

PARACHUTE

TRADUCTION EN FRANÇAIS/ENGLISH TRANSLATION

art contemporain/contemporary art

juin, juillet, août/

June, July, August 1986

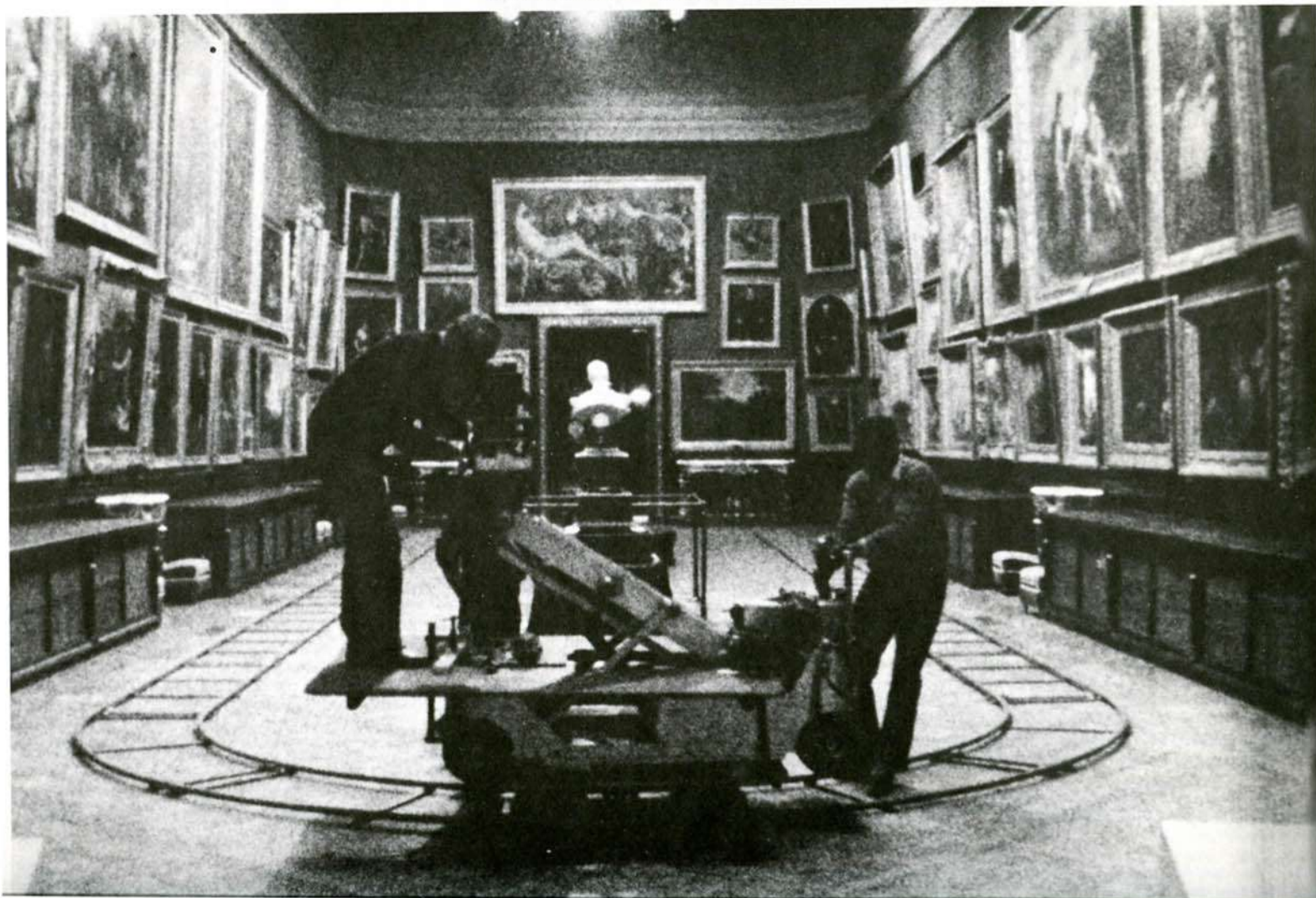
5,50\$



43

L'ART D'EXPOSER...

Notes de travail en vue d'un scénario



Le mardi 4 mars 1986 s'est ouverte au Centre Georges Pompidou une exposition consacrée à «l'Oeuvre et son accrochage». Cette exposition est accompagnée de quelques films sur les musées du monde ou les musées imaginaires d'artistes et d'écrivains. Parmi eux, un documentaire de quarante-cinq minutes, *Autrefois, un musée... l'art d'exposer 1, le Musée Condé à Chantilly*, réalisé par Alain Fleischer sur un scénario préparé par Alain Fleischer et moi-même. Je voudrais proposer pour les lecteurs de *Parachute* les notes de travail écrites il y a plus d'un an en vue de ce scénario. Les lois et les règles, les contraintes mais aussi les pou-

voirs de l'image, exigèrent tout au long de la préparation du film, de son écriture et de son tournage, de transformer souvent profondément les propositions que ces notes formulaient, sans toutefois que les axes de la description de ce musée et les orientations de la réflexion théorique sur l'accrochage de ses collections soient remis en question.

1. Le Musée Condé à Chantilly, «sujet» principal d'un film sur l'accrochage, pourquoi? Nous le proposons pour les mêmes raisons théoriques et méthodiques qui justifient une exposition sur l'accrochage des oeuvres d'art. En effet, de même

(fin du XIX^e siècle), mais encore les éléments constitutifs et actifs d'un *musée du musée*, d'une archéologie, voire d'une généalogie *in situ* et *in vivo* du musée en général et plus précisément des modes d'accrochage et de présentation des oeuvres. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une exposition (muséographique ou cinématographique) de l'exposition, d'une exposition *réfléchissant* la notion même d'exposition, et se prenant par là même pour son propre objet. Si accrocher un ou des tableaux en vue de leur présentation au public est une des modalités essentielles de la *représentation* de l'oeuvre, l'exposition, comme le film qui pourrait en être la préface, vise à présenter, voire à représenter cette représentation, donnant ainsi à voir, à penser et à concevoir la dimension réflexive de la représentation (se présenter représentant) tellement inséparable de sa dimension transitive (représenter quelque chose) qu'elle est généralement *occultée*. Semblable dans son intention et sa signification à l'exposition sur «l'oeuvre et son accrochage», le film sur le Musée Condé de Chantilly devra en être également une illustration particulière, historique et sociologique notamment. Différent du tout (l'exposition) dont il est une partie intégrante, le film devra à sa manière représenter le tout.

2. Le film sera essentiellement conçu comme le parcours d'un espace, sa modalité discursive-filmique essentiellement narrative. Il sera *le récit d'une visite* des collections exposées du Musée Condé: la caméra s'identifiera au regard d'un visiteur, elle sera positionnée, si l'on peut dire, à hauteur d'oeil. Tout récit est d'une manière ou d'une autre le parcours d'un espace par un ou plusieurs acteurs: leurs déplacements engendrent des espaces à dimensions, orientations, vecteurs, particuliers et variables. Mais tout parcours générateur d'espaces qui lui sont spécifiques trouve ses pré-supposés dans une architecture ou un ordonnancement de lieux préexistant au parcours et lui imposant des contraintes et des règles. Alors que le parcours relève des catégories du procès et plus généralement du temps et d'une articulation du temps en séquences et en consécutives — ce sont d'ailleurs ces consécutives qui sont génératrices d'espaces spécifiques —, le lieu relève des catégories de l'état, du «*status*» et plus généralement d'un ordre des présences «simultanées», ordre dont une loi *prescrit* l'agencement des parties. Les procès de parcours générateurs d'espaces *obéissent* ainsi aux prescriptions d'une loi d'ordonnement des lieux. Mais, d'autre part, les parcours, tout en supposant un ordre des lieux qui les conditionne, conditionnent à leur tour un ordre des lieux qu'ils produisent, une représentation en lieux des espaces parcourus, c'est-à-dire produits ou en train de l'être. Plus concrètement, on pourrait dire que tout parcours narratif (un «faire», un «procès» narratifs) est inséparable d'une carte (un «voir» discursif). Il s'agit d'*aller* (consécutif d'actions spatialisantes) et aussi de *voir* (connaissance d'un ordre des lieux); il s'agit d'*organiser ces mouvements* et aussi de *présenter des tableaux*. Le film sera donc *le récit d'une visite* — un parcours des collections exposées —, mais il sera aussi la *carte* (supposée par le parcours et conditionnée par lui) d'un ordre du Musée, son tableau.

