

La création contemporaine, révélateur du patrimoine Ambronay, La Tourette

Monuments et création musicale

Les expériences de l'abbaye d'Ambronay et du couvent de La Tourette

Depuis plusieurs décennies, certains édifices religieux, monuments historiques, se découvrent une deuxième vie au rythme d'un festival, autour de rencontres ou d'événements plus exceptionnels, et s'inscrivent, ainsi, de façon plus ou moins institutionnalisée, dans le paysage des lieux de musique. Recherchés tout d'abord pour leur acoustique, ces lieux ont, en accueillant différentes créations musicales, révélé également d'autres qualités, pas seulement sur un plan esthétique mais aussi sur un plan poétique, le monument devenant alors une ressource pour la création.



Arnaud Hollard
Architecte DPLG
Docteur en musique
et musicologie
du XX^e siècle, LHESS

Figure 1
Enregistrement des Motets et Madrigaux de Peter Philips par l'ensemble Capella Mediterranea, sous la direction de Leonardo Garcia Alarcon. Le pari était d'enregistrer dans l'abbatiale d'Ambronay et dans des conditions dites « de studio », sans public. Ce choix, qui a nécessité l'élaboration de corrections acoustiques spécifiques pour permettre aux musiciens de s'« entendre », a surtout permis, lors de la réalisation, de faire de la sonorité de l'église une véritable ressource de la démarche créative.

Figures 2 et 3
Représentation de *Allégorie Forever*, opéra farandole au trentième festival d'Ambronay, en 2009. Musique de Marie-Hélène Fournier, sur un livret de l'historienne Sophie Wahnich.

Photographies R. Pichenc



Les actions menées dans des lieux comme le couvent de La Tourette à Èveux-sur-l'Arbresle (Rhône) ou l'abbaye d'Ambronay (Ain) témoignent de la richesse et de la complexité des liens qui peuvent se tisser entre un processus de création musicale et un monument qui en constitue l'ancrage à la fois architectural, territorial et mémoriel.

Au cours de mes recherches, j'ai eu ainsi en particulier l'occasion d'observer comment les activités de création musicale, hébergées tant à Ambronay qu'à La Tourette, tendaient à s'inscrire, à différents degrés, dans une démarche de connaissance du monument. Les rencontres, sous forme de colloques ou de résidences de création, entre artistes et chercheurs de différents horizons, soulignent cette orientation particulière de la création musicale en ces lieux, nourrie des approches musicologiques, historiques ou anthropologiques qui gravitent autour de l'œuvre.



L'expérience de l'abbaye d'Ambronay

De ce point de vue, la création d'une œuvre telle qu'*Allégorie forever*, opéra farandole produite en 2009 à Ambronay est, à mon sens, exemplaire de ces échanges entre recherche musicale et démarche de connaissance. C'est d'après les textes d'archives réunis par l'historienne Sophie Wahnich – spécialiste de la Révolution française – que Marie-Hélène Fournier a conçu son livret, ces textes s'inscrivant dans une approche historique, questionnant une époque charnière pour le patrimoine religieux en général, pour l'abbaye d'Ambronay en particulier (fig. 1, 2 et 3). Ce n'est pas ici uniquement le monument en tant qu'espace qui participe de la démarche de création (bien que la pierre porte les traces de la force révolutionnaire dont l'œuvre traite justement), c'est plutôt le monument en tant qu'institution mémorielle qui contribue au processus d'écriture d'une œuvre contemporaine.

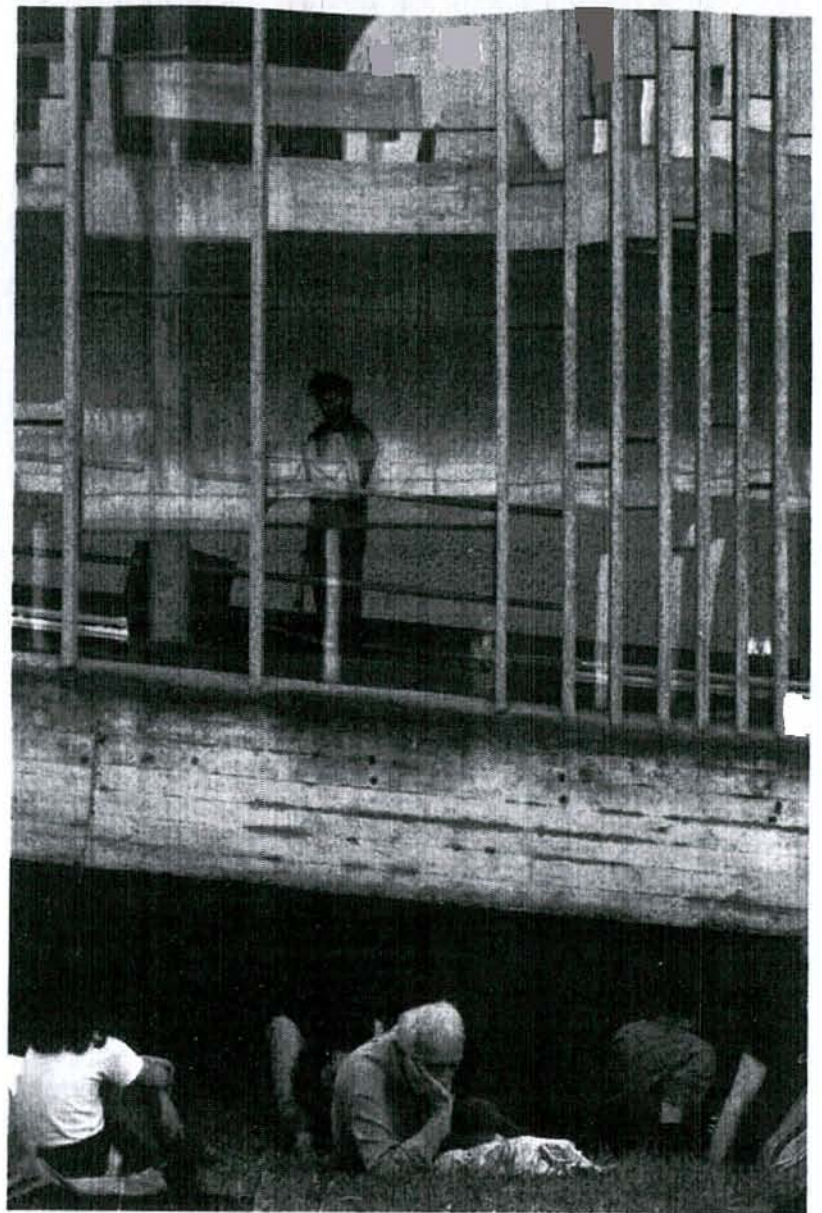
Se construit ainsi, à travers la création musicale, une connaissance toute contemporaine du monument, à la fois imprégnée d'un savoir historique, et pleinement engagée vers la production d'une œuvre originale ou l'actualisation, toujours créative, d'une œuvre du passé. Les questions d'acoustique, elles aussi, sont abordées doublement à Ambronay. D'une part, à travers une démarche intellectuelle qui interroge le sonore dans ses dimensions architecturales, théologiques, historiques, ethnomusicologiques et, d'autre part, à travers une démarche artistique qui s'empare de l'acoustique de l'église abbatiale comme une clé poétique de l'œuvre, comme lors de la production discographique des *Motets et Madrigaux* de Peter Philips, sous la direction du chef Leonardo Garcia Alarcon (fig. 1). Le choix du lieu d'enregistrement n'est plus ici seulement une question de contrainte technique, mais relève plus fondamentalement d'un choix artistique, reposant sur l'utilisation très fine des réverbérations enregistrées en différents points du monument pour renforcer, au cours de la réalisation, certaines voix, pour donner du corps à un instrument particulier ou à l'orchestre dans son ensemble, pour apporter à l'auditeur quelque chose de l'expérience sensorielle du monument.



Parcours musicaux à La Tourette

À La Tourette, si une même ambition interdisciplinaire est au cœur de la programmation des résidences de création et autres séminaires, c'est surtout autour de l'espace physique du couvent, non seulement sonore mais également visuel, que se construit une relation fertile entre le monument et la création musicale. Et pour cause : œuvre majeure de l'architecture du *xx^e* siècle, signée de Le Corbusier mais portant avant tout la marque de Iannis Xenakis, son assistant d'alors, le couvent de La Tourette est reconnu comme un édifice dont la conception elle-même renvoie au moins autant au monde de la création musicale qu'à celui de l'architecture (fig. 6). Le monument, dans sa matérialité la plus brute, est une constante invitation à la réflexion musicale, notamment par la mise en scène du mouvement à travers les espaces, le long d'une façade ou d'un couloir, dans un escalier ou face au grand paysage (fig. 5). Le couvent de La Tourette constitue, en tant qu'œuvre de Xenakis, un héritage porté, valorisé et exploré par de nombreux compositeurs contemporains, mais c'est également un lieu qui invite à proposer des organisations spatiales originales pour l'œuvre musicale, comme autant de rencontres entre une pièce musicale et la « musique pétrifiée » du couvent. C'est ainsi, par exemple, que fut élaborée, en 2007, une « promenade-concert » à l'intérieur du couvent. Le public découvrait, en suivant le violoniste Jérémie Slot et la percussionniste Yang Yi Ping (fig. 4) – au rythme de moments musicaux croisant des œuvres de Xenakis, Varèse ou Bach –, une série d'installations sonores réparties dans le couvent.

Le monument est, ici, le support d'un renouvellement de la relation entre les musiciens et les spectateurs, jouant sur les rapports intérieur-extérieur (fig. 5), introduisant le mouvement comme un des vecteurs de la perception sensible du public et comme une ressource pour la conception du programme musical, ainsi que pour l'interprétation de l'œuvre. Ces parcours, en plus de proposer de nouvelles formes de réception de l'œuvre par le public, introduisent surtout de nouvelles contraintes et opportunités pour les musiciens qui peuvent jouer avec la succession des points de vue et des conditions acoustiques, avec le paysage sonore ou avec les formes architecturales du lieu.



Alors, si ces activités de créations musicales participent, indéniablement, à une renaissance des monuments (l'histoire récente de l'abbaye d'Ambronay est, à ce titre, particulièrement parlante), leur ouvrant la voie d'une nouvelle existence institutionnelle, culturelle et économique, il faut aussi souligner et valoriser les apports de ce patrimoine architectural au monde de la création musicale, offrant non seulement des espaces, des lieux d'accueil, mais aussi, et surtout, une certaine excitation intellectuelle et sensorielle, une inspiration.

A. H.

Figure 4
Suite de la « promenade-concert » : la percussionniste Yang Yi Ping interprète des œuvres de Iannis Xenakis dans l'atrium extérieur du couvent de La Tourette.

Figure 5
Le jeu architectural des séquences de la « promenade-concert » jouant sur un rapport intérieur-extérieur ambigu entre le musicien et le public.

Figure 6
L'atrium du couvent de La Tourette, et les façades vitrées conçues par Iannis Xenakis, que Le Corbusier se plaisait à appeler les « pans de verre musicaux » en référence aux compositions musicales de son jeune collaborateur.

Photographies Arnaud Hollard, sauf mentions contraires.
© FLC / ADAGP, Paris, 2012.



L'ART CONTEMPORAIN DANS LE TARN Le conceptuel, le "peillarot" et le pendu

Louable initiative : présenter des artistes contemporains dans les châteaux et bastides du Sud-Ouest. Louable, mais plus périlleuse que prévu.

LE MONDE | 25.08.1988 à 00h00

C'EST devenu une habitude. Chaque été, l'amateur consciencieux d'art contemporain se munit d'une carte d'état-major, d'un panier pique-nique, d'un guide touristique et s'en va visiter d'inattendues expositions dans des endroits inattendus, hangar de ferme, cave ou manoir au fond d'une campagne. D'ordinaire, ces parcours esthétiques aiment à sillonner un pays de vigne. Il y a deux ans, le rendez-vous était en Champagne, l'an dernier dans le Médoc. Cette fois, les artistes ont pris pension dans le Gaillacois, le long du Tarn et dans les collines environnantes.

Ces promenades rituelles favorisent surprises et découvertes, qu'elles révèlent au flâneur un monument, un paysage ou un musée ou qu'elles l'aident à se convaincre de l'intérêt d'une oeuvre qu'il avait mal, vite ou peu vue jusque-là. Ceux qui accueillent et ceux qui sont accueillis trouvent donc quelque avantage à ces émigrations champêtres et estivales, ce qui se vérifie cet été au spectacle qui réunit Images et mages, exposition de dix-huit artistes conçue par le peintre Claude Viallat et le conservateur du Musée d'art contemporain de Gand, Jan Hoet, et répartie, en principe du moins, en cinq endroits autour des villes d'Albi et de Gaillac. Ni thème unique, ni règle directrice dans la sélection : les organisateurs ont invité qui leur semblait digne de l'être, peintres ou sculpteurs, plutôt conceptuels ou plutôt narratifs, français, danois, américains ou espagnols.

Est-ce le charme des jardins tarnais ou la subtilité des artistes ? L'ensemble parvient à séduire, particulièrement au château de Saint-Géry et au musée de Gaillac. Dans le parc de Saint-Géry, au-dessus du Tarn, sur des pelouses, près de fontaines à griffons ou dans une orangerie de briques, Matt Mullican, Claudio Parmiggiani, Gilberto Zorio et Guillaume Bijl jouent avec la nature.

L'un y glisse des dalles de granit gris qui semblent les stèles d'un cimetière en friche. L'autre a tracé dans l'herbe un pentagramme ésotérique que la pluie a dissous. Zorio, moins bucolique, a disposé ses tiges noires, ses pirogues brûlées et ses lumières au plafond de l'orangerie. Et Bijl, plus ironique, a perverti un coin du parc, sous les platanes, en y recréant un fragment de cité, un trottoir, deux lampadaires, un banc, des fleurs dans un bac, une fausse sculpture moderne en métal plié. Il obtient de la sorte le prix de l'irrespect et de l'incongruité. J.-P. Thibaut ne saurait prétendre, lui, au prix de l'élégance, ayant encombré un vallon d'un assemblage de bois terriblement pesant.

A Gaillac, l'exercice obéit à d'autres lois. Il faut ruser avec un bâtiment, villa XVIIIe devenue musée Foucauld d'Alzon, exquise à l'extérieur, précédée d'un parc et embellie de terrasses, balustrades et jeux d'eau, délabrée et incommode à l'intérieur. Le sculpteur Michel Gérard a pris pour lui le jardin. Ce qu'il y a placé, des pyramides de charbon friable rangées en oblique et de taille croissante, produit un effet perspectif fort adroit tout en se référant par allusion à l'une des richesses locales, les mines de Carmaux. Aussi son dispositif symbolique se nomme-t-il " Ouranos ".

