



# La question de la *présentation*



## Une multitude d'acceptions...

### **1 action de présenter**

préliminaire, prélude, préparation, commencement, préalable, annonce, prologue [antonyme] *conclusion*

### **2 fait d'introduire une personne à une autre**

comparution, introduction, recommandation, admission [antonyme] *retrait*

### **3 fait d'introduire une personne à un emploi**

### **4 manière de démontrer, de faire connaître**

formulation, intitulé, énonciation

### **5 manière d'exposer son travail, ses idées**

affichage, habillage, montage, visualisation

### **6 manifestation publique au cours de laquelle on présente une œuvre**

exhibition, vernissage, exposition, démonstration, rétrospective, salon

### **7 apparence extérieure d'une personne**

allure, tenue, apparence, maintien, démarche, dégaine, posture

### **8 manière dont le fœtus se présente au moment de l'accouchement**

### **9 consécration à Dieu d'un premier-né, au temple de Jérusalem**

## Dans le champs des arts plastiques...

Le terme « présentation » est un terme majeur dans le champs des Arts plastiques et recouvre trois orientations principales, il désigne :

- La présence réelle de l'oeuvre et l'intégration du réel *dans* l'œuvre : la « présentation » du monde (et non plus seulement sa «représentation») et l'affirmation de la matérialité (présence physique des supports, matériaux et techniques utilisés).
- la mise en scène (scénographie) de l'œuvre dans un espace, à destination du spectateur : la relation de l'œuvre au lieu et le rôle dévolu au spectateur, la question du point de vue.
- Les modalités de « valorisation » de l'œuvre : par le cadre, le piédestal, le socle, l'affiche, le cartel mais aussi par des actions : le vernissage, le discours, le happening ...

## Les programmes officiels

### Cycle de consolidation , classe de 6<sup>e</sup>

**La représentation plastique et les dispositifs de présentation :** (...) les élèves sont engagés, chaque fois que possible, à explorer les lieux de présentation de leurs productions plastiques ou d'œuvres, dans l'espace scolaire ou dans des lieux adaptés, pour saisir l'importance des conditions de présentation dans la réception des productions et des œuvres.

- **La mise en regard et en espace** : ses modalités (présence ou absence du cadre, du socle, du piédestal...), ses contextes (l'espace quotidien privé ou public, l'écran individuel ou collectif, la vitrine, le musée...), l'exploration des présentations des productions plastiques et des œuvres (lieux : salle d'exposition, installation, *in situ*, l'intégration dans des espaces existants...).

-**La prise en compte du spectateur, de l'effet recherché** : découverte des modalités de présentation afin de permettre la réception d'une production plastique ou d'une œuvre (accrochage, mise en espace, mise en scène, frontalité, circulation, parcours, participation ou passivité du spectateur...).

**-Exploration des divers modalités et lieux de présentation de sa production et de l'œuvre ; rôle du rapport d'échelle**

## **Cycle des approfondissements, cycle 4 de la 5<sup>e</sup> à la 3<sup>e</sup>**

- Prendre en compte les conditions de la réception de sa production dès la démarche de création, en prêtant attention aux modalités de sa présentation, y compris numérique.

**-La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre :** le rapport d'échelle, l'*in situ*, les dispositifs de présentation, la dimension éphémère, l'espace public ; l'exploration des présentations des productions plastiques et des œuvres ; l'architecture.

**- L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre :** les rapports entre l'espace perçu, ressenti et l'espace représenté ou construit ; l'espace et le temps comme matériaux de l'œuvre, la mobilisation des sens ; le point de vue de l'auteur et du spectateur dans ses relations à l'espace, au temps de l'œuvre, à l'inscription de son corps dans la relation à l'œuvre ou dans l'œuvre achevée.

**- Les métissages entre arts plastiques et technologies numériques :** les évolutions repérables sur la notion d'œuvre et d'artiste, de créateur, de récepteurs ou de public ; les croisements entre arts plastiques et les sciences, les technologies, les environnements numériques.

A classical painting depicting a scene of domestic life. A woman with curly hair, wearing a white headscarf and a light-colored dress with a red sash, is bent over a large tub, scrubbing laundry. A small dog sits nearby, looking up at her. In the background, a man with curly hair, wearing a blue cloth around his waist, stands behind a counter, holding a long wooden object. The setting is outdoors, with trees and a building visible in the distance.

# Quelques questionnements dès les origines

## Questions de supports, de conservation, de points de vue et d'apparitions...

« Butades ou Boutadès parfois nommé Dibutades, potier dans la ville de Corinthe, vivait au VIe siècle av. J.-C. Pline l'Ancien raconte dans son *Histoire naturelle* que sa fille, Callirrhoé, avait imaginé de garder une image et de tracer avec du charbon de bois l'ombre de son amant, dont le profil était dessiné sur une muraille par la lumière d'une lampe.

Le potier ensuite appliqua de l'argile sur ces mêmes traits en observant leurs contours, et fit cuire ce profil de terre et fut à l'origine de la sculpture en relief. Ce relief fut conservé durant 200 ans au Nymphaeum de Corinthe avant d'être détruit dans un incendie. »

« Phidias participait à un concours de sculpture d'une statue d'Athéna qui serait disposée à Athènes mais surélevée de plusieurs mètres sur une colonne. En rivalité avec Alcamène, Phidias, déjà très célèbre, découvrit la sienne en dernier. Ce fut un tollé, les Athéniens trouvant difforme et laide la statue proposée par l'artiste quand celle de son rival était magnifique. Il leur demanda alors de hisser ces statues sur le réceptacle prévu à cet effet. Une fois disposée, les déformations de la statue de Phidias disparurent pour laisser l'illusion d'une Athéna aux formes parfaitement respectées quand celle d'Alcamène devenait déformée ... »

## **Apparition !!!**

« Les Byzantins possédaient à merveille l'art d'utiliser les insignes du pouvoir, comme en témoigne la mise en scène organisée dans la salle de la Magnaure pour impressionner les ambassadeurs étrangers. Le trône y était entouré d'arbres de métal doré couverts d'oiseaux automates qui se mettaient à chanter, et de lions, également dorés, qui rugissaient au moment où l'ambassadeur, soutenu par deux eunuques, entrait dans la salle. Laissons Liutprand de Crémone, qui y fut reçu par Constantin VII, raconter la suite de l'audience :

*À mon arrivée, les lions rugirent, les oiseaux chantèrent, mais cela ne me frappa ni de terreur ni d'admiration, car je m'étais informé de tout cela auprès de gens qui en avaient fait l'expérience. Aussi, incliné devant l'empereur, par trois fois je l'adorai puis je levai la tête : et, alors que je l'avais vu assis à une faible hauteur au-dessus du sol, je le vis, portant d'autres vêtements, assis presque à la hauteur du plafond.*

