

ENTRE LES TEMPS

Un regard sur l'art adossé à l'exposition « Entre les gens »

Marion Viollet – juin 2017

Le temps peut être abordé sous plusieurs aspects dans l'art : si l'on se place du côté du processus, la conception et la création parlent du temps, très variable, de l'œuvre en devenir. Le temps de l'exposition peut également être porteur de sens dans la lecture de l'œuvre.

Et bien sûr, il peut en être le sujet, lorsque l'Histoire, les faits-divers, les récits intimes ou encore les souvenirs plus ou moins réinventés inspirent les artistes. Le temps est également facteur d'oubli, d'écarts, d'interprétations libres...

« Entre les gens » met en lien trois artistes plaçant au centre de leur pratique cette question du temps, sujet des œuvres et parfois même outil de leur évolution.

Pascal Bonnefon - le temps comme outil

L'installation de Pascal Navarro associe ces deux aspects, usant de la durée de l'exposition comme d'un facteur primordial à la révélation de sa démarche.

Pour ce faire, il met en place un dispositif dont la technique est en grande partie révélée par le cartel : d'une précision extrême, celui-ci diffère des « Sans titre, technique mixte » jalonnant l'art contemporain. Une rampe de projecteurs à UV est concentrée sur une partie d'un mural recouvert de points noirs, dont certains vont progressivement pâlir sous l'effet de la lumière. Un dessin apparaît progressivement, composé de points noirs d'une encre plus résistante aux UV.

Pascal Navarro les désigne sous le nom de dessins « néguentropiques », terme désignant « l'évolution d'un système qui présente un degré croissant d'organisation »¹ s'opposant donc à la tendance naturelle à l'entropie, à la désorganisation.

Peut-être cette appellation désigne-t-elle, au-delà de la technique, la volonté de l'artiste de mettre à distance les souvenirs très personnels à l'origine de ses œuvres, une distance qu'il adopte également dans la facture de ses dessins, précis et peu subjectifs.

Cette neutralité est contredite par le processus partiellement imprévisible adopté par l'artiste pour qu'apparaisse la figure : si une rampe à UV est sollicitée afin d'accélérer le vieillissement des lampes, la lumière du soleil influe également sur leur effacement, l'installation se déployant devant de larges baies vitrées.

Écriture du soleil

Le soleil se fait outil de l'œuvre de Pascal Bonnefon, par son action sur la disparition des encres. Charles Ross au contraire l'utilise comme un pinceau pour transcrire le passage du temps, dans *Brûlures Solaires* : durant trois cent soixante-cinq jours, entre mars 1992 et mars 1993, il oriente une plaque de bois peinte en blanc vers le soleil. Ce dernier, en passant à travers une lentille, brûle de ses rayons le support. L'installation des plaques sur les murs d'une salle du Château d'Oiron, se lit de haut en bas, de gauche à droite. Chaque nouvelle brûlure est unique, traduisant jour après jour l'ensoleillement plus ou moins intense de la journée.

Le coup de soleil qui marque le corps de Dennis Oppenheim en 1971, après une performance de cinq heures (*Reading Position for Second Degree Burn*), laisse une trace en négatif immortalisée par deux photographies de la performance en cours et de son résultat : sur la seconde image, la peau plus pâle marque l'emplacement d'un livre qui protégeait son torse de la brûlure au second degré. Entre passe-temps touristique et démarche conceptuelle, l'artiste s'adonne à une activité douloureuse tout en retraçant les premières heures de la photographie et les efforts pour fixer une image encore éphémère.

¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/negatif%C3%A9>

Ainsi le soleil peut-il être sollicité par les plasticiens, cependant conscients qu'ils ne le contrôlent jamais totalement. Les liens fréquents tissés entre l'astre et la lecture ou l'écriture semblent suggérer l'existence d'un langage qui nous échappe ; Pascal Navarro en propose un éclairage poétique et pragmatique dans l'œuvre La Recherche de la vérité par la lumière naturelle : il expose douze livres éponymes de René Descartes au soleil sur des durées variables, jusqu'à trois ans. Le plasticien les expose côté à côté, en fonction de la durée de leur exposition. Ainsi les tranches initialement rouges des ouvrages apparaissent-elles, en dégradé, de plus en plus pâles. La pensée philosophique semble se concentrer sur l'enveloppe même de ses transcriptions.