Ses compagnons d'équipée, Kirkeby, Skoda, Reynier, Bertrand et Vercruysse, ont accepté d'être logés au musée. Pour Kirkeby, dont les toiles jouissent d'une salle claire, le choix est heureux. Pour Reynier, qui a collé à l'une des coupoles des cuisines du château une spirale d'assemblages rutilants où se reconnaissent des cartes à jouer, des plumes, des fragments de plastique et des figurines, l'idée se révèle meilleure encore _ et mériterait peut-être qu'on la reprenne dans une salle aux dimensions plus généreuses.

L'homme qui créa le scandale

On peut craindre qu'à l'inverse ni les sculptures de fer de Vladimir Skoda, déposées sur un parquet nettoyé pour l'occasion, ni les monochromes de J.-P. Bertrand, alignés dans des vitrines vidées pour la circonstance, ne gagnent à se montrer dans un appareil qui convient si peu à leurs ambitions. On aurait aimé qu'il leur soit accordé des pièces à leur mesure, comme celle où Jan Vercruysse a réalisé une mise en scène conceptuelle passablement académique.

Le Centre culturel d'Albi, qui abrite quelques bonnes pièces d'Elisabeth Mercier et d'autres, moins séduisantes, de Christina Iglésias, aurait mieux convenu, sans doute, mais l'exposition aurait perdu de son pittoresque et de son imprévu à un tel déménagement.

A l'amateur content qui a parcouru son itinéraire esthétique de frondaisons en salles voûtées, il reste deux excursions à accomplir. L'une le mène dans le Sidobre, petite montagne grande productrice de pierres tombales qu'ont rendue célèbre ses rochers branlants. Là, au calme et au frais, Klaus Rinke, spécialiste ès cours d'eaux et cascades, a discrètement imprimé sa marque au paysage.

L'autre route conduit au nord, jusqu'au village de Puycelsi, où l'artiste belge Thierry de Cordier a été convié à réaliser l'oeuvre de son choix. Or à Puycelsi, pas une affiche, pas une seule des bannières jaune safran qui signalent les autres expositions. Et pas la moindre trace d'une oeuvre quelconque. Déception, surprise. On allait repartir, se consolant de cet échec à la vue des chapiteaux romans très archaïques de l'église, quand presque par hasard, on a su la raison de l'absence, raison assez étrange pour qu'on la dise en détail, en se fiant au témoignage fort complet d'un habitant du village.

A l'en croire donc, et quelques indices supplémentaires confirment sa version des faits, Thierry de Cordier avait dressé dans le village, près de l'église, une effigie d'homme nu et tragique. Premier incident : quelques personnes s'offusquent de la nudité de la figure, et le maire suggère à l'artiste de voiler l'anatomie qui outrage si fort la pudeur de ses administrés. L'artiste accepte et revêt son oeuvre d'un manteau de bure. Mais le remède se révèle pire que le mal. La statue habillée, on y voit désormais, les uns une dérision du Christ, d'autres un hommage à la gueuserie, les plus nombreux un " peillarot ", autrement dit un peillereau du Midi, chiffonnier ambulant, négociant en loques et peaux de lapin, un voleur et un mécréant en somme. A Puycelsi, il ne saurait être question de conserver place de l'Eglise un objet si scandaleusement odieux. Résultat : une nuit, des inconnus s'emparent de l'effigie et la jettent du haut des remparts droit dans les broussailles au pied de la falaise. Fin du premier épisode de la guerre esthétique de Puycelsi.

L'ordre règne à Puycelsi

La nouvelle du méfait suscite sur-le-champ soupçons et hypothèses désobligeantes. Qui a détruit la statue ? Un escadron de bigotes enragées, ou les joueurs de pétanque, que la sculpture gênait dans la pratique de leur divertissement préféré, ou d'anonymes défenseurs du bon goût et des bonnes moeurs ? Notre témoin dit l'ignorer. Ce qu'il sait, c'est que, le lendemain du crime, il y avait, place de l'Eglise, une seconde effigie, vêtue de bure et portant un écriteau au cou : " L'art, comme le Phénix, renaît de ses cendres. " Celle-ci, un arrêté municipal a ordonné sa disparition.

On aime l'ordre à Puycelsi. On l'aime tellement que, quand apparut un autre mannequin, pendu à une branche d'arbre, on l'a décroché sans tarder. Depuis, il n'y a plus rien, rien que des racontars et un mauvais souvenir.

C'est ainsi que l'on accueille une oeuvre contemporaine dans un charmant petit village du Tarn, en juillet 1988. Histoire sans commentaire.

Saint-Léger-sous-Beuvray Saône-et-Loire

La protection des vestiges archéologiques sur le site de Bibracte : une expérimentation audacieuse



3.



2.

Vincent Guichard
Directeur général
de Bibracte EPCC

Paul Andreu
Architecte

Capitale de l'un des peuples les plus puissants de la Gaule au 1^{er} siècle av. J.-C., Bibracte est installé sur un des sommets du Morvan, le mont Beuvray. Un ensemble de constructions romaines unique par sa précocité constitue la découverte la plus importante et la moins attendue depuis la reprise des fouilles sur le site au milieu des années 1980. Sans doute construit dans les années qui ont suivi la guerre des Gaules (58-51 av. J.-C.) et mis à bas à peine vingt ans plus tard par un incendie, cet ensemble comprenait notamment une basilique à trois nefs encadrée de cours à portiques. Il est tentant de l'identifier à un espace public qui pourrait avoir assumé, au moins en partie, les fonctions d'un forum.

Ces vestiges étant de grande importance, nous avons souhaité les protéger en conciliant une longue liste de contraintes et, par la même, trouver une façon de les présenter au public tout en permettant aux archéologues de continuer leur travail, voire d'étendre la fouille. Il fallait prendre en compte de sévères conditions météorologiques (il tombe près de deux mètres d'eau par an sur le mont Beuvray et la neige peut y être abondante), le contexte d'un lieu doublement classé – au titre des monuments historiques depuis 1984 et porteur du label Grand site de France depuis 2007 – et, enfin, éviter autant que possible de perturber les vestiges encore enfouis par des fondations. Tout cela constituait un cahier des charges *a priori* très difficile à tenir et c'est pour cette raison que fut choisi le dispositif

des marchés simultanés de définition permettant de préciser le projet en faisant dialoguer trois équipes et en sollicitant différents regards de spécialistes : archéologues bien sûr, mais aussi paysagiste et expert en réglementation.

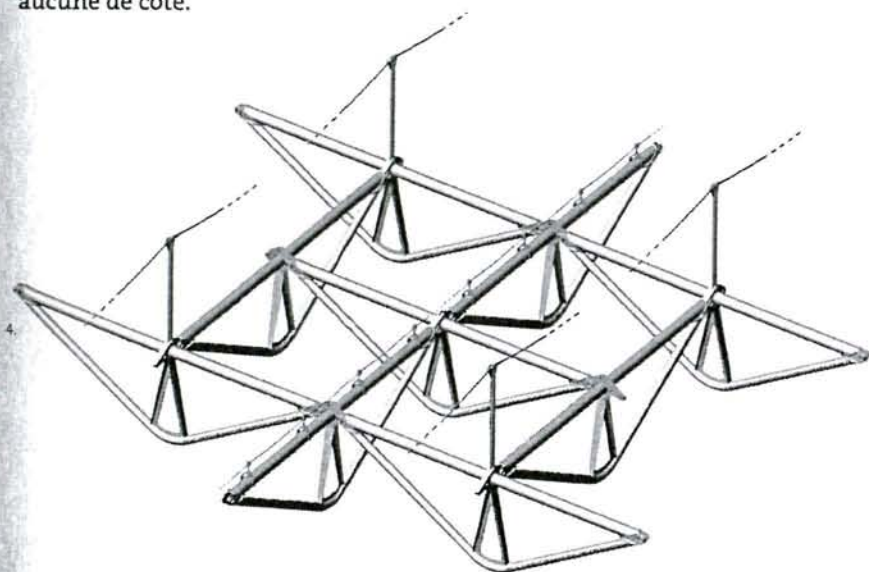
Le projet initial, conforté par cette démarche, devait répondre à plusieurs critères : une couverture réversible de 1000 m² sans appui intermédiaire, dépourvue de fondation, pouvant être extensible, assemblée sans engin de levage, susceptible de recevoir du public et, en même temps, faire l'objet d'une création architecturale. L'équipe de Paul Andreu et de Bernard Vaudeville releva le défi en construisant (ou plus exactement en faisant construire par l'équipe de Bibracte) un abri répondant à ces contraintes, dont pas un élément de charpente ne pèse plus de 43 kg

L'aventure dura trois ans, de l'ouverture de l'appel à candidature jusqu'à la livraison de l'abri, installé en un été. Ce projet improbable fut l'occasion d'une belle rencontre entre architecte, ingénieurs (l'équipe de Bernard Vaudeville, mais aussi celle de l'entreprise qui fabriqua la charpente) et archéologues. Depuis 2009, « l'abri Andreu » affronte le climat du Morvan et redonne une troisième dimension à l'un des témoins les plus importants de la romanisation de la Gaule.

Vincent Guichard

Un abri durable pour les vestiges antiques de Bibracte : une réponse contemporaine pour la conception et la réalisation du prototype

Peu de projets m'ont laissé un aussi bon souvenir que celui de Bibracte. Modeste par sa taille et son budget, temporaire, rien ne laissait penser qu'il ferait l'objet d'un si grand concours de bonnes volontés et d'imagination. Rien, sinon, à l'origine, l'ambition du maître d'ouvrage, sa conviction que protéger les fouilles, permettre aux chercheurs de bien travailler et au public de prendre connaissance du travail en cours n'étaient pas des exigences incompatibles, au contraire, il était persuadé que l'originalité viendrait d'un dialogue constructif qui n'en laisserait aucune de côté.



Page de gauche

Figure 1
L'abri en hiver. La construction étant totalement dépourvue de fondation, elle est fixée au sol par des sacs de lest.

Figure 2
L'abri a été installé, au printemps 2009, dans une clairière du mont Beuvray.

Figure 3
Installation de l'un des sept poteaux qui renforcent l'abri (de 850 m²) en période hivernale et soulagent ainsi la charpente des fortes charges de neige (300 kg/m²).

Ci-dessus

Figures 4 et 5
Le principe constructif de la charpente : de courtes poutres « Ming » sont assemblées à la fois en leur centre et à leurs extrémités (fig. 4). Détail d'un module élémentaire : 43 kg d'aluminium pour une longueur de 3,75 mètres (fig. 5).

© Paul Andreu et Bernard Vaudeville.

Un programme collégial

La modalité même de consultation – un dialogue compétitif –, la manière dont le programme était défini par des objectifs à la fois généraux et précis, la simplicité et la franchise des discussions ont, de prime abord, servi de cadre à l'élaboration du projet. Utilisateurs, architectes, ingénieurs, tous ceux qui ont participé à cette phase ont leur part dans le projet final, non parce que le parti retenu est une synthèse improbable de solutions contraires, un compromis, mais parce que ce dont nous avons parlé, assez longuement et posément pour qu'il en sorte quelque chose, n'était pas des réponses qu'il fallait trouver, mais des questions qu'il fallait énoncer clairement.

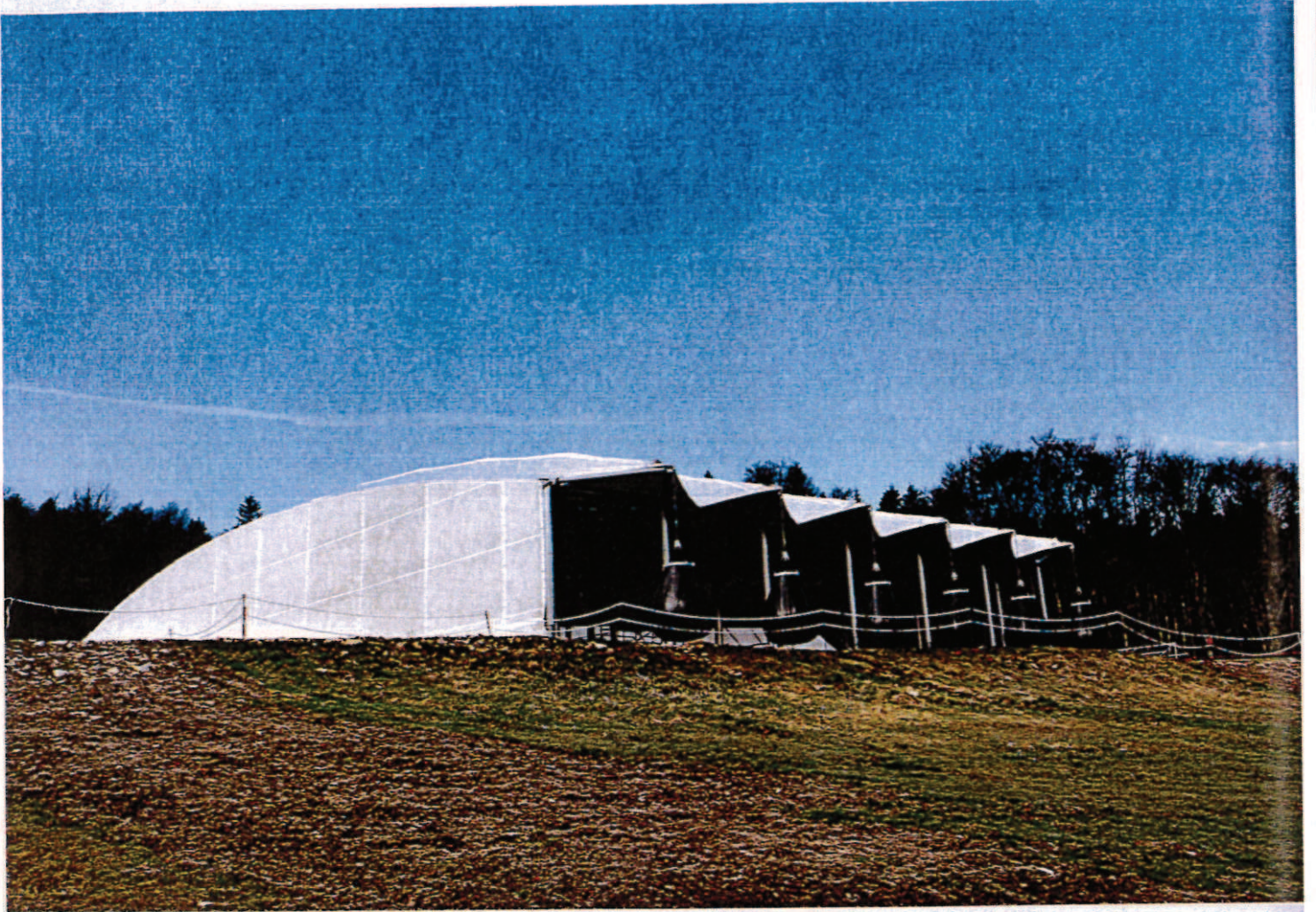
La passion au service de la création

Le choix qui a été fait par notre équipe n'a pas été celui d'un projet arrêté. Une large place restait à l'imagination, au dialogue avec le maître d'ouvrage et avec tous ceux qui utiliseraient la construction. Je dois dire ici, et répéter, ce que l'ouvrage doit à la bonne entente, à la passion commune qui a régné au sein de la maîtrise d'œuvre. J'associe volontiers mon nom à celui des ingénieurs avec qui j'ai collaboré. Jamais cela n'a été aussi justifié que pour le projet de Bibracte. Entre Bernard Vaudeville et moi, cela a été, au sens le plus noble, un jeu, celui de la générosité et de l'esprit, de la conviction et de la délicatesse. Dans toute création, il y a toujours quelque chose qui rappelle l'enfance. Sans rien oublier de nos connaissances, nous avons donc joué comme des enfants, retrouvé la simplicité des questions d'enfants. Bernard a également accepté de prendre la plus grande part du travail à un moment où j'étais moins disponible. Je lui en suis toujours reconnaissant.

