ABC DE L'EXPOSITION

agence culturelle alsace

L'AGENCE CULTURELLE D'ALSACE

UNE STRUCTURE ORIGINALE

L'Agence culturelle d'Alsace est une structure associative indépendante chargée de développer et soutenir les initiatives culturelles dans les domaines des arts visuels contemporains autour du Frac Alsace, du spectacle vivant et de l'audiovisuel.

Plus spécifiquement le **Frac Alsace** remplit trois principales missions :

:: **de soutien à la création actuelle**, qui se traduit par la **constitution d'une collection en région d'œuvres d'art contemporain** de près de 1200 œuvres (peinture, photographie, vidéo, dessin, sculpture, l'installation...) et par la réalisation **d'expositions temporaires** (programmation disponible sur www.culture-alsace.org).

:: **de diffusion**, qui se traduit par la mise en circulation de cette collection, en premier lieu sur le territoire régional mais également avec des partenaires dans toute la France et à l'étranger. Outre les expositions organisées dans ses murs, les projets du Frac Alsace sont l'objet de fréquents partenariats avec des collectivités, des associations et des entreprises.

:: **de sensibilisation à l'art contemporain**, qui se traduit par l'édition de publications, par l'organisation de rencontres et de conférences, par la mise en œuvre d'actions de sensibilisation en direction des publics les plus variés (scolaires, étudiants, adultes, entreprises...).

D'autres actions sont développées dans le cadre des missions du Frac Alsace, comme **l'expertise artistique** sur des projets culturels impliquant le territoire, l'accompagnement de partenaires professionnels sur certains volets de leur propre politique culturelle et la coordination des structures de diffusion et de création plastique contemporaine sur l'ensemble du territoire régional.

Par ailleurs depuis 2006, le Frac Alsace a été missionné pour structurer et coordonner le **réseau « Trans-Rhein-Art / Art Contemporain Alsace »**. Ce réseau, créé à l'initiative de la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC Alsace) et du Conseil Régional d'Alsace, a pour but de favoriser et de valoriser la création artistique contemporaine régionale, comme de fédérer ses acteurs autour de projets et d'enjeux partagés. Il compte une trentaine de membres et rassemble des collections publiques, des lieux d'expositions temporaires, des écoles d'art, des lieux de création et de résidence, des festivals (www.artenalsace.org).

Le Frac Alsace au sein de l'Agence culturelle d'Alsace bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Alsace, du Conseil Régional d'Alsace, des Conseils généraux du Bas-Rhin et du Haut-Rhin, de l'Académie de Strasbourg et de l'Office de la Culture de Sélestat et sa Région.

ÉDITORIAL

Aux côtés des autres expressions artistiques, les arts plastiques et visuels apportent leurs formes, leurs images et leurs langages propres à la diversité de la création actuelle. Par l'expérience singulière du temps et du regard qu'ils suscitent, ils participent du grand dessein de la culture qui vise, outre le plaisir et l'aventure de la rencontre de l'autre, à l'acquisition de la connaissance, à l'émancipation individuelle, à la fabrication du lien social et collectif. L'art moderne et contemporain fait ainsi partie intégrante des politiques culturelles des collectivités territoriales, dont l'ambition est de favoriser pour les publics les plus larges le contact riche avec les expressions de notre temps.

Pour être correctement abordé et compris, tout langage singulier nécessite une présentation adaptée. L'exposition est le cadre des arts plastiques, comme la scène est celui du théâtre et de la danse et le livre celui de la littérature. Le succès d'une exposition ne peut s'entrevoir sans résoudre à la base l'équation qui relie un lieu, des œuvres et le public. Et organiser une exposition implique le respect de règles précises et la prise en compte de contraintes particulières, au-delà de la simple opération matérielle de l'accrochage.

La Région Alsace peut s'enorgueillir d'une forte densité de structures engagées dans le soutien à la création et dans la diffusion des arts plastiques et visuels. C'est le signe d'une scène artistique vivante et d'attentes de la part des publics.

En réponse à un besoin croissant de conseil et de professionnalisation qui se vérifie par la fréquentation assidue à nos stages et au succès croissant de nos guides thématiques, l'Agence culturelle d'Alsace/Frac Alsace enrichit cette collection d'un nouvel ouvrage. Cet *a.b.c. de l'exposition* se destine à tous les opérateurs culturels, qu'il s'agisse des collectivités locales, des associations porteuses d'un projet artistique ou des organisateurs de manifestations dont le souci est d'inscrire avec qualité leurs actions dans une politique d'organisation culturelle du territoire. Cette publication est pensée comme un outil pratique et pédagogique qui prend autant en compte le traitement des œuvres et des lieux que la qualité de réception du public. Elle permettra aux responsables de lieux et à leurs techniciens d'organiser une exposition dans les meilleures conditions.

Gérard Traband
Président de l'Agence culturelle d'Alsace/Frac Alsace

SOMMAIRE

7 AVANT-PROPOS

9 CHAP 1 LE PROJET

23 CHAP 2 LE DROIT D'AUTEUR

33 CHAP 3 LE LIEU D'EXPOSITION

43 CHAP 4 LES ŒUVRES : CONSERVATION ET TRAITEMENT

63 CHAP 5 LA MISE EN ESPACE

77 CHAP 6 COMMUNICATION ET RELATIONS PUBLIQUES

89 CHAP 7 LE PUBLIC

97 CHAP 8 BILAN ET ÉVALUATION

104 REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

106 ADRESSES UTILES ET SITES

108 LÉGENDES ET CRÉDITS

AVANT PROPOS

Le territoire alsacien dispose de nombreux lieux d'exposition, ce qui témoigne à la fois d'un fort souci de politique culturelle et d'une réelle sensibilisation du public à l'art. Qu'ils soient dédiés à l'art contemporain et labellisés comme tels par les spécialistes du domaine, ou qu'ils présentent des travaux destinés à des publics plus larges, qu'ils rassemblent des collections ou que leur activité soit occasionnelle, ces lieux ont en commun de devoir répondre à un certain nombre d'exigences incontournables lorsqu'il s'agit de convier du public à rencontrer des œuvres.

Il existe une importante documentation technique mais elle est essentiellement destinée aux spécialistes, conservateurs, commissaires d'exposition et professionnels de la culture. Mais combien de collectivités locales, de responsables de structures culturelles ou d'associations souhaitent légitimement organiser des expositions en respectant les normes de présentation et de conservation, de sécurité des œuvres et du public, et ne trouvent que peu d'informations sur le sujet.

Pour répondre aux multiples questions que pose la réalisation d'une exposition, du projet initial à la présentation au public, divers spécialistes : conservateurs, plasticiens, architectes, régisseurs ont été sollicités.

Peinture, sculpture, installation, photographie ou vidéo, œuvres anciennes ou contemporaines… leur exposition demande que l'ensemble des opérations et recommandations décrites dans ce guide soit connu et respecté.

CHAPITRE 1

LE PROJET

:: La conception du projet

:: Les recherches de financement

:: Le budget prévisionnel

:: Le lieu d'exposition

:: Les moyens humains

:: Les partenariats

:: Le prêt d'œuvre

:: Le transport des œuvres

L'élaboration d'un projet d'exposition s'inscrit naturellement dans une programmation donnée qui explicite les orientations et le rôle que s'est assignée la structure organisatrice. Il est nécessaire d'avoir au préalable un projet culturel global bien défini et éventuellement validé par l'autorité de tutelle : collectivité territoriale ou locale, association de droit local ou loi 1901, structure privée commerciale. Un cahier des charges sera établi et servira de base à la mise en œuvre du projet, listant précisément les actions et les obligations ou recommandations qui régissent les différentes étapes de réalisation.

LA CONCEPTION DU PROJET

La définition du concept de l'exposition, la nature (exposition thématique, collective, monographique), les objectifs poursuivis doivent être explicités dans le document de présentation du projet. La constitution d'un dossier complet, rassemblant le projet artistique, le cahier des charges et le dossier administratif est indispensable pour solliciter des subventions, des partenariats ou des collaborations. Une année complète est en général nécessaire pour élaborer un projet. Un délai suffisamment long permet d'anticiper le budget prévisionnel, d'instruire les demandes de prêt d'œuvres auprès d'institutions, de s'assurer de la disponibilité du ou des artistes, de déposer les divers dossiers de demandes de subventions, de recruter un commissaire d'exposition, de prévoir des travaux de réfection, etc.

LE PROJET ARTISTIQUE

C'est une présentation détaillée du projet :

- le propos ou la philosophie de l'exposition avec, si besoin,
- une biographie du ou des artistes choisis,
- une liste d'œuvres pressenties,
- des documents photographiques et catalogues lorsqu'il s'agit de présenter de l'art contemporain,
- la présentation du lieu d'accueil, de l'organisateur,
- les dates envisagées,
- les différents intervenants (commissaire de l'exposition, auteurs du catalogue, etc.),
- la relation aux publics (visites, événements, ateliers, conférences),
- la communication.

LE CAHIER DES CHARGES

Ce document sera une référence pour l'organisateur de l'exposition, il comprendra :

- la liste des étapes et les instructions s'y rapportant (budget, procédures de prêts, transports/stockage, accrochage, matériels et équipements spécifiques, vernissage, communication, maintenance, etc.),
- un planning général des opérations à réaliser,
- un planning des besoins en personnel.

LE DOSSIER ADMINISTRATIF ET FINANCIER

Ce dossier rassemble les éléments et documents officiels relatifs à l'organisateur ou à la structure porteuse. Il sera nécessaire pour les demandes de subventions et les éventuelles collaborations.

- S'il s'agit d'une association : budget de l'année précédente, copie des statuts, copie de la déclaration au Journal officiel, liste des membres du Conseil d'administration, relevé d'identité bancaire ou postal.
- Pour tout autre type de structure, se renseigner auprès des organismes sollicités.

LES RECHERCHES DE FINANCEMENT

LES SUBVENTIONS PUBLIQUES

Les demandes d'aide aux collectivités locales et territoriales (communes, départements et régions) ou à l'État sont considérées comme un véritable partenariat. Ces institutions peuvent participer financièrement à la réalisation de l'exposition, mais leur soutien dépendra d'abord de la pertinence et de la qualité du projet. Une rencontre avec leurs responsables peut s'avérer utile autant pour défendre le projet que pour s'informer des modalités d'obtention des subventions (ainsi que des délais nécessaires). En effet, chaque institution possède des dossiers types et des dates spécifiques de dépôt. Il convient donc de se renseigner au plus tôt auprès des services concernés.

LE MÉCÉNAT

La loi du 1er août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations vise notamment à développer le mécénat par des mesures fiscales incitatives. Cette loi confirme aujourd'hui que le soutien des mécènes n'est plus uniquement réservé aux grandes institutions et aux manifestations d'envergure nationale. Une réelle sensibilisation au rôle et à la nécessité du mécénat est manifeste du côté des responsables de structures en quête de budgets comme de la part des entreprises qui souhaitent parfaire leur image ou s'investir dans la vie culturelle locale. La part du mécénat dans le financement d'une exposition temporaire au niveau local ou régional reste encore faible ou à développer, les aides de mécènes sont occasionnelles ou souvent symboliques. La recherche de mécénat est une activité qui demande

beaucoup de temps et d'énergie pour retenir l'attention des sociétés et les fidéliser. Il est quelquefois plus facile de se faire aider en nature ou service, soit par des entreprises locales (matériels pour la mise en espace de l'exposition, vernissage, communication), soit par des entreprises spécialisées (aide à l'artiste pour la production des œuvres *in situ*). Il est important de comprendre la notion de mécénat autant par un échange de bons procédés que par un échange d'intérêts entre les parties. La mention du ou des mécènes à l'entrée de l'exposition et sur les supports de communication (annonces presse, carton d'invitation, affiche, dépliant, catalogue...), ainsi que l'offre de visites gratuites aux clients ou employés du mécène, sont au nombre des contreparties à proposer aux entreprises sollicitées. Mais une opération de mécénat sera d'autant plus riche que les deux parties auront su valoriser et échanger leurs acquis et spécificités respectifs.

LE BUDGET PRÉVISIONNEL

Le budget ne présente pas seulement les moyens financiers pour réaliser une exposition, il donne aussi une lecture approfondie de l'action entreprise ou à entreprendre, il permet d'en constater les équilibres ou les déséquilibres. Un budget comporte une partie recettes et une partie dépenses qui doivent s'équilibrer. Les sommes indiquées doivent pouvoir se justifier (factures, attestations, etc.).

LES RECETTES

- Les recettes propres sont les recettes générées par l'activité, comme les entrées payantes, les visites de groupe commentées, les ventes à la boutique (cartes postales, catalogues, produits dérivés). Pour une manifestation ponctuelle, ces ressources sont assez difficiles à évaluer a priori, il faut donc veiller à ne pas les surestimer. Les ressources acquises dans le cadre du mécénat entrent également dans cette catégorie de recettes.
- Les subventions sont les montants correspondant à la participation des partenaires publics au projet, des collectivités locales et territoriales aux instances européenes.

LES DÉPENSES

Il s'agit de détailler au maximum toutes les dépenses relatives à l'opération : les achats nécessaires à la réalisation de l'exposition, les prestataires de service, les honoraires, les salaires, les droits d'auteurs, etc.

EXEMPLE DE BUDGET POUR LA RÉALISATION D'UNE EXPOSITION

Ce budget-type est donné à titre indicatif. Il a été détaillé à l'extrême de manière à pouvoir envisager tous les postes. Aussi, si certains sont incontournables, d'autres peuvent être supprimés. L'ampleur du budget dépendra de l'ampleur de la manifestation. Avoir sous les yeux le budget le plus détaillé possible permettra de maintenir sa réflexion dans un cadre cohérent. S'il est indispensable de réaliser un budget prévisionnel avant l'opération, il est nécessaire de l'actualiser au fur et à mesure de l'avancement du projet.

À la fin de l'opération, il conviendra d'établir un état des recettes/dépenses réelles.

DÉPENSES PRÉVISIONNELLES	MONTANT	RECETTES PRÉVISIONNELLES	MONTANT
Achats	En euros	**Ressources propres**	En euros
:: Frais de production (peinture, accrochage, éclairage, etc.)		:: Entrées	
:: Gestion administrative (papeterie, affranchissement, téléphone, photocopies, etc.)		:: Vente boutique	
:: Petits matériels et fournitures		:: Autres	
:: Voyages / hébergements / repas		:: Coproduction	
:: Documentation (achat de catalogues, diapositives, photographies, etc.)		:: Mécénat	
:: Achat de livres et objets pour la vente		**Subventions**	
:: Outils et matériel de communication		:: Commune	
:: Outils et matériel pédagogique		:: Département	
		:: Région	
		:: État	
Prestataires de services			
:: Transports des œuvres			
:: Assurances des œuvres			
:: Agence conseil en communication			
:: Achat d'espaces publicitaires			
:: Impression			
:: Traiteur (vernissage)			
Honoraires			
:: Commissaire de l'exposition			
:: Artiste(s)			
:: Scénographe			
:: Graphiste			
:: Photographe			
:: Photogravure			
:: Webmaster			
:: Rédacteur/traducteur (textes pour catalogue, par ex.)			
Droits d'auteurs			
:: Artistes			
:: Photographes et autres			
Salaires et charges			
:: Renfort ponctuel de personnel			
:: Personnel administratif			
:: Personnel de gardiennage			
Total des dépenses		**Total des recettes**	

LE LIEU D'EXPOSITION

:: Si l'organisateur n'est pas le propriétaire du lieu, il demandera l'établissement d'un contrat de prêt ou de location des espaces.

:: L'organisateur vérifiera que le local est assuré par un contrat responsabilité civile.

:: Il veillera au respect de toutes les mesures de sécurité obligatoires (à l'égard du public, des œuvres, du personnel). Un rapport de sécurité officiel décrivant les aménagements techniques spécifiques peut être ajouté au dossier administratif, il présentera une garantie supplémentaire pour l'obtention de prêts d'œuvres.

LES MOYENS HUMAINS

Une évaluation du personnel interne à la structure permet de définir les missions de chacun, de répartir les tâches et d'assurer le suivi de toutes les étapes de réalisation, d'envisager des renforts externes lorsque le personnel interne est en nombre insuffisant ou n'a pas la compétence requise. Le recrutement d'un spécialiste qui mettra en œuvre l'exposition peut s'avérer nécessaire.

LE RESPONSABLE DE L'EXPOSITION

Est-il responsable artistique et administratif ? Ou seulement responsable artistique ? La partie artistique d'une manifestation et l'axe administratif et financier peuvent difficilement s'envisager séparément. L'objet de l'exposition oriente une grande partie du budget, sa répartition doit servir au mieux les objectifs retenus.

L'organisateur peut faire appel à un spécialiste : commissaire d'exposition, historien d'art, conservateur, etc. Il est toujours possible de demander conseil aux responsables du domaine des arts visuels qui travaillent dans les collectivités territoriales (chargés de mission du Conseil régional, du Conseil général, conseillers pour les arts plastiques à la Direction régionale des affaires culturelles ou au Fonds régional d'art contemporain). Ceux-ci sont en mesure d'indiquer les personnalités susceptibles d'aider à la conception et à l'organisation de l'exposition ou de prendre en charge la totalité de l'opération. Une fois le responsable choisi, il faut définir très précisément les modalités de sa mission : le commissaire prend-il en charge seulement la partie artistique ? Si oui, quels seront ses rapports avec le responsable administratif et financier ? S'occupera-t-il de la partie communication ? etc. Il est indispensable d'établir un contrat de travail, qui déterminera le cadre, la durée et le contenu de sa mission, le salaire et les horaires.

LES PARTENARIATS

La réalisation d'une exposition conséquente demande en général de trouver des partenariats permettant d'assurer la viabilité économique du projet. Ces partenariats peuvent être de différents ordres.

ITINÉRANCE, REPRISE OU COPRODUCTION

La reprise ou l'accueil d'une exposition existante permet une programmation équilibrée sans pour autant faire un investissement important. Cependant, l'opération n'est pas si simple car il faudra adapter un produit existant à un lieu donné avec la prise en compte des risques, de la conservation préventive et des garanties nécessaires : y aura-t-il le même nombre d'œuvres ? La même présentation ?

Reprise
:: Trouver un ou des repreneurs pour sa propre exposition est un bon moyen de diminuer les coûts, notamment de transport des œuvres Dans ce cas, il conviendra d'évaluer un forfait de location de l'exposition, après avoir démarché des lieux susceptibles d'être intéressés.

Coproduction
:: La coproduction entre plusieurs lieux ou structures géographiquement éloignés est aussi une opération relativement économique et avantageuse si l'objectif est de réaliser une exposition un peu ambitieuse : partage du coût du commissariat d'exposition, des transports, du graphiste, de l'impression, du matériel, de la communication, etc. Il faudra s'assurer de l'accord des propriétaires des œuvres pour un prêt d'une durée plus longue couvrant la coproduction. Les questions d'assurance devront être également vérifiées.

Itinérance
:: L'association à un autre lieu relativement proche permet la mise en place d'une manifestation commune qui sera traitée dans chaque lieu de façon particulière. Là aussi, un seul commissaire d'exposition suffit, les transports, les assurances, la communication et la publicité seront traités globalement et les coûts diminueront pour chacune des deux structures. C'est aussi l'occasion de réaliser un catalogue commun.
Si économiquement il est intéressant de travailler en partenariat avec un ou plusieurs autres lieux, cela demande une bonne connaissance des partenaires choisis, de grandes qualités de négociation, un suivi important et surtout la mise en place de règles strictes auxquelles il faudra se conformer dès le début de la collaboration.

