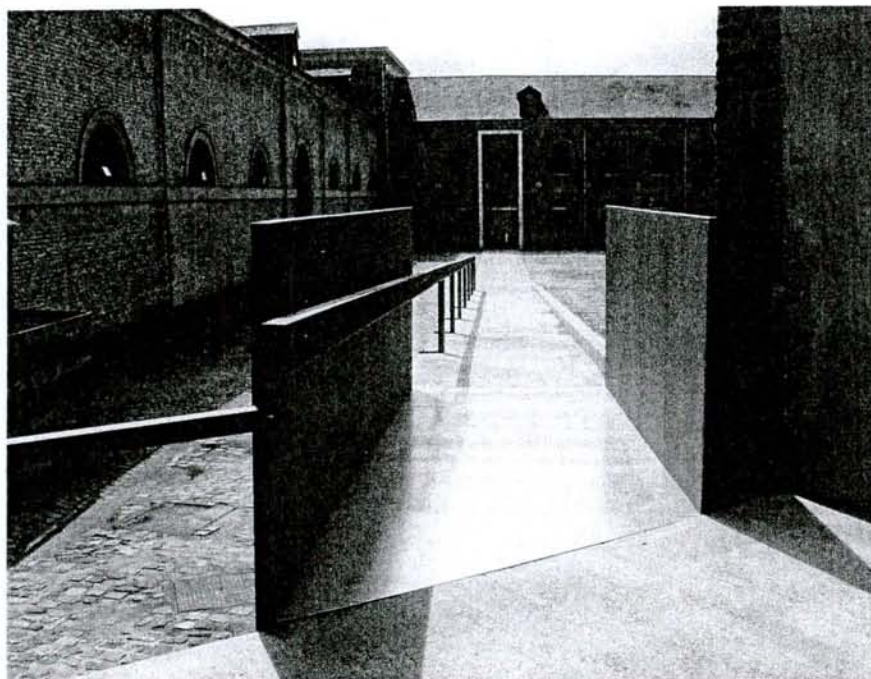




La cour carrée vue depuis l'entrée principale du MAC's.

bâtiments dévolus à l'art et leur contenu. La première acquisition fut emblématique de la démarche générale puisqu'il s'agit de l'œuvre de Boltanski, déjà évoquée, produite par Grand-Hornu Images et perçue par la population comme un mémorial dédié aux travailleurs du Grand-Hornu.

Dès la naissance du projet, d'autres occupants ont cohabité avec l'association culturelle, telle Technocité, association chargée d'une mission essentiellement pédagogique, qui organise des stages de formation (informatique, langues) pour les entreprises et de recyclage gratuit pour les sans-emploi, qui ont accès aux infrastructures tous les après-midi. Cette association est désormais installée au Château Degorge.

Lieu de progrès et d'innovation dès ses origines, le Grand-Hornu a également accueilli des centres de recherche spécialisés dans le domaine des technologies de pointe (laser, télécommunications, conception assistée par ordinateur, images de synthèse...) qui restaient fermés au public en raison de la nature privée de leurs activités. Faute d'espace, ces occupations – durables ou éphémères – tendent à disparaître, la vocation de toute entreprise étant de grandir...

Soutiens intellectuels et institutionnels

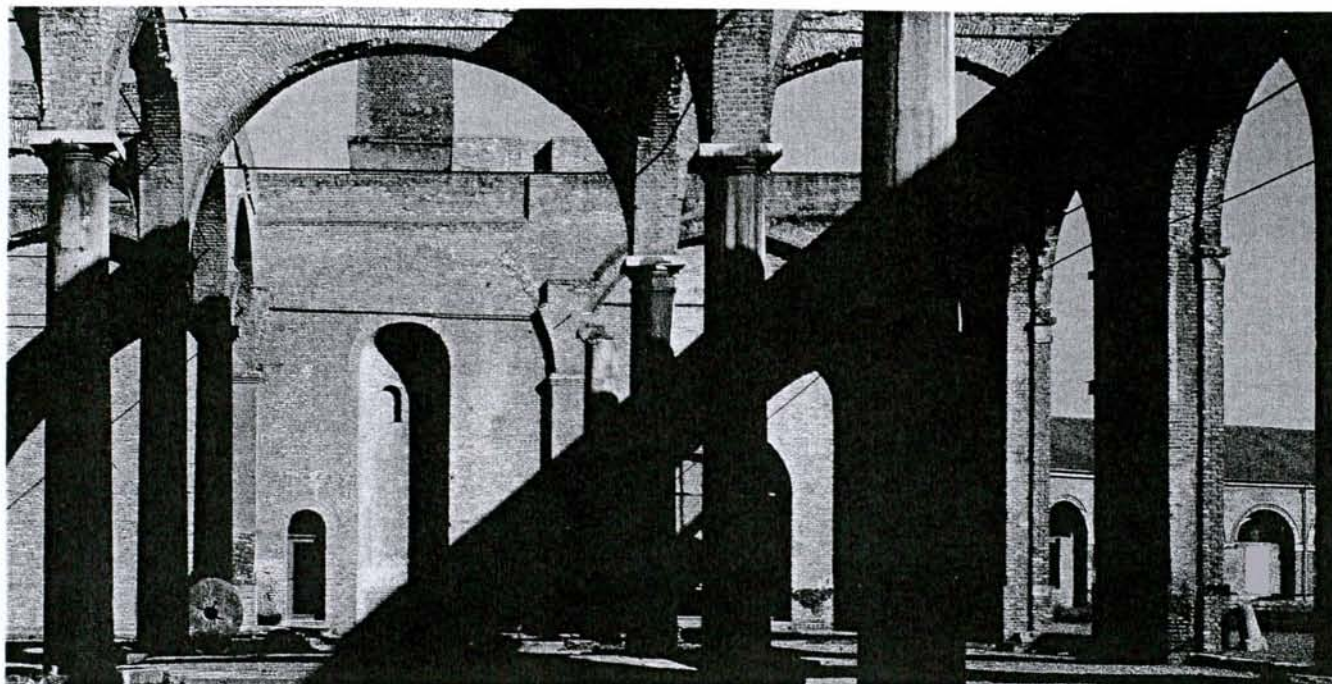
La mise en place d'un projet de cette ampleur aurait été impossible sans le soutien de la province de Hainaut. L'intérêt des pouvoirs publics pour une région économiquement sinistrée depuis la fermeture des charbonnages, qui faisaient vivre la plupart des familles, explique leur intervention au Grand-Hornu. La réflexion s'est engagée rapidement sur la valeur symbolique du site, tant du point de vue social qu'esthétique, et sur les moyens de replacer ces bâtiments industriels au cœur de la vie des Hainuyers. Le député permanent de la province de Hainaut, Claude Durieux, a joué un rôle important dans le choix du Grand-Hornu et dans la mise en valeur du site. D'abord par l'octroi de subventions à l'association Grand-Hornu Images, ensuite avec le rachat du site par la province de Hainaut et les phases successives d'investissements pour la restauration et la récupération d'espaces ; enfin dans le choix de l'implantation du MAC's et la recherche de moyens pour sa réalisation concrète.