La conception du prototype

Nous étions chargés de concevoir un prototype pouvant s'adapter à toutes sortes de fouilles, et de le mettre en œuvre à Bibracte pour en vérifier les performances. Les écueils à éviter étaient nombreux. Les plus extrêmes : tenter de définir un ouvrage universel, ce que le bon sens condamne d'une phrase « qui trop embrasse mal étreint », et prévoir des variantes si nombreuses que le sens même du projet se perde et qu'il ne propose rien de mieux que les abris habituels de planches et de tôles. Plutôt que d'inventer des solutions voyantes et radicales, ou de tenter d'adopter les meilleures solutions à des problèmes partiels, nous avons patiemment rassemblé et examiné les critères qui nous permettraient de juger une solution globale. Nous l'avons exprimé ainsi dans le rapport d'avant-projet.





8.



Une performance recherchée

Les grands objectifs de ce prototype s'inscrivent selon notre équipe dans une qualité de « valeur ajoutée » par rapport aux systèmes actuels de couvertures. L'intérêt de cette étude de définition et sa pertinence réside dans la capacité *in fine* de notre équipe à proposer une couverture la plus performante possible selon les critères suivants :

- > absence de poteaux gênants pour le fonctionnement du chantier de fouilles ;
- > confort de travail amélioré du chantier ;
- > meilleure présentation du chantier et des vestiges au public ;
- > écriture contemporaine de l'abri dans le site ;
- > absence de montage/démontage/stockage chaque année ;
- > accueil du public en accord avec la réglementation applicable ;
- > rapidité et facilité de montage.

Cette optimisation et ces critères demeurent pour nous les points dénominateurs du prototype dans son aspect général. Car, en effet, ils demeurent communs aux exigences propres à chaque chantier de fouilles, même si l'ordre des priorités reste différent. Nous présentons dès lors le programme technique détaillé.

Un principe de structure simple et modulable

Très vite, il nous est apparu qu'il fallait faire une couverture en toile et concevoir une structure « malléable ».

> Une toiture en toile pour assurer une bonne étanchéité et un éclairage adapté au travail de fouille – chaque fois particulier – et à la prise fréquente de photographies. Cette toiture est un élément spécifique à chaque site.

> Une structure malléable, composée de quelques éléments répétitifs que des équipes réduites pourraient monter sans avoir recours à des moyens lourds de levage, faciles à stocker et à transporter. Une sorte de structure tridimensionnelle, portant essentiellement sur des poteaux périphériques mais aussi, en cas de besoin, en particulier dans des sites enneigés l'hiver, sur quelques poteaux intermédiaires ayant un impact très réduit sur le sol fouillé et déplaçables facilement sans avoir à démonter la toile. Cette structure devait pouvoir s'adapter à tous les sites.

Entre jeux d'assemblage et systèmes de poids

Mais quelle structure ? Nous avons réfléchi aux exemples simples que nous pouvions connaître, les structures des marchés de rue, celles des petits cirques... Je ne sais plus dans quel livre ou publication Bernard Vaudeville a trouvé celle qui nous conviendrait, à savoir un assemblage de poutres « Ming ». Utilisées en Chine, à l'époque Ming, ces petites poutres s'assemblent par leurs centres et leurs extrémités suivant une figure de base qui ressemble à celle que font deux enfants qui croisent leurs bras pour jouer « à la chaise » et en porter un troisième sans effort. Cela donne une structure très souple, qu'on peut construire au fur et à mesure avec des supports provisoires. Comme toujours, ce n'est simple qu'un moment, un réseau de câbles est nécessaire pour supporter les efforts de soulèvement du vent, les pièces d'assemblages doivent être précises et pensées de manière ergonomique. Il faut également des contrepoids pour que la structure soit « amarrée »

au sol sans être attachée et risquer un arrachement. Ici, encore, nous avons regardé autour de nous. Que font les forains ? Certains utilisent des masses de fonte, mais ce n'est possible que lorsque les structures sont petites et les masses réduites. D'autres utilisent des sacs qu'ils remplissent temporairement de sable. Les fabricants de lignes de protection pour les travaux routiers ont eu une idée encore meilleure : avoir des structures légères en plastique que l'on transporte vides, que l'on remplit d'eau une fois qu'elles sont positionnées, puis que l'on vide grâce à une bonde à la fin des travaux pour les reprendre et les transporter ailleurs. Le sable encombre, pas l'eau. Nous voulions faire des sacs remplis d'eau. Nous y avons renoncé de peur que de mauvais plaisants les percent. Après avoir un moment évoqué la possibilité d'utiliser des matériaux thixotropiques qui, comme les sables mouvants, perdent leur rigidité et s'écoulent quand on les soumet à des vibrations, nous nous sommes dit que des sacs pleins de gravas – ils n'en manquent pas sur les chantiers de fouilles et n'encombrent pas par la suite – feraient très bien l'affaire. Nous les avons dessinés avec beaucoup de soin en pensant à la forme des fromages qu'on laisse pendre dans un torchon ou une vessie. L'important, sur le plan expressif, c'est qu'ils ne touchent pas le sol et que leur couleur, sans heurter celles de l'environnement, reste insolite.

Une structure adaptée pour toutes les circulations

Tout un autre pan de l'étude a été consacré aux circulations de travail à la périphérie des abris, de leur raccord avec les passerelles qui les prolongent dans l'espace des fouilles, celles, indépendantes, des circulations pour les visiteurs, des lieux d'information et des lieux qui offrent des vues sur les fouilles. Un autre encore, avec des solutions « de campagne », pour assurer tantôt une très bonne étanchéité des façades latérales, tantôt une circulation de l'air qui limite l'inconfort de la chaleur l'été. Un bon nombre d'autres encore.

Des idées simples, souvent assez joyeuses... mais qui sont le contraire de la facilité. Pour les mettre en œuvre, beaucoup d'études techniques très précises ont été nécessaires, des mises au point, voire des remises en cause, beaucoup de bonnes volontés additionnées, je le redis encore.

À la fin, un curieux ouvrage dans le paysage de Bibracte. Posé là comme un gros insecte, un très gros insecte. Un monument ? Certainement pas, seulement un ouvrage temporaire. Un ouvrage d'architecture ? J'espère que c'est bien ainsi qu'il est perçu. Nous avons tout fait pour cela, pour retrouver, avec toute la technique utile, cette figure fondatrice, mythique, de l'architecture : l'abri.

Paul Andreu

Fiche technique

Maître d'ouvrage : Bibracte SAEMN (devenue Bibracte EPCC au 1^{er} janvier 2008).
Concepteur : Paul Andreu, Paris.
Bureau d'études : Bernard Vaudeville, ingénieur architecte, RFR / Tess, Paris.
Bureau de contrôle : Socotec, Paris et Nevers.
Agrément toile : Jean Gotlibowicz, Paris.
Entreprise titulaire du marché : Sipral, Prague.
Fabricant de la couverture : Dbi et le bureau d'études Abaca, Montpellier.

Page de gauche

Figure 6
 Angle nord-est de l'abri, avec ses pignons occultés par un voile pare-pluie.

Figure 7
 La structure en cours de montage : quelques élingues et poteaux provisoires légers suffisent à sa stabilisation.

Figure 8
 Vision traversante de l'abri vers l'aval : aucun appui intermédiaire ne vient perturber la vue.

Figure 9
 En surplomb des vestiges, les passerelles amovibles à l'esthétique de matériel de chantier permettent aux visiteurs de cheminer dans l'abri.

Figure 10
 Les poteaux des pignons sont fixés sur une sablière qui est lestée par des gabions remplis de tessons de poterie et de tuiles collectés sur le chantier.

Photographies Antoine Maillier.
 © Bibracte, sauf mentions contraires.
 © Paul Andreu, architecte, Paris.

Huang Yong Ping installe ses « Empires » au Grand Palais

JUDITH BENHAMOU-HUET - LES ECHOS | LE 09/05/2016



Une fois tous les deux ans, à Paris au Grand Palais, Monumenta représente un acte de bravoure créative - l'opération la plus gigantesque du calendrier de l'art contemporain international. Le combat de titan d'un artiste qui doit lutter pour exister, avec (ou contre) un lieu certes sublime, mais immense : la nef (13.500 m², 35 mètres de hauteur), couronnée d'une paroi de verre aux structures métalliques majestueuses. Le Franco-Chinois Huang Yong Ping (né en 1954) est un petit homme par la taille, mais grand par le savoir et par l'oeuvre. Une créature de moins d'un mètre soixante capable, comme dans les légendes, de défier par son esprit, les monstres les plus féroces...

D'ailleurs, son travail utilise une imagerie qui appartient à l'univers des contes. Le personnage principal de son installation parisienne est un serpent - pas un vrai... plutôt un serpent de mer dont il ne resterait que le squelette comme ceux présentés au Muséum d'histoire naturelle (le commissaire de l'exposition, Jean de Loisy, raconte que l'artiste aurait été très impressionné par sa première visite au Muséum). Au Grand Palais, son squelette de serpent en aluminium mesure 254 mètres de long et pèse 133 tonnes. Il est posé sur 305 containers, juxtaposés jusqu'à mesurer 17 mètres de hauteur. Ping a transformé ainsi ce lieu extraordinaire en un paysage industriel. Une vue des docks d'un grand port, avec la mer en moins. Au sommet d'un de ces amoncellements de containers est posée une anomalie : la réplique géante d'un bicorné de Napoléon (5,30 mètres de haut).

Allégorie de notre monde

L'ensemble n'est peut-être pas beau (ou sinon du genre de beauté qu'on prêterait à une usine placée au cœur de Paris), mais il est efficace et riche de sens. L'installation peut se lire comme un rébus. On y trouve un symbole de l'Empire et de la conquête : le bicorné. En France comme en Chine, Napoléon est un sujet de fascination. Le serpent évoque la transformation, l'être pernicieux qui, dans la culture occidentale, incite à croquer la pomme. Dans la pharmacopée chinoise, en revanche, il est source de remèdes. Il est ici question de la Chine, usine de la planète, et de la vieille Europe raffinée.

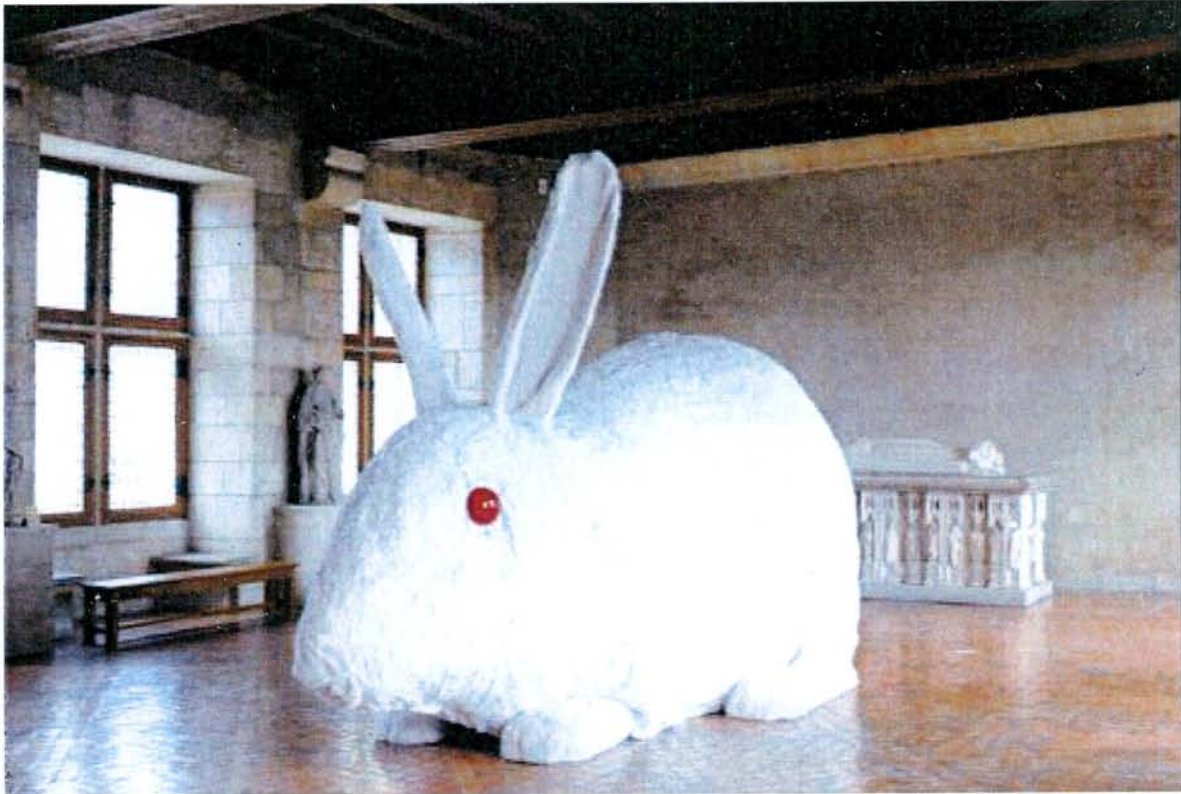
L'oeuvre de 980 tonnes baptisée « Empires » est une allégorie de notre monde, de ses stratégies géopolitiques et économiques Est-Ouest. Huang Yong Ping, en géant de la pensée expliquée en trois dimensions, fait le lien entre les deux, sans porter de jugement, ni délivrer de prophétie.

