

# Savoir donner à regarder. Un titre choisi pour identifier un champ d'action : la scénographie d'expositions à travers ma pratique

Alain Batifoulier

Volume 3, Number 2, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033563ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033563ar>

[See table of contents](#)

## Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en  
Muséologie (AQPREM)

## ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

[Explore this journal](#)

## Cite this article

Batifoulier, A. (2009). Savoir donner à regarder. Un titre choisi pour identifier un champ d'action : la scénographie d'expositions à travers ma pratique. *Muséologies*, 3(2), 80–89. <https://doi.org/10.7202/1033563ar>

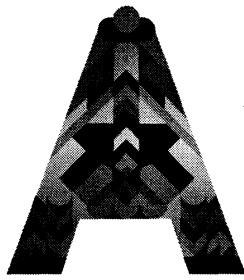
Article cinq

Savoir donner à regarder

Un titre choisi pour identifier un champ d'action :  
la scénographie d'expositions à travers ma pratique

ALAIN BATIFOULIER EST SCÉNOGRAPHE ET MUSÉOGRAPHE. IL VIT À PARIS ET Y TRAVAILLE POUR LE THÉÂTRE (DÉCORS ET COSTUMES) ET POUR DES SCÉNOGRAPHIES D'EXPOSITIONS. IL A RÉALISÉ EN 2008 : AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DU JUDAÏSME DE PARIS, *À QUI APPARTENAIENT CES TABLEAUX... ?*; À L'ESPACE LOUIS VUITTON, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS, *MÉTAMORPHOSES – ART CONTEMPORAIN CORÉEN*; À LA MAISON VICTOR HUGO, PARIS, *LES MISÉRABLES UN ROMAN INCONNU ?*; AU MUSÉE CARNAVALET, PARIS, *PARIS AU TEMPS DES MISÉRABLES DE VICTOR HUGO* ET AU MUSÉE GALLIERA – MUSÉE DU COSTUME, PARIS, *SOUS L'EMPIRE DES CRINOLINES: 1852-1870*.

[alain.batifoulier@orange.fr]



À partir d'une formation classique à l'École nationale des beaux-arts de Lyon dans l'immensité généraliste de la peinture, de la sculpture et de l'histoire de l'art, vient, en 1964, la confirmation d'un choix qui peu à peu s'est emparé de moi : la pratique de la scénographie. D'abord depuis 45 ans au théâtre, pour l'opéra, le ballet, puis dans l'art de montrer au musée où dans les expositions depuis 25 ans. Une entrée en pratique dans ce domaine avec le Musée en Herbe à Paris, où Claire Merleau-Ponty avec ses associées ont conduit un homme de théâtre à réfléchir et à s'exprimer dans la scénographie d'expositions.

C'est une pratique que j'ai nourrie, améliorée toute ma vie, à partir de la base de mes connaissances, de mes découvertes culturelles, de mes sensations littéraires, sans théorie, sans enseignement professionnel, qui n'existait pratiquement pas à mon époque en théâtre, encore moins en scénographie d'exposition.

Je me suis formé au long d'un parcours autodidacte dans la pratique culturelle de la scénographie. Une habitude d'être au cœur d'un laboratoire, d'un chantier créatif *in progress* qui se poursuit toujours (si l'on me permet le pléonasme !) et qui me fait m'exprimer à la Bibliothèque nationale de France, au musée Carnavalet, au Centre Pompidou, à l'Espace Louis Vuitton et en bien d'autres lieux, avec beaucoup d'escapades à travers le monde, tant avec le théâtre qu'avec la scénographie d'expositions : Allemagne, Russie, Brésil, Argentine, Turquie, îles Seychelles et Chine.

La scénographie se pratique et se crée dans une semi-clandestinité derrière des propositions initiées par d'autres. Pour certains projets, on est choisi, invité, pour d'autres, l'on entre par effraction avec le résultat d'un concours. Une scénographie n'est souvent plus quantifiable quand elle est réussie. C'est un « art frère », comme le dit Bertolt Brecht<sup>(1)</sup>, qui n'apparaît jamais à part entière dans la composition finale d'un projet. La scénographie se fond dans la représentation, elle ne se donne pas à voir : elle donne à voir.