Dans le *De Cerimoniis* où sont décrites les audiences à la Magnaure, le trône est appelé « trône de Salomon », mais il n'est pas indiqué qu'il pouvait s'élever ; en revanche, il y est précisé que, pendant la proskynèse de l'ambassadeur, les animaux qui ornaient le trône en gravissaient les marches. »

## Socle et point de vue



***Victoire de Samothrace, vers 190 av. J.-C, conçue en lien avec un socle évocateur et qui garantit un équilibre complet à l'ensemble, destiné à être présenté de manière oblique vis-à-vis du spectateur.***

## Echelles et relation au spectateur



**Hercule Farnèse**, copie du IIIe siècle apr. J.-C., signée par Glycon d'Athènes, découverte en 1546 dans les ruines des thermes de Caracalla et entré dans les collections Farnèse. Marbre, hauteur 3.17m



**Statue colossale acrolithe de Constantin le Grand** (280-337), qui occupait autrefois l'abside ouest de la basilique de Maxence et Constantin, sur le Forum Romain, à Rome.



**Autel portatif**, vers 1170/80, cuivre doré et émaillé.

**Patène de serpentine** du trésor de Saint Denis, 1er siècle avant ou après J.-C. (patène) et Cour de Charles le Chauve, 2e moitié du IXe siècle



**Bras reliquaire** de Saint Bernard,  
Allemagne vers 1194 et **monstrance**  
**reliquaire**, Pays-Bas, 16 eme siècle.





**Annunciation**, Fra Angelico, couvent san Marco, Florence, fresque. Vers 1438  
Positionner pour rendre plus efficace ...



SALVATORIS PRAECEPIT FRANCISCA DE' MEDICI

VIRGINI INTACTE CVM VENERIS ANTE PROVRAM DR ET KEVNDO LAVE ME Sicut VRB. AVE



La logique de lecture dans le cycle de chapelle Sixtine est à la fois linéaire et peu rationnel...Le spectateur est englobé par la scène mais doit se positionner sans cesse pour identifier un programme ou un sujet



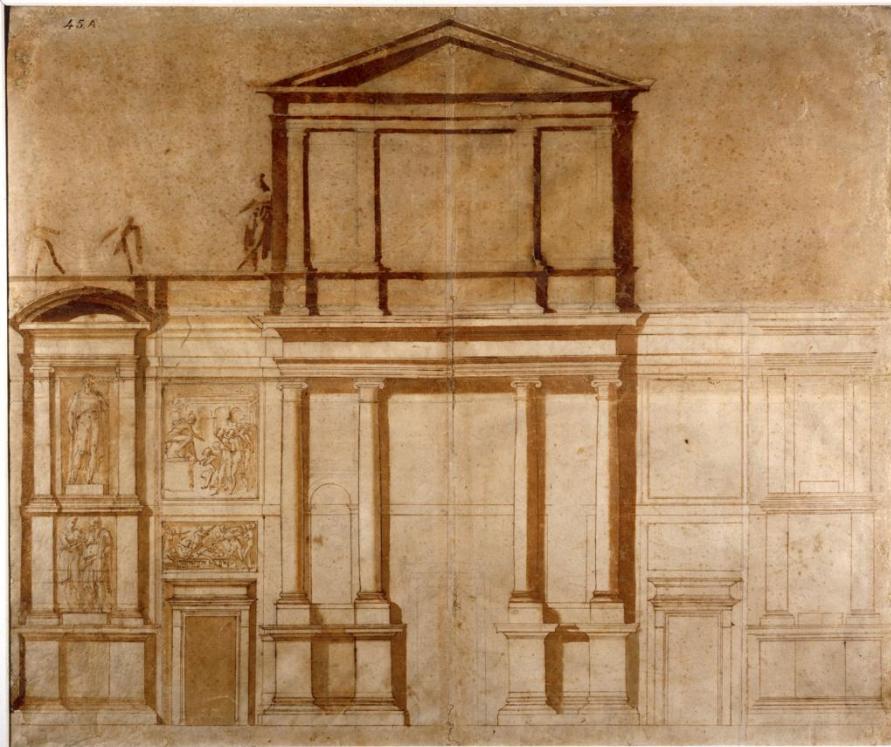
Annibale et Agostino Carracci, détail de la **galerie Farnèse**, Rome, vers 1606-07  
Figuration d'un faux cadre dans la scène, présenter une peinture dans une peinture



La commande du Tondo Doni à Michel-Ange en 1504 suppose la conception du cadre, lequel est dessiné par l'artiste et fait partie intégrante de l'œuvre.

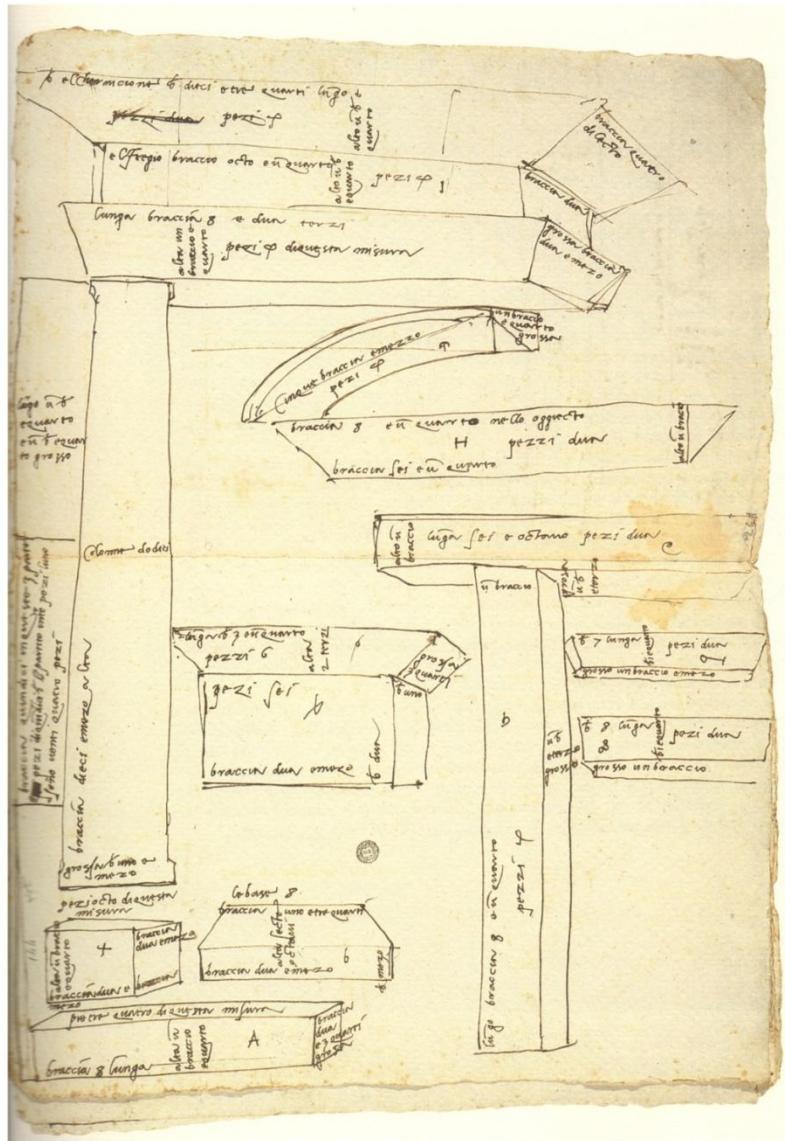
Un exemple signifiant pour la notion de présentation comme étape préalable et pour la multiplicité des supports : ***la façade de l'église san Lorenzo de Florence*** par Michel-Ange