● « Empires » de Huang Yong Ping, Paris, Grand Palais, jusqu'au 18 juin, www.grandpalais.fr

Judith Benhamou-Huet

Les monuments nationaux en quête d'art contemporain

Mis à jour le 28/04/2012 à 10:06



L'installation contemporaine «Great Stuffed Rabbit», de Christian Gozenback, dans le Palais Jacques-Cœur à Bourges l'été dernier. *Crédits photo : Didier Plowy*

Les conservateurs sont de plus en plus favorables à l'accueil d'installations et d'œuvres contemporaines pour élargir le potentiel des sites et stimuler la fréquentation.

Depuis plus de quinze ans, les monuments d'État ont ouvert leurs portes à des installations ou des expositions d'art contemporain. Même le Panthéon, lieu propice au recueillement et à la permanence du temps, a cédé à la confrontation de l'ancien et du nouveau. Lors du Festival d'automne 2006 à Paris, l'artiste brésilien Ernesto Neto avait déployé une installation monumentale, Léviathan Thot, sous la

coupole.

Depuis trois ans, le Centre des monuments nationaux (<http://www.monuments-nationaux.fr/>)(CMN) a mis sur pied des saisons d'art contemporain allant de mai à octobre. Cet été, une trentaine de sites, dont Le Mont-Saint-Michel, le château de Rambouillet ou l'abbaye de Montmajour, vont donner carte blanche à un artiste, sur le thème alléchant et flou de l'imaginaire.

Casser l'impression de déjà-vu

«La thématique est large, on pourrait y mettre tout, mais on ne laissera pas faire n'importe quoi », explique Christian Caujolle, le commissaire de la saison. Homme d'images, cofondateur de l'agence VU, il a tenté de mettre en relation des œuvres et des monuments qui aient un lien, a mélangé des valeurs sûres, comme la photographe Sarah Moon (à la Cité de Carcassonne) ou l'artiste catalan Antoni Tapies (à l'abbaye de Beaulieu-en-Rouergue (<http://www.art-beaulieu-rouergue.com/>)), et des plus jeunes, comme le vidéaste anglais Mat Collishaw (Palais Jacques-Cœur à Bourges (<http://palais-jacques-coeur.monuments-nationaux.fr/>)).

Christian Caujolle s'est par ailleurs attaché à ce que l'on ne «montre pas l'immontrable », notamment dans les lieux spirituels ou de mémoire, comme l'Arc de triomphe. «La saison n'est pas là pour choquer, mais pour interroger », poursuit-il. Plus de 9 millions de visiteurs (dont 3 pendant l'été) se sont rendus, l'an dernier, dans un des sites gérés par le CMN. Et tous, c'est une litote, n'aiment pas être confrontés à des vidéos ou à des sculptures décalées dans des lieux séculaires. «L'art contemporain divise nos visiteurs, notamment les Français qui ont un rapport fort avec leur patrimoine », admet Nadia Croquet, responsable des manifestations culturelles au CMN.

Mais le mouvement, qui attire un autre public que les habitués, n'est

pas près de s'arrêter. Il permet notamment d'aiguiser le désir de visite, de casser l'impression de déjà-vu et de montrer qu'un monument n'est pas figé pour l'éternité.

«Si les propriétaires de châteaux anciens vivaient encore, ils meubleraient leur demeure grâce à de grands designers ou à de grands artistes, ils seraient de leur temps », estime Nadia Croquet.

LIRE AUSSI:

» [Moins d'art contemporain à Versailles \(http://www.lefigaro.fr/culture/2012/01/27/03004-20120127ARTFIG00266-moins-d-art-contemporain-a-versailles.php\)](http://www.lefigaro.fr/culture/2012/01/27/03004-20120127ARTFIG00266-moins-d-art-contemporain-a-versailles.php)

» [Giuseppe Penone, l'invité de Versailles en 2013 \(http://www.lepoint.fr/culture/art-contemporain-a-versailles-oui-mais-avec-une-autre-vision-26-01-2012-1423998_3.php\)](http://www.lepoint.fr/culture/art-contemporain-a-versailles-oui-mais-avec-une-autre-vision-26-01-2012-1423998_3.php)

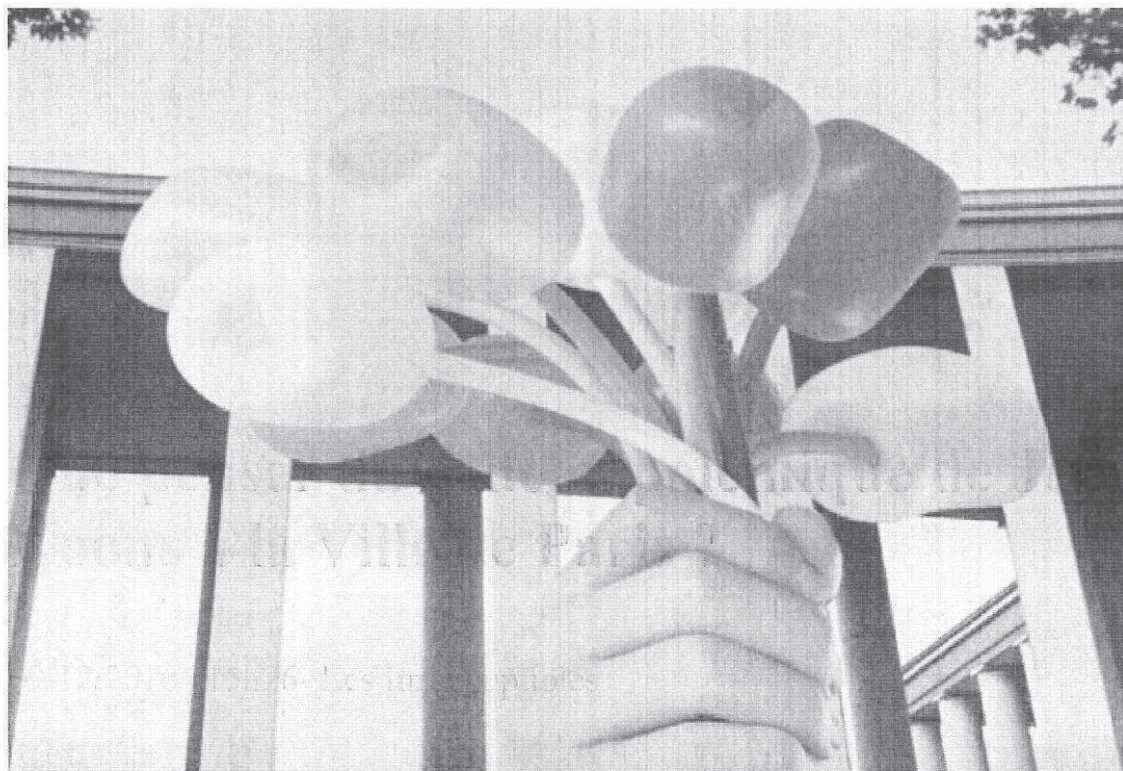
» [Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques \(http://mediatheque-numerique.inp.fr/index.php/actes_de_colloque/rencontres_du_patrimoine/exposer_l_art_contemporain_dans_les_monuments_historiques\)](http://mediatheque-numerique.inp.fr/index.php/actes_de_colloque/rencontres_du_patrimoine/exposer_l_art_contemporain_dans_les_monuments_historiques)



Claire Bommelaer

Que penser du cadeau polémique de Jeff Koons à la Ville de Paris ?

09/12/2016 | 15h26- Les Inrockuptibles



Jeff Koons, «Bouquet of Tulips 2016» (détail). Photo Michel Euler. AP

Pour commémorer les attentats du 13 novembre, Jeff Koons fait don à Paris de l'une de ses sculptures, un gigantesque bouquet qui sera installé entre le Palais de Tokyo et le MAMVP – un geste autoritaire participant de la starisation du système. Spécialiste de l'art dans l'espace public, le curateur Guillaume Désanges défend l'alternative d'un art contextuel et critique. Entretien.

Fin novembre, quelques semaines après le premier anniversaire des attentats du 13 novembre, Jeff Koons annonçait sa décision d'offrir à la ville de Paris l'une de ses sculptures : un bouquet de fleurs géant (10 mètres de haut pour être précis) en bronze, inox et aluminium, tenu par une main évoquant la Statue de la Liberté – offerte quant à elle par la France en 1886. A l'initiative de l'ambassadrice des Etats-Unis Jane D. Hartley, *Bouquet of Tulips* sera installé à Paris sur le parvis entre le Palais de Tokyo et le Musée d'Art Moderne courant 2017. Voilà pour les faits. Nos confrères de *Libération* ou du *Monde* relevaient à juste titre les opacités de financement de ce « don » (dont le coût de fabrication, estimé à trois millions, se fera par mécénat privé) ou encore les motivations ambiguës du choix de l'emplacement, sans grand lien avec les attentats mais venant au contraire offrir une exposition de choix à un artiste-star qui n'en manque pas franchement.

On peut également, une fois l'effet d'annonce retombé, se demander en quoi la sculpture de Jeff Koons réussit à faire art ou non. Est-ce parce qu'il investit un espace consacré comme tel, parce que lui-même s'est à force imposé comme le paragon de ce qu'aiment à dénoncer les contempteurs de l'art contemporain, parce qu'enfin, il a été consacré par le Centre Pompidou

en 2014 qui lui dédia une exposition rétrospective que son projet s'y range forcément ? Les questions se posent aussi dans le contexte français spécifiquement, dont les dernières années ont vu s'affirmer une fâcheuse tendance à s'arroger le droit de dégrader les œuvres placées dans l'espace public — Anish Kapoor à Versailles, Paul McCarthy sur la place Vendôme. Spécialiste de l'art dans l'espace public, le curateur Guillaume Désanges réagit à la polémique Koons pour la replacer dans un contexte élargi. Et apporter des clefs de réponses sur ce que pourrait être un art dans l'espace public contextuel, critique et non-autoritaire. Entretien.



Jeff Koons, «Bouquet of Tulips 2016». Photo Michel Euler. AP

En hommage aux victimes du 13 novembre, Jeff Koons vient d'annoncer qu'il faisait don à la ville de Paris d'une de ses sculptures, un bouquet de fleurs monumental qui sera installée sur le parvis du Musée d'Art Moderne et du Palais de Tokyo. Vous qui vous travaillez sur l'art dans l'espace public, avez-vous suivi la polémique ?

Guillaume Désanges – Pas précisément. A priori je n'ai rien contre, mais en revanche, ici, l'enjeu artistique m'échappe. Je m'intéresse aux enjeux de l'art dans l'espace public, et à la manière dont un contexte peut venir perturber l'œuvre mais aussi la nourrir. Lorsqu'on installe une œuvre d'un artiste consacré comme Jeff Koons entre deux grandes institutions, même si c'est en extérieur, il s'agit d'une simple continuation du musée. Ceci d'autant plus que le Palais de Tokyo et toute la zone du Champ de Mars et de la Tour Eiffel sont historiquement lieu des grandes expositions universelles : topographiquement, je dirai que ce terrain est réservé aux expositions, donc pas vraiment un espace de passage, ni un espace autre. Il me semble que l'on se trouve quelque part entre l'architecture et l'aménagement, comme c'est le cas lors des 1% artistiques. Pour moi, ce projet a plus à voir avec des formes événementielles, qu'il n'est par conséquent par forcément de mon ressort de juger. Ce que je sens, c'est que ce n'est pas l'art que l'on convoque, mais une figure de l'art. Comme une manière de dire que Paris, comme capitale internationale, devrait avoir un Jeff Koons.

En quoi la sculpture échoue-t-elle en tant qu'oeuvre d'art ?

L'art que j'aime n'est pas célébratif mais critique. La célébration affective de l'événement tragique a été prise en charge par les manifestations populaires, lorsque les gens ont déposé des fleurs et des bougies devant les lieux touchés. C'était nécessaire et spontané. Ce que l'on peut attendre de l'art, c'est un point de vue autre. En cela, tout monument commémoratif du 13 novembre se devrait d'être critique par rapport à cet événement. Que révèle un tel événement sur la société française, sur notre époque, sur ses fractures ? Cette réflexion n'a pas été enclenchée politiquement sous couvert qu'expliquer serait excuser. Un tel positionnement est une négation des pouvoirs de l'intelligence, et donc de l'art. Dix ans après l'attaque du 11 septembre, particulièrement traumatique pour la société américaine, le MoMA PS1 à New York avait organisé une exposition sur le thème de la mémoire de l'événement – je ne l'ai pas trouvée réussie à l'époque, justement parce qu'elle n'osait pas sauter le pas vers cette position critique.

En l'occurrence, la sculpture de Jeff Koons peut être critiquée en tant que monument, qui entend répondre aux enjeux d'hommage ou de mémoire, mais pas en tant qu'art dans l'espace public. L'intervention de Jeff Koons à Versailles m'intéressait davantage : il m'a semblé que l'enjeu de l'espace public était paradoxalement plus présent. Même s'il intervenait à l'intérieur du château, dont l'accès est payant, la tension entre les œuvres et le contexte était plutôt intéressante – sans savoir s'il fallait y voir une critique de Versailles ou de Koons, les deux partageant la même esthétique outrancière.

A propos de Versailles, on se souvient du lever de boucliers déclenché par l'installation du *Dirty Corner* d'Anish Kapoor dans les jardins du château, succédant aux mêmes réactions face à *Tree* de Paul McCarthy place Vendôme peu auparavant...