[1]

BRECHT, Bertolt:  
poète, auteur dramatique,  
metteur en scène et  
théoricien du théâtre allemand  
(1898-1956).

C'est un travail encore flou pour beaucoup et difficile à décrypter si l'on exclut les règles pratiques et concrètes... L'approche personnelle de la création scénographique est totalement anarchique. Au commencement, tant d'éléments apparaissent, agressent, se mêlent, se découvrent, s'imposent pour le projet qui est chaque fois unique. Alors, il y a l'instinct, l'instinct poétique presque incontournable qui conduit à ce que j'appelle « le belvédère sur le grand vide ». Qu'est-ce qui va apparaître ? Une pratique où l'imagination se donne toute liberté dans le jeu, jeu de plaisir mais aussi jeu sérieux de la construction qui va ériger une structure concrète pour une idée abstraite. Une pratique qui bâtit, qui s'adonne à l'architecture dès ses premiers essais. Pas un métier d'architecte, mais une pratique dans les franges de l'architecture



© ALAIN BATIFOLIER

*Madame du Châtelet*, Bibliothèque nationale de France, 2006.

pour être un bâtisseur d'imaginaire qui se plie aux lois de l'irréalité et de l'espace. Une pratique au cœur de l'éphémère ou du durable, qui navigue dans la force du temps en action avec des promenades dans le passé. Et cette pratique créative laisse des traces de réalisations éphémères dont il ne reste que ce que j'appelle « les étincelles » qui identifient des étapes émotionnelles et concrètes pour réussir le « savoir donner à regarder ».

**J'identifierai ici quelques-uns des instants de mon parcours.  
Au commencement il y a LES IMAGINAIRES...**

Comme je l'ai dit, la scénographie n'œuvre pas en solitaire, car elle est toujours reliée aux autres, à une équipe, pour générer une poétique de l'espace et c'est un ensemble d'imaginaires qui se trouve assemblé pour un projet. En particulier trois imaginaires importants : en premier l'imaginaire développé par le scénario de l'exposition et les œuvres choisies ; en deuxième l'imaginaire du commissaire à travers ses choix et son discours argumentaire ; enfin l'imaginaire du scénographe qui est essentiellement libre au départ. Et la scénographie est l'acte de rendre en volumes, en couleurs, en lumière, en matières, en indices, les rêves, les passions et les désirs de cette trilogie d'imaginaires pour arriver à « l'art de montrer ».

**...puis viennent LES RÉCITS.**

La connaissance des trois imaginaires se situe au croisement de la lecture de plusieurs récits, entre concret et rêverie. Lecture dans laquelle le scénographe s'infiltré avec son regard, sa pratique, ses techniques, ses souvenirs et les images qui s'imposent à lui. Il y a le récit du commissaire, l'histoire voulue racontée avec un parti pris, une démonstration, la pratique dans le choix des œuvres, les rapprochements, l'imagination dans ce travail. C'est une étape intellectuelle, émotionnelle, entre deux personnes. On est dans la séduction, l'échange, dans la parole, la complicité pour atteindre l'équilibre qui fera qu'au final il sera difficile de déceler l'apport de chacun. Il y a les récits autorisés par les œuvres, leur nature, leur réalité, peinture, sculpture, installation, leurs archives, leurs instants dans l'histoire, les interprétations qu'elles ont suscitées. On lit les liens chromatiques, thématiques, pratiques, volumétriques qui sont créés par chacune d'elles. On évalue les règles de conservation qu'elles imposent face à la lumière, à la poussière, à la protection. Et, enfin, il y a le récit de l'espace qui est une lecture pratique du lieu où cela se passe ; il raconte une architecture, une histoire, des faits ; il développe des contraintes, un volume, une échelle de rapports, des décors existants,

des lumières insolites. Tous ces récits font une seule et même histoire qui suscite un jeu : la mise en énigme des œuvres, où, selon l'expression d'un historien d'art, exposer c'est dompter le cheval fou du récit des œuvres.

