Claire Hemming

Mémoire de Master 2 Professionnel Histoire de l'art
Régie des œuvres et montage d'expositions
Sous la direction de Simon Texier

De la genèse à la concrétisation d'un projet d'exposition au Centre d'Art Contemporain Genève : schéma programmatique et méthode



Université de Picardie Jules Verne, Amiens
Année universitaire 2018 – 2019

Sommaire

Remerciements....4
Avant propos....5

Introduction....6

Chapitre 1 : Le Centre d'Art Contemporain Genève....11
I/ L'institution....11
A – Quelques rappels historiques....11
B – Le CAC aujourd'hui : quels enjeux ?....21
II/ Le contexte architectural du Centre d'Art Contemporain Genève....29
A – Le CAC, son architecture et son passé industriel....29
B – Des espaces atypiques pour les expositions temporaires....34
III/ La régie au Centre d'Art Contemporain Genève....40
A – La répartition des activités....40
B – La régie dans un centre d'art contemporain : un métier polyvalent....42
C – Des missions nécessairement liées à la notion d'exposition temporaire....44

Chapitre 2 : La conception d'un projet d'exposition temporaire au Centre d'Art Contemporain Genève....47
I/ La coordination administrative....47
Rétroplanning....48
Demande de prêt (loan request)....49
Formulaire de prêt (loan form)....49
Contrat de prêt (loan agreement)....50
Recensement des informations sur les œuvres pour leur exposition....51
Gestion du budget....51
Recensement des informations sur les œuvres pour leur transport....52
Convoiement....53
Itinérance des expositions....54
Assurance des œuvres empruntées....54
L'arrivée des œuvres dans l'institution....56

Intérêt du constat d'état.....*56*
Réalisation du constat d'état.....*58*

II/ La coordination technique.....59
Le projet scénographique.....*59*
Gestion du budget.....*63*
Réalisation des éléments de scénographie.....*63*
Démontage/montage.....*67*

III/ L'acmé du projet d'exposition dans le respect des règles de la conservation préventive...69
Conservation préventive et régie d'exposition.....*69*
Aménagement des espaces de travail.....*70*
Manipulation des œuvres.....*72*
Présentation des œuvres et sécurité.....*73*
Ambiance de l'exposition.....*76*
Conditions environnementales et maintenance des œuvres.....*80*
Conditionnement des œuvres.....*81*

Conclusion.....84
Glossaire.....86
Bibliographie.....90

Remerciements

Je souhaite avant tout adresser mes remerciements à Maxime Lassagne et Benoît Delaunay, respectivement coordinateur des expositions et coordinateur technique au Centre d'Art Contemporain de Genève, de m'avoir permis de mener à bien mon stage en régie d'exposition et production, de m'avoir formée et accompagnée tout au long de ces six mois d'enseignement avec beaucoup de patience et de pédagogie.

Je suis particulièrement reconnaissante envers l'ensemble de l'équipe du Centre d'Art Contemporain Genève et je remercie Andrea Bellini, directeur artistique, pour la confiance qu'il m'a accordé.

Avant propos

Ce travail, fruit d'un stage en régie au Centre d'Art Contemporain, est à considérer comme une contribution à la découverte du métier de régisseur et de ses missions. Sorte de guide utile à la conception de projets d'expositions temporaires, cet écrit peut servir d'aide pratique, d'outil de travail et de méthodologie globale à tous les amateurs, les étudiants ou les futurs stagiaires en régie dans un centre d'art contemporain. A travers l'illustration par des exemples concrets, nous avons tenté ici de dégager, de façon claire et synthétique, les diverses étapes d'un projet d'exposition du point de vue de la régie, de la conception à la réalisation. Un glossaire, une bibliographie et une sitographie complètent ce travail afin qu'il devienne source de réflexion.

Introduction

Cette étude a pour ambition d'analyser les défis liés à la conception d'expositions temporaires au sein du Centre d'Art Contemporain Genève (CAC), suite à un stage au sein du service régie de cette institution. Le Centre, fondé en 1974 en tant que Kunsthalle de Genève[1], est la première institution d'art contemporain de Suisse Romande. Depuis plus de quarante ans, le CAC a considérablement évolué : déménagements, projets de réhabilitation et développement des projets d'expositions temporaires n'ont cessé de se multiplier. Toujours en plaçant la création contemporaine et le public au centre de ses préoccupations, le CAC est le premier à initier ce mouvement à Genève, conduisant dès lors à renouveler radicalement la vision de l'art contemporain et la façon dont l'exposer. Tourné vers l'avenir, il présente depuis de nombreuses années des artistes de la scène émergente contemporaine, locale et internationale. Dans la perspective de découvrir de nouveaux talents, le centre d'art travaille sa programmation sur mesure et s'engage dans tous les champs de la pratique contemporaine, mêlant à la fois nouveaux médias, installation, performance, danse, musique, architecture, design, peinture, dessin, photographie, sculpture et art vidéo[2]. Aujourd'hui installé rue des Bains en plein cœur de Genève, le CAC a la chance de partager ses locaux avec d'autres institutions culturelles majeures de la ville : le MAMCO (Musée d'Art Contemporain et Moderne), le FMAC (Fonds d'Art Contemporain), le CPG (Centre de la Photographie de Genève) et Le Commun, espaces d'exposition appartenant à la ville. Formant le BAC (Bâtiment d'Art Contemporain), ces institutions développent un nombre important d'expositions temporaires, signe fort de l'évolution de cette pratique culturelle.

« Médias » uniques, les expositions temporaires sont développées à chaque fois sur mesure pour répondre aux attentes et susciter l'intérêt du public genevois, suisse et international, toujours plus nombreux. Les institutions prennent conscience que les expositions temporaires représentent un moyen de diffusion créant un véritable lien avec le public. Mais la réalisation de tels projets reste un cheminement complexe. Ces dernières années les projets imaginés prennent de plus en plus d'ampleur, se complexifient pour répondre aux demandes actuelles, et de nouvelles pratiques se développent. Le public étant de

[1] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.
[2] *Ibidem*

plus en plus exigeant, le CAC et le monde de l'exposition en général ne cessent de se professionnaliser en faisant appel à un nombre d'acteurs toujours plus important, notamment liés à la scénographie, à l'éclairage, au conditionnement et au transport des œuvres dans une logique de conservation préventive, ou encore au graphisme et à la communication, pour ne citer que ces aspects d'une exposition[3].

Pour les professionnels du monde de l'art, il s'agit de s'engager dans un système de production d'un objet singulier : une exposition. Mais comment réaliser au mieux un tel projet ? Concevoir les conditions de réussite d'un projet d'exposition, c'est mener à bien un projet collectif et pluridisciplinaire. Si chaque projet est unique et est régi par des principes singuliers et des modes de production très divers, la méthodologie et les phases organisationnelles sont relativement comparables[4]. Ces dernières années, avec l'accroissement du nombre de projets d'exposition temporaire, de nombreux corps de métier se sont développés, ont évolués et de plus en plus de postes se sont créés au sein des musées et centres d'art. L'augmentation des mouvements d'œuvres liés à ces expositions pousse notamment les institutions à faire appel à des régisseurs, dont les compétences deviennent toujours plus complexes. Mais alors comment mettre en œuvre, du point de vue de la régie, un projet d'exposition temporaire au sein d'un centre d'art ?

Le Centre d'Art Contemporain Genève étant une structure relativement modeste comparé à ses voisins genevois tels le MAMCO ou encore le MEG (Musée d'Ethnographie de Genève), la volonté de donner à voir au public des expositions de qualité reste de mise mais avec des effectifs assez restreints et des subventions assez réduites. La mise en place des expositions au CAC, au-delà même de la compréhension de l'activité propre à chacun des services, s'organise selon une dynamique synergique indispensable à la bonne marche de cette structure de moyenne importance. Au vu de l'échelle de cette institution culturelle et de l'ampleur de certaines expositions, une importante communication est établie avec les différents acteurs et membres de l'équipe afin de gérer au mieux les diverses contraintes rencontrées lors de la conception des projets. L'interaction constante entre les divers services

[3] CHAUMIER Serge, LEGUAY Gilbert, LE JORT François, SITRUK Nicole, ZELLER Stéphanie, *Projet d'exposition : Guide des bonnes pratiques,* co-édité par l'EPL et l'Association Scénographes, 2014.

[4] DROUGUET Noémie, GOB André, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace », in : *Culture & Musées*, « Musées et organisation », sous la dir. de BALLE C., n°2, pp. 147-157, 2003, URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2003_num_2_1_1183

est obligatoire : l'ensemble des services travaille toujours en lien avec le service de la régie pour la gestion et l'organisation simultanées des expositions, depuis leurs phases de projet jusqu'aux étapes terminales**.** Ne pouvant faire appel à des prestataires divers et variés, la régie requiert un certain nombre de responsabilités et compétences diverses ; ainsi, la polyvalence des employés est la clé de réussite des projets d'exposition. Si la régie des collections met en œuvre des méthodes permettant une gestion rationnelle des objets du patrimoine, qu'en est-il de la régie au sein d'une institution ne comportant pas de collection ?

De janvier à juin 2019, j'ai pu réaliser un stage en régie d'exposition au sein du CAC lors duquel j'ai pu essentiellement m'intéresser aux divers aspects que recouvre le métier de régisseur ; cette expérience professionnelle a été l'opportunité pour moi d'appréhender ce domaine, tant administratif que technique, aux côtés du coordinateur des expositions et du coordinateur technique. Les fonctions du régisseur varient selon les institutions organisatrices d'expositions - collectivité, musée, centre d'art ou encore galerie. Le CAC m'ayant apporté des connaissances et compétences approfondies dans le domaine de l'exposition d'art contemporain, déterminantes pour la réalisation de mes projets futurs, ce stage a été l'occasion d'affiner mon regard sur l'organisation interne d'un centre d'art tout en comprenant mieux ses concepts.

L'élaboration de ce travail a pour principale source les différents enseignements tirés de la pratique journalière des tâches auxquelles j'ai été affectée au sein du service de la régie, au poste d'assistante des expositions, ainsi que la mise en application de mes cours théoriques suivis lors de mon Master Professionnel Régie des œuvres et montage d'expositions à l'Université de Picardie Jules Verne. Cependant, dans l'histoire de l'art et des expositions, la régie d'exposition n'a pas été largement étudiée. Si les ouvrages de référence propres au métier de régisseur au sein d'un centre d'art contemporain sont rares, les sources lacunaires concernant les pratiques professionnelles muséales ont motivé ces dernières années la réalisation de quelques guides et manuels qui rendent compte de la complexité de la conception d'expositions et des diverses problématiques liées à l'exercice du métier de régisseur d'exposition. Il semble nécessaire de mentionner *L'exposition, théorie et pratique*[5] ;

[5] EZRATI Jean-Jacques, MERLEAU-PONTY Claire, *L'exposition, théorie et pratique*, L'Harmattan, Paris, 2005.

Vade-mecum de la conservation préventive[6] ; *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*[7] ; ou encore *Exposition d'art contemporain : mode d'emploi*[8] et *Projet d'exposition : Guide des bonnes pratiques*[9] entre autres.

Dès lors, la lecture de ces divers ouvrages a été fondamentale non seulement pour la rédaction de cette étude, pour embrasser au mieux le contexte historique, mais également pour comprendre les fondements de cette pratique professionnelle. Concernant le Centre d'Art Contemporain de Genève, quelques travaux universitaires ont déjà été réalisés ; il semble pertinent d'évoquer *Archives, face cachée du Centre d'Art Contemporain Genève : l'exemple du CAC*[10] ; *La mise en exposition dans un bâtiment industriel : le cas du Centre d'Art Contemporain Genève*[11] et enfin *Manuel de base de conservation préventive pour les œuvres exposées et en transit dans le Centre d'Art Contemporain Genève*[12], des études qui permettent de se faire une idée des divers stages qui ont été réalisés au sein de la structure ces dernières années. Certaines publications produites par le CAC nous ont également permis de comprendre l'évolution de cette institution, ainsi que son histoire architecturale et son passé industriel[13]. La notion d'exposition temporaire n'a cependant pas encore été étudiée en corrélation avec le fonctionnement de la régie au CAC.

Dès lors, avec cette volonté de mettre en lumière les caractéristiques du métier de régisseur au sein du centre d'art, des problématiques nécessairement liées à la notion

[6] LE DANTEC Natalie, FEAU Etienne, *Vade-mecum de la conservation préventive*, C2RMF, document élaboré en 2005, version du 18 novembre 2013, URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vademecum_cc.pdf.
[7] BENAITEAU Carole, BENAITEAU Marion, BERTHON Olivia, LEMMONIER Anne, *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*, éd. Eyrolles, Paris, 2012.
[8] Frac Aquitaine, *Exposition d'art contemporain : mode d'emploi*, 90 p., éd. Frac Aquitaine, https://fracnouvelleaquitaine-meca.fr/editions/exposition-dart-contemporain-mode-demploi/
[9] CHAUMIER Serge, LEGUAY Gilbert, LE JORT François, SITRUK Nicole, ZELLER Stéphanie, *Projet d'exposition : Guide des bonnes pratiques,* co-édité par l'EPL et l'Association Scénographes, 2014.
[10] MUNARI Séverine, *Archives, face cachée du Centre d'Art Contemporain Genève : l'exemple du CAC*, mémoire de fin d'étude en conservation, restauration et gestion des peintures du XXe siècle, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1997.
[11] SCHNEIDER Sophie, *La mise en exposition dans un bâtiment industriel : le cas du Centre d'Art Contemporain Genève*, mémoire de master en études muséales sous la dir. de BONNEFOIT R., Université de Neuchâtel, 2016.
[12] CANAS TERAN Daniela, *Manuel de base de conservation préventive pour les œuvres exposées et en transit dans le Centre d'Art Contemporain Genève*, mémoire de maitrise d'études avancées sous la dir. de ELSIG F., Université de Genève, 2017.
[13] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.

d'exposition s'offrent à nous ; comment se définissent les rôles du service régie dans la conception d'exposition ? Travaillant sur les notions de liberté, d'expérimentation et de création, que fabrique réellement le CAC ? Au moment du projet, l'exposition et les œuvres sont dématérialisées et elles ne prennent tout leur sens et ne se concrétisent qu'à l'arrivée des œuvres dans l'institution. Mais comment se définit ce schéma programmatique de mise en place d'une exposition ? Quelle est la place des œuvres lors de ces diverses phases de conception ? Comment s'élabore la logistique gravitant autour d'elles ?

La réalisation de ce travail universitaire a donc pour dessein de mettre en lumière le fonctionnement du CAC ainsi que l'organisation et la conception de projets d'expositions temporaires du point de vue de la régie, afin de mieux comprendre les concepts de cette pratique professionnelle au sein d'un centre d'art contemporain.

Tout au long de cette étude, il conviendra alors de pointer les principales missions nécessaires à la mise en œuvre de tels projets. Au vu de la durée du stage, l'analyse de la période entière et de l'ensemble des missions qui m'ont été confiées est utopique pour un mémoire de Master 2 conçu en si peu de temps. Réaliser un travail plus général sur la notion d'exposition dans un centre d'art est volontaire et des choix illustratifs ont été nécessaires, tout comme établir des choix logiques de thématiques à étudier, thèmes qui semblaient être à même de retranscrire au mieux le sujet choisi.

Afin de tenter de répondre aux divers questionnements qui ont été soulevés en amont, et en vue de rendre compte de manière assez synthétique ces six mois passés au sein du CAC, nous mettrons en place un développement en deux chapitres. Il apparaît opportun de présenter à titre préalable l'institution, ses enjeux et son environnement architectural, de définir les missions de la régie et les notions relatives aux expositions temporaires, et enfin de développer les diverses problématiques liées à la conception de tels projets du point de vue de la régie.

Cette étude, fruit d'une expérience professionnelle, constitue un outil introductif à la notion de régie dans un centre d'art contemporain, posant à la fois des principes méthodologiques et donnant une clé de compréhension concernant la production de projets d'exposition.

Chapitre 1 : Le Centre d'Art Contemporain de Genève

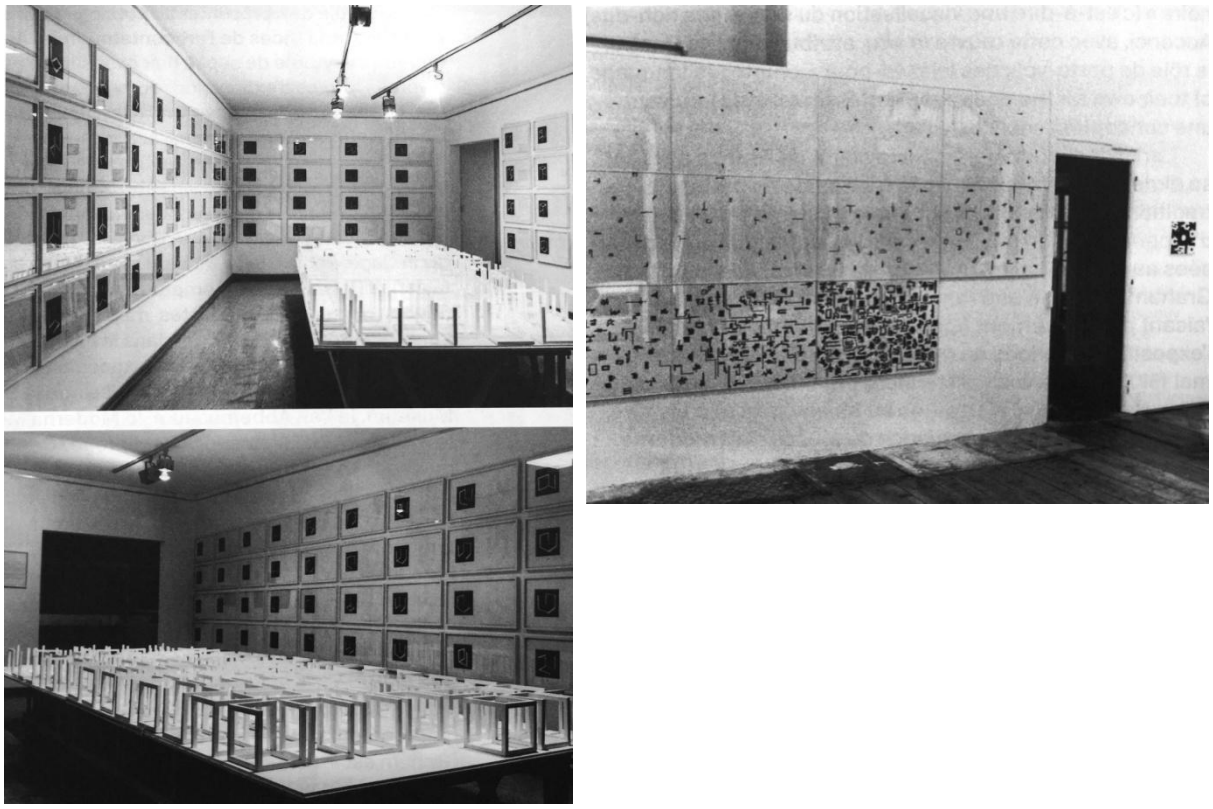
I/ L'institution

A. Quelques rappels historiques

Sur les 1100 musées que compte la Suisse, un petit quart se trouve en Suisse romande. Genève et Lausanne sont les deux villes abritant la plus importante concentration d'institutions culturelles. Historiquement, le Centre d'Art Contemporain Genève et la Kunsthalle de Zurich sont les deux *kunsthalle* les plus jeunes de Suisse, tandis que celles de Berne et de Bâle sont les plus âgées[14]. À la différence du contexte français, les *kunsthalle* vouées à l'art contemporain ont une ancienneté totalement indépendante et relativement autonome du phénomène de développement des musées. Le contexte de création des centres d'art contemporain en Suisse diffère du contexte français. Les centres d'art suisses, beaucoup plus anciens, ont généralement pour origine la volonté d'associations militantes souhaitant répondre à la nécessité de disposer d'un lieu d'exposition dédié à l'art contemporain et alliant la scène locale à la scène internationale[15]. Ainsi, la création de la Kunsthalle de Bâle, fondée par la Basler Kunstverein (Association des artistes de Bâle), date de 1872, et celle de Berne a été fondée par des artistes bernois en 1918. Du côté français, la création des centres d'art prend son essor beaucoup plus tard, dans les années 1980, sous l'impulsion de Jack Lang et dans un contexte politique de décentralisation culturelle. Concernant le Centre d'Art Contemporain Genève, sa création s'inscrit dans une période où les lieux culturels et artistiques, espaces alternatifs ou encore lieux de performances et librairies d'art se développent. Première institution d'art contemporain de Suisse Romande, le CAC est fondé en 1974 par Adelina Von Fürstenberg avec pour vocation originelle de présenter les recherches d'artistes émergents à la fois locaux et internationaux[16]. Le CAC, constitué en association à but non lucratif en 1981, est reconnu « personne morale d'utilité publique » par le Conseil d'état de Genève[17]. La perspective originelle du centre d'art, voulue par Von

[14] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.
[15] MUNARI Séverine, *Archives, face cachée du Centre d'Art Contemporain Genève : l'exemple du CAC*, mémoire de fin d'étude en conservation, restauration et gestion des peintures du XXe siècle, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1997.
[16] BELLINI Andrea, *Op.cit.*
[17] MUNARI Séverine, *Archives, face cachée du Centre d'Art Contemporain Genève : l'exemple du CAC*, mémoire de fin d'étude en conservation, restauration et gestion des peintures du XXe siècle, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1997.

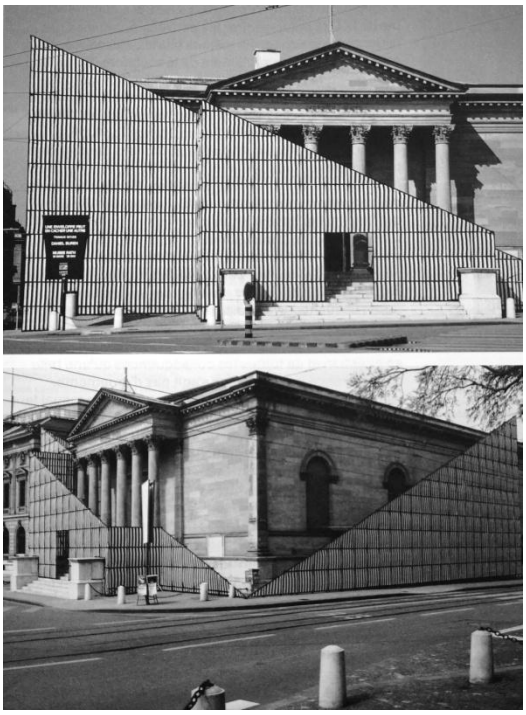
Fürstenberg, « n'est pas de faire de l'anticipation historique, de l'originalité, mais de montrer les recherches de certains artistes, suisses ou étrangers, dont les moyens et les buts sont peu communs aux langages habituels du système et de fait difficilement exposables dans les galeries traditionnelles »[18]. En 1977, le Bimensuel d'information édité par le centre d'art explique qu'il expose, au rythme de sept à huit expositions par an, de l'art vidéo, des performances, de la danse, de la photographie, du théâtre, de l'art conceptuel, de l'art minimal, des artistes de l'Arte Povera et de Fluxus, et autres œuvres *in situ*, avec des artistes tels que Dan Graham, Christian Boltanski, Sol LeWitt, Georges Brecht, Robert Filliou, Sarkis, Daniel Buren, Renato Maestri, pour ne citer qu'eux…[19]



A gauche : Sol LeWitt, Vues de l'exposition *Coming and Going*, Salle Simon I. Patino, 1976.
A droite : Alighiero Boetti, Vue de l'exposition *Segno e Disegno*, rue Plantamour, 1977.
Source : BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.