Souvenirs fantômes

Le temps et la lumière permettent le passage d'un motif abstrait – une surface couverte de points – à une image figurative. Nos yeux ne sont pas aptes à déchiffrer ce qui est déjà là, sous la surface, le fantôme d'un souvenir de Pascal Navarro. Face à son œuvre le spectateur est passif, sa frustration tient au fait qu'il ne peut accélérer le lent processus et devra revenir s'il veut découvrir l'image, si toutefois le temps de l'exposition suffit à la faire émerger.

Dans le cas contraire, nous devons nous contenter des maigres indices délivrés par les titres : chacune des pièces qui composent l'installation de Pascal Navarro s'intitule « Daphné dort dans le jardin » (titre de l'ensemble de l'installation) suivi d'une précision entre parenthèses. Ainsi le titre du grand mural, Daphné dans le jardin (La Combe), laisse-t-il à penser qu'une vallée se révélera peu à peu sous les pois ; mais c'est en fait un bosquet qui s'y cache, parcelle de terrain dont le plasticien a hérité. Le titre, désignant un espace escarpé voire inaccessible, est peut-être à l'image de certains aspects du passé de l'artiste, enfouis et partiels.

Le dessin Daphné dans le jardin (Eden Lake) est quant à lui une référence à la mère de Pascal Navarro ; il appartient à une série entamée alors que le plasticien accompagne sa mère vers la mort. « Eden Lake » évoque tout autant l'âge d'or qu'un film d'horreur. Le dessin oscille entre plein et vide, apparition et disparition. La superposition de lignes de plus en plus espacées compose un paysage hypnotisant. Tracée à la main avec précision, chaque ligne n'est cependant pas parfaitement droite. La vibration produite par ces légères irrégularités reproduit la surface calme d'un lac.

Pascal Navarro cite parmi ses références, la virtuosité de graveurs tels que Claude Mellan. La Sainte Face notamment, visage du Christ composé d'une seule ligne en spirale ; l'artiste du XVIIe siècle cependant ne se contente pas de cet exercice fastidieux et spectaculaire d'un trait unique, plus ou moins épais, modelant le portrait : il parvient à lui prêter une expression douce et souffrante dépassant la seule technicité du geste.

Le dessin de Pascal Navarro est au contraire distancié, précis. Pourtant, les photographies qui donnent lieu à ses œuvres sont familiales, elles retracent des souvenirs que la lumière ne fait apparaître que plus ou moins partiellement.

Les titres pourtant, ne dévoilent que rarement cette intimité : la combe, le lac ou *The Lady of Shalott* évoquent des références artistiques ou des paysages partagés. L'exception est un petit dessin couvert de points, Daphné #1 – dessin néguentropique d'après Hubert von Herkomer ; son titre invite le spectateur à s'interroger sur l'identité de la Daphné qui crée la connexion entre les différentes pièces de l'installation.

Ce prénom vient du grec ancien "laurier", il désigne dans la mythologie grecque une jeune femme dont Apollon, piqué par la flèche d'Eros, s'éprend follement. Une autre flèche rend Daphné indifférente à ses avances. Poursuivie par le dieu amoureux, elle prie pour son salut qui intervient d'une étrange manière : alors qu'Apollon s'apprête à la rattraper, elle est transformée en laurier.

Hubert von Herkomer (1849-1919), évoqué dans le titre de ce dessin néguentropique, est portraitiste et graveur. Il illustre le mythe dans une gravure représentant le personnage du mythe, une jeune femme aux yeux fermés coiffée d'une couronne de laurier, que Pascal Navarro reproduit avec précision, avant de la couvrir de points éphémères.

En sollicitant dans plusieurs de ses œuvres, des références à l'histoire de l'art ou à la mythologie, l'artiste tisse des liens entre ses récits personnels et la mémoire collective. Le spectateur s'interroge, sans trouver de réponse, sur la relation entre les aventures de la jeune Daphné et le prénom de la petite fille de Pascal Navarro.