Ici se place un paramètre important à ne jamais oublier, qui est là pour l'irrigation de l'imagination du projet, pour lui donner vie, le sang de la conception : le jeu. Le jeu, principale qualité de l'enfance, qui inclut le regard et qu'il ne faut jamais abandonner. Le jeu de l'exploration dans la polyphonie des signes, le temps d'un inventaire fascinant, noter, regarder souvent, découvrir. Le jeu de l'anticipation et de l'insolence, pour confronter, pour mettre en danger. Démarche longue ou parfois immédiate qui tisse les nerfs du projet. Le jeu de la construction mentale qui devient concrète depuis le tracé de quelques lignes, le développement d'une tache de couleur jusqu'au croquis... Le jeu en liberté avec un œil en éveil pour ne pas obéir aux règles traditionnelles, pour faire naître d'autres sensations, pour jouer sans cesse à la remise en question.

### **Après les imaginaires, après les récits apparaît LA NOTION DE TEMPS.**

Et le travail de la scénographie s'inscrit dans des temps multiples. Le temps en action : on est souvent dans l'éphémère, la conception est dans le présent avec parfois des promenades dans le passé, mais pour les ramener à aujourd'hui, sous le regard de notre époque. Le temps exact : la scénographie épouse un lieu pour créer un autre état de ce lieu, pour aujourd'hui dans un temps donné. La scénographie sert « l'air du temps » sans tomber dans l'effet de mode, il s'agit plutôt du style du temps. Le temps d'un rassemblement : dans les expositions, le commissaire et le scénographe associent de manière provisoire des œuvres pour une courte durée, souvent elles ne se sont jamais rencontrées et elles ne se rencontreront jamais plus de cette manière ou même plus du tout. Cette construction temporelle dans l'esthétique de l'histoire de l'art est très impressionnante. Le temps de la naissance : un peu exceptionnel, mais, pour une exposition d'art contemporain, il arrive que l'artiste crée une œuvre et les scénographes réalisent alors la première enveloppe pour cette œuvre hors les murs de l'atelier qui l'a vu naître. Et, enfin, il y a le temps d'inscription dans l'histoire de la muséographie, car, avec les traces, les croquis, les plans d'accrochage, les plans techniques, la scénographie participe au témoignage de l'enveloppe du récit de l'exposition. Une inscription dans le temps de la mémoire.

Et apparaît un aspect plus concret, plus technique de la pratique scénographique avec, en premier, la notion du SITE DANS LE SITE. La scénographie crée un site dans un site, un bâti original pour structurer et supporter les récits de l'exposition. Le travail soit se déploie dans l'enveloppe existante et

s'appuie sur les caractéristiques du lieu, soit il s'inscrit dans une enveloppe qui s'emboîte dans l'existant. On évoque le magnétisme du lieu qui impose des axes, des choix dès l'entrée dans le site. On peut se permettre d'emplir le lieu, de donner le vertige, de faire sentir un souffle, d'installer un chemin méticuleusement tracé. On peut évoquer les mots de déambulation, de fixité, d'atmosphère, de circulation labyrinthique, de modules successifs, identiques, d'articulation et d'obstruction. Enfin, dessiner un squelette pour supporter la chair de l'exposition et établir ce qu'Alain Fleischer<sup>[2]</sup> appelle : « La photogénie du lieu ».

En deuxième lieu, vient l'étape très personnelle et pratique d'une sorte de mode d'emploi et d'inventaire du vocabulaire principal. La création scénographique oscille entre deux pôles de la machine à découvrir à l'espace mental avec beaucoup d'intermédiaires possibles et de variantes. La machine à découvrir donne ses propres transformations au cours de la visite, change les volumes, définit les hauteurs, fait jouer le visiteur d'une manière intense dans la découverte, dans la surprise, dans l'envie, fait le circuit en boucle, en ligne. À l'autre extrême, l'espace mental se veut une scénographie sans contour, la plus abstraite possible, parfois neutre. C'est la réussite dans l'équilibre, sans effet, une lecture plus pure, minimaliste, en liberté totale, sans guide, sans appui. Le cube blanc peut-être ?