LE PRÊT DES ŒUVRES

C'est l'opération pivot du projet d'exposition, et pour cela la recherche documentaire et la sélection des œuvres aura été entreprise très en amont. Il convient bien entendu d'avoir précisément identifié et choisi les propriétaires ou prêteurs des œuvres : en premier lieu pour emprunter des œuvres on s'adressera à l'artiste si c'est une exposition d'art contemporain, à une (ou des) galerie(s) ou collection(s) privée(s), à des particuliers, à des collections publiques (musées, centres d'art, Frac, etc.). Attention, certaines collections publiques doivent être sollicitées au moins six mois avant l'exposition, car les commissions de prêt se réunissent à dates fixes. En règle générale, il faut toujours s'assurer le plus tôt possible de la disponibilité d'une œuvre.

LA DEMANDE DE PRÊT

Formulée dans un courrier officiel, elle est adressée par le responsable de la manifestation ou par l'entremise de sa tutelle, elle justifiera la nécessité d'intégrer les œuvres sollicitées dans l'exposition. Après accord tacite du prêteur, un formulaire de prêt d'œuvre (en trois exemplaires : emprunteur, prêteur, assurance ; un formulaire par œuvre) est soumis au propriétaire de(s) l'œuvre(s). Ce document sera renseigné, signé et daté par le prêteur et par l'emprunteur. Il est le plus souvent complété par une convention de prêt dans laquelle les contractants s'engagent sur le respect des conditions qui régissent le prêt. En cas de litige, on pourra se référer à ces documents.

LE FORMULAIRE DE PRÊT D'ŒUVRE

à en-tête de l'emprunteur-organisateur (nom et coordonnées exactes)

:: **Titre de l'exposition :**

:: **Lieu et date de l'exposition :**

:: **Nom du prêteur et coordonnées exactes :**

:: **Nom de l'artiste :**

:: **Description de l'œuvre :**
titre de l'œuvre, année de création, technique et matériaux, dimensions en cm avec et sans cadre ou avec et sans socle (hauteur, largeur, profondeur)

:: **État de l'œuvre :**
accompagné d'un constat d'état établi par le propriétaire de l'œuvre

:: **Assurance de l'œuvre :**
indiquant sa valeur en euros (le prêteur en détermine le montant)

:: **Mentions obligatoires :**
Comment le prêteur veut-il être nommé sur les cartels et/ou dans le catalogue ?

:: **Droits de reproduction et de photographie :**
pour l'édition du catalogue, la promotion de l'exposition, la fabrication de produits dérivés ou à des fins éducatives... Le prêteur sera prié d'envoyer un document visuel de l'œuvre (photographie, ektachrome ou fichier numérique, libre de droits et précisant les mentions obligatoires)

:: **Transport :**
adresse d'enlèvement de l'œuvre, de dépôt et de retour, en précisant à quelles dates se feront ces opérations. Préciser le poids approximatif de l'œuvre, son emballage (caisse ou autre). Sauf convention contraire, les frais d'emballage, de transport et les assurances sont à la charge de l'emprunteur

:: **Remarques du prêteur :**
à propos du transport, du niveau d'éclairement de l'œuvre, etc.

:: **Remarques de l'emprunteur :**

L´ASSURANCE DES ŒUVRES

Une œuvre empruntée doit être assurée pendant son transport et pendant son accrochage à la valeur indiquée par le prêteur (mentionnée sur le formulaire de prêt). Dans la majorité des cas, c´est l´emprunteur qui fait assurer l´œuvre, mais il peut arriver que le prêteur souhaite le faire auprès de son propre assureur. Il fera alors parvenir à l´emprunteur une facture de la somme couvrant la période pendant laquelle l´œuvre est empruntée. Quoi qu´il en soit, on demandera le plus tôt possible à l´assurance un exemplaire du certificat d´assurance pour le prêteur - et on le lui enverra - et un autre pour l´emprunteur. On choisira une assurance tous risques, « clou à clou » : c´est la meilleure protection pour une œuvre, puisqu´elle garantit tous les risques possibles de son départ du lieu d´origine (soit chez le prêteur) jusqu´au moment où elle revient à son « clou » d´origine, incluant ainsi son transport aller-retour et la durée de son exposition (ne pas manquer de lire attentivement les clauses du contrat).
On peut également assurer l´œuvre hors transport. Celui-ci est alors pris en charge par le transporteur ou par le prêteur. S´il assure l´œuvre « clou à clou », l´emprunteur devra vérifier que l´œuvre est partie de chez le prêteur dans les conditions décrites par le contrat de prêt, et qu´elle est arrivée chez lui dans les mêmes conditions. Vérifier donc dès son arrivée l´état physique de l´œuvre afin de pouvoir engager si besoin un recours contre le transporteur. Les musées établissent généralement un constat d´état de l´œuvre au départ de son lieu d´origine et une contre-expertise à son retour chez le prêteur. Il est recommandé de prendre connaissance des documents qui accompagnent les œuvres. Toute dégradation devra immédiatement être signalée à l´assureur.

LE TRANSPORT DES ŒUVRES

Le transport doit être l´objet des plus grands soins (voir chapitre 4 « Les œuvres : conservation et traitement »). Il peut être réalisé par un transporteur professionnel ou par l´organisateur lui-même.

PAR UN PRESTATAIRE

:: S´enquérir des exigences du prêteur concernant la conservation des œuvres pendant le transport, ne pas hésiter à demander différents devis les plus détaillés possible sur les conditions du transport (véhicule capitonné, emballages et protections, formalités douanières si nécessaire).
:: Fournir à la société de transport une liste très détaillée des œuvres à transporter (auteur, titre, technique, dimensions, poids, conditions d´emballage, lieu d´enlèvement, lieu de déchargement). La plupart de ces informations figurent sur le formulaire de prêt.

PAR L'ORGANISATEUR

Cette solution est en passe de disparaître compte tenu des conditions à respecter et des risques encourus, à moins d'être aussi bien équipé en matériel et en personnel qu'un bon spécialiste. Toutes les précautions nécessaires devront être prises :

:: le véhicule envisagé doit être au minimum verrouillé et couvert ;
:: se munir de nombreux éléments d'emballage et de protection (plastique bulle, couvertures, sangles, etc.) ;
:: vérifier que les œuvres sont bien assurées pour le transport ;
:: prévoir deux personnes pour réaliser le transport ;
:: si les œuvres se trouvaient à l'étranger, s'assurer que toutes les formalités douanières ont été respectées : il faut passer par un transitaire au départ et à l'arrivée pour l'exportation et l'importation temporaires des œuvres (même chose pour le retour, faire établir les formulaires nécessaires). Néanmoins, il est déconseillé de vouloir effectuer soi-même le transport de l'étranger car l'opération reste très compliquée et peut être source de nombreux désagréments.

CHAPITRE 2

LE DROIT D'AUTEUR

:: Principes généraux sur le droit d'auteur

:: L'étendue de la protection

Dans le cadre de l'organisation d'expositions, on peut se trouver confronté aux règles concernant les droits de l'artiste sur sa création. Il appartient au responsable de l'exposition de se prémunir contre toute atteinte à ces droits fondamentaux de l'auteur, qui sont autant de garanties de travail, et qu'il faut connaître pour ne pas opérer dans l'illégalité.

PRINCIPES GÉNÉRAUX SUR LE DROIT D'AUTEUR

Les textes qui régissent aujourd'hui le droit d'auteur sont : la loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique modifiée par la loi n° 85-650 du 3 juillet 1985 relatives aux droits d'auteur. Ces deux textes, ainsi que d'autres plus anciens, ont été regroupés et refondus par la loi n°92597 du 1er juillet 1992 relative au code de la Propriété intellectuelle (C.P.I.). L'idée générale de cette législation est contenue dans l'art. L.111-1 du C.P.I. qui dispose :

> *« L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial, qui sont déterminés par les livres I et III du présent code. L'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte aucune dérogation à la jouissance du droit reconnu par l'alinéa 1er. »*

L'art. L.112-1 du code de la Propriété intellectuelle énonce :

> *« Les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination. »*

Ainsi la protection opère que l'œuvre appartienne au domaine des lettres, de la musique ou des arts plastiques, quel que soit son procédé de réalisation, quelle que soit sa destination œuvre d'art pur ou d'art appliqué, à but esthétique ou utilitaire - et, quel qu'en soit le mérite ou l'importance. Donc à la lecture de l'art. L.112-1 (code de la Propriété intellectuelle) il apparaît que l'auteur jouit, du fait de sa création, d'une très forte protection quant à son œuvre, qu'il en soit ou non le propriétaire matériel :

> *« la propriété incorporelle définie par l'article L.111-1 est indépendante de la propriété de l'objet matériel » (L.111-3).*

L'ÉTENDUE DE LA PROTECTION

L'art. L.111-1 du code de la Propriété intellectuelle dispose que le droit de l'auteur

> *« comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial ».*

Ce sont les deux aspects du droit d'auteur que nous allons développer.

LE DROIT MORAL

C'est un droit attaché à la personne de l'auteur et non à son patrimoine, il ne se préoccupe pas de considérations pécuniaires mais s'attache à la considération morale, à l'honneur de l'auteur et de ce qui émane directement de lui, c'est à dire son œuvre. Élément personnel mais qui comme son œuvre lui survivra, le droit moral est inaliénable, perpétuel (il subsiste après l'expiration du droit pécuniaire qui est de 70 ans après le décès de l'auteur), imprescriptible et insaisissable. Les droits moraux que pourra effectivement faire valoir l'artiste sont les suivants :

Le droit de divulgation (L.121-2 C.P.I.)
C'est la faculté pour tout artiste de pouvoir décider du moment et de la manière dont son œuvre sera publiée et/ou montrée au public. Ainsi l'artiste a le droit de divulguer ses œuvres, cette divulgation entraînant l'application possible de droits patrimoniaux.
Et dès lors que l'artiste a choisi son mode de divulgation et une fois celle-ci opérée, un tiers ne pourra pas, en principe, sans son accord, reproduire ou présenter l'œuvre au public. Car la divulgation est faite sous une forme précise et ne présume pas l'accord de l'artiste pour d'autres types de divulgation*.

* L'arrêt de la Cour d'Appel de Paris, 4e Ch du 13/02/1981 (RIDA 1982 n°114) précise qu'aux termes de l'art. 19 de la loi du 11 mars 1957, l'auteur seul a le droit de divulguer son œuvre, il détermine lui-même le procédé de divulgation et fixe les conditions de celle-ci. Charge à lui de contrôler et d'autoriser les circuits de divulgation éventuellement multiples.

Le droit de repentir ou de retrait (L.121-4 C.P.I.)
C'est la possibilité offerte à l'artiste de retirer un droit d'exploitation accordé ou de refuser de transmettre à un client des œuvres commandées.
Ce droit est prévu par l'art. L.121-4 C.P.I. :

> *« Nonobstant la cession de son droit d'exploitation, l'auteur, même postérieurement à la publication de son œuvre, jouit d'un droit de repentir ou de retrait vis-à-vis du cessionnaire. Il ne peut toutefois exercer ce droit qu'à charge d'indemniser préalablement le cessionnaire du préjudice que ce repentir ou ce retrait peut lui causer ».*

S'il s'agit d'un droit respectant les éventuels scrupules ou regrets que l'auteur aurait pu avoir de divulguer son œuvre. Il est rarement utilisé, car il représente une atteinte au respect du contrat liant l'artiste avec un tiers. La loi exige que l'artiste, s'il utilise son droit de repentir ou de retrait, indemnise le cessionnaire du préjudice subi. Dans le cas où l'auteur reviendrait une fois encore sur sa décision, c'est-à-dire qu'il décide à nouveau de faire publier ou exposer, il devrait offrir en priorité les droits d'exploitation au cessionnaire originaire et aux mêmes conditions.

LE DROIT AU RESPECT DU NOM ET AU RESPECT DE L'ŒUVRE

Prérogative essentielle du droit moral, l'artiste doit pouvoir bénéficier sans réserve du droit à la paternité et au respect de l'œuvre. Il est essentiel que l'utilisateur fasse figurer la mention du nom de l'auteur sous l'œuvre lors d'une reproduction des œuvres.

Le droit au respect du nom (L.121-1 C.P.I.)
Ce droit s'exerce positivement quand l'auteur revendique la paternité d'une œuvre et le droit de faire figurer son patronyme, un pseudonyme ou encore d'exiger l'anonymat, et négativement lorsqu'il conteste l'attribution d'une œuvre ou l'usurpation de ses droits par les tiers. La mention exacte et complète de son nom ou de son pseudonyme, notamment sur chaque reproduction, satisfait ce droit. Ce droit s'exerce en dehors de tout dépôt légal ou copyright.

Le droit au respect de l'œuvre (L.121-1 C.P.I.)
Dans le cadre d'un cessionnaire de droit, on considère que celui-ci a l'obligation de respecter l'œuvre sur laquelle des droits lui ont été transmis. Ainsi, l'auteur pourrait se plaindre si :

> *« les modifications apportées à l'œuvre faussent le jugement d'un auditeur ou d'un spectateur ».*

La jurisprudence considère que :

> *« le droit moral qui appartient à l'auteur d'une œuvre artistique donne à celui-ci la faculté de veiller, après sa divulgation au public, à ce que son œuvre ne soit pas dénaturée ou mutilée ».*

Ce droit permettra, par exemple de poursuivre l'acquéreur d'une œuvre d'art qui aurait mutilé cette dernière en la découpant en panneaux. La violation du droit moral sera condamnée par des sanctions civiles : dommages et intérêts, saisies, destructions d'exemplaires frauduleux, insertion du nom dans les publications à venir, et des sanctions pénales (amendes).
Il appartiendra au responsable d'un lieu d'exposition de respecter notamment les conditions d'accrochage et de présentation demandées par l'artiste, pour ne pas « dénaturer » son œuvre et ne pas réaliser ainsi une atteinte au droit au respect de l'œuvre, que l'artiste pourrait alors invoquer pour interrompre la présentation publique.

LES DROITS PATRIMONIAUX (L.122-1 C.P.I)

La loi accorde à l'artiste un droit exclusif d'exploitation de ses œuvres. Tout auteur pourra, s'il le désire, assurer une exploitation directe de ses œuvres, ou accorder à un tiers l'exploitation dans des conditions déterminées par contrat. Le principe sera celui de l'intéressement de l'auteur à toutes les utilisations de son œuvre. Des droits distincts sont accordés : le droit de reproduction (L.122-3) et le droit de représentation.

Le droit de reproduction

La reproduction, droit fondamental, est définie par l'art. L.122-3 C.P.I. comme

> *« la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte ».*

Ces procédés, très différents les uns des autres, peuvent mettre le public en contact indirect ou direct, comme une présentation publique, avec l'œuvre. Toute atteinte au droit de reproduction constitue un délit de contrefaçon art L.335-2 et suivants.

> *« Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (L.122-4).*

Ainsi, même un cessionnaire qui aura eu l'autorisation de reproduire des œuvres d'art pour un usage précis réalisera une contrefaçon en étendant les reproductions à un usage non autorisé par l'artiste. Dans le cadre de la reproduction d'œuvres d'art, il faudra donc s'assurer directement auprès de l'artiste, de sa société de gestion des droits d'auteur ou de ses ayants droit s'il est décédé, et même s'il n'est plus propriétaire de l'œuvre, s'il vous autorise, à quel prix et dans quelles limites, à reproduire sa création.
Attention : le photographe qui aura réalisé les reproductions bénéficiera également d'un droit à la fois moral et patrimonial sur sa création.
Il est donc impératif de s'assurer de contrats écrits, mettant en place toutes les conditions de la reproduction, les limites et les rémunérations (proportionnelles ou forfaitaires).

Le droit de représentation

Selon l'art. L.122-2 C.P.I.,

> *« la représentation consiste dans la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque, et notamment par récitation publique, exécution lyrique, représentation dramatique, présentation publique, projection publique et transmission dans un lieu public de l'œuvre télédiffusée ».*

Pour la doctrine*, ainsi que pour la jurisprudence, le concept d'exposition doit être intégré à la notion de représentation au sens de l'art. L.122-2. Il n'y a pas toujours de rémunération accordée à l'artiste lorsque ses œuvres sont exposées au public, il n'en demeure pas moins que toute exposition doit être expressément autorisée par l'artiste ou ses ayants droit. Cour d'Appel de Paris (4e chambre, section A) - 20 septembre 2000 G.D. c/ Ass. P.B. :

> *« Que l'exposition d'une œuvre photographique à la vue du public constitue donc une représentation, au sens de l'article L.122-2 du code de la Propriété intellectuelle, qui justifiait le consentement préalable de l'auteur ».*

* Revue internationale du droit d'auteur, n°156, avril 1993, « Réflexions sur le droit d'exposition », Wladimir Duchemin.

La transmission des droits d'exploitation

L'artiste dispose d'un droit exclusif d'exploitation sur son œuvre qu'il peut céder, s'il le désire, à un tiers. Cependant, la cession des droits d'auteur n'est ni générale, art. L.1227 C.P.I. :

> *« la cession du droit de représentation n'emporte pas celle du droit de reproduction »*

(et inversement), ni absolue art. L.131-1 C.P.I. :

> *« la cession globale des œuvres futures est nulle ».*

La cession est toujours limitée aux modes d'exploitation prévus au contrat. Selon l'art. L.131-2 C.P.I., les contrats de cession des droits doivent être réalisés par écrit, et chaque droit cédé doit faire l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession. Le domaine d'exploitation des droits cédés devra, selon l'art. L.131-3 C.P.I., être délimité quant à son étendue, sa destination, quant au lieu et à la durée. L'art. L.131-4 C.P.I. énonce que la cession doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation. La possibilité d'une rémunération forfaitaire étant néanmoins possible dans quelques cas, avec l'accord formel de l'auteur, art. L.132-6 et L.121-8 C.P.I..

Le droit de citation

En faisant appel à la notion de droit de citation

> *« sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source »*

(art. L.122-5 C.P.I.), l'auteur ne pourra interdire, si l'œuvre a été préalablement divulguée,

> *« les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées ».*

Dans le cas de la reproduction des œuvres d'art, celle-ci devra être nécessaire au raisonnement,

> *« la simple reproduction à des fins d'illustration ne saurait être admise comme citation sinon toute reproduction deviendrait citation et serait libre de ce fait »**

Ainsi, l'on pourra admettre une reproduction à titre d'information sur l'exposition dans la presse, en s'assurant par contre que les droits du photographe qui a réalisé la reproduction sont bien respectés.
Dans le cadre d'un lieu d'exposition, ces différentes prérogatives de l'artiste seront à prendre en compte. S'assurer de l'accord de l'artiste ou de ses ayants droit (héritiers) et pas seulement du propriétaire de l'œuvre qui ne dispose pas (en théorie) des droits d'auteur. Il faut savoir d'autre part qu'il existe des sociétés de perception et de répartition des droits d'auteur qui représentent les auteurs qui y adhèrent. Il est donc indispensable d'entrer en contact avec ces sociétés lorsqu'un artiste y est affilié (ADAGP, SCAM, SAIF).
Enfin, il est rappelé que la copie de logiciels (dans le cas d'une exposition d'œuvres numériques) est strictement prohibée et passible des sanctions concernant la contrefaçon soit deux ans d'emprisonnement et 150 000 € d'amende (L.335-3 du C.P.I.).

* Jean-Paul Oberthür, Nouveau guide du droit d'auteur en photographie, Annuaire de la photographie professionnelle, 1988.

CHAPITRE 3

LE LIEU D'EXPOSITION

:: Le lieu d'exposition dans son contexte : le rapport au territoire, à la ville

:: De l'aménagement des espaces à leur exploitation

:: L'organisation spatiale de l'ensemble

:: La maîtrise de l'environnement

Tout édifice voué à la présentation publique d'œuvres d'art, quelle que soit sa vocation d'origine, doit offrir des qualités architecturales particulières relatives à l'accueil et à la sécurité des visiteurs, à la présentation et à la sauvegarde des œuvres ainsi que des conditions de travail satisfaisantes pour ceux qui en ont la charge.