Les réactions à Kapoor ou à McCarthy venaient clairement alimenter certaines tendances réactionnaires contre l'art contemporain, mais en soi, que l'art provoque des réactions est plutôt sain. L'art doit créer de la résistance aux formes dominantes, ce qui implique de créer a minima du dialogue, et au maximum de la tension. En revanche, ce que je trouve problématique dans la plupart des projets publics, c'est le côté définitif – c'est le cas pour Koons, mais ça ne l'était ni pour Kapoor, ni pour McCarthy. A ce titre, je trouve étonnant qu'on ait pu condamner l'occupation du parvis de la place de la République lors de la Nuit debout au motif d'une privatisation de l'espace public, alors qu'il s'agissait d'un geste éphémère, respectueux et collectif, pour ensuite célébrer l'installation d'une sculpture pérenne de Koons dans l'espace public.

Comment imaginer une forme de commémoration ou de monument qui ne soit ni permanente, ni impérialiste ?

Chez un artiste comme Thomas Hirschhorn, avec qui j'ai collaboré sur certains projets, la beauté vient précisément du caractère précaire – même s'il parle lui-même de "monuments" à propos de certaines de ses œuvres fabriquées avec des matériaux pauvres. En s'inspirant des formes de commémoration populaire comme le monument à Lady Diana improvisé au pied de la Flamme de la Liberté à sortir du tunnel de l'Alma à Paris, il dédie des monuments à Gramsci, Deleuze, Bataille ou Spinoza. Il choisit des quartiers hors des zones culturelles et fait appel à la population locale pour installer et faire vivre ses monuments, qui comprennent souvent d'autres ressources comme un espace de documentation, un bar ou une vidéothèque.

La différence fondamentale est qu'il vient habiter temporairement un espace public et le partager, et non l'occuper ou l'annexer définitivement. Cela a été le cas depuis le début de sa pratique : bien qu'il vienne de l'abstraction et que c'est un immense sculpteur, il a toujours travaillé à la fois dans le musée et dans la rue, comme une manière de mettre en tension l'art et le réel, le poétique et le politique. C'était aussi le cas dans l'une de ses œuvres anciennes, où il avait déposé dans la rue des travaux de collage sur bois et papier, en filmant leur devenir dans l'espace public, jusqu'à ce qu'ils soient jetés par des éboueurs. L'œuvre s'appelait

Quelqu'un prend soin de mon travail. C'était une magnifique rencontre : de l'artiste et des éboueurs chacun avait fait son travail, mais dans le réel, à un moment donné, leurs chemins se croisaient.

L'artiste Theaster Gates, avec lequel je développe une collaboration depuis 2 ans à Chicago adresse également à sa manière ces questions là – pas forcément par rapport à la commémoration, mais dans l'imbrication entre l'art et les publics dans le cadre de contextes urbains. Dans le South Side, un quartier défavorisé majoritairement occupé par la communauté africaine américaine, il mène depuis 2009 un projet intitulé Dorchester Project. Il a racheté ou récupéré des bâtiments auxquels il a redonné de nouvelles attributions : une bibliothèque immense entièrement dédiée à la culture africaine américaine, un cinéma, un lieu pour venir écouter de la musique. Il travaille en collaboration avec les habitants et mène tout un travail de recyclage, organisant aussi des ateliers et des rencontres. Je participe à ce projet en y organisant sur place une résidence expérimentale appelée la *Méthode Room*. On est chez lui entre l'art, le social et la rénovation urbaine, un brouillage qui n'est d'ailleurs pas forcément son problème, mais celui des observateurs de l'art.

Comme Theaster Gates, on attendrait donc d'un artiste qu'il profite de son statut pour réintroduire la pensée critique qui peine à être formulée par les positions officielles ?

Dans un entretien que j'ai réalisé avec lui, Daniel Buren rappelait que tout autant que le réalisme socialisme, le réalisme capitaliste avait produit des formes esthétiques autoritaires. Pour illustrer son propos, il prenait pour exemple une sculpture monumentale de Picasso au pied d'un building à Chicago. Je dis souvent à mes étudiants que toute exposition, celles que j'organise y compris, est la manifestation d'une idéologie et la légitimation d'un pouvoir. Reste à savoir lesquels. Lorsqu'on choisit Jeff Koons, on ne peut pas ignorer que l'on vient renforcer certains systèmes de valeur, et à travers lui appuyer l'image d'un idéal de l'occident attaqué, tout en légitimant les institutions qui se trouvent alentours. Tout en étant d'une barbarie absolue, il n'en reste pas moins que le 13 novembre pointe aussi des problèmes sociaux, raciaux, religieux et symboliques qui ne sont pas adressés ici.

En tant que commissaire, comment auriez-vous répondu à la commande d'un monument commémoratif du 13 novembre ?

En tant que commissaire, j'essaye de prendre en compte le fait que l'art doit produire une alternative partageable, qui vient montrer autre chose que la publicité, la propagande ou l'art officiel, qu'il n'est pas nécessaire de venir redoubler. Cependant, je ne suis pas romantique et je ne pense pas que l'art va venir résoudre ou pacifier une situation, mais simplement contester le cours normal des choses. Pour cela, il importe d'être déterminé, responsable et empli d'une certaine humilité – parce qu'on sait que le contexte va nécessairement venir perturber l'intention première.

Je crois que l'art dans l'espace public ne doit pas provenir d'une demande d'un commanditaire mais d'une nécessité pour l'artiste : Thomas Hirschhorn, Theaster Gates ou encore Jiri Kovanda, avec qui j'ai aussi travaillé, interviennent de leur propre initiative, ce qui leur confère une plus grande liberté. C'est là que la charge critique peut refaire surface. Je crois que le choix de l'artiste est très important, non pas dans ce qu'il représente, mais dans son engagement direct avec les spécificités d'un terrain.



**Direction
générale
de la création
artistique**

Les publics de l'art contemporain

Première approche

Exploitation de la base d'enquête du DEPS

**« Les pratiques culturelles des Français
à l'ère du numérique - Année 2008 »**

Laurent Babé

Bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion

REPERES DGCA
N° 6.02 – Octobre 2012

Les publics de l'art contemporain

Première approche

Cette synthèse a été réalisée sur la base de l'enquête sur les « Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique – Année 2008 »¹, mise à la disposition de la direction générale de la création artistique par le DEPS. Elle rend également compte des évolutions enregistrées par rapport à la précédente étude (1997). A ce sujet, le respect d'un seuil de fiabilité statistique impose de ne conclure à de réelles tendances d'évolution qu'au-delà de deux points d'écart à la hausse ou à la baisse entre les deux enquêtes. En conséquence, en deçà de ce seuil, la tendance est considérée comme stable.

Un champ de pratique de sortie imparfaitement cerné par l'enquête

L'enquête Pratiques culturelles des Français de 15 ans et plus ne permet pas une identification immédiate des disciplines de la création contemporaine relevant du domaine des arts plastiques.

Les questions posées aux personnes enquêtées permettent d'identifier clairement trois types de sorties relevant de l'art contemporain :

- Les visites de galeries d'art ;
- Les visites d'expositions de photographie ;
- Les visites de musées d'art moderne ou contemporain.

En revanche, la rubrique « Expositions temporaires de peinture ou de sculpture » inclue les visites d'expositions d'art contemporain, mais sans qu'une question complémentaire soit posée qui permette de les distinguer. Pour cette raison, il a paru préférable de ne pas évoquer, même pour mémoire, les résultats observés sur cette sortie.

I. Fréquentation de l'art contemporain au cours de la vie

Trois Français sur cinq (61%) n'ont jamais fait l'expérience de la fréquentation d'une galeries d'art au cours de leur vie. La proportion est très proche en ce qui concerne celle des expositions de photographie (64%).

Pour les galeries d'art, cette proportion de « non public » est assez homogène quel que soit le profil des publics, à quelques exceptions près : on a davantage fréquenté une galerie dans sa vie quand on relève des CSP cadres et professions intellectuelles supérieures, professions intermédiaires, artisans/chefs d'entreprise ou encore étudiant, et si l'on habite dans des villes de plus de 100 000 habitants et en région parisienne.

Mais, toujours dans le cas des galeries d'art, il est important de noter que sur dix ans, la proportion de « non public » est plutôt en régression (contre une stabilité de celle des expositions de photographie). En effet, la fréquentation d'une ou

¹ Ouvrage « Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique publié aux éditions La Découverte/Ministère de la culture et de la communication. L'ensemble des résultats de l'enquête 2008 est disponible sur le site www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr

plusieurs galeries au cours de la vie a progressé de 5 points entre 1997 et 2008 (respectivement 34% et 39%). Ce recul du « non public » s'observe dans toutes les catégories d'âge, ainsi que dans les CSP moins touchées par cette pratique (agriculteurs, employés, ouvriers), et dans les villes moyennes (de 20 000 à 100 000 habitants).

II. Fréquentation annuelle de l'art contemporain

1. Trois pratiques de sortie très stables depuis dix ans au sein de la population française de 15 ans et plus

Par rapport à 1997, on constate une grande stabilité dans les trois niveaux de fréquentation suivants :

- Visite d'expositions de photographie : 15% (inchangé entre 1997 et 2008)
- Visites de galerie d'art : 15% (inchangé)
- Visites de musées d'art moderne/contemporain : 9% (inchangé)

On notera que la fréquentation (déclarée par les personnes interrogées) des galeries d'art et des expositions de photographies se situe, dans le champ de la création artistique, dans la même fourchette que celle du théâtre ou du cirque, soit sensiblement au-dessus de celle de la majorité des autres catégories de spectacles vivants.

On peut estimer, grâce à ces trois « taux de pénétration », le public susceptible de fréquenter ponctuellement ou assidûment les galeries d'art, comme celui des expositions de photographie, à 7 à 8 millions de Français de 15 ans et plus, et celui des musées d'art moderne/contemporain à 4 à 5 millions de personnes.

Pour compléter cette lecture qui distingue les trois types de sorties, et tenir compte des pratiques par les mêmes individus de deux ou trois d'entre elles, on peut dégager la synthèse suivante : globalement, la sortie au cours de l'année à au moins un de ces trois types de lieu (musées d'art moderne ou contemporain, galeries d'art et expositions de photographie) clairement identifiés par l'enquête concerne près d'un Français sur quatre (24%) de 15 ans et plus ce qui correspond à un bassin de public potentiel, régulier ou ponctuel, de 12 millions d'individus.

Pour mémoire, la fréquentation des expositions de peinture/sculpture est également très stable (24% en 2008, 25% en 1998). Au total, près d'un tiers (31%) des Français de 15 ans et plus pratiquent chaque année les quatre types de sorties.

2. Ces pratiques de sortie touchent différemment les Français selon leur catégorie socioprofessionnelle ou leur catégorie de résidence

Le sexe et l'âge interviennent assez peu dans le taux de pratique des trois sorties, à l'exception toutefois d'une fréquentation supérieure des musées d'art moderne ou contemporain par les jeunes de 15 à 24 ans (12-13% d'entre eux déclarent en avoir fréquenté au moins une fois dans l'année, contre 9% en moyenne nationale).

Il n'en est pas de même des catégories socioprofessionnelles.

En effet, le taux de fréquentation des musées d'art moderne ou contemporain est incomparablement plus élevé que la moyenne nationale (9%) au sein de la catégorie des cadres/professions intellectuelles supérieures (31%, même si ce taux est en recul par rapport à 1997, quand il atteignait 35%), et il est sensiblement plus fort au sein des étudiants (17%) et des professions intermédiaires (14%).

Les mêmes observations peuvent être faites sur le taux de pénétration de la fréquentation des expositions de photographie et des galeries, la fréquentation de ces dernières étant par ailleurs très forte au sein de la catégorie des artisans et chefs d'entreprise.

Ces trois pratiques de sorties sont également très inégalement présentes dans la population française de 15 ans et plus selon les catégories d'habitat : résider à Paris est particulièrement discriminant dans le taux de fréquentation des galeries et des musées d'art moderne ou contemporain (respectivement 46% et 41%, contre 15% et 9% dans la population française). Habiter dans une ville de plus de 100 000 habitants ou en agglomération parisienne est également, quoique que dans une bien moindre mesure, plus favorable.

En reprenant cette fois la population cumulée (voire page 3) qui a déclaré avoir fréquenté dans l'année au moins une fois un, deux voire trois de ces lieux, on constate que quatre catégories professionnelles sont touchées par cette pratique dans une proportion bien supérieure à la moyenne de 24% : les catégories cadres et professions intellectuelles supérieures (57%), les professions intermédiaires (34%), les étudiants (33%) et les artisans/commerçants/chefs d'entreprise (28%). On constate également une beaucoup plus forte fréquentation globalisée de ces trois lieux dans les villes de plus de 100 000 habitants et en région parisienne (29% et 28%) mais surtout à Paris (64%).

3. Un profil de public peu marqué en termes d'âge et de sexe...

Il est intéressant d'observer qu'en termes d'âge, les Français déclarant avoir fréquenté au moins une fois dans l'année une galerie d'art ou une exposition de photographie ont un profil très proche de celui de la population française, ce qui est très différent de la situation des publics des spectacles, qui enregistrent le plus souvent des sur-représentations ou sous-représentations des différentes tranches.

Cette représentation équilibrée des âges est cependant moindre dès qu'on en observe le public le plus assidu (trois fois et plus dans l'année) : les assidus à ces deux sorties enregistrent une sur-représentation des deux tranches de 45 à 64 ans. A l'opposé, le profil des publics assidus des galeries d'art marque une sous-représentation des Français de 15 à 34 ans.

Toujours en termes d'âge, la fréquentation déclarée des musées d'art moderne ou contemporain est, elle aussi, très proche du profil de la population française, à deux exceptions : forte sur-représentation des jeunes de 15 à 19 ans (12% contre 9% dans la population française), du fait probable des sorties scolaires, sur-représentation des 20-24 ans, et forte sous-représentation des plus de 65 ans (11% contre 20% dans la population).

La composition des publics des galeries selon le sexe, telle qu'elle ressort des déclarations, est inverse selon la fréquence de la fréquentation : les hommes sont

sur-représentés dans la fréquentation ponctuelle, les femmes le sont dans la fréquentation assidue.

Les publics déclarés des expositions de photographie, comme ceux des musées d'art moderne ou contemporain, sont quant à eux fidèles au profil de la population française de 15 ans et plus en termes de sexe.