Pour construire ces espaces, le scénographe joue d'un vocabulaire qu'il utilise en toute liberté et qu'un inventaire succinct fait ressortir. L'usage de l'architecture : toute construction scénographique est un acte architectural. Une architecture où l'on a l'impression de bâtir pour raconter une histoire à l'Autre. Des constructions conçues à partir d'éléments puisés dans le vocabulaire des architectes depuis le simple cube jusqu'à des colonnes, des cimaises, des meurtrières, des découpes et des portiques, mais avec des audaces, des mélanges et une liberté qui faisaient dire à Giorgio Strehler, le metteur en scène italien : « la scénographie est la folie de l'architecture ». La notion d'échelle et la perspective : le visiteur est la norme de l'espace pour situer son œil, mesurer ses pas, définir son emplacement ; il donne l'échelle du lieu à concevoir. L'image scénographique joue avec les perspectives, utilise plusieurs lignes d'horizon qui peuvent au final donner la sensation de déstabilisation, faire naître des ailleurs lointains, plier des murs, joindre des trompe-l'œil. Faire monter, faire descendre, et répondre aux sensations du savoir montrer. Le travail du sol : il est l'assise du visiteur, il peut être porteur de tous les mystères, donner la sensation du danger ou adoucir le mouvement, étouffer les pas. Il peut être dur, souple, étonner, refléter ou se faire oublier... mais il ne faut pas négliger le sol. L'emploi des couleurs : dans toute leur symbolique pour la mise en condition, la perception psychologique pour créer la profondeur, l'intimité, indiquer le froid, le chaud... Rendre incandescent, éteindre. Aller du blanc pur au noir absolu.

**[2]**

FLEISCHER, Alain :  
écrivain, photographe,  
directeur de l'École d'art du  
Fresnoy – Studio national des  
arts contemporains, situé à  
Tourcoing, France.

Donner au lieu par la mise en couleurs une envie de voir et d'écouter. Le choix des matières : elles sont l'aspect, le rendu, la justesse de l'habillage des constructions, fruits de recherches et de l'actualité des échantillons. L'inédit de certaines propositions pour ajouter le toucher, la justesse dans la sensation. Un grain, un flou, un glacis, des flocages, du brut, du raffiné... L'emploi de la technologie : vocabulaire à introduire avec des images projetées, animées, du son, des bornes tactiles, des feuilleteurs qui sont porteurs de commentaires et de compléments pour faire sens. La familiarité de ces procédés donne le dynamisme de la compréhension.

Et, enfin, la lumière : son importance écrit une dramaturgie supplémentaire au sein du projet pour la réception des images et du propos de l'exposition. Cadrage, dramatisation, nouveaux contrastes, lumière diffuse, ambiance, éclat, effacement. Un travail sur la sensation visuelle impalpable.

### **Au final il y a L'ACCROCHAGE.**

Une étape commune avec le commissaire, mais déjà incluse dans la conception architecturale. L'accrochage fait partie du principe scénographique puisqu'on crée des supports pour cela. Longueur de cimaises, décrochages ou avancées, alcôves, manières de placer les socles... L'accrochage est dans la règle du jeu de l'exposition, il peut être d'une neutralité absolue pour magnifier l'intégrité de l'œuvre, mais il peut aussi indiquer comment « regarder » ou « se regarder », alors l'accrochage décrypte les pouvoirs magiques des œuvres, signifie les rassemblements pour construire les segments de l'exposition. Très haut, très bas, rapproché, éloigné, posé sur une ligne, il y a une liberté et un jeu de la perception de l'accrochage.