Émergeant, du fait de sa situation socio-économique particulièrement défavorisée, aux Fonds structurels européens, la région a pu bénéficier de crédits liés à l'Objectif I (reconversion) de ces fonds. Grâce à ces derniers et à la participation substantielle de l'ensemble des pouvoirs publics (Communauté française, Région wallonne – administrations du Patrimoine et du Tourisme –, province de Hainaut), le MAC's a pu s'ériger dans l'enceinte du Grand-Hornu.

Rétrospective et prospective

Si c'était à refaire...

Au vu de la réussite du projet contemporain, la plupart des administrateurs du lieu n'ont aucun regret sur la façon dont il a été mené depuis l'origine (1984-1985). Seule la présence d'entreprises sur le site suscite encore quelques interrogations : des laboratoires de recherche fermés au public ont-ils leur place sur un site patrimonial ? L'enthousiasme initial laissait espérer une synergie des domaines culturels et économiques qui ne s'est jamais concrètement opérée et semble aujourd'hui relever de l'utopie. Le classement du site, quant à lui, empêche



l'extension des surfaces (et par conséquent des activités) de ces entreprises et entrave leur visibilité par une signalétique intérieure et extérieure trop discrète à leurs yeux. Qui plus est, la rapide succession de firmes différentes a peut-être nui à la cohérence du projet...

L'implantation d'entreprises au Grand-Hornu a certainement répondu à un besoin d'image, à une volonté de donner à percevoir le lieu comme un pôle économique autant que culturel et social. L'échec est cependant tout relatif puisque depuis l'installation de Grand-Hornu Images en 1984, le site a généré, dans son enceinte et son voisinage immédiat, par « contagion positive », plus de quatre cents emplois ! Enfin, les promoteurs du projet se sont longtemps interrogés sur l'opportunité d'organiser des résidences (d'artistes et d'intellectuels) et leur réflexion à cet égard n'est d'ailleurs pas arrivée à son terme... Le Grand-Hornu n'est ni un château ni une abbaye ; son environnement, essentiellement urbain et socio-culturellement perturbé, n'offre peut-être pas les conditions de sérénité idéales à la méditation, la réflexion et à la création.

Jusqu'ici, tous les espaces récupérés sur la ligne ont trouvé d'autres priorités d'utilisation,

notamment pour le confort des équipes en place vouées au « nomadisme intérieur » pendant plus de quinze ans en raison des phases successives de travaux. La question de la résidence n'est toujours pas tranchée... Le débat s'est plutôt concentré sur les moyens de sensibiliser la population de proximité à son patrimoine et à l'art contemporain.

Vestiges de l'atelier de construction de machines.



La cour centrale, détail des arcades.

La reprise des monuments



La cour centrale, vue générale.

Et demain ?

L'ouverture du musée des Arts contemporains (septembre 2002) est en soi déjà une étape importante dans la vie du monument et dans l'évolution du projet de Grand-Hornu Images. Cette dernière et l'association MAC's vont développer leur projet propre sur un site commun, l'enjeu étant que chacune d'entre elles trouve sa place sans monopoliser à son profit l'image dont bénéficie le monument, mais en cherchant au contraire toutes les synergies susceptibles d'en accroître le rayonnement. À elles deux, à travers la diversité de leurs domaines d'activités (architecture, patrimoine, paysage, urbanisme, arts plastiques, nouvelles technologies, design et arts appliqués), elles rassemblent les éléments qui contribuent à améliorer et embellir notre espace de vie. Est-il mission plus exaltante ?

Souhaitons que pareils exemples fassent école ; ils contribuent au rayonnement international de monuments majeurs sauvés de la ruine et à la réappropriation, par une population de proximité privée de la plupart de ses repères, d'un patrimoine oublié redevenu sujet de fierté et ciment d'identité.

Plus tard encore, la collection du MAC's au Grand-Hornu, aujourd'hui forcément « à risque » puisque opérant des choix pour le futur, pourrait se lire comme les pages d'une histoire de l'art et de la création internationale du *xx^e* siècle... Ce qui semble essentiel dans la réussite de ce projet est de s'être fixé dès le début un objectif solide qui guide l'ensemble des actions à mener, et d'oser refuser toutes les facilités qui pourraient faire dévier le projet de cet objectif primordial. Avoir un beau projet, y croire, et se donner les moyens de le réaliser : telle est la clef de la réussite.

Une œuvre d'art numérique magnifie l'intérieur de l'église Sainte-Jeanne-de-Chantal (Paris)

Publié le : 26 Septembre 2016

C'est une première mondiale que peuvent découvrir les fidèles et visiteurs de l'église Sainte-Jeanne-de-Chantal dans le 16ème arrondissement parisien : l'introduction du numérique pour la mise en valeur du décor intérieur ! Une œuvre à quatre mains faisant appel à la technologie contemporaine a pris place dans les deux chapelles latérales. Un architecte, un historien et un designer numérique ont réuni leurs savoir-faire autour des dessins de l'artiste Jean-Louis Sauvat. A l'inverse des démarches éphémères de happening lumineux en façades des édifices religieux, l'œuvre sera pérenne. Elle adaptera ses couleurs à celles du temps liturgique et viendra souligner les deux vasques placées en symétrie : l'une surmontée d'une statue de sainte Jeanne à cheval, l'autre servant de cuve baptismale. Une œuvre d'art totale voulue comme un support pour la foi et la prière.