Différentes modalités de représentations pour une présentation finale et une réalisation jamais accomplie ...

Lavis et croquis à la sanguine, façade actuelle de l'église.



# Planche des blocs à commander et projection numérique récente





rendering: ©2009, studioDIM associati - [www.studioDIM.it](http://www.studioDIM.it)



rendering: ©2009, studioDIM associati - [www.studioDIM.it](http://www.studioDIM.it)

## L'architecture représentée comme lieu de présentation de l'*Historia*



École de Piero della Francesca, **ville idéale**, tempéra sur bois, palais ducal d'Urbino, Ombrie, Italie

La ville comme décor est toujours liée à une scène d'histoire profane ou religieuse mais jamais considérée comme un sujet en soi. La ville comme l'édifice constituent le théâtre de ce qui se déroule.

Cette peinture et ses deux équivalents sont donc des représentations uniques dans le sens où la ville est un sujet autonome. L'artiste présente l'étendue de son savoir



***La transverbération de sainte Thérèse***, Le Bernin, chapelle Cornaro à santa maria della vittoria, Rome, 1647-1652 , une mise en scène architecturale et sculpturale, véritable théâtralisation pour présenter la scène.



***Autel de saint Ignace***, Rome, église du Gésù, Andrea Pozzo, vers 1695-1700. Magnificence des matériaux et écrin monumental destiné à tenir à distance.

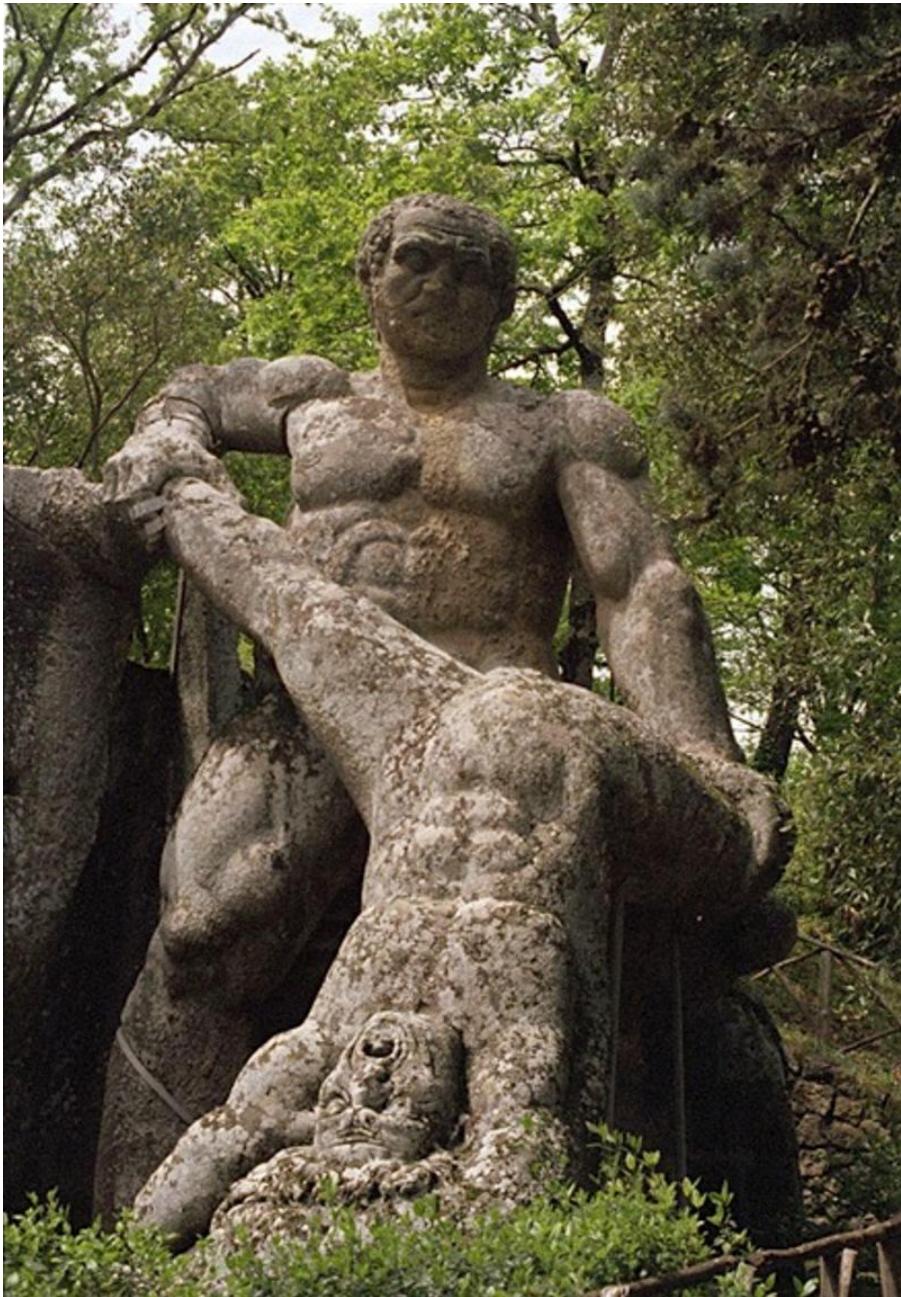




Andrea Pozzo, *la gloire de saint Ignace*, église saint Ignace, Rome, 1695  
Trompe l'œil monumental qui joue avec l'architecture. Peinture et bâti sont intimement liés



Perspective de Borromini au palais Spada à Rome et ange à la colonne du Bernin sur le pont Saint Ange  
Illusions optiques troublant les proportions, **présentation sur point de vue particulier.**



Les jardins maniéristes de Bomarzo et Pratolino placent le visiteur face à des rocs mis en forme et présentent la nature domestiquée et dominante.