Ces qualités concernent aussi bien le territoire du lieu d'exposition, - le milieu géographique dans lequel il s'insère, son accessibilité, son contexte immédiat, ses abords, son image extérieure - que son enveloppe, l'organisation générale et la distribution de ses volumes intérieurs, les relations physiques qu'ils entretiennent entre eux et avec l'extérieur, leurs formes et leurs dimensions, la nature et l'aspect des revêtements des différentes parois qui les composent, les fermetures, les réseaux, les équipements dont ils disposent.

Dans la plupart des cas, le responsable d'un lieu d'exposition n'aura pas le loisir d'être associé à la conception d'édifices neufs mais devra, peu ou prou, s'accommoder de locaux existants : s'y adapter ou les aménager, les modifier, les transformer éventuellement, selon les moyens dont il dispose. Ainsi, plutôt que la définition improbable de ce que doit être un lieu d'exposition idéal, le présent chapitre résume les dispositions à éviter si l'on souhaite conserver un minimum de liberté dans l'organisation des expositions.

LE LIEU D'EXPOSITION DANS SON CONTEXTE : LE RAPPORT AU TERRITOIRE, À LA VILLE

Le choix initial du lieu d'implantation d'une galerie d'exposition doit tenir compte des contraintes de son environnement immédiat et de ses potentialités en matière de desserte et de circulation, d'accès, de stationnement des véhicules. Ce choix doit également prévoir les possibilités immédiates ou futures de développement de la signalétique, de supports d'information, de la mise en valeur par le traitement paysager des abords, de prolongement extérieur des manifestations - ne serait-ce que lors des vernissages. Il ne faut pas non plus négliger les éventuelles extensions qu'à long terme le projet pourrait nécessiter. Ces aspects, qui semblent exiger un contexte bâti peu dense, sont à mettre en balance avec les avantages qu'apporte l'insertion dans un centre urbain, où il est plus facile d'attirer un nombre élevé de visiteurs.

DE L'AMÉNAGEMENT DES ESPACES À LEUR EXPLOITATION

Avant toute chose, les travaux de réhabilitation visant à aménager un lieu d'exposition devront en particulier garantir pour l'avenir de bonnes conditions d'exploitation et de maintenance. La fréquentation régulière par un public nombreux s'accompagne en effet très vite d'une sorte d'érosion de l'équipement que l'on avait généralement sous-estimée lors de la conception. Dans l'enthousiasme de la création de toute nouvelle structure on tend généralement à négliger le réalisme à long terme. Dans le cas des salles d'exposition, le renouvellement fréquent des présentations,

la mise en œuvre d'expositions temporaires sont des facteurs d'accélération du vieillissement des revêtements de sols, de murs, comme des appareils d'éclairage ou des dispositifs d'accrochage.
De plus, les budgets de fonctionnement étant rarement confortables pour ce type d'équipement, on hésite à leurs faire subir de trop fréquents travaux de remise en état. Pour ces raisons, auxquelles s'ajoute le contrôle climatique que réclament la conservation des œuvres et le confort des visiteurs, il importe de soigner particulièrement l'isolation thermique du bâtiment que l'on construit ou que l'on réhabilite. Le choix d'un système de chauffage souple et économique n'en sera que facilité. Le choix des matériaux de revêtement, ainsi que celui des divers mobiliers et équipements, sera également déterminé par les conditions d'entretien et la résistance à l'usure.

L'ORGANISATION SPATIALE DE L'ENSEMBLE

L'ACCUEIL

Autour des espaces d'exposition proprement dits et des locaux abritant les fonctions techniques et administratives afférentes, un lieu d'exposition doit comporter diverses dispositions liées à l'accueil du public. Les espaces destinés au public doivent prédisposer le visiteur à la découverte de l'exposition. Il est souvent possible de créer des transparences laissant percevoir l'exposition dès l'entrée, jouant un rôle d'appel, tout en maintenant une relative autonomie des fonctions d'accueil, services, ventes, voire cafétéria. Dans le cas d'un monument historique ou d'une architecture remarquable, c'est aussi dès l'entrée que l'on doit trouver l'espace privilégié de la découverte de l'édifice. Il est alors souhaitable que billetterie et contingences liées à l'accueil n'interviennent qu'au second plan : laissant, lorsque c'est possible, un premier hall d'entrée libre de toute signalétique encombrante, de toute fonction commerciale manifeste. Vestibule, sas et autres espaces de transition ont aussi pour rôle d'améliorer l'inertie hygrométrique du bâtiment, et de réduire à l'intérieur les effets des variations climatiques extérieures.

LES SALLES D'EXPOSITION

C'est pour leur aménagement qu'il faudra au mieux exploiter les potentialités du lieu : rechercher la possibilité d'articuler des parcours de visite différents, d'accueillir des œuvres de nature et de format variés, et éventuellement d'exposer aussi à l'extérieur. Les améliorations de locaux existants convertis

en lieux d'exposition consistent pour une grande part à permettre une meilleure adaptabilité, une plus grande souplesse d'utilisation, afin que l'organisateur de chaque manifestation puisse disposer d'une marge de manœuvre importante. Ainsi les volumes découlant de l'aménagement initial du lieu d'exposition devront être les plus grands possible si l'on souhaite pouvoir présenter confortablement des œuvres de grand format avec un recul suffisant. La distribution générale des salles devra éviter au visiteur de devoir revenir sur ses pas ; une distribution en boucle permet une plus grande souplesse dans le choix des parcours de visite.

Il sera toujours possible, si cela s'avérait nécessaire, de cloisonner provisoirement de vastes locaux libres pour mieux articuler les composantes d'une exposition ; il semblera au contraire monotone de devoir soumettre tout projet à une organisation spatiale immuable. Les mobiliers et équipements complémentaires devront être choisis pour la discrétion de leur apparence. Les sièges, en particulier, doivent permettre au visiteur de prendre quelque repos sans pour autant que les espaces d'exposition prennent l'allure de salles d'attente.

LES RÉSERVES

En plus des divers locaux techniques indispensables pour le bon entretien de l'édifice et la préparation des manifestations, il est souhaitable que tous les lieux d'exposition soient dotés de réserves, distinctes de tout dépôt, remise ou atelier. Ces réserves permettront notamment de mettre à l'abri, à l'issue d'une manifestation, et pour un bref délai, les œuvres qui doivent être rendues aux prêteurs. Plus particulièrement pour ceux des lieux d'exposition qui, comme les musées, sont aussi des lieux de conservation de collections, il convient d'attacher une grande importance aux conditions de mise en réserve.
Les conditions à réunir pour une bonne conservation sont les mêmes que celles que doivent offrir les salles d'exposition, mais revêtent pour les œuvres une importance accrue, d'une part à cause de la durée du séjour en réserve et d'autre part du fait que ces salles font l'objet d'une moindre surveillance. Dans les locaux affectés à l'usage de réserves, il faudra en effet obtenir une stabilité hygrométrique en rapport avec la sensibilité des collections. Il faudra également lutter contre les risques de désordres liés à l'humidité : qu'il s'agisse d'infiltration d'humidité extérieure ou de

condensation par défaut de ventilation. De plus il faudra, par tous les moyens, prévenir les risques divers d'accidents susceptibles d'endommager les collections par l'eau ou le feu : fuites de canalisations diverses, défaut d'étanchéité des fenêtres, désordres électriques. Les locaux servant de réserves doivent être efficacement fermés pour éviter le vol, mais parfaitement accessibles pour être utilisables : la voie d'accès, les portes d'entrée, les circulations doivent respecter une largeur minimale en rapport avec les dimensions des œuvres entreposées.

LES MATÉRIAUX DE REVÊTEMENT

À l'occasion de tout aménagement ou de toute réhabilitation, on choisira de préférence des revêtements d'aspect neutre, d'entretien facile, et lorsque c'est compatible avec le bâtiment, phoniquement absorbants. Au sol, le parquet reste reconnu comme une solution satisfaisante. Un doublage des parois permettra dans certains cas de régler en une seule opération les divers problèmes de réfection des revêtements muraux, de passage des fluides et de ménager une solution d'accrochage des œuvres. Plus rigides que les traditionnelles plaques de plâtre, des plaques de gypse renforcées par fibre de cellulose permettent d'accrocher jusqu'à 50 kg par vis avec cheville à expansion et de reboucher à l'aide d'un enduit approprié. Une peinture blanche, appliquée au moins aux plafonds, garantira les meilleures conditions de diffusion de la lumière. Aux murs, on pourra préférer pour sa neutralité, comme couleur de fond s'effaçant derrière les œuvres, un gris très clair, légèrement bleuté. Le blanc, souvent considéré comme une « non couleur », est bien au contraire la somme de toutes lorsqu'il est fortement éclairé, et à ce titre loin d'être neutre. D'un entretien plus facile, notamment lorsque l'on souhaite repeindre rapidement certaines parois entre deux expositions, le blanc renvoie mieux la lumière, ce qui peut créer des contrastes gênants autour d'une toile, selon le matériel d'éclairage dont on dispose.

LA MAÎTRISE DE L'ENVIRONNEMENT

LUMIÈRE NATURELLE

Les baies ouvrant directement sur l'extérieur, si elles trouvent leur place dans les séquences d'exposition et méritent d'être maintenues, doivent recevoir un traitement empêchant le soleil direct d'atteindre les œuvres : au minimum un film anti-UV apposé sur les vitrages. De la même façon, lorsqu'elles existent, on pourra exploiter les dispositions d'éclairage

zénithal en plafond pour permettre l'utilisation de la lumière naturelle à condition de se prémunir contre toute insolation directe au moyen de stores et de dispositifs d'occultation. Toutefois, dans les constructions anciennes, à moins d'une réhabilitation lourde, ces dispositions en toitures sont rarement fiables, du point de vue de l'étanchéité à l'eau ou à l'air et font courir un risque certain aux objets exposés, en plus de l'ensoleillement et des déperditions thermiques qu'elles provoquent.

CONTRÔLE CLIMATIQUE

Le contrôle climatique des lieux d'exposition doit permettre de maîtriser les écarts de température, de stabiliser l'humidité relative, d'assurer le renouvellement de l'air. Dans le cas de bâtiments anciens, l'étanchéité à l'air du bâtiment pourra généralement être améliorée par l'ajustement des fenêtres complété par la pose de joints en fond de feuillure. La mise en place de sas limitera l'échange thermique à l'entrée. L'emploi de matériaux isolants pour les huisseries, la mise en place de doubles vitrages, la pose d'une isolation thermique judicieuse permettront non seulement de diminuer les dépenses de chauffage et d'améliorer le confort, mais aussi de réduire la condensation qui tend à se produire aux ponts thermiques.

ACOUSTIQUE DES SALLES

L'acoustique dépend de la disposition des locaux, des matériaux qui les constituent et en habillent les parois. Généralement lorsque les salles résonnent trop fortement, que les sons que l'on y produit se réverbèrent en semblant s'amplifier, des corrections sensibles peuvent être apportées en apposant des revêtements absorbants, ou même en limitant l'intervention à l'installation de panneaux capteurs ou de dispositifs isolés formant un piège à sons. Mais il ne faut pas négliger le fait que les conditions acoustiques d'une salle peuvent nettement changer selon son occupation. L'ambiance sonore peut être modifiée par le nombre de visiteurs et la rumeur que peuvent produire quelques personnes même lorsqu'elles parlent bas. Aussi, tous les mobiliers, aménagements ou œuvres qui couvrent certaines parois ou jonchent le sol, vont sensiblement modifier le volume des salles d'exposition, donc leur acoustique.
Ces différentes recommandations étant prises en compte, l'espace d'exposition peut enfin offrir aux artistes et aux organisateurs de manifestations le cadre le plus large, affranchi des plus lourdes contraintes physiques, et leur permettre sans transiger, d'aménager la rencontre avec le public.

FRAGILE

FRAGILE
NE PAS RENVERSER
BAS

CHAPITRE 4

LES ŒUVRES : CONSERVATION ET TRAITEMENT

:: Les conditions de conservation

:: Principes généraux

:: Les matériaux constitutifs des œuvres et leur sensibilité à la lumière

:: Prévention des risques de dégradation accidentelle

Pendant plusieurs siècles, les œuvres d'art, avec les matériaux constitutifs du moment, rarement soumises aux déplacements et manipulées avec le plus grand respect, se sont maintenues en état et dans des conditions climatiques stables. Un certain nombre d'entre elles ont pu parvenir jusqu'à nous.

Les techniques, les matériaux et les mises en œuvre pratiqués par les artistes d'aujourd'hui modifient profondément la forme matérielle d'une œuvre d'art et appellent de nouvelles attentions pour la préserver. Tout responsable d'une œuvre a le devoir de s'attacher à sa conservation et d'être particulièrement vigilant sur les risques d'accidents afin d'éviter des altérations irréversibles, notamment lorsque s'imposent des déplacements à l'occasion d'expositions.

LES CONDITIONS DE CONSERVATION

Les variations climatiques sont toujours une cause de mouvements internes ayant des conséquences néfastes pour l'œuvre. C'est encore plus vrai pour les œuvres contemporaines, en raison de l'hétérogénéité des matériaux qui les composent. Ces modifications thermiques et hygrométriques sont à l'origine de bien des vieillissements prématurés. Une œuvre subit des modifications d'une pièce à une autre du fait du nombre de fenêtres, de l'épaisseur des parois, de l'orientation, des différences de répartition de chaleur dans un bâtiment, etc.
Il est bon de se souvenir que les températures ainsi que les conditions hygrométriques peuvent subir sous nos climats de fortes variations d'amplitude.
Le phénomène est encore plus important lors du déplacement d'une œuvre, d'un lieu géographique à un autre : sortie de l'œuvre de son milieu, mise en caisse, transport par avion ou en camion, installation dans le lieu d'exposition temporaire, puis retour avec les mêmes risques de chocs climatiques. Ce qui paraît un événement anodin s'avère être pour les œuvres contemporaines un bouleversement important.
Acteurs ou observateurs des grands bouleversements de leur siècle, les artistes sont des précurseurs dans la recherche d'une multiplicité d'expressions face à une uniformisation du monde. À l'heure où les frontières de la communication et les distances s'estompent, l'usage et la recherche de nouveaux matériaux comme l'expérimentation de nouvelles techniques se sont multipliés.
Même si on ne peut parler de renversement d'attitude vis-à-vis de l'art traditionnel, il est incontestable que les œuvres sont aujourd'hui davantage soumises aux agressions de l'environnement. Déplacements fréquents, brusque modification des températures et chauffage intensif, lumières fortes, etc.
Les œuvres contemporaines souvent composites supportent particulièrement mal ces tensions. Par la spécificité des matériaux qui les composent (matériaux organiques d'origine animale ou végétale, résines de synthèse, photographie...) ou de leurs choix techniques (peintures à forts empâtements, monochromes, absence de cadres, toiles libres, assemblages instables...), ce sont des œuvres fragiles qui nécessitent certaines précautions. La méconnaissance des techniques de mise en œuvre, l'hétérogénéité des matériaux constitutifs sont autant de paramètres qui vont à l'encontre d'une stabilité des œuvres contemporaines. Il appartient donc à tous ceux qui prennent en charge temporairement ou à plus long terme ces œuvres, de veiller à leur assurer, au minimum, des conditions d'environnement qui ne soient pas à l'origine d'un vieillissement prématuré. Le responsable de l'établissement doit porter une attention particulière à certains paramètres de conservation durant toute la période pendant laquelle l'œuvre lui a été confiée ; l'objectif de ce chapitre est de l'aider à les apprécier.

PRINCIPES GÉNÉRAUX

Les œuvres peuvent souffrir tout autant de l'humidité et de la température que de la lumière. Une bonne conservation nécessite le maintien d'une ambiance climatique la plus constante possible en évitant les fluctuations brusques, beaucoup plus dangereuses que les variations lentes de même amplitude. Il est utile, avant de décider de l'affectation d'une salle ou d'un lieu, d'en connaître les conditions thermiques et hygrométriques sur une longue durée. Réaliser ces mesures ne pose en général que peu de difficultés, car il existe un délai, qu'il faut mettre à profit, entre la décision de créer un lieu d'exposition et le moment de sa réalisation. Aujourd'hui, de petits appareils électroniques permettent d'effectuer aisément des mesures thermiques et hygrométriques.
Les conditions recommandées pour la conservation des œuvres sont de 45 à 55% d'humidité relative avec une température de 18 à 25°C (en France). En fonction des résultats obtenus lors des mesures, il sera peut-être nécessaire d'assécher le climat ou, au contraire, de l'humidifier. En effet, on notera l'importance primordiale à accorder, pour la bonne conservation des œuvres, à la régularité de l'humidité relative plutôt qu'à celle de la température. C'est l'inverse pour le confort du public, auquel pensent en premier lieu les installateurs de dispositifs de climatisation.
Il ne faut jamais éteindre le chauffage ou la climatisation après la fermeture au public sous peine de générer des chocs climatiques, sources importantes d'altération des œuvres.
Dans tous les cas, la régulation de l'air doit être permanente, y compris la nuit et les jours de fermeture. Si les expositions sont temporaires, il est sans doute inutile d'investir dans un système de climatisation lourd, toutefois il est bon de savoir qu'en l'absence de garanties sur la stabilité et le contrôle du climat de nombreux responsables d'œuvres refuseront le prêt.

L'ÉDIFICE

Dans tous les cas, il convient au préalable de réfléchir à une bonne conception des conditions environnementales d'un édifice plutôt que de réintervenir par la suite. Les solutions de mise en place seront toujours moins onéreuses et mieux adaptées. La présence de l'ensemble des partenaires de l'exploitation du lieu est indispensable et complémentaire lors de l'étude architecturale. Il conviendra d'entendre le responsable des collections mais aussi un restaurateur qui est le professionnel le mieux formé aux contraintes de stabilité des œuvres. D'une façon générale, il faut penser à contrôler régulièrement l'état sanitaire du bâtiment et particulièrement les infestations d'insectes qui sont extrêmement rapides et destructives.

Il est également très important de surveiller et maîtriser les risques de pénétration d'eau dans les locaux destinés à recevoir des œuvres (mauvaise étanchéité des toitures, des fenêtres, infiltrations, passages de canalisations, condensations dues aux appareils de climatisation, etc.). L'humidité provoque très rapidement des déformations, des taches, l'apparition de moisissures.

LES RÉSERVES

Il serait trop long ici de définir tous les paramètres nécessaires à l'installation de réserves. Rappelons simplement que ces parties d'un bâtiment sont encore plus sensibles car moins surveillées que les parties accessibles au public. Trop souvent on accepte des conditions précaires puisque hors de la vue du public. Lorsque les œuvres sont abritées temporairement dans des locaux avant ou après leur exposition, on veillera à ce que leur état sanitaire soit satisfaisant et que les conditions climatiques soient les mêmes que celles des espaces de présentation (voir ci-dessus). D'une façon générale les locaux affectés aux « réserves » de manière durable ou temporaire doivent être bien isolés des variations climatiques et de la lumière (occultation des fenêtres) et régulièrement entretenus. On ne mélangera pas dans ces locaux les œuvres avec les emballages et le stockage d'autres objets ou produits.

LES BÂTIMENTS ANCIENS

Pour obtenir de façon naturelle l'étalement dans le temps des variations climatiques, il est plus facile d'aménager les lieux d'exposition dans des immeubles anciens aux parois épaisses que dans des constructions récentes de qualité inégale, ou trop largement vitrées. L'inertie thermique est en général meilleure dans les édifices anciens et la stabilité climatique y est plus facile à contrôler avec des moyens légers. On augmentera très sensiblement la stabilité climatique naturelle d'une salle d'exposition en réduisant tout simplement le nombre et la surface de ses ouvertures vers l'extérieur. Une salle ouvrant sur l'extérieur devra être précédée d'un sas. Une salle au rez-de-chaussée, si elle est dotée d'une cave ou d'un sous-sol, disposée ainsi sur vide sanitaire, devrait présenter une humidité relative plus faible.
On évitera la « fausse bonne idée » consistant à vouloir « aérer » un édifice possédant une forte inertie thermique au printemps lorsque l'air extérieur commence à se réchauffer : cet air plus chaud et plus humide s'engouffrera dans l'édifice aux murs encore froids provoquant de la condensation sur ces murs. Pour tout type de bâtiment, il convient de ne jamais ouvrir inconsidérément les portes ou fenêtres lorsque les conditions ambiantes extérieures et intérieures sont très différentes.