On connaissait les vitraux pour iriser les décors et l'architecture intérieurs des églises. Désormais il faudra compter avec le numérique ! Pour aménager et mettre en valeur les deux chapelles latérales destinées à accueillir le reliquaire de sainte Jeanne et de nouveaux fonds baptismaux, le Père Arnaud Bancon, curé de l'église Sainte-Jeanne-de-Chantal, s'est tourné vers un projet figuratif mais novateur : *L'objectif, dans le respect de la tradition artistique ecclésiale, est de transmettre et d'expliquer l'histoire de sainte Jeanne aux paroissiens et visiteurs. Mais le choix du figuratif devait néanmoins s'inscrire dans un art d'aujourd'hui pour que le message qu'il porte parle à tous. La lumière, projetée sur les scènes dessinées, devient matière physique et donne une ambiance propice à la prière et à la méditation.*

Ce projet qui imbrique art, architecture, histoire et technologie, a pu se concrétiser grâce la collaboration étroite du peintre et sculpteur Jean-Louis Sauvat avec l'architecte Nathan Crouzet, l'historien Laurent Lecompte et l'entreprise *Depli design studio*, spécialiste du design numérique. Nathan Crouzet se souvient : « *L'église Sainte-Jeanne-de-Chantal m'a frappé par son*

élégance, sa simplicité et son dépouillement. Malheureusement son chœur manquait de cohérence avec les chapelles latérales sombres et inhabitées. Il fallait réveiller Sainte-Jeanne ! Une Eglise qui vit est une Eglise qui vit avec son temps. Le projet que nous avons proposé respecte la sobriété de l'architecture tout en donnant un éclairage contemporain à cette sainte oh combien moderne et au sacrement du baptême. »

Ainsi, l'enjeu était d'entrer dans la cohérence de l'église. De ne pas concurrencer ou déhiérarchiser l'équilibre établi avec l'architecture et les œuvres déjà présentes, comme celles du chœur réalisées par Jean et Sébastien Touret. Le choix de l'artiste s'est porté sur Jean-Louis Sauvat qui a notamment réalisé les fresques qui ornent le manège des Grandes Écuries de Versailles. « *Spécialiste de la représentation équestre, son trait simple et dynamique pouvait traduire l'humilité et la vitalité de la sainte, tant dans la sculpture de la sainte à cheval que dans les scènes dessinées au fusain.* »



Les personnages de Marie et Elisabeth ont pris place en grisailles dans la chapelle à gauche de l'autel. Cette Visitation, emblème de l'Ordre de la Visitation fondé par sainte Jeanne, répond au Baptême du Christ par saint Jean-Baptiste représenté dans la chapelle de droite. Les scènes sont soulignées par une animation lumineuse qui évoluera suivant le calendrier liturgique : « *ce sont les prêtres de l'église qui maîtriseront les diverses colorisations, en choisissant la projection selon le calendrier des fêtes, les événements qu'ils veulent mettre en valeur, la période de l'année, un peu comme une programmation musicale* », explique Vadim Bernard de Depli design studio.



Et les dessins surplombent deux vasques. L'une en chêne sert d'autel pour la commémoration de la sainte patronne de l'église et reçoit la statue équestre qui porte les reliques de la sainte. L'autre, en cuivre et creusée d'une croix, reçoit l'eau du baptême. Leur forme et leurs proportions reprennent celles des vasques des premiers chrétiens et induit symboliquement le cheminement entre le baptême et la sainteté. D'autres œuvres réalisées par Jean-Louis Sauvat viendront compléter ce cycle dans les bras du transept : les grandes étapes de la vie de sainte Jeanne de Chantal répondront à celles de la vie publique du Christ.

Surprise de ce vaste chantier : le triptyque, formé par les deux chapelles reliées entre elles par la croix du chœur, offre une anamorphose imprévue. En se plaçant au milieu de la nef, les parois incurvées des chapelles donnent l'illusion que les personnages centraux sont Jean-Baptiste et Marie, créant ainsi

une déisis : une iconographie de la Vierge et de saint Jean-Baptiste représentés de part et d'autre du Christ et priant pour le Salut des chrétiens est particulièrement présente dans l'art byzantin. Joli « clin d'œil » dans une église qui reprend les canons de l'architecture byzantine !

Pour achever cette œuvre d'art totale, deux contre-chapelles dites « de la connaissance » ont été créées avec Laurent Lecomte, spécialiste du XVII^e et de l'Ordre de la Visitation. A l'aide de tablettes numériques et autres supports de médiation, les espaces didactiques permettront de mieux connaître l'histoire de sainte Jeanne de Chantal. « Ce projet m'a séduit car il propose d'approfondir la foi au travers de la connaissance ».

On vous l'avait dit : ils ont pensé à tout !

Ce projet est porté par les Chantiers du Cardinal qui répondent depuis 1930 à plusieurs missions dont celles de bâtir de nouveaux lieux, ainsi que rénover et adapter les lieux à leur époque.

Informations pratiques

Inauguration des deux chapelles et contre-chapelles de l'église Sainte-Jeanne-de-Chantal - 96, boulevard Murat, 75016 Paris



PERSPECTIVE

Perspective

Actualité en histoire de l'art

4 | 2009

XX^e/XXI^e siècles

Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées

The meeting of old and new: bringing contemporary art into traditional museum spaces

Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey



Édition électronique

URL : <http://perspective.revues.org/1258>
ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009
Pagination : 496-509
ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Claude Allemand-Cosneau, Claude d'Anthenaise, Thomas Huber, Laurent Salomé et Éric de Chassey, « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », *Perspective* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 31 juillet 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://perspective.revues.org/1258>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées

Points de vue de Claude Allemand-Cosneau, Claude D'Anthenaise, Thomas Huber et Laurent Salomé, avec Éric de Chassey

Conservateur général du patrimoine, **Claude Allemand-Cosneau** est directrice du Fonds national d'art contemporain depuis 2001. D'abord conservateur au Musée départemental Dobrée puis au Musée des beaux-arts de Nantes, elle a notamment organisé des expositions sur Paul Delaroche, Gaston Chaissac et Sarkis.

Claude D'Anthenaise, conservateur en chef du Patrimoine, est à la tête du Musée de la Chasse et de la Nature depuis 1998. Commissaire de diverses expositions sur la représentation du paysage ou sur l'image de l'animal, il est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à ce dernier thème.

Éric de Chassey est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université François Rabelais à Tours, directeur de l'équipe de recherche Intru et directeur de l'Académie de France à Rome depuis 2009.