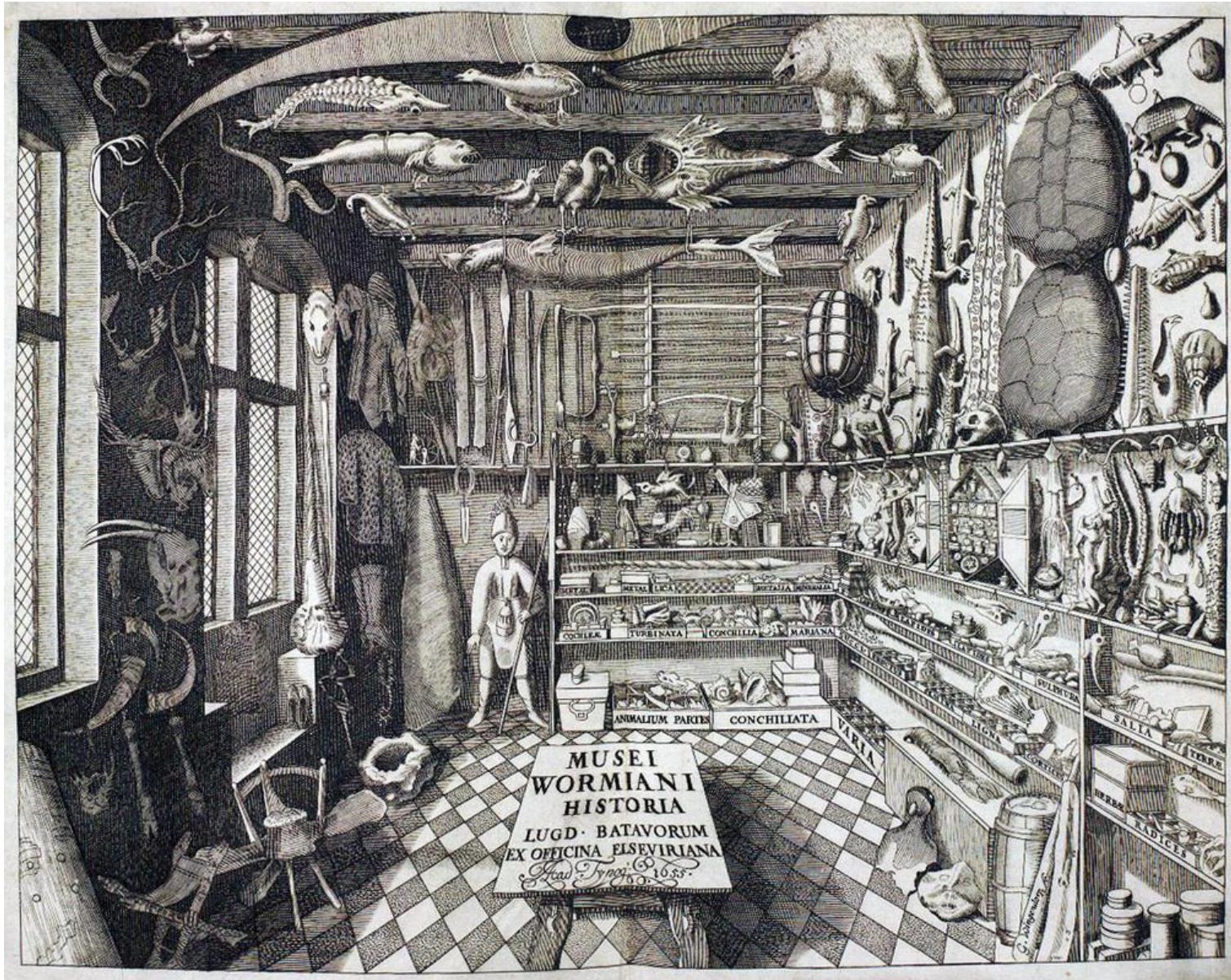




Cornelius Gisbrecht, ***dos d'un tableau*** vers 1636, huile sur toile.  
Présenter ce qui n'est jamais montré, quel est le sujet d'un tableau ???



Avec l'émergence des premières collections se pose la question : *comment présenter ses œuvres et objets ?*



La logique de monstration des premières « chambres de merveilles » étonne par la profusion et contraste avec les choix contemporains.



ORITRATO DEL MUSEO DI  
FERRANTE IMPERATO



**Le gouverneur Léopold-Guillaume et sa collection de tableaux à Bruxelles,**  
par David Teniers le Jeune, vers 1650, modalité habituelle d'accrochage ...!



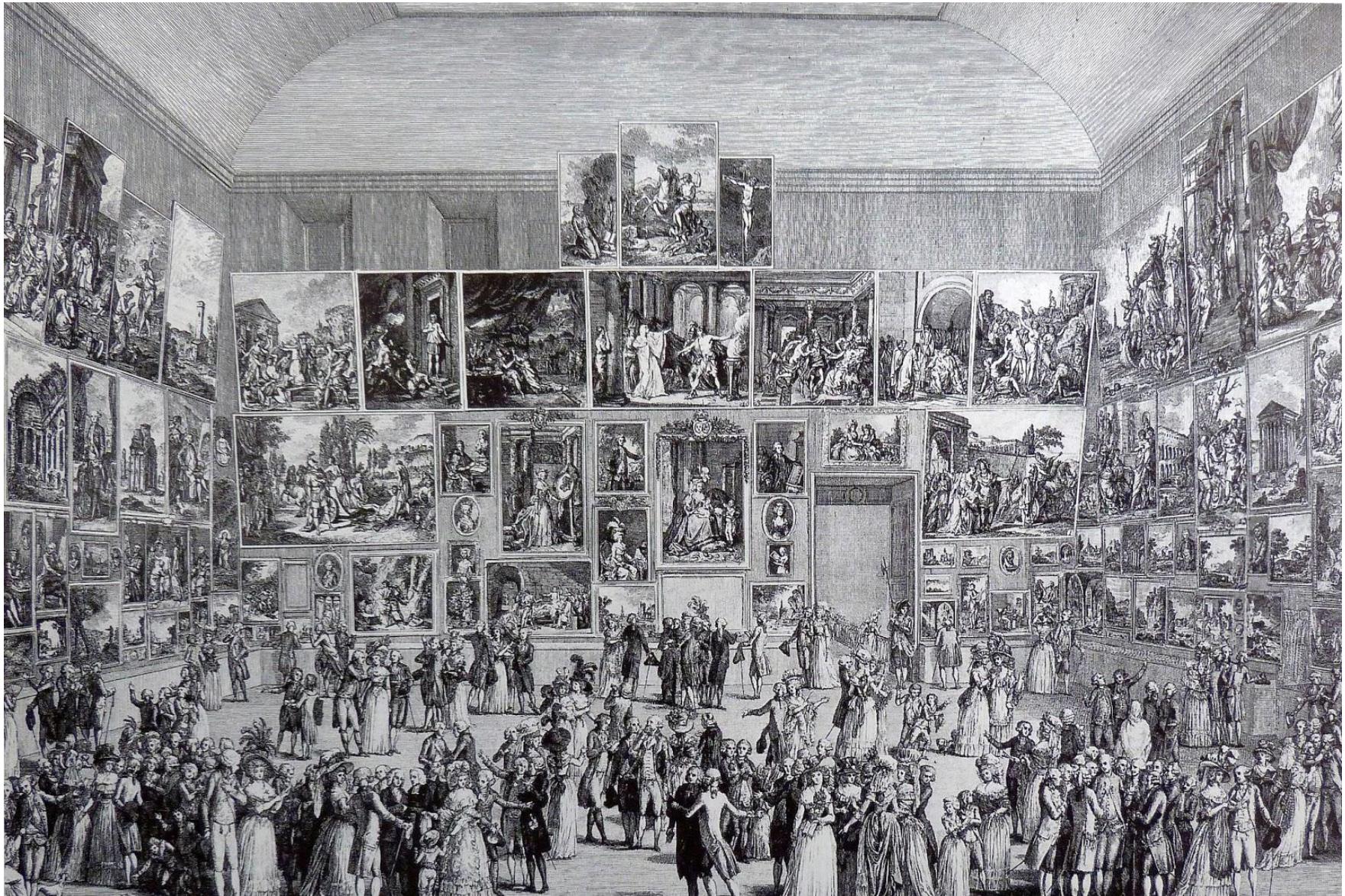
Frans II Francken, **Cabinet d'un collectionneur**, 1636. Huile sur panneau de chêne  
Espace intime dans la demeure et déplacement des œuvres au devant des visiteurs.