4. ... mais beaucoup plus marqué quant aux autres critères socio-démographiques, en particulier pour les publics les plus assidus

Tout d'abord, comme dans le cas du spectacle vivant et d'une très grande majorité de sorties culturelles, la sur-représentation des catégories socioprofessionnelles supérieures et des habitants de Paris intra-muros est très marquée, a fortiori dans la part des publics les plus assidus (3 sorties ou plus dans l'année). En effet, les cadres et professions intellectuelles supérieures sont très sur-représentés dans le public (tel qu'il ressort des déclarations des personnes enquêtées) des galeries et expositions de photographie, au sein du public occasionnel (19% de ce public contre 9% dans la population française de 15 ans et plus) et encore plus nettement quand la fréquentation est plus assidue (30%). La sur-représentation des professions intermédiaires et des étudiants et écoliers existe aussi, mais dans une moindre proportion. Agriculteurs, employés et ouvriers sont sous-représentés.

Ces caractéristiques sont encore plus accentuées dans la fréquentation générale (sans que l'enquête permette pour cette sortie de décliner l'analyse selon l'intensité de la fréquentation) des musées d'art moderne ou contemporain. A titre d'exemple, les cadres et professions intellectuelles supérieures en constituent 27% des déclarations, alors que cette catégorie ne représente que 9% dans la population française de 15 ans et plus.

Les Parisiens ou habitants de la région parisienne sont sensiblement sur-représentés dans la fréquentation déclarée des galeries et expositions de photographie, à l'inverse de ceux des villes de moins de 20 000 habitants ou des communes rurales.

Dans ce cas encore, les déséquilibres sont encore plus marqués dans le cas des musées d'art moderne ou contemporain.

III. Pratiques amateur dans le champ des arts plastiques

1. Tendances générales

L'enquête permet de repérer les taux de pratiques en amateur en 2008 dans quatre catégories relevant des arts plastiques.

- La pratique amateur (déclarée) du dessin touche 14% de la population française de 15 ans et plus (soit plus que chacune des pratiques dans le champ du spectacle : voix, instrument, danse ou théâtre) ;
- Celle de la peinture/sculpture/gravure : 9%.
- Celle relevant de la création graphique/ordinateur : 9%
- Celle de la poterie/céramique/artisanat : 4%

On observe que les taux de pénétration de ces pratiques sont toujours nettement plus élevés dans les tranches d'âge les plus jeunes (de 15 à 35 ans), que les deux

premières disciplines sont plus présentes chez les femmes. Du fait de la pratique en milieu scolaire, la part des étudiants/écoliers déclarant pratiquer le dessin est très élevée (40%, en recul toutefois par rapport aux 46% de 1997. Leur taux de pratique dépasse celui de la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures, dont on peut d'ailleurs observer si elle dépasse la moyenne, elle ne le fait que dans des proportions assez modestes. Fait rare dans l'analyse des pratiques culturelles dans le champ de la création artistique, les femmes au foyer ont une pratique amateur supérieure à la moyenne en peinture/sculpture/gravure et en poterie/céramique/artisanat.

2. Le profil des praticiens amateur dans les arts plastiques

D'une manière générale, ces pratiques sont davantage portées par les femmes, qui représentent 54% de l'ensemble des praticiens. Ce taux atteint 66% pour la pratique de la peinture, sculpture ou gravure, et 76 % pour la poterie, céramique et artisanat d'art.

Ces praticiens sont par ailleurs jeunes (la moitié à moins de 35 ans), cette jeunesse se portant de préférence vers le dessin ou la création sur ordinateur : 60% de ces praticiens ont moins de 35 ans, contre un tiers seulement pour la pratique de la poterie, céramique et de l'artisanat d'art.

3. La pratique amateur dans le champ des arts plastiques intensifie la fréquentation des galeries et des expositions de photographie

Ces amateurs représentent une part importante des publics des galeries (respectivement 28% pour les dessinateurs amateurs et 23% pour les peintres/sculpteurs/graveurs amateurs) et des musées d'art moderne ou contemporain (respectivement 31% pour les dessinateurs amateurs et 23% pour les peintres/sculpteurs/graveurs amateurs)

Les dessinateurs amateurs représentent également 24% du public des expositions de photographie.

Dans tous les cas, les amateurs fréquentent donc davantage galeries, expositions de photographie et musées d'art moderne ou contemporain que la moyenne des Français (15%).

IV. Pratiques médiatiques du public de l'art contemporain

Les publics de l'art contemporain repérés par l'enquête (musées d'art moderne ou contemporain, galeries, expositions de photographie) ont, comme ceux du spectacle vivant, des pratiques médiatiques caractéristiques par rapport à la moyenne des Français de 15 ans et plus : ils regardent moins la télévision, utilisent davantage un ordinateur à des fins personnelles, achètent davantage de CD et lisent davantage.

Les Français de 15 ans et plus qui fréquentent les galeries d'art et les musées d'art moderne ou contemporain sont très portés à visiter un musée ou une exposition en ligne (respectivement 21% et 23% d'entre eux), plus que la moyenne des Français (6%) et même plus que les visiteurs d'expositions de peinture et de sculpture ou de photographie.

A Versailles, le Bosquet du Théâtre d'Eau renaît avec Othoniel



Du Bosquet du Théâtre d'Eau ravagé par le temps et les tempêtes, le paysagiste Louis Benech et l'artiste Jean-Michel Othoniel livrent une version très moderne qui se fond dans les réalisations de Le Nôtre.

Tout comme au temps du vaniteux tyran qui édifia Versailles, c'est avec de la danse qu'a été inauguré le nouveau Bosquet du Théâtre d'Eau au sein du parc du palais des Bourbons. Et avec une chorégraphie créée pour l'occasion. Une chorégraphie mêlant joyeusement danse baroque, danse néo-classique et danse contemporaine, et si parfaitement réussie qu'elle a donné l'illusion de se retrouver en un temps où les festivités de la Cour de France avaient pour cadre le plus beau des parcs royaux.

Fontaines jaillissantes

L'exercice périlleux que représente un ouvrage de circonstance était dû au joli talent de chorégraphe de Julia Eichten. C'est elle qui a conçu cette élégante fantaisie pour neuf exécutants, un artiste invité et les danseurs américains de la compagnie du L.A.

Dance Project, fondée par le danseur Benjamin Millepied quand il vivait aux Etats-Unis, avant de prendre la direction du Ballet de l'Opéra de Paris. Et alors que le final réunissait tous les interprètes dans un tableau triomphant, les eaux des fontaines créées par Jean- Michel Othoniel jaillissaient soudainement pour donner vie au grand bassin et à ce jardin tout neuf encore.



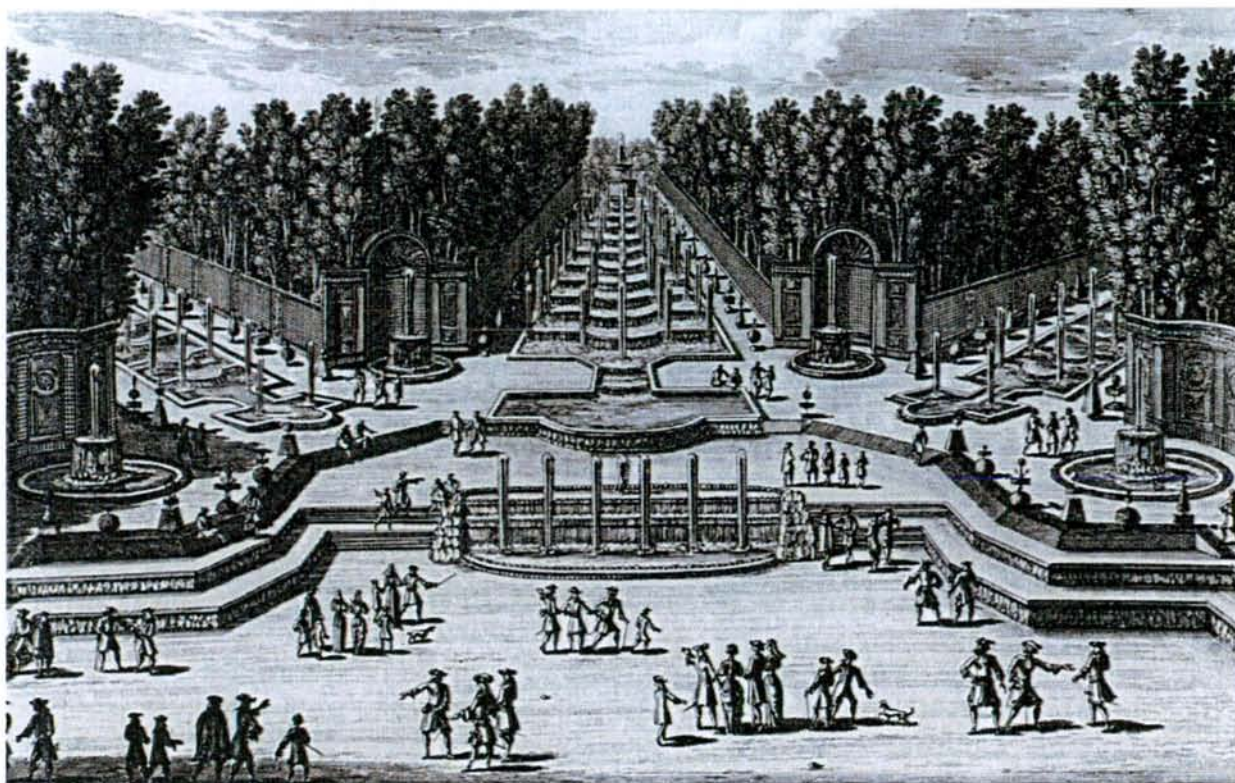
Comme on ne prête qu'aux riches, qu'aux sites célèbres ou aux personnalités renommées, ce divertissement à la façon du Grand Siècle aura vu le jour grâce au financement de la maison Van Cleef et Arpels.

L'un des plus ensorcelants bosquets de Versailles

De tous les bosquets conçus par Le Nôtre à la demande de Louis XIV (il fut créé entre 1671 et 1674, remanié en 1677, retouché encore en 1704 par Hardouin-Mansart), celui du Théâtre d'Eau comptait parmi les plus riches, les plus colorés, les plus vivants des jardins de Versailles. Faisceau de trois cascades dominées dans le lointain par des fontaines, bassins centraux eux aussi entourés de quatre fontaines, puis de 18 jets d'eau jaillissant sous des niches de feuillages, espace traité à la façon d'un théâtre de verdure avec sa scène et son parterre pour les spectateurs, le Bosquet du Théâtre d'Eau où durent se tenir mille concerts de plein air, était bien le plus bruisant et l'un des plus ensorcelants bosquets de Versailles.

² sur ⁶ 5 Mais sa complexité fit sa fragilité. Sous Louis XV, il s'était déjà bien dégradé, et

comme l'on avait perdu sous Louis XVI le goût des jardins baroques au profit du naturel très élaboré des jardins à l'anglaise, le Bosquet du Théâtre d'Eau fut proprement détruit pour laisser place à des combinaisons d'arbres et de pelouses. Au XIXe siècle, les bonnes y conduisaient les rejetons de leurs maîtres. Au XXe siècle, une tempête l'endommagea. Puis la terrible tourmente de décembre 1999 acheva de l'anéantir en fauchant 325 de ses arbres.



Jardin contemporain

A Versailles, depuis cette catastrophe de 1999, le dessein, autant que faire se peut, est de rétablir le parc dans l'état et l'éclat qui étaient les siens à la fin du règne de Louis XIV. Mais dans ce Bosquet du Théâtre d'Eau, il ne restait plus rien des magnifiques décors de jadis. Parmi les groupes sculptés qui l'ornaient, certains, sans doute vendus lors de la Révolution, sont aujourd'hui dans les collections de la National Gallery de Washington. Il eut donc été vain de tenter une reconstitution à l'identique un tant soit peu authentique et crédible.

Cap a donc été mis sur la création d'un site contemporain. C'est ainsi que l'on a fait appel au jardinier et paysagiste Louis Benech, créateur de jardins remarquables, afin qu'il conçoive un bosquet dans le goût actuel. Et c'est ainsi que Louis Benech a fait appel à Jean-Michel Othoniel pour concevoir les ornements des bassins dont il avait projeté la réalisation.

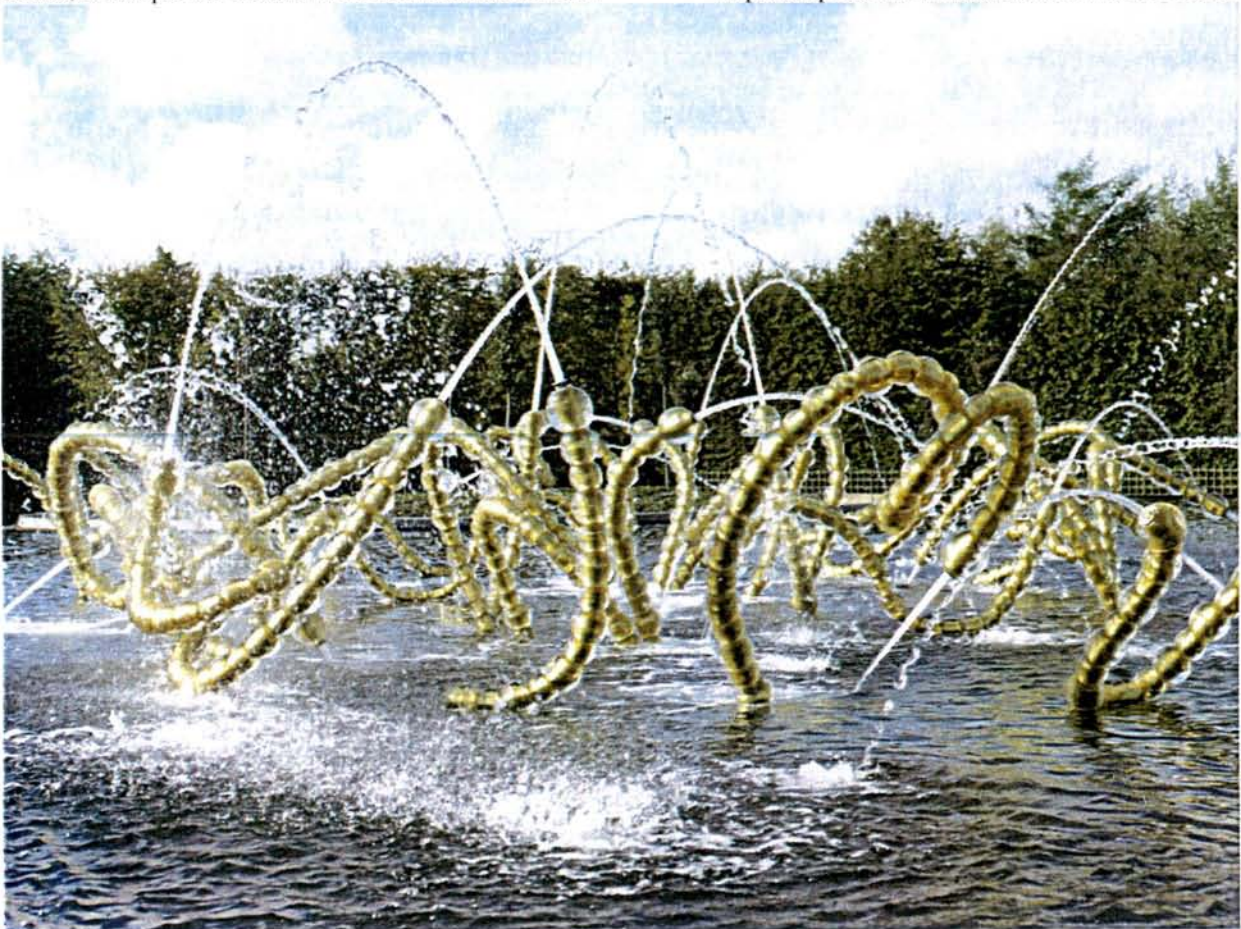
"Belles Danses"

De verre de Murano et de métal doré, ces ornements, d'énormes perles d'or ou parfois bleues, sont parfaitement représentatifs des ouvrages d'Othoniel. Mais ils sont aussi inspirés par les élégantes circonvolutions tracées par le maître de ballet du Roi Soleil, Raoul Feuillet. Dans son ouvrage, "l'Art de décrire la Danse", commandé par Louis XIV, Feuillet expose l'écriture mise au point par lui et par son assistant Dezais afin de représenter les chorégraphies sur le papier et de permettre leur transmission et leur apprentissage.