[18] VON FURSTENBERG Adelina, « Editorial », *Bimensuel d'information*, n°3, janvier-février 1977.
[19] *Ibidem*

L'histoire du CAC demeure relativement singulière : malgré une programmation riche et variée, il est contraint de déménager plusieurs fois. Entre 1974 et 1977, le centre exerce son activité dans les locaux de la Fondation Simon I. Patino, dans les sous-sols de la salle de la Fondation, en périphérie de la ville[20]. Puis à l'automne 1977, le CAC quitte la salle Simon I. Patino pour la rue Plantamour dans le quartier des Pâquis. C'est l'artiste genevois John Armleder qui propose une arcade adjacente à sa librairie-galerie Ecart[21]. L'image du centre est désormais assimilée à celle d'une galerie, avec une vitrine donnant à voir les œuvres depuis l'extérieur. En 1979, le centre s'installe rue d'Italie et son financement s'institutionnalise grâce au partenariat de la Migros (société suisse de supermarché). Le bâtiment de la rue d'Italie étant voué à la démolition, un nouveau déménagement amène le CAC à s'implanter dans le bâtiment-halle de l'ancien Palais des Expositions en 1986. Malheureusement, un incendie dévaste les salles d'expositions un an plus tard[22]. Le centre restera sans locaux jusqu'en 1989. Des expositions « hors les murs », des manifestations distillées dans divers lieux de Genève sont alors organisées, comme au Musée Rath, au Musée de Carouge, à l'Office des Nations Unies ou encore au Bureau International du Travail[23]. Le centre d'art finira par rouvrir ses portes dans un nouveau bâtiment mis à disposition par la ville.



Daniel Buren, Vues de l'exposition *Une enveloppe peut en cacher une autre*, Musée Rath, 1989.
Source : BELLINI Andrea, *Op.cit*.

[20] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.
[21] *Ibidem*
[22] *Ibidem*
[23] *Ibidem*

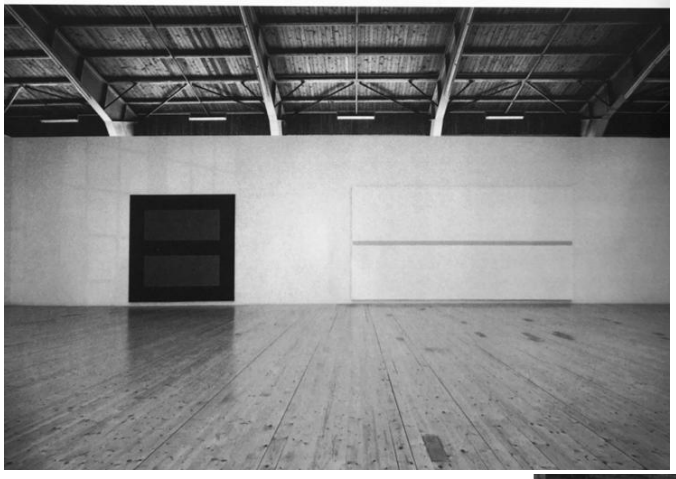


Daniel Libeskind, *The Line of Fire*, Salle des Pas Perdus du BIT, 1988
Source : BELLINI Andrea, *Op.cit*.



Vues extérieures du centre, rue d'Italie.
Source : BELLINI Andrea, *Op.cit*.





Olivier Mosset, Vues d'exposition, Ancien Palais des Expositions, 1986.
Source : BELLINI Andrea, *Op.cit*.





Peter Schuyff, Vues d'exposition, Palais Wilson, 1997.
Source : BELLINI Andrea, *Op.cit*.

Désormais situé rue des Bains, en plein cœur de Genève, le CAC s'est établi dans une ancienne usine réhabilitée lui offrant ainsi de vastes espaces d'exposition répartis sur trois étages. Le centre occupe aujourd'hui le BAC (Bâtiment d'Art Contemporain) qu'il partage avec le MAMCO, le CPG, le FMAC et Le Commun. Situé au cœur du quartier culturel de Genève, le quartier des Bains, ce nouvel emplacement inscrit le CAC au centre de l'effervescence artistique de la ville, aux côtés de nombreuses galeries et autres institutions culturelles. Le quartier des Bains tire son nom d'une association genevoise datant de 2004 regroupant à l'origine douze galeries et six institutions culturelles, dont le CAC, et ayant pour objectif de favoriser le rayonnement de l'art contemporain au sein de ce quartier[24].

C'est lors du déménagement qu'Adelina Von Fürstenberg quitte la direction du centre d'art. Elle est remplacée par Paolo Colombo, artiste de formation et directeur des expositions à la Tyler School of Art de Philadelphie jusqu'en 1989, autour de qui se constitue une nouvelle équipe. Après une quinzaine d'années d'activités dans divers lieux, le CAC s'installe dans les locaux de l'ancienne SIP (Société des Instruments de Physique) en 1989[25]. Colombo sera donc le premier directeur à investir les nouveaux locaux.



Allan McCollum, Vue d'exposition, Bâtiment d'art contemporain, 1993.
Source : BELLINI Andrea, *Op.cit.*

Il souhaite alors donner au centre d'art une nouvelle unité, et l'identité particulière de cette ancienne usine l'encourage à produire des expositions spécialement conçues pour les lieux.

[24] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.
[25] *Ibidem*

Dès 1987, la ville de Genève projette de racheter les locaux de la SIP à des promoteurs, avec pour projet d'y installer un programme culturel réunissant plusieurs institutions[26]. Cette acquisition correspond justement à une période lors de laquelle plusieurs associations et lieux culturels s'intéressent aux locaux vacants et interviennent auprès des autorités[27]. Le CAC, sans locaux depuis l'incendie du Palais Wilson, soumet alors une pétition de 2500 signatures demandant son installation en octobre 1988. Le 5 avril 1989, le centre d'art obtient son relogement au sein de la SIP et s'installe officiellement le 1er novembre 1989. Les premières expositions seront présentées dès janvier 1990 avec des artistes comme Jean-Luc Vilmouth et Ange Leccia, malgré des travaux non terminés[28]. Paolo Colombo occupe ses fonctions au CAC jusqu'en 2001 et, durant ses treize années de direction, il conçoit de nombreuses expositions, tant monographiques que collectives (parmi lesquelles Louise Lawler, Tony Ourlser, Kiki Smith, Ugo Rondinone, Allan McCollum ou encore Rosemarie Trockel), marquant une période d'effervescence pour le centre d'art.



Pipilotti Rist, Vues de l'exposition *Shooting Divas*, Bâtiment d'art contemporain, 1996.
Source : BELLINI Andrea, *Op.cit*.

[26] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.
[27] SCHNEIDER Sophie, *La mise en exposition dans un bâtiment industriel : le cas du Centre d'Art Contemporain Genève*, mémoire de master en études muséales sous la dir. de BONNEFOIT R., Université de Neuchâtel, 2016.
[28] BELLINI Andrea, *Op. cit.*

Katya Garcia Anton lui succède jusqu'en 2012, avec une programmation favorisant la transdisciplinarité, la recherche, la production, l'interaction et une dimension sociologique aux diverses expositions, tout en présentant de « jeunes » artistes et des artistes confirmés (il convient de mentionner les expositions personnelles de Philippe Decrauzat, Martin Boyce, Joan Jonas, George Shaw, Santiago Sierra, ou encore Pamela Rosenkranz).



Philippe Decrauzat, Vue d'exposition, 2006.
Source : Site internet du CAC, URL : https://centre.ch/fr/exhibitions/philippe-decrauzat/



Pamela Rosenkranz, Vue de l'exposition *No Core*, 2010.
Source : Site internet du CAC, URL : https://centre.ch/fr/exhibitions/pamela-rosenkranz/

Depuis 2012, l'historien d'art, commissaire d'exposition et critique d'art Andrea Bellini est à la tête du CAC, essayant à son tour de donner une nouvelle image au CAC. Il inaugure le Cinéma Dynamo et une résidence d'artiste mais relance également la BIM (Biennale de l'Image en Mouvement) en 2014. Souhaitant développer le rayonnement du centre d'art, Bellini s'efforce de concevoir des projets dynamiques et innovants pour renforcer la position du CAC à la fois au cœur de la scène artistique genevoise mais également à l'international, en programmant de nombreuses expositions itinérantes.



Biennale de l'Image en Mouvement 2014, Vue d'exposition.
Source : ©Annik Wetter



Reto Pulfer, Vue de l'exposition *Dehydrierte Landschaft*, 2015.
Source : https://centre.ch/fr/exhibitions/reto-pulfer-dehydrierte-landschaft/

B. Le Centre d'Art Contemporain Genève aujourd'hui : quels enjeux ?

Un centre d'art est un lieu d'expositions qui conçoit, produit, co-produit et présente des artistes représentatifs de la création contemporaine. À la fois lieu de production et de diffusion de l'art contemporain, il doit entretenir des rapports privilégiés avec l'actualité et la scène artistique contemporaine, tout en accompagnant les artistes au plus près de leurs projets. Tel un laboratoire d'expérimentation, un centre d'art est à concevoir comme un lieu consacré à la prospection et à la recherche artistiques. Le but primordial est de déployer ses activités à travers un « programme annuel d'expositions, des éditions et un travail de médiation auprès des publics les plus larges »[29] (individuels, public familial, publics empêchés, scolaires ou encore seniors). Cette autonomie de programmation favorise les diverses collaborations avec les artistes, les projets artistiques innovants, l'expérience sensible et le rayonnement de l'art contemporain sur le territoire. Acteur essentiel du maillage territorial, le centre participe en effet au développement et à la structuration d'une ville par le biais d'une éducation artistique et culturelle en menant des actions spécifiques auprès des divers publics. Mêlant inventivité et dimension pédagogique, il se doit de permettre la rencontre entre le public et la jeune création contemporaine, tout en contribuant aux échanges socio-économiques sur le territoire sur lequel il est implanté. Dans une logique de partenariat avec les entreprises et artisans locaux, il semble nécessaire de mettre en œuvre des projets d'expositions favorisant la coopération internationale, notamment au niveau européen, en favorisant les collaborations curatoriales et les échanges artistiques, la production d'expositions itinérantes, la production et la co-production d'œuvres et enfin les publications scientifiques[30]. Si cette notion d'échange international rend possible d'une certaine manière la visibilité des institutions, elle permet au centre d'art d'être le lieu du projet de l'artiste sur un horizon assez large tout en étant un incubateur de l'art de demain.

Le Centre d'Art Contemporain de Genève est l'une de ces institutions. À la différence des musées, le CAC est à percevoir comme étant une *kunsthalle* ; institution ne possédant pas de collection, il s'agit d'un espace dédié à l'expérimentation, à la production et à la recherche, produisant des expositions temporaires d'artistes de la scène émergente, locale et

[29] Association D.C.A., URL : https://www.dca-art.com/les-centres-dart-contemporain/quest-ce-quun-centre-dart (consulté le 4 avril 2019).
[30] LEQUEUX Emmanuelle, « Les centres d'art, lieux des possibles », Le Monde, novembre 2017, URL : https://www.lemonde.fr/culture/visuel/2017/11/20/les-centres-d-art-lieux-des-possibles_5217674_3246.html (consulté le 4 avril 2019).

internationale. Le centre d'art n'est donc non pas à concevoir comme étant un lieu de destination finale des œuvres, mais plutôt une institution à saisir comme lieu de naissance ou de transit pour les œuvres, une étape pré-muséale, ou encore éphémère pour les œuvres vouées à la destruction, dans le cas d'installations *in situ* par exemple. En collaboration et en dialogue étroit avec les artistes, le CAC essaye d'établir des rapports et liens intimes entre la création contemporaine et la réception du public. Si le Centre d'Art Contemporain de Genève a trouvé sa place au sein d'un quartier caractérisé par une certaine effervescence artistique au cœur du quartier des Bains, il a aujourd'hui pour perspective d'accompagner la production de ses œuvres en termes financiers, techniques mais aussi intellectuels. Ses objectifs au long cours peuvent se résumer par les concepts qui suivent, à entendre tel un cahier des charges :

- « découvrir les artistes novateurs de Genève, de Suisse ou de la scène internationale ;
- donner une visibilité à des démarches issues de divers médias (sculpture, peinture, dessin, vidéo, installation, son, performance) ainsi qu'à des pratiques transdisciplinaires ;
- produire de nouvelles œuvres ;
- publier des livres d'art de qualité ;
- catalyser l'intérêt grandissant du public pour l'art en présentant les démarches innovantes qu'explorent les artistes aujourd'hui pour penser et expérimenter la culture. Le centre dispose, depuis 2008, d'un service de médiation qui utilise l'art comme point de départ pour des projets intégrant tous les types de publics. Le centre accueille également un atelier pour enfants, un lieu d'éveil et d'éducation par l'art ;
- créer un espace convivial et stimulant pour le public à travers un programme d'expositions, de performances, d'ateliers, de projections et d'autres événements artistiques, comme la Xmas party ;
- faire circuler les expositions à l'étranger et co-produire des expositions en collaboration avec des institutions et des écoles d'art locales, nationales et internationales »[31].

[31] Site internet du Centre d'Art Contemporain Genève, URL : https://centre.ch/fr/ (consulté le 30 mars 2019)

En plus d'essayer de mener à bien ces divers objectifs, Andrea Bellini, à la tête du CAC depuis 2012, tente une approche curatoriale se focalisant sur la redécouverte de figures historiques se situant à la pointe de l'art contemporain de leur époque, mais malheureusement non « retenus par l'Histoire des mouvements avec lesquels ils ont frayé »[32]. En proposant des expositions d'artistes peu exposés ou méconnus au-delà de leur sphère artistique, Andrea Bellini explore surtout les pratiques artistiques spécifiques en évitant le format d'exposition thématique et en privilégiant plutôt les expositions monographiques, associées à l'exploration d'un support artistique, et en les imaginant dès les phases préparatoires de conception comme des expositions itinérantes[33]. Il convient de mentionner les expositions rétrospectives de Gianni Piacentino en 2013, Robert Overby en 2014, Giorgio Griffa et Ernie Gehr en 2015, ou encore celles de Rochelle Feinstein en 2016 (exposition itinérante qui a circulé à la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich, au Kestnergesellschaft d'Hanovre et au Bronx Museum of the Arts de New York[34]) et Hreinn Friðfinnsson en 2019 (exposition qui sera également présentée en septembre 2019 au KW Institute for Contemporary Art de Berlin).



Gianni Piacentino, Vue de l'exposition *A Retrospective*, 2013.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

[32] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.
[33] *Ibidem*
[34] *Ibidem*

Les expositions rétrospectives sont un format relativement inhabituel pour une *kunsthalle*. Mais, pour Bellini, envisager le centre d'art comme un médium explorant diverses temporalités permet de proposer un panorama et une réécriture de l'histoire de l'art. Tout en réévaluant ou en découvrant le travail d'artistes émergents ou non, le CAC ne concentre pas seulement ses activités sur les jeunes artistes en vogue et tente d'alterner entre expositions historiques et contemporaines.



Rochelle Feinstein, *In Anticipation of Women's History Month, 2016.*
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.



Rochelle Feinstein, *In Anticipation of Women's History Month, 2016.*
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

Le centre s'évertue à jouer un rôle de médiateur de l'art contemporain et élargit ses activités. Invitant le public à expérimenter les œuvres sous diverses formes, le CAC s'emploie à ajouter aux expositions la programmation de colloques, conférences, cours d'histoire de l'art, projections de films ou tout autre type de manifestations éphémères (dernièrement en mai 2019 : projection du film *Etoile* d'Anaïs Wenger et Sayaka Mizuno au Cinéma Dynamo, et *Avalanche #5: À proximité* avec Maria Hassabi, Nikima Jagudajev, Adriano Wilfert Jensen, et Tino Sehgal, deux soirées de performances rassemblant deux générations d'artistes et chorégraphes). Ces diverses manifestations, excédant la fonction d'exposition traditionnelle d'une *kunsthalle*, permettent au centre d'instituer des analogies entre les expositions présentées, la recherche universitaire en histoire de l'art et l'actualité artistique avec le public venu y assister. Enfin, la publication de catalogues réalisés grâce aux contributions inédites de curateurs, critiques, historiens et théoriciens de l'art contemporain participe au rayonnement du centre d'art ; à ce titre, il convient de mentionner la première monographie complète sur Hreinn Friðfinnsson, éditée par Bellini et Krist Gruijthuijsen, et publiée à l'occasion de l'exposition rétrospective de 2019[35].



Nikima Jagudajev, *The Dentist*, 2019.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.



Adriano Wilfert Jensen, *Feeling(s)*, 2019.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

[35]Hreinn Friðfinnsson, *Works 1964–2019*, Edité par Andrea Bellini et Krist Gruijthuijsen, Koenig books, Londres, 2019.



D'autres événements incarnent les grands principes du CAC, comme la volonté d'assurer la relève de la BIM sous la direction d'Andrea Bellini, une actualité artistique créée et gérée par le Centre pour l'image contemporaine de 1985 à 2007 à Genève. Fondée par André Iten en 1985 lors d'un workshop avec les artistes Silvie et Chérif Defraoui, cette manifestation, une des plus anciennes de ce type en Europe, se nomme alors à cette époque « Semaine Internationale de la Vidéo »[36] et fait la part belle à l'art vidéo, et à l'image en mouvement plus généralement. Entre 2010 et 2013, la Biennale existe alors en tant qu'Image-Mouvement, une sorte de plateforme de recherche, de réflexion et d'expérimentation. C'est depuis 2014, et sous la direction d'Andrea Bellini, que la BIM est constituée exclusivement d'œuvres spécialement commandées et conçues par le CAC. La BIM de 2014, réalisée en collaboration à la fois avec des institutions locales (telles le MAMCO, la HEAD – Haute Ecole d'Art et de Design de Genève, le TU - Théâtre de l'Usine, le Cinéma Spoutnik) et internationales (avec entres autres la Fondation Pinault et In Between Art Film[37]), avec Hans-Ulrich Obrist et Yann Chateigné comme co-commissaires ; la BIM de 2016, en collaboration avec Cecilia Alemani (Curatrice et directrice de la High Line Art, New York), Caroline Bourgeois (Curatrice de la Fondation Pinault) et Elvira Dyangani Ose (Curatrice de la Göteborg International Biennial for Contemporary Art 2015[38]) ; et enfin l'édition de 2018, toujours sous la direction d'Andrea Bellini et d'Andrea Lissoni comme co-commaissaire (conservateur de l'International Art (Film) de la Tate Modern) présentent des œuvres conçues spécialement pour l'événement ; en plus de performances, de nombreux événements et autres manifestations de toutes sortes sont répartis dans toute la ville de Genève lors des semaines d'inauguration.

[36] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.
[37] Site internet du Centre d'Art Contemporain Genève, URL : https://centre.ch/fr/ (consulté le 30 mars 2019)
[38] *Ibidem*

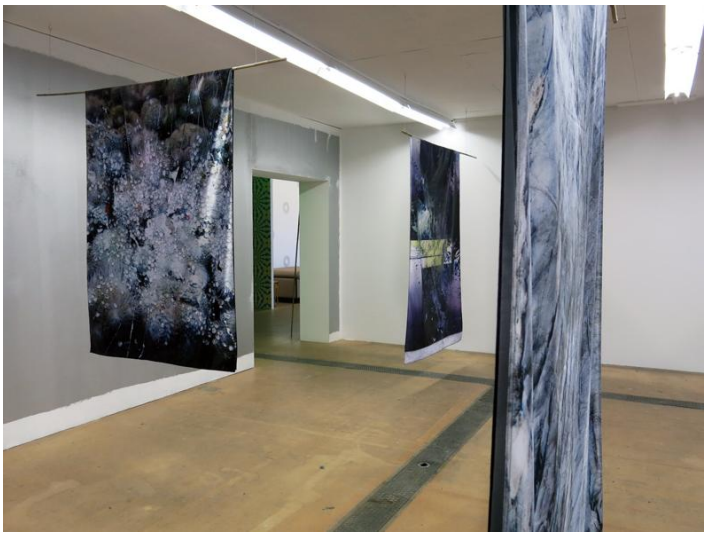




Page précédente : Andreas Angelidakis ; ci-dessus : Meriem Bennani, *Party on the CAPS* ; Khalil Joseph, *BLKNW*, Vues d'exposition de la Biennale de l'Image en Mouvement – *The Sound of Screens Imploding*, 2018.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

Enfin, en 2013, le CAC inaugure le Cinéma Dynamo, sa propre salle de projection au quatrième étage du centre. Avec une capacité d'une trentaine de places, il est désormais possible de programmer mensuellement de l'art vidéo, tout en favorisant les échanges directs entre la scène artistique émergente et le public. La création d'un atelier pour des artistes en résidence dynamise également le quatrième étage depuis 2013, en accueillant trois artistes par an pour une durée de quatre mois chacun, tels que Pablo Hurtado, Nelly Haliti, Hayan Kam Nakache, Andrea Bruno, Alfredo Aceto, Maya Rochat, Sonia Kacem, Galaxia Wang, Andreas Hochuli[39]. Jouant un rôle fondamental dans l'évolution des carrières des artistes présentés par la suite au Project Space, le centre permet aux jeunes artistes locaux ou internationaux d'exposer leurs travaux, de publier un catalogue à cette occasion et de laisser libre cours à la création en leur proposant une enveloppe de 5000 CHF pour la production, à laquelle s'ajoute un cachet de 1000 CHF.