Artiste qui vit et travaille à Berlin, **Thomas Huber** est peintre, essayiste et professeur des beaux-arts. Il a participé à la conception d'expositions telles que *Kunstlermuseum*, organisée au museum kunst palast à Düsseldorf en 2001.

Après avoir été directeur du Musée des beaux-arts de Rennes, **Laurent Salomé** est conservateur en chef du patrimoine et directeur des musées de Rouen depuis 2001. Il a organisé une centaine d'expositions, privilégiant le XVIII^e siècle français, tout en développant une activité croissante en matière d'art contemporain.

Pendant longtemps, les musées ont séparé l'art du passé et l'art du présent, celui-ci étant exposé seulement dans des musées dont le nom même – musée d'art moderne ou d'art contemporain – signalait cette séparation. Depuis quelque temps pourtant, singulièrement en France mais pas uniquement, de nombreux musées se sont mis à montrer au sein de leurs collections permanentes des œuvres d'art créées très récemment voire réalisées spécialement pour l'occasion. Trois conservateurs et un artiste, qui ont tous joué de la mixité au sein d'institutions culturelles, font part de leurs choix personnels et des réactions qu'ils ont pu susciter [Éric de Chassey].

Éric de Chassey. *Comment expliquez-vous ce phénomène ? Où et quand trouve-t-il sa source selon vous et, si vous avez vous-même organisé ce type d'accrochage ou d'installation, quand et où cela s'est-il produit ?*

Claude D'Anthenaise. Il semble que l'on doive relativiser l'idée d'exclusion de l'art du temps présent dans les mises en scène muséales. Le Musée du Louvre, de manière emblématique, n'a cessé de faire appel à des artistes de renom pour constituer un cadre valorisant les œuvres, depuis l'aménagement, sous le règne de Charles X, des salles destinées à recevoir les antiquités égyptiennes, grecques ou romaines jusqu'à la commande, en 1953, d'une peinture à Georges Braque – *Les Oiseaux* – pour le plafond de l'ancienne antichambre du roi. Il s'agissait alors d'intervenir en marge des collections proprement dites. Mais, en 1947, on expose les œuvres de Picasso dans la Grande Galerie du Louvre, non plus à titre de faire-valoir décoratif des collections anciennes, mais bien pour jouer le jeu des confrontations.

Par la suite et jusqu'à une période récente, les choses se compliquent pour deux raisons apparentes. D'une part, le courant architectural dominant proscrit alors la notion de décor. D'autre part, l'art contemporain, se définissant en rupture par rapport à la tradition, revendique sa « non-intégration ». Les artistes qui font de la subversion ou de l'interrogation sur la nature de l'art le sujet même de leur travail désirent ou s'accommodent de lieux spécifiques qui garantissent leur non-intégration. Des affiches lacérées collectées par les nouveaux réalistes aux extincteurs repeints à l'identique par Bertrand Lavier, les objets extraits du quotidien n'ont pas besoin de la blancheur des cimaises du lieu d'exposition institutionnel pour exister en tant qu'œuvres d'art.

Mais les choses changent. En ce qui concerne l'évolution actuelle de l'architecture, on assiste à l'inversion de la tendance rationaliste et fonctionnelle : le décor, longtemps cantonné au fameux 1 % (dispositif instauré en 1951 qui consiste à affecter cette maigre portion du budget de construction d'un édifice public à la commande ou à l'acquisition d'œuvres d'art destinées au bâtiment considéré), revient en force dans l'architecture même des musées (on pense au maniérisme plus ou moins efficace des musées de Bilbao ou du quai Branly). Cette tendance baroque se manifeste dans toute la création artistique. Cédant au goût de la complexité, nous affirmons désormais « n'avoir jamais été modernes »¹. L'œuvre ne se satisfait plus d'une interprétation unique et l'intrusion de l'art contemporain parmi les œuvres du passé pourrait bien correspondre à cet obscur désir de « brouillage ».

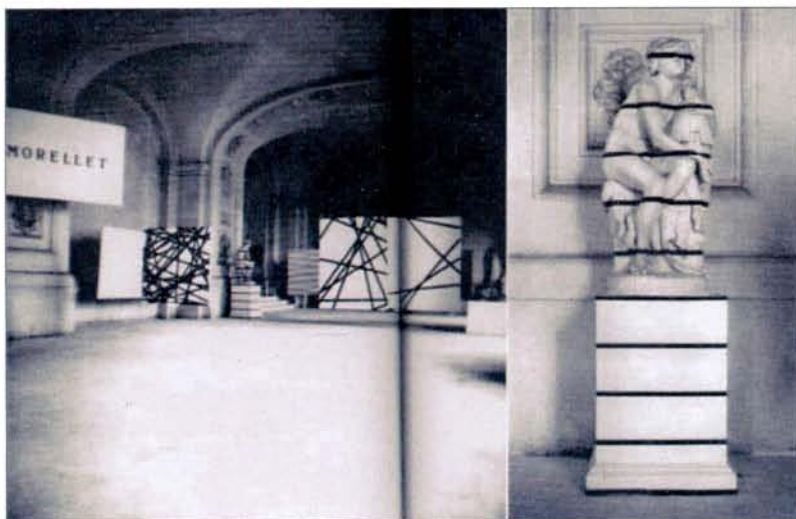
Claude Allemand-Cosneau. Élaboré au XVIII^e siècle, le système des beaux-arts a fondé le parti pris de présentation des musées chronologiquement et par école. On aurait pu alors imaginer que d'année en année dans un mouvement progressif, l'art moderne puis contemporain ait trouvé sa place sur les cimaises des musées, dans une sorte de continuité fluide. Il n'en fut rien puisque l'État, alors principal pourvoyeur des musées en matière d'art vivant, privilégia à partir de 1870 l'art académique et rata toutes les avant-gardes : ni Manet, ni les impressionnistes, ni les Fauves, ni les cubistes, ni les abstraits, ni Duchamp, ni les surréalistes ne furent acquis au moment où ils émergeaient (la première œuvre abstraite achetée par l'État fut une gouache de Kandinsky, *Composition IX*, acquise en 1937 sous le Front populaire). À Paris, on avait, dès 1818, séparé les vivants des morts avec le Musée du Luxembourg, antichambre du Louvre. La question d'un musée national d'art moderne fut posée dès 1925, mais sa réalisation prit une vingtaine d'années. Seuls les musées de Grenoble (à partir des années 1920) et le Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne (après la Deuxième Guerre mondiale) comptaient, souvent grâce aux artistes eux-mêmes, une collection moderne qui se développa en collection contemporaine. On comprend donc mieux que des collectivités aient privilégié à partir des années 1960, sous Malraux, la création de musées tout entiers dédiés à l'art contemporain. Pour les musées de beaux-arts existants, il était impossible de combler véritablement par des achats les lacunes historiques des maîtres de l'art moderne ; au mieux une anthologie ou quelques œuvres fortes scandent le parcours, et des sections contemporaines, plus aisées à constituer, sont parfois venues s'adjoindre aux fonds historiques. Dons, legs et dépôts de l'État ont finalement aussi enrichi ces musées en art du XX^e siècle, au point que l'on oublie ces ruptures de l'histoire.