LES BÂTIMENTS RÉCENTS

Pour un lieu permanent dans un bâtiment récent sans inertie, le traitement de l'air est absolument nécessaire au maintien de la stabilité des œuvres. Pour la plupart de ces constructions récentes, leur implantation isolée, les dispositions fluides et les plans libres, les dimensions des ouvertures sur l'extérieur et la légèreté des matériaux constitutifs des façades, imposent en effet le recours à de puissantes installations de chauffage et de climatisation. Cependant aucune climatisation ne sera efficace dans un bâtiment mal isolé. Les murs peuvent être doublés de cloisons, soit de briques creuses si la pièce est suffisamment spacieuse, soit avec des parois isolantes, pare-vapeur en aluminium ou matière plastique dont l'épaisseur est beaucoup plus faible (prendre conseil auprès d'un spécialiste).

HUMIDITÉ TROP GRANDE

S'il n'existe malheureusement pas de système léger et simple pour assécher l'air d'une pièce, il est toutefois possible d'essayer de le réchauffer. Si la température est basse, on peut l'amener jusqu'à 20°C, l'humidité relative sera automatiquement baissée dans un rapport lié à cette augmentation de température. La création de ventilations hautes et basses devrait également abaisser le taux d'humidité. Ponctuellement, des déshumidificateurs peuvent être disposés dans les salles.

HUMIDITÉ TROP FAIBLE

C'est en général un problème plus simple à résoudre. On vérifiera d'abord que la température des espaces intérieurs ne soit pas trop élevée. Le chauffage général sera réglé à la température de 18 à 19°C (sauf si la température extérieure dépasse 25°C). On assurera ainsi le confort des visiteurs et du personnel tout en préservant les œuvres. L'humidité relative de l'air remontera proportionnellement à la baisse de température. L'adjonction d'un ou plusieurs humidificateurs adaptés au volume de la pièce permet de diffuser dans l'atmosphère une humidité complémentaire. Le coût de ces appareils ayant fortement baissé et leur qualité s'étant bien améliorée, c'est certainement la première action à entreprendre, avant de faire appel à des techniques plus lourdes. Si ces mesures simples, vérifiées par le thermo-hygromètre électronique, ne donnent pas satisfaction, il conviendra de consulter un spécialiste. Il faudra alors prévoir une climatisation, mais il s'agit là d'une opération financièrement lourde. L'étude préalable du lieu d'exposition est par conséquent d'une importance capitale car les coûts ultérieurs peuvent être très élevés, tant pour l'investissement que pour le fonctionnement.

VITRINES

En cas de trop grandes difficultés pour obtenir une bonne régulation thermique des salles d'exposition, on pensera à la solution des espaces vitrés clos (vitrines), plus faciles à réguler. Toutefois une présentation en vitrine n'est pas recommandée pour les œuvres d'art contemporain, dont les matériaux se révèlent souvent instables. Dans les vitrines, la régulation est obtenue à l'aide de matériaux tampons, tel le gel de silice (ou silicagel) dont la propriété est d'absorber ou de rejeter de la vapeur d'eau en fonction de l'humidité relative de l'air. Mais aucune vitrine n'étant parfaitement étanche, le gel de silice évolue vers la saturation, qui se marque par le changement de couleur de ses cristaux. Il faut alors le régénérer.

LES MATÉRIAUX CONSTITUTIFS DES ŒUVRES ET LEUR SENSIBILITÉ À LA LUMIÈRE

La lumière est constituée d'un spectre lumineux, qu'elle soit naturelle ou artificielle. L'éclairement se mesure en lux avec un appareil : le luxmètre. Les rayonnements responsables des altérations ne sont pas tous visibles, les différentes sources de lumière en émettent des proportions variables. L'action de ces rayonnements se cumule dans le temps et les altérations peu perceptibles au quotidien finiront par dénaturer de façon irréversible les œuvres sensibles. La couleur des affiches à la fin d'un été montre aisément l'implication de la lumière sur les matériaux.

Les éléments à prendre en compte sont :

- le temps d'exposition,
- la quantité de lux en direction de l'œuvre,
- l'émission des rayons ultraviolets (dégradation photochimique),
- l'émission de rayons infrarouges (élévation de la température de l'œuvre).

Il convient donc de protéger les œuvres contre les effets néfastes des rayonnements.
Certains matériaux, comme la pierre, la céramique ou les métaux, sont peu sensibles aux effets de la lumière. D'autres comme les peintures sous verre et les émaux, sensibles aux variations de température, au terme d'une exposition longue et intense peuvent subir des altérations. Enfin les objets contenant des matières organiques comme les papiers, dessins, aquarelles, pastels, photographies, lettres, archives, ouvrages manuscrits et imprimés, cuirs, peaux, textiles, certaines peintures, bois, ivoires, plumes, etc., sont extrêmement fragiles. Il en est de même pour les résines synthétiques.
Les œuvres contemporaines sont souvent composites et hétérogènes dans leur constitution. Elles intègrent des matières synthétiques instables dans le temps et beaucoup moins résistantes qu'on ne le croit, surtout quand les techniques d'application n'ont pas été correctement maîtrisées. Attention aux mises en scène lumineuses des œuvres, qui sont de plus en plus fréquentes. Si le rendu esthétique s'en trouve renforcé, les altérations générées ne sont que trop rarement prises en compte.

PROTECTION CONTRE LA LUMIÈRE NATURELLE

Un éclairage naturel est toujours plus délicat à régler qu'un éclairage artificiel.

Pour les lieux d'exposition permanente :

:: verres diffusants ou absorbants spectralement neutres
:: vitres recouvertes d'un film anti U.V.
:: volets, stores ou rideaux

Pour les lieux d'exposition temporaire :

:: film anti U.V.
:: stores devant les vitres

PROTECTION CONTRE LA LUMIÈRE ARTIFICIELLE

:: Lumière à émission d'infrarouge la plus faible possible pour éviter un dégagement de chaleur. Il faut penser à contrôler à l'aide d'un thermomètre la température à proximité des œuvres. Celle-ci ne doit pas dépasser 25°C.
:: Utilisation de fluorescence « de luxe » dont la quantité d'U.V. est très faible.
:: Maximum de 150 à 180 lux pour les objets peu sensibles.
:: Maximum de 50 lux pour papier et textile. Des mesures seront réalisées lors de l'installation générale, puis vérifiées lors de chaque exposition ayant généré un nouvel éclairage. Le temps d'exposition doit être réduit au minimum nécessaire pour les matériaux fragiles (papier, textile, photographie…). On peut utiliser des dispositifs tels que des minuteurs ou des cellules commandant un éclairage uniquement en présence de visiteurs.

PEINTURE DES MURS

:: Mat : plus d'absorption de rayons
:: Blanc de titane : absorption des rayons U.V.
Il est bon de savoir qu'aujourd'hui il existe des peintures contenant des insecticides.

APPAREILS UTILES POUR MESURER LES PARAMÈTRES ENVIRONNEMENTAUX À SURVEILLER DANS UN LIEU D'EXPOSITION

(fournisseurs dans les « pages jaunes » à la rubrique « laboratoire » : appareil, matériel et fourniture)

Thermo-hygromètre : permet la mesure ponctuelle de l'humidité et de la température.
Thermo-hygromètre enregistreur : mêmes renseignements donnés par enregistrement sur feuillet mensuel. Attention étalonnage, entretien et réglage à effectuer régulièrement (tous les six mois). Il existe aussi des appareils électroniques gérés par un logiciel qui représentent un investissement plus coûteux. Leur coût varie entre 100 et 1000 € suivant les performances et les capacités d'enregistrement.
Luxmètre : permet de contrôler et mesurer le niveau d'éclairement en lux provenant de la lumière naturelle ou artificielle (coût entre 200 et 1500 €).
UVmètre : permet de mesurer la quantité d'U.V. émis par les sources lumineuses naturelles ou artificielles (coût entre 200 et 1500 €).

MATÉRIEL POUVANT AMÉLIORER LES CONDITIONS DE CONSERVATION

Humidificateur/déshumidificateur : vérifier que sa capacité correspond au volume de la pièce. En vente chez les spécialistes du bricolage.
Film anti U.V. : se pose aisément sur les vitres mais demande du soin lors de la mise en place et doit être renouvelé au bout de quelques années. En vente chez les diffuseurs de produits verriers ou de protections solaires.
Lumière artificielle : demander à voir la courbe spectrale, choisir les lampes dont l'émission en U.V. est la plus faible.

PRÉVENTION DES RISQUES DE DÉGRADATION ACCIDENTELLE

Les techniques non traditionnelles, les matériaux hétérogènes et instables et les mises en œuvre complexes adoptés par les artistes de notre époque imposent une attention particulière à tous ceux qui sont chargés de la surveillance, de l'entretien, du déplacement de ces œuvres.

LA DOCUMENTATION

Les accidents et incidents sur les œuvres d'art sont malheureusement trop fréquents. Il est ainsi important de veiller à ce qu'il existe une documentation concernant les œuvres avant leur manipulation. Le commissaire d'exposition se doit de vérifier que le propriétaire de l'œuvre possède des documents suffisants (photo ou vidéo, description technique et constat d'état) pour pouvoir la présenter dans les meilleures conditions en tenant compte de la fragilité des matériaux et pratiquer une restauration s'il advenait un dommage. Si ces documents n'existent pas, il est absolument nécessaire de les réaliser avant l'emprunt de l'œuvre.

LA PHOTOGRAPHIE OU LA VIDÉO

Chaque fois que cela sera possible, on utilisera de préférence la vidéo qui permet aisément de réaliser des gros plans ou, pour les sculptures, de tourner autour des œuvres. Ces documents de départ, souvent fondamentaux s'il est nécessaire d'intervenir sur les œuvres par la suite, sont aussi un constat de l'état de l'œuvre au moment de sa prise en charge. Ils permettront d'éviter, au retour, toute contestation non fondée.
La photographie et aujourd'hui la photo numérique, sont également de bons moyens d'information et permettent une large documentation à peu de frais.

LE CONSTAT D'ÉTAT

Il sera nécessaire d'établir une fiche indiquant les dimensions, le poids, les matériaux constitutifs, les parties qui semblent fragiles ou instables, les traces éventuelles d'usure ou d'accidents, les anciennes restaurations et toutes informations sur la nature de l'œuvre qui pourront aussi aider à un emballage et à un transport judicieux. Il ne s'agit pas là d'une formalité mais bien d'une des précautions fondamentales permettant le déplacement des œuvres et leur prise en charge par un emprunteur. Le transport des œuvres d'art est le moment le plus propice à leur altération. Il peut donner lieu à des accidents graves, aux effets parfois irréparables. La manipulation des œuvres contemporaines est encore plus délicate que celle des œuvres

traditionnelles. Des accidents, comme des griffures, pouvant présenter une gravité mineure s'ils affectent une œuvre ancienne déjà marquée par l'usure, affecteront de manière irrémédiable un monochrome contemporain, par exemple.

L'EMBALLAGE

L'emballage des œuvres est nécessaire pour leur déplacement. Il a pour but de les protéger, bien qu'il soit parfois à l'origine d'accidents. Le bon sens et l'attention préviennent ces altérations. Sans prétendre à l'exhaustivité, quelques rappels aideront à limiter ces risques.

:: Indiquer sur l'emballage le haut et le bas de l'œuvre, on évitera le renversement lors du transport ou au moment de l'ouverture (attention, les œuvres de type « peintures » doivent voyager ou être stockées verticalement).
:: Prévoir les éléments de portage comme des sangles ou des poignées, en même temps que l'emballage, il est possible de positionner ces éléments de façon à limiter les risques de rupture de l'emballage et d'en rationaliser la conception.
:: Envelopper l'œuvre avec du papier non électrostatique, non acide et souple avant la pose des couvertures de protection peut être une bonne solution. Nombreuses sont les œuvres protégées, pour un déplacement, d'un simple drap ou encore d'une couverture provoquant, lors de son retrait, la dégradation en arrachant des empâtements de la couche picturale ou en emportant les pigments d'une couche pulvérulente.
:: Un emballage dans un plastique fermé peut générer un « effet de serre » dangereux pour l'œuvre.
:: Ne jamais laisser une œuvre dans son emballage exposée au soleil, ni trop longtemps emballée dans des matériaux à faible porosité.

:: L'emballage doit être complet : il doit protéger toutes les faces de l'œuvre. Si le revers est laissé libre, il reste vulnérable aux atteintes d'un choc ou d'un liquide.
:: Une caisse en bois, même bien isolée, ne doit pas être exposée à la pluie lors d'un passage à l'extérieur.
:: Ne pas oublier que des vibrations fortes, au cours d'un transport en camion, sont susceptibles de désolidariser les couches d'une peinture ou d'entraîner la rupture d'une attache faible.
:: Utiliser des gants de coton lors de la manipulation des œuvres pour éviter les traces de doigts.
:: L'utilisation de vis est toujours préférable aux clous qui arrachent le bois lors de l'ouverture des caisses et provoquent des chocs à leur enfoncement.
:: Après retrait des œuvres, les emballages doivent être soigneusement rangés dans une pièce affectée à leur stockage. Il convient de vérifier que le titre de l'œuvre y est bien indiqué et de réparer immédiatement les parties abîmées.

LES MATÉRIAUX UTILES AU TRANSPORT D'ŒUVRES D'ART

Des gants de coton (à la rubrique des Pages Jaunes « vêtement de travail et professionnels »).
Un rouleau de plastique à bulles (utiliser le côté plat vers l'œuvre).
Un rouleau de papier de soie à PH neutre (pour la protection des photographies).
Mousse de polystyrène pour protéger les sculptures dans les caisses (à la rubrique des Pages Jaunes « fournitures pour emballages »). Contrôler leur résistance à l'écrasement en fonction du poids de l'objet à protéger ou à caler et de ses fragilités.
Un chariot transpalette ou autres appareils de levage et de transport (location dans les magasins spécialisés).

Attention ! Le kraft est un papier acide et rigide qui ne doit pas être en contact direct avec les œuvres. Les « copeaux » de polystyrène n'offrent pas assez de résistance aux chocs et dissimulent les petits éléments qu'on peut perdre au fond d'un emballage.

La phase de l'accrochage présente un risque d'accidents graves sur les œuvres qui ne sont plus protégées par leurs emballages. En effet, celui-ci se fait souvent en même temps que le dernier coup de pinceau du peintre ou le dernier branchement de l'électricien. Si l'œuvre est sortie de son emballage mais n'occupe encore qu'une position précaire, instable, à peine appuyée contre une paroi, on peut alors redouter toutes sortes d'altérations dommageables, chutes d'outils, coups d'escabeaux, taches de peinture... Il est recommandé de stocker

les œuvres déballées dans un local de « réserve » sécurisé ou de ne les déballer qu'au moment précis de leur accrochage, et une par une. En résumé l'emballage et le déballage des œuvres nécessitent une réflexion préalable et un soin particulier lors de leur réalisation.

LE TRANSPORT

Une bonne partie des dégâts occasionnés sur les œuvres d'art est due à leur transport et leur manipulation. On doit normalement prévoir de confier le transport des œuvres à un spécialiste. Si le coût peut paraître trop onéreux, il est important de rappeler que le transporteur est assuré, et qu'en cas de dommage, il est possible de restaurer l'œuvre sans incidence financière pour l'emprunteur. Il emploie un personnel qualifié pour ce type de manipulations et beaucoup d'accidents sont ainsi évités. Il convient seulement de vérifier qu'il est habitué à transporter des œuvres d'art.

Si toutefois vous souhaitez réaliser vous-même le transport, il faut absolument veiller à :

- connaître à l'avance le poids et l'encombrement des œuvres de manière à déterminer le type du véhicule, sa capacité intérieure et la largeur des ouvertures ;
- disposer, lors du chargement et du déchargement, du personnel nécessaire et du matériel de type transpalette, chariot et autres instruments de manutention et de levage. Ils permettront le transfert des œuvres avec toutes les précautions utiles ;
- utiliser un véhicule en bon état de marche : la panne d'un véhicule contenant des œuvres d'art peut être une source d'ennuis ;
- communiquer à l'assureur la liste et la valeur des œuvres, la date du transport pour que le chargement soit spécifiquement assuré ;
- prévoir deux personnes lors du transport, la plupart des compagnies d'assurance exigent la présence permanente d'une personne dans le véhicule même en cas d'arrêt long comme un repas ;

:: utiliser un véhicule muni d'un verrouillage en bon état, d'une parfaite propreté, et d'un équipement intérieur pour l'arrimage des œuvres (vérifier toujours le sens d'entreposage) ;
:: prévoir entre chaque œuvre des intercalaires de mousse, carton, papier bulle ou couvertures pour optimiser la protection et éviter tout frottement durant le transport ;
:: poser des mousses au sol pour réduire l'effet des vibrations du véhicule qui aura une bonne suspension.

LES INSTALLATIONS ÉLECTRIQUES

Elles sont à étudier de telle sorte que :
:: un électricien présent puisse vérifier que chaque branchement est conforme aux normes de sécurité en vigueur et ne génère pas de surtension ;
:: un disjoncteur qui saute au cours d'une exposition ne puisse permettre le vol ou la dégradation des œuvres ;
:: des fils ne traînent pas au sol.

Si l'utilisation de prises multiples est indispensable, il convient de prévoir des rallonges et des câbles dimensionnés à la puissance demandée. Dans le cas contraire, les risques d'incendie existent et aucune assurance ne prendra en compte le sinistre. Le câblage d'une installation réalisé par un artiste peut se révéler périlleux, il doit être sécurisé. L'installation de projecteurs si elle est nécessaire sera suffisamment à distance pour ne pas chauffer l'œuvre (voir plus haut les indications relatives à la lumière).

LES MANIPULATIONS

L'accrochage d'une exposition est l'un des moments propices aux accidents sur les œuvres. Il est tout à fait indispensable de veiller à choisir une main-d'œuvre suffisante et attentive. Les œuvres doivent toujours être manipulées par un nombre de personnes convenant à leur poids ou à leur encombrement. Il est nécessaire de porter des gants de coton, car par exemple, des peintures mates ou claires peuvent souffrir de traces de doigts

qui seront désastreuses sur une couche picturale ou sur la surface d'une sculpture. En effet, s'il s'agit de couches poreuses, les traces sont ainsi imprégnées et particulièrement délicates à éliminer. Les attaches ou supports doivent être dimensionnés à l'œuvre. Les chevilles dans les murs ne doivent pas flotter. Si des crochets sont nécessaires, il est important de prévoir du liège entre les crochets et l'œuvre (une rondelle de bouchon est souvent suffisante).
Les tableaux ne doivent être ni posés ni accolés les uns sur les autres. Ils ne doivent pas non plus être en contact direct avec le sol, mais reposer sur un support (couverture, plastique à bulles, papier) qui les isole d'une éventuelle saleté ou humlidité. En plus des rayures ou griffures qui pourraient s'en suivre, il y a un risque important de les voir glisser et tomber.
Les emballages, portant le nom de l'œuvre qu'ils contenaient, seront rangés au fur et à mesure du déballage. Il sera ainsi possible de les utiliser pour le retour et des accidents provoqués par un encombrement d'emballages seront évités.