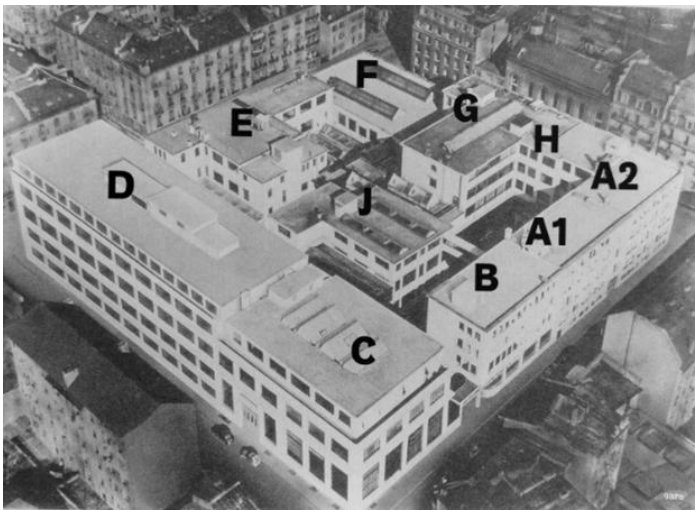
Maya Rochat & Sarah Burger, *Falta Tropical*, Project Space, 2015. Source : http://www.mayarochat.com/EXPO/2015/CAC%20Falta/cac_falta.html

[39] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.

II/ Le contexte architectural du Centre d'Art Contemporain Genève

A. Le CAC, son architecture et son passé industriel

Le Centre d'Art Contemporain de Genève occupe aujourd'hui un ancien bâtiment industriel. Ces locaux, construits et occupés jusque dans les années 1990, appartenaient à la SIP (Société des Instruments de Physique), entreprise fondée en 1862 par deux scientifiques genevois, dont la production se focalise sur les instruments de mesure et d'optique, en plus de fournir l'armée en machines-outils à partir des années 1930[40]. L'entreprise finit par quitter le site originel en 1989 pour s'implanter dans la zone industrielle de Meyrin-Satigny. La ville de Genève rachète le site en 1989 et prévoit d'y installer un projet culturel de grande ampleur : un bâtiment dédié à l'art contemporain, jusque-là inexistant au centre-ville. C'est entre 1989 et 1991 que le CAC emménage dans ces nouveaux locaux[41].



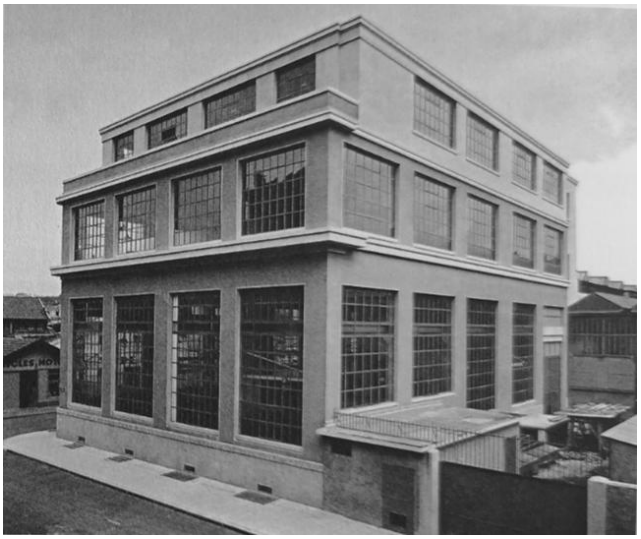




L'usine de Plainpalais en 1960, vue depuis le sud-ouest. Le Bâtiment C n'a pas encore été surélevé.
Atelier de tournage, au premier étage (actuellement le deuxième) du bâtiment C.
Source : FROMMEL Bénédict, *SIP, 1862-2012 : 150 ans de mécanique de précision*, 304 p., éd. Infolio, 2012.

[40] FROMMEL Bénédict, *SIP, 1862-2012 : 150 ans de mécanique de précision*, 304 p., éd. Infolio, 2012.
[41] *Ibidem*

Avec le développement de ses activités et de sa production, la SIP acquiert entre 1888 et 1970 des parcelles de terrain et des immeubles supplémentaires au cœur du quartier de Plainpalais[42]. L'ensemble de cet îlot architectural, encadré par quatre rues, forme un espace d'environ 22 000 m² et la nomenclature des bâtiments présents sur le site suit les lettres de l'alphabet. Le CAC occupe aujourd'hui le bâtiment C ; l'édifice, l'un des plus imposants de l'îlot de par ses allures monumentales, est construit en 1939 d'après les plans de l'ingénieur civil Edmond Pingeon, à l'angle de la rue des Vieux Grenadiers et de la rue des Bains, dans le coin Nord-Est de l'îlot. Le bâtiment C occupe en effet une parcelle de 630 m² et s'élève sur plus de vingt-deux mètres de hauteur. Les façades se dessinent par la superposition des baies vitrées, d'une corniche et d'un retrait d'attique, affirmant la position de l'ensemble du bâtiment au sein de l'espace public. À l'origine l'immeuble voisin, le bâtiment D, occupé aujourd'hui par le MAMCO, se différencie par sa hauteur et sa construction en béton précontraint, son sol en résine et ses noyaux de circulation centraux[43]. Le bâtiment C est alors surélevé d'un niveau en 1966 pour atteindre celui du D et la corniche est finalement supprimée[44]. Les deux édifices communiquent dorénavant de plain-pied, rendant l'ensemble architectural plus cohérent malgré les caractéristiques propres à chacun des deux immeubles. Un an plus tard, le rez-de-chaussée du bâtiment C est coupé en deux par une dalle en hauteur, transformant alors l'élévation de la structure de 2 à 4 étages[45]. Les différences architecturales de chacun des étages donnent alors à l'édifice son caractère unique et de nombreuses possibilités au CAC quant aux diverses salles d'exposition.



Le bâtiment C, construit à l'angle des rues des Bains et des Vieux-Grenadiers, 1942.
Source : FROMMEL Bénédict, *SIP, 1862-2012 : 150 ans de mécanique de précision*, 304 p., éd. Infolio, 2012.

[42] FROMMEL Bénédict, *SIP, 1862-2012 : 150 ans de mécanique de précision*, 304 p., éd. Infolio, 2012.
[43] *Ibidem*
[44] *Ibidem*
[45] SCHNEIDER Sophie, *La mise en exposition dans un bâtiment industriel : le cas du Centre d'Art Contemporain Genève*, mémoire de master en études muséales sous la dir. de BONNEFOIT R., Université de Neuchâtel, 2016.

En 1989, quand le CAC emménage dans ces nouveaux locaux, l'aspect usinier de l'édifice demeure. La ville de Genève estime à cette époque qu'une réhabilitation totale représenterait une somme avoisinant 7 000 000 CHF (francs suisses)[46]. Cependant, en raison des contraintes financières de la ville, le Conseil Administratif soumet une reconversion relativement simpliste des locaux, et propose de réaliser seulement des travaux d'entretien destinés à la remise en état des lieux répondant aux normes de sécurité exigées pour les locaux recevant du public[47]. Le Conseil Administratif ouvre alors un crédit de 3 000 000 CHF pour l'installation du CAC, du MAMCO et du Musée de l'automobile à la SIP[48]. Le centre d'art obtient les 2e, 3e et 4e étages du bâtiment C, représentant un espace de 1710 m². En 1990, une liste des travaux nécessaires à réaliser est dressée : les subventions versées par la ville ne suffiront à payer que la mise en sécurité et salubrité des espaces, et quelques dispositifs de première nécessité pour les salles d'exposition et l'administration. Au vu du budget restreint, réhabiliter les locaux avec des aménagements spécialement conçus pour recevoir des œuvres d'art est impensable. Le CAC fait lors appel au bureau d'architectes Dunning et Versteegh pour intervenir sur les locaux de l'ancienne usine[49]. La modification du bâtiment C, initialement conçu pour environ 300 ouvriers, est alors transformé afin de pouvoir accueillir jusqu'à 5000 personnes dans le cadre de vernissages ou tout autres types de manifestations. Les architectes interviennent alors sur la mise en sécurité des locaux avec la construction d'un escalier de secours extérieur, l'installation d'un éclairage de secours, l'isolement des espaces d'exposition, de la cage d'escalier et de l'ascenseur par des portes coupe-feu, l'installation de détecteurs de fumée, ainsi que le remplacement de l'ensemble des tableaux et câblages électriques ; de petits groupes sanitaires sont également installés à chaque étage[50].

Aujourd'hui les locaux du Centre d'Art Genève sont donc répartis sur les trois niveaux supérieurs du bâtiment C, le premier étage étant occupé par Le Commun. Les espaces d'exposition les plus importants de l'édifice s'étalent aux deuxième et troisième étages, tandis qu'au quatrième étage se trouvent l'administration, les archives, un dépôt, une librairie, le Cinéma Dynamo, ainsi qu'une salle d'exposition, le Project Space. Enfin, le hall d'accueil est

[46] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.
[47] FROMMEL Bénédict, *SIP, 1862-2012 : 150 ans de mécanique de précision*, 304 p., éd. Infolio, 2012.
[48] BELLINI Andrea, *Op.cit.*
[49] *Ibidem*
[50] SCHNEIDER Sophie, *La mise en exposition dans un bâtiment industriel : le cas du Centre d'Art Contemporain Genève*, mémoire de master en études muséales sous la dir. de BONNEFOIT R., Université de Neuchâtel, 2016.

partagé avec le MAMCO et le Centre de la Photographie de Genève, tout comme l'atelier au sous-sol qui se divise en parcelles pour les différentes institutions.



Le deuxième étage du CAC ; Maria Hassabi, *Chandeliers*, 2012.
Source : FROMMEL Bénédict, *SIP, 1862-2012 : 150 ans de mécanique de précision*, 304 p., éd. Infolio, 2012.

La transformation du bâtiment D, occupé par le MAMCO depuis 1994, est plus considérable ; les moyens étant différents et les subventions n'étant pas égales - le MAMCO possédant une collection permanente contrairement au CAC, les enjeux de réhabilitation n'étaient pas les mêmes. Le manque de moyens financiers a clairement influencé les choix architecturaux des espaces d'exposition. Mais l'intervention minimale sur la structure du bâtiment peut également être un choix curatorial de Paolo Colombo[51]. Depuis ses débuts en 1973, tous les lieux investis par le CAC étaient des espaces non destinés à la présentation d'expositions d'art contemporain. Que ce soit à l'époque de la salle Simon I. Patino, de la rue Plantamour, de la rue d'Italie ou désormais à la SIP, le centre d'art s'est toujours adapté aux espaces. Les exigences actuelles en matière de conservation préventive des œuvres ne sont réellement remplies que dans le cas où une architecture est conçue et réalisée spécialement pour recevoir des œuvres[52]. Dans l'histoire du CAC, cette spécificité n'a jamais été de mise,

[51] SCHNEIDER Sophie, *La mise en exposition dans un bâtiment industriel : le cas du Centre d'Art Contemporain Genève*, mémoire de master en études muséales sous la dir. de BONNEFOIT R., Université de Neuchâtel, 2016.
[52] LA BROISE (de) Patrice, GELLEREAU Michèle, « De l'atelier à l'atelier : la friche industrielle comme lieu de médiation artistique », in : *Culture & Musées*, « Friches, squats et autres lieux : les

mais les diverses architectures qu'il a connu ont toujours concordées aux aspirations des artistes et des curateurs, laissant à chaque fois matière à réflexion entre chaque exposition, mêlant contraintes architecturales et liberté d'expression spatiale. Mais si aujourd'hui les espaces d'exposition à la SIP arrivent à concorder avec les volontés des curateurs et des artistes et poussent leur créativité, les conditions restent tout de même précaires pour cette institution de Suisse Romande.

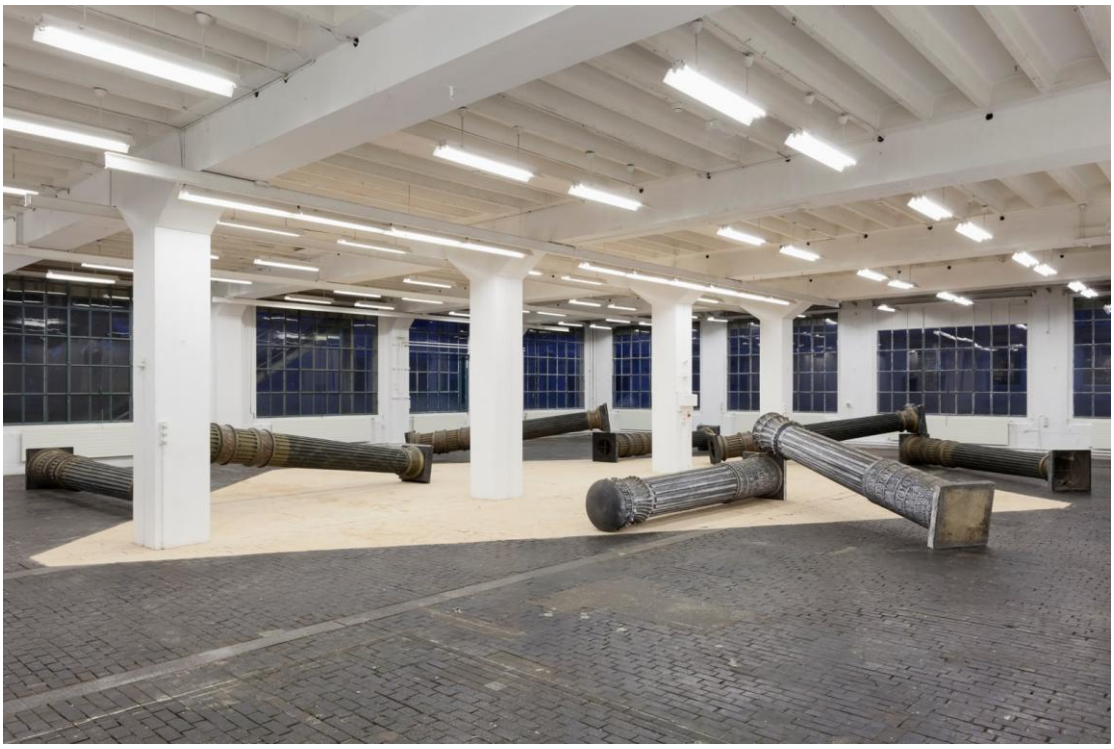
nouveaux territoires de l'art ? », sous la dir. de MAUNAYE E., n°4, pp. 19-35, 2004, URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2004_num_4_1_1201

B. Des espaces atypiques pour les expositions temporaires

Les espaces d'expositions du Centre d'Art Contemporain de Genève ont chacun leurs propres caractéristiques de par le passé industriel du bâtiment C. Le deuxième étage est typique de l'architecture industrielle du XXe siècle : l'ancienne structure de l'édifice est encore présente et visible avec les rangées de piliers massifs au milieu de l'espace. Les murs de cette halle de 450 m² sont principalement constitués de grandes baies vitrées. Cet espace du bâtiment n'a fait l'objet d'aucune réhabilitation, et pas la moindre intervention n'a été réalisée sur le sol, le plafond et les baies vitrées. Le plafond se caractérise par ses hourdis en béton servant de coffrage à la dalle de compression solidaire des divers piliers, et soutenu par de larges sommiers horizontaux[53]. L'éclairage de l'espace est toujours celui d'origine, sur rails, complété par la lumière naturelle des fenêtres. Le sol, tout comme au troisième étage, est en bois de bout, c'est-à-dire composé de bois placé verticalement dans le sens de ses fibres. Placé dans cette disposition et en petites sections, le bois de ce type de sol, datant de la période d'activité de la SIP et typique des ateliers industriels, est très résistant en compression et robuste mécaniquement[54]. Construit pour résister aux charges des machines industrielles de la SIP, le sol a la capacité d'encaisser les vibrations dues à l'activité industrielle et d'amortir la chute de pièces de construction. Ces aspects techniques et esthétiques font du sol du CAC un revêtement particulièrement adapté aux expositions d'art contemporain, et notamment pour l'exposition d'installations particulièrement lourdes et volumineuses. Ce sol en bois de bout est constitué d'un pavage associant sciure de bois et magnésite, une composition de matériaux couramment utilisée jusque dans les années 1960 dans les constructions industrielles avant l'apparition des sols synthétiques[55]. Très sollicité lors des périodes d'activité de la SIP, le sol garde encore son aspect huileux : l'huile des machines, emmagasinée durant de nombreuses années, remonte encore à la surface lorsqu'elle est chauffée par le soleil via les baies vitrées. Au deuxième étage, malgré les nombreuses tentatives de pompage, l'huile et les copeaux de métal restent encore imprégnés dans le sol de l'espace d'exposition, et les caniveaux et rails de l'industrie ont également été laissés tels quels, traces du passé industriel du bâtiment, tout

[53] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.
[54] FROMMEL Bénédict, *SIP, 1862-2012 : 150 ans de mécanique de précision*, 304 p., éd. Infolio, 2012.
[55] SCHNEIDER Sophie, *La mise en exposition dans un bâtiment industriel : le cas du Centre d'Art Contemporain Genève*, mémoire de master en études muséales sous la dir. de BONNEFOIT R., Université de Neuchâtel, 2016.

comme la présence du monte-charge, encore utilisé aujourd'hui pour des questions pratiques au niveau des montages d'exposition. Cet espace d'exposition singulier du deuxième étage offre donc d'énormes possibilités curatoriales, notamment grâce à son immense volume. Les surfaces murales n'étant pas nombreuses de par la quantité de fenêtres, deux cimaises modulables ont été construites afin d'augmenter la surface d'accrochage à cet étage.

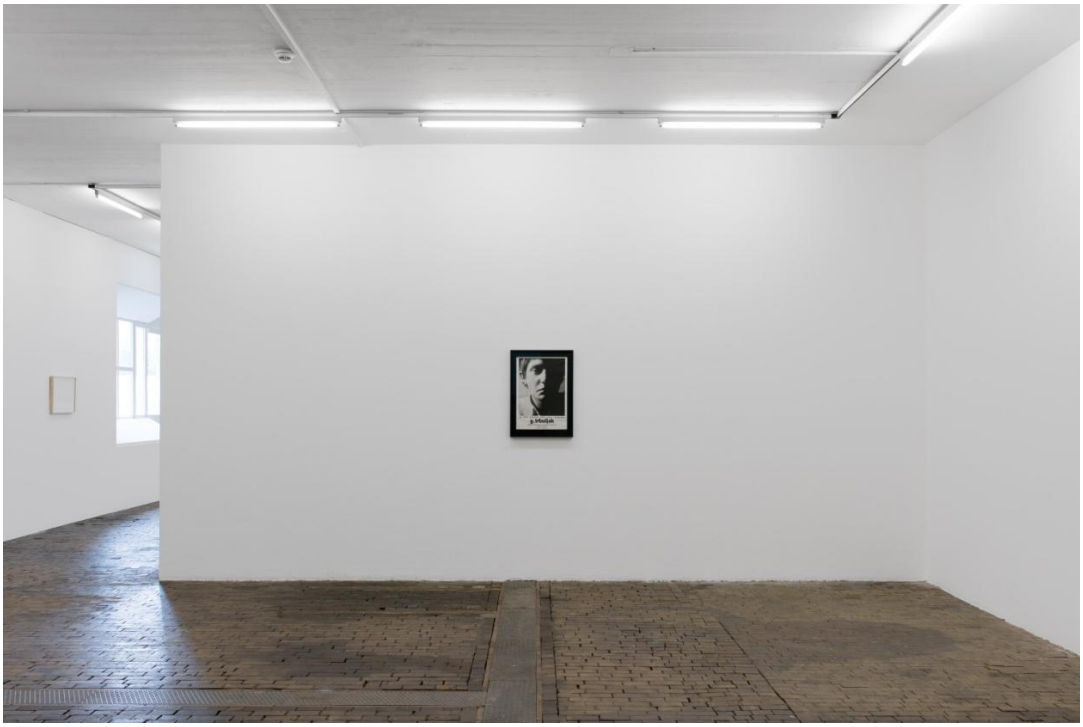


Le deuxième étage du CAC ; Sonia Kacem, Vue de l'exposition *Night Shift*, 2016.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

Contrairement au deuxième étage, l'espace d'exposition au troisième étage a un aspect beaucoup plus traditionnel, plus muséal, hérité du white cube. Composé aujourd'hui de quatre salles, cet étage a d'abord été transformé par l'architecte Philippe Calame, mandaté par le centre d'art entre 1989 et 1991[56]. Des parois en alba, servant de cimaises pour les œuvres, agrandissent ainsi les surfaces d'accrochage, divisent l'espace et suggèrent un sens de déambulation dans l'espace. Pour l'éclairage, des rails ont été ajoutés au plafond, permettant d'alterner tubes fluorescents et spots, et les fenêtres peuvent être obstruées grâce à un système

[56] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.

de parois amovibles. Ces transformations donnent à cet espace une ambiance relativement classique, en opposition au deuxième étage.



Le troisième étage du CAC ; Goran Trbuljak, Vue de l'exposition *Before and After Retrospective*, 2018.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

Le quatrième étage quant à lui date des années 1960[57]. Destiné à l'origine à abriter des activités industrielles plus minutieuses et moins salissantes qu'aux étages inférieurs[58], peu de transformations y ont été nécessaires. L'aspect industriel du bâtiment est moins perceptible à cet étage, notamment au niveau du sol réalisé non pas en bois de bout mais en béton précontraint. Entouré par des baies vitrées, cet espace est divisé en plusieurs petites salles selon des plans de 1993 pour la création de l'administration, des archives et du dépôt. C'est seulement depuis 2012, et avec l'arrivée d'Andrea Bellini, que le quatrième étage a radicalement changé. Pour créer un espace de rencontre accueillant et chaleureux, tout en diversifiant les activités du CAC, des espaces ont été libérés ; l'artiste John Armleder est

[57] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.
[58] SCHNEIDER Sophie, *La mise en exposition dans un bâtiment industriel : le cas du Centre d'Art Contemporain Genève*, mémoire de master en études muséales sous la dir. de BONNEFOIT R., Université de Neuchâtel, 2016.

notamment intervenu avec des formes, des chats, des caquelons ou encore des vinyles recouvrant l'ensemble des murs. Aujourd'hui, le Cinéma Dynamo et sa capacité d'une trentaine de places, un atelier pour les artistes en résidence, le Project Space, salle d'exposition d'une soixantaine de mètres carrés et une librairie dynamisent le dernier étage, tout en renforçant l'image du centre d'art comme lieu de production et acteur impliqué dans le développement de la jeune scène artistique contemporaine.



Quatrième étage du CAC, Installation permanente de John M Armleder.
Source : FROMMEL Bénédict, *SIP, 1862-2012 : 150 ans de mécanique de précision*, 304 p., éd. Infolio, 2012.

La variété des typologies des espaces d'exposition du Centre d'Art Contemporain Genève donne une grande liberté aux commissaires d'exposition concernant la scénographie. Entre l'espace du deuxième étage encore très marqué par le passé industriel et le troisième étage inspiré du white cube, tous deux plus ou moins modulables selon les expositions, et un quatrième étage plus intimiste, le centre d'art offre de nombreuses possibilités pour des projets d'exposition très variés et favorise l'expérimentation. À la fois adaptés aux expositions de grande envergure, comme la Biennale de l'Image en Mouvement de 2018 – *The Sound of Screens Imploding*, qui a investi la totalité des lieux avec des œuvres spécialement conçues et produites par le centre d'art, ces espaces conviennent également aux expositions dites plus « classiques » mais d'ampleur égale, comme pour l'exposition rétrospective de Hreinn Friðfinnsson – *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today* en 2019.