Les vies de l'œuvre

Les indices de l'histoire familiale du plasticien teintent ses pièces d'une certaine nostalgie. Mais le destin propre à l'œuvre est également touchant, condamnées à dévoiler leur secret. Elles évoluent dans leur plasticité même, et nous invite à prendre en compte cet aspect matériel de la conservation et du vieillissement de l'œuvre qui semble particulièrement interpeller Pascal Navarro. Parmi ses références, une scène du film Roma de Federico Fellini : lors d'une fouille archéologique sur le site des travaux du futur métro romain, un groupe d'archéologues découvre des fresques antiques. Mais l'air s'engouffrant sous terre provoque rapidement la disparition des dessins, à laquelle les chercheurs assistent, impuissants.

Les œuvres ne durent que peu dans leur matérialité. Certaines ne sont arrivées à nous que par des témoignages. Les œuvres contemporaines échappent en partie à ce désir d'éternité : land art, performances, œuvres *in situ*... sont autant d'exemples de manifestations artistiques éphémères.

En 2013, Nicolas Daubanes expose à la Maison Salvain une série de dessins exécutés à l'aide de limaille de fer. Attirée par une plaque de métal magnétique silhouettée placée derrière une feuille blanche, la limaille dessine des établissements pénitentiaires. L'image est fragile, la matière tombe un peu. A la fin de l'exposition, le papier est séparé du métal et la limaille chute, faisant disparaître les fantômes de prisons, figurant une évasion réelle ou imaginaire de ces lieux d'enfermement.

Le Radeau de la Méduse que l'on pensait pourtant immortel, connaît quant à lui un destin diamétralement opposé à celui des œuvres de Pascal Navarro. D'image iconique il passe à monochrome noir, image abstraite qui pourtant contiendra le fantôme de son sujet.

Les tableaux restaurés connaissent également plusieurs vies, des détails disparus sous les couches de vernis apparaissent, d'autres sont définitivement perdus ; certaines œuvres sont dégradées, à l'instar de cette peinture de Cy Twombly embrassée au rouge à lèvres en 2007.

Les vies de l'œuvre, ce sont aussi les discours à son propos qui évoluent au fil du temps, et qui toujours dépendent de celui qui commente, de la société dans laquelle il évolue, de ses centres d'intérêt... tout en influant sur le regard.

L'œuvre de Pascal Navarro est riche de ces temps qu'elle met en scène et qu'elle subit, qui l'inscrivent matériellement dans la durée de l'exposition, et métaphoriquement dans les périodes, historiques ou intimes, que ses sujets embrassent.

Caroline Pandelé - le rythme de la scénographie

L'œuvre de Caroline Pandelé évoque également le temps, mais au travers d'une scénographie subtile, multipliant les échos entre des images de sources variées. L'installation se déploie sur deux salles, mettant en scène des photographies, des textes et quelques éléments de mobilier.

Le sens de lecture est induit par la disposition de ces multiples fragments dans l'espace : le spectateur est dans un premier temps confronté à un très long texte déployé sur deux grands panneaux. Il est difficile de lire l'ensemble tant les lignes sont interminables et le récit dense. Trois passages rédigés en rouge attirent cependant le regard, mettant l'accent sur deux « regrettables accidents », l'arrivée d'un enfant et un mariage. Un second extrait met en relief deux phrases improbables (« *A vrai dire je préfère que ta femme ne soit pas là pour le moment. Sans doute les cerises sont-elles bientôt mûres.* »), tandis que le dernier extrait en rouge fait référence à un décès. Ces quelques lignes donnent une idée du ton pessimiste de l'ensemble et du drame familial qui se joue dans ce que l'on identifie rapidement comme correspondance suivie.

Devant chaque panneau est positionné avec soin un élément de mobilier en métal, minimaliste. Ces sortes de tabourets lustrés comme des miroirs ne nous invitent pas à nous asseoir, ils appartiennent à la scénographie.