Tous ces instants, toutes ces étapes conduisent à faire surgir l'espace pour le scénario. Depuis la feuille de papier blanc avec les premières lignes, les croquis, les notes tatouées au stylo bille sur l'avant-bras de peur d'oublier, jusqu'aux carnets qui se remplissent de citations, de détails, de références, de matières ; tout se précise, les visuels, les images se fondent en une seule qui s'impose. Un travail parallèle s'est installé pour la traduction en plans, en coupes, en construction d'une maquette volume pour la vérification. La scénographie terminée est un piège pour l'imaginaire ; le visiteur va pressentir, va ressentir que dans ce lieu, dans ces espaces construits, seuls un discours fascinant, au sens de captivant, et des pièces d'exception peuvent s'installer ici.

La scénographie a bâti un piège actif et en miroir, un réglage physique et spatial qui font l'exposition, le savoir montrer. Bien d'autres étincelles propres à chaque projet, insolites, incroyables, accidentelles devraient apparaître... Mais, je pense, pour conclure, à la simplicité d'un jeu proposé par Antoni Tapiès qui illustre pratiquement ce qu'est le savoir donner à regarder :





© ALAIN BATIFOLLIER

*Sarah Bernhardt ou le divin mensonge*, Bibliothèque nationale de France, 2000.

Regardez l'objet le plus simple, regardez par exemple une vieille chaise. Elle ne paraît pas être grand chose. Mais, pensez à tout l'univers qu'il y a en elle : les mains et la sueur de celui qui a taillé ce bois qui un jour fut un arbre robuste, plein d'énergie, au milieu d'une forêt touffue [...], le travail amoureux de celui qui l'a construite, le plaisir de celui qui l'a achetée, les fatigues qu'elle a soulagées, les douleurs et les joies qu'elle a sans doute supportées, dans un grand salon, ou peut-être dans une pauvre salle à manger de banlieue [...] Même la plus vieille chaise porte en elle la force initiale de la sève qui, là-bas dans la forêt, montait de la terre, et qui servira encore à donner de la chaleur le jour où, devenue petit bois, elle brûlera dans une cheminée... Regardez, regardez à fond. Et laissez-vous porter par tout ce que fait résonner en vous votre regard<sup>[3]</sup>.

Dans le travail de la pratique scénographique, il y a ce jeu, jeu d'analyse, jeu du théâtre, jeu du rêve, jeu de l'interrogation, jeu de la construction et en jouant, en jouant, on apprend à dire des choses et à aider à voir celui qui veut regarder. Alors, jouons, jouons, jouons et ainsi on crée le miracle de la transmission.

Une traversée dans « LE SAVOIR DONNER À REGARDER ».

### [3]

TAPIÉS, Antoni.  
« *Le jeu de savoir regarder* ».  
In. *La Pratique de l'Art* [trad.  
Edmond Raillard]. Paris :  
Gallimard, coll. « Idées », 1974.

## Summary

[Translated by Sofia Arenzon]

The personal approach to scenography is totally original and anarchic. Starting with a poetic instinct for a project, it is a practice in the freedom of imagination, a practice that builds, that is at the heart of evanescence and sustainability.

One of the emotional stages is the importance of imaginative worlds: the worlds of the scenario, the organizer and the scenographer. Scenography is in fact the act of rendering the dreams and passions of these three imaginative worlds in volumes, colours, materials, and signs. The next stage involves stories: the stories authorized by the artworks, the organizer's stories, and the story of the space. Inserted in these stages are the notion of game, boldly borrowed from childhood, and the constant questioning. Then comes the importance of times: time in action, time of the project, time of the exhibition's birth, and time of its inscription in memory.

Moreover, scenography creates a site within a site, develops, and oscillates between two poles: from the discovery machine to the mental space. The vocabulary used is more concrete and resorts to architecture, its notions of scale and perspective, as well as groundwork, from the use of materials to the integration of technologies. Lightwork, an additional element of drama for the project, complements the whole. At the end there is the hanging, together with the organizer, which is part of the exhibition's game, of the "knowing how to show."

Scenography is a journey through the "knowing how to give something worth contemplating".