Troisième étage du CAC, Korakrit Arunanondchai & Alex Gvojic, Vue d'exposition de la Biennale de l'Image en Mouvement – *The Sound of Screens Imploding*, 2018.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

Troisième étage du CAC, Rirkrit Tiravanija, *Karl's Perfect Day* (2017), Vue d'exposition de *A Few Things I Cannot Leave Behind, 2019.*
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.





Troisième étage du CAC, Vue d'exposition de Hreinn Friðfinnsson – *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today, 2019.*
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.



Deuxième étage du CAC, Meriem Bennani, *Party on the CAPS*, Vue d'exposition de la Biennale de l'Image en Mouvement – *The Sound of Screens Imploding*, 2018.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.



Deuxième étage du CAC, Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, *La Marcia dell'Uomo* (2001), Vue d'exposition de *A Few Things I Cannot Leave Behind, 2019.*
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.



Deuxième étage du CAC, Hreinn Friðfinnsson, *Hulduklettur* (2017), Vue de l'exposition *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today, 2019.*
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

III/ La régie au Centre d'Art Contemporain Genève

A. La répartition des activités

Avant de comprendre comment le service régie des expositions œuvre au sein du Centre d'Art Contemporain de Genève, il convient de présenter au préalable l'ensemble de l'institution afin d'appréhender son fonctionnement. Actuellement composée d'une équipe permanente comptant sept employés fixes, la structure du CAC reste relativement modeste. Au-delà même de se représenter l'activité propre à chacun des services, il semble nécessaire d'insister sur le fait qu'ils fonctionnent selon une dynamique synergique indispensable à la bonne marche d'une telle structure. Andrea Bellini, assisté de près par une coordinatrice générale des projets, qui travaille les aspects relatifs à l'administration, endosse à la fois le rôle de directeur artistique et de commissaire d'exposition, ou dans certains cas co-commissaire d'exposition lorsqu'il invite des curateurs à travailler à ses côtés. Le service communication est géré par une responsable des projets de publications, qui travaille sur tous les aspects relatifs à la presse, et un service médiation s'occupe de coordonner l'accueil et les visites des publics. La coordination des expositions est gérée par deux régisseurs, l'un administratif et l'autre technique. Chacun travaille de pair avec le service administration et comptabilité pour répondre aux questions des budgets et contrats. Enfin, un personnel travaillant à l'atelier aide à la production des expositions. Au sein de cette institution, il est aisé de percevoir l'interaction constante entre les différents services cités en amont. Toutefois, mon stage ayant été réalisé aux côtés de Maxime Lassagne, coordinateur des expositions, et de Benoît Delaunay, coordinateur technique, seuls les aspects relatifs à la régie seront développés dans ce travail universitaire.

Pour l'ensemble des projets d'expositions au CAC, les subventions et le nombre d'employés étant restreints, les divers services endossent et cumulent des fonctions et missions diverses, tout en faisant appel à de nombreux stagiaires, des bénéficiaires de l'Hospice général, ou encore en proposant des missions à des civilistes. Les compétences requises pour mener à bien un projet d'exposition étant nombreuses et spécialisées, les rôles de chacun sont bien précisés mais les employés du CAC restent tout même relativement polyvalents, notamment au sein du service régie. Il convient alors de créer un dialogue constructif tout au long du processus de conception d'une exposition, à la fois entre le fond et la forme, afin de réaliser un travail collaboratif intéressant et une relative synergie. Définir l'organisation de la conception de l'exposition au préalable, des missions et fonctions de

chacun selon les compétences et le contexte du projet est fondamental. Définir et anticiper les phases et étapes du projet, gérer les questions relatives au budget, au calendrier, aux contrats, à la production, à la scénographie, mettre en place l'exposition : un travail à mettre en place au minimum une année avant le vernissage.

Mais comment s'insérer dans une telle organisation en tant que stagiaire ? Quelle position prendre ? En travaillant en tant que stagiaire au sein du Centre d'Art Contemporain Genève, l'avantage est d'avoir un aperçu relativement détaillé et diversifié des divers domaines d'action de la structure et de mettre en application son savoir théorique. En partageant ses propres réflexions scientifiques, il est possible de faire état d'un certain esprit d'initiative tout en acquérant de nouvelles connaissances professionnelles à la fois spécifiques et variées. Mais le CAC investit également au long cours en intégrant des stagiaires dans ses équipes. Si les institutions culturelles sont au service de la société, elles doivent s'engager à offrir aux stagiaires une vision de l'ensemble du travail réalisé dans la perspective de compléter leur formation. Le centre d'art partage dès lors un savoir scientifique et technique et contribue à la formation des conventionnaires qui peuvent de leur côté observer d'un œil critique le déroulement d'un projet d'exposition. En plus de bénéficier d'une main d'œuvre bon marché, mais déjà formée et compétente, pour une durée déterminée, le centre peut également leur déléguer des tâches plus fastidieuses afin d'engager des projets de plus grande ampleur.

B. La régie dans un centre d'art contemporain : un métier polyvalent

Qu'est-ce que le métier de régisseur et quelles sont ses fonctions ? Le régisseur est un coordinateur et logisticien, exerçant ses connaissances relatives aux œuvres et d'art et leur mouvement au sein d'une institution culturelle. Cependant, il est important de distinguer dès à présent deux pratiques de régie : la régie des collections et la régie d'exposition. Le CAC étant une *kunsthalle,* il ne dispose pas de collection permanente. Nous nous intéresserons exclusivement aux aspects relatifs à la régie d'exposition.

D'une façon générale, le régisseur organise et contrôle les mouvements d'œuvres d'art et leur conformité administrative et contractuelle. En effet, il "coordonne, aux plans physique, documentaire, administratif, juridique et financier, les mouvements internes et externes des œuvres"[59] et établit également les interfaces de la fonction entre les services à la fois scientifiques et techniques au sein de la structure et avec les divers acteurs. Ces relations se font en interne entre les commissaires des expositions, les artistes, les responsables techniques, les équipes de monteurs-installateurs, et en externe en collaborant avec les galeries, prestataires professionnels du transport, les fournisseurs, les compagnies d'assurance ou encore les restaurateurs[60]. Plus précisément, concernant le régisseur d'exposition, il s'agit de la personne garante de la réussite des projets d'exposition, une mission qu'il exerce dans un cadre juridique, calendaire et budgétaire rigoureux. Dans un centre d'art de petite ampleur, le régisseur est à la fois un gestionnaire, scientifique et technicien de l'art. Contrairement aux services régie de centres d'art de plus grande ampleur comme le Palais de Tokyo ou le Wiels, celui du Centre d'Art Contemporain Genève n'est pas divisé en plusieurs pôles de compétences. Au CAC, la régie d'exposition travaille sur la faisabilité des projets artistiques et la réalisation de ces derniers. Mettre en place l'organisation et les processus adaptés aux caractéristiques de chaque projet, suivre les objectifs et gérer les imprévus financiers ou calendaires sont des missions auxquelles sont confrontés les régisseurs du centre d'art[61].

[59] Selon la définition du métier donnée par le CNFPT, Centre National de la Fonction Publique Territoriale, URL : http://www.cnfpt.fr/node/146/repertoire-metiers/metier/222
[60] BENAITEAU Carole, BENAITEAU Marion, BERTHON Olivia, LEMMONIER Anne, *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes,* éd. Eyrolles, Paris, 2012.
[61] AFROA, Association française des régisseurs d'œuvres d'art, URL : http://www.afroa.fr/.

Les deux régisseurs se doivent d'être amplement polyvalents, de par l'impact des sous-effectifs et le manque évident de moyens les obligeant alors, avec les commissaires d'expositions, à jongler entre les spécificités et les contraintes des expositions, régie administrative et technique, montage et démontage, production, scénographie, éclairage, gestion des mouvements des œuvres, et assistanat d'artiste. Les savoir-faire nécessaires à l'exercice du métier de régisseur d'exposition sont sans conteste la prédisposition au travail en équipe, le sens de l'organisation et le partage des responsabilités. Il est en effet important d'établir une communication avec les différents acteurs et membres de l'équipe afin de gérer au mieux les diverses contraintes que l'on peut rencontrer lors de la conception d'une exposition. Très polyvalent, le régisseur doit faire preuve à la fois de rigueur, de disponibilité et de flexibilité. Il semble alors nécessaire de retenir que l'élaboration des projets d'expositions au centre d'art n'aurait pu voir le jour sans une synergie entre les divers services, indispensable au bon fonctionnement d'uns institution telle que le CAC.

C. Des missions nécessairement liées à la notion d'exposition temporaire

La conception des expositions temporaires au Centre d'Art Contemporain de Genève est l'occasion d'une expérience à la fois artistique, intellectuelle, spatiale et sensorielle. Résultant d'une expérimentation du commissaire d'exposition et de ou des artistes dans un contexte donné lorsqu'il s'agit d'œuvres *in situ* ou spécialement conçues pour l'exposition, cette expérience se poursuit avec un travail de scénographie et de mise en espace, et enfin avec l'interaction entre le public et les œuvres. Chacun des projets conçus par le CAC est imaginé de façon à traduire la pensée des artistes spatialement, nécessairement associé à la volonté du commissaire de la concrétiser dans l'espace tout en intégrant au mieux les œuvres au lieu d'exposition, dans la perspective d'inviter le public à s'engager dans la lecture d'une œuvre avec sa propre sensibilité, réflexion et références[62]. Si l'on trouve de nombreuses typologies d'exposition dans le domaine culturel, le CAC, n'ayant pas de collection permanente, se concentre sur la conception d'expositions temporaires ou de projets parfois imaginés pour être itinérants. Les expositions temporaires sont un vecteur de communication pour le travail des artistes mais aussi pour le centre d'art, dont les fonctions sont diverses : découvrir des artistes émergents, produire de nouvelles œuvres, expérimenter la culture, explorer et donner une visibilité des démarches issues de divers médias et des pratiques transdisciplinaires et faire circuler ces diverses expériences à l'étranger[63]. Le média de l'exposition a des particularités qui lui sont nécessairement propres, uniques, et dont les bases de réflexion sont sans cesse renouvelées pour démarquer le centre d'art dans une offre culturelle toujours plus dense et diversifiée.

L'exposition temporaire permet à la fois une diversification et un renouvèlement des publics, tout en favorisant une expérimentation et un approfondissement sur un thème spécifique[64]. Sur de courtes durées, comprises généralement entre deux et quatre mois, la période des expositions temporaires du CAC dépend généralement de l'importance des projets donnés à voir au public. Quant aux expositions itinérantes, elles résultent de la volonté du

[62] Frac Aquitaine, *Exposition d'art contemporain : mode d'emploi*, 90 p., éd. Frac Aquitaine, https://fracnouvelleaquitaine-meca.fr/editions/exposition-dart-contemporain-mode-demploi/
[63] BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.
[64] JOUVENET Morgan, « Le style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d'art contemporain », *Sociétés & Représentations*, n° 11, pp. 325-348, 2001, URL : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-325.htm

centre d'art de faire circuler un projet d'exposition au-delà des frontières, dans une perspective de sensibilisation à l'art contemporain : elles forment un échange artistique et intellectuel entre les structures culturelles, qui favorise les relations à l'international à long terme. Au-delà de réfléchir la faculté de l'exposition à se déployer dans divers espaces, la période de ce type d'exposition est également pensée en termes d'étapes, de transport, de coût et de montages et démontages successifs. Porteuses d'un discours imaginé par le commissaire, les expositions du CAC font référence à de nombreuses données scientifiques provenant de l'histoire de l'art, de la sociologie, de l'ethnographie… Elles sont la présentation et la mise en valeur d'œuvres tout en étant le résultat d'une réflexion, d'une expérimentation, d'un travail d'écriture ou encore d'un postulat de départ. La mise en espace réfléchie par le commissaire donne la forme de l'exposition en adéquation avec sa réflexion et suscite la sensibilité, tout en formant un ensemble cohérent nourri d'échanges entre artistes, discours scientifique et scénographie[65].

Un projet d'exposition résulte essentiellement d'un long travail préparatoire qu'il semble nécessaire de détailler. Si les projets d'exposition du centre d'art sont uniques et possèdent leur propre identité, ils se développent selon une méthodologie qui repose sur des fondements similaires. Pour chaque projet, la mise en place de modalités organisationnelles est nécessaire, et les ressources tant humaines que techniques sont anticipées et définies au maximum. Le travail préparatoire se focalise sur la rédaction d'une présentation détaillée du projet de l'exposition, d'une notice sur les artistes retenus, d'une liste d'œuvres avec leur reproduction, accompagnée des dates prévues de l'exposition, du projet de catalogue ou encore des objectifs pédagogiques[66]. Dès ce travail préparatoire, une première réflexion sur la mise en espace et la scénographie peut se mettre en place avec une esquisse de plan d'accrochage, à la fois pour indiquer l'emplacement des œuvres mais aussi le parcours de l'exposition. Ces documents, réalisés au CAC environ un an avant le vernissage prévu, permettent à l'équipe de prendre connaissance en interne du projet et de se l'approprier, de rechercher des partenariats pour une possible itinérance, mais également au service administratif de solliciter des subventions.

[65] JOUVENET Morgan, « Le style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d'art contemporain », *Sociétés & Représentations*, n° 11, pp. 325-348, 2001, URL : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-325.htm
[66] Frac Aquitaine, *Exposition d'art contemporain : mode d'emploi*, 90 p., éd. Frac Aquitaine, https://fracnouvelleaquitaine-meca.fr/editions/exposition-dart-contemporain-mode-demploi/

Le mode de production des expositions temporaires s'est légèrement complexifié ces dernières années, notamment avec le développement de la professionnalisation du secteur culturel. Dans la plupart des institutions culturelles, le traitement de plus en plus transdisciplinaire des propos d'exposition engendre une multiplication des acteurs impliqués dans la réalisation des projets, à la fois en interne mais également avec le recours à des prestataires extérieurs, également pour répondre aux exigences accrues du public[67]. Si le recours à de nombreux prestataires est monnaie courante dans les institutions de grande ampleur, notamment au niveau de la production, les structures culturelles de moindre ampleur doivent parfois se démener en interne pour mener à bien certains projets par manque de subventions.

[67] CHAUMIER Serge, LEGUAY Gilbert, LE JORT François, SITRUK Nicole, ZELLER Stéphanie, *Projet d'exposition : Guide des bonnes pratiques,* co-édité par l'EPL et l'Association Scénographes, 2014.

Chapitre 2 : La conception d'un projet d'exposition temporaire au Centre d'Art Contemporain de Genève

L'œuvre d'art, provenant de collections d'institutions culturelles, de galeries, de prêteurs privés ou d'ateliers d'artistes, nécessite dans tous les cas une attention particulière ; ayant un rapport privilégié avec les œuvres, le service de la régie au Centre d'Art Contemporain Genève met en place les projets d'exposition temporaire en anticipant les divers mouvements d'œuvres, leurs caractéristiques administratives, juridiques et techniques. Mais comment se définissent les rôles du service régie dans la conception d'exposition ? Au moment du projet, l'exposition et les œuvres sont dématérialisées et elles ne prennent tout leur sens et ne se concrétisent qu'à l'arrivée des œuvres dans l'institution. Mais comment se définit ce schéma programmatique de mise en place d'une exposition ? Quelle est la place des œuvres lors de ces diverses phases de conception ? Comment s'élabore la logistique gravitant autour d'elles ? Gérer les contrats de prêts, les transports, les assurances, la scénographie, l'accrochage ou encore l'éclairage sont autant d'étapes d'un projet de conception d'exposition temporaire qu'il semble fondamental de développer ici.

I/ La coordination administrative

Au Centre d'Art Contemporain Genève, c'est au coordinateur des expositions/régisseur d'exposition de conduire la réalisation des projets d'exposition, de leur genèse à leur production finale dans le respect des délais, des budgets impartis et des objectifs scientifiques. L'exposition temporaire rassemble en effet un ensemble d'œuvres aux provenances souvent diverses qu'il va falloir faire cheminer jusqu'à l'institution[68]. Le régisseur coordonne alors l'ensemble des acteurs, internes et externes, gravitant autour du projet et accompagne le commissaire d'exposition dans l'évolution du propos et du contenu, tout en pilotant l'ensemble des opérations administratives, juridiques et logistiques nécessaires à l'organisation des mouvements d'œuvres[69]. Il participe donc à l'élaboration et à la concrétisation des projets d'expositions, maniant à la fois les notions relatives aux budgets, aux emprunts d'œuvres, aux transports, aux assurances, à la scénographie et à l'accrochage.

[68] BENAITEAU Carole, BENAITEAU Marion, BERTHON Olivia, LEMMONIER Anne, *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*, éd. Eyrolles, Paris, 2012.
[69] CHAUWIN Ludovic, *La Régie à l'œuvre : Étude contemporaine de la fonction de régisseur ou comment intégrer la conservation préventive dans ses nouvelles missions*, Mémoire de Master Professionnel, Spécialité « Conservation préventive du patrimoine », sous la dir. de GUILLEMARD D., Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2012.

Ces missions s'appliquent dans le respect du cadre budgétaire et calendaire fixé aux prémices du projet, mêlées à une collaboration intime avec le coordinateur technique, les autres services du centre d'art, ainsi qu'avec les acteurs du projet externes à l'institution, comprenant généralement les artistes, les prêteurs, les transporteurs, les encadreurs, ou encore les polices d'assurance. Si de nombreuses étapes sont nécessaires pour l'élaboration des projets d'exposition, souvent réalisées de façon concomitante, nous essayerons ici de les décrire individuellement, de manière isolée et chronologique, pour une meilleure compréhension du cheminement réflectif du service de la régie.

Rétroplanning

Dès les prémices du projet, la planification des futures étapes à réaliser est fondamentale ; il importe dès lors de faire un rétroplanning pour mettre au point les opérations à accomplir lors des futurs mois, en partant de la date d'ouverture du vernissage et en remontant le temps pour fixer l'ensemble des phases d'opération[70]. Après le choix des œuvres à emprunter, l'analyse budgétaire, qui s'actualise au fur et à mesure, permet de réaliser un chiffrage du projet prenant en compte l'ensemble des opérations pour que les œuvres puissent être présentes dans l'exposition, comme les restaurations nécessaires au préalable du prêt, le transport, l'assurance, la scénographie, etc. Généralement, le rétroplanning s'étend sur environ un an avant la date du vernissage. Un tel délai permet à la régie d'anticiper à la fois la faisabilité du projet, le budget prévisionnel, d'envoyer les premières fiches de prêt et de s'assurer de la disponibilité des œuvres, mais également de laisser du temps aux autres services de déposer des demandes d'aide, de subventions et de partenariats et de prévoir de possibles travaux de réaménagement au sein des espaces d'exposition. A titre d'exemple, un rétroplanning de régie au CAC se présente généralement ainsi :

- J - 12 mois : définition et conception de l'exposition et élaboration d'un budget prévisionnel
- J - 10 mois : demande de prêts et contacts avec les artistes
- J - 6 mois : devis pour les productions

[70] CHAUMIER Serge, LEGUAY Gilbert, LE JORT François, SITRUK Nicole, ZELLER Stéphanie, *Projet d'exposition : Guide des bonnes pratiques,* co-édité par l'EPL et l'Association Scénographes, 2014.

- J - 3 mois : préparation des aspects techniques de l'exposition (scénographie, transports, assurance)
- J - 1 mois : organisation de l'équipe de montage et planning du montage
- J - 15 jours : montage, accrochage, signalétique

Demande de prêt (loan request)

Accompagnées d'une lettre d'intention, de la part du directeur, décrivant l'exposition, les demandes de prêt sont envoyées aux divers interlocuteurs, que ce soit aux artistes, aux institutions, aux collectionneurs privés ou aux galeries. Certaines structures culturelles comme le Centre Pompidou mettent en place des commissions pour étudier chaque demande ; il convient de formuler les demandes de prêt au plus tôt, généralement six à huit mois avant le début de l'exposition, afin que l'ensemble des formalités administratives puisse aboutir.

Formulaire de prêt (loan form)

Un formulaire de prêt est ensuite édifié, suivant un modèle fourni par le prêteur ou l'emprunteur, sur lequel apparaissent de nombreuses informations qui seront exploitées également par les autres services du CAC. Rempli par l'emprunteur, ce document indique le nom de l'exposition, le prêteur (nom, adresse, téléphone), la fiche de l'œuvre (auteur, titre, date, médium, dimensions, encadrement), le conditionnement de l'œuvre, les conditions de conservation et d'accrochage, l'assurance (œuvre assurée « clou à clou » par la compagnie de l'emprunteur par exemple), la valeur d'assurance de l'œuvre, le transport, l'adresse où retirer et réexpédier l'œuvre, les informations concernant le catalogue (mention du prêteur, courtesy, droits de reproduction), dates de l'emprunt. Certaines institutions prêteuses demandent un *facility report*, un document rempli par le centre d'art servant à vérifier si le CAC respecte les normes relatives à la sécurité, à la protection incendie, ou encore aux conditions de conservation générale.

Contrat de prêt (loan agreement)

Suite à cela, le prêt est contractualisé dans le cadre d'une convention, entre le prêteur et l'emprunteur. Chaque institution est libre de fixer les conditions qu'elle souhaite. Le document édifié recense les informations présentes dans le formulaire de prêt, les responsabilités de chacun pour toutes les différentes étapes du prêt (prise en charge du transporteur, du montage, du démontage de l'œuvre éventuellement par le régisseur de l'institution qui prête l'œuvre, et de l'assurance clou à clou), ainsi que la signature des deux parties[71]. Au retour de l'œuvre, la date est annotée et les deux parties apposent à nouveau leur signature. En résumé, dans le contrat de prêt sont présentes les informations suivantes, annotées article par article :

- lieu et durée d'exposition
- fiche de l'œuvre
- intervention sur les œuvres avant mise à disposition (restaurations, encadrement, etc.)
- enlèvement / emballage / déballage
- transport
- assurance
- conditions d'exposition (sécurité, hygrométrie, température, etc.)
- constat d'état des œuvres
- conditions de reproduction et de diffusion (catalogue et photographie)

Ayant un caractère juridique engageant tant le préteur que l'emprunteur sur l'ensemble des articles spécifiés, le contrat est alors réalisé en deux exemplaires et conservé par chacune des parties après signature.