DURANT LE VERNISSAGE

Le vernissage d'une exposition est souvent un moment de forte affluence. Les invités sont parfois plus attentifs à leurs discussions qu'aux œuvres qu'ils sont venus regarder. Il n'est pas rare que des invités déposent leurs verres sur des œuvres, des bouteilles par terre et qu'elles soient renversées sur la base des sculptures. Sans vouloir dresser une vision apocalyptique, le risque est fort que des accidents interviennent lors des vernissages. C'est pourquoi en règle générale le public ne doit pas être autorisé à manger ou boire dans les espaces de présentation des œuvres. Pour éviter ou limiter les problèmes, prévoir une ou deux personnes chargées de ramasser systématiquement tout « corps étranger », de surveiller les œuvres fragiles pour les protéger des mouvements et des inattentions du public. Une grande vigilance et un renforcement de personnel de surveillance sont à prévoir lors des vernissages.

DURANT L'EXPOSITION

Les peintures mates des œuvres sont particulièrement sensibles, car en réalité la couche picturale n'est protégée d'aucun vernis, qui pourrait être retiré et remis en cas d'accident. C'est donc la couche picturale qui subit directement les altérations. La poussière peut aussi avoir de graves conséquences sur une couche mate. Elle s'imprègne également sur et dans la couche. Il convient d'utiliser un aspirateur pour le nettoyage des locaux d'exposition et de proscrire le balai pour éviter les soulèvements de poussière. Le dépoussiérage des œuvres ne doit être effectué que par des restaurateurs ou sous leur direction. Les mouches par leurs déjections sont une cause importante d'altération. Chargées d'acidité, elles attaquent directement la couche picturale. Ne pas ouvrir les fenêtres et prévoir des pièges pour éviter au maximum la présence d'insectes volants.
Des manifestations hostiles sont possibles envers des œuvres qui peuvent choquer certains visiteurs. Un gardiennage compétent doit permettre de surveiller le public afin d'éviter les dégradations et de pouvoir éventuellement se retourner contre l'assurance de l'auteur d'une agression.
Griffures et déchirures font aussi partie des altérations importantes difficiles à reprendre et plus particulièrement dans le cas de monochromes ou de couleurs unies. Les sculptures n'ont pas toujours des bases très stables : il convient de vérifier leur stabilité et de la renforcer spécifiquement, si nécessaire par un socle spécialement étudié.
Une protection périphérique est généralement souhaitable. Si elle n'est pas possible, une ligne tracée au sol (avec l'accord de l'artiste) est souvent un moyen simple et efficace de limiter la zone d'accès. De nombreuses sculptures présentent pour les enfants un caractère ludique, alors même que leur fragilité ne permet pas un contact direct. Il importe d'exercer une surveillance accrue sur ces œuvres, les parents n'étant pas toujours attentifs.

LE DÉCROCHAGE

Cette dernière opération doit faire l'objet des mêmes soins et des mêmes précautions que l'accrochage. Le responsable de l'exposition est toujours présent lors de l'accrochage pour la mise en place des œuvres ; par contre, il est trop souvent absent au décrochage, considérant que le personnel est en nombre suffisant pour l'emballage ou le retour des œuvres, ou encore que cette phase de travail est moins délicate. C'est cette carence d'attention qui est souvent la cause de dommages et qui, lors de la réception des œuvres par le propriétaire, peut donner lieu à des conflits. Le décrochage, l'emballage et l'enlèvement des œuvres doit toujours rester sous la responsabilité de l'organisateur.
En cas de dommage, il est indispensable d'avertir le prêteur au plus vite afin de ne pas le laisser découvrir les dégradations au retour de l'œuvre, et de procéder aux déclarations auprès de l'assureur.
Avant le décrochage des œuvres, on s'appuiera sur le constat d'état et sur les documents photographiques réalisés au départ pour vérifier leur état. Photos ou vidéos permettront de déterminer sans contestation le moment où s'est produit l'accident, et donc d'établir les responsabilités.
Depuis quelques années, les musées prévoient la présence d'un restaurateur pour suivre les opérations d'accrochage, de décrochage ou de transport d'œuvres, et faire les constats d'état aux différentes phases. Cette dépense peut paraître importante à première vue, mais l'expérience prouve que de nombreux accidents et incidents ont ainsi été évités et qu'en définitive le coût de la présence d'un professionnel est très largement rentabilisé.

CHAPITRE 5

LA MISE EN ESPACE

:: L'accrochage de l'exposition et les techniques de mise en œuvre

:: Les sources d'éclairage

:: La lumière dans les espaces d'exposition

Mettre en espace une exposition, c'est déterminer les modalités physiques de présentation des œuvres. Cette tâche incombe à l'organisateur de l'exposition et ne doit en aucun cas être sous-estimée, car l'acte de relier une œuvre à un lieu est l'un des moments clés préparant la rencontre entre l'artiste et le public.

Appeler cet acte « accrochage » le réduit souvent à une opération matérielle simple, alors que son enjeu peut atteindre parfois la pure création, voire le détournement...

L'ACCROCHAGE DE L'EXPOSITION ET LES TECHNIQUES DE MISE EN ŒUVRE

PROJET ET ORGANISATION SPATIALE

Le projet de mise en exposition d'un ensemble d'œuvres d'art se fonde sur les potentialités et les limites du lieu qui doit les accueillir, mises en regard du propos qu'on entend développer au travers de la manifestation. Les principales options relatives aux thèmes traités, à la sélection des œuvres présentées et à leur éventuelle hiérarchie devront être traduites au mieux par l'organisation spatiale du parcours de visite. Ce sont bien les thèmes, l'esthétique qui doivent conduire l'organisation de l'exposition et non les contraintes matérielles, mais lorsque les espaces de présentation sont rigides ou techniquement complexes le projet artistique peut néanmoins s'y adapter. Il n'en ressort pas forcément altéré, mais enrichi par une bonne adéquation entre le lieu et les œuvres.

MISE EN ESPACE

L'organisation spatiale de l'exposition est liée aux conditions techniques de mise en œuvre : requalification des salles, modification des volumes, aménagement temporaire, constructions éphémères, panneaux-supports mobiles, cloisons modulaires démontables, estrades, sont autant de moyens de réaliser une mise en espace spécifique à chaque exposition. Pour ce qui concerne les parois verticales mobiles, on tend aujourd'hui à rejeter les panneaux légers « high-tech » de type grille, pour privilégier les supports stables et neutres. On pourra, à l'occasion d'une exposition importante, réaliser de tels éléments de partition, déplaçables et complétant l'accrochage mural. Ils seront, si possible, réalisés dans un matériau tel que l'on puisse directement y fixer vis ou crochets assurant le support de l'œuvre, sans tige intermédiaire. Parmi les techniques simples, peu coûteuses et recyclables à l'infini, des caissons en contre-plaqué sur ossature bois, que l'on repeint avant chaque exposition peuvent être conçus en fonction des dimensions de la salle qu'ils permettront de moduler en sous-espaces. Dans certains cas, il est même possible de les dessiner de telle façon que leur stockage, lorsque l'on souhaite laisser libre l'ensemble de la salle, s'effectue simplement en les disposant contre l'une des parois de la salle. Les proportions ou la disposition de ces panneaux devront leur donner une stabilité suffisante, non seulement vis-à-vis de l'accrochage des œuvres, mais aussi pour résister au basculement sous l'éventuelle poussée

du public, en cas de panique. Notons que les nouvelles formes de l'art contemporain appellent des conditions spécifiques d'exposition : les installations, les mobiles et autres artefacts animés, les installations vidéo et les nouveaux médias posent des problèmes pratiques divers, et sans grand rapport avec la présentation d'œuvres picturales. Ces expositions exigent en effet des conditions matérielles qui varient en fonction des techniques utilisées par l'artiste : acoustique, isolation phonique, mobilier spécifique, alimentation électrique, câblage, maintenance. Les salles d'exposition requièrent de plus en plus d'espaces complémentaires à vocation technique : gaines en attente, réservations, cavités, simples contre-cloisons ou galeries techniques sont indispensables pour dissimuler les équipements et câbles induits par la diversification des supports d'expression.

ACCROCHAGE

Les expositions de peinture ou de photographie restent la préoccupation dominante de la plupart des responsables de lieux d'exposition, publics ou privés. Alors que les installations et autres « nouvelles » formes d'expression des arts plastiques d'aujourd'hui investissent systématiquement le plan horizontal et obligent les organisateurs à prévoir des revêtements de sols à grande résistance ou à réparation facilitée, avec la peinture ou la photographie ce sont les parois verticales qui supportent les œuvres et qui doivent être renouvelées fréquemment. Pour différentes raisons, les espaces d'exposition sont souvent aménagés dans d'anciens édifices patrimoniaux et la question de l'accrochage sur les parois de salles voûtées se pose. L'accrochage haut devra généralement être complété d'une fixation basse pour éviter le balancement des toiles, écartées du mur. Une attache basse permet la stabilisation en assurant une tension, par exemple à l'aide de câbles. Mais si ce type de solution, qui place l'œuvre en suspension, peut donner satisfaction pour des expositions informatives, il n'offre pas le support stable qu'exigent des toiles : l'indispensable paroi verticale peut être obtenue en construisant,

là encore, une contre-cloison en partie basse de la voûte ou en disposant des panneaux auto-stables formant cimaise.
L'encadrement, la signalétique, le graphisme participent de l'atmosphère du lieu d'exposition et contribuent à la bonne présentation des œuvres. Ces aspects apparemment secondaires ne doivent pas être négligés, mais au contraire être confiés à des professionnels compétents.

LES CARTELS EXPLICATIFS

Ils peuvent être réalisés sur place à condition de disposer d'un minimum d'équipement informatique et de matériel de cartonnage. Cartels ou étiquettes sont en effet indispensables, même pour des expositions de courte durée. Dans leur rédaction comme dans leur mise en œuvre, il convient de prendre garde à la diversité des publics : enfants, étrangers, malvoyants doivent pouvoir bénéficier d'une information complète. Le texte peut prendre une importance variable : de simple identification de l'objet exposé, comportant l'indication du titre de l'œuvre, le nom de l'artiste, la date de réalisation et éventuellement le nom du propriétaire prêteur, il peut également être développé en un court texte explicatif, voire en une véritable notice. Le graphisme doit privilégier la lisibilité des textes, avant l'esthétique du cartel.
Le choix du support et de son emplacement devront également répondre, avant tout, à des exigences fonctionnelles : pour être utile, l'étiquette sera vue avec l'objet exposé, elle ne devra pas en gêner la perception ni en détourner l'attention. Elle doit être suffisamment éloignée de l'œuvre pour qu'un visiteur s'attardant à sa lecture n'en masque pas la vue. Si l'étiquette est toujours placée au même endroit, elle sera plus facilement repérée, en même temps qu'elle se fera oublier : par exemple toujours du même côté, à droite de l'œuvre, distante d'un mètre environ et à un mètre trente du sol (plus bas, il faudrait l'incliner). Dans certains cas, on peut regrouper en une étiquette commune plusieurs objets peu distants, repérés par un petit plot numéroté ou au moyen d'un schéma montrant leur disposition.

LA SÉCURITÉ DES ŒUVRES

Les contraintes liées à la préservation des œuvres et matériaux sensibles vis à vis des conditions climatiques ainsi que les solutions de prévention des risques d'altération et d'accident liés aux conditions d'exposition, de mise en réserve, de transport, sont plus particulièrement traitées dans le chapitre précédant.

LES SOURCES D'ÉCLAIRAGE

L'objectif de ce chapitre est de donner une vision plutôt panoramique qu'exhaustive des différentes sources d'éclairage utilisables dans les espaces d'exposition aujourd'hui. Le choix d'un type d'éclairage n'est pas toujours aisé, mais il représente une part essentielle de la scénographie. Le respect des œuvres et du public conditionne avant tout ce choix. L'architecture, la décoration et l'activité sont aussi des éléments à considérer en priorité. Trop de lieux se contentent de l'éclairage préexistant ou d'un éclairage standard, ce sont souvent les contraintes budgétaires qui génèrent cette attitude. Cependant, même avec des moyens limités, il est possible de réaliser un éclairage au service des œuvres et du public.

L'ÉCLAIRAGE PAR LA LUMIÈRE NATURELLE

Actuellement l'utilisation de la lumière du jour pour l'éclairage des salles d'exposition reste liée à un parti pris architectural. Cependant sans disposition particulière, elle peut s'avérer insuffisante voire inadéquate. Qu'elle soit zénithale (en plafond) ou latérale (fenêtre), la lumière naturelle ne doit jamais pénétrer directement dans les locaux. On utilisera des panneaux translucides, des stores, des grilles paralumes, des vélums ou rideaux afin d'obtenir une diffusion de la lumière et de pouvoir éventuellement gérer l'intensité du flux lumineux. La lumière « zénithale » est considérée comme la plus neutre et uniforme. Cette neutralité relative (le soleil change perpétuellement d'intensité, de direction, de coloration) a cependant des inconvénients :

:: manque de modelé sur les œuvres tridimensionnelles
:: surintensité en plafond créant une distraction du regard
:: omniprésence de l'architecture
:: variations climatiques

Les prises de jour par fenêtres ou impostes révèlent une direction de lumière plus intéressante pour le rendu des œuvres en volume. Elles nécessitent dans tous les cas une diffusion par stores ou rideaux. Considérée comme la plus neutre et la moins variable, la lumière naturelle du nord subit aussi les variations d'intensité et de coloration. Il sera difficile de supprimer les « effets miroirs » typiques de la lumière diffuse et non directionnelle (voir paragraphe 3 de ce chapitre). Elle s'avérera inadéquate pour l'éclairage d'objets très sensibles à la lumière. Un éclairage zénithal révèle l'architecture, ce qui dans certains cas peut gêner la lecture d'une œuvre d'art. L'éclairage par la lumière naturelle parait être le plus adapté aux espaces d'exposition par sa qualité (homogénéité, suppression des ombres portées, coloration...), sa simplicité de gestion, d'entretien, sa neutralité relative et ses qualités esthétiques.

LES PRINCIPALES SOURCES DE LUMIÈRE ARTIFICIELLE

Les lampes fluorescentes tubulaires

La lumière par fluorescence est essentiellement produite par une matière fluorescente couvrant l'intérieur de l'enveloppe tubulaire. Elle est généralement utilisée pour simuler la lumière du jour, en corniches intégrées dans l'architecture, en plafond sur plaques translucides ou grilles paralumes. Les avantages principaux de ce type d'éclairage sont le faible coût d'installation et de maintenance, une efficacité lumineuse élevée, une importante durée de vie : environ 6000 heures (valeurs citées à titre indicatif, se référer aux données des constructeurs). La photoluminescence est un phénomène différent de l'incandescence solaire. L'œil humain habitué à la lumière solaire percevra la différence. Malgré la gamme variée de coloration (du chaud au froid) la lumière par fluorescence reste la moins « confortable ». La combinaison de sources différentes (ex. fluo-incandescence) diminuera cette sensation de lumière « anti-solaire ».

Les lampes à incandescence standard

Un filament de tungstène placé dans une lampe remplie d'un gaz inerte (argon-krypton) est chauffé « à blanc » par le passage du courant électrique. Les lampes généralement utilisées dans les lieux d'exposition sont du type PAR 38 : lampe à réflecteur incorporé avec lentille « nid d'abeille » ou dépolie, d'une puissance de 60 à 150 watts, faisceau directionnel plus ou moins intensif. Pour le respect des normes de conservation, il n'est pas exclu d'utiliser des lampes standard de puissance inférieure. Malgré la présence encore fréquente de ce type de lampe dans des lieux d'exposition, on tend à les remplacer par des lampes tungstène-halogène, aux qualités techniques nettement supérieures pour cet usage.

Les lampes tungstène-halogène

Le processus halogène : l'adjonction d'un halogène (iode, brome ou composé organique) au gaz inerte contenu dans la lampe provoque un cycle régénérateur du filament par dépôt du tungstène évaporé. Il s'ensuit :

:: l'élimination du dépôt noirâtre
:: une augmentation de la durée de vie des lampes
:: un accroissement de l'efficacité lumineuse, rendue constante pendant toute sa durée de vie
:: une élévation de la température de couleur (3000-3100 k au lieu de 2600 k). De plus, pour que ce processus puisse se réaliser, une température supérieure à 250° est nécessaire, ce qui justifie la réduction de volume des lampes et l'emploi de verre de quartz. On distingue deux catégories principales de lampes tungstène-halogène par la tension d'alimentation : 220 volts ou T.B.T. (Très Basse Tension).

Les lampes sous tension 220 volts

:: **Les lampes linéaires :** les plus répandues, d'une puissance de 150 à 2000 watts associées à des réflecteurs martelés ou dépolis permettent d'éclairer des grandes surfaces. L'échauffement important et des difficultés pour un éventuel filtrage limitent les domaines d'application d'un tel produit.
:: **Les lampes du type PAR 30 :** d'une puissance de 50 watts, apparues récemment sur le marché, elles remplacent aisément la PAR 38, puisque conçues pour fonctionner dans un appareillage avec la même douille (E 27).
:: **Une lampe d'encombrement réduit,** avec un miroir dichroïque (ne réfléchissant que 50% du rayonnement infrarouge), fermée par un verre dépoli ou martelé, extensive ou intensive.

Les lampes à très basse tension (T.B.T.)

Lampes fonctionnant sous des tensions de 6, 12, 14, 24 volts par l'intermédiaire d'un transformateur. Le développement d'un tel éclairage dans les lieux d'exposition est dû, en majeure partie à :
:: sa qualité de lumière
:: son efficacité lumineuse importante
:: l'encombrement réduit de l'appareillage
:: une grande gamme de projecteurs
:: la durée de vie des lampes (+2500 heures)
:: sa simplicité d'entretien et de maintenance
:: sa souplesse d'utilisation
:: sa température de couleur
:: un IRC proche de 100
La lampe dite « capsule » (par sa taille réduite) : de 10, 20, 50, 75 ou 100 watts généralement, est utilisée dans des projecteurs pour éclairage extensif.
La lampe à miroir dichroïque, dite « à faisceau froid » : puissance 20, 50, 75 ou 90 watts (voire au-delà dans des cas particuliers) est utilisée pour des éclairages plus ou moins intensif, faisceau de 6 à 60 degrés selon les constructeurs. Certains projecteurs peuvent accueillir des accessoires : filtre, coupe-flux, diffuseur, etc., ou même un système à cadrage, focalisation et découpe du faisceau.

Les lampes aux halogénures métalliques

Une décharge électrique dans une lampe tubulaire, contenant un gaz mixte (vapeur de mercure et halogénures métalliques, surtout iodure) produit une lumière à haut rendement. Le type de métal conditionne la température et l'indice de rendu des couleurs. Ces lampes fonctionnent comme toutes les lampes à décharge avec un amorceur et un ballast externes au projecteur. La gamme de lampes commercialisées présente des puissances de 70 à 400 watts avec un assez bon IRC, une importante efficacité lumineuse, des températures de couleurs variées pour une durée de vie de 5000 à 6000 heures. Ces lampes produisent une quantité d'ultraviolets nécessitant un verre de protection. L'inconvénient majeur est le coût du produit.

Les lampes à vapeur de sodium haute pression

Lampes de technologie semblable aux lampes à halogénures métalliques, c'est le gaz qui diffère (mercure-sodium). Seules les lampes dites « de luxe » et « sodium blanc » ont un IRC et une température de couleurs intéressants. L'efficacité lumineuse, la durée de vie, l'absence quasiment totale d'ultraviolets sont les caractéristiques utiles pour l'éclairage des lieux d'exposition.

LES RÈGLES FONDAMENTALES D'ENTRETIEN D'UN ÉCLAIRAGE SONT :

- le dépoussiérage régulier des lampes, réflecteurs et lentilles (jusqu'à 50% de perte)
- le remplacement des lampes et des filtres par des modèles similaires. Il est préférable de changer régulièrement l'ensemble des lampes pour respecter la continuité de la lumière.