Hubert Robert, **Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre en 1796**, huile sur toile, 1796, l'émergence des musées publics



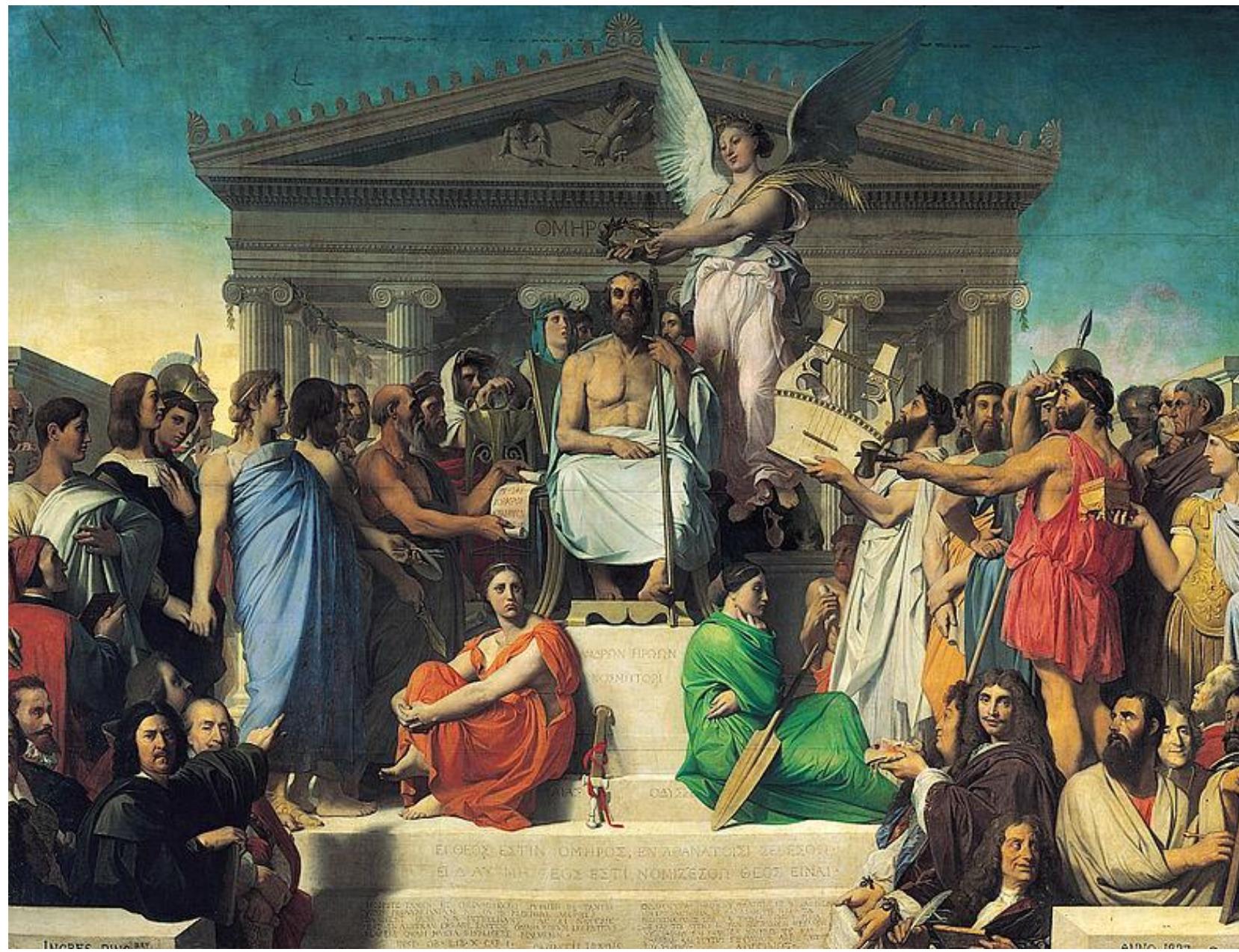
Hubert Robert, **vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines**, huile sur toile, 1796, projection imaginaire d'un espace de présentation lui-même sujet à la disparition.



Pietro Antonio Martini, ***salon du Louvre***, gravure 1787, l'accrochage est hiérarchique en termes de formats et les tableaux sont montrés cadres contre cadres. Cette logique perdurera tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.



Exposition Universelle, Paris, Palais des Beaux-Arts, 1855. Photographie de la salle consacrée au peintre Jean-Auguste-Dominique Ingres.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *l'apothéose d'Homère*, 1826



Eugène Delacroix, *la mort de Sardanapale*, 1827, présentée en face de la précédente, le vis-à-vis ou la confrontation engagée car deux écoles s'affrontent.