[71] Frac Aquitaine, *Exposition d'art contemporain : mode d'emploi*, 90 p., éd. Frac Aquitaine, https://fracnouvelleaquitaine-meca.fr/editions/exposition-dart-contemporain-mode-demploi/

Recensement des informations sur les œuvres pour leur exposition

Après avoir étudié avec les prêteurs les conditions des différents prêts d'œuvres, le service régie du centre d'art travaille généralement sur Google Doc, dans le but de rassembler l'ensemble des caractéristiques des œuvres empruntées, que ce soit des informations concernant leur lieu d'enlèvement, leur emballage ou encore leurs conditions d'exposition. En identifiant les vulnérabilités particulières à chacune des œuvres, tels leur fragilité, leur manutention, leur accrochage, la régie établit une liste de préconisations à prendre en compte pour la présentation des œuvres dans les espaces, au niveau de l'humidité, de la température, de l'éclairage ou encore de leur sécurité.

Gestion du budget

Comme nous l'avons mentionné en amont, le coordinateur des expositions réalise un budget prévisionnel, qui va bien entendu s'actualiser au fur et à mesure de l'avancement du projet. Il gère les aspects budgétaires permettant le mouvement des œuvres, ainsi que leur présentation dans l'espace d'exposition dans le respect des normes de conservation préventive et de sécurité. Une analyse technique et financière sur la liste d'œuvres dressée sur Google Doc va déterminer la faisabilité des emprunts. Le régisseur va alors constituer les budgets de transport, d'assurance, de restauration, d'encadrement, etc. Dès lors, le coordinateur d'exposition au CAC se doit de connaître les réseaux internationaux de transporteurs, les diverses procédures douanières et de fret pour les dossiers de transport, les problématiques liées aux assurances, les clauses de contrat, les négociations de devis ou encore les modalités de convoiement afin d'obtenir des offres économiquement avantageuses[72]. Une bonne méthodologie et une logistique minutieuse permettent de rationaliser ces coûts, difficilement compressibles pour la faisabilité du projet d'exposition.

[72] CHAUWIN Ludovic, *La Régie à l'œuvre : Étude contemporaine de la fonction de régisseur ou comment intégrer la conservation préventive dans ses nouvelles missions*, Mémoire de Master Professionnel, Spécialité « Conservation préventive du patrimoine », sous la dir. de GUILLEMARD D., Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2012.

Recensement des informations sur les œuvres pour leur transport

Pour organiser au mieux les mouvements d'œuvres, la liste d'œuvres permet au service régie de travailler efficacement avec les transporteurs retenus. Après avoir adressé plusieurs demandes de devis aux sociétés spécialisées et avoir comparé les offres selon les conditions de transport (relatives au transport lui-même, emballage et protection, formalités douanières), le régisseur choisit le transporteur dont l'offre est la plus avantageuse économiquement et techniquement[73]. Le colisage présent dans le document Google Doc est fourni au transporteur pour qu'il ait accès aux informations provenant des contrats de prêt. Présentées sous forme de tableau à colonnes, ces données reprennent, pays par pays, les coordonnées des prêteurs (noms, adresses, téléphone, qui contacter en cas de sinistre), les fiches des œuvres (titre, date, médium, dimensions avec et sans emballage, poids, valeur), leur lieu d'enlèvement et de restitution, leur emballage (caisse existante ou non, besoin d'une caisserie spéciale, protection particulière, etc.), les modalités de transport (type de transport, camion climatisé, convoiement, société imposée, etc.)[74]. Ce recensement d'informations est fondamental pour que la régie, ou le transporteur lui-même, puisse parfois envisager un transport « par groupage » combinant plusieurs demandes, provenant d'autres institutions, afin de rationaliser les coûts. Pour les emprunts d'œuvres à l'étranger, ce qui est souvent le cas dans la conception d'exposition temporaire, la circulation d'objets d'art est très contrôlée, et de nombreuses démarches administratives doivent être effectuées. Les formalités douanières étant parfois légèrement difficiles à appréhender, le transporteur prend généralement en charge certaines modalités pour le transport d'œuvres inter-pays[75].

[73] Frac Aquitaine, *Exposition d'art contemporain : mode d'emploi*, 90 p., éd. Frac Aquitaine, https://fracnouvelleaquitaine-meca.fr/editions/exposition-dart-contemporain-mode-demploi/
[74] *Ibidem*
[75] BENAITEAU Carole, BENAITEAU Marion, BERTHON Olivia, LEMMONIER Anne, *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*, éd. Eyrolles, Paris, 2012.

Convoiement

Les œuvres empruntées doivent toujours être convoyées par deux personnes pour des raisons évidentes de sécurité et de surveillance. Ce convoiement est réalisé soit directement par les transporteurs ou, dans certains cas, par un membre du personnel scientifique de l'institution prêteuse. Il s'agit d'une personne responsable des œuvres lors du transport en question, qui se déplace avec elles pour veiller à la fois à leur emballage, déballage et installation au sein de l'espace d'exposition de l'institution emprunteuse. Le recours à ce type de convoiement est généralement de mise dans le cas d'œuvres ayant besoin d'une attention particulière, de par leur fragilité, leur système d'accrochage parfois complexe, ou pour des œuvres de grande valeur[76].

[76] CHAUMIER Serge, LEGUAY Gilbert, LE JORT François, SITRUK Nicole, ZELLER Stéphanie, *Projet d'exposition : Guide des bonnes pratiques,* co-édité par l'EPL et l'Association Scénographes, 2014.

Itinérance des expositions

Les expositions itinérantes sont généralement coproduites, c'est-à-dire conçues grâce à un partenariat entre deux institutions (voire plus). Dès lors, les conditions et la durée de prêt des œuvres sont réfléchies en conséquence, et les modalités concernant la logistique, le transport ou encore les coûts liés à la conception d'un tel projet peuvent être réparties entre les institutions partenaires.

Assurance des œuvres empruntées

Le prêt d'une œuvre est accordé seulement après avoir obtenu, de la part de l'emprunteur, la garantie de son assurance. Un certificat d'assurance est donc envoyé au prêteur avant le départ des œuvres vers l'institution, pour garantir un rapport de confiance mais surtout dans le but de couvrir les éventuels risques de dommage durant le transport[77]. Sur le certificat est indiquée une durée de garantie supérieure à celle de l'exposition, généralement quinze jours minimum avant le vernissage et quinze jours après le démontage, un délai nécessaire au transporteur pour effectuer l'emballage des œuvres et leur acheminement aller et retour. Le transporteur a connaissance du nom de l'assureur désigné et inversement. Contracter une assurance spécifique pour les emprunts d'œuvres d'art n'est pas toujours nécessaire, et généralement l'institution prévient simplement sa compagnie d'assurances afin d'ajouter les emprunts relatifs aux différentes expositions à la police d'assurance générale. La liste des œuvres avec leur valeur d'assurance et les coordonnées des prêteurs est alors fournie à la compagnie et, comme gage de sûreté, un *facility report*[78]. Dans les contrats passés avec les compagnies d'assurance, les institutions prêteuses demandent le plus souvent les formules d'assurance « tout risque expositions », « valeur agréée » et de « clou à clou ». En cas de sinistre, la police d'assurance va couvrir les frais de restauration après déclaration des dommages ; si la détérioration provient du public, entrera en jeu la police d'assurance de la personne responsable ou celle de l'emprunteur ; en cas de vol, l'indemnisation est alors de mise. Parfois les prêteurs imposent leur compagnie d'assurance :

[77] Frac Aquitaine, *Exposition d'art contemporain : mode d'emploi*, 90 p., éd. Frac Aquitaine, https://fracnouvelleaquitaine-meca.fr/editions/exposition-dart-contemporain-mode-demploi/

[78] CHAUWIN Ludovic, *La Régie à l'œuvre : Étude contemporaine de la fonction de régisseur ou comment intégrer la conservation préventive dans ses nouvelles missions*, Mémoire de Master Professionnel, Spécialité « Conservation préventive du patrimoine », sous la dir. de GUILLEMARD D., Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2012.

c’est alors stipulé dans le contrat de prêt initial. La valeur d’assurance des œuvres est fixée par le prêteur, fondée sur le marché de l’art, la côte de l’artiste, l’année de production, le medium employé ou encore le montant d’une éventuelle restauration en cas de sinistre ; il est donc recommandé aux prêteurs de plutôt surévaluer que de sous-évaluer les œuvres. Cette valeur va être déclarée à l’assureur, en amont du transport, afin que le certificat d’assurance parvienne au prêteur avant l’enlèvement.

L'arrivée des œuvres dans l'institution

Une fois dans l'institution, le déballage et la manipulation des œuvres se font en présence d'un responsable de la régie. Après l'ouverture des caisses, chaque œuvre fait l'objet d'un constat d'état (*condition report*), un rapport est dressé par le régisseur ou le convoyeur présent, qui constate la façon dont l'œuvre est emballée et toute anomalie ou sinistre. Généralement réalisé directement dans les salles d'exposition fermées à clé et sous surveillance lors de la présence d'un convoyeur, ce constat est une étape incontournable pour documenter et garantir l'état sanitaire de l'œuvre[79].



Déballage d'œuvres dans le cadre de l'exposition Hreinn Friðfinnsson – *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today* en 2019. Source : ©Claire Hemming.

Intérêt du constat d'état

Le constat d'état décrit tout changement qui s'est produit sur l'œuvre lors du transport, de la manipulation ou bien durant l'exposition. Il indique précisément les circonstances de ces divers changements, dégradations, si l'œuvre aura besoin d'une restauration après l'exposition ou si le prêteur devra éviter d'accepter certains prêts à l'avenir pour la bonne conservation de

[79] LE DANTEC Natalie, FEAU Etienne, *Vade-mecum de la conservation préventive*, C2RMF, document élaboré en 2005, version du 18 novembre 2013, URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vademecum_cc.pdf.

l'œuvre[80]. En plus de ces informations, le constat d'état recense de nombreux renseignements sur l'œuvre, notamment au niveau de son emballage réalisé en fonction du médium et de la technique. Si des anomalies sont observées, le régisseur en réfère directement au prêteur de l'œuvre en question et fait une déclaration à l'assureur, avec photographies à l'appui. En cas de réclamation d'assurance par exemple, il s'agit d'un rapport faisant office de document contractuel, de suivi et de comparaison en cas de déclaration de sinistre, en plus de servir de base de prise de décision pour l'institution prêteuse en matière de conservation et de restauration. Chaque constat d'état est envoyé aux prêteurs avant le vernissage de l'exposition, dans le but de spécifier que les dégradations constatées sont des anomalies originelles, arrivées lors du transport ou lors de la manipulation, et non durant l'exposition. Ce constat sera par la suite confronté à un constat de départ réalisé par le régisseur, ou le convoyeur, à la fin de l'exposition.





Réalisation des constats d'état de deux toiles de Jean-Frédéric Schnyder par une convoyeuse du Kunstmuseum Bern dans le cadre de l'exposition *A Few Things I Cannot Leave Behind en 2019.*
Source : ©Claire Hemming.

[80] LE DANTEC Natalie, FEAU Etienne, *Vade-mecum de la conservation préventive*, C2RMF, document élaboré en 2005, version du 18 novembre 2013, URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vademecum_cc.pdf.

Réalisation du constat d'état

L'examen de certaines œuvres peut s'avérer complexe ; il convient dès lors de procéder méthodiquement et d'inspecter un seul élément de la structure à la fois. Chacune des étapes du constat est documentée par de nombreuses photographies générales et détaillées de l'œuvre et du cadre s'il existe, recto et verso, prises à la fois sous un éclairage normal, à la lumière du jour, et sous lumière rasante pour les détails. Il est possible de suivre le cheminement suivant, pouvant servir de base à la réalisation de constat sur tout type d'œuvre :

- Examen de l'emballage et des matériaux utilisés
- Examen général de l'œuvre à la lumière naturelle : artiste, titre, date, medium, signature présente ou non, dimensions avec et sans cadre, dimensions avec et sans emballage, présence de protection particulière (dos protecteur pour les tableaux par exemple) ;
- Etat du cadre et de la surface de l'œuvre (permet de savoir si la manipulation peut se faire en toute sécurité)
- Examen plus détaillé de l'œuvre à l'aide d'une lumière rasante (relevé des altérations)
- Examen du verso : état de l'œuvre au verso, le cadre et système d'accrochage viable ou non
- Indications quant à la manipulation, l'accrochage et les conditions d'exposition[81].

[81] LE DANTEC Natalie, FEAU Etienne, *Vade-mecum de la conservation préventive*, C2RMF, document élaboré en 2005, version du 18 novembre 2013, URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vademecum_cc.pdf.

II/ La coordination technique

La conception d'expositions temporaires au Centre d'Art Contemporain Genève nécessite des techniques et des savoir-faire spécifiques. Pour donner aux artistes les moyens de présenter leurs œuvres dans les meilleures conditions, le service régie du CAC use de ses compétences propres en interne, ou fait appel à des prestataires et techniciens capables de façonner techniquement le projet d'exposition, tant dans la production d'œuvres d'art que dans le numérique et l'audiovisuel, la mise en place de la scénographie, ou encore l'éclairage. C'est au coordinateur/régisseur technique que revient le rôle de suivi minutieux de la production technique du projet d'exposition, de la genèse du projet à sa production finale dans le respect des délais, des budgets impartis et des objectifs scientifiques. Il coordonne l'ensemble des acteurs, internes et externes, gravitant autour de la mise en place technique du projet ; il accompagne le commissaire et le coordinateur des expositions, notamment dans l'évolution de la scénographie, tout en pilotant l'ensemble des opérations nécessaires au montage de l'exposition[82]. Travaillant de façon concomitante avec le régisseur d'exposition, le coordinateur technique réalise également ces missions dans le respect du cadre budgétaire et calendaire fixé aux prémices du projet. Le CAC devant composer avec un budget parfois restreint, un certain nombre d'étapes est réalisé en interne, nécessitant alors des compétences pluridisciplinaires de la part des régisseurs et des techniciens, notamment pour la mise en place de la scénographie, de l'éclairage, de l'audiovisuel, du multimédia, de l'accrochage des œuvres et leur manipulation. Pour assurer le développement des projets comme un ensemble cohérent, les deux régisseurs travaillent de pair et gèrent l'ensemble des phases du projet d'exposition. Nous essayerons ici de décrire ces diverses phases de mise en place technique des projets d'exposition, de façon relativement chronologique.

Le projet scénographique

Au Centre d'Art Contemporain Genève, le service de la régie doit être à même de pouvoir traduire techniquement les volontés scénographiques souhaitées par le commissaire d'exposition et les artistes. Tout en mettant en place les divers éléments composant l'exposition, il s'agit alors d'imaginer une configuration spatiale mettant en valeur la création

[82] HUGHES Philip, *Scénographie d'exposition*, éd. Eyrolles, Paris, 2010.

contemporaine tout en répondant aux conditions de présentation des œuvres[83]. La régie analyse le projet scénographique et participe à sa définition, aux choix des équipements et à leur maîtrise dans les espaces d'exposition, à la fois pour vérifier si le matériel présent en interne sera suffisant et en état de marche pour le bon déroulement du projet, ou s'il faudra prévoir de nouvelles acquisitions de matériel. Ne faisant que rarement appel à des scénographes, c'est le commissaire d'exposition qui imagine le lien entre les œuvres et les espaces et la circulation générale du visiteur. A l'étape du projet, les besoins concernant la mise en espace, la présentation des œuvres, ou encore la production de mobilier nécessaire sont définis dans les grandes lignes. Les régisseurs réfléchissent alors techniquement à l'esquisse du projet scénographique, qui évoluera au fur et à mesure de la conception, et le traduisent en 3D en réalisant des plans sur le logiciel SketchUp. Les choix d'emplacement des cimaises, des matériaux, des couleurs, de la forme du mobilier et des dispositifs de présentation et d'accrochage des œuvres se matérialisent sur les plans, donnant ainsi déjà une vision générale de l'exposition. Le commissaire étudie d'un point de vue curatorial la circulation dans les espaces, l'emplacement des œuvres et du mobilier dans chacune des salles, exploite les rapprochements visuels et les caractéristiques architecturales du bâtiment en fonction des angles de vue et des perspectives[84] ; tandis que, par la suite, la régie traduit techniquement la faisabilité du projet, tant au niveau de la construction ou démolition de cimaises, des zones de consultation et d'accrochage des œuvres qu'au niveau de l'installation électrique et de la réalisation du plan d'éclairage. Il s'agit à cette étape de relever les lacunes dans la réalisation des plans de la mise en espace, notamment au niveau des contraintes architecturales[85]. Les espaces d'exposition du CAC, de par leur nature vaste et évidée, sont transformés continuellement en fonction des expositions, notamment par la création de mobilier pour la présentation des œuvres, pour pallier le manque de cimaises, et par la création d'ambiances d'éclairage très diversifiées. Avec l'hétérogénéité des œuvres exposées, mêlant art vidéo, arts plastiques, arts appliqués, œuvres sonores ou encore performances, il s'agit de réfléchir à leur mise en valeur par un espace modulé spécialement, une scénographie adaptée à chaque contexte, et au regard des exigences des prêteurs.

[83] BENAITEAU Carole, BENAITEAU Marion, BERTHON Olivia, LEMMONIER Anne, *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*, éd. Eyrolles, Paris, 2012.
[84] JOUVENET Morgan, « Le style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d'art contemporain », *Sociétés & Représentations*, n° 11, pp. 325-348, 2001, URL : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-325.htm
[85] CHAUMIER Serge, LEGUAY Gilbert, LE JORT François, SITRUK Nicole, ZELLER Stéphanie, *Projet d'exposition : Guide des bonnes pratiques,* co-édité par l'EPL et l'Association Scénographes, 2014.

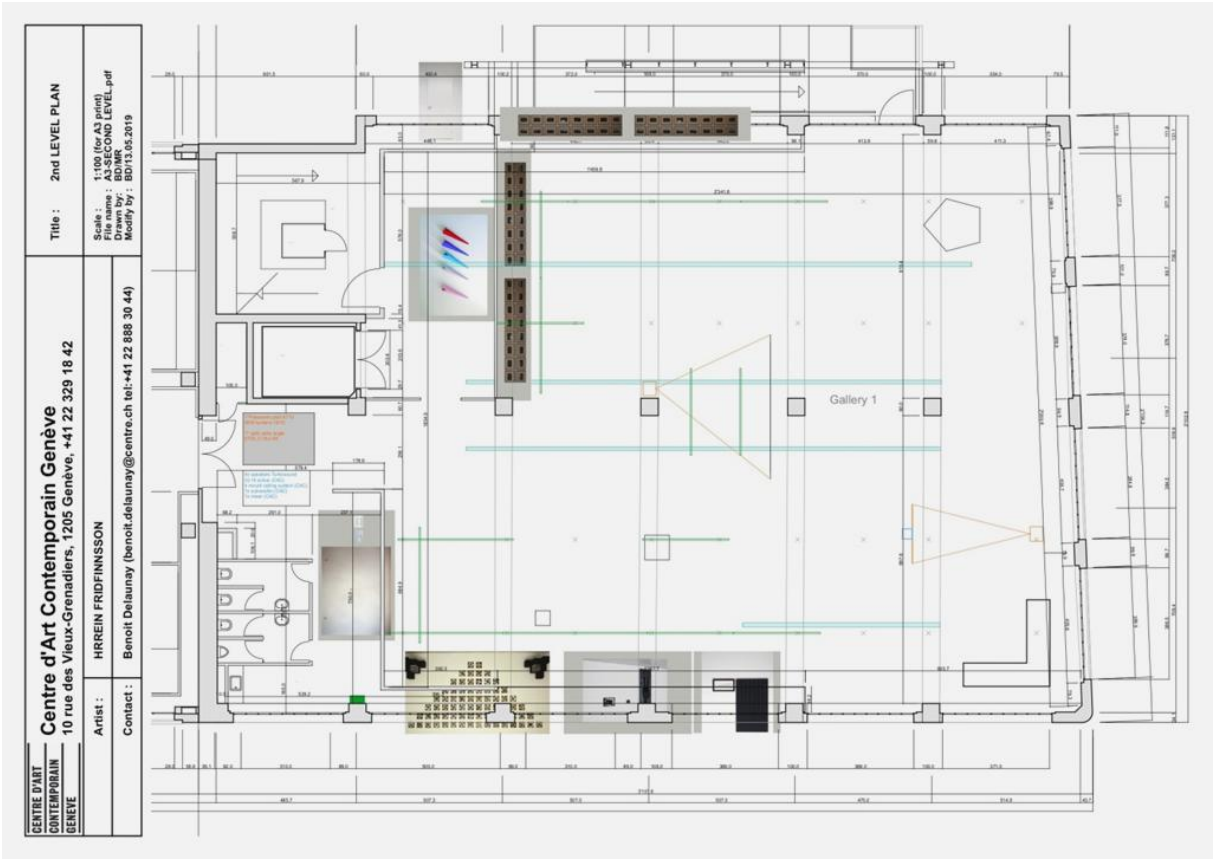
Visuels SketchUp lors de la conception scénographique de l'exposition de Hreinn Friðfinnsson – *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today en 2019.* Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

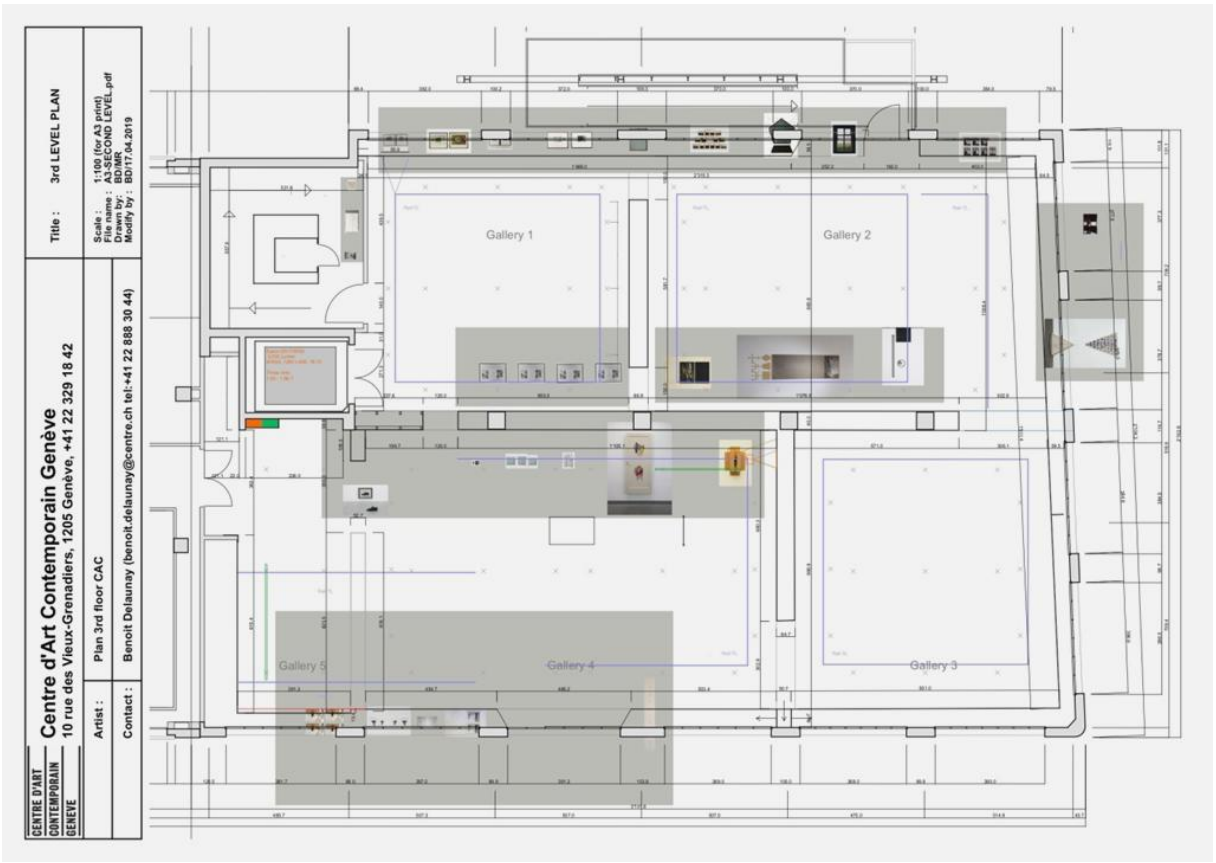






Plans d'éclairage des deuxième et troisième étages du CAC pour l'exposition de Hreinn Friðfinnsson – *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today en 2019.* Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.