Près des textes, une grande [photographie](#) noir et blanc laisse deviner la silhouette à contre-jour d'une personne assise devant d'immenses fenêtres. Homme ou femme adulte ou enfant ? Peut-être a-t-elle un rapport avec le texte, qui retrace un épisode de vie de la vie d'un garçon que sa famille écarte peu à peu, car il s'est marié très jeune après que sa compagne soit tombée enceinte. La correspondance retrace ces événements passés sans que les réponses du garçon soient jamais retranscrites, hormis à la toute fin du second panneau : ainsi ne connaît-on que le contexte et les points de vue extérieurs sur son histoire, sans vraiment pouvoir démêler les faits des interprétations subjectives.

Les textes et photographie confrontés dans la première salle d'exposition semblent traduire le fait que quelles que soient les traces que l'on récolte sur la vie d'un individu, l'essentiel de sa personnalité échappe toujours, ne peut se résumer à des éléments anecdotiques.

LA CORRESPONDANCE

Le récit des lettres semble se dérouler entre la Seconde Guerre Mondiale et les années 1970, comme semblent le confirmer les discours que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de sexistes et patriarcaux. La date ni le lieu ne sont précisés, pas plus que le nom de la famille.

Une correspondance régulière s'installe entre un garçon nommé Arnold et sa famille autour de son mariage avec Hortense alors qu'ils ne sont pas encore majeurs. Le garçon fait ses études supérieures, les espoirs que nourrissaient ses parents sur lui sont mis à mal car il doit assumer un enfant né par accident. Au fil des lignes le ton des proches se durcit. Les lettres d'Arnold ne sont quant à elles pas retranscrites, hormis dans les toutes dernières lignes, il y regrette les retours de sa famille sur sa femme, qu'ils n'ont jamais rencontrée.

Exposées dans le passage séparant cette salle de la suivante, trois petites photographies en noir et blanc d'un intérieur ancien, créent une connexion entre les premières pièces et celles qui se déploient ensuite. Leur sujet : une vieille horloge, une armoire fermée, une penderie ouverte sur des vêtements. Dans la seconde salle, un manteau en astrakan justement est installé sur un élément de mobilier proche des tabourets, poli et clinique. Il emprisonne le vêtement entre deux bandes de métal. Son titre, *Paquetage*, suggère le voyage militaire, mais également la manière de plier les effets, en les mettant en paquet. Emprisonné, le manteau semble désormais inutilisable, témoin d'une époque révolue. Aucun corps ne l'habite mais il en porte le souvenir en creux.

Le vêtement est utilisé pour ces mêmes raisons par Christian Boltanski dans l'installation *Personnes*, conçue en 2010 pour Monumenta : les habits évoquent des dépouilles déplacées et rejetées par une grue, accumulées en un immense tas ou organisées selon un plan évoquant un camp de concentration. Le vêtement figure le corps, son absence le rend plus présent.

Dans cette seconde salle d'exposition, une série d'images se succèdent. Elle s'ouvre sur un court texte gravé, blanc sur blanc : « De ma fenêtre je vois la fenêtre de la chambre de ma maison ». Ces mots pourraient-ils être ceux de la propriétaire du manteau d'astrakan, observant d'une nouvelle fenêtre – celle d'une maison de retraite ? – son ancienne maison ?

Cette plaque proche d'une épitaphe introduit une série de photographies en format carré positionnées à différentes hauteurs : tissus démodés en plan rapproché se mêlant à des fragments de corps de plus en plus troublants, peau d'une femme âgée, pied blessé, trace de sparadrap. Ces fragments d'une personne allongée, usée par le temps, laissent flotter un sentiment d'inaction, de solitude. La série s'intitule *Villa Pomone*. Elle s'achève sur une photographie plus ancienne, d'une femme en pied posant devant un paysage inidentifiable. Son visage est masqué par un rectangle blanc dont les dimensions sont proches de l'"épitaphe". Son titre est *La Veduta*, « la vue » en italien. Le terme désigna un genre pictural lié au tourisme et réputé dans la Venise du XVIIIe siècle.

