose. Dans le silence, on *ressent*, surgissant de partout, le grincement des cordes, des rouleaux et des formes entravées. Des centaines de mouvements imperceptibles ont lieu, affectant tous les sens. Pour peu qu'on soit seul à

¹⁵ Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, op. cit., p.233

¹⁶ Ibid. p.233

¹⁷ Edward Lucie-Smith, *Sculpture since 1945*, Phaidon, Oxford, 1987, p.74

l'écoute, une pièce remplie de sculptures de Bury semble osciller et vibrer, traversée de mouvements subliminaux. »¹⁸

Les sculptures de Pol Bury ont leur vie propre et parfois celle-ci tourne autour du spectateur. Ainsi il se trouve plongé dans un espace rempli de sculptures actrices qui créent une situation où il est le centre de leur attention furtive, et donc acteur de sa propre expérience. Dans ces sculptures, les qualités du mouvement, imperceptibilité, répétition et dispersion (dans l'espace et le temps) suffisent à créer une scène. Ces œuvres composées d'orientations spatiales très fortes doivent pouvoir s'épanouir dans l'espace sans rencontrer d'obstacle. La hauteur sous plafond et l'espace disponible augmentent l'effet de résonance de la mécanique des œuvres. La juste mesure de l'espace d'exposition doit se trouver dans les possibilités données aux œuvres de communiquer entre elles. Souvent, un système par défaut dans la scénographie d'exposition est de laisser les œuvres respirer, sans se polluer mutuellement. Mais cette pollution est importante chez les œuvres actrices communicantes. Ce sont ces communications à travers l'espace qui tissent la toile qui capte l'attention du visiteur, comme une scène où il peut évoluer.

Conclusion

Nous avons vu à quel point une scénographie peut limiter l'impact d'une œuvre si elle contrarie ses mouvements essentiels, par exemple si une *Expansion* était exposée verticalement. La contrainte relative au spectateur et au respect de l'expérience découle de la bonne appréhension de l'œuvre. Il s'agit bien évidemment d'assurer sa sécurité, mais aussi de procurer un accès idéal à l'œuvre grâce à la compréhension de ses systèmes opérants. Cela passe par une scénographie éclairée, et permissive (mais pas

¹⁸ Jack Burnham in *Beyond Modern Sculpture*, George Braziller, New-York, 1967, p.272-273, cité par Rosalind Krauss, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, op. cit., p.233

laxiste). Nous avons analysé ensemble plusieurs dispositifs d'exposition. Le critère que nous avons utilisé pour les étudier était les liens créés entre les œuvres d'un même auteur, et entre ces œuvres et le visiteur de l'exposition. La question des relations entre œuvres d'auteurs différents, issues d'époques et de courants différents a été jusqu'ici éludée. Nous allons tenter d'y répondre maintenant.

L'effet de masse répétitive joue beaucoup dans la scénographie d'exposition, et nul doute que les œuvres y gagnent en puissance dans cette configuration. En effet dans la brève analyse ci-dessus nous remarquons le dessin d'une composition spatiale scène-acteurs-spectateurs où la sculpture a un rôle actif par son mouvement, réel ou suggéré. Ce rôle existe envers le visiteur qui se retrouve alors spectateur, mais inclus dans l'action comme cible de celle-ci, ou même franchement acteur. Le lien entre les œuvres et le visiteur de l'exposition est alors beaucoup plus fort : il y a un rapport direct entre eux.

Mais que se serait-il passé si les œuvres n'avaient pas été en groupe ? Ce propos serait-il encore pertinent ? Il existe des œuvres qui utilisent la modulabilité et la fluidité de l'espace et du mouvement pour se libérer du sens que la scénographie construit et leur impose. Ces œuvres ont le pouvoir de rendre la scénographie partiellement ou totalement inopérante. Par exemple, une *Expansion* fonctionnera toujours de la même façon ; seule ou à plusieurs, son mouvement expansif est toujours orienté et horizontal... La seule chose qui change quand une *Expansion* est appréhendée seule, c'est qu'elle s'inscrit dans un rapport de dialogue avec le spectateur, qui peut se retrouver centre d'une attention plus vive de la sculpture. Ainsi l'*Expansion*, puisqu'elle peut fonctionner seule ou à plusieurs, dans un environnement plus ou moins composite, intègre en quelque sorte sa propre scénographie. Elle est assez intense pour que l'espace autour d'elle soit influencé par ses lignes de force et son mouvement.

Par contre, ce n'est pas le cas pour les sculptures de Pol Bury : l'environnement qu'elles créent ensemble ne peut pas être si elles sont séparées. Une sculpture de Pol Bury toute seule créera moins chez le visiteur ce sentiment d'être au cœur d'une action de complot. Les vibrations extrêmement discrètes de ces sculptures cinétiques sont plus efficaces dans une appréhension totale de l'espace. Elles alertent le visiteur d'une manière qui n'existerait pas si elles émanaient d'une seule œuvre au milieu d'un ensemble plus éclectique. Nous pensons qu'il est essentiel que la scénographie des œuvres de Pol Bury soit épurée, de façon à ne pas divertir le visiteur. Plus le milieu est varié, plus il y a de risques que le visiteur passe complètement à côté de l'expérience d'une pièce de Pol Bury, *a fortiori* si elle est de taille réduite.

Enfin chez Liliane Lijn, il faut rappeler que les deux œuvres *Lady of the Wild Things* et *Woman of War* n'ont pas été créées en même temps, mais à trois ans d'écart. La première a donc eu la possibilité, à un moment, de communiquer avec le visiteur d'exposition, ou du moins d'interpréter des modifications de son environnement qui n'existeraient pas sans lui. Le visiteur était donc garant de l'actionnement de l'œuvre. Une conclusion différente peut être tirée de cet écart de 3 ans : pendant 3 ans, la première sculpture a eu la possibilité de communiquer ou d'interpréter des informations au sein d'un environnement qui n'était pas spécifiquement constitué de sculptures « partenaires ». C'est-à-dire qu'elle pouvait communiquer, pour peu que son environnement soit constitué d'objets ou entités bruyantes. L'arrivée de la seconde sculpture marque la clôture de ces possibilités de jeu : à partir de ce moment les deux sculptures ont été appariées définitivement et de façon exclusive. Ceci entraîna des installations impressionnantes qui dissuadent le spectateur d'intervenir dans le jeu et la communication des œuvres.

L'espace et le temps sont deux matériaux de la sculpture absorbés par la scénographie. Elle se les approprie pour former un sens autour de l'œuvre et de l'expérience du

spectateur. La scénographie de la sculpture compose donc avec ces deux matériaux afin de faire atteindre au spectateur différents buts : bien voir, mieux voir, bien comprendre, bien expérimenter... Pour ce faire elle utilise des stratégies variées (avec plus ou moins d'efficacité), notamment la narration. À travers différents degrés du travail du mouvement et de l'espace, la scénographie place l'œuvre et le visiteur dans différentes positions : sculpture actrice d'un complot ou sculpture autoréférentielle, mais on peut aussi imaginer des sculptures témoin, des sculptures document, des sculptures habitat. Même chose pour le visiteur, tour à tour spectateur et acteur, acteur passif ou actif, mais aussi spectateur habitant, spectateur archive, spectateur destructeur...