La grande polémique sur l'art contemporain qui débuta dans les années 1990 fut sans doute l'occasion de se poser différemment la question. En effet, les collections permanentes d'art contemporain dans les musées sont présentées à la fin du parcours chronologique des sections beaux-arts, ce qui ne pose pas de problème pour des mouvements déjà historicisés (support-surfaces, les nouveaux réalistes, l'Arte povera, par exemple). En revanche, la proposition de monstration est, pour la production la plus récente, souvent trivialement liée à la disponibilité des œuvres présentes dans la collection et à l'espace même des salles d'expositions, les grandes installations, la vidéo, les photos ou les œuvres graphiques ne permettant pas une présentation pérenne. De même, les rapprochements dans une même salle d'œuvres parfois très diverses sont toujours sous-tendus par un discours, inévitablement incomplet.

C'est à l'occasion de manifestations temporaires que l'art contemporain s'est le plus facilement insinué dans les salles anciennes, comme à Nantes où, pour la première fois pendant l'été 1985, avec l'exposition *Histoires de sculptures*, une douzaine d'artistes internationaux investirent plusieurs espaces dans la ville, dont les musées. Paul-Armand Gette installa, en confrère, dans les vitrines du Muséum d'histoire naturelle, ses *Perspective Sédimentologique* et *Perspective de la classification* ; Buren, avec 3 travaux. *De la façade au mur du fond* intervint sur les socles des sculptures allégoriques en façade du Musée des beaux-arts et redéfinit la circulation axiale du musée ; dans le hall d'entrée de ce même musée, l'installation monumentale d'Anne et Patrick Poirier intitulée *Du regard des statues* dialoguait naturellement avec la statuaire du XIX^e siècle des collections permanentes. Ces confrontations inédites parurent audacieuses mais justes, sans doute parce que les trois artistes concernés utilisaient un vocabulaire compréhensible à première vue, bien que décalé. Le reste des œuvres contemporaines occupait le patio et les galeries, des espaces traditionnellement dédiés aux collections anciennes décrochées qui avaient été pour l'occasion. Cette exposition fut l'annonce d'une nouvelle ère pour le musée : l'art contemporain devait devenir le moteur de son développement.

Laurent Salomé. Il me semble que l'on peut situer le point de départ de la présentation d'œuvres contemporaines dans les collections permanentes dans les années 1970, dans un certain nombre de musées de province qui avaient déjà derrière eux une politique très volontaire en matière d'art contemporain depuis l'après-guerre. Après les abstractions assez sages qui fleurissaient dans les expositions des années 1950 et 1960, des artistes conceptuels ont commencé à proposer des interventions, comme François Morellet à Nantes dès 1973, avec son adhésif noir posé sur les sculptures académiques (*Parallèles 0°*, *Aristée tramé*, œuvre éphémère ; fig. 1)². Ce sont moins les musées très orientés vers l'art moderne que les plus traditionnels qui se sont pris au jeu. Sans doute l'effet de surprise rendait-il la chose plus attrayante, et le charme des lieux très typés a tendance à séduire les artistes. Il faut aussi citer le rôle des centres d'art installés dans des monuments historiques (comme le Château d'Oiron) et d'autres sites qui, notamment à l'ère Monum, ont familiarisé le public avec le contraste entre la création la plus radicale et le patrimoine ancien. Pour ma part,

1a. Vue de l'exposition François Morellet au Musée des beaux-arts de Nantes, 1973, hall d'entrée du musée avec 40 lignes au hasard (1970), *Aristée tramée* (1973), 20 lignes au hasard (1970) et 5 lignes au hasard (1970) ; **b.** *Aristée tramée* : sculpture de Joseph Michel Caillé (1866) et intervention de Morellet (1973) [François Morellet..., 2007, p. 8-9].



l'expérience a commencé au Musée des beaux-arts de Rennes en 1995, alors que le Musée de Grenoble où je travaillais précédemment ne s'inscrivait pas dans cette logique. Cela fait une quinzaine d'années que ces « dialogues » me paraissent naturels et que j'en organise en permanence. La collaboration avec les Frac y a beaucoup contribué, avec des confrontations de quelques œuvres ou de collections entières. *Le Regard de l'autre* à Rouen en 2002, par exemple, confrontait une large sélection de la collection du Frac avec celle du musée. Dans les salles temporaires, l'installation des



œuvres contemporaines était ponctuée de quelques tableaux anciens descendus de leurs salles (la *Belle Zélie* d'Ingres dans une section sur la beauté, avec une vidéo de Franck David), le parcours permanent étant en contrepartie truffé d'œuvres du Frac en fonction d'affinités thématiques ou formelles. Ainsi *Exit* d'Ana Maria Tavarès, une passerelle d'avion servant d'observatoire, était installé dans la « salle du Jubé » entre d'immenses tableaux d'histoire. Aux musées de Rouen, nous accrochons volontiers les dernières acquisitions contemporaines au milieu de l'art ancien, et certaines artistes (Felice Varini, Elmar Trenkwalder) jouent aussi avec l'architecture même du bâtiment. Le regard porté sur l'histoire de l'art, la citation et le deuxième degré constituent l'un des axes de notre programmation en art contemporain. Entre autres, l'artiste-historien de l'art Jean-Philippe Lemée exposait en 2004, sous le titre *Roy, Pablo et les autres*, des tableaux « faits main », à savoir des agrandissements par un peintre en lettres de dessins d'amateurs particulièrement maladroits qui copiaient des œuvres de Pablo Picasso et de Roy Lichtenstein (fig. 2).