3. S'il est apparemment simple de déplacer une caméra à hauteur d'oeil, de produire une succession de mouvements orientés (spatialisants) et de construire un récit (celui d'une visite), en revanche, c'est la représentation-tableau de l'ordre des lieux, c'est la représentation de la carte qui posera les problèmes les plus complexes. Il s'agira donc

qu'avec celle-ci, on entend montrer par les différentes manières d'accrocher des tableaux et de les présenter au public comment fonctionne l'accrochage en général et quels sont les effets-dens que ses divers modes provoquent et ainsi présenter la représentation des oeuvres dans leur espace d'exposition, de même en présentant les collections du Musée Condé (dont on sait que le legs à l'Institut de France par le duc d'Aumale était assorti d'une clause exigeant que rien dans la disposition intérieure du château ne soit modifié), on entendra montrer par cette manière particulière datée et définitive de présentation des oeuvres non seulement un moment d'histoire muséographique

positif d'accrochage des oeuvres et par conséquent la signification cognitive de leur contemplation. Que le vecteur dynamique et l'articulation statique se recoupent en un point fondamental, lieu marqué par le buste du Prince, n'est pas sans intérêt sur la relation, voire l'oscillation, entre le «Musée» et le «Château».

7. Ces premières indications concernant «grammaire narrative» et «articulation structurale» ne doivent pas nous faire abandonner le propos essentiellement narratif du film. En effet, les deux articulations longitudinale et transversale sont repérables par le spectateur-visiteur dès l'entrée de la grande salle au moment où il s'arrête pour en prendre une vue globale. Le repérage immédiat de ses articulations, d'autant moins aperçues qu'elles sont plus prégnantes, constitue comme le protocole «cognitif» de la lecture de la collection du Musée Condé, mais aussi bien le protocole «praxique» (protocole de politesse) de la visite d'un lieu privilégié du Château de Chantilly.

8. Le parcours peut alors commencer, les tableaux accrochés sur les deux murs latéraux constituant d'emblée des *attracteurs privilégiés des mouvements de déplacement* du visiteur. Dès lors, à la fois «grammaticalement» et «structuralement», les tableaux exposés sur le mur où est ouverte la porte d'entrée seront sous-évalués. Ils ne seront vus qu'*après coup*: même si cette position peut leur donner une valeur exceptionnelle, ils ne l'acquerront qu'après que se soient dessinés les projets des parcours possibles de la salle. De ce point de vue, les deux murs latéraux et le dispositif d'accrochage de leurs tableaux sont équivalents. C'est même cette équivalence des *attracteurs* qui sera source d'une hésitation: non pas seulement celle du commencement de la visite par la droite ou la gauche, mais aussi, et peut-être davantage, entre le parcours et le circuit. Cette équivalence propose le circuit, par exemple le mur de droite, puis le mur de gauche, mais en même temps, elle insiste sur le sens unidirectionnel: mur de droite ou mur de gauche, peu importe, puisque le *but* est de passer de l'entrée au «tholos». Autrement dit, de par le dispositif d'accrochage, la disposition de présentation et l'architecture du lieu, le circuit est sans cesse contrarié par le parcours: la prévalence d'un «ordre structural» d'exposition des oeuvres sur le «procès de déplacement» du regard sur les oeuvres exposées implique cette contrariété; deux programmes narratifs parallèles visant, l'un et l'autre, comme leur résolution et leur fin, l'entrée dans le «saint des saints», la découverte de ce que cache avec ostentation le «tholos», ne trouvent pas leur connexion successive, connexion qui est cependant requise par le désir de tout voir qui anime le visiteur, connexion qui ferait de la porte d'entrée une porte de sortie et sans doute inverserait les deux procès de déplacement, le long de chacun des deux murs, le premier de l'entrée au «tholos», le second du «tholos» à la sortie.

9. On notera que sur chacun des deux murs, les tableaux sont exposés sur deux rangées: les grands formats étant plutôt sur la rangée supérieure, les petits sur l'inférieure, disposition qui implique deux placements différents du spectateur et vraisemblablement deux moments différents. Schématiquement, les tableaux de la rangée inférieure, quoique ou parce que de petit format, seront vus les premiers et en position rapprochée et ceux de la rangée supérieure, ensuite et en position éloignée, le grand format compensant, si l'on peut dire, le retard du regard et son éloignement. Articulés à ce premier dispositif d'accrochage, se

découvrent alors au spectateur, progressivement, les principes de présentation des oeuvres selon leur «sujet». En bas une peinture réaliste, pittoresque, exotique, orientaliste, Descamps, Fromentin, Vernet, Marilhat, Ziem, où cependant — mais ces exceptions ne sont qu'apparentes et confirment la règle — on rencontre deux tableaux d'histoire: un Gros, mais il s'agit de Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa, et un Delacroix, mais il s'agit du Doge Foscarini disant adieu à son fils qu'il a lui-même condamné à la torture et à l'exil, l'un et l'autre encadrant au centre du mur une évocation tunisienne de Descamps. Toutefois, le coup d'envoi de la série, comme sa conclusion, échappe à cette première catégorisation. L'exotisme, l'orientalisme, cède la place, au début à un paysage de Rosa Bonheur, *le Berger des Pyrénées*, et à un grand tableau d'histoire contemporaine, *Les cuirassiers avant la charge*, une page de la guerre de 1870 de Meissonier, tableau de grand format qui trouve son pendant *verticalement à la rangée supérieure* avec un autre tableau d'histoire de cette même guerre par Neuville: la «France» de la grande Histoire, la France d'une sublime géo-



Musée Condé, vue du mur de gauche (peinture italienne), du buste du Duc

graphie amorcent le parcours du mur de droite et l'on découvrira, sans surprise, que la série inférieure ouverte par Rosa Bonheur trouve son provisoire achèvement juste avant l'ouverture d'une porte jusqu'ici inaperçue avec un *Paysage de l'île de France* par Corot. Cependant que la série supérieure amorcée par le Neuville est constituée par quatre grands tableaux de portraits historiques officiels entourant, deux à deux, une composition de Gérard, les *Trois Âges*, à l'aplomb du tableau «tunisien» de Descamps (pôle de l'axe central transversal), soit successivement de Nattier, le *Portrait de Mlle de Clermont* et celui de Mazarin par Champaigne auxquels répondent le *Portrait de Richelieu* par Champaigne et celui de *Louis XV* par Rigaud. Comme on le constate par cette énumération, le mur de droite est celui de la peinture française (alors que le mur de gauche est celui de la peinture italienne). La série inférieure est celle du

paysage et de la scène de genre réaliste-exotique qui vaut par le détail concret et pittoresque (regard de «près», petit format), la géographie sociale et humaine. La série supérieure est celle du grand portrait historique officiel — les acteurs privilégiés de l'histoire (regard «de loin», grand format) — précisément de l'histoire de la France. La double présence du Delacroix et du Gros dans la première série évoque l'histoire dans la géographie, comme le Gérard central dans la rangée supérieure est une allégorie philosophique du temps des lignées et des dynasties. Rosa Bonheur et Corot, «encadrant» toute la série inférieure de l'exotisme orientaliste, déclarent avec deux paysages de France l'appropriation historique de l'Afrique du Nord par la France dont le duc d'Aumale a été un prestigieux artisan, tout comme le Meissonier et le Neuville au début du parcours donnent l'accent national, voire nationaliste et patriotique, de l'ensemble des deux séries (l'un et l'autre sont de grand format et supposent un regard éloigné.)