Face aux petites images, une photographie de plus grandes dimensions représente une [armoire](#) qui rappelle celle des trois petites photographies situées entre les deux salles. Cette image d'archive pose question : pourquoi a-t-on photographié ce mobilier assez banal à une époque où les tirages étaient coûteux ? Étaient-ce des documents d'inventaire, pour un héritage ? Un guéridon

minimaliste - une fois de plus en métal lustré - est positionné devant la photographie, lui renvoyant implacablement son image. Une lecture en détail de la correspondance permettra de découvrir une allusion à l'armoire d'une aïeule, qui n'habite plus dans sa maison.

Tous les documents, le manteau, les images, semblent se rapporter à cette même femme à différentes époques de sa vie. Les éléments en métal évoquent l'hôpital voire la morgue, univers aseptisés de fin de vie ne laissant aucune place à l'individualité des patients ou des défunts.

Rythmes

L'installation de Caroline Pandelé, composée pour cette exposition, est constituée de fragments dont la lecture est rendue cohérente par la scénographie. L'espace de la Maison Salvan induit leur déploiement, elle ne pourrait être présentée de manière similaire dans un autre lieu. Le jeu d'écho entre les images, les mobiliers ou les textes s'étend à l'architecture, aux dimensions des murs ou aux emplacements des fenêtres, des portes.

Le spectateur est invité à errer dans une histoire, à construire une narration à partir des indices délivrés par la plasticienne, laissant circuler son regard du détail à la vue d'ensemble.

La lecture est tantôt fluide, tantôt rompue par des effets de surprise, des cassures, des pauses. Les lignes rouges dans les textes sont comme des saignées qui attirent le regard, font émerger de la masse de mots du sens, soulignent la dimension dramatique de cette correspondance d'anonymes mais la résumant également, laissant dans l'ombre les péripéties qui ont marqué cette histoire. Rupture dans la monotonie des longues lignes, comme certaines photos renvoient brutalement l'évocation de la vieillesse à ses effets les plus concrets.

Cette allusion au temps de la vie est traduite par l'œuvre de Roman Opalka 1965/1-infini qui de 1965 à sa mort peint sur de grandes toiles des séries de nombres tout d'abord blanc sur noir, ajoutant dès 1972 à chaque nouvelle toile un peu de blanc dans le noir du fond. Les nombres grisent puis blanchissent à l'instar de ses autoportraits photographiques qui pâlisent peu à peu.

La peau de la femme photographiée par Caroline Pandelé porte quant à elle les stigmates du temps. Dans les premières images de la série *Villa Pomone*, la peau rosée se confond avec les tissus des draps et des coussins. Soudain, elle prend toute la place et dévoile des lésions, détails que l'on préférerait ignorer mais que l'on devine dès les premiers clichés. Tout se passe entre : entre les lignes, dans les vides se masque l'inconnu auquel sont adressées les lettres et que l'on ne perçoit qu'à travers le rejet de ses proches. Dans les cadrages, dans le manteau vidé de corps, dans les plis duquel demeure un reste de parfum.

Distance et Discrétion

Ces marques de l'intimité sont cependant respectueuses du modèle. Les détails de la peau, des tissus, du mobilier et de la décoration sont relevés de manière presque scientifique, sans jugement ni apitoiement. Cet échantillonnage peut parfois choquer, à l'instar des marques sur le corps de la femme âgée, représentées pour ce qu'elles disent d'une histoire qui arrive sur sa fin ; elle est couchée, ses pieds sont usés et ses souvenirs partiels. Tout ce qui constitue sa vie se situe hors du cadre, préservé de nos yeux trop curieux.

Caroline Pandelé réactive ainsi avec pudeur les archives et les histoires oubliées. Dans Sans bruit, elle se plonge dans des dossiers médicaux psychiatriques datant de la seconde guerre mondiale. Les notes des surveillants et infirmiers y décrivent avec une précision excessive les faits et gestes, spectaculaires ou anodins, des pensionnaires. L'artiste en sélectionne des extraits qu'elle retranscrit uniformément, textes blanc-brillant sur fond blanc. Pour son exposition à la galerie L'œil écoute à Limoges, elle s'adapte au lieu et colle ces retranscriptions presque invisibles sur les murs d'une niche, dialoguant avec les photographies en frise des tranches des dossiers dont sont issus les rapports. A l'instar de son installation pour la Maison Salvan, tout est donné à voir sans que l'on puisse réellement accéder à ces histoires perçues sous un angle médical et carcéral. L'intimité de ces anonymes est finalement préservée, l'artiste à travers ses mises en espace nous perd entre détails et vue d'ensemble, pour ne transmettre que l'indicible de ces vies oubliées.