2. Jean-Philippe Lemée, *Roy, Pablo et les autres* (2004, Collection Frac Bretagne), vue générale et détail, présentée dans l'exposition *L'art est sur le côté*, Rouen, Musée des beaux-arts, 2004.

Thomas Huber. Au tournant du siècle, la ville de Düsseldorf a réorganisé ses lieux d'expositions. Jean Hubert Martin, nommé directeur général du nouveau *museum kunst palast*, a eu pour tâche d'y mettre en scène des expositions dites populaires et de rappeler à la mémoire du public de Düsseldorf la collection municipale de l'ancien musée d'art. Il a fait appel à Bogomir Ecker, sculpteur originaire de Düsseldorf, et à moi-même pour réorganiser cette collection (fig. 3), un choix qu'il explique à la lumière du contexte historique dans son texte « Musée des charmes »¹.

Avant même d'être montrée, notre intervention a très vite suscité des controverses et des débats publics dans la ville et jusqu'au *Stadtparlament* de Düsseldorf, débats qui ont rapidement pris une ampleur nationale puis, à la suite de l'inauguration du nouvel accrochage, internationale. Au centre de la polémique se trouvait la question de savoir si des artistes pouvaient réorganiser les musées, une tâche qui revenait jusqu'alors au personnel scientifique et, à l'arrière-plan, l'indignation que suscita notre présentation, qui bouleversait la chronologie et supprimait la séparation entre les différents départements du musée. Nous avons en effet mêlé et juxtaposé peinture, arts décoratifs et arts non-européens du XVI^e au XXI^e siècle.

3. Vue du *Kunstlermuseum*, accrochage réalisé par Thomas Huber et Bogomir Ecker, Düsseldorf, *museum kunst palast*, 2002.



Nous avons dû imposer notre conception malgré une très forte résistance de l'ensemble de la hiérarchie du musée, du conservateur en chef au magasinier, et à l'encontre de présomptions scientifiques et de rituels quotidiens exercés depuis très longtemps. Aujourd'hui encore, je ne peux toujours pas dire ce qui m'a pesé le plus : les combats de tranchées au sein de l'institution ou la polémique publique selon laquelle nous aurions désavoué l'intégrité scientifique du musée.

À mes yeux, les historiens de l'art, en l'occurrence les conservateurs, se considèrent comme des gestionnaires d'un patrimoine collectif et d'un mode de présentation qui répond à des valeurs figées et immuables ; pour nous, les artistes, l'art ancien représente plutôt une source d'inspiration pour une réévaluation continue.

Éric de Chasse. *Montrer de l'art contemporain au sein de collections anciennes doit-il être interprété comme le signe d'une vision unifiée de la création artistique, qui privilégierait les continuités plutôt que les ruptures, laissant ainsi de côté l'histoire ?*

Claude Allemand-Cosneau. Montrer de l'art contemporain dans les collections anciennes des musées pose d'emblée la question du statut de l'institution. Traditionnellement le musée est le lieu de conservation, d'étude et de monstration d'un patrimoine préservé, fragmentaire, qui, sorti de son contexte initial, retrouve une histoire dans l'accrochage des œuvres sur les cimaises des salles d'exposition permanentes. L'exercice tendrait-il à s'épuiser ? De nombreux efforts ont été faits pour mieux accueillir le public et pour rendre lisible un discours historique consensuel. Mais la question de la chronologie est là, fixée aussi par la nécessaire organisation matérielle des innombrables collections. Seuls les cabinets de curiosités ou les expositions s'y apparentant autorisent la présentation d'objets d'époques et de natures différentes qui, tout autant sortis de leur contexte que ceux des musées, produisent par leurs rapprochements inattendus un sens nouveau, expression de la vision personnelle du collectionneur ou du commissaire comme, par exemple, les expositions récemment organisées au Palazzo Fortuny pendant les dernières Biennales de Venise. Ouvrir les musées de beaux-arts à l'art contemporain, c'est sans doute afficher qu'une œuvre d'art est une œuvre d'art quel que soit le moment de sa création ; rien n'évoque la période concernée, rien n'explique le contexte de production, comme si l'œuvre contenait en elle-même la justification de son existence. Le musée y gagne évidemment en notoriété car le public et les personnels de l'institution réagissent ; l'événement est commenté. Mais l'histoire n'est pas laissée de côté car ces invitations sont temporaires et le circuit chronologique reprend vite ses droits.

Thomas Huber. Les œuvres d'art dans un musée – une peinture, quel que soit son âge, une sculpture, un objet manufacturé – sont simplement là. Une gravure du XVI^e siècle est aussi présente qu'un collage du XX^e siècle ; en tant qu'objets façonnés, ils ne se distinguent pas dans leur présence matérielle. Dans un musée, il y a aussi des centaines, sinon des milliers d'œuvres qui dorment dans les réserves. Pour l'installation de Düsseldorf, Bogomir Ecker et moi-même avons fouillé les fonds pendant près de deux ans. Nous avons aussi bien vu de l'art ancien que de l'art récent, des objets utilitaires, comme des œuvres d'art qui font autorité. Nous avons sélectionné des pièces en ne tenant compte ni de leurs origines historiques, ni de leurs rapports spécifiques aux genres, mais sous l'angle

contemporain, par « solidarité artistique ». Ce qui nous a guidés, c'est la volonté créatrice de l'artiste et la souveraineté avec laquelle cette volonté s'est exprimée. Notre sélection ne s'est toutefois pas fondée sur des choix subjectifs ou sentimentaux ; elle a visé un intérêt pragmatique, celui de comprendre et de faire comprendre la création d'un artefact. Nous sommes en effet tous deux des artistes, et nous avons donc acquis des connaissances que nous avons affinées dans un effort continu. Notre enseignement dans des écoles de beaux-arts nous a confrontés, en outre, à la nécessité permanente de définir des critères pour expliquer comment une œuvre d'art est faite. Vu sous cet angle, il n'est pas très important de savoir si une œuvre d'art a été réalisée il y a cinq cents ans ou seulement hier.