LA LUMIÈRE DANS LES ESPACES D'EXPOSITION

La différence fondamentale entre éclairage et lumière réside dans l'utilisation des sources d'éclairage choisies. La création d'une lumière demande une réflexion liée à la volonté de dépasser les référents esthétiques contemporains autant que la nécessité de ne pas être dans l'obscurité.
L'importance de la lumière n'est plus à démontrer, cependant la création d'un « état lumière », élément primordial pour la lecture d'une œuvre d'art, ne peut se faire dans l'absolu, différentes étapes interviennent à valeurs égales. Le choix du type d'éclairage constitue la première étape, la gestion des trois paramètres : direction, intensité et coloration en sera la seconde. En lumière artificielle, la souplesse d'utilisation, la discrétion, la possibilité de gérer ces trois paramètres principaux sont les éléments premiers à considérer dans le choix d'un équipement. En lumière naturelle, ces éléments sont régis par la courbe solaire et l'architecture du lieu. Il est toutefois possible d'intervenir avec des dispositifs particuliers sur les baies et autres prises de jour.

LA DIRECTION DE LA LUMIÈRE

Elle est donnée par l'implantation et l'orientation de la source lumineuse. L'abondance des systèmes sur le marché ne permet pas de privilégier l'un d'eux en particulier. Toutefois, le système sur rail électrique a largement fait ses preuves, malgré parfois son côté inesthétique. D'une manière générale, un équipement fixe ou sur rail devra respecter quelques règles élémentaires :

- chaque type de rail n'acceptant qu'un modèle de connecteur d'alimentation des projecteurs (adaptateur), il est préférable de choisir le plus courant sur le marché ;
- respecter une implantation parallèle aux plans d'exposition en observant une distance suffisante pour diminuer les reflets, ne pas augmenter l'ombre portée des cadres, des visiteurs et éviter l'éblouissement ;
- intégrer au mieux les équipements dans l'architecture sans limiter le déplacement des projecteurs ;
- prévoir si possible des extensions à tout l'espace d'exposition, particulièrement pour l'accueil de volumes particuliers ou pour réaliser différentes scénographies.

LES REFLETS

La problématique des reflets se rencontre dans la plupart des lieux d'exposition. Les surfaces vitrées se comportant parfois comme de véritables miroirs, il peut paraître fastidieux voire impossible de supprimer totalement les effets de réflexion. La loi sur la réflexion, « l'angle du rayon incident est égal à celui réfléchi », indique la position de base à observer. L'idéal est de former un angle de 60° entre l'axe de la source et une horizontale à 1,60 m du sol. Dans une certaine mesure, on évitera l'accrochage face aux sources directes ou réfléchies. Une légère inclinaison des tableaux peut parfois résoudre le problème. Le verre anti-reflet trouve son efficacité face à des lumières par réflexion mais rarement dans le cas de lumières directionnelles où il peut même avoir l'effet contraire. L'angle d'incidence de la lumière sur une œuvre peut changer radicalement sa lecture, même dans le respect d'une bonne visibilité.

L'INTENSITÉ

Pour le respect des normes de conservation, la tendance est d'intégrer au circuit électrique des variateurs d'intensité. Certains constructeurs proposent même des projecteurs avec variateurs incorporés. La diminution d'intensité par cet appareillage provoque un jaunissement de la lumière, et dans le cas de lampes halogènes, il change leurs caractéristiques techniques et ne fonctionne pas avec les lampes à décharge. La lumière à 50 lux n'est pas nécessairement une pénombre : un objet recevant 50 lux peut, par contraste avec la zone sombre qui l'entoure, paraître éclatant. Si l'architecture et la scénographie le permettent, un sas d'accommodation sera ménagé à l'entrée de la salle, séparant le visiteur de la forte lumière extérieure, ou de celle des espaces d'accueil et de circulation. Pour éviter le jaunissement crépusculaire qui accompagne l'affaiblissement par variateur, il est possible d'exercer un filtrage (gris neutre), et d'obtenir ainsi cette réduction d'intensité sans changer la coloration ou même d'intervenir sur flux par des accessoires appropriés (volets, coupe-flux…). Un simple changement de lampe, de puissance inférieure, peut s'avérer très efficace. L'éloignement de la source lumineuse diminue aussi l'intensité reçue. Selon la loi des carrés, l'intensité décroît proportionnellement au carré de la distance : la lumière d'un projecteur placé à deux mètres sera quatre fois moins intense que s'il était placé à un mètre.

LA COLORATION

Que ce soit en lumière directionnelle ou non directionnelle, la coloration est l'élément à considérer avec le plus d'attention. Comme pour la coloration du soleil, l'œil humain est très sensible à de faibles variations. Par définition la couleur est une sensation conditionnée par la coloration de la lumière,

la perception de l'œil et la matière éclairée. De même que l'allongement des ombres ou la diminution de l'intensité, la coloration solaire détermine les notions temporelles et par voie de conséquence des attitudes psychologiques différentes. Au cours d'une journée la lumière solaire évolue du chaud au froid, de l'orangé au bleuté. Chaque couleur est exprimée techniquement par sa température de couleur. Les constructeurs étalonnent leurs lampes à des valeurs correspondant à des colorations référentielles à la lumière solaire. Toutefois, certains filtres permettent de changer ces données, de retrouver une lumière proche de la lumière du jour et ne trahissent pas les couleurs.
La décoration, les différents revêtements (sols, murs, plafond...) reflètent une lumière colorée constituant la lumière dite secondaire. La combinaison de sources directionnelles et réfléchies, primaires et secondaires, chaudes et froides, est une possibilité complémentaire d'optimiser la recherche d'une lumière.
Qu'il s'agisse d'un choix d'effet naturaliste, théâtral, symbolique ou intemporel... la réalisation d'un « état lumière » ne peut s'effectuer sans un souci de transparence, de confort visuel, psychologique, déterminé par les œuvres et/ou la volonté des artistes présentés.

CARACTÉRISTIQUES TECHNIQUES DE LA LUMIÈRE ARTIFICIELLE

La tension d'alimentation : en règle générale elle est de 220/240 volts (V), sauf pour les appareils T.B.T. (très basse tension) non équipés d'un transformateur ; dans ce cas elle sera de 6, 12 ou 24 V.
La puissance consommée, exprimée en watt (W).
Le flux lumineux en lumen (lm).
L'éclairement en lux (lx).
L'efficacité lumineuse en lumen watt (lm/W) : rapport entre puissance et quantité de lumière rendue.
La température de couleur en degrés kelvin (°K). Elle donne la dominante colorée de la lumière, du chaud au froid. À ne pas confondre avec la température de chaleur en degrés Celsius (°C).
La sensation colorée : chaude de 2200 à 3700°K, sans dominante de 3700 à 5000°K, froide de 5000 à 7500°K.
L'indice de rendu des couleurs (IRC) : un IRC avoisinant la valeur 100 sera préférable.
Le modèle de culot des lampes et **l'orientabilité des projecteurs** ne sont pas indifférents pour l'utilisation et la maintenance.

CHAPITRE 6

COMMUNICATION ET RELATIONS PUBLIQUES

:: La communication

:: Les relations publiques

:: Les relations presse

Un lieu d'exposition ne vit que par la reconnaissance dont il bénéficie à l'extérieur : milieu professionnel, institutions, presse, etc. De même la meilleure exposition n'atteint pleinement son but que si l'on en parle ou si le public la visite. Partant de ce principe, le responsable de l'exposition s'interrogera d'abord sur la stratégie de communication à mettre en œuvre.

LA COMMUNICATION

LES OBJECTIFS DE LA COMMUNICATION

:: Impact d'image du lieu, de la ville… (stratégie dirigée vers les médias qui vont diffuser l'information et lui donner du crédit par leurs annonces et/ou leurs articles).
:: Augmentation de la notoriété du lieu, de l'artiste exposé.
:: Importance accordée au thème de l'exposition.
:: Impact en termes de fréquentation (stratégie dirigée vers le public).
:: Meilleure perception du lieu par les tutelles et/ou les partenaires financiers.

COMMENT COMMUNIQUER ?

Quels sont les moyens d'information mis à la disposition de l'organisateur ? On dispose pour communiquer de toute une série d'outils, plus ou moins efficaces et plus ou moins coûteux. Mais ces outils ne sont jamais que des moyens qui confortent une stratégie. La question de la communication doit être pensée en termes d'objectifs avant de l'être en termes de moyens. Que dire ? À qui ? Avec quels moyens ? En fonction de quel budget ? Répondant à ces questions, une véritable politique de communication sera développée à partir d'un plan précisant de manière logique les conditions de faisabilité, les buts à atteindre, les cibles (publics) prioritaires, les cibles secondaires, et les moyens à mettre en œuvre. Ce plan sera réactualisé régulièrement. Une fois les objectifs clairement établis, il faudra mettre en place les moyens effectifs de communication en fonction des publics visés et des moyens financiers dont on dispose. Une campagne de communication constitue un investissement financier qu'il convient de bien prendre en considération dès le départ dans le budget global (voir chapitre 1). Selon le budget réellement obtenu, certaines dépenses de communication paraîtront plus indispensables que d'autres. Il convient donc de dresser une liste des priorités et de les chiffrer :

Les éléments indispensables

:: le fichier et le mailing
:: l'e-mailing
:: le carton d'invitation
:: le dépliant de présentation de l'exposition
:: les informations à l'attention des médias (communiqué, dossier de presse et documents visuels)
:: le vernissage
:: l'accueil des visiteurs
:: la revue de presse

Les éléments secondaires
:: l'affiche et/ou la campagne d'affichage
:: les agendas dans les revues spécialisées
:: les annonces publicitaires

Les éléments à réaliser si on en a les moyens
:: une identité visuelle et la détermination d'une charte graphique pour le lieu et l'ensemble des documents d'information
:: le catalogue
:: le dépliant promotionnel sur le lieu
On peut également prévoir l'invitation de quelques journalistes spécialisés.

QUAND COMMUNIQUER ?

Une campagne de communication efficace se construit avant la manifestation que l'on souhaite promouvoir et se poursuit pendant toute la présentation. Il est nécessaire d'entreprendre cette campagne au moins deux mois avant l'ouverture.

Avant l'inauguration

Envois de communiqués et de dossiers de presse, envois de cartons d'invitation, campagne d'affichage s'il y a lieu (éventuellement poursuivie durant l'exposition), rédaction des encarts publicitaires si l'on en fait, et des textes destinés aux agendas qui paraîtront dans la presse.

Pendant l'exposition

Vernissage, accueil des journalistes (juste avant le vernissage, si possible), catalogue éventuel, revue de presse.
On peut regrouper ces différents outils dans un guide de communication, sorte de petit manuel à la disposition du responsable de l'exposition et de ses assistants, qui récapitule les différents outils à utiliser et précise comment les utiliser.
Attention, la communication n'est pas quelque chose de ponctuel mais un véritable travail de fond, d'endurance, qui n'aura d'effet que sur le long terme. Il ne faut pas attendre de retombées immédiates de la communication, surtout en termes d'impact économique, même dérivé (augmentation de la fréquentation des restaurants, hôtels, magasins...). La communication est un outil au service d'une stratégie globale : jamais une politique de communication ne remplacera une politique de programmation. Elle augmentera les effets d'une bonne programmation, mais ne palliera pas les déficits d'une mauvaise programmation.

LES RELATIONS PUBLIQUES

LA COMMUNICATION VERS LE PUBLIC

Le fichier et le mailing

Il s'agit de joindre directement un nombre important de personnes que l'on est censé connaître. Attention aux fichiers "Bottin", lourds, sans pertinence dans le choix des personnes que l'on contacte et coûteux en affranchissement. Un fichier doit être pensé rationnellement, il correspond à des personnes bien précises que l'on a identifiées. Eviter également les achats de fichiers. Géré sur informatique (des logiciels spécialisés existent), le fichier doit être tenu à jour régulièrement (il est obsolète au bout d'un an), il pourra être utilisé selon plusieurs critères de tri, d'entrées (nom, profession, code postal, etc.). Il est préférable de constituer un fichier en raisonnant par groupes :

:: institutionnels (partenaires, politiques, ministères, autres lieux d'exposition...)
:: journalistes (presse spécialisée, généraliste, nationale, régionale...)
:: personnalités diverses (nationales, régionales, artistes)
:: public visé

Penser à proposer aux personnes intéressées de laisser leurs noms et adresses (postales et électroniques) à l'accueil afin de recevoir les informations mais attention à ne pas submerger les fichiers avec les coordonnées des personnes de passage qui ne reviendront plus. Le fichier informatique permet une utilisation optimale de toutes ces informations. Toute constitution de fichier nominatif devra faire l'objet d'une déclaration à la CNIL (Commission Nationale de l'Informatique et des Libertés) certains critères de tri étant prohibés (race, religion, caractéristiques physiques, etc.). Se référer à l'article 16 et suivant de la loi 78-17 du 6/01/1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés (pour toute information complémentaire : www.cnil.fr).
Concernant le mailing, qui est l'aboutissement de la gestion du fichier, il ne sera efficace que si le fichier est à jour. Eviter les mailings trop importants, chers et inefficaces. Aujourd'hui le mailing par email, peu coûteux et très réactif, est un excellent complément du fichier papier, à condition qu'il soit précis et pertinent. Il ne s'agit pas, là non plus, de réaliser des envois pléthoriques et non ciblés qui peuvent tomber sous le coup des réglementations sur les spams.

Le pré-vernissage
Il peut être pertinent d'inviter les élus, les personnalités locales et la presse pour un pré-vernissage. Ce moment plus intime et personnalisé permet d'expliquer le sujet, de présenter les œuvres, le ou les artistes, bref, d'offrir aux acteurs locaux un accueil privilégié qui leur permettra de mieux comprendre les objectifs de la manifestation.

Le vernissage
Le vernissage ouvre l'exposition ou la manifestation. C'est un moment essentiel où il convient de mettre en valeur le professionnalisme du lieu et des organisateurs (ainsi, ne jamais installer buffet et boissons au milieu des œuvres). Le vernissage est un moment relationnel par excellence.
Si les invitations ont été bien faites, il permettra de rencontrer les personnalités présentes et de remercier officiellement, lors du discours d'ouverture, les différents partenaires, institutionnels, financiers, et les artistes présents. Quelques jours avant la date retenue, on vérifiera par une tournée téléphonique ou par email que les personnes dont on souhaite la présence ont bien reçu l'invitation. De même, on rappellera date et heure aux quotidiens locaux qui pourront ainsi se déplacer pour l'événement. Prévoir des dossiers de presse et des visuels à remettre aux journalistes. Si un catalogue a été édité, il sera distribué aux personnalités dès leur arrivée. Après le vernissage, on réunit souvent les différents partenaires autour d'un repas. Ne pas oublier de l'organiser et de solliciter (discrètement) par avance les invités. Attention à la date et à l'heure du vernissage ! Les choisir de préférence en cohérence avec les vernissages des autres

lieux alentour, qui, sans être concurrents proposent au public de la zone géographique dont ils dépendent, une offre culturelle créant une dynamique vers ces espaces.
L'accueil du public participe également des moyens de communication, et influe sur l'image qu'il se fera du lieu. L'expérience montre que le bouche-à-oreille est un excellent moyen de faire de la communication. Un visiteur satisfait enverra d'autres visiteurs et reviendra s'il le peut. On se référera utilement au chapitre suivant.

LA COMMUNICATION INDIRECTE

L'identité visuelle du lieu

L'identité visuelle correspond à tous les éléments graphiques et signalétiques, qui permettent aux différents publics d'identifier, de reconnaître le lieu d'exposition. Cet univers visuel, qui va en partie conditionner « l'image » du lieu, devra être choisi avec soin en concertation entre les responsables des expositions, les structures décisionnaires éventuelles, et des professionnels (designers graphistes). Cette identité passera par la mise en place d'un logotype, et d'une déclinaison cohérente de l'image de la structure sur les divers supports de communication (papeterie, cartes de visite, en-tête de lettre, cartons d'invitation, dépliants, affiches, catalogues...). Ces différents éléments seront consignés dans un document appelé « charte graphique » qui déterminera les conditions d'utilisation et le respect de l'identité visuelle définie.

Une politique d'information personnalisée

Le site internet, le carton d'invitation (indispensable), l'affiche et le catalogue (si l'on en fait) véhiculent l'image graphique de la manifestation.
Ils constituent en grande partie sa politique éditoriale. Il convient donc

de définir au plus tôt les moyens et la forme de cette politique. Ne pas hésiter à faire appel à un professionnel (graphiste, photographe…) pour la cohérence visuelle de l'ensemble (ligne graphique, choix des supports), en relation avec l'identité visuelle du lieu telle qu'elle a été définie plus haut.

Le site internet est aujourd'hui un élément incontournable dans toute stratégie de communication. Posséder une adresse internet ne sera judicieux que si certaines conditions sont remplies : que le site soit réalisé par des professionnels avec une ergonomie, une fonctionnalité vraiment efficaces. Il doit ajouter des éléments informatifs ou commerciaux par rapport aux éléments de communication traditionnels, avec un « référencement » auprès des moteurs de recherche réalisé de façon à ce qu'il apparaisse quand les internautes font des recherches concernant le domaine d'activité concerné. Régulièrement mis à jour, il sert de lien avec le public sous forme de newsletter, d'invitations…

Le carton d'invitation doit être expédié environ trois semaines avant l'ouverture de la manifestation. La réalisation d'une affiche implique sa diffusion en direction de divers lieux culturels et touristiques susceptibles de la présenter. Le format de l'affiche sera choisi en fonction des destinataires et des usages locaux.

Le catalogue sert à la fois à la promotion du lieu, à l'explication et à la diffusion de la manifestation, comme à sa mémoire. Mais sa réalisation coûte parfois très cher et il est difficile de rembourser son prix de revient par le produit de sa vente. En effet, il est en général plus souvent distribué gratuitement que vendu. En outre, la profusion des catalogues édités chaque année est telle qu'à moins d'être un produit réellement particulier ou considérable, un catalogue de plus passe souvent inaperçu.
Sa réalisation demande également beaucoup de travail et de suivi (elle peut aussi être confiée à un professionnel mais cela a un certain coût).
Il faut :

- déterminer son contenu ;
- faire le choix initial de travailler seul ou avec un éditeur, avec lequel on déterminera la prise en charge respective des différentes phases de travail (réalisation, édition, diffusion…) ;
- collaborer avec le ou les artistes lorsque l'on expose des œuvres contemporaines ;
- rédiger ou passer commande de textes à des spécialistes du domaine, préparer les biographies, notes, rechercher les bibliographies ;
- faire appel à un photographe si l'on doit utiliser des vues du lieu d'exposition et des œuvres qui y sont présentées ;
- faire appel à un graphiste qui suivra les étapes de fabrication (mise en page, photo gravure et impression) ;
- se préoccuper des droits d'auteur et des conditions légales de dépôt (voir le chapitre 2 « Les droits d'auteur ») ;
- assurer sa diffusion.

Les offices de tourisme, les syndicats d'initiative, les comités de tourisme sont des relais importants de la communication qu'il ne faut pas négliger. Ils doivent être régulièrement informés (livraison d'affiches, dépliants, programmes, cartons d'invitation). Ne pas hésiter à se déplacer pour informer le personnel de ces lieux stratégiques qui sont en contact direct avec les touristes et le public.

LES RELATIONS PRESSE

Que ce soit pour informer plus largement le public ou que ce soit pour valoriser l'image et la notoriété du lieu d'exposition vis-à-vis des milieux professionnels ou des tutelles, les médias sont un relais quasi incontournable : de la simple dépêche ou de l'insertion dans l'agenda qui informe le public à l'article rédactionnel de plus grande ampleur où le journaliste réalise un véritable reportage sur l'événement. La conduite de relations presse efficaces risque d'accaparer entièrement le responsable de l'exposition. Il est souhaitable de déléguer cette tâche à un attaché de presse indépendant ou à un assistant au contact facile.