## Une révolution !!!! et nouvelles perspectives ...

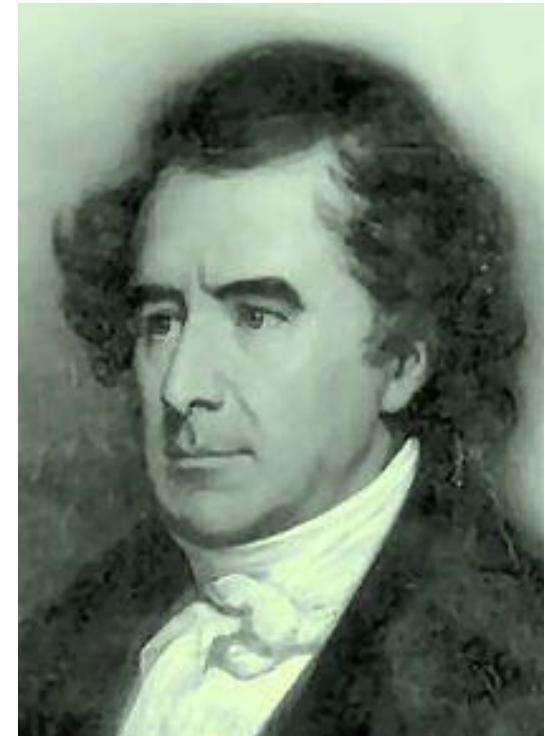


N. NIEPCE, *Point de vue du Gras*, 1826 [photo découverte en 1852 par Helmut Gernsheim]

Les diapositives suivantes consacrent une réflexion sur la photographie comme invention révolutionnaire de représentation et de présentation

# *1839: Reconnaissance officielle de la photographie*

- Daguerre montre ses premiers clichés à François ARAGO, astronome, physicien et homme politique français. Ce dernier présentera le 7 janvier 1839 les clichés devant l'Académie des Sciences et l'Académie des Beaux-arts réunies.
- Le 19 août 1839, la photographie existe officiellement. L'Etat français fait « don au monde » de cette découverte, permettant ainsi à d'autres futurs photographes d'utiliser la technique mise au point par Daguerre aidé de Niepce.
- Daguerre commercialise son invention sous le nom de DAGUERREOTYPE



# La photographie est-elle un art??

**1862: Protestation contre toute assimilation de la photographie à l'art, signée par Ingres et 26 autres peintres → l'épreuve photographique, résultat d'un procédé technique et chimique, ne peut être considérée comme une œuvre d'art, fruit de l'intelligence et de l'étude de l'art**

*« Mayer et Pierson réalisent le portrait du comte de Cavour en 1856. En 1861, leurs concurrents, Betbeder, Thièbault et Schwabbé, exploitent commercialement une reproduction retouchée du portrait. Mayer et Pierson les attaquent en justice pour contrefaçon. Or, cette requête n'est recevable que s'il s'agit d'une œuvre d'art, qui seule à l'époque peut être contrefaite. L'avocat des deux photographes tentera de plaider le statut d'artiste pour ses clients. Quant à l'avocat de la partie adverse, il appuiera sa plaidoirie sur « la pétition des 26, une protestation émanant de personnalités du monde de l'art, dont Ingres, contre toute assimilation de la photographie à l'art ».*

*Le 10 avril 1862, la chambre des appels de Paris rend un jugement favorable à Mayer et Pierson en affirmant que « les dessins photographiques » peuvent « être le produit de la pensée, de l'esprit, du goût et de l'intelligence de l'opérateur ». Les propos de Meyer et Pierson sont reproduits ainsi dans Controverses : « Aujourd'hui, aux yeux de la jurisprudence, la reproduction des œuvres d'un photographe est une contrefaçon ».* (Controverses, Editions Actes Sud)

# Protestation émanée des grands artistes contre toute assimilation de la photographie à l'art

- *Considérant que, dans de récentes circonstances, les tribunaux ont été saisis de la question de savoir si la photographie devait être assimilée aux beaux-arts, et ses produits protégés à l'égal des Œuvres des artistes ; Considérant que la photographie se résume en une série d'opérations toutes manuelles, qui nécessite sans doute quelque habitude des manipulations qu'elle comporte, mais que les épreuves qui en résultent ne peuvent, en aucune circonstance, être assimilées aux œuvres fruit de l'intelligence et de l'étude de l'art. Par ces motifs :*
- *Les artistes soussignés protestent contre toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art.*
- *Ont signé : M.M. Ingres, de l'Institut ; Flandrin, id. ; R. Fleury, id. ; Nanteuil, id. ; Henrquel-Dupont, id. ; Martinet, id. ; Jeanron, Calamatta, Philippoteaux, EUG. Lepoitevin, Troyon, Bida, H. Bellangé, Jalabert, Ph. Rousseau, Gendron, L. Lequesne, Isabey, Français, Emile Lecomte, P. de Chevannes, Vidal, L. Lassalle, J. Bourgeois, Lafosse, EM. Lafon, Lalaisse.*  
"Code des photographes", Le moniteur de la photographie,  
15 déc. 1862 (n°19), cité dans L. Sassère, pp. 149-151

Les critiques  
vont bon train...

# A BAS LA PHOTOGRAPIE<sup>(1)</sup> !!!

TEXTE ET DESSINS PAR MARCELIN.



MARCELIN, le portrait  
autrefois, aujourd'hui,  
paru dans le Journal  
amusant du 6 sept 1856

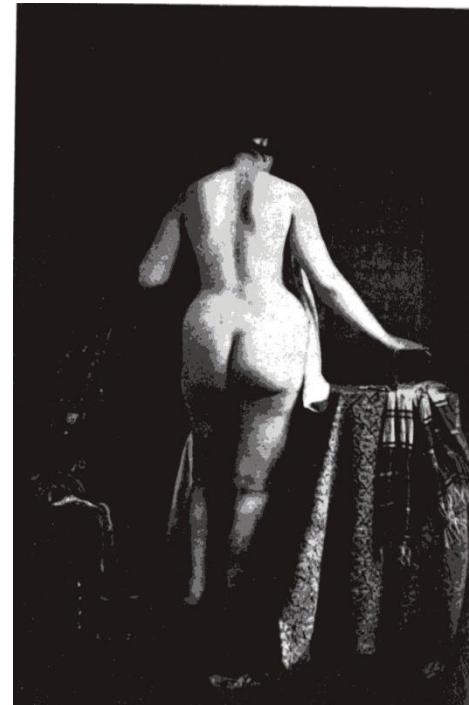
...tandis que les photographes eux-mêmes s'emparent de la question avec dérision

**DE TORBECHET, Allain et Cie,**  
**L'artiste**, vers 1860, épreuve carte de visite



Malgré le piétinement de la photographie « commerciale » et les diverses contestations, le dialogue entre la peinture et la photographie se met en place progressivement...