Peu à peu oubliée avec la disparition de la Cour de France et de ses festivités dès 1789, cette écriture presque aussi complexe que les hiéroglyphes et presque aussi incompréhensible pour le profane, cette écriture a été redécouverte par les restaurateurs du ballet de cour à la fin du XXe siècle. Il ne restait plus à Othoniel qu'à s'en inspirer.

A Versailles, le Bosquet du Théâtre d'Eau renaît avec Othoniel...

<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20150512.OBS8811/a...>



C'est ainsi que les trois éléments ornant le grand bassin du Bosquet du Théâtre d'Eau et baptisés "Les Belles Danses", spectaculaires sans être vraiment renversants, sont la retranscription assez libre et fantaisiste de notations de Feuillet couchées dans ses "Recueils de danses". Elles figurent la gestuelle et le parcours de tel "Rigaudon de la Paix", de telle "Bourrée d'Achille", de telle "Entrée d'Apollon", la divinité à laquelle s'identifia toujours fort humblement le Roi Soleil dans son fastueux délire et qu'il incarna lui-même en toute simplicité dans maints spectacles donnés devant la Cour ou devant le public parisien.

Double rangée de catalpas

Il est bien trop tôt pour juger de l'effet que fera la végétation de ce Bosquet du Théâtre d'Eau où foisonnent arbres, arbustes, plantes grimpantes, plantes couvre-sol ou graminées, et dont on jouira comme d'un lieu d'aimable détente. A l'exception de deux arbres au port médiocre, mais venus du fond des âges et épargnés par les tempêtes, lesquels sont isolés sur un îlot du grand bassin, tout y est en devenir. Et il faudra attendre des années pour que la double rangée de catalpas disposés en demi-cercle face ^{5 sur 6} au bassin principal fournisse l'ombre bienfaisante et engendre l'agrément qu'on at- ^{13/12/2016 17:41} tend d'elle.

Il n'est pas sûr toutefois que les palissades de métal oxydé qui bornent le dit bassin et donnent l'impression de découvrir là un chantier inachevé soient des plus heureuses. Elles font inmanquablement penser au gigantesque conduit de métal oxydé temporairement déposé par Amish Kapoor sur le Tapis Vert. Il fait face au Bassin de Latone qui vient d'être somptueusement restauré et dont les multiples figures redorées à l'or fin éblouissent le regard, sans donner une image très relevée de la création contemporaine face à la multitude des magnifiques vases et statues qui ornent le parc de Versailles.

Raphaël de Gubernatis

Le Bosquet du Théâtre d'Eau est ouvert au public dès le 12 mai 2015.

Art dans les chapelles. Le week-end d'inauguration attire foule

Publié le 04/07/2015 à 19:02



Les visiteurs ont découvert l'œuvre de Marion Robin, exposée dans la petite chapelle Sainte-Tréphine, à Pontivy | Ouest-France

Pour lancer la 24^e édition de l'art dans les chapelles, des rencontres sont organisées avec les artistes tout au long du week-end. Exemple à Pontivy.

La petite chapelle Sainte-Tréphine, à Pontivy, dans le Morbihan, n'est sûrement pas habituée à accueillir autant de visiteurs.

Ce samedi après-midi, le vernissage de l'œuvre de Marion Robin a fait venir plus de 250 personnes.

De plus en plus de monde

Le week-end d'inauguration de l'art dans les chapelles a commencé hier. La journée de samedi prévoyait plusieurs rencontres avec les artistes sur le terrain et un grand repas à la chapelle du Moustoir, à Malguénac.

"On était 200 à table, estime le directeur de l'association L'Art dans les chapelles, Christophe Marchand. Pour le circuit, on tourne autour de 250 je dirais." Il y a le car des Amis de l'art dans les chapelles. Et les curieux qui viennent à pied, à vélo, en météo ou en voiture... Tous les moyens sont bons.

Cette année, l'affluence a l'air plus importante. **"Je viens depuis un moment, je trouve qu'il y a plus de monde que d'habitude, explique Marc. L'événement devient populaire. On voit beaucoup de Parisiens."**

Françoise est du même avis. **"Je participe depuis le début. Chaque été, je nous trouve plus nombreux".**



La rencontre avec l'artiste, Marion Robin, a eu lieu à l'extérieur de la chapelle tant les visiteurs étaient nombreux. | Ouest-France

De chapelle en chapelle

Pour cette habituée, "c'est devenu un rendez-vous annuel". "C'est super, confie-t-elle. Car ça permet aux chapelles de continuer à vivre. Et nous, à force, on s'est fait des amis qu'on a hâte de retrouver."

Rencontrer les artistes, elle y tient tout particulièrement. "C'est très important de pouvoir rencontrer les artistes. Parfois, à première vue, l'œuvre exposée paraît trop contemporaine. On peut se dire que ce n'est pas pour nous. Mais après explication, on comprend que c'est universel et on se laisse transporter."

Marc, lui, est touché quand l'oeuvre dialogue avec le lieu. À Sainte-Tréphine, il n'est pas déçu du voyage. "L'œuvre dialogue avec la chapelle, elle n'est pas juste posée là, comme ça. Elle a du sens", explique-t-il.

Jeu de miroir

En effet, l'artiste, Marion Robin, a su faire corps avec la chapelle Sainte-Tréphine.

Le plafond de la chapelle a été peint par un certain Jean-Baptiste Le Corre. Il raconte, en neuf épisodes, la vie de Sainte Tréphine.

"J'ai voulu créer un face-à-face entre l'œuvre passée de Jean-Baptiste Le Corre et la mienne, précise Marion Robin. L'idée était que l'on continue à regarder le plafond."

Pour ce faire, elle a décalqué le fond de la peinture. Le résultat ? Des morceaux de lino rouge collés au sol. Ils représentent la trame rouge du plafond, dans ses moindres détails. Le parterre coloré interroge le visiteur et le pousse à lever les yeux.



Les visiteurs doivent déambuler autour de l'oeuvre. Il est préférable de ne pas marcher dessus. | Ouest-France

La création artistique dans les monuments historiques

Bilan de la commande publique du ministère de la Culture depuis les années 1980

Art contemporain et patrimoine sont généralement considérés comme deux domaines antinomiques. En incarnant les valeurs de l'histoire anonyme, de la longue durée et des identifications collectives, le patrimoine paraît opposé à l'individualisme des manifestations d'art contemporain comme à son affranchissement à l'égard des conventions du passé. La contradiction entre l'héritage et l'innovation – une contradiction qui a souvent recouvert une ignorance réciproque – a trouvé une forme de résolution surprenante avec l'évolution de la commande publique dans les monuments historiques.

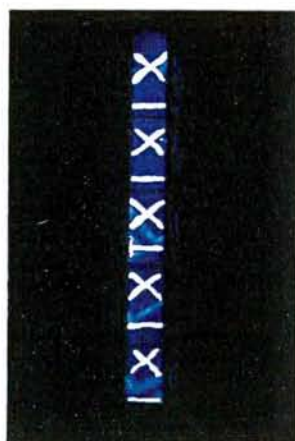


Figure 1
Verrière de François Rouan,
église Saint-Jean-Baptiste
de Castelnau-le-Lez
(Hérault), réalisée par
l'atelier Simon Marq. 1994.
Ph. P. Schwartz
François Rouan
© ADAGP, Paris, 2012 / Cnap

Figure 2
Octagon Ior Saint Eloi,
sculpture en acier corten,
de Richard Serra, à Chagny
(Saône-et-Loire), 1991.
Ph. Jacques Hoepffner
Richard Serra
© ADAGP, Paris, 2012 / Cnap

La politique culturelle menée en France dans ce domaine à partir des années 1980 a contribué à préserver et à conserver le patrimoine tout en l'enrichissant par la création contemporaine. Bien qu'il convienne de rappeler des réalisations antérieures spectaculaires, comme le plafond de l'Opéra Garnier par Marc Chagall ou celui du théâtre de l'Odéon par André Masson, les décisions administratives qui ont instauré un fonds de la commande publique en 1983 ont permis de découvrir, sur l'ensemble du territoire, des réalisations caractérisées par leur monumentalité, leur diversité et leur contemporanéité. Cette évolution conséquente s'est révélée être l'un des vecteurs de la continuité de la politique culturelle engagée par l'État. Une telle évolution ne peut s'expliquer que par l'affirmation de la création comme un phénomène de continuité prenant place dans les monuments historiques aux côtés de la conservation et de la restauration, dans le cadre de la décentralisation et de l'implication de différents responsables, par l'intermédiaire des Drac et des collectivités territoriales.

L'art contemporain a trouvé, dans le monument historique, un espace d'immanence et de transcendance parallèle au développement de sa réception par la collection et par la monstration. Mais en constituant une alternative à la prévalence du *white cube*, le patrimoine a permis à la création contemporaine de se développer parmi les traces matérielles et mémorielles du passé et de trouver – dans les églises, les cathédrales, les châteaux et dans tant d'autres architectures ou lieux marqués par la culture, les jardins et les parcs, les théâtres et les musées – la possibilité de répondre à l'esprit des lieux. Après Chagall et Masson, ce sont les œuvres de Buren, Soulages, Boltanski, Viallat, Rouan, mais aussi celles de Serra ou de Kiefer, ainsi que celles de nombreux artistes contemporains connus ou moins connus, vivant en France ou à l'étranger, qui ont contourné la restitution et le pastiche par la création vivante.

Si les évolutions récentes de l'art ont pu s'adapter avec tant d'aisance au pari difficile du *genius loci*, c'est en raison du dépassement de l'autonomie moderniste de la sculpture et de la peinture, par les notions de création *in situ*, d'environnement, d'installation ou d'œuvre ouverte. Bien que certaines conventions se soient maintenues dans l'éclectisme des commandes, la plupart ont renouvelé ces paramètres habituels.



Les nombreuses réalisations, en particulier dans l'art du vitrail, ont révélé l'alliance entre artistes et maîtres verriers qui a permis de transformer profondément leurs traditions, tant dans l'approche de la lumière et du matériau, de sa pictorialité que de sa sculpturalité, ainsi que dans la modernisation stylistique et des intentions iconographiques.

Une conception savante de la commande publique – de l'adéquation entre théâtralité de l'espace et compréhension de la démarche des artistes – n'a pu qu'instaurer un dépassement de la relation nostalgique au passé. Elle fait apparaître la dimension contemporaine et paradoxale du patrimonial. La sculpture restant une catégorie d'indexation dominante de l'art contemporain, ses conventions ont été profondément transformées par une relation nouvelle à la monumentalité.

Cette évolution, caractéristique de la commande publique depuis les années 1980, a dépassé les limites de l'héritage moderniste. Elle résulte de deux partis pris qui relèvent de l'intégration à la topologie générale des lieux et de l'analyse du contexte historique. Il n'est pas impossible de considérer, dans l'intégration de l'art contemporain à des dispositifs architectoniques et ornementaux historiques contraignants, une forme de renouvellement du décor monumental. Les programmes collectifs de grande ampleur au château d'Oiron, dans les Deux-Sèvres, ou au jardin des Tuileries, à Paris, ont ainsi permis de contribuer au développement et à l'enrichissement du patrimoine contemporain.

Figure 3
Personnelles, installation
de Christian Boltanski,
nef du Grand Palais (Paris),
pour la troisième édition
de « Monumenta », en 2010.
Ph. Didier Ploway
Christian Boltanski
© ADAGP, Paris, 2012 / Cnap
© Monumenta, 2010 / Ministère de
la Culture et de la Communication

Le Centre national des arts plastiques et sa politique de dépôt

Le dialogue induit entre l'héritage patrimonial et l'artiste contemporain est l'une des données impressionnantes de l'évolution de la commande publique. Il ne peut s'appréhender que par la compréhension de la continuité de la création artistique et de son dialogue avec le défi que lui lancent les siècles passés. Il a produit, en retour, la manifestation d'écarts iconographiques, technologiques ou stylistiques vis-à-vis de l'héritage du passé, ainsi que le dépassement des catégories habituelles par une ouverture à la photographie, à l'installation vidéo et à la lumière, comme aux arts décoratifs, au design et au graphisme.