10. Comme on peut le constater à ce premier «survol» du mur de droite, deux principes d'accrochage



c d'Aumale et, au fond, du «tholos» où se trouve la statue de Jeanne d'Arc.

par le sujet des oeuvres se conjuguent, de façon complexe, aux deux principes d'accrochage par leur «forme» (dimensions et positionnement du regard). Les premiers règlent le parcours, le procès spatialisant de déplacement du spectateur; les seconds définissent la «structure», l'ordre local des positions des oeuvres. Le brouillage en début de parcours de l'application du premier principe avec Rosa Bonheur, Meissonier, Neuville, n'est en fait qu'apparent. Son effet décisif est de placer les règles du déplacement sous la loi du lieu. Le déplacement du visiteur dans l'espace artistique, esthétique, culturel du Musée obéit subtilement aux pré-suppositions que le Maître du château requiert de son invité par l'exposition sous la loi du lieu. Le déplacement du visiteur dans l'espace artistique, esthétique, culturel du Musée obéit subtilement aux pré-suppositions que le Maître du château requiert de son invité par l'exposition sous la loi du lieu. Le déplacement du visiteur dans l'espace artistique, esthétique, culturel du Musée obéit subtilement aux pré-suppositions que le Maître du château requiert de son invité par l'exposition sous la loi du lieu. Le déplacement du visiteur dans l'espace artistique, esthétique, culturel du Musée obéit subtilement aux pré-suppositions que le Maître du château requiert de son invité par l'exposition sous la loi du lieu.

tateur d'une position de regard à une autre, de près (curiosité du détail), de loin (contemplation respectueuse), sauf en début de parcours où l'accrochage de Meissonier, Neuville et Bonheur définit le protocole d'application des principes à la lecture et à la contemplation de l'ensemble des tableaux exposés, ensemble qui, *structuralement*, affirme la relative indépendance des deux séries.

11. Le mur de gauche est celui de la peinture italienne: les deux murs s'opposent donc dans le domaine de l'art et de l'histoire de l'art, comme la France et l'Italie. Cette opposition des deux ensembles d'oeuvres exposées dans et par le parallélisme des deux supports d'accrochage renvoie, au plan des valeurs esthétiques, à une rivalité et en fin de compte à une égalité. La peinture française, du XVIII^e au XIX^e siècles, est la rivale et l'égale de la peinture italienne de la Renaissance et de l'Âge Classique. Comme sur le mur de droite, les mêmes principes d'accrochage (par la forme et par le sujet) règlent la disposition des tableaux. Mais alors que l'Histoire de la France constituait en définitive la référence de l'ensem-



Musée Condé, vue du mur de droite (peinture française).

ble exposé à droite, à gauche, c'est d'une façon générale la Religion universelle, chrétienne, catholique qui sera celle de l'ensemble exposé. Dans la rangée supérieure (grand format, regard éloigné), une disposition en «paires» encadre le tableau central, un *Ecce Homo* de Preti: une *Descente de croix* du Guerchin et une autre de Daniel de Volterra, puis un *Daniel dans la fosse* et un *Jérémie tiré de la fosse* de Salvator Rosa. Un *Christ aux outrages* de Spada placé au-dessus d'une porte latérale à l'autre bout de la salle répond à un *Souper d'Emmaüs* de Trophime Bigot et à une *Vierge à l'enfant et deux saints* de Del Sarto. Dans la rangée inférieure, deux *Rosa*, *Tobie et l'Ange* et la *Résurrection de Lazare*, encadrent le fameux *Massacre des Innocents* de Poussin, puis deux *portraits d'homme* de Pulzoni et de L. Carracci et enfin une *Vierge à l'enfant* de Cignani répond à un *Sommeil de Cupidon* de Mazzola.

Toutefois, le parcours de cette série inférieure est amorcé par quatre Poussin, *Annonciation*, *Sainte Famille*, *Numa et la nymphe Égérie*, un *Paysage avec une femme se lavant les pieds* suivi d'un petit *paysage* de Duguet: éblouissante série par la qualité et l'importance des œuvres qui culminera au centre du mur avec le *Massacre des Innocents*. Poussin, peintre italien? Certes les œuvres sont bien exposées du «côté italien», mais c'est aussi un peintre que toute la tradition académique classique a présenté comme le Raphaël français. Dès lors une subtile stratégie de présentation apparaît qui consiste, par la simple disposition de l'accrochage, à faire avec Poussin, mais au *plan de l'histoire de l'art*, ce qu'avaient opéré les deux grands tableaux d'histoire contemporaine (Neuville, Meissonier) sur le mur de droite: l'appropriation nationale, non pas de l'exotisme géographique de l'Afrique du Nord comme sur l'autre paroi, mais de l'histoire de l'art italien, de l'histoire de la culture artistique, et cela sous le paradigme général de la religion qui est aussi bien la religion tout court que la religion de l'art. Et au centre de la salle, le buste du duc d'Aumale avec à sa gauche le paysage



tunisien de Descamps et à sa droite le *Massacre des Innocents* de Poussin préside à cette double appropriation, tout en pointant le double parcours sur le *tholos* et la *statue de la Sainte* (religion) de la *Patrie* (histoire): Jeanne d'Arc, lieu de jonction symbolique, dans le «saint des saints» et la «réserve de la réserve», des deux parcours parallèles le long des murs de la grande salle, où la collection du grand connaisseur du Musée et le décor du château du Prince se recourent pour faire du visiteur de l'un, l'invité de l'autre.

12. Accéder au chœur de cette église de l'art, au lieu privilégié de ce monument national qu'est la rotonde «finale», c'est accéder aussi au plus secret du trésor de collectionneur. Nous l'avons dit, les œuvres qui y sont accrochées ne s'y montrent qu'une fois gravies les cinq marches qui le surélèvent et une fois passées les colonnes géminées

qui en marquent l'entrée. Au centre, une mosaïque antique représentant une chasse au sanglier; sur la paroi droite, trois tableaux italiens; sur la paroi gauche, trois tableaux français (tous de la Renaissance). Subtile inversion des deux murs de la grande salle (droit: peinture française; gauche: peinture italienne) qui indique ici, et seulement ici, la transformation des deux parcours parallèles en circuit, itinéraire circulaire que renforce encore le cercle architectural du lieu. À droite, la *Simonetta* de Piero di Cosimo et un portrait d'*Henri II, roi de France* par un peintre italien anonyme entourent la *Vierge de Lorette* de Raphaël. À gauche, trois portraits de l'École française, ceux de *Louise Marguerite de Lorraine*, de la *Princesse de Conti* (anonyme), et d'*Odet de Coligny* (Clouet) encadrent *Gabrielle d'Estrées au bain*. Le trésor de la collection? Ses plus grands chefs-d'œuvre, parmi ses chefs-d'œuvre? Certes, de très beaux tableaux, mais bien d'autres pourraient se substituer à ceux-là avec le même degré d'excellence. Il faut bien plutôt trouver, pensons-nous, la raison de leur présence dans les grands paradigmes de l'accrochage de la grande salle. C'est vrai — nous l'avons vu — pour l'opposition gauche-droite, Italie-France; mais c'est vrai aussi pour l'opposition religion-histoire (*Vierge de Raphaël*, portraits historiques d'*Henri II* et d'*Odet de Coligny*). Et sur ces oppositions générales, apparaissent les variations du masculin et du féminin (quatre tableaux «masculins», deux tableaux «féminins»), du profane et du sacré (*Gabrielle d'Estrées au bain* fait face à la *Vierge de Lorette*, etc.). Là encore la statue de Jeanne d'Arc concilie toutes ces oppositions.