Gestion du budget

Une fois la scénographie en cours de validation, le coordinateur technique réalise un budget prévisionnel, qui va bien entendu s'actualiser au fur et à mesure de l'avancement du projet. Le chiffrage du projet se précise en fonction des études réalisées, et suivant l'élaboration des plans de plus en plus détaillés, et les éléments du projet scénographique peuvent alors être quantifiés et budgétés[86]. En adressant plusieurs demandes de devis aux sociétés spécialisées, en comparant les offres et en négociant les frais de production, il gère les aspects budgétaires, ce qui lui permet de faire appel à des prestataires, d'acheter du matériel pour la fabrication d'éléments de scénographie en interne (du bois pour les soclages, vitrines, bancs, cimaises, écran de projection, etc.) et du matériel technique de base (peinture, enduit, colle, visserie, etc.). Le régisseur prévoit les moyens techniques mais également humains en planifiant les équipes de techniciens, qu'il faut accroître lors des périodes de montage.

Réalisation des éléments de scénographie

Au fur et à mesure de l'avancement du projet, les études et les plans 3D se précisent et permettent le lancement de la conception des éléments scénographiques : équipements et installation à prévoir, mobilier à fabriquer, cimaises à construire ou démolir. Au CAC, la fabrication de ces éléments est généralement réalisée en interne par les techniciens, à l'atelier. Il s'agit notamment de la construction de socles et de vitrines, pensée spécialement pour soutenir adéquatement les œuvres à exposer et, d'un point de vue esthétique, conçue le plus discrètement possible, dans la logique d'insérer ce mobilier aux espaces d'exposition sans altérer la perception des œuvres par le visiteur. Le régisseur technique contrôle alors le suivi de ces fabrications dans l'atelier, ou s'assure de la bonne compréhension des projets donnés aux prestataires[87]. Il semble nécessaire de mentionner ici que certains éléments de scénographie peuvent être transportés vers une autre institution dans le cas d'expositions itinérantes. Leur construction doit être prévue de façon à être démontée et remontée

[86] CHAUMIER Serge, LEGUAY Gilbert, LE JORT François, SITRUK Nicole, ZELLER Stéphanie, *Projet d'exposition : Guide des bonnes pratiques,* co-édité par l'EPL et l'Association Scénographes, 2014.
[87] BENAITEAU Carole, BENAITEAU Marion, BERTHON Olivia, LEMMONIER Anne, *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes,* éd. Eyrolles, Paris, 2012.

facilement, et le mobilier sera accompagné de plans de montage-démontage détaillés. Dans le cas de mobilier restant au CAC après la fin des expositions, construire des éléments démontables semble fondamental pour optimiser l'espace lors de leur stockage dans le bâtiment.

Devis concernant l'achat de bois aggloméré et MDF pour la construction d'un pentagone, un élément de scénographie pour l'exposition de Hreinn Friðfinnsson – *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today en 2019.* Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

CORABOIS S.A.

Téléphone 022 888 30 44
Telefax: 022 329 18 86

Corabois SA • 4 route de Satigny • 1214 VERNIER

Fondation Centre d'Art Contemporain
M. BENOÎT DELAUNAY
Rue des Vieux-Grenadiers 10
1205 GENÈVE

Collaborateur/trice service interne
Christian Masset
Téléphone +41 22 306 09 93
Telefax +41 22 798 84 85
christian.masset@corabois.ch

Service externe compétent
Christian Masset
Téléphone +41 22 306 09 93
Telefax +41 22 798 84 85
christian.masset@corabois.ch

Confirmation de commande
Notre n° de comm. KA474381

Date: 12. Avril 2019
Page: 1 de 2

Adresse de livraison		Adresse de facturation	
Fondation Centre d'Art Contemporain Rue des Vieux-Grenadiers 10 1205 GENÈVE		Fondation Centre d'Art Contemporain Rue des Vieux-Grenadiers 10 1205 GENÈVE	
Votre commande/date CAC_HFRIDFINNSS / 12. Avril 2019	Commission	Date de livraison SEMAINE 16/2019 18. Avril 2019	N° de client C202717

Monsieur Delaunay,

nous vous remercions de votre commande et confirmons ce qui suit :

Pos.	Article	Quantité facturée	Quantité UM	Prix unitaire / PE UM	Total CHF
1	C00941 MDF 19 x 2070 x 2800 mm Longueur: 2'800 Largeur: 2'070 Hauteur: 19.0 mm	(5.796 m2)	1.000 Pce	28.75 / 1.00m2 - 44.00 % Remise 1	166.65 - 73.35 93.30
2	C00880 Aggloméré V20 STD 16 x 2070 x 2800 mm Longueur: 2'800 Largeur: 2'070 Hauteur: 16.0 mm Don 2 panneaux entiers et 3 débités	(28.980 m2)	5.000 Pce	18.15 / 1.00m2 - 30.00 % Remise 1	526.00 - 157.80 368.20
3	CA0003 Débitage du MDF et 3 agglomérés ci-dessus MDF à : 1 x 2040 x 2040 mm 4 x 2070 x 95 mm + chutes Aggloméré 6 x 2000 x 1400 mm		23.184 m2	4.00 / 1.00m2	92.75
4	C03348 Lambourde abouté 5000 x 60 x 60 mm Longueur: 5'000 Largeur: 60 Hauteur: 60.0 mm	(50.000 m)	10.000 Pce	5.10 / 1.00m - 15.00 % Remise par qté	255.00 - 38.25 216.75
Frais supplémentaires					
5	Participation aux frais de transport/RPLP		1.000 Pce	40.00 / 1 Pce	40.00

CORABOIS S.A. ° 4 rte de Satigny 1214 CH-Vernier ° Tél +4122 306 09 99 - Fax +4122 798 84 85
TVA: TVA CHE-102.623.477 ° N° FSC-SQS-COC-100297 ° info@corabois.ch - www.corabois.ch

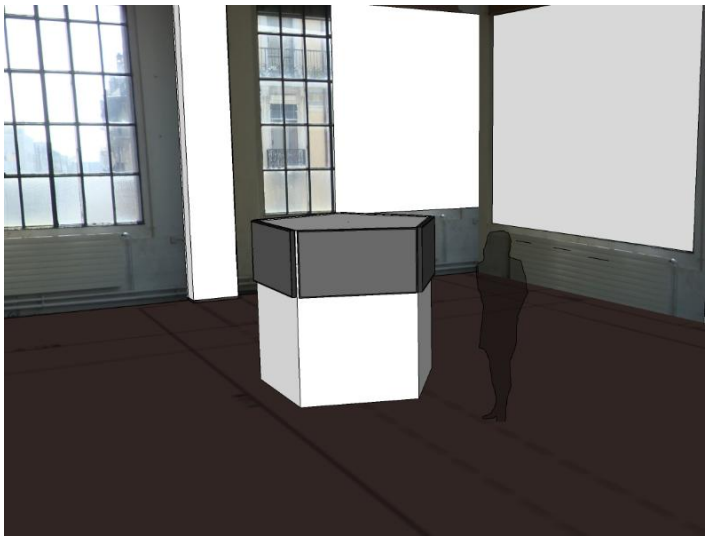
CORABOIS S.A.

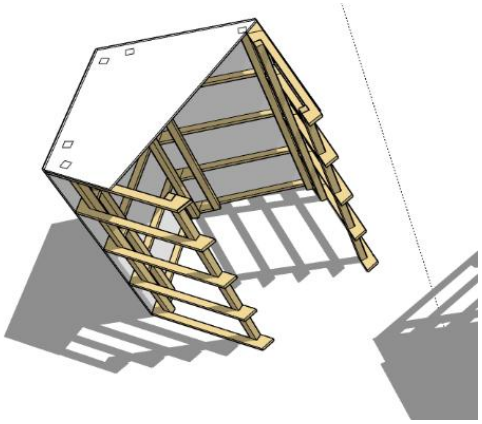
Confirmation de commande Notre n° de comm. KA474381 Date: 12. Avril 2019
C202717 / Fondation "Centre d'Art Contemporain" Page: 2 de 2

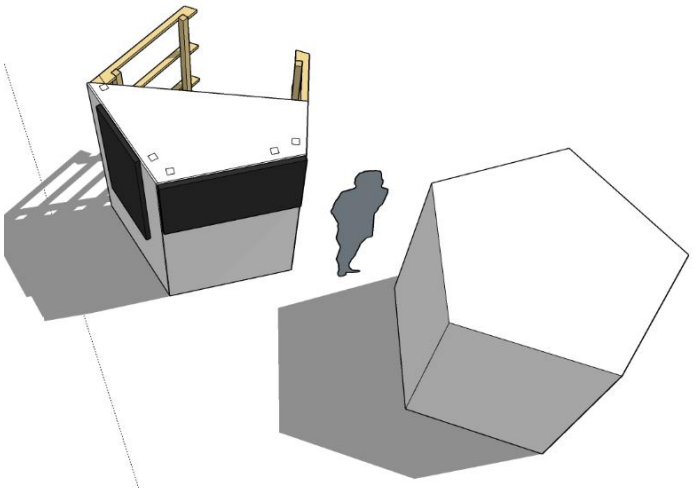
Valeur totale nette marchandises	771.00
Total frais supplémentaire	40.00
	811.00
TVA Ventes : 7.70 %	62.45
Total en CHF	**873.45**

Type d'expédition: par camion
Conditions de livraison: taxe transport en plus
Conditions de paiement: 10 jours 2% d'escompte, 30 jours net

Visuels SketchUp lors du projet de conception du pentagone dans le cadre de l'exposition de Hreinn Friðfinnsson – *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today en 2019. Cet élément de la scénographie va voyager avec le reste de l'exposition au KW Institute for Contemporary Art Berlin.*
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.



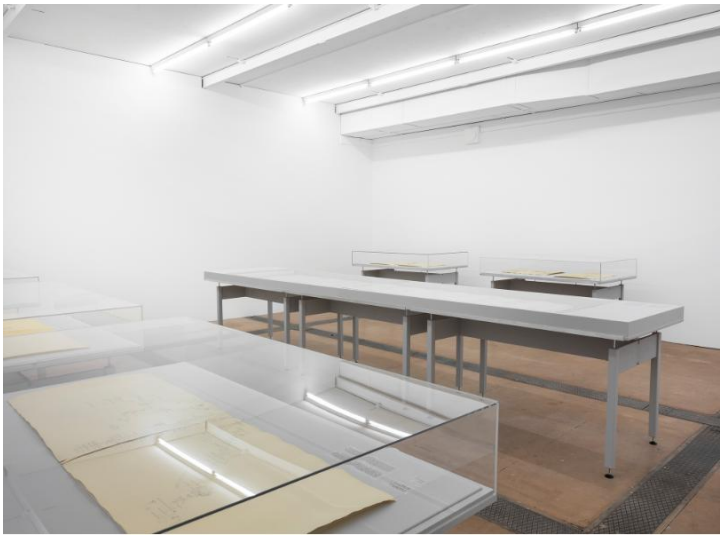








Construction d'une vitrine pour accueillir une aquarelle de 3m50 d'Angela Ricci Lucchi dans le cadre de l'exposition *A Few Things I Cannot Leave Behind en 2019.*
Source : ©Claire Hemming.



Vue de l'exposition *A Few Things I Cannot Leave Behind en 2019.*
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

Recyclage d'un ancien socle pour la scénographie de l'exposition de Hreinn Friðfinnsson – *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today en 2019.* Source : ©Claire Hemming.





Démontage/montage

La phase de démontage/montage correspond d'une part au démantèlement de la scénographie de l'exposition précédente, aux travaux à réaliser en salle entre les deux expositions, et enfin à la mise en place de tous les éléments qui constituent la nouvelle exposition. Les deux régisseurs définissent ensemble le calendrier de démontage/montage afin de planifier au mieux les missions journalières à effectuer. Pour le démontage, le CAC fait parfois appel à des prestataires pour le gros œuvre et pour détruire les éléments de scénographie devant disparaître. Le mobilier non utilisé pour l'exposition suivante est alors démonté et stocké. Puis la phase de préparation des salles d'exposition se réalise tant au niveau de l'électricité, des câblages, des cimaises, des fenêtres à obstruer ou à ouvrir, de la peinture, de l'installation du nouveau système d'éclairage. Les espaces sont nettoyés de façon à recevoir dans les meilleures conditions le mobilier de scénographie, l'audiovisuel, puis les œuvres. Une fois le travail de chantier et de gros œuvre terminé et les conditions de sécurité vérifiées, les vitrines et socles sont montés et placés dans les salles d'exposition suivant leur emplacement sur les plans 3D. Si les délais ont bien été planifiés, c'est généralement à cette étape que les premières œuvres commencent à être livrées au CAC. Les régisseurs gèrent alors l'arrivée des caisses d'œuvres et leur distribution dans les espaces en attendant le moment de l'accrochage. Enfin, le matériel utile aux constats d'état et à l'accrochage (tables, tyvek, lampes, cutters, appareils photo, visseuses, systèmes d'accroche, etc.) est préparé sur des servantes et réparti dans les salles d'exposition.

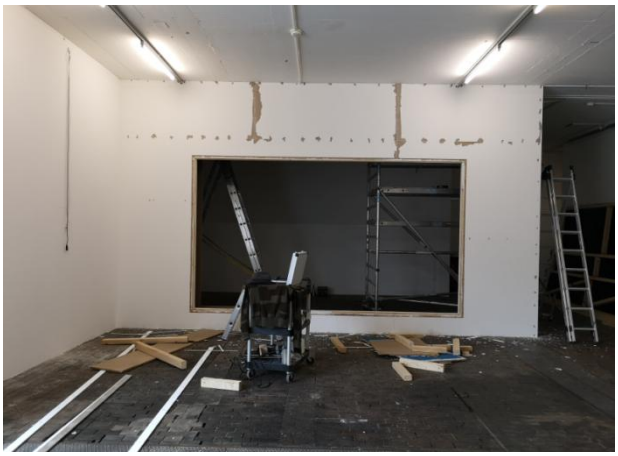


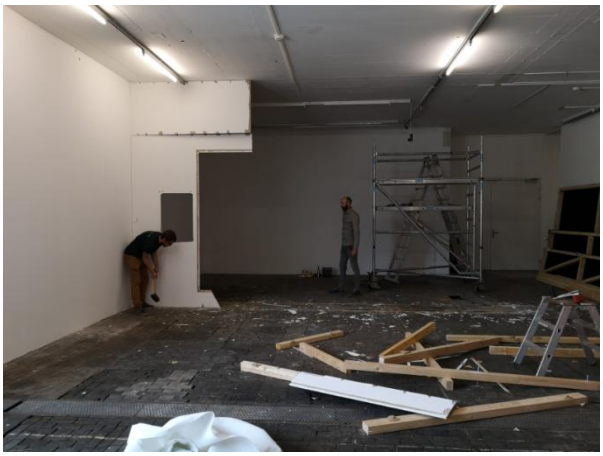
Démontage de l'installation de Korakrit Arunanondchai & Alex Gvojic lors de Biennale de l'Image en Mouvement – *The Sound of Screens Imploding*, troisième étage du CAC, 2019.
Source : ©Claire Hemming.

Remise en état du troisième étage après la Biennale de l'Image en Mouvement – *The Sound of Screens Imploding*, et preparation des espaces pour l'exposition *A Few Things I Cannot Leave Behind, 2019.*
Source : ©Claire Hemming.

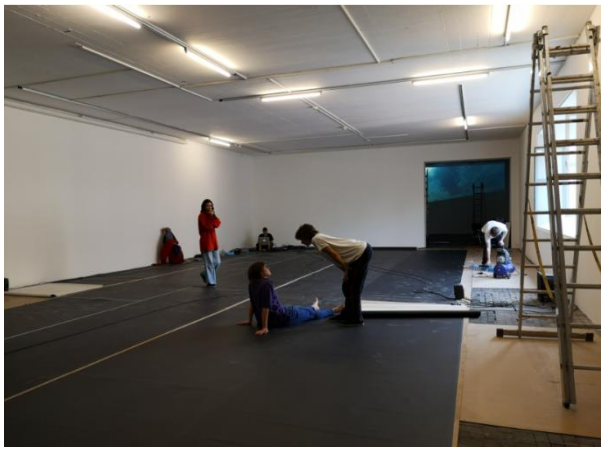


Destruction d'une cimaise entre l'exposition *A Few Things I Cannot Leave Behind et* Hreinn Friðfinnsson – *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today, 2019.* Source : ©Claire Hemming.





Mise en espace des salles d'exposition pour recevoir deux soirées de performances dans le cadre *d'Avalanche #5: À proximité*, avec Maria Hassabi, Nikima Jagudajev, Adriano Wilfert Jensen et Tino Sehgal, 2019. Source : ©Claire Hemming.





III/ L'acmé du projet d'exposition dans le respect des règles de la conservation préventive

Une fois les salles d'exposition prêtes à recevoir les œuvres, la phase d'accrochage peut commencer. Il s'agit de l'installation des œuvres dans les espaces suivant les plans 3D fournis par la régie. Elle nécessite la présence du commissaire d'exposition, des artistes, des techniciens, de la régie et parfois du convoyeur pour organiser et contrôler l'accrochage dans le respect des préconisations fournies par les prêteurs et des règles de la conservation préventive. Une fois les dernières modifications des plans d'accrochage validées, les deux régisseurs coordonnent les techniciens pour la réalisation de l'accrochage des œuvres[88]. Le travail administratif et technique anticipé et réfléchi en amont peut concrétiser à cette étape la conception de l'exposition. La prise en compte des nombreuses données relatives à l'ensemble de l'exposition et les études réalisées sur les divers modes de présentation des œuvres en fonction des caractéristiques architecturales des espaces permettent à la régie de maîtriser les enjeux et les objectifs et ainsi le bon déroulement de l'accrochage - l'acmé du projet. Concernant cette étape, il semble nécessaire de développer ici quelques préceptes à ne pas négliger, tant du point de vue théorique que technique.

Conservation préventive et régie d'exposition

La conservation préventive correspond à une démarche globale, à l'ensemble des mesures prises et des actions menées par le service de la régie du CAC pour augmenter l'espérance de vie des biens culturels. Elle intervient sur l'ensemble des domaines qui peuvent avoir des incidences et des effets sur l'intégrité d'une œuvre d'art et attenter à terme à son existence[89]. Lors de la conception d'une exposition, le service régie du centre d'art doit donc être pourvu de connaissances sur les facteurs de dégradation des œuvres liés à l'environnement, sur les conditions de sécurité et sûreté des œuvres, la compatibilité et

[88] BENAITEAU Carole, BENAITEAU Marion, BERTHON Olivia, LEMMONIER Anne, *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*, éd. Eyrolles, Paris, 2012.
[89] LE DANTEC Natalie, FEAU Etienne, *Vade-mecum de la conservation préventive*, C2RMF, document élaboré en 2005, version du 18 novembre 2013, URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vademecum_cc.pdf.

sensibilité des matériaux ou encore des connaissances techniques relatives aux divers supports et systèmes d'accrochage[90].

Aménagement des espaces de travail

Le CAC prévoit les conditions de sécurité pour le déballage des œuvres et, à ce moment du montage, les caisses des œuvres sont disposées dans les espaces d'exposition pendant 24 heures pour acclimatation. Les espaces sont organisés au mieux par la régie pour réaliser les constats d'état et l'accrochage dans des conditions de sécurité optimale pour les œuvres. Les caractéristiques suivantes ne doivent pas être négligées :

- Les espaces doivent être fermés à clef - leur accès restreint et contrôlé par un gardien - et pourvus d'un système d'alarme ;
- Des tables de travail doivent être installées dans chaque espace pour la réalisation des constats ; les surfaces de travail doivent être protégées et matelassées et ne doivent pas être encombrées ;
- La réalisation des constats d'état doit se faire directement au déballage, et chaque étape doit être documentée de prises de vue photographiques ;
- Un bon éclairage, naturel et artificiel, doit être prévu pour les constats ;
- Des mobiliers de rangement, des équipements de manutention et une servante d'atelier doivent être présents dans les espaces, avec le matériel nécessaire aux constats, à l'accrochage et à la manipulation des œuvres[91].

Les caisses sont finalement ouvertes et la régie documente la façon dont l'œuvre est emballée, avec diverses prises de vue dans l'optique de reproduire le même emballage au retour de l'œuvre : si l'emballage est jugé inadéquat, la régie en prend note et réfléchit à une modification pour le transport du retour. Le coordinateur des expositions réalise l'ensemble des constats sur les tables de travail prévues à cet effet. Les caisses et les emballages sont ensuite conservés dans le bâtiment, repartis par étage.

[90] EZRATI Jean-Jacques, MERLEAU-PONTY Claire, *L'exposition, théorie et pratique*, L'Harmattan, Paris, 2005.
[91] LE DANTEC Natalie, FEAU Etienne, *Vade-mecum de la conservation préventive*, C2RMF, document élaboré en 2005, version du 18 novembre 2013, URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vademecum_cc.pdf.



Les travaux sont terminés, les caisses restent 24h dans les salles pour acclimatation, les espaces sont rangés et organisés pour recevoir les œuvres dans de bonnes conditions ; montage de l'exposition *A Few Things I Cannot Leave Behind*, 2019.
Source : ©Claire Hemming.