- Delacroix le premier avait commandé des tirages photographiques, une série d'images lui servant de point d'appui pour la posture de certains personnages. Courbet eut lui aussi recours à la photographie, en amont du travail de peinture



Jean Vallou de  
Villeneuve, Etude de  
nu, 1853



G. COURBET,  
Baigneuses, 1853,  
Musée FABRE 46

Du côté anglo-saxon, les photographes cherchent à copier la peinture, à imiter les effets de mise en scène:



John MILLAIS, Ophélie, 1852, 76 x 112 cm, Tate Gallery, Londres

Henry Peach Robinson (1830-1901), The Lady of Shalott. 1861. Tirage albuminé à partir de 2 négatifs, 30.4 x 50.8 cm.



Degas, Bonnard, ... subirent l'influence de la photographie: ils la pratiquent et s'inspirent des cadrages...Lesquels sont innovants et parfois incongrus



Bonnard, ***Marthe sur le lit, de dos***,  
1899, Orsay, Paris



Degas, ***Courses en province***, 1872,  
36.5 x 56cm, boston

***Portrait au miroir*** du peintre Henry Lerolle et ses 2 filles, 1895-96,  
épreuve argentique à partir d'un  
négatif verre, Orsay



© photo musée d'Orsay / rmn



***Marie Laurent, de dos***, vers 1856, par NADAR, Tirage sur papier salé d'après négatif sur verre, à mettre en lien avec le trompe l'œil de Cornelis Gisbrecht, *dos d'un tableau*

## Nouvelles modalités de présentation... Quelques exemples.

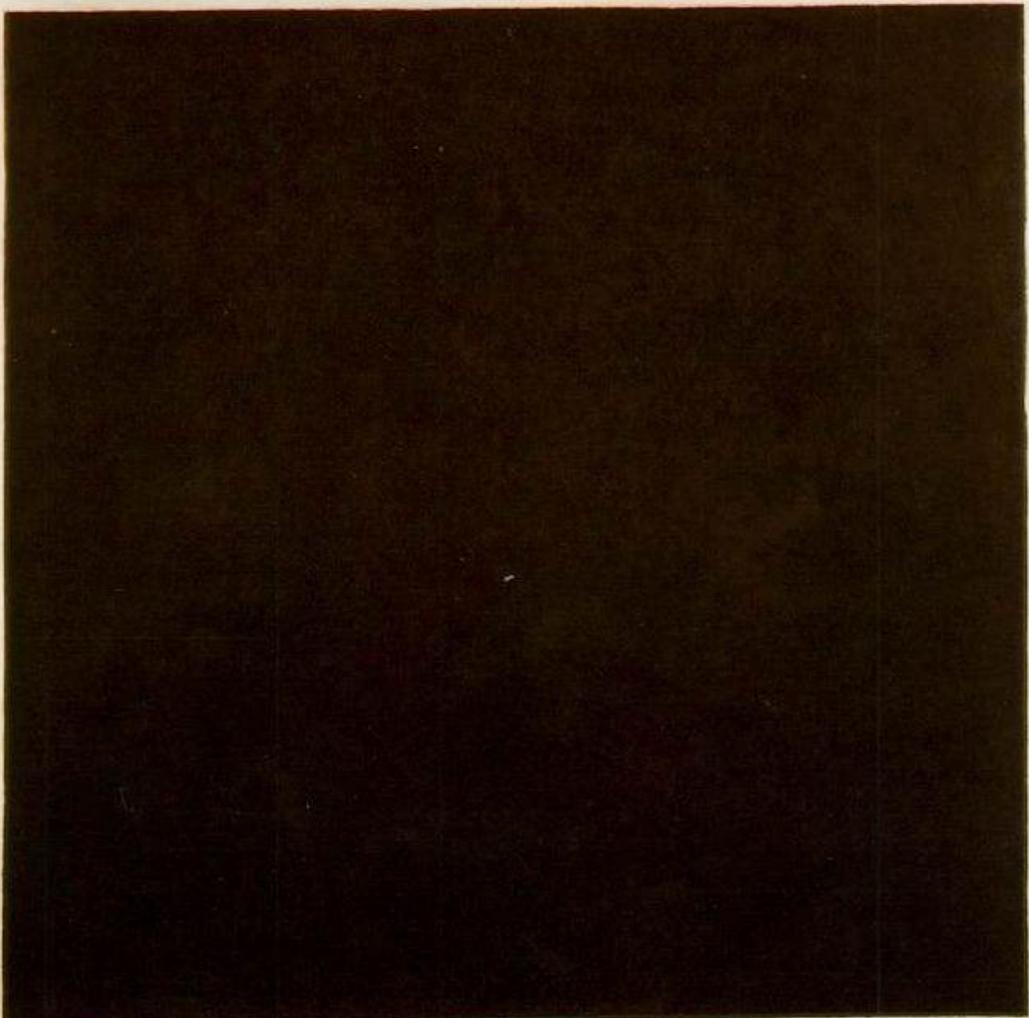


Claude Monet, *les Nymphéas*, 1890 à 1926. Les dimensions et la surface couverte par la peinture environnent et englobent le spectateur sur près de cent mètres linéaires où se déploie un paysage d'eau jalonné de nymphéas, de branches de saules, de reflets d'arbres et de nuages, donnant "*l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage*" selon les termes mêmes de Monet. » Musée de l'Orangerie, Paris.