13. Le moment est venu de quitter la rotonde, mais où aller puisque les deux murs latéraux ont été parcourus? C'est alors que s'offrent au visiteur les deux portes latérales de gauche et de droite, mais qui le disputent aux toiles exposées sur le mur d'entrée devenu mur de fond: ces toiles qui n'ont pas attiré le regard du visiteur lorsqu'il est entré, mais qui le captent lorsque, tournant le dos à Jeanne d'Arc, il redescend les marches du «tholos». Toutefois, il voit imparfaitement. Il semble que la disposition architectonique du lieu soit un obstacle: en effet, à l'alignement de la porte d'entrée se trouve une des grandes fenêtres de la salle à manger et le flot de lumière en provenant vient contrarier l'éclairage zénithal. Un gardien vient alors proposer la visite des appartements, de la chapelle, de la bibliothèque; l'invitation au château se fait plus pressante par les issues latérales. Et cependant sur ce mur de fond encadrant la porte, deux grands Poussin: *l'Enfance de Bacchus* et un *Paysage avec deux nymphes et un serpent*, eux-mêmes encadrés de deux *Salvator Rosa* et au-dessus de la porte, un immense Annibal Carracci, *le Sommeil de Vénus* entouré par deux putti du même peintre. Hésitation... De loin, c'est le Carracci qui recueille son regard, mais comme un élément de décor, un «dessus de porte» monumental à la mesure de la hauteur solennelle de l'entrée. C'est de près qu'il reconnaîtra les Poussin dans l'ombre d'un contrejour et il faudra la sourde et mystérieuse irradiation de clarté qui en émane pour qu'il se laisse aller à la contemplation. S'il quitte alors la grande salle, il aura accompli un circuit et le «point de fuite» du parcours constitué par l'axe longitudinal central et marqué par la statue de Jeanne d'Arc deviendra un point d'origine pour un départ vers l'espace extérieur, le parc et des dépendances.

14. Mais il peut aussi céder à l'appel de la porte latérale de droite et il s'enfoncera par un étroit pas-

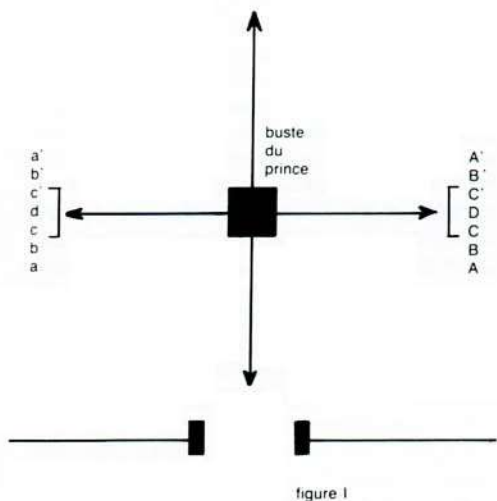


figure I

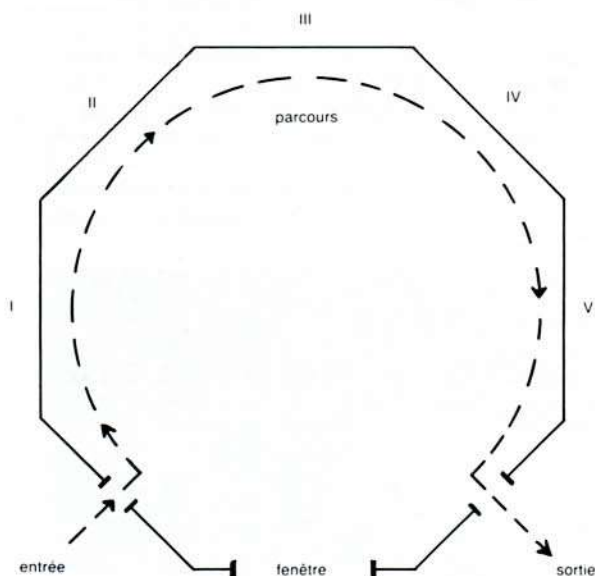
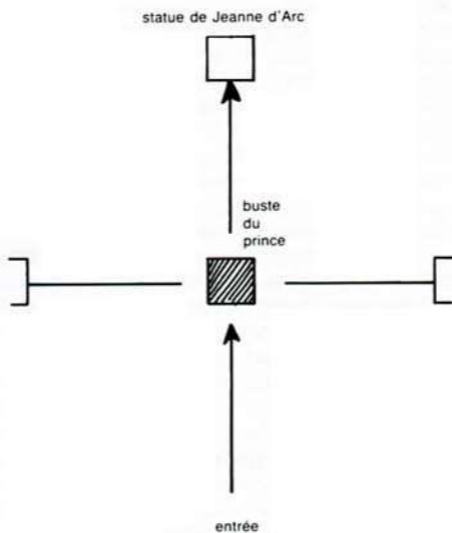


figure II: la Rotonde octogonale

sage dans une galerie de portraits — la collection Poncins Biencourt — de l'atelier de François Clouet et de son école présentés sur la rangée inférieure (regard de près, petit format) et accrochés selon un rythme ternaire cependant que sur la rangée supérieure des tableaux de plus grand format sont réunis, tous italiens, rythmés par leurs dimensions. Profusion: tous se superposent pour le regard, le portrait cesse d'être l'image d'un roi ou d'un prince pour être un exemplaire sériel d'une école, d'un style, d'un temps historique. Le Musée des Beaux-Arts prend ici le pas sur le château princier au moment même où il semblerait que nous ayons quitté le premier (la grande salle de l'espace public) pour l'autre (la galerie de l'espace privé). Nouvel effet d'accrochage... Cette inversion pourrait paraître systématique si ne s'ouvrait dans cette galerie une porte donnant sur un lieu retiré, clos, sans fenêtre, pièce tendue de velours rouge, de petites dimensions, où, à leur tour, les petites dimensions des oeuvres exposées exigent un regard minutieux, curieux du détail, le regard de l'amateur: de Fouquet, *les Très Riches Heures d'Étienne Chevalier*, deux Raphaël de petit format, les *Trois Grâces* et la *Vierge d'Orléans*, une prédelle de Lippi. *Santuario* déclare une pancarte à l'entrée: le lieu tient du boudoir raffiné et de l'oratoire privé. Silence religieux, jouissance muette profane. Précisément au moment où le visiteur rencontre le musée, dans la galerie du château, une porte dérobée lui donne accès à une intimité mystérieuse, presque nocturne, presque suffocante, au secret du Prince Amateur d'art, du Prince des Amateurs d'art, de l'Amateur d'art qui est Prince: religion qui est art, esthétisme religieux,

le comble de la culture aristocratique. C'est ici que la visite s'achève, dans l'invite. Mais il n'y a pas d'issue réelle; sortir revient à rester dans ce lieu; quitter, à s'ensevelir dans la contemplation: le parcours (la galerie, espace de parcours) s'achève dans la boucle interminable de ce circuit; *Dead End*.