Ouverture des caisses en présence de la convoyeuse du Kunstmuseum Bern dans le cadre de l'exposition *A Few Things I Cannot Leave Behind*, 2019.
Source : ©Claire Hemming.



Réalisation des constats d'état dans un endroit apte à recevoir les œuvres (protections, bonnes conditions lumineuses, matériel adéquat) ; constats d'état des photographies de Lisetta Carmi dans le cadre de l'exposition *I Travestiti*, 2019.
Source : ©Claire Hemming.

Manipulation des œuvres

La manipulation des œuvres relève des principes de précaution en matière de conservation préventive. Il faut dès lors prévoir du matériel adéquat pour les manipulations et pour entreposer les œuvres entre leur constat et leur accrochage. Prendre en compte les précautions suivantes est fondamental :

- Il faut évaluer en amont le nombre de personnes nécessaires pour la manipulation des œuvres ;
- Le port de gants en nitrile non poudré est obligatoire pour la manipulation (l'utilisation des gants en coton est parfois déconseillée car ils sont glissants) ;
- Une manipulation minimale des œuvres et le trajet des œuvres doivent être planifiés pour diminuer les risques d'incidents ;
- Pour les œuvres lourdes, le matériel nécessaire à leur manipulation doit être prévu (transpalette, charriots roulants, sangles, etc.) ;
- Des mousses, des cales ou du papier bulle doivent être disposés à terre pour éviter le contact des œuvres avec le sol[92] ;





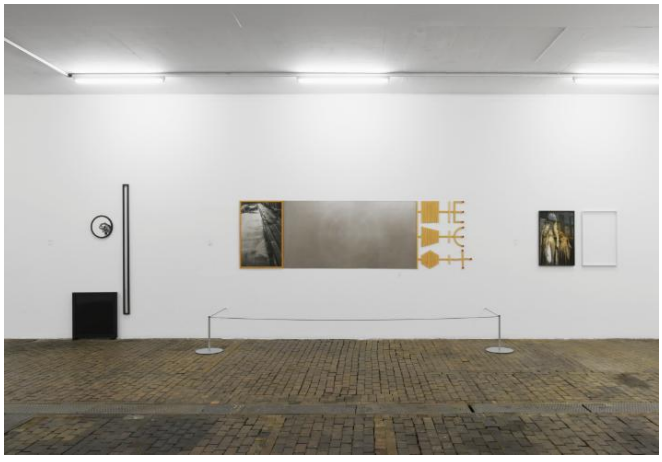
A gauche : accrochage de *Lake* (1991) de Hreinn Friðfinnsson dans le cadre de l'exposition *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today,* 2019.
A droite : positionnement des aquarelles de Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, dans le cadre de l'exposition *A Few Things I Cannot Leave Behind, 2019.*
Source : ©Claire Hemming.

[92] LE DANTEC Natalie, FEAU Etienne, *Vade-mecum de la conservation préventive*, C2RMF, document élaboré en 2005, version du 18 novembre 2013, URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vademecum_cc.pdf.

Présentation des œuvres et sécurité

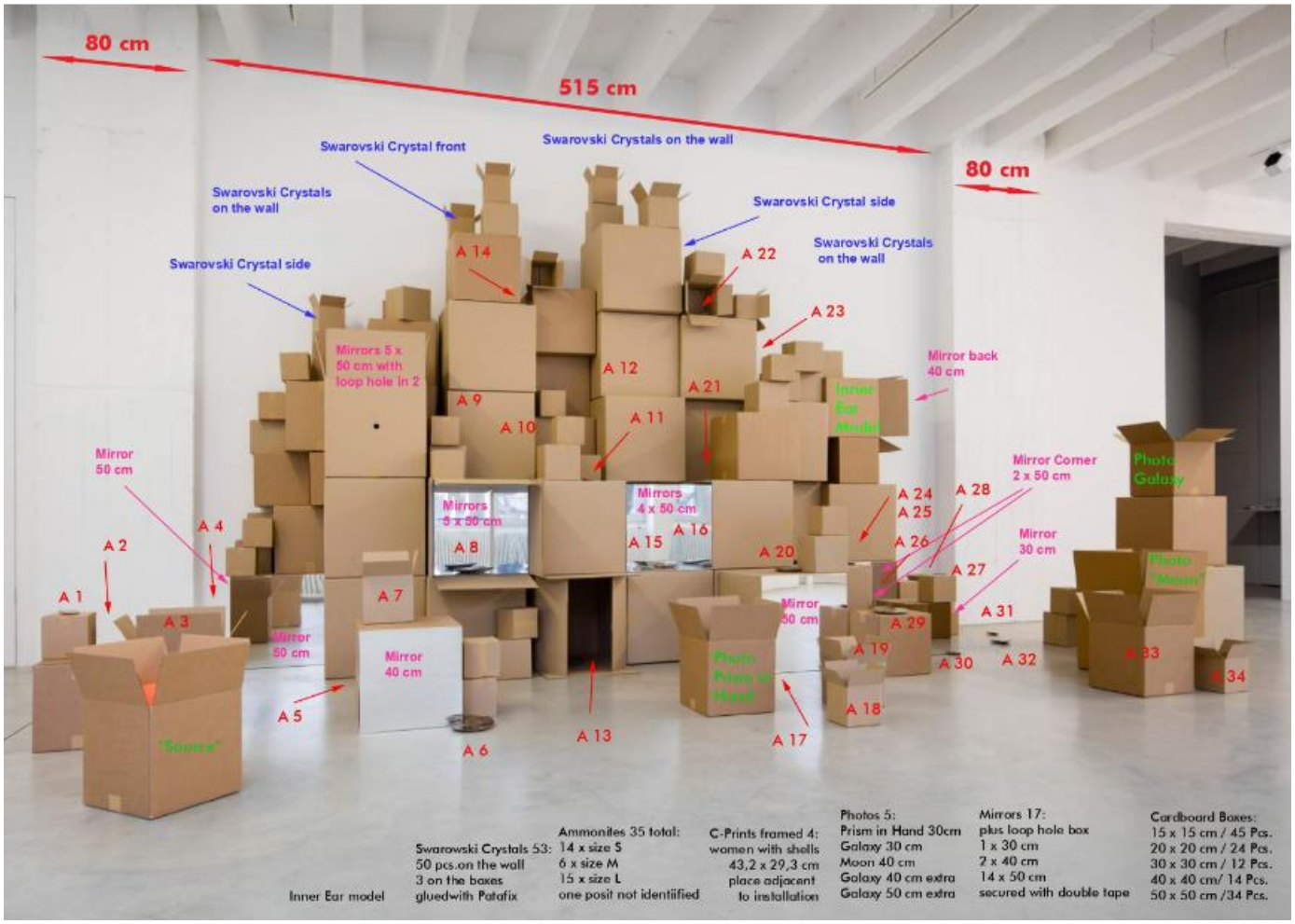
Les œuvres sont accrochées sous la responsabilité du coordinateur des expositions. Posées sur socle, sous vitrine ou fixées au mur, les œuvres sont sécurisées dans le respect des règles de la conservation préventive par des systèmes d'accroche pensés en amont par la régie, ou suivant les préconisations fournies par les prêteurs. Certaines installations pouvant être complexes à mettre en place, les prêteurs ou les artistes fournissent des notices de montage auxquelles la régie se réfère au moment de l'accrochage. La sécurité dans une exposition concerne à la fois la sécurité des œuvres et celle du public. La plupart des risques encourus par les œuvres correspondent à des dégradations par gestes de maladresse, de toucher, de frottement ou de vol[93]. L'emploi de systèmes d'accroche antivol est parfois de mise pour les œuvres de petit format ou de grande valeur d'assurance. La régie vérifie la sécurisation et la stabilité des supports ; les vitrines sont fermées à clef et stabilisées au sol, tout comme les socles, pour éviter tout risque de déplacement éventuel de la part du public. Des mises à distance sont parfois installées autour des œuvres par précaution de la part de l'institution, ou par obligation de la part des prêteurs. La présence de gardiens est nécessaire pour chacune des salles d'exposition.





Accrochage en présence d'une convoyeuse et mise à distance devant une œuvre de Hreinn Friðfinnsson prêtée par le Centre Pompidou ; le contrat stipulait ces deux exigences. Exposition *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today*, 2019.
Source : ©Claire Hemming.

[93] Frac Aquitaine, *Exposition d'art contemporain : mode d'emploi*, 90 p., éd. Frac Aquitaine, https://fracnouvelleaquitaine-meca.fr/editions/exposition-dart-contemporain-mode-demploi/



Notice de montage de l'œuvre *Hulduklettur* (2017) de Hreinn Friðfinnsson fournie par la Galerie Nordenhake, Berlin, dans le cadre de l'exposition *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today*, 2019.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

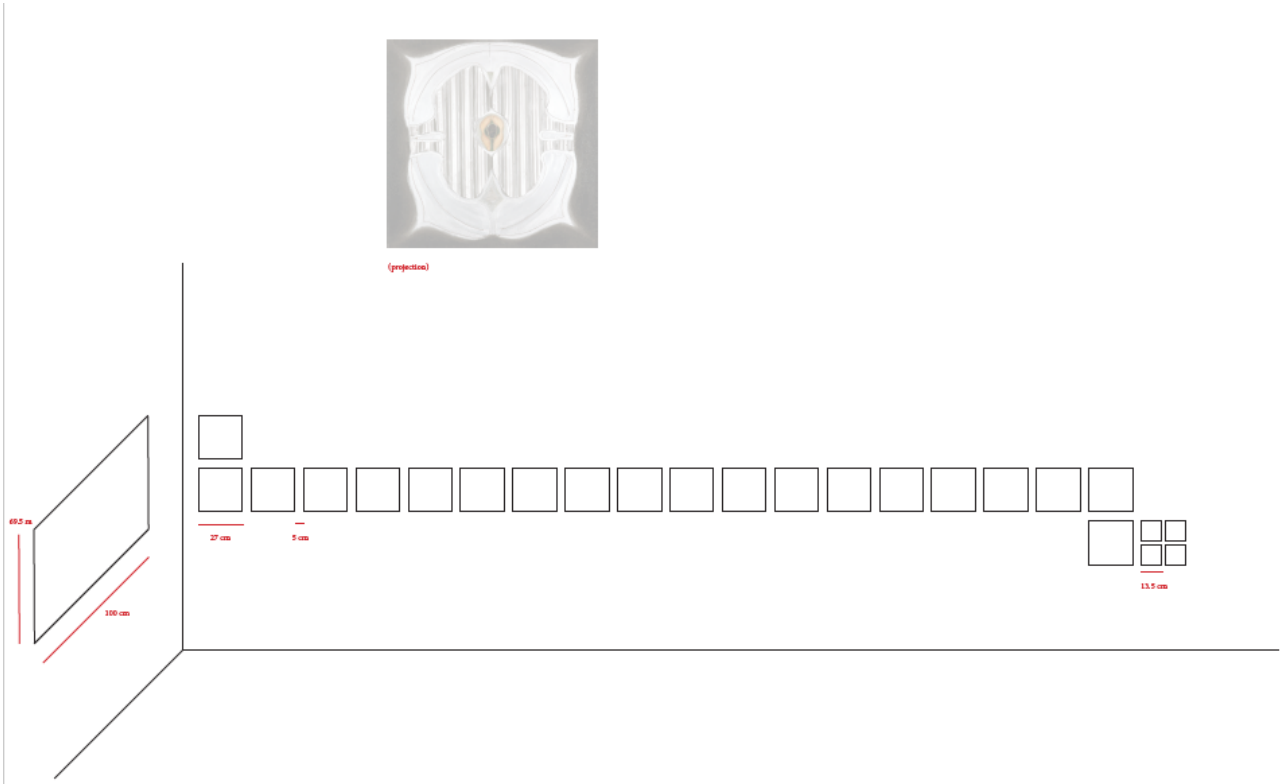
Hreinn Friðfinnsson
Twelve Drops
2004
12 Glass Drops
dimensions variable
5 x 3 x 1 cm each drop



CONDITION OF THE WORK:
perfect

INSTALLATION INSTRUCTIONS:
use provided steel nails without head; place drops evenly over the wall height

Instructions concernant l'accrochage de *Twelve Drops* (2004) de Hreinn Friðfinnsson fournie par la Galerie Nordenhake, Berlin, dans le cadre de l'exposition *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today*, 2019.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.



Conception du plan d'accrochage par la régie technique et accrochage de *Frequent Long Walks* (2015) de Hreinn Friðfinnsson dans le cadre de l'exposition *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today*, 2019.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.



Ambiance de l'exposition

Les œuvres une fois accrochées et sécurisées, la signalétique peut être posée et l'éclairage réalisé. Le CAC étant un centre d'art de moyenne envergure, c'est au coordinateur technique que revient la mission de l'éclairage lors des montages d'exposition, les budgets des projets ne permettant pas de faire appel à un scénographe éclairagiste. L'éclairage est alors réfléchi et conçu en interne lors des projets de scénographie pour chacune des expositions. En synergie avec le commissaire d'exposition et l'artiste, lorsqu'il s'agit d'une production avec un artiste vivant, le régisseur technique conçoit le projet d'éclairage en s'appuyant en premier lieu sur les données relatives aux œuvres exposées, leur disposition au sein de l'espace d'exposition et en prenant en compte les contraintes architecturales et techniques du lieu[94]. Élément de scénographie, l'éclairage prend toute son importance dans la mise en valeur de la création contemporaine, à la fois comme élément de l'ergonomie visuelle pour les visiteurs, mais également comme élément d'expression porteur de sens, pensé selon une logique d'intensification du discours intellectuel des expositions[95].

L'éclairage d'exposition doit être pensé selon les volontés des artistes, selon des conditions d'observation des oeuvres optimales, une atmosphère spécifique, un confort visuel pour le public mais également selon les caractéristiques actuelles de conservation préventive des oeuvres[96] ; mais au CAC, avec les caractéristiques architecturales des espaces d'exposition, la lumière est difficilement maîtrisable, surtout au deuxième étage avec la présence des grandes baies vitrées. La mise en lumière des expositions mêle à la fois un éclairage naturel provenant des baies et un éclairage artificiel issu des projecteurs et des tubes fluorescents fixés au plafond. L'ambiance lumineuse est définie pour réaliser au mieux l'unité et l'harmonie du projet, puis le plan d'éclairage est élaboré à l'aide du logiciel SketchUp pour chaque exposition, accompagné d'un descriptif complet du matériel utile à sa conception. La

[94] EZRATI Jean-Jacques, « L'éclairage comme élément de la scénographie », in : *Culture & Musées*, « La (r)évolution des musées d'art », sous la dir. de GOB A. et MONTPETIT R., n°16, pp. 252-256, 2010 ; URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1578

[95] JACOBI Daniel, LACROIX Jean-Louis, « Dénommer une exposition, tester la signalétique et faciliter l'orientation des visiteurs », in : EIDELMAN J., *La Muséologie des sciences et ses publics. Regards croisés sur la Grande Galerie de l'Évolution du Muséum national d'Histoire naturelle,* « Education et formation / Recherches scientifiques », Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, p. 123-144, 2000, URL : https://www.cairn.info/la-museologie-des-sciences-et-ses-publics--9782130509202-page-123.htm

[96] DE BARY Marie-Odile, TOBELEM Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*, éd. Séguier, coll. option culture, Paris, 1998.

mise en lumière des expositions est donc comprise dans l'organisation du chantier, afin de prendre en compte en amont les contraintes de l'installation électrique et les dispositifs mécaniques au sein des espaces du centre d'art.







Ci-dessus : réglages des spots avec des filtres anti UV, éclairage cadré et en dessous de 50 lux pour les toiles de Jean-Frédéric Schnyder dans le cadre de l'exposition *A Few Things I Cannot Leave Behind, 2019.*
A droite : éclairage à 50 lux avec des tubes fluorescents pour l'exposition des photographies de Lisetta Carmi, exposition I Travestiti, 2019.
Source : ©Centre d'Art Contemporain.



Eclairage zénithal avec des tubes fluorescents pour l'installation *Shaneera General Trading* de Fatima Al Qadiri & Khalid al Gharaballi lors de la Biennale de l'Image en Mouvement – *The Sound of Screens Imploding*, 2018.
Source : ©Claire Hemming.

Facteur de dégradation, l'éclairage doit être réfléchi dans le respect des règles de la conservation préventive. Il faut penser, au préalable du montage, à l'élimination des rayonnements ultraviolets par l'utilisation de matériaux spécifiques, à l'intensité lumineuse et la température de couleur[97]. La répartition de la lumière dans les salles d'exposition se fait grâce à la disposition de tubes fluorescents fixés au plafond et, pour certaines expositions, la répartition de la lumière sur les cimaises peut se faire grâce à des projecteurs à faisceau mural à lentille, afin de créer un effet *wallwash* et assurer ainsi une réelle homogénéité. Comme la lumière altère les œuvres de façon cumulative, il s'agit de trouver un compromis entre confort visuel pour le public et conservation préventive. Pour chaque exposition, le régisseur technique se doit de maîtriser l'éclairage car les sources de lumière, qu'elles soient naturelles ou artificielles, produisent de nombreuses ondes électromagnétiques, visibles et invisibles, détériorant les œuvres[98]. Pour la mise en lumière de certaines œuvres, considérées comme des objets très sensibles à la lumière, le niveau d'éclairement ne doit pas dépasser les 50 lux, et la lumière des baies vitrées est calfeutrée à l'aide de stores en toile sur enrouleurs au deuxième étage, ou complètement obstruée grâce à des parois en bois au troisième étage. Des filtres anti-UV laissant passer la lumière peuvent également être posés sur les fenêtres, ou bien directement sur les tubes fluorescents. L'utilisation d'un luxmètre aide le régisseur à adapter l'éclairage et à régler le niveau d'éclairement.



Pose de filtres anti UV sur les fenêtres du troisième étage pour l'exposition *A Few Things I Cannot Leave Behind, 2019* : amélioration des conditions de visionnage de l'œuvre filmique *Bruciare* (1971) de Marinella Pirelli, et conditions d'éclairage respectées pour l'exposition des toiles de Jean-Frédéric Schnyder présentées sur les murs latéraux.
Source : ©Claire Hemming.

[97] EZRATI Jean-Jacques, « L'éclairage comme élément de la scénographie », in : *Culture & Musées*, « La (r)évolution des musées d'art », sous la dir. de GOB A. et MONTPETIT R., n°16, pp. 252-256, 2010 ; URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1578

[98] LE DANTEC Natalie, FEAU Etienne, *Vade-mecum de la conservation préventive*, C2RMF, document élaboré en 2005, version du 18 novembre 2013, URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vademecum_cc.pdf.



Effet *wallwash* des spots assurant un éclairage homogène des œuvres de Hreinn Friðfinnsson dans le cadre de l'exposition *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today,* 2019.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

Si l'exposition présente de l'art vidéo, l'ambiance acoustique des salles d'exposition est également à prendre en compte en fonction de la forme des pièces et des matériaux qui la composent. Les nuisances sonores et certains phénomènes de résonance peuvent desservir le confort des visiteurs, la pose d'équipements absorbeurs de son sur les murs (sound panels ou rideaux acoustiques) lors du montage de l'exposition, peut assurer une ambiance plus feutrée dans les espaces.



Rideaux acoustiques pour réduire les nuisances sonores provenant de l'installation de Korakrit Arunanondchai & Alex Gvojic, lors de la Biennale de l'Image en Mouvement – *The Sound of Screens Imploding*, 2019.
Source : ©Claire Hemming.



Sound panels accrochés aux murs dans la salle consacrée à *Karl's Perfect Day* (2017) de Rirkrit Tiravanija, lors de l'exposition *A Few Things I Cannot Leave Behind*, 2019.
Source : ©Centre d'Art Contemporain Genève.

Conditions environnementales et maintenance des œuvres

Les conditions environnementales sont également considérées dans les espaces d'exposition et le service régie s'assure du respect des conditions ambiantes (humidité relative, température, éclairage). En effet, les régisseurs procèdent au contrôle climatique des espaces d'exposition et vérifient si l'ambiance climatique est relativement stable dans la perspective d'optimiser la conservation des œuvres lors de leur exposition. L'utilisation d'un thermo-hygromètre enregistreur permet alors de réaliser ces mesures et de les archiver de façon à étudier les variations climatiques sur le long terme. Si les conditions recommandées sont de l'ordre de 45 à 55% d'humidité relative et une température comprise entre 19 et 24 degrés[99], au CAC, les espaces d'exposition prenant place dans un bâtiment industriel, ces mesures ne sont généralement pas optimales pour la conservation des œuvres, avec des températures très élevées en été, et relativement basses en hiver. L'amélioration des conditions thermiques du CAC faisait pourtant partie du projet de réhabilitation. A l'époque de la SIP, les machines industrielles produisaient énormément de chaleur ; cependant

[99] LE DANTEC Natalie, FEAU Etienne, *Vade-mecum de la conservation préventive*, C2RMF, document élaboré en 2005, version du 18 novembre 2013, URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vademecum_cc.pdf.

l'isolation du bâtiment C est de très mauvaise qualité et n'a jamais été améliorée. Comme nous l'avons mentionné en amont, les subventions pour la réhabilitation des lieux ont été limitées ; le CAC a toujours occupé les lieux tels quels depuis les années 1990, avec une ventilation et des chauffages quasiment inexistants[100]. Pourtant les variations brusques sont à éviter au maximum, pouvant provoquer l'expansion et la contraction des matériaux, des déformations de la toile et des détériorations de la surface de la couche picturale, ou encore des altérations en surface, des photographies par exemple[101]. Une humidité relative élevée favorise également l'apparition de moisissures sur les matériaux organiques, ou peut provoquer la corrosion des métaux. Au-delà de 24 degrés et de 60-65% d'humidité relative, le risque de développement des moisissures s'accroît sur des œuvres, au support en papier par exemple[102]. Pendant l'exposition, il faut régulièrement inspecter les œuvres, leur condition et leur bon état de fonctionnement, que ce soit au niveau des arts plastiques ou des arts appliqués. Des phénomènes d'altération ou des disfonctionnements peuvent en effet apparaître rapidement : c'est pour cela qu'un constat d'état à la fin de l'exposition est réalisé et comparé avec le constat d'état d'arrivée. Ces problèmes peuvent être irrémédiables pour certaines œuvres, mais également au niveau de la conservation des archives du centre d'art, placées au quatrième étage dans un couloir face à des fenêtres et exposées au soleil et aux variations de température.