Laurent Salomé. Il y a bien une continuité dans l'art et même beaucoup moins de renouvellement qu'il n'y paraît ; on peint toujours des vanités, des portraits, des paysages, des supports de méditation, des fantasmes sexuels, etc. Mais le fait d'insérer une œuvre contemporaine dans un milieu décalé est plutôt une façon de dire que l'art d'aujourd'hui est radicalement différent de ce qui l'a précédé. On ne le traite pas de la même manière. En l'isolant et en le rapprochant – parfois de façon incongrue – d'œuvres du passé, on prend des libertés à son égard, on lui donne un statut d'expérience plutôt que de chef-d'œuvre. Je considère aussi ce traitement spécial comme une façon de prendre acte de notre manque de recul. On sous-entend bien sûr que l'œuvre est vouée à occuper une autre place dans l'avenir. Je reste toujours perplexe devant ce besoin que ressentent les institutions spécialisées de montrer le plus vite possible, face à l'art actuel, une froideur distanciée et savante. On ne peut pas mettre en perspective en temps réel, c'est une illusion totale. Si l'approche par confrontations ponctuelles est plus modeste, elle ne convient évidemment pas à tout. Il faut que les rapprochements soient plus forts que le décalage. Pour prendre un cas simple, le Musée des beaux-arts de Rouen expose *Caterpillar* (2002), une sculpture de Wim Delvoye récemment acquise, sorte de pelleteuse gothique hérissée de pinacles et recouverte d'un adhésif « décor », dans une salle consacrée au Moyen Âge, à proximité d'une rarissime maquette d'église (Saint-Maclou) du début du XVI^e siècle. Dans ce cas, l'ambiguïté et le clin d'œil sont déjà contenus dans l'œuvre, et la mise en place ne fait qu'enfoncer le clou. Ce qui est intéressant, c'est qu'un large pan de la création actuelle revient sur la question de la mort ou de l'épuisement de l'art, avec cette nécessité de la citation, du retour en arrière, voire du ressassement assumé. C'est un thème qui peut justifier les projets de confrontation, ce pourquoi les artistes-historiens de l'art nous intéressent beaucoup à Rouen. Le grand maître en la matière, qui vient de nous quitter, fut André Raffray avec ses « peintures recommencées ». Nous lui avons consacré, avec le musée de Saint-Brieuc et le Frac Bretagne, une grande rétrospective en 2005⁴. Il travaillait encore dernièrement à un projet de diptyque sur la *Cathédrale de Rouen* de Monet que nous aurions bien sûr accroché à proximité de l'original.

Claude D'Anthenaise. Aujourd'hui, Marcel Duchamp serait largement centenaire. Ses arrières petits enfants ont été élevés dans une tradition qui en vaut bien une autre, celle de la rupture. L'art contemporain, devenu art officiel, s'est embourgeoisé malgré lui. La révolution Duchampienne est considérée scolairement, au même titre que celle des impressionnistes ou celle de la Renaissance. Elle bénéficie du même appareil didactique et fait l'objet des mêmes exégèses. En forçant à peine le trait, on peut dire que la subversion de l'art par les artistes est devenue un exercice



4. Pierre et Gilles,
La Vierge à l'Enfant, Paris,
église Saint-Eustache,
installation *in situ* réalisée
dans le cadre de l'exposition
La Force de l'Art 02, 2009.

académique. Aussi la notion même de rupture artistique ne suscite plus la même charge émotionnelle auprès du public.

À l'inverse, la sensibilité ambiante pourrait bien réhabiliter la tradition si l'on en juge par le succès de récentes expositions, où tant les hypothétiques ancêtres de Picasso que la descendance légitime et illégitime d'Ingres font courir les foules¹. La recherche, à travers tous les « salons des refusés », de l'unité profonde et secrète de la production artistique, motiverait désormais les historiens de l'art et les critiques. À défaut de proximité formelle, on peut alléguer une identité de démarche pour rapprocher des œuvres historiquement incompatibles : la connivence présumée entre l'art de propagande baroque et le marketing propre à Jeff Koons justifie l'insertion de ses œuvres à Versailles. Elles n'y viendraient pas pour subvertir un sanctuaire historique mais plutôt pour mettre sa nature en évidence. Dans ce contexte, elles auraient une sorte de vertu pédagogique. Ce peut être une motivation de l'intrusion de l'art contemporain dans les collections des musées. Mais ce n'est pas nécessairement la plus intéressante, ni la plus stimulante pour les artistes.

La révolution Duchampienne reposait en partie sur la « décontextualisation » des objets usuels, promus au statut d'œuvre d'art. De la même manière, l'intégration au musée garantit ce statut en retirant à l'objet toute possibilité d'usage, ne retenant qu'une fonction esthétique ou archéologique. Or l'art contemporain,

toujours en quête de transgression, s'en prend désormais à lui-même, qu'il s'agisse de ramener la fontaine de Duchamp à sa fonction d'urinoir, ou d'inciter les fidèles à se recueillir devant une Madone de Pierre et Gilles, comme ce fut le cas à Saint-Eustache dans le cadre de *La Force de l'Art 02* (2009 ; fig. 4). À son tour, le musée peut-il devenir un lieu propice à la subversion en tentant de redonner une valeur d'usage, qu'elle soit décorative, par exemple, illustrative ou pédagogique, aux œuvres contemporaines ?

5. Daniel Buren, *Couvrir, Recouvrir, Entrouvrir, Découvrir*, 2000, étude de l'œuvre réalisée *in situ* pour l'exposition *À travers le miroir*, de Bonnard à Buren, Rouen, Musée des beaux-arts, 2000-2001 [À travers le miroir..., 2000, p. 329].



Éric de Chassey. *Qui légitime et opère ces inclusions du contemporain dans l'ancien ? Des artistes ? Des conservateurs ? Y voyez-vous une tension ou une possible contradiction entre un geste artistique qui libérerait les œuvres de certaines contraintes et une muséification qui les ferait entrer, immédiatement ou presque, dans une forme de tradition plus ou moins officielle ?*

Laurent Salomé. Justement ce paradoxe entre dérision et sacralisation est passionnant. Il ne s'est pas affadi depuis Duchamp et le musée est aussi un formidable terrain de recherche pour les artistes. Ce ne sont pas seulement les collections mais aussi l'architecture et l'atmosphère qui permettent des expériences impossibles ailleurs. Le travail sur la muséographie elle-même est particulièrement riche depuis une dizaine d'années et les propositions des artistes sont aussi l'occasion de repenser entièrement le « donner à voir ». Lors de l'exposition *À travers le miroir* organisée au musée de Rouen en 2000² (vous ne m'en voudrez pas de prendre tous mes exemples dans la maison, l'idée étant d'apporter un témoignage), Daniel Buren s'empara des sculptures du XIX^e siècle, déjà savamment mises en scène dans le « Jardin des sculptures », pour les inclure dans des modules combinant panneaux rayés et faces éfléchissantes, grâce auxquels on pouvait apercevoir la sculpture vue de haut (fig. 5).