QUELS MOYENS PERMETTENT D'ACCÉDER À CETTE MÉDIATISATION ?

Deux possibilités : l'information peut paraître sous forme rédactionnelle (articles, communiqués) ou sous forme publicitaire (achat d'espaces dans la presse écrite et les revues spécialisées). Attention l'achat d'espaces publicitaires coûte cher, il faut donc bien déterminer les cibles pour ne pas se tromper de support d'information. Devra-t-on privilégier le quotidien local ou plutôt la revue spécialisée d'audience nationale voire internationale ? Avant toute chose, il faut recenser les journalistes et les supports d'information susceptibles d'être intéressés par les manifestations artistiques, entretenir avec eux des relations durables, continues, plutôt que des relations épisodiques.
Les différents supports de presse n'ayant pas la même audience, ni le même public, il faudra cibler les destinataires de ces informations, en fonction des choix stratégiques :

- information de proximité (presse quotidienne locale ou régionale, radios et TV locales) ;
- information de plus grande audience (presse quotidienne nationale et presse magazine grand public et/ou spécialisée, radios et TV nationales) ;
- demande de référencement sur des sites internet particuliers.

Le communiqué de presse, le dossier de presse, le voyage de presse, la revue de presse sont les moyens utilisés habituellement pour mobiliser les journalistes.

Le communiqué de presse

Il s'agit d'un article court (une page maximum), reprenant les éléments principaux d'information dans le style d'une dépêche d'agence. Un titre et une information expliquée en quelques paragraphes et répondant aux questions essentielles : qui, quoi, où, quand, comment et pourquoi ?
Il vise à informer les journalistes sur la manifestation et devra pour cela être envoyé en respectant les délais des différents médias :

:: deux mois avant parution pour un mensuel,
:: trois semaines à un mois avant parution pour les hebdomadaires,
:: deux semaines à quelques jours pour les quotidiens, les radios, les télévisions, les sites internet d'information.

Les avantages du communiqué de presse : il est peu coûteux, et donne une information claire et précise. Mais cela peut être insuffisant pour les journalistes qui désirent en savoir plus : il faudra donc réaliser un dossier de presse.

Le dossier de presse

Document établi à l'usage des journalistes, il informe en reprenant les éléments du communiqué de presse, mais de manière plus abondante. C'est un document relié ou en pochette, avec en général deux parties : une partie correspondant à l'événement que l'on présente (un artiste, sa biographie, etc.) dite partie « chaude », et une partie correspondant à la structure, son histoire, le lieu, les organisateurs etc., dite partie « froide », que l'on peut réutiliser à chaque nouvelle opération.

:: Ne pas oublier les informations pratiques (plan d'accès, horaires d'ouverture), un sommaire en début de dossier renvoyant à une pagination claire.
:: Préciser sur le dossier de presse que des documents visuels (diapositives, photographies, CD photos) sont disponibles sur demande (sélection et duplication préparées d'avance). Ils seront remis aux journalistes qui en font la demande. Les mentions obligatoires (copyrights et nom du photographe) seront clairement indiquées sur ces visuels.
:: Mettre en bonne place (en page de garde par exemple) les coordonnées de la personne responsable de la presse.

C'est un document qui va devenir pour les journalistes le support de communication, il doit séduire tout en respectant les règles édictées dans la charte graphique afin de ne pas rompre la cohérence de l'identité visuelle que les différents éléments de communication doivent véhiculer.
Il pourra efficacement être remis sous forme d'un CD-Rom incluant textes et photos ou bien encore téléchargeable à partir du site internet de la structure, sous format PDF par exemple.

Le voyage de presse

Si le budget communication le permet, on peut envisager l'organisation d'un voyage de presse avec des journalistes de la presse nationale mais c'est un exercice très difficile et très coûteux (voyage aller-retour, hébergement, repas) qu'il conviendra de partager avec d'autres lieux pour lesquels on cherchera des partenaires financiers. De plus il importe de connaître les journalistes, de les rencontrer régulièrement, et de programmer ce voyage longtemps à l'avance.

La rencontre avec les journalistes aura lieu généralement avant l'ouverture de la manifestation au public (la veille, ou quelques heures avant le vernissage), cela permet de leur présenter l'exposition dans les meilleures conditions, hors de l'affluence prévisible pour le vernissage.

CHAPITRE 7

LE PUBLIC

:: L'accueil du public dans un lieu d'exposition

:: La sécurité du public dans les lieux d'exposition

On voudrait convier un public toujours plus nombreux à chaque exposition mais encore faut-il avoir identifié les différentes catégories de visiteurs : les initiés, les étudiants, les scolaires et les enseignants, les touristes, les handicapés, les familles, etc.

Pour cela un ensemble de moyens spécifiques seront mis en place pour accueillir, informer, répondre aux attentes et offrir un certain plaisir.

L'ACCUEIL DU PUBLIC DANS UN LIEU D'EXPOSITION

L'accueil est primordial et ne se limite ni aux simples conditions matérielles (entrée aménagée, billetterie si l'entrée est payante), ni au simple gardiennage des salles et des œuvres.
Les motivations qui incitent une personne à visiter une exposition sont très variées : cela peut aller de la visite dans le cadre d'un circuit touristique (parce que l'exposition se trouve dans un lieu prestigieux ou parce qu'elle est citée dans des brochures), à la volonté de voir les œuvres d'un artiste dont on apprécie le travail, ou de retrouver la mémoire d'œuvres du passé. Lorsque l'exposition présente des œuvres contemporaines on peut être confronté à des réactions parfois extrêmes de la part de certaines personnes, qui ne comprennent ni le sens, ni l'intérêt des œuvres qui sont montrées. Ainsi, cette grande diversification des publics impose une réelle implication des personnes chargées de l'accueil, car elles devront être en mesure d'accompagner un public non spécialiste comme un public averti.

COMMENT RÉPONDRE AU MIEUX À UN PUBLIC DIVERSIFIÉ ?

La signalétique et les panneaux d'information
Dès l'entrée, chacun doit pouvoir identifier dans quel lieu il se trouve et ce qui s'y passe : une affiche de l'exposition et un panneau explicatif sobre et concis, compréhensible par tous suffiront. Le panneau pourra donner des indications aussi variées que l'histoire du lieu, la thématique de l'exposition, la biographie du (des) artiste(s)… Informé, le visiteur peut alors tranquillement et librement décider de franchir le pas ou de rebrousser chemin. Néanmoins, l'objectif est de faire en sorte qu'il entre. C'est pourquoi le choix du personnel chargé de l'accueil est important.

Le personnel
On recommandera deux personnes au minimum. Une seule personne risque de se trouver débordée par la billetterie ou ne pourra pas en même temps informer ou accompagner le visiteur si nécessaire. C'est également une bonne mesure pour la protection des œuvres : une personne restera en permanence à l'accueil, tandis que l'autre sera présente dans l'exposition.

Les qualités requises :
:: La ponctualité : une exposition ouvre toujours à l'heure. Lorsqu'elle ferme, le visiteur doit en être averti à l'avance, avec correction pour ne pas avoir le sentiment qu'on le pousse dehors. De même, un visiteur qui arrive peu de temps avant la fermeture ne doit pas être rabroué, mais informé !

:: La chaleur et le sens du contact : il faut savoir aller au-devant du visiteur, ne pas confondre accueil et simple présence ou gardiennage. Rester aimable en toutes circonstances.

:: La polyvalence : une personne à l'accueil doit pouvoir répondre à des questions diverses, souvent de trois ordres : le lieu (son histoire...), l'exposition elle-même (les artistes présentés, la thématique retenue...), les informations pratiques (restauration, téléphone, toilettes...)

:: Un personnel formé : il ne suffit pas de remettre au personnel des fiches informatives synthétiques qu'il assimile ou auxquelles il peut se reporter. C'est au responsable de l'exposition de faire preuve de pédagogie. Une implication dans la vie locale des personnes qui sont à l'accueil peut aussi avoir son importance.
Mais l'essentiel est de pouvoir compter sur un personnel formé aux questions de la médiation de l'œuvre d'art vis-à-vis des publics.
La courtoisie et la polyvalence viennent alors compléter cette compétence aujourd'hui indispensable si l'on veut fidéliser le public.
Il existe aujourd'hui un grand nombre de cursus universitaires offrant des formations de qualité concernant la médiation avec les publics. De même, le personnel d'accueil peut bénéficier de la formation continue. On peut donc, pour peu que l'on s'en donne les moyens, offrir un véritable accès aux œuvres dépassant largement le simple accueil. Si les personnels sont peu ou pas formés, on veillera à ce que le commissaire de l'exposition organise à leur intention une visite guidée pendant laquelle il expliquera le propos de l'exposition, donnera des renseignements sur le ou les artistes, argumentera le choix des œuvres, les situera... Il rédigera également un texte explicatif, accessible à tous, qui aidera le personnel d'accueil et qui sera distribué aux visiteurs. Il est également nécessaire de mettre à la disposition des personnes chargées de l'accueil une documentation sur le ou les artistes présentés.

Entrée payante ou gratuite ?

L'expérience montre qu'un droit d'entrée symbolique (2 ou 3 euros par adulte, un tarif réduit pour les moins de 25 ans, étudiants, chômeurs, et gratuit pour les enfants) peut être une bonne chose. Le choix de payer ou de ne pas voir l'exposition constitue déjà un engagement. En général, le public qui paie est plus exigeant, vis-à-vis de lui-même (il est plus attentif à ce qui l'autoure et manifeste du respect) et vis-à-vis des autres. Néanmoins, la situation du lieu d'exposition et de son environnement doivent être pris en compte et inciter à l'entrée gratuite. Il faut donc déterminer le choix - payant ou gratuit - en fonction de l'objectif fixé :
:: une exposition visitée par le plus grand nombre ;
:: une action de sensibilisation.

L'accueil des scolaires

Une exposition ouverte pendant la période scolaire incitera les enseignants à la visiter avec leurs élèves. Ce type de visite demande un accueil particulier et un personnel compétent et préparé.

En conclusion, la qualité de l'accueil est une composante essentielle de la réussite d'une exposition. Son organisation constitue toujours une prise de risque, quel que soit le type de public accueilli : le manque d'information et d'accompagnement pourra transformer des manifestations d'incompréhension en réactions parfois négatives. De même, un public amateur et bien informé face à un personnel incompétent et peu ouvert, portera un jugement sévère sur le lieu et ses responsables. Il en déduira que le projet est superficiel et lui fera une mauvaise publicité.

L'organisateur de l'exposition (collectivité locale, territoriale, association, etc.) doit donc considérer qu'il ne suffit pas d'accrocher des œuvres sur les murs pour les rendre accessibles. Courtoisie et compétence du personnel aideront chacun à accéder à une lecture des œuvres et à faire naître un questionnement intéressant. Dans un lieu d'exposition, le visiteur doit pouvoir bénéficier d'une sensibilisation ou d'une initiation aux problématiques de l'art. On aura tout intérêt à faire appel à un personnel compétent et formé car c'est également une garantie pour la protection des œuvres présentées. En donnant des informations, il surveille les œuvres. L'expérience montre que pour éviter les dégradations, il suffit simplement de demander aimablement au public de ne pas les toucher.

LA SÉCURITÉ DU PUBLIC DANS LES LIEUX D'EXPOSITION

L'organisateur d'une exposition est responsable de la sécurité des œuvres, mais aussi du public qu'il accueille. Comme tout E.R.P. (Etablissement recevant du public), le lieu d'exposition doit satisfaire à certaines obligations réglementaires en matière de prévention des incendies et de panique.
Ce chapitre n'est qu'indicatif et ne saurait se substituer aux règlements de sécurité en vigueur. Les textes réglementaires sont fréquemment modifiés et il convient de s'y reporter.
Un E.R.P. est un bâtiment, un local ou une enceinte où sont admises des personnes, librement ou moyennant une rétribution ou une participation quelconque. Les établissements sont classés en catégories d'après l'effectif du public et du personnel et par types selon la nature de leur exploitation (les lieux d'exposition étant généralement de Type T).
Tout établissement permanent à vocation d'exposition et recevant du public se doit d'avoir fait l'objet d'une autorisation d'ouverture au public par une commission de sécurité. Tout lieu d'exposition dont la configuration d'origine est modifiée par une manifestation particulière doit faire l'objet d'une autorisation d'ouverture au public délivrée par une commission de sécurité.
En conséquence, dès la conception du projet, l'organisateur de la manifestation et le responsable du lieu devront s'assurer la collaboration d'un prévisionniste ou d'un chargé de sécurité dans le montage des installations et faire valider les dispositions prises par la commission de sécurité. Les bureaux de contrôle technique sont seuls habilités à effectuer toutes les vérifications techniques nécessaires et à donner un avis ou un rapport attestant de la conformité. Il appartient ensuite au commissaire de l'exposition ou au responsable du lieu de demander la visite de la commission de sécurité avant l'ouverture au public pour émettre un avis.
Ces dispositions générales concernant les locaux d'exposition permettent d'assurer la sécurité du public face aux risques d'incendie et de panique, à condition qu'elles soient respectées et maintenues en état au fil des aménagements temporaires.

Pour plus d'informations :
Se reporter au Journal Officiel pour le règlement de sécurité approuvé par l'arrêté du 25/06/80 modifié, relatif à la sécurité contre les risques d'incendie et de panique pour les Établissements recevant du public.

CHAPITRE 8

BILAN ET ÉVALUATION

L´exposition est ouverte au public ou déjà terminée et les organisateurs veulent connaître l´avis du public, savoir si l´exposition a rencontré du succès, ou faire le compte des erreurs et apporter des améliorations.

Trop souvent la gestion des retombées d´une exposition est négligée alors qu´elle peut entrer en ligne de compte pour son évaluation. L´évaluation de l´exposition est une opération complexe avec ses techniques propres qui a pour but d´analyser son efficacité, sa réception et son impact sur les visiteurs.

L'ÉVALUATION

Tout organisateur est tenté d'appuyer son bilan sur une évaluation quantitative des publics : le volume des entrées - qui lui semble être la clé du succès -, la composition et la diversité des visiteurs, au détriment du facteur qualitatif de l'exposition. Non seulement il est important de tenir compte des réactions des visiteurs, de leurs satisfactions, de leurs motivations et attentes, mais le concepteur doit garder en mémoire les buts et objectifs de l'exposition, la pertinence du thème et sa conjonction à un lieu donné. Une fréquentation du public plus ou moins importante sera la conséquence du choix de la programmation, de la réputation de la structure et de la compétence de ses organisateurs comme de la qualité de ses équipements et du bâtiment.

Une bonne évaluation doit être menée en trois temps

:: L'évaluation au préalable : elle va s'attacher au thème et au concept de l'exposition.
:: L'évaluation pendant la réalisation : elle permettra des réajustements, des réglages, l'amélioration de certains éléments, le recadrage des objectifs ou du fonctionnement de l'exposition.
:: L'évaluation pendant l'ouverture au public : on observera les réactions et les comportements des visiteurs, par le biais d'entretiens ou de questions-tests afin de rassembler le plus possible d'informations.

L'évaluation permet aussi d'envisager les améliorations nécessaires à tous les stades du développement, les contenus comme la présentation, pour les prochaines expositions : elles les rendront certainement plus accessibles et plus agréables au public. Il faut savoir qu'une étude d'impact, réalisée par des spécialistes, demande du temps, de l'organisation et coûte de l'argent. Aussi il est possible de mettre en place avec sa propre équipe et à petite échelle les techniques les plus simples de l'évaluation : l'interview et l'observation des visiteurs.

QUELS MOYENS POUR UN BON BILAN ?

:: Des fiches de fréquentation du public, tenues par le personnel d'accueil, pour compter le nombre d'entrées par jour (gratuites ou payantes) ; elles seront le « baromètre » de l'exposition et mettront en évidence les pics et les baisses de fréquentation selon les jours de la semaine.
:: Un questionnaire destiné aux visiteurs avec une aide éventuelle pour le remplir ou l'engagement d'un dialogue avec le public.
:: Une enquête effectuée par des observateurs situés à des points stratégiques dans l'exposition pour noter les réactions des visiteurs.
:: Un livre d'or, disponible à l'accueil, invitera les visiteurs à mettre par écrit leurs impressions immédiates.

- Une lecture attentive des articles de presse qu'ils soient positifs ou négatifs.
- La réalisation d'une revue de presse sera un bon indicateur de l'efficacité de la communication et de la perception par les médias et le public.
- Un bilan financier, en rapport au budget prévisionnel, permettra d'analyser les dépenses et recettes réelles, de comprendre les dépassements de budget, de motiver les insuffisances de financement ou de plaider les réajustements nécessaires à l'avenir.
- La réalisation d'un reportage photographique ou vidéo tout au long du montage de l'exposition, car il est important de garder une trace visuelle du travail qui a été réalisé : elle constituera la mémoire et les archives de l'exposition. Toutes les phases, de la conception à la réalisation, peuvent être prises en compte : la rencontre avec le ou les artistes, l'accrochage des œuvres, la complexité de mise en place d'une œuvre remarquable et les moyens techniques exceptionnels requis, le temps du vernissage et éventuellement des animations avec le public, enfin les espaces finalisés et les œuvres en présentation.
- Ces documents photos ou séquences vidéo serviront plus tard à illustrer les supports de communication de la structure et notamment à enrichir son bilan annuel d'activités.
- Un état des difficultés rencontrées sur le fonctionnement et la durée de l'exposition : la maintenance, les imprévus, les incidents, les problèmes de personnel, etc.

Cela requiert des échanges permanents d'information au sein de l'équipe, techniciens et animateurs compris, une implication forte du personnel dans le projet jusqu'à son aboutissement et une réelle maîtrise de l'organisateur sur l'ensemble de l'exposition.

Un vrai travail d'équipe et une motivation de chacun des acteurs, du concept à la réalisation de l'exposition, sera la véritable clé du succès. Ainsi chacun souhaitera renouveler l'aventure à la plus grande satisfaction des publics.

LA REVUE DE PRESSE

Il est important de recenser et de classer toutes les informations parues dans la presse concernant la manifestation organisée. On réalisera une revue de presse constituée de photocopies de tous les articles de presse ainsi que les transcriptions écrites des interventions audiovisuelles.
Ce sera déjà un bon indice sur la perception sinon du public du moins des médias. Cela s'avèrera également très utile envers les partenaires financiers présents et futurs, qui auront vu leur nom cité à propos de la manifestation et qui seront susceptibles de renouveler leur partenariat avec une structure qui a montré du sérieux et entretient de bonnes relations avec la presse. Les relations presse pourront être menées par une agence spécialisée ou par un(e) attaché(e) de presse indépendant(e), il conviendra alors d'ajouter ses honoraires aux dépenses engagées.

REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES ADRESSES UTILES ET SITES

REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

Ethnographie de l'exposition ; l'espace, le corps et le sens
Service des études et de la recherche, BPI, Centre G. Pompidou, Paris, 1983

Histoires d'expo : un thème, un lieu, un parcours
Peuple et culture, C.C.I., Centre G. Pompidou, Paris, 1983

Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers. La mise en exposition,
sous la direction de J. Davallon, C.C.I., Centre G. Pompidou, Paris, 1986

En revenant de l'expo,
Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n°29, Centre G. Pompidou, Paris, 1989

H. Gottesdiener,
Évaluer l'exposition : définitions, méthodes et bibliographie sélective et commentée d'études d'évaluation
Documentation française, 1987

Samuel Taylor,
Essayer, modifier : comment améliorer des éléments d'exposition avec l'évaluation formative
OCIM, Dijon, 1998

Sylvie Girardet, Claire Merleau-Ponty,
Une exposition de A à Z. Concevoir et réaliser une exposition
Paris : Musée en Herbe et OCIM : Dijon, Collection Mode d'Emploi, 1994

L'art contemporain et le musée
Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n°hors-série, Centre G. Pompidou, Paris, 1989

Scénographier l'art contemporain
M.N.E.S. octobre 1988 / Éd. W / diff. Presses Université de Lyon

Marie-Luz Ceva,
L'art contemporain et son exposition
Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan (Collection Patrimoines et Sociétés), 2002

L'œuvre et son accrochage
Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n°17/18, Centre G. Pompidou, Paris, 1986

E. Verner Johnson et Joanne C. Horgan,
La mise en réserve des collections de musée
Cahiers Techniques : musées et monuments n°2, UNESCO, Paris, 1980

Nathan Stolow,
La Conservation des œuvres d'art durant leur transport et leur exposition
Cahiers Techniques : Musées et Monuments n°17, UNESCO, Paris, 1980

Guide pour l'éclairage des musées, des collections particulières et des galeries d'art
AFE - Paris : LUX Société d'Éditions, 1991

Jean-Jacques Ezrati,
Manuel d'éclairage muséographique
OCIM, Dijon, 1996

Fiches du Centre d'Information de l'Éclairage

Catalogues des Constructeurs : Philips, Mazda, Général Electrics, etc.

Henri Alekan,
Des Lumières et des Ombres
Éd. La Librairie du Collectionneur

La Lumière
Coll. Que sais-je ?

La Couleur
Coll. Que sais-je ?

Y. Kersalé,
Lumière Matière
Éd. Bas

C. Bonnet,
La Perception Visuelle
Éd. Belin

Muséofiches
édition de la Direction
des Musées de France
(www.culture.gouv.fr/culture/min/
index-dmf.ht)

Alain Milon, Serge-Henri St Michel,
Lexicom
Éd. Bréal, Collection Synergies, 2000

François Colbert,
Marketing des arts et de la culture
Éd. Gaëtan Morin, 2001

Laurence Happe-Durieux,
Nicolas Delecourt,
Comment organiser un événement
Éd. Puits fleuri, 2001

Pascal Chauvin,
Communiquer avec un budget limité
Dunod, 2001

Peter Wildbur, Michel Burke,
Le graphisme d'information
Éd. Thames & Hudson, 2001

Philippe Morel,
Pratique des relations presse
Dunod, 2003

Jean-Noël Nouteau,
Les relations presse
Demos Eds, 2002

Marie-Hélène Westphalen,
Communicator
Dunod, 1998

Code de la Propriété intellectuelle
Journal officiel de la République
française, 03/2002

André Lucas,
Propriété littéraire et artistique
Dalloz, poche, scolaire /universitaire

Jean-Louis Bilon, Michel Vivant Juris,
Code de la Propriété intellectuelle
classeur LITEC, 2003 (étude)

Jean-Paul Oberthur,
***Nouveau guide du droit d'auteur
en photographie***
Annuaire de la Photographie, Paris,
1988

Pascale Desjonquères,
***Les Droits d'auteur : Guide juridique
social et fiscal***
Éd. Juris Service, Lyon, 1997

Revue internationale du droit d'auteur
n°156, Avril 1993

***Règlement de sécurité contre
l'incendie relatif aux établissements
recevant du public***
Direction de la sécurité civile,
Ministère de l'Intérieur, Paris, 1992

Philippe Grandjean, Paul Jouve,
***La sécurité incendie dans les
établissements recevant du public***
Éditions du Moniteur, Paris, 1988

Matériaux classés au feu
SOCOTEC, Paris, nouvelle édition

En ce qui concerne les aspects techniques de la muséographie, la plupart des ouvrages existants sont disponibles auprès de l'UNESCO/ICOM et de l'OCIM à Dijon (Office de Coopération et d'Information Muséographique).

Quelques titres sont également édités à la Documentation Française.

ADRESSES UTILES ET SITES

www.legifrance.gouv.fr
www.droit-auteur.com
www.mediationculturelle.free.fr
www.culture.gouv.fr/culture/min/index-dmf.htm
www.ocim.fr

ADAGP

Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques
11, rue Berryer
75008 Paris, France
Tél. 01 43 59 09 79
Fax 01 45 63 44 89
www.adagp.fr

La SCAM

Société des Auteurs Multimedia
5 avenue Vélasquez
75008 Paris, France
Tél. 01 56 69 58 58
Fax 01 56 69 58 59
www.scam.fr

agence
culturelle
alsace

COLLECTION EN LIGNE DE GUIDE TECHNIQUES DU SPECTACLE VIVANT

www.organisateur-spectacle.org
www.securite-spectacle.org
www.machinerie-spectacle.org
www.lumiere-spectacle.org
www.sonorisation-spectacle.org
www.scenes-alsace.org

Retrouvez toute la collection sur
www.culture-alsace.org
Contact : publications@culture-alsace.org

LÉGENDES ET CRÉDITS

Sauf mention contraire, les photos ont été réalisées par l'Agence culturelle d'Alsace.

1er Rabat :: Exposition Yvan Salomone « irreversion », frac Alsace, 2004, photo : Klaus Stöber

P 8 :: Fernande Petitdemange, *Table à terroir*, 2004 (coll. frac Alsace), « Itinéraires, l'Art contemporain au Pays de Barr et du Bernstein », Mittelbergheim, 2004, photo : Fernande Petitdemange

P 10 :: Léa Lublin, *Icônes/monochromes* (© ADAGP), église Saint-André, Andlau, 2003

P 13 :: Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, *Le Jardin de Lune*, mine Gabe Gottes, Sainte-Marie-aux-Mines, 2007-08, photo : Steiner & Lenzlinger
(Projet porté par le frac Alsace, la Communauté de Communes du Val d'Argent, le Festival « C'est dans la Vallée » et l'ASEPAM, avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Alsace, du Conseil Régional d'Alsace, du Conseil Général du Haut-Rhin, d'Archéomine et du Comité départemental de Spéléologie du Haut-Rhin)

P 16 :: Exposition Éric Hattan « Vous êtes chez moi ! », frac Alsace, 2005, photo : Klaus Stöber

P 21 :: Conditionnement d'une céramique pour l'exposition de Françoise Pétrovitch « Tenir debout », frac Alsace, 2005

P 22 :: Exposition Sarkis « au commencement, le toucher », frac Alsace, 2005-06 : « l'Atelier d'Aquarelle dans l'Eau » (vue partielle, coll. frac Alsace) avec « le grand défilé du XXe siècle en fluo » (coll. frac Pays de la Loire), photo : Sarkis (© ADAGP)

P 24 :: 1 - Wiebke Siem, *Sans titre*, 1991 (coll. frac Alsace) / **2** - Jean-Baptiste Bouvier, « *branchage # 11* », 2003 et « *paysage # 1* », 2002 (coll. frac Alsace), Espace naissance du département de Gynécologie-Obstétrique des Hôpitaux Universitaires de Strasbourg / **3** - Dominique Labauvie, *L'embouchure du fleuve*, 1985 (© ADAGP, coll. frac Alsace) et Olivier Debré, *Longue brune de Loire*, 1979-1980 (© ADAGP, coll. frac Alsace), Cave vinicole de Ribeauvillé, 1999 / **4** - Éric Poitevin, *Sans titre (La vache)*, 1995 (© ADAGP, coll. frac Alsace), Hôtel de Ville de Strasbourg, 2002

P 25 :: 1 - Exposition d'œuvres de l'Académie des Beaux-Arts de Wroclaw (Pologne), « Itinéraires, l'Art contemporain au Pays de Barr et du Bernstein », annexe du Musée de la folie Marco, Barr, 2004 / **2** - Michel De Broin, *Superficielle*, 2004, « Itinéraires, l'Art contemporain au Pays de Barr et du Bernstein », abords du château d'Andlau, 2004
(Programme « Résidences croisées Alsace, France / Lac-Saint-Jean, Québec » de l'Agence culturelle/Frac Alsace et Langage Plus avec la collaboration du CEAAC, de Sagamie et de l'OFQJ)
3 - Didier Mencoboni, «*...1417...1451...1065...1327...1370...1340...1341...1337...1418...1471...1465...Etc...*», 1994-1998 (vue partielle, coll. frac Alsace) / **4** - Jean-Philippe Roy, *Je me souviens*, 2006, « Itinéraires, l'Art contemporain au Pays de Barr et du Bernstein », Barr, 2006
(Programme « Résidences croisées Alsace, France / Lac-Saint-Jean, Québec » de l'Agence culturelle/Frac Alsace et Langage Plus avec la collaboration du CEAAC, de Sagamie et de l'OFQJ)

P 28 :: 1 - Peter Rösel, *Yucca et ficus elastica decora I*, 1997 (vue partielle, coll. frac Alsace), Sylvie Blocher, *Parloir*, 1980 (© ADAGP, coll. frac Alsace) et Estelle Schweigert, *La salle de bain*, 1994 (vue partielle, coll. frac Alsace), Palais Universitaire - Université Marc Bloch, Strasbourg, 2007, photo : Éric Laniol / **2** - Stefan de Jaeger, *Tristan*, 1981 (coll. frac Alsace), Médiathèque du Château, Benfeld, 2007-08 / **3** - Stéphane Lallemand, *Obsession*, 1993 (coll. frac Alsace), Hôtel du Préfet, Strasbourg, 2001 / **4** - Exposition Collection V « Bienvenue à bord ! », frac Alsace, 2006 : Carole Benzaken, *Travelling n°4*, 2004 (vue partielle, © ADAGP, coll. frac

Alsace) et Andrew Lewis, *Lutte d'espace* et *Pueblo above foyer (sud ouest USA)*, 2003 (vue partielle, coll. frac Alsace)

P 29 :: 1 - Claudine Martz, *Pourtalès*, 1984 (coll. frac Alsace), Mairie de Sélestat, 2006-07 **2** - Bruno Peinado, *Saad mix portrait d'hiver*, 2000 (vue partielle, © ADAGP, coll. frac Alsace), « Collections sans frontières I », GAM Turin, 2003 / **3** - Gregory Forstner, *Le Gentleman II*, 2005 (vue partielle, coll. frac Alsace), « Profils - 15 ans de création artistique en france - œuvres des collections du FNAC et des frac », Musée Péra, Istanbul, 2006

P 31 :: Exposition Étienne Bossut « Un peu d'incertitude », frac Alsace, 2003, photo : Klaus Stöber

P 32 :: Sarkis « au commencement, le toucher » avec le Retable d'Issenheim au Musée d'Unterlinden, Colmar, 2005-06, photo : Sarkis (© ADAGP)

P 34 :: Exposition Guy Limone « Seul(s) au monde », frac Alsace, 2002, photo : Klaus Stöber

P 37 :: Exposition « Des territoires, des patrimoines : Dialogue entre les collections du frac Alsace et du Service Régional de l'Inventaire du patrimoine culturel d'Alsace », frac Alsace, 2006 : Peter Wüthrich, *Literarisches Dorf*, 1994 (vue partielle, coll. frac Alsace), Vincent Leroux, *C'est dans la Vallée*, 2004 (vue partielle, coll. frac Alsace) et photos de J. Erfurth et J.C. Stamm (Inventaire du patrimoine), photo : Klaus Stöber

P 38 :: Réserves du frac Alsace

P 41 :: 1 - Réserves du frac Alsace / **2** - Réserves du frac Alsace, photo Klaus Stöber

P 42 :: Richard Monnier, *Fourmi-lion*, 1993 (coll. frac Alsace)

P 44 :: Réserves du frac Alsace, photo : Klaus Stöber

P 47 :: 1 - Réserves du frac Alsace / **2** - Manfred Sternjakob, *Vom Modell*, 1987 (vue partielle, coll. frac Alsace)

P 49 :: Réserves du frac Alsace : Bob Gramsma, *Flying fish, 01#0172*, 2001 (coll. frac Alsace) et Jean-Charles Blais, *Sans titre*, 1986 (© ADAGP, coll. frac Alsace)

P 50 :: Tomasz Bajer, *Cocktail Set (exclusive version)*, 2006 et *Cocktail Set (street version)*, 2006

P 55 :: Réserves du frac Alsace

P 57 :: 1 - Transport de la sculpture de Damien Cabanes, *Juin 2002*, 2002 (Courtesy Galerie Éric Dupont), Sélest'art - biennale d'art contemporain de la Ville de Sélestat, 2005 / **2** - Réserves du frac Alsace

P 58 :: 1 - Accrochage photographie Luc Meichler, *Sans titre*, 1982 (coll. frac Alsace), Espace naissance du département de Gynécologie-Obstétrique des Hôpitaux Universitaires de Strasbourg, 2004 / **2** - Montage exposition Yvan Salomone « irreversion », frac Alsace, 2004 / **3** - Décrochage photographie Luc Meichler, *Sans titre*, 1982 (coll. frac Alsace), Mairie de Sélestat, 2007 / **4** - Accrochage œuvre Barbara et Michael Leisgen, *Immer der Rose nach*, 1982-83 (coll. frac Alsace)

P 59 :: 1 - Exposition « figurer-défigurer, la représentation de la figure humaine à travers la collection du frac Alsace », Duttlenheim, 1999 / **2** - Exposition Odile Darbelley et Michel Jacquelin « L'Art Tangent », frac Alsace, 2007 / **3** - Projet Commenius, Agence culturelle d'Alsace, 2004

P 60 :: 1 - Exposition Collection IV « Il était une fois… », frac Alsace, 2002 : Richard Fauguet, *Sans titre (Molécule de Moustique)*, 1996 (coll. frac Alsace), John M Armleder, *F.S. (n° 233)*, 1990 (coll. frac Alsace), Gerald Petit, *Variation 3 sur l'Antichambre*, 1996 (coll. frac Alsace) et Étienne Bossut, *La vie est un jeu*, 2000 (vue partielle, coll. frac Alsace), photo : Klaus Stöber / **2** - Exposition Collection III « Abracadabrantesque… », frac Alsace, 2001 : Sylvie Blocher, *Paysage de sable avec architecture*, 1984 (vue partielle, © ADAGP, coll. frac Alsace) / **3** - Vernissage exposition « Mutations », frac Alsace, 2007 : Matthieu Husser, *WZG (anachronisme chromatique)*, 2004

(Accord de coopération culturelle entre la Région Alsace et la Voïvodie de Basse-Silésie)

P 62 :: Montage œuvre de Dorit Cypis, *Odalisque (The origin of the world),* 1992-1999 (vue partielle, coll. frac Alsace)

P 64 :: « Carte blanche à Madeleine Millot-Durrenberger, un choix de photographies dans la collection du frac Alsace », montage stand, St´art - foire d´art contemporain de Strasbourg, 2005 : Philippe Lepeut, *Images, vite (Paris-Sélestat),* 1999 (détail, coll. frac Alsace), Patrick Tosani, *Masque n° 7,* 1999 (© ADAGP, coll. frac Alsace) et Philippe Gronon, *Vitrines I et II, Sélestat,* 2003 (vue partielle, © ADAGP, coll. frac Alsace)

P 66 :: 1 - Montage exposition « Drôles de Je », frac Alsace, 2007 / **2 -** Exposition « Art papier », Abbaye d'Alspach, Kaysersberg, 1999 : Claudie et Francis Hunzinger, *Bibliothèque en cendre « Ibant obscuri »,* 1985 (coll. frac Alsace)

P 69 :: Mise en lumière ponctuelle de l´exposition Éric Hattan « Vous êtes chez moi ! », frac Alsace, 2005

P 70 :: Exposition Georges Tony Stoll, frac Alsace, 2007-08, photo : Jean-Baptiste Dorner

P 73 :: Exposition Anne Ferrer « Dites-le moi avec des fleurs », Musée de l´image populaire, Pfaffenhoffen, 2002, photo : Klaus Stöber

P 76 :: Vernissage exposition Odile Darbelley et Michel Jacquelin « L´Art Tangent », frac Alsace, 2007

P 78 :: Visite de Sélest´art - biennale d´art contemporain de la Ville de Sélestat, 2005 : Gérard Deschamps, *Pneumostructures,* 2004 et *Boîtes à ballons,* 2004 (courtesy Galerie Martine et Thibaut de la Châtre)

P 81 :: Visite en alsacien par Doris Meusburger de l´exposition Françoise Pétrovitch « Tenir debout », frac Alsace, 2005

P 83 :: 1 - Vernissage exposition « Drôles de Je », frac Alsace, 2007 : Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation,* 2000-04 (courtesy Galerie Jousse entreprise) / **2 -** Vernissage au Conseil général du Haut-Rhin, Colmar, 2005 : Didier Mencoboni, *Les Croix,* 2002-03 (coll. frac Alsace) / **3 -** Vernissage à l'Inspection Académique de Strasbourg, 2005 : Paul Pouvreau, *Le Bouquet,* 1997 (coll. frac Alsace)

P 87 :: Interview de Bertrand Lavier par Corinne Ibram, jardin du frac Alsace, 2005

P 88 :: Visite en alsacien par Doris Meusburger de l´exposition Odile Darbelley et Michel Jacquelin « L´Art Tangent », frac Alsace, 2007

P 90 :: Exposition « Nouveaux Horizons », CRAC Alsace, 2006-07 : Bruno Peinado, *Low Revolution 3,* 2002 (coll. du frac Nord Pas-de-Calais), Journée professionnelle Réseau Art contemporain Alsace, 2007

P 93 :: 1 - Agnès Varda, *Ping-pong, tong et camping,* 2005-06 (vue partielle), Sélest´art - biennale d´art contemporain de la Ville de Sélestat, 2007 / **2 -** « L´Art en conte » par Françoise Pecchiura autour de l´œuvre de Pierre Petit, *La Rue,* 1995 (© ADAGP, coll. frac Alsace)

P 95 :: Sensibilisation exposition Sarkis « au commencement, le toucher », frac Alsace, 2005-06

P 96 :: Didier Mencoboni, *Les Croix,* 2002-03 (coll. frac Alsace), Conseil général du Haut-Rhin, Colmar, 2005

P 98 :: Exposition Studer / van den Berg « www.vuedesalpes.com », frac Alsace, 2006, photo : Serge Hasenböhler, Bâle

P 101 :: Gerald Petit, *Variation 3 sur l´Antichambre,* 1996 (coll. frac Alsace), photo : Klaus Stöber

P 102 :: Alain Domagala, *PARC bloc-diagramme #1,* 2000 (coll. frac Alsace), photo : Klaus Stöber

2nd rabat :: Exposition Georges Tony Stoll, frac Alsace, 2007-08, photo : Jean-Baptiste Dorner

L'a.b.c de l'exposition est une initiative de la **Région Provence-Alpe Côte d'Azur**, réalisée par la **Régie Culturelle Régionale**, Carrefour de la Malle, 13320 Bouc-Bel-Air

Président Alain Hayot

Directeur de la publication Jacky Sabatier

Coordination du projet Christine Cordina-Baixe

Suivi éditorial Fanny Broyelle-Villégas, Charlotte Le Bos-Schneegans

REMERCIEMENTS

Les auteurs de l'édition originale
Odile Biec
Robert Bougrain-Dubourg
Bruno Mathis
Jacques Repiquet
Éric Rolland

L'édition du guide ***a.b.c. de l'exposition* en Alsace** s'inscrit dans une collection de guides thématiques publiée par l'**Agence culturelle d'Alsace**

Tous droits réservés

Directeur de la publication Francis Gelin

Réalisation - Coordination Olivier Grasser / Odile Rialet / Christelle Kreder

Conception graphique Poste 4

Impression et reliure Ott Imprimeurs

ISBN 2-907441-36-1
ISSN 1773-4703
Dépôt légal : décembre 2007

Agence culturelle d'Alsace
1 espace Gilbert Estève
BP 90025
F-67601 Sélestat Cédex
www.culture-alsace.org

Frac Alsace
Tél : 03 88 58 87 55
Fax : 03 88 58 87 56
frac@culture-alsace.org