Gaël Bonnefon : fugace intemporalité

Gaël Bonnefon présente à la Maison Salvan l'installation *Not a word*, composée de photographies à la chambre et de vidéos en super 8 réalisées pour l'exposition, bien que l'on soit tenté de les penser issues d'archives anciennes.

L'installation occupe deux salles, entremêlant les médiums. Une musique au piano composée pour l'occasion par Bertrand Segonzac, contribue à orienter le spectateur vers une lecture mélancolique de l'œuvre. Les prises de vue alternent paysages et portraits, comme des vieux souvenirs de vacances qui virent parfois à l'abstraction tant le grain du super 8 prend le dessus sur le sujet, tandis que les photographies sur plaque de verre révèlent des poussières, des empreintes et la trace du révélateur. L'œuvre se vit en immersion ; les écrans et les photographies ne peuvent être perçus d'un seul regard et nécessitent un déplacement. Quant aux durées des vidéos elles varient, ne coïncidant jamais exactement. Ainsi l'installation est-elle toujours différente, en mouvement constant.

L'image semble tourner à vide, sans fin, sans thème précis. Les scènes sont issues du quotidien, mais leur association ou leur montage mettent en place une narration teintée de mélancolie : les visages inconnus, les paysages anonymes - cascades, forêts, collines - frôlent l'abstraction, et soudain dans le flux, une image plus nette, un couple qui s'embrasse. La musique qui accompagne la succession de plans semble mener à ces instants où une fiction se met en place, où les lieux acquièrent un sens, celui d'avoir accueilli un moment de vie. L'atmosphère sombre est récurrente dans l'œuvre de Gaël Bonnefon, qui traite régulièrement du déclin, du rêve, de l'abandon...

Les œuvres de l'exposition « Entre les gens » se rejoignent autour de plusieurs thématiques, notamment celle de l'intimité. Tantôt celle des artistes, qui abordent avec une distance variable leur quotidien ou leur histoire familiale. Pascal Navarro met ses souvenirs à distance, quand Gaël Bonnefon recompose des scènes à partir de son vécu. Les deux plasticiens ménagent cependant une place importante à l'ellipse, permettant au spectateur de se projeter dans leurs œuvres. Cette même ellipse est au cœur de la proposition de Caroline Pandelé, maniant le recadrage et la coupure afin de libérer les récits qui lui servent de matière de toute marque trop précise de leurs protagonistes.

Une certaine mélancolie se dégage également de l'exposition, évoquant des souvenirs tristes, des deuils, des mythes tragiques ; si Gaël Bonnefon ne met pas en évidence des références aussi précises que celles citées ou mises en scène par Pascal Navarro ou Caroline Pandelé, il se dégage de ses images une vision désabusée du monde tant dans les photographies prises à la volée, les tirages salis ou les vidéos brouillées et saccadées, la récurrence du noir et blanc ou la musique. Il semble filmer et photographier dans une sorte d'urgence, comme s'il ne voulait pas perdre une image. L'aspect expérimental de ses œuvres traduit le regard qu'il porte sur le monde.

Ainsi l'échec du visuel est-il peut-être le trait d'union essentiel de l'exposition : textes trop petits, images trop vibrantes, trop rapides, trop saccadées, apparition trop lente... les recadrages resserrés ou aléatoires frustrant, donnent à penser l'absence, le manque, le hors-champ.

L'exposition

Bien que plastiquement différentes, les œuvres des trois artistes sont reliées par la scénographie.