15. Prendre la porte latérale de gauche conduira le visiteur par une autre galerie vers une vraie sortie par une rotonde octogonale dont cinq des murs sont couverts de tableaux, les deux autres encadrant une grande fenêtre sont ouverts par une issue d'entrée et une porte de sortie: le parcours, l'ultime séquence du parcours se constitue en circuit ouvert (cf. fig. II.). On notera que le mur I (entrée) est principalement occupé en bas par un Delaroche et en haut par un Ary Scheffer et le mur V (de sortie) en bas et en haut par un Van Dyck, III, par Memling et le Pérugin et IV, un Flamand et un Botticelli. L'Italie et la peinture du Nord, face à la fenêtre; la France est en fait présente sur le mur II par le sujet puisque le Van Dyck est un portrait de Gaston duc d'Orléans ou par le peintre Poussin entouré de Mignard, Champaigne, Delacroix et Prud'hon... Toute cette disposition met en évidence, pour conclure, un des paradigmes fondamentaux de l'accrochage du Musée Condé, l'appropriation « nationale » de l'art italien et plus généralement de l'art universel. Le circuit est ici « récapitulatif »: il opère l'inscription du parcours de la visite dans l'ordre des lieux qu'il avait supposé dans son effectuation mais qu'à sa conclusion il produit comme celui des lieux de la mémoire historique, culturelle et idéologique du visiteur.



16. Le scénario du film pourrait dès lors se construire sur trois grandes séquences: le double parcours des deux murs latéraux de la grande salle et celui de la galerie. Ces séquences seraient introduites par le lieu du château saisi de l'extérieur et par l'entrée dans le Musée (guichet d'entrée, vestiaire) et dans le château (la grande salle à manger à tapisseries). Ces séquences seraient articulées entre elles 1° par le lieu de la *Rotonde* (pour la grande salle d'exposition); 2° par celui du *Sanctuario* (pour la galerie). Elles trouveraient leur conclusion par celui de la rotonde octogonale.

Séquences de parcours et séquences articulatoires de «circuit» devraient être constamment jouées par une série de contrepoints:

- 1° références à des tableaux de collections ou de galeries (du XVI^e au XIX^e siècles);
- 2° références à des musées contemporains présentant divers types d'accrochage;
- 3° références à des demeures privées et au type d'accrochage dit ici «de décor»;
- 4° références enfin à des accrochages «imaginaires» par lesquels tout spectateur-visiteur mobilise de façon souvent aléatoire sa mémoire culturelle à la fois collective et personnelle.

Louis Marin est Directeur d'Études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.

THE ART OF EXHIBITING...

NOTES FOR A FILM SCRIPT

On March 4, 1986, an exhibition devoted to "l'Oeuvre et son accrochage" ("Hanging an Art Work," Trans.) opened at the Centre Georges Pompidou in Paris. The exhibition included films on various museums throughout the world as well as museums drawn from the imagination of artists and writers. Among the films was a 45-minute documentary, *Autrefois, un musée... l'art d'exposer I, le Musée Condé à Chantilly*, directed by Alain Fleischer and written by the latter and myself. I would like to offer to the readers of *Parachute* the preliminary notes, written more than a year ago, for this script. Throughout the film's preparation, writing and shooting, the laws, rules and constraints — but also the power — of the image forced us to alter, often considerably, the propositions set down in these notes. The main lines in the description of the museum, however, and the thrust of the theory regarding the hanging of its collections remain fundamentally intact.

1. Why the Condé Museum in Chantilly as the principal "subject" of a film looking at the way paintings are hung? We are proposing it for the same theoretical and methodological reasons which prompted an exhibition on the same subject. As does it, we intend to show, through the various ways paintings are hung and presented to the public, how hanging works in general and what "meaning effects" the various modes produce, and thus *present the representation of the works* in their exhibition space. In addition, by presenting the Condé Museum collections (a bequest to the Institut de France by the Duke of Aumale with the proviso that no modification be effected in the interior layout of the castle), we intend to *illustrate* through this *particular, dated and permanent method of presentation* not only a moment in museographical history (end of 19th century), but also the active constituent elements of a *museum of museums*, of the archaeology, and even the genealogy *in situ* and *in vivo* of the museum in general, and more precisely methods of hanging and presenting the works. In both cases, we are speaking of an exhibition (museographical or cinematographic) of the exhibition, which *reflects* on the very notion of exhibiting and thus takes itself as its own object. If hanging one or more paintings for their presentation to the public is one of the essential modes operative in the work's *representation*, the exhibition, like the film which could serve as its preface, aims at presenting, indeed at representing this representation. Thus, one would be able to see, ponder, and conceptualize the reflexive dimension of the representation (presenting while representing), so inseparable from its transitive dimension (representing something) that it is generally *obscured*. While the intentions and sense of the film on the Condé Museum in Chantilly are similar to those of the exhibition "l'Oeuvre et son accrochage," the film must also be a unique illustration, particularly from the sociological and historical points of view. Different from the whole (the exhibition) of which it is an integral part, the film must in its own way represent the whole.

2. The film will be conceived essentially as a *path* through a space, its discursive-filmic method essentially narrative. It will be an *account of a visit* of the Condé Museum's exhibited collections: the camera will be the eye of the visitor and positioned at eye-level. All narrative accounts involve in one way or another a path through a space by one or more actors: their movements create spaces whose dimensions, vectors and directions are distinct and worthwhile. But any path which generates distinct spaces finds its presuppositions in an architecture or methodic organization of places which precede the path and

which impose restrictions and rules. While the path comes under the categories of process and more generally of time and of an articulation of time in sequences and consecutions — the latter generating moreover specific spaces —, place comes under the categories of "status" and more generally of an ordering of "simultaneous" presences, in which a law prescribes the arrangement of the parts. The processes of space-generating paths thus *obey* a law which stipulates the ordering of places. But while paths are conditioned by this ordering, they also condition an ordering of the places that they create, a representation in *places of travelled spaces*, created or in the process of being created. More concretely, we could say that all narrative paths (a narrative "doing," a narrative "process") are inseparable from a map (a discursive "seeing"). It is a question of *going* (sequence of spatializing actions) and also of *seeing* (knowledge of an ordering of places); it is a matter of *organizing these movements* and also of *presenting paintings*. The film will therefore be the *narrative* of a visit — a path through the exhibited works — but it will also be the *map* (inferred by the path and conditioned by it) of a *museum arrangement*, its *picture*.

3. Although it does not appear difficult to move a camera around at eye-level, to produce a succession of directed movements (spatializing), and to construct a narrative (that of a visit), there are more complex problems relating to the representation-picture of the ordering of places, to the representation of the map. It will be necessary, therefore, to weave together the narrative paths and the maps or pictures that these paths presuppose and condition. A few remarks on this subject as they relate to Chantilly. The presupposed local order is first of all the architecture of the building, a princely palace immediately perceived as an historical piece of art. The Condé Museum will be approached from two angles (this approach will be one of the constructive dimensions of the film): from the standpoint of the public museum and from that of the private residence; from that of a *site constructed for the exhibition of art works* and from that of an *inherited and private site of which the works constitute the elements of decor*. On one hand, the art work is offered to the disinterested contemplation of the visitor; on the other, the work constitutes a framework of life into which the visitor is *invited*: on one hand, distancing from contemplation — the cognitive element; on the other, integration or "playacted" participation in a foreign existence — the practical element. On one hand, the rights of the visitor (who pays to enter); on the other, the obligations of the guest (who must respect the decorum). Some concrete "sequences" on this point: the convening of the *guided* visit of the rooms juxtaposed against the visit *on one's own* of the collections, or entering the large gallery via, perforce, the dining room with its tapestries and table "where the Duke of Aumale received the intellectual and artistic élite of his time."