Des manifestations de cette évolution participent d'ores et déjà à l'élaboration de l'histoire de l'art contemporain. Il est possible de considérer que le dialogue entre passé et présent ait permis de déplacer l'individualisme de l'artiste contemporain en donnant au surgissement de l'œuvre d'art un contexte façonné par l'humanisme et au spectateur un rôle nouveau par le renouvellement du contact direct et vivant avec le patrimoine. Il est probable que ce dialogue exprime la continuité du développement d'un rapport à l'art, modulé par l'héritage de la durée et les innovations artistiques. Si les vitraux de Soulages à Conques ont pu être comparés à la chapelle de Rothko à Houston, les Deux Plateaux de Daniel Buren dans la cour d'honneur du Palais-Royal ont apporté un renouvellement de la conception de l'espace lorsque l'artiste a résilié le spectateur au centre de l'œuvre comme une réponse à l'intemporalité. Mais l'évolution de la commande publique a fait aussi apparaître une conception plus ouverte de l'historicité. Aux lieux les plus célèbres de l'architecture sacrée et civile, aux cathédrales et au musée du Louvre, elle a également ajouté architecture moderniste et architecture industrielle. Lorsque le haut-fourneau U4 d'Uckange a été métamorphosé dans la nuit par l'installation de Claude Lévêque, dans une sorte de ferveur collective, un passé façonné par le travail a donné une profondeur soudaine au présent.

Georges-François Hirsch

Remerciements
à Françoise Duros,
Jean-Pierre Simon,
Dominique Arn,
Christina Marchi
et François Gauthier.

Le Centre national des arts plastiques (Cnap) est un établissement public, sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication, créé en 1982. Il tient le rôle d'opérateur de l'État dans le domaine de l'art contemporain. Il exerce son action et assure la promotion de la création contemporaine dans le champ des arts visuels : peinture, sculpture, photographie, installation, vidéo, multimédia, arts graphiques, design, etc.

Héritier de l'un des services de la division des Beaux-Arts, des Sciences et des Spectacles – ancienne Surintendance royale, fondée à la fin du XVIII^e siècle –, le Cnap enrichit et gère, pour le compte de l'État, une collection publique appelée le Fonds national d'art contemporain (Fnac). Les œuvres acquises ou commandées ont vocation à encourager les artistes vivants et les talents naissants, vocation qui perdure encore aujourd'hui.

Les œuvres d'art commandées par l'État depuis plus de deux siècles – près de 8 500 commandes au XIX^e siècle, plus de 3 500 entre 1905 et 1980, et un nombre encore plus significatif ces trente dernières années – étaient destinées à être mises en dépôt dans les musées, les administrations ou dans l'espace public. Les établissements qui bénéficiaient alors de ces envois étaient très divers : musées, mairies, églises, cathédrales, universités, palais de justice, préfectures, etc. Aujourd'hui, un décret régit le prêt et le dépôt des œuvres des collections du Cnap : une convention fixe les obligations de l'emprunteur et du dépositaire.

De fait, la longue histoire et la vocation de l'établissement en font l'un des acteurs principaux de la politique de dépôt dans les monuments historiques. Parmi ces milliers de dépôts, quelques projets sont illustres, fruits de commandes de l'État : le Vœu de Louis XIII d'Ingres à la cathédrale de Montauban (1820), un plafond du Sénat par Maurice Denis (1928), la suite décorative consacrée à sainte Geneviève par Pierre Puvis de Chavannes au Panthéon (1874-1898), le plafond de Marc Chagall à l'Opéra de Paris (1964), et bien d'autres...

Mais c'est à partir du milieu des années 1980 que des ensembles importants sont déposés dans les monuments historiques. Le principe de la commande *in situ* est explicitement au cœur des projets dans les monuments historiques, porté par une politique volontariste et conjointe de trois services du ministère de la Culture : la direction générale des Patrimoines, le Centre des monuments nationaux et la Délégation aux arts plastiques.

Quelques lieux emblématiques du patrimoine vont incarner brillamment cette politique volontariste et audacieuse : le château d'Oiron (Deux-Sèvres) va accueillir, à partir du début des années 1990, une quarantaine d'œuvres

appartenant aux collections du Cnap, en lien avec le lieu. Elles font l'objet de commandes (pour Christian Boltanski, Gavin Bryars, Hubert Duprat, Georg Ettl, Thomas Grünfeld, Charles Ross, Daniel Spoerri...) ou sont choisies dans les collections (pour Pascal Convert, Bill Culbert, Toni Grand, Wim Delvoye, Panamarenko...) par Jean-Hubert Martin, à l'origine du projet de collection contemporaine pour le château d'Oiron.

En 1992, Denys Zacharopoulos, nommé directeur du domaine de Kerguéhennec (Morbihan), offre à quelques artistes les moyens d'investir le parc, le château et les communs, créant ainsi une collection atypique avec une douzaine de commandes (Élisabeth Ballet, Ian Hamilton Finlay, François Morellet, Max Neuhäus, Karel Visser, etc.) et en accueillant des œuvres en dépôt (Marina Abramovic) du Cnap.

On pourrait encore citer, plus récemment, le projet du domaine des Tuileries qui proposait d'instaurer un dialogue entre des sculptures classiques (dont certaines avaient été autrefois déposées par l'établissement telles que celles d'Auguste Nicolas Cain, de Laurent-Honoré Marqueste, d'Aristide Maillol, etc.) et des œuvres commandées à quelques grands représentants de la sculpture contemporaine (Erik Dietman, Étienne-Martin, Giuseppe Penone, François Morellet, etc.) ou empruntées aux collections du Cnap (Louise Bourgeois, Jean Dubuffet, Magdalena Abakanowicz, etc.).

En 2012, le Cnap est à la tête d'un ensemble de plus de 90 000 œuvres – s'apparentant, par certains égards, à un impressionnant cabinet de curiosité(s) en perpétuelle croissance – et gère donc une collection « sans mur » (principe qui a inspiré la structure initiale des fonds régionaux d'art contemporain), avec l'objectif d'en assurer la diffusion la plus large, en France comme à l'étranger.

Le dépôt des collections du Cnap offre aux professionnels de la culture un moyen d'accès direct à la création actuelle. Les dépôts peuvent être suscités par les responsables de collections du Cnap, mais la plupart du temps c'est la volonté croisée de conservateurs de musée, d'administrateurs de monument, de directeurs de centre d'art, etc. qui permettent les rencontres entre la création d'aujourd'hui, l'histoire et le « génie » d'un lieu.

Aude Bodet
Chef du service des Collections
Département du Fonds
national d'art contemporain
Centre national des arts plastiques

Page de droite

Figure 4

Photo-souvenir : les Deux Plateaux de Daniel Buren, cour d'honneur du Palais-Royal, Paris.

Ph. Bernard Aclouze. © CMN, Paris ; Daniel Buren. © ADAGP, Paris, 2012.

Figure 5

Decentre-Acentre, installation de Thomas Shannon, salle de la Lévitation, château d'Oiron, 1992. Collection Cnap, en dépôt permanent.

Ph. Samuel Quenault. © CMN, Paris.

Figure 6

Trait pour trait, installation en inox naturel, d'Élisabeth Ballet, domaine de Kerguéhennec (Morbihan), 1993.

Ph. Dominique Drou. Élisabeth Ballet. © ADAGP, Paris, 2012 / Fnac.



region_centre_valdeloire_10monuments_nationaux

Patrimoine et art contemporain : les amants terribles.

On les dirait plutôt timides dans leur fréquentation mais, quand rapprochement il y a, c'est souvent les foudres publiques qui se réveillent. Versailles habité tour à tour par des [Jeff Koons](#), [Xavier Veilhan](#) et [Takashi Murakami](#) fait crier « Ô, scandale » !

En 2000, l'incroyable programmation de « [La beauté](#) » en Avignon avait déjà fait polémique, mais serait bien malhonnête celui qui osera prétendre que cette architecture n'y a pas trouvé une lisibilité nouvelle. On ne déambule pas dans ces lieux de la même façon, la perspective est changée et le regard forcé d'emprunter d'autres trajectoires. D'ailleurs, les pièces exposées auraient-elles la faculté d'occulter le fabuleux lieu qui les abritent ?

Nos vieilles et nobles pierres ne se montrent pas allergiques à l'art actuel. Les œuvres contemporaines n'ont pas pour ambition d'emporter la vedette. Ni [Versailles](#) ni le [Palais des Papes](#) n'ont eu à souffrir de quelconques outrages.

Les monuments nationaux qui accueillent des expositions d'artistes vivants trouvent un nouveau public, les amateurs d'histoire y vivent peut-être une expérience inédite. Des parties fermées au public habituellement se dévoilent, les parties moins nobles trouvent une respectabilité nouvelle. La manifestation d'envergure « [Songe d'une nuit d'été](#) » organisée par les FRAC Poitou-Charentes, Pays de la Loire et Centre en 2012, est en ce sens exemplaire : une chasse à l'art sur trois régions et des expositions établies pour la plupart dans des bâtiments patrimoniaux.

Chaque forme d'art contemporain n'a pas ce pouvoir d'électrifier le public. Quand la danse

contemporaine s'invite au [Cloître de la Psalette](#) de Tours avec [Joanne Leighton](#), ou très récemment avec [Thomas Besnard & Thomas Lebrun](#), rien ne fleure d'irritation dans la ville. Lorsque ce même lieu est investi en 2007 par de jeunes artistes pour l'exposition [L'un/Foule](#), l'accueil est bien différent.

Ni clou ni vis pourtant, ni même de colle éponyme, l'installation des œuvres qui prennent place dans les monuments patrimoniaux est bien-sûr éminemment respectueuses des murs qui les accueillent.

Au [Palais Jacques-Cœur à Bourges](#), Claude Lévêque ne déroge pas à cette règle de révérence. Et, encore une fois, des parties inaccessibles au public s'ouvrent pour l'occasion. Une aubaine pour les amateurs de vieilles pierres également.

→ à lire : « [GENRE HUMAIN](#) » [EXPLORE LE PALAIS JACQUES CŒUR](#) dans le Dossier « Enquête » / [Patrimoine et art contemporain](#)

Est-il donc convenable de faire cohabiter patrimoine et création contemporaine ? Une jolie réponse est à trouver en Poitou-Charentes sur le site du [château d'Oiron](#) (XVIème) où se niche de façon pérenne, une fabuleuse collection d'art... résolument contemporain.

Valérie Nam, juin 2015

À lire : [Les monuments nationaux en quête d'art contemporain](#), <http://www.lefigaro.fr/>, 2012

À écouter : Les actes du colloque « [Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques](#) »

[Retransmission audio du colloque du 7 octobre 2010](#)

L'institut national du patrimoine et le Centre de recherche du château de Versailles proposaient le 7 octobre 2010, dans le cadre du cycle des « Rencontres européennes du patrimoine », un colloque sur le thème : « Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques ».

Daniel Buren au Palais Royal, Jeff Koons, Xavier Veilhan ou Takashi Murakami au château de Versailles, François Morellet ou Cy Twombly au Louvre, la confrontation entre les œuvres contemporaines et les monuments anciens, chargés d'histoire, soulève parfois un vif débat. Pourtant ces lieux historiques ont évolué au fil des siècles. Aujourd'hui, les expositions d'art contemporain dans des monuments historiques rencontrent un grand succès auprès d'un public curieux et sont de plus en plus nombreuses.

A travers des exemples concrets, cette journée d'études organisé par l'Institut national du patrimoine et le Centre de recherche du château de Versailles abordait la question des publics et des contraintes liées aux lieux, auxquelles doivent faire face les artistes et les professionnels du patrimoine. Elle a eu lieu le 7 octobre 2010 à l'Institut national du patrimoine.

BOLTANSKI, Christian, GRENIER, Catherine,
La vie possible de Christian Boltanski ; Ed. du Seuil, 2010

LE MIRACLE DE LA RÉUSSITE

C. G. : Que s'est-il passé entre l'exposition au Centre Pompidou et celle aux États-Unis ?

C. B. : Il y a eu la Biennale de Paris en 1985, pour laquelle je n'avais pas vraiment fait de travail dans l'espace, puis un projet au Consortium où j'ai commencé à travailler l'espace, et enfin tout s'est vraiment fabriqué à La Salpêtrière en 1986, avec « Leçons de Ténébres ». C'est un lieu splendide, où j'ai aussitôt compris la nécessité du vide, d'avoir une chose qu'on voit de très loin, de placer un objet extrêmement haut. Avant, je ne savais pas installer des expositions, je les installais comme n'importe qui, et là, brusquement, tous mes trucs, toutes mes théories sont nées : l'idée que, avant de monter une exposition, il faut savoir s'il va faire chaud ou s'il va faire froid, savoir s'il y a de la lumière ou pas à l'extérieur, savoir comment les gens vont rentrer, etc., tout cela est apparu à ce moment-là.

C. G. : C'est à la suite de cette installation que tu t'es éloigné de l'espace du musée.

C. B. : Tout est venu en même temps, en un mois, ou même en quinze jours. Tout ce que je fais aujourd'hui, je l'ai compris à ce moment-là. La relation directe avec la religion, avec la judaïcité, avec la mort : tout cela est venu là. Je pense que le moment où pour moi tout s'est mis en place, où j'ai compris l'espace, se situe entre 1984 et 1986. Quand j'avais fait l'exposition au Centre Pompidou, en 1984, je ne savais pas travailler l'espace. Et deux ans après, au moment de l'exposition de La Salpêtrière, je savais le faire.

C. G. Le fait que tu aies eu cette expérience à La Salpêtrière, plutôt que dans un grand hangar ou un bâtiment industriel, est-il important ?

C. B. : La Salpêtrière a sûrement été déterminante pour moi. D'abord, mon père était mort un an ou deux auparavant dans cet hôpital. J'ai donc d'abord refusé d'y travailler à cause de cela. Ensuite, j'ai décidé de le faire, à cause de la qualité du lieu. C'est un endroit très surprenant et, ce qui est très beau, un lieu ambigu : les malades qui vont y prier, ou les infirmières qui le traversent, remarquent à peine les expositions. Si tu commences à mettre des cimaises et des tableaux, ça devient horrible, mais si tu t'arranges du lieu sans l'abîmer, comme ont su le faire Mario Merz ou Kawamata, c'est l'espace d'exposition le plus beau que j'aie jamais vu. Il faut vraiment faire un travail qui s'intègre, et dont celui qui traverse vite l'espace ne peut pas savoir s'il s'agit d'une décoration pour une fête religieuse ou d'une œuvre. En tout cas, c'est vraiment là où, pour moi, les choses se sont passées, où je suis devenu un artiste de l'espace. Je pense que si j'ai amené, avec quelques autres, quelque chose de nouveau dans l'art, c'est le fait de prendre en compte le lieu entièrement et de concevoir l'exposition comme une seule œuvre. Le principe n'est plus de regarder une œuvre après l'autre, c'est d'être à l'intérieur de quelque chose, où les œuvres se parlent tellement qu'elles ne constituent plus qu'une seule entité.