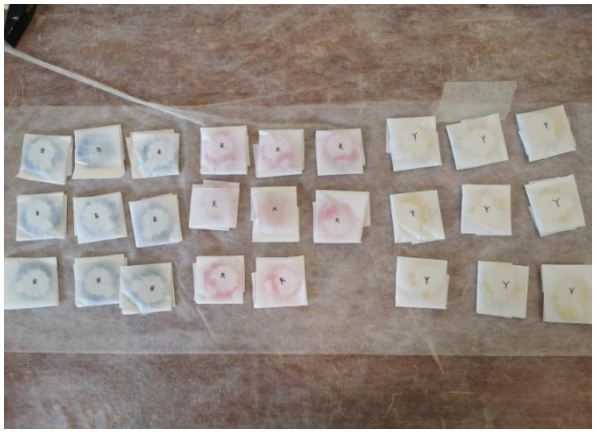
Conditionnement des œuvres

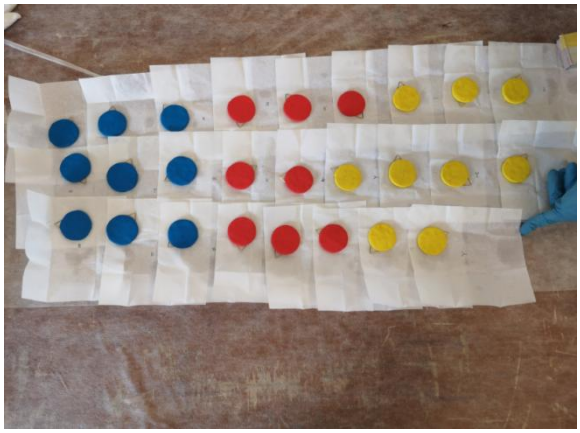
A leur arrivée dans l'institution, les œuvres sont conditionnées dans des emballages et caisses appropriées pour un transport optimal réalisé dans le respect des règles de la conservation préventive. A la fin de l'exposition, la première phase du démontage correspond à la mise en sécurité des œuvres venant d'être décrochées. Une fois les constats d'état de retour effectués, les œuvres peuvent être replacées dans leur emballage d'origine, qui avait été bien conservé et identifié au moment du déballage afin de pouvoir les réutiliser. Si l'emballage est jugé inadéquat par la régie, il convient alors de les modifier et de les adapter en fonction du medium de l'œuvre. Le CAC n'étant pas un musée, ses ressources en terme de matériaux de conservation et de conditionnement sont relativement réduites. Mais, dans la

[100] SCHNEIDER Sophie, *La mise en exposition dans un bâtiment industriel : le cas du Centre d'Art Contemporain Genève*, mémoire de master en études muséales sous la dir. de BONNEFOIT R., Université de Neuchâtel, 2016.
[101] LE DANTEC Natalie, FEAU Etienne, *Op.cit.*
[102] *Ibidem*

mesure du possible, le service de la régie utilise des matériaux d'emballage résistants, neutres et stables chimiquement (Tyvek, Bondina, Melinex, papier de soie). Chaque pièce est alors emballée individuellement avec des produits sans acide au contact des pièces et des produits destinées à amortir les chocs sur l'extérieur. Il convient alors d'appliquer la « règle » des trois couches pour réaliser un conditionnement adéquat pour le transport[103] :

- La première couche : au contact de l'œuvre, elle protège sa surface de la poussière, des éraflures ou traces de doigts. Il est recommandé d'utilisé des films de polyester siliconé, une face de type Melinex ou encore des emballages de type Tyvek, un textile non tissé de fibres de polyéthylène. Pour les œuvres encadrées et protégées par du verre, il convient d'appliquer des bandes d'adhésif spécial verre pour éviter, dans le cas de bris de verre, d'abîmer l'œuvre.
- La seconde couche : elle réduit les vibrations et amortit les chocs, tout en atténuant les variations d'hygrométrie et de température. Le papier bulle est le plus souvent utilisé, les bulles vers l'extérieur pour éviter les empreintes sur la surface des œuvres. Il est également possible de réaliser un tamponnage en appliquant des plaques de carton sur la surface du recto et du verso de l'œuvre et en ajoutant des mousses protectrices aux angles.
- Enfin, la troisième couche : il s'agit généralement de la caisse, correspondant à la coquille rigide et protectrice réalisée pour résister aux chocs externes et adaptée pour faciliter les manipulations.





Conditionnement de *Landscape* (1990) de Hreinn Friðfinnsson dans le cadre du montage de l'exposition *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today*, 2019.
Source : ©Claire Hemming.

[103] Frac Aquitaine, *Exposition d'art contemporain : mode d'emploi*, 90 p., éd. Frac Aquitaine, https://fracnouvelleaquitaine-meca.fr/editions/exposition-dart-contemporain-mode-demploi/





Caisses à glissières pour le conditionnement d'œuvres
Source : ©Claire Hemming.

Emballage de l'installation *Party on the CAPS* de Meriem Bennani dans le cadre de l'itinérance de la Biennale de l'Image en Mouvement – *The Sound of Screens Imploding*, itinérance de l'exposition à l'OGR du Turin, 2019.
Source : ©Claire Hemming.





Conditionnement des éditions limitées du CAC, stockées dans le dépôt
Source : ©Claire Hemming.



Emballage d'un élément de *Blue Charm* (2007) Hreinn Friðfinnsson dans le cadre du montage de l'exposition *To Catch a Fish with a Song : 1964 – Today*, 2019.
Source : ©Claire Hemming.

Conclusion

La conception d'expositions temporaires impose un certain nombre d'étapes que le service régie se doit d'anticiper. Le rôle du régisseur est fondamental au long cours, pour garantir les meilleures conditions de faisabilité des projets d'expositions. Contrairement aux services régie de centres d'art de plus grande ampleur, comme le Palais de Tokyo ou le Wiels, celui du CAC n'est divisé qu'en deux pôles de compétences : administratif et technique. Les deux régisseurs doivent être amplement polyvalents, de par l'impact des sous-effectifs et le manque évident de moyens, les obligeant ainsi à jongler entre les spécificités et les contraintes de chaque exposition. En gérant à la fois les contrats de prêts, les transports, les assurances, et en coordonnant techniquement le projet d'exposition, tant dans la production d'œuvres d'art que dans le numérique et l'audiovisuel, la mise en place de la scénographie, l'accrochage ou encore l'éclairage, le coordinateur des expositions et le régisseur technique travaillent de pair pour assurer le bon déroulement des projets, via un suivi minutieux de chacune des étapes, de la genèse du projet à sa production finale, dans le respect des délais, des budgets impartis et des objectifs scientifiques. Ces diverses missions, appliquées dans le respect d'un cadre à la fois budgétaire et calendaire, sont autant d'étapes d'un projet de conception d'exposition temporaire qu'il semblait fondamental de développer. Il semble également nécessaire de retenir que l'élaboration des divers projets d'expositions cités dans ce travail n'aurait pu voir le jour sans une synergie entre les divers services du CAC, visiblement essentielle au bon fonctionnement d'une institution de cette envergure.

À travers l'observation des phases de conception des expositions temporaires, il nous a été aisé de constater que l'élaboration des projets s'adapte aux spécificités des espaces d'exposition du CAC. Les architectures de ces lieux, que ce soit la halle monumentale du deuxième étage, l'espace plus muséal du troisième étage, ou encore le quatrième étage, plus intimiste, sont relativement conséquentes et permettent des mises en espace des œuvres et des scénographies dynamiques et variées. Les caractéristiques de ces espaces modulables donnent un caractère polyvalent à même de recevoir des installations, des performances, des sculptures, de l'art vidéo, de la peinture ou encore du dessin. Mais la création contemporaine est particulièrement sensible aux conditions environnementales et à leurs variations, généralement en raison des matériaux composites qui la composent. Le problème majeur du Centre d'Art Contemporain de Genève, ancien bâtiment industriel, reste avant tout le manque

d’adaptation des espaces dans le respect des règles de la conservation préventive. Les conditions climatiques ne sont pas réellement optimales pour l’exposition d’œuvres d’art. Il s’agirait dès lors d’investir dans de nouvelles installations pour corriger les problèmes d’isolation, améliorer efficacement les conditions environnementales des salles d’exposition et contribuer ainsi à une meilleure conservation des œuvres, bien qu’exposées temporairement. Cette prise de conscience d’une conservation préventive dans l’art contemporain pourrait réduire de façon significative la détérioration des œuvres.

En définitive, si chaque institution a sa propre organisation, l’exposition temporaire est le fruit d’un travail collectif, dont le projet de conception et les tâches à accomplir présentent des ressemblances. A l’usage d’amateurs, d’étudiants, des futurs stagiaires en régie au Centre d’Art Contemporain de Genève ou autres institutions culturelles, ce travail universitaire est à considérer comme une contribution à la découverte du métier de régisseur et de ses missions, parfois trop méconnus.

Glossaire

Prêt d'œuvres

- ***Demande de prêt d'œuvre*** : pour certaines institutions, il convient d'envoyer les demandes de prêt un certain temps avant l'ouverture de l'exposition. Parfois, par le biais d'une commission, l'institution prêteuse étudie la demande suivant la pertinence scientifique de l'exposition, l'état de conservation de l'œuvre et sa possibilité d'être transportée et exposée, les conditions d'accueil (conservation, sécurité) de l'institution emprunteuse et la disponibilité de l'œuvre.
- ***Facility report*** : document remis par l'institution emprunteuse aux prêteurs, recensant l'ensemble des moyens de sécurité, de protection et l'organisation interne du lieu où se tiendra l'exposition faisant l'objet d'une demande de prêt.

Transport

- ***Transporteur*** : c'est l'emprunteur qui choisit le transporteur spécialisé dans le transport d'œuvres d'art et l'emballage. En travaillant de pair avec la régie, le transporteur organise les opérations avec ses correspondants à l'étranger, planifie les moyens techniques et humains nécessaires et coordonne le transport, l'emballage mais également le voyage des convoyeurs.
- ***Convoyeur*** : personne chargée d'accompagner un prêt d'œuvre. Désignée par le prêteur, elle supervise toutes les étapes du mouvement de l'œuvre, l'emballage, le fret et l'accrochage et réalise les constats d'état.
- ***Colisage*** : liste des œuvres à transporter avec des informations précisant le nom de l'artiste, titre, medium, dimensions avec et sans emballage, poids, encadrement, les conditions de transport (camion climatisé, convoiement, etc) et enfin les coordonnées du lieu d'enlèvement et de restitution[104].

Assurance

- ***Assurance « tous risques »*** : tout ce qui n'est pas exclu est couvert.
- ***Assurance « clou à clou »*** : pas de discontinuité ou d'interruption de la couverture des œuvres durant la période définie : transport aller (y compris les activités de

[104] Frac Aquitaine, *Exposition d'art contemporain : mode d'emploi*, 90 p., éd. Frac Aquitaine, https://fracnouvelleaquitaine-meca.fr/editions/exposition-dart-contemporain-mode-demploi/

décrochage et d'emballage), montage, séjour, démontage, transport retour (y compris les emballages et raccrochage).

- ***Valeur agréée*** : valeur convenue d'un commun accord entre assuré et assureur, figurant dans la police ou le certificat d'assurance. Elle ne peut pas être modifiée, s'oppose de fait à la valeur déclarée (l'assureur se réserve le droit de contester la valeur de l'œuvre ultérieurement en cas de sinistre).

A l'arrivée des œuvres dans l'institution

- ***Acclimatation des caisses*** : les caisses doivent être disposées dans les espaces d'exposition et ne doivent pas être ouvertes avant un délai de 12 à 24 heures minimum afin d'éviter les chocs thermiques sur les œuvres.
- ***Constat d'état*** : l'objectif du constat d'état est de suivre l'état de conservation d'une œuvre au cours de ses déplacements. Il s'agit d'un examen visuel et d'un rapport sur celle-ci. Il permet un diagnostic de son état, de déceler les altérations et dégradations éventuelles. Ce document est réalisé par le prêteur et accompagne l'œuvre pendant son transport, ou bien par l'institution emprunteuse une fois l'œuvre déballée. Le constat est actualisé à la fin de l'exposition pour mentionner toute évolution de son état, puis envoyé aux prêteurs.

Emballage

- ***Conditionnement*** : il s'agit de la façon dont l'œuvre est préparée avant un transport et un prêt afin d'éviter tout choc thermique et mécanique.
- ***Tamponnage*** : terme correspondant à toutes les formes d'emballage et de protection, hormis la caisse.
- ***MRT*** : mouvement, réserve, transport. Il s'agit d'un cadre de voyage adapté au transport de tableaux de grand format et aux œuvres avec un châssis à nu.
- ***Dos protecteur*** : protection sur le revers d'une peinture sur toile, réduisant les vibrations de la toile et les variations d'humidité relative pendant le transport et permettant d'éviter l'accumulation de poussière entre la toile et le châssis.
- ***Tyvek*** : matériau synthétique non-tissé et fabriqué à partir de polyéthylène de haute densité. Fabriqué par Du Pont de Nemours, Tyvek est une marque déposée depuis 1965. De couleur blanche, léger, lisse, indéchirable, imperméable et résistant à l'eau, aux solvants, aux acides et bases, le Tyvek est aussi chimiquement stable. Il est très utilisé comme matériau d'emballage des œuvres.

Manipulation des œuvres et conservation préventive

- ***Conservation préventive*** : notion recouvrant l'ensemble des actions qui visent à anticiper, prévenir et ralentir les dégradations sur les biens culturels. La régie veille à inspecter de façon hebdomadaire les œuvres présentées, contrôle et réalise un suivi sanitaire, environnemental et climatique, et analyse les conditions de transport et de présentation des œuvres[105].
- ***Port des gants*** : le port des gants est obligatoire lors de la manipulation des œuvres. Les gants en nitrile, non poudrés, sont fortement recommandés ; les gants en coton à picots sont à proscrire.
- ***Humidité relative*** : elle varie en fonction des changements de température. On la mesure avec un thermo-hydromètre. L'HR augmente si la température baisse, et inversement. On considère les pourcentages suivants : HR basse entre 0 et 40%, moyenne entre 40 et 60% et haute entre 60 et 100%. Une HR importante favorise la corrosion et le développement de micro-organismes. Des variations brusques du taux de l'humidité relative peuvent provoquer des dégradations irréversibles sur les biens culturels[106].
- ***Lux*** : unité de mesure de l'éclairement lumineux de la partie visible du spectre, ne comprenant donc pas les rayons ultraviolets et infrarouges. La quantité de lux se mesure à l'aide d'un luxmètre. Dans les institutions culturelles, on respecte les précautions suivantes : 50 lux pour les objets dits très sensibles (supports papier, dessins, aquarelles, textiles, photographies, spécimen d'histoire naturelle, etc) ; 150 à 250 lux pour les objets dits sensibles (peinture à l'huile, bois polychromes, tout type de bois, cuir, ivoire, etc) ; 300 lux ou plus pour les objets moins sensibles (pierre, verre, métal, céramique, etc)[107].

Scénographie

- ***Scénographie*** : au CAC, résultat d'une démarche curatoriale, intellectuelle et artistique, la scénographie correspond à la conception et à la mise en forme de l'espace de façon propice à la présentation de la création contemporaine. Lors de la phase de

[105] LE DANTEC Natalie, FEAU Etienne, *Vade-mecum de la conservation préventive*, C2RMF, document élaboré en 2005, version du 18 novembre 2013, URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vademecum_cc.pdf.
[106] *Ibidem*
[107] *Ibidem*

projet, la régie concrétise les volontés scénographiques sur des plans 3D sur SketchUp. Le projet scénographique se finalise lors du montage de l'exposition avec la mise en place des œuvres, de l'éclairage, de la signalétique, du graphisme, de l'audiovisuel, etc.

- ***Montage*** : phase transitoire entre deux expositions, qui correspond à la remise en état des lieux et à la mise en place des nouveaux agencements scénographiques. Au CAC, cette transformation de l'espace comprend la construction/démolition de cimaises, de vitrines, de mobilier de présentation, d'enduit, de peinture, de système d'éclairage et d'audiovisuel, etc. Elle ne doit pas être confondue avec l'accrochage, phase succédant au montage et correspondant à la mise en place des œuvres dans l'espace.
- ***Cimaise*** : mur ou panneau, modulable ou non, sur lequel les œuvres sont accrochées.
- ***Zone*** **:** la zone de circulation et la zone de consultation des œuvres sont à définir lors du projet scénographique. Il s'agit de prendre en compte l'espace séparant le public et les œuvres, égal à une fois et demie la dimension de l'œuvre, et au minimum 1 mètre 20 ; pour une projection vidéo, par exemple, la distance minimum séparant le visiteur de l'écran doit être équivalente à la diagonale de l'écran[108].

[108] Frac Aquitaine, *Exposition d'art contemporain : mode d'emploi*, 90 p., éd. Frac Aquitaine, https://fracnouvelleaquitaine-meca.fr/editions/exposition-dart-contemporain-mode-demploi/

Bibliographie

Ouvrages

- BAILLY Antoine, FISCHER (Gustave Nicolas), *« La Psychologie de l'espace »*, PUF, coll. Que sais-je ?, Paris, 1981, in: *Espace géographique*, tome 12, n°4, p. 316, 1983.
- BELLINI Andrea, *Centre d'Art Contemporain Genève, 1974 – 2017*, édité par Andrea Bellini, Centre d'art contemporain Genève, distri. Les Presses du Réel, Dijon, 2017.
- BENAITEAU Carole, BENAITEAU Marion, BERTHON Olivia, LEMMONIER Anne, *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*, éd. Eyrolles, Paris, 2012.
- DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre,* éd. L'Harmattan, Paris, 2000.
- DE BARY Marie-Odile, TOBELEM Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*, éd. Séguier, coll. option culture, Paris, 1998.
- EZRATI Jean-Jacques, MERLEAU-PONTY Claire, *L'exposition, théorie et pratique*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- FROMMEL Bénédict, *SIP, 1862-2012 : 150 ans de mécanique de précision*, 304 p., éd. Infolio, 2012.
- GIRARD Sylvie, MERLEAU-PONTY Claire, *Une expo de A à Z, Concevoir et réaliser une exposition*, éd. OCIM, coll. « Expo Mode d'Emploi », 1994
- HUGHES Philip, *Scénographie d'exposition*, éd. Eyrolles, Paris, 2010.
- MERLEAU-PONTY Claire, EZRATI Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, éd. L'Harmattan, Paris, 2005.
- VON FURSTENBERG Adelina, « Editorial », *Bimensuel d'information*, n°3, janvier-février 1977.

Articles

- DROUGUET Noémie, GOB André, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace », in : *Culture & Musées*, « Musées et organisation », sous la dir. de BALLE C., n°2, pp. 147-157, 2003, URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2003_num_2_1_1183

- EZRATI Jean-Jacques, « L'éclairage comme élément de la scénographie », in : *Culture & Musées*, « La (r)évolution des musées d'art », sous la dir. de GOB A. et MONTPETIT R., n°16, pp. 252-256, 2010 ; URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1578
- GROYS Boris, « Le musée pour l'installation d'art contemporain », *Hermès, La Revue*, n° 61, pp. 69-75, 2011, URL : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-69.htm
- JACOBI Daniel, LACROIX Jean-Louis, « Dénommer une exposition, tester la signalétique et faciliter l'orientation des visiteurs », in : EIDELMAN J., *La Muséologie des sciences et ses publics. Regards croisés sur la Grande Galerie de l'Évolution du Muséum national d'Histoire naturelle,* « Education et formation / Recherches scientifiques », Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, p. 123-144, 2000, URL : https://www.cairn.info/la-museologie-des-sciences-et-ses-publics--9782130509202-page-123.htm
- JOUVENET Morgan, « Le style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d'art contemporain », *Sociétés & Représentations*, n° 11, pp. 325-348, 2001, URL : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-325.htm
- LA BROISE (de) Patrice, GELLEREAU Michèle, « De l'atelier à l'atelier : la friche industrielle comme lieu de médiation artistique », in : *Culture & Musées*, « Friches, squats et autres lieux : les nouveaux territoires de l'art ? », sous la dir. de MAUNAYE E., n°4, pp. 19-35, 2004, URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2004_num_4_1_1201
- LEE Bo-Kyoung, « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », Marges, n°05, 2007, URL : https://journals.openedition.org/marges/705 (consulté le 18 avril 2019)

Guides

- CHAUMIER Serge, LEGUAY Gilbert, LE JORT François, SITRUK Nicole, ZELLER Stéphanie, *Projet d'exposition : Guide des bonnes pratiques,* co-édité par l'EPL et l'Association Scénographes, 2014.

- Frac Aquitaine, *Exposition d'art contemporain : mode d'emploi*, 90 p., éd. Frac Aquitaine, URL : https://fracnouvelleaquitaine-meca.fr/editions/exposition-dart-contemporain-mode-demploi/
- LE DANTEC Natalie, FEAU Etienne, *Vade-mecum de la conservation préventive*, C2RMF, document élaboré en 2005, version du 18 novembre 2013, URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vademecum_cc.pdf.

Travaux universitaires

- CANAS TERAN Daniela, *Manuel de base de conservation préventive pour les œuvres exposées et en transit dans le Centre d'Art Contemporain Genève*, mémoire de maitrise d'études avancées, sous la dir. de ELSIG F., Université de Genève, 2017.
- CHAUWIN Ludovic, *La Régie à l'œuvre : Étude contemporaine de la fonction de régisseur ou comment intégrer la conservation préventive dans ses nouvelles missions,* Mémoire de Master Professionnel, Spécialité « Conservation préventive du patrimoine », sous la dir. de GUILLEMARD D., Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2012.
- GHARSALLAH Soumaya, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, Thèse présentée en cotutelle, du doctorat en muséologie, médiation, patrimoine (Université du Québec à Montréal) et du doctorat en communication option muséologie (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse), sous la dir. de DAVALLON J. et SOUATER C., 2008.
- MUNARI Séverine, *Archives, face cachée du Centre d'Art Contemporain Genève : l'exemple du CAC*, mémoire de fin d'étude en conservation, restauration et gestion des peintures du XXe siècle, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1997.
- SCHNEIDER Sophie, *La mise en exposition dans un bâtiment industriel : le cas du Centre d'Art Contemporain Genève*, mémoire de master en études muséales, sous la dir. de BONNEFOIT R., Université de Neuchâtel, 2016.

Sitographie

- AFROA, Association française des régisseurs d'œuvres d'art, URL : http://www.afroa.fr/.
- Association suisse des régisseurs d'art, URL : http://www.swissregistrars.ch/
- Centre d'Art Contemporain Genève, URL : https://centre.ch/fr/

- CNFPT, Centre National de la Fonction Publique Territoriale, URL : http://www.cnfpt.fr/node/146/repertoire-metiers/metier/222
- D.C.A. , Association française de développement des centres d'art, URL : https://www.dca-art.com/les-centres-dart-contemporain/quest-ce-quun-centre-dart
- LEQUEUX Emmanuelle, « Les centres d'art, lieux des possibles », Le Monde, novembre 2017, URL : https://www.lemonde.fr/culture/visuel/2017/11/20/les-centres-d-art-lieux-des-possibles_5217674_3246.html