Ceux-ci furent qualifiés de cabines de plage par les visiteurs les plus réfractaires, dont les commentaires furent d'une grande violence. Des artistes s'approprient même le champ de la médiation, de la didactique. Notre exposition récente d'Alain Sonnevile et de Pierre-Claude De Castro, *Leur entrée dans l'art* (Rouen, Musée des beaux-arts, 2009-2010), était constituée presque exclusivement de cartels. Quant à la légitimation, comme pour toute forme d'art, elle est produite conjointement par les artistes, les responsables d'institutions et les critiques, mais elle ne représente plus aucun enjeu. Le risque aujourd'hui est



plus celui de la tarte à la crème que celui du scandale : les confrontations entre art contemporain et collections sont devenues hélas une forme banale d'animation culturelle. Les artistes honnêtes s'en méfient et veillent à rester dérangeants. Le duo rouennais Bertran Berrenger, qui a sévi en 2007 à travers tout le musée avec des propositions absolument magistrales, avait même joué sur l'angoisse d'être assimilé à l'École de Rouen. Ce mouvement impressionniste local d'abord d'avant-garde (vers 1880) a perdu sa définition stricte pour s'éterniser loin dans le XX^e siècle dans un interminable affadissement de l'impressionnisme, d'où la réputation ambiguë de cette école aujourd'hui. La solution fut de constituer un cube fait d'un assemblage de six véritables tableaux de l'École de Rouen (empruntés à des collections privées) et de le suspendre de biais dans la salle elle-même cubique et tapissée de tableaux de cette école (fig. 6). Le résultat, très spectaculaire, incarnait à la fois une réflexion sur la fermeture d'un milieu, sur le rapport peinture-sculpture, et sur la valeur, le respect et la muséification.

6. Bertran Berrenger, *École de Rouen*, constitué d'œuvres de Charles Frechon, d'Henri Vignet, de Paul Mascart et de Robert-Antoine Pinchon, 2006, présenté dans l'exposition *Bertran Berrenger*, Rouen, Musée des beaux-arts, 2006-2007.

Claude Allemand-Cosneau. L'initiative d'inviter des artistes contemporains est principalement le fait de directeurs des musées, qui délèguent éventuellement cette action à un conservateur en charge de l'art contemporain, comme c'est le cas au Louvre. La demande à l'artiste est généralement précise même si elle est ouverte. L'intervention est très contextualisée puisqu'elle a lieu au sein des collections elles-mêmes, dans lesquelles il s'agit de choisir un domaine ou des œuvres particulières, de réagir, de s'intégrer ou de s'opposer, d'établir des correspondances et de répondre en quelque sorte à un environnement artistique. L'artiste est sans doute le plus à même de maîtriser une telle intrusion et de la légitimer.

Le musée a longtemps été le lieu de formation des artistes, et les plus grands se sont souvent inspirés des maîtres du passé. L'exposition *Picasso et les maîtres* était à ce titre exemplaire et *Ingres et les modernes* à Montauban, qui démontrait l'extraordinaire postérité du peintre, plus riche encore⁷. Chaque artiste d'aujourd'hui pourrait-il faire l'objet d'une invitation au Louvre ? Ou bien serait-ce trop évident ? Et si dans un musée, imaginaire bien sûr, ces œuvres contemporaines étaient conservées ensemble avec les originaux d'Ingres, aurait-on idée de les présenter conjointement de manière permanente ? Il y a fort à parier que non car les artistes

contemporains seraient alors réduits à cette seule référence, ce que le prétexte d'une exposition temporaire autorise. La question de l'instrumentalisation de l'art contemporain par le musée pourrait se poser si cette note contemporaine devenait systématique.

Thomas Huber. À partir du XIX^e siècle seulement et surtout à partir du XX^e siècle, des œuvres ont été créées en vue de leur présentation possible et de leur conservation dans un musée. Les œuvres plus anciennes qui nous sont données à voir aujourd'hui dans ce type d'institution sont, en revanche, arrachées à leur contexte initial, très différent. Un autel gothique dans un musée n'a plus aucune fonction dévotionnelle, mais se voit jugé sur ses qualités artistiques. Même la contextualisation et l'appréciation chronologique scientifique d'un tel objet culturel ne rétablissent pas sa fonction originelle ; elle lui rend hommage dans un contexte nouveau, marqué par les expériences d'aujourd'hui. Si une œuvre d'art dans un musée nous parle, c'est parce que nous la ressentons directement, immédiatement. Or, nous perdriions beaucoup en percevant cette œuvre uniquement comme un document historique, ce qui reviendrait à lui soustraire son efficacité.

Claude D'Anthenaise. Le Musée de la Chasse et de la Nature est un terrain favorable pour ce genre d'expérience : musée de société, consacré à l'illustration du rapport de l'homme à la nature, il n'a pas pour vocation première de questionner sur la nature de l'œuvre d'art. Dès l'origine, il était conçu comme une maison, celle d'un collectionneur amateur. L'accrochage des œuvres voulu par les fondateurs exprimait des partis pris, des choix subjectifs, des rapprochements audacieux, tels que la présentation hétéroclite, sous un plafond peint par Bernard Lorjou en 1967, de statuaire animalière du XIX^e siècle, d'animaux naturalisés et d'objets ethniques africains. Mais, après une quarantaine d'années d'existence, le musée s'assoupissait sans parvenir à renouveler l'intérêt du public.

Au cours de la période de réflexion préalable à la rénovation de la muséographie, une expérience s'est avérée déterminante. En 1999, *Numéro vert* de Gloria Friedmann, installation provisoire destinée à la cour du musée, est venu renouveler le regard sur les collections. Aux yeux d'un nouveau public attiré par l'art contemporain, c'était tout le musée, avec l'hétérogénéité de ses collections et le caractère insolite de son accrochage, qui pouvait être perçu comme une installation. L'intérêt porté par ces nouveaux visiteurs a incité à assumer, voire même à