Two quotations: the first is drawn from a brochure offered at the entrance of the Museum: "Catholics and Protestants, Israelites and free-thinkers, Orleanists, legitimists, Bonapartists and Republicans would meet at Chantilly without the slightest problem. The presence of the Duke of Aumale afforded them safekeeping: he asked of them only that their work be in the service of France." (Trans.) (Henry Bordeaux of L'Académie française).

The second is taken from the Duke of Aumale's bequest to the Institut de France in 1884: "Wishing to preserve for France the Chantilly estate in its entirety, with its woods, lawns, waters and buildings and all that they contain, trophies, paintings, books, art works, which as a whole form a complete and varied monument of French art... and of the history of my motherland in a glorious age..." (Trans.)

4. This oscillation between Fine Arts Museum and princely abode is perceived again as one moves through the large gallery: paintings hung round the room under sky lighting, the two large lateral walls, the front entrance walls, the cant-walls at the four corners, the architectural volume and the method of presentation all invite the viewer into the narrative *circuit* (a circular path with the problem of direction) and to contemplate the paintings. On the other hand, there is a *central axis* along which are aligned a pedestalled bust of the Duke of Aumale in military dress along with a commemorative plaque in front of the front entrance, and at the other end of the room — in the elevated rotunda which forms the end wall — is a statue of Joan of Arc, the only *tholos* art work visible from the entrance. Even before the *circuit* around the room (narrative path) begins, the *static and central* vision of the image

of the "owner" and the symbolic reference to the ideological values (indissolubly historical, ethical and political) held by the prince as a historical and political figure, as a moral being (and in no ways as art lover, connoisseur and collector), are imposed on the viewer. The visitor's "theoretical" circuit of the museum can only be accomplished with reference to the central axis "imposed" upon the guest who is chosen by the Prince out of elective affinity. (Consider here the possibility of making comparisons with other museums (or public-private collections) in which upon entering, one observes the "images" of the collector or donor, or with private residences that one can nonetheless visit, and which contain works of art alongside family portraits.)

5. This important linkage (circuit-museum, central axis-princely residence) shows up again, but once again displaced, in the manner the works are hung and in the principles governing their arrangement. First of all, right from the entrance point the effect of the hanging is felt: the two lateral walls are covered to the ceiling with paintings arranged in two or three rows. Before the visitor even enters the room, he feels the profusion, the abundance of riches: the effects of art treasures. The archaic or anachronistic hanging compared to contemporary hanging "stresses" the idea of accumulaton, of hoarding, of reserves. The Museum's riches thus displayed in this way suggest the riches of the Prince as collector. This is reinforced by the fact that the two walls, from an architectural point of view, and the placement of the paintings which adorn them, direct our gaze towards the elevated *tholos* where only the statue of Joan of Arc is seen beyond the bust of the Prince. It is thus an *over-exposed* space, a magnetic pole for possible paths but which conceals its contents: it is like an ostentatious display of a secret collection, beyond the one displayed. But already this effect of abundance and accumulation of wealth begins to organize itself around certain lines: the format of the paintings, the quality of the frames, the size, even the figures represented, all reverberate with rigorous plastic and visual echoes. In other words, before the visitor can even move about the room, a static organizing principle *upsets* his path. This principle, of which he had an earlier warning, is the central axis of the room with its two points, the bust of the Prince in the centre and the statue of Joan of Arc at the east end.

6. It is easy in theory — without prematurely judging the cinematic solutions — to illustrate this static interplay of sizes, frames, and human figures on the two rows of paintings on each of the lateral walls, so rigorous is the application of the organizing principles (of the form a b c / c' b' a' for each of the paradigms below). At the same time, and again even before the visitor starts his path, a second static axis comes into play. This one is transversal, from the middle of one wall to the middle of the other, made salient by two console-tables, each flanked with two chairs. The longitudinal and transversal axes intersect at the centre-point of the room, where the pedastaled bust of the Prince stands, surrounded by a metallic railing, as represented in figure 1.

The two axes, however, have quite different values: the longitudinal axis is a *dynamic* vector and "visually" links the entrance with an end pole, i.e. the statue of Joan of Arc. This axis is the visual equivalent of the principal "grammatical" rule governing possible paths through the room, even circuits. (This non-coherence should be worked out in a more precise fashion.) The transversal axis is a *static link*, a visual equivalent of one of the "structural laws" regulating the hanging device of the works and, as a result, the cognitive signification of their contemplation. That the dynamic vector and the static link intersect at a fundamental point, at the bust of the Prince, is of significance to the relationship, indeed to the oscillation between "Museum" and "Castle."

7. These initial remarks concerning "narrative grammar" and "structural link" must not lead us to forget the essentially narrative intention of the film. The spectator/visitor can discern the longitudinal and transversal axes as soon as he stands at the entrance of the large gallery and takes a view of the whole. The locating of these axes, the less perceived the more significant, constitutes not only the "cognitive" code for reading the Condé Museum collection, but also the code of "praxis" (protocole of politeness) for a visit to a privileged area of the Chantilly castle.

8. The path can thus begin, the paintings on the two lateral walls acting immediately as the *principal forces of attraction* influencing the visitor's movements. From that point on, both

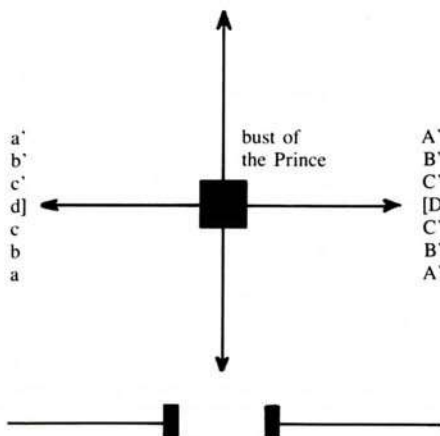


Fig. 1

"grammatically" and "structurally," the paintings exhibited on the entrance wall will be underestimated. They will be seen only *after the fact*: even if their position affords them great potential importance, they will only acquire it after the possible paths of the room have been taken. From this point of view, the two lateral walls and the hanging device of their paintings are equivalent. The equivalence of the two *attracting forces* will even be a source of hesitation: not only whether to begin from the right or the left, but also, that which is perhaps a greater source of hesitation, whether to choose the path or the circuit. This equivalence proposes, for example, the circuit via the right wall, then the left, but at the same time, it emphasizes the unidirectional path: right or left is of little consequence since the *purpose* is to go from the entrance to the *tholos*. In other words, due to the hanging device, the arrangement in general, and the architecture of the site, the circuit is constantly undermined by the path: the "structural order" of the exhibition of the works prevails over the "process of movement" of the gaze on the exhibited works and gives rise to this clash. The resolution and end of the two parallel narrative courses is entry into the "Sacrosanct," the discovery of what is ostentatiously concealed by the *tholos*. The two, however, do not find their successive connection, a connection required by the desire of the visitor to see everything, a connection which would make the entrance the exit and no doubt reverse the two processes of movement along each of the two walls, the first from the entrance to the *tholos*, the second from the *tholos* to the exit.

9. One will note that on each of the two walls the paintings are exhibited in two rows: the larger ones on top, the smaller ones below. This arrangement would suggest two different positionings by the viewer and likely two different moments. As a simplification, the paintings on the bottom row, although — or because — they are smaller, will be seen first and from up close and those on the top row, after and from further back. The larger size compensates, so to speak, for the delay in observation and the distance. Following this initial arrangement, the principles of presentation of the works according to their "subject" are revealed to the viewer. On the bottom row, the paintings are realist, picturesque, exotic, orientalist: Descamps, Fromentin, Vernet, Marilhat, Ziem. There are, however, exceptions, though exceptions in appearance only (and which prove the rule). These are two historical paintings: a Gros, but it shows Bonaparte visiting the plague victims at Jaffa, and a Delacroix, but it shows Doge Foscarini bidding farewell to his son who he himself has sentenced to torture and exile. Between these two, in the centre of the wall, is a Tunisian landscape by Descamps. However, the first and last in the series escape this first categorization. The exoticism and orientalism give way at the beginning to a landscape by Rosa Bonheur, *The Shepherd of the Pyrenees* and a large canvass of contemporary history, Meissonier's *The Cuirassiers Before the Charge*, a page

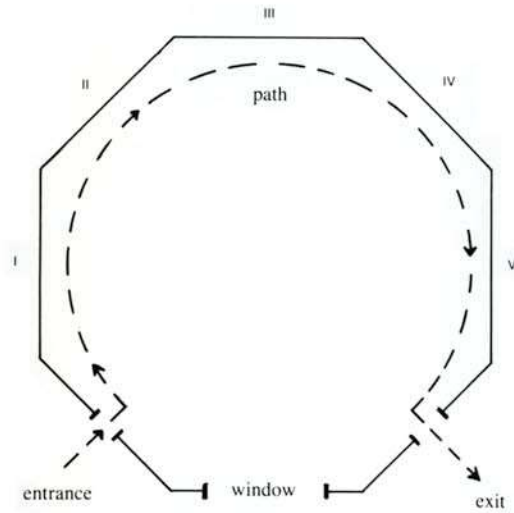
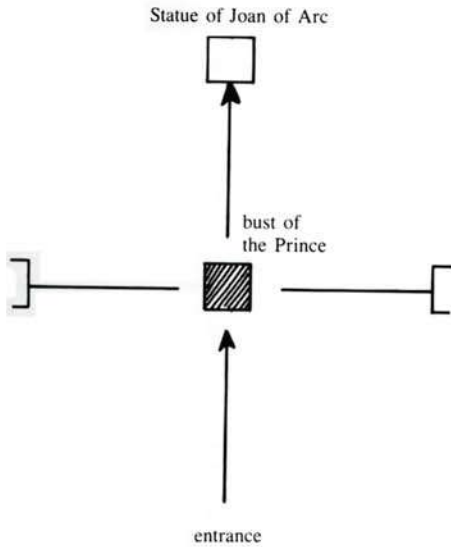


Fig. II: The Octagonal Rotunda

from the War of 1870. This large painting finds its counterpart in another historical work from this same war, *France*, by Neuville, *directly above it*. The path commencing on the right wall thus begins with the theme of the "glorious age" of France, the sublime geography of France. One discovers, not surprisingly, that the lower series begun by Rosa Bonheur has as its temporary end, just before the opening of a door hitherto unseen, Corot's *Île de France Landscape*. The upper series begun by Neuville, on the other hand, comprises four large historical official portraits, two on each side of Gérard's *The Three Ages*, directly above Descamps' Tunisian composition (pole of the central transversal axis), Nattier's *Portrait of Mademoiselle de Clermont* and Champaigne's *Mazarin*, then, Champaigne's *Portrait of Richelieu* and Rigaud's *Louis XV*. As this listing shows, the paintings on the right wall are French (while those on the left are Italian). The lower series is composed of landscapes and realist-exotic scenes valuable for their concrete, picturesque detail, social and human geography. The upper series, that of the historical portraits (view from "afar," large canvass) contains the great personages of history, that is, of the history of France. The Delacroix and the Gros in the first series evoke history through geography; the Gérard in the middle of the row above is a philosophical allegory of the eras of lineages and dynasties. Two landscapes of France, by Rosa Bonheur and Corot, on each side of the entire lower series of orientalist exoticism, express France's appropriation of Northern Africa, an action of which the Duke of Aumale was one of the more celebrated architects. The national, or rather nationalist and patriotic tone of the two series is also present in the Meissonier and Neuville at the very beginning of the path (both are large canvasses and presuppose a view from a certain distance).

10. As we can see from the initial "survey" of the right wall, two principles of presentation based on the subject of the works combine, in intricate fashion, with two principles based on "form" (size and positioning of viewpoint). The first two govern the spectator's path, the spatializing process; the latter define the "structure," the local ordering of the position of the works. The confusion in applying the first principle at the beginning of the path with Rosa Bonheur, Meissonier and Neuville is more apparent than real. Its main effect is to subject the rules of the viewer's movement to the law of the site. The movement of the guest within the artistic, aesthetic and cultural space of the Museum subtly follows the presuppositions required of the guests by the Prince, through a decor which specifies the castle's historical, ideological and political dimensions. The link between the top and bottom rows, point by point, painting by painting, is made only by the viewer in his movement from one viewpoint to another, from close up (curiosity of detail) and from far away (respectful contemplation). The exception is at the beginning of the viewer's path where the positioning of Meissonier, Neuville and Bonheur defines the

method of applying the principles in reading and contemplating the entire group of paintings, a group that, *structurally*, affirms the relative independence of the two series.

11. On the left wall is Italian painting: in the domain of art as in the history of art, France and Italy thus confront one another. This opposition between the two groups of exhibited works, in and through the parallelism of presentation, points to a rivalry, at the level of aesthetic values, and in the final analysis, to an equality. French painting from the 18th to the 19th century is the rival to, and equal of, Italian painting of the Renaissance and Classical periods. The same principles governing the arrangement of paintings on the right wall (according to form and subject) apply to the paintings on the left. However, while the main reference on the right was the History of France, on the left it is, generally, Religion — Universal, Christian, Catholic. In the top row (large canvasses, distanced viewpoint) an arrangement in "pairs" flanks the central painting, Preti's *Ecce Homo*: Guerchin's *Descent from the Cross* and another by Daniel de Volterra, then Salvator Rosa's *Daniel in the Lion's Den* and *Jeremiah Rescued from the Den*. Spada's *Christ's Abuse* placed above a side doorway at the other end of the room corresponds to Trophime Bigot's *Supper of Emmaus* and Del Sarto's *Virgin and Child with Two Saints*. The bottom row has Rosa's *Tobias and the Angel* and *Lazarus Rising from the Dead* flanking Poussin's famous *The Massacre of the Innocents* and then two portraits of a man by Pulzoni and L. Carracci, and finally Cignani's *Virgin with Child* corresponding to Mazzola's *Sleeping Cupid*. However, this lower series starts with four works by Poussin: *Annunciation*, *Holy Family*, *Numa* and *the Nymph Egeria*, *Landscape with Woman Washing her Feet*, followed by a small landscape by Duguet. This is a stunning series of paintings, both in importance and quality, which culminates in the centre of the wall with the *Massacre of the Innocents*. Poussin, Italian painter? His works are in fact presented on the "Italian side," and it may be because the entire Classical academic tradition has presented him as the French Raphael. Thus, a subtle strategy of presentation, through the mere arrangement of paintings, emerges which uses Poussin, from the point of view of art history, in the same way the two large historical canvasses of Neuville and Meissonier were used on the right wall: national appropriation, not of the geographical exoticism of North Africa but of Italian art history, of artistic cultural history. This is performed under the general paradigm of religion, which is as much religion in its primary sense as religion of art. And in the centre of the room, the bust of the Duke of Aumale, Descamps' Tunisian landscape on its left and Poussin's *Massacre of the Innocents* on its right, presides over this double appropriation. At the same time, it points to the double path toward the *tholos* and the statue of the Saint (religion) of the Motherland (history): Joan of Arc, in the "sacrosanct," in the "reserve of the reserve," is thus the symbolic juncture of the

two parallel paths along the two side walls of the gallery. It is here that the Museum's collection of the great connoisseur and the decor of the palace of the Prince coincide so that the visitor to the former becomes a guest to the latter.

12. To obtain access to the "final" rotunda, the chancel of this church of art, the privileged place of this national monument, is also to obtain access to the most secret of the collector's treasures. As we have said, the works hung therein are visible only after climbing the five steps and passing the twin columns that form the entrance. In the centre is an ancient mosaic representing a wild boar hunt; on the righthand face are three Italian paintings; on the left, three French paintings (all Renaissance). Thus, this subtle reversal of the two walls of the large gallery (French on right, Italian on left) indicates here, and only here, the transformation of the two parallel paths into a circuit, a circular itinerary which is reinforced by the architectural circularity of the site. On the right, Piero di Cosimo's *Simonetta* and a portrait of *Henri II, King of France* by an anonymous Italian painter flank Raphael's *The Virgin of Loretta*. On the left, three portraits of the French School, *Louise Marguerite de Lorraine, The Princess of Conti and Odet de Coligny* (Clouet) frame *Gabrielle d'Estrées in her Bath*. The jewels of the collection? The greatest masterpieces among the other masterpieces? Undoubtedly, these are very fine works, but many others could have substituted with no diminishing of excellence. Rather, we must discover the reason for their presence in the presentation schemas of the large gallery. It is true, as we have seen, of the opposition of left-right, Italy-France; but it is also true of the opposition of religion-history (Raphael's *Virgin*; historical portraits of Henri II and Odet de Coligny). But there are also variations on the masculine-feminine opposition (four "masculine" paintings, two "feminine"), the sacred and the profane (e.g. *Gabrielle d'Estrées in her Bath* across from the *Virgin of Loretta*, etc.). Here again, the statue of Joan of Arc reconciles all of these oppositions.

13. The time has come to leave the rotunda but where does one go next? The two lateral walls have already been viewed. The two side doors on the left and the right offer possible paths but come into competition with the canvasses displayed on the entrance wall, now the end wall. These paintings did not catch the attention of the viewer as he entered the room but do once he climbs down the steps of the *tholos* with his back to Joan of Arc. His view, however, is imperfect. The architectonic arrangement of the site appears to be an obstacle: in line with the entrance way is one of the large dining room windows whose stream of light comes into opposition with the sky lighting. A museum guard then proposes a visit to the smaller rooms, the chapel, and the library; the side exits are thus more insistent as a means to visit the rest of the castle. And yet, on the entrance wall are two great works of Poussin: *The Childhood of Bacchus* and *Landscapes with Two Nymphs and a Snake* which are in turn flanked on either side by two *Salvator Rosa* and, above the portal, an immense Annibal Carracci, *Venus Asleep*, with two putti by the same artist. There is some hesitation... It is the Carracci that first attracts the eye, but as an element of decor, a monumental "doorpiece" which matches the imposing dimensions of the entrance. It is from a closer distance that the viewer will recognize the two works of Poussin in the shadow of the backlighting, the paintings' soft, mysterious radiance drawing him into contemplation. If he then leaves the large gallery, he will have completed a circuit and the "vanishing point" of his path, constituted by the central longitudinal axis and marked by the statue of Joan of Arc, will become the starting point for a path outside, into the park and its outbuildings.

14. The viewer, however, might also yield to the attraction of the right side door, in which case he will go through a narrow passage into a portrait gallery — the Poncins Biencourt collection — from the studio of François Clouet and his school. These are presented on the bottom row (close viewpoint, small canvasses) and hung in threes; on the top row, larger canvasses, all Italian, are gathered according to size. There is a profusion of images in this gallery which become superimposed on each other: the portrait ceases to represent the image of a king or prince to become an example of a school, a style, an epoch. The Fine Arts Museum overrides the princely palace at the very moment that one would have appeared to have left the former (the large public room) for the latter (the private gallery). This inversion, a new effect of the hanging arrangement, might appear systematic were it not for a door in the gallery opening upon a secluded space, a small, closed, windowless, room of red velvet. The works are also small and require close,

curious attention to detail, the eye of the art-lover: de Fouquet's *les Très Riches Heures d'Étienne Chevalier*, Raphael's small *Three Graces* and *The Virgin of Orleans*, and a predella by Lippi. *Santuario* says a sign at the entrance: the room is like an elegant boudoir or private chapel. A religious silence, a mute secular enjoyment. Precisely when the visitor discovers the museum within the private gallery of the palace, a hidden door provides access to a mysterious privacy — almost nocturnal and suffocating — to the secret of the Prince-Art Lover, the Prince of Art Lovers, the Art Lover who is Prince: religion which is art, religious estheticism, the summit of aristocratic culture. It is here that the visit ends, upon an invitation. But there is no real exit: to go out is to remain in the same place, to leave is to lose oneself in deep contemplation. The viewer's path (the gallery as path site) culminates in the endless loop of this circuit — a *cul-de-sac*.

15. If the visitor chooses the side door on the left he is led, via another gallery, to a real exit. It is in an octagonal rotunda, five walls of which are covered with paintings, two others frame a large window and have an entrance and exit door. The path, the ultimate sequence thereof, forms an open circuit (cf. Fig. 2). The lower and upper portions of the walls are adorned primarily in the following way: Wall I (at the entrance), has a Delaroche and an Ary Scheffer; Wall V (at the exit), two Ingres; Wall II, a Poussin and a Van Dyck; Wall III, a Memling and an Il Perugino; Wall IV, a Flemish painting and a Botticelli. Italian and Northern painting are thus across from the window. France is represented on Wall II by the subject, since the Van Dyck is a portrait of Gaston Duke of Orléans, or by Poussin surrounded by Mignard, Champaigne, Delacroix and Prud'hon... To conclude, the presentation throughout reveals one of the fundamental paradigms for the hanging of paintings at the Condé Museum: the "national" appropriation of Italian art, and more generally, of art of all nations. The circuit is here "recapitulatory": it inscribes the itinerary of the visit as it had suggested it, but in the end produces it as if it were the itinerary of the visitor's historical, cultural and ideological places of memory.

16. The film script could thus be constructed upon three main sequences: the two paths along the lateral walls of the large room and that of the gallery. These sequences would be introduced by an exterior shot of the castle site, a view of the museum entrance (ticket office, cloakroom), and a look inside the castle (the large, tapestry-adorned dining room). These sequences would be joined, first, by the Rotunda site (for the large exhibition room) and second, by the *Santuario* (for the gallery). The octagonal rotunda would serve as conclusion.

The path sequences and linking sequences of the "circuit" should be continually punctuated by a series of counterpoints:

- 1^o references to collections or gallery paintings from the 16th to the 19th century;
- 2^o references to contemporary museums presenting different methods of hanging;
- 3^o references to private residences and to "decor" hanging, as referred to here;
- 4^o references finally to "imaginary" hanging arrangements by which every spectator-visitor summons, often haphazardly, his cultural memory, be it collective or private.

LOUIS MARIN

Louis Marin is Directeur d'Études at L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, in Paris.

Translated from the French by Jeffrey Moore.