La mise en exposition des œuvres a beaucoup évolué depuis le XIXe siècle. A cette époque le musée d'art est considéré comme répertoire de modèles artistiques pour les futurs artistes et les chercheurs, puis les ouvriers que l'on cherche progressivement à instruire. Les musées ou les Salons apparaissent davantage comme une superposition de cadres organisés en fonction de leur taille, au milieu desquels les chefs-d'œuvre eux-mêmes passent inaperçus...

Le musée évolue vraiment dès le début du XXe siècle. Le patrimoine et les arts "plastiques" sont distingués, les œuvres individuellement mises en valeur dans un décor épuré, bénéficiant de socles

uniformisés et d'éclairages soignés. Parmi les changements radicaux, des réserves vont être aménagées car les musées ne disposent plus de la place nécessaire pour présenter toutes leurs acquisitions : le musée d'art n'est désormais plus un dépôt d'œuvres. Des salles spécifiques pour les expositions temporaires sont également créées.

L'artiste lui-même accorde de plus en plus d'importance à la présentation de ses œuvres. Déjà en 1855, Gustave Courbet s'indigne de l'accrochage de ses toiles dans un Salon. Des mouvements comme Dada ou les surréalistes, vont faire de l'artiste le chef d'orchestre de l'exposition ; dès lors, la scénographie peut faire partie intégrante de l'œuvre.

Il faut cependant attendre les années 1930 pour voir ces évolutions se propager : la muséographie s'affine, le white cube s'impose. Le Centre Pompidou tentera un temps les cimaises amovibles s'adaptant aux scénographies, influant sur le parcours des spectateurs.

Mais un événement essentiel fera date dans l'histoire de l'exposition : il s'agit de « [Quand les attitudes deviennent formes](#) » d'Harald Szeemann, à la Kunsthalle de Bern. Le commissaire suisse érige ce rôle au rang de véritable métier, voyant en l'exposition un moyen de bouleverser les codes établis. Ce n'est pas l'œuvre en tant que produit fini qui l'intéresse, mais la création bouillonnante, en mouvement, le processus. L'exposition se composera d'œuvres inachevées, de sculptures sans socles ; la présentation dense, proche d'une œuvre d'art totale, mettra en résonance des noms essentiels de l'art conceptuel et minimal, de l'Arte Povera... Le lieu, tartiné de la margarine de Beuys ou attaqué au burin par Lawrence Weiner, portera les stigmates de cette expérience mal perçue par les spectateurs mais aujourd'hui référence pour les amateurs d'art.

Ainsi apparaît cet acteur désormais primordial de l'art contemporain : en connectant des œuvres de sources et/ou d'auteurs variés dans un espace commun, le commissaire d'exposition s'applique à mettre subtilement en relief les liens qui les unissent. En cela il fait acte de médiation, propose par la disposition des œuvres une interprétation, accompagne le regard du spectateur. Pour « Entre les gens », Paul de Sorbier rassemble des artistes dont il perçoit le possible rapprochement. Il leur donne à lire la nouvelle *En forme de cœur* d'Amy Hampel (2014) : le narrateur, une femme, semble végéter dans un étrange hôpital psychiatrique. Elle rédige une lettre de soixante-dix pages qu'elle n'enverra jamais, entremêlant son quotidien et ses souvenirs, ses rêves, des ingrédients et une atmosphère communs à l'exposition.

Si la Dame de Shalott masquée derrière les points de Pascal Navarro, meurt d'avoir osé regarder le monde sans passer par le reflet de son miroir, le spectateur de « Entre les gens » est condamné à accepter les filtres, les recadrages, les ellipses inhérents aux œuvres des trois plasticiens.

L'exposition est un vrai éloge du temps long, de la lenteur, de l'attention, de la patience, ce temps nécessaire à ce que les œuvres se révèlent à nous. Tout est donné à voir, les images et les textes, mais sans un travail long et peu confortable, nous en saurons peu sur les récits recomposés par Caroline Pandelé, les souvenirs de Pascal Navarro ou les images en télescopage de Gaël Bonnefon. La lecture limpide est contrecarrée par les images fantômes, affirmant s'il en est besoin que l'on ne peut jamais tout saisir de l'œuvre.