« Dernière exposition futuriste de tableaux 0.10 (zéro-dix) » 1916

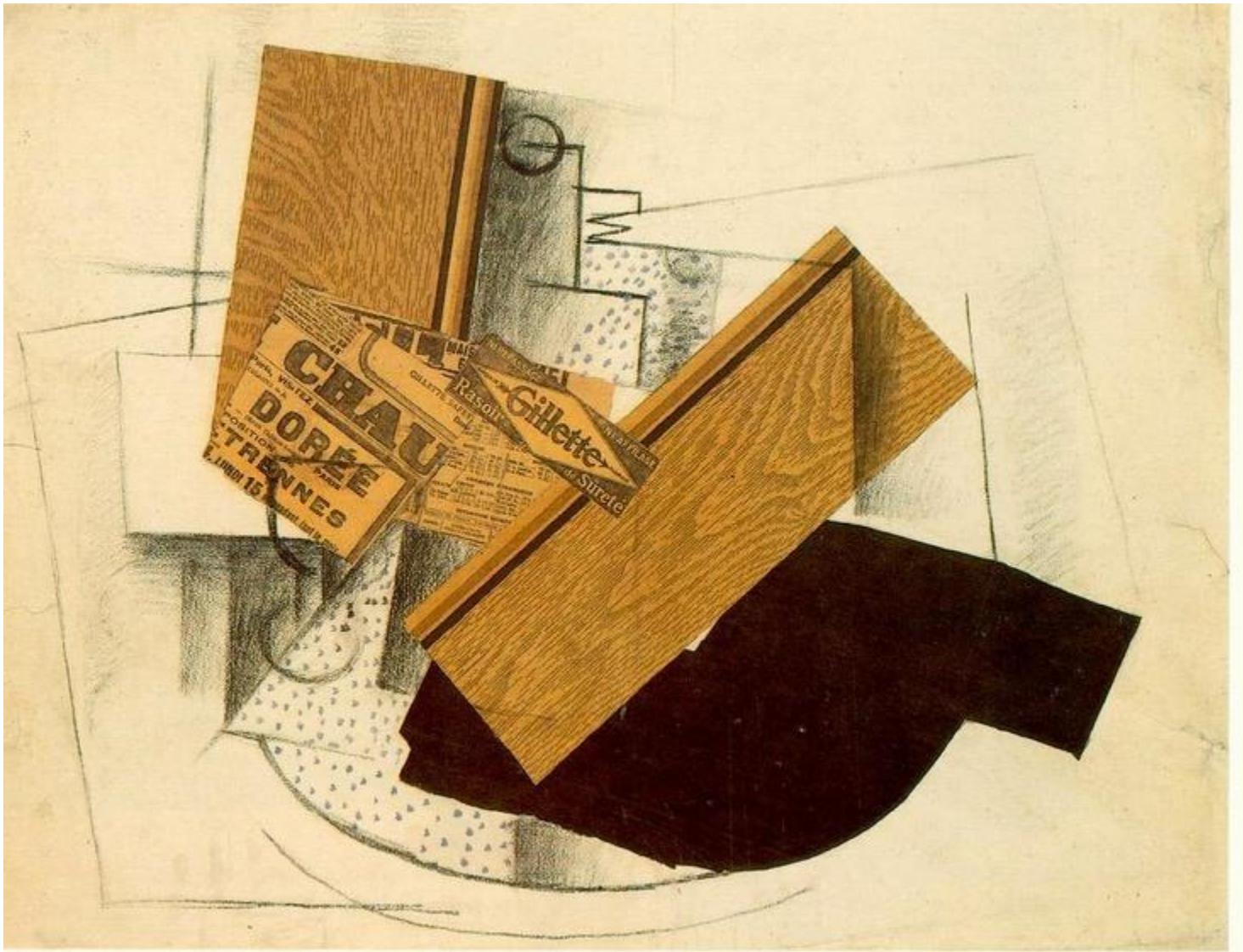


Le mur devient élément plastique... Malevitch avait placé son *Quadrilatère* (carré noir sur fond blanc, 1915) dans l'angle formé par les murs, soulignant le statut exceptionnel de cette œuvre. Puis il alla jusqu'à considérer l'ensemble du mur comme un tableau suprématiste et fit varier le sens des accrochages de ses œuvres en fonction de l'ensemble des tableaux sur le mur.

## **Le triomphe du *White Cube* comme espace optimal de présentation**



## L'intrusion du réel, la présentation du réel ...



George Braque : *nature morte sur une table* 1914

## L'année 1912

Les premiers papiers collés sont réalisés dès l'automne 1912 conjointement par Georges Braque et Pablo Picasso qui introduisent dans les tableaux en cours d'élaboration des morceaux de **papiers découpés ajustables et parfois repositionnés avant le collage final.**

Il semble que l'introduction des papiers collés viennent donner une concrétisation matérielle à des explorations déjà effectuées dans le cubisme analytique : imitation de bois, de papiers peints, fragments de mots évoquant des imprimés ou des journaux et qui, de seules représentations peintes deviennent présence réelle d'où le concept d'intrusion de la réalité, de présentation de la réalité.

**Les motivations des deux artistes d'introduire les papiers collés dans leurs œuvres sont encore obscures. Elles ne peuvent se dissocier d'une volonté de produire des effets plastiques contrastés en lien avec une interrogation de la représentation et de l'espace classique.**

Si certains papiers collés renvoient directement à un objet ou un matériau identifiable et dont la compréhension est immédiate, d'autres n'ont visiblement pour seul but que de créer des oppositions franches de lignes, de chromatisme, de matière ...

On pourrait ainsi en déduire que les papiers collés ont tout autant un rôle « mental » que purement visuel ...

L'intrusion de ces morceaux de réel tendrait de même à éviter à la peinture de sombrer dans un hermétisme abstrait presque atteint par le cubisme analytique. **En se raccrochant au réel, on permettrait au tableau de se démarquer de la figuration tout en en préservant l'essence.**



Pablo Picasso : *nature morte à la chaise cannée* 1912

## Œuvre phare en histoire des arts (présenter une œuvre)

- ***La nature morte à la chaise cannée*** est historiquement **le premier collage réalisé** en ce sens qu'elle allie à la technique traditionnelle de la peinture à l'huile un morceau de toile cirée et une corde à la composition finale.
- l'artiste ouvre de nombreux questionnements de la notion même de re-présentation :
  - certains objets sont traduits de manière linéaire mais se superposent, ce qui brouille leur identification.
  - d'autres sont décomposés selon les principes du cubisme analytique.
  - des effets d'ombres artificiels se superposent au morceau de toile cirée et transgressent les règles de la luminosité.
  - l'élément collé se substitue à sa représentation picturale et agit comme un **trompe l'œil**. Picasso questionne d'autant le rôle de la peinture et son rapport à la vérité.
  - les matériaux employés, la toile cirée et la corde intègrent une portée conceptuelle dans la mesure où ils évoquent tantôt la fibre du cannage, tantôt la matière qui recouvre la table. Il y a donc un lien entre ce qui est montré et ce en quoi la réalité est constituée.
  - le format ovale évoque la table vue d'en haut, le cannage, la chaise à proximité et en même temps la nappe : plans et profondeur sont confus.
  - emploi de la lettre à la fois comme élément plastique et comme indice pour l'identification d'un objet à identifier mentalement.

## Mise en pratique 1

A l'issue de cette sélection qui tente de cibler une approche théorique de la présentation les questions et propositions ci-dessous sont destinées à établir des synthèses réflexives. Elles ne sont aucunement obligatoires mais posent un bilan de réinvestissement.

- Quels termes de vocabulaire spécifiques et fondamentaux propres à la question de la *présentation* sont-ils à extraire et à faire acquérir ?
- Quelles références de même font-elles sens et sont-elles à présenter pour entrée légitimement dans la culture artistique de l'élève ?
- Sous la forme d'un document synthétique d'une page, sélectionner trois œuvres variées dans les champs temporels et techniques et les accompagner d'une notice explicative mettant en évidence l'importance des enjeux de la présentation. Au besoin, les adapter en fonction d'une hétérogénéité avérée des élèves.

Documents synthétiques à rédiger en accompagnement d'une séquence :

- Comment montrer que la présentation a évolué dans le temps ?
- La photographie, ses enjeux et son apport révolutionnaire dans les pratiques
- L'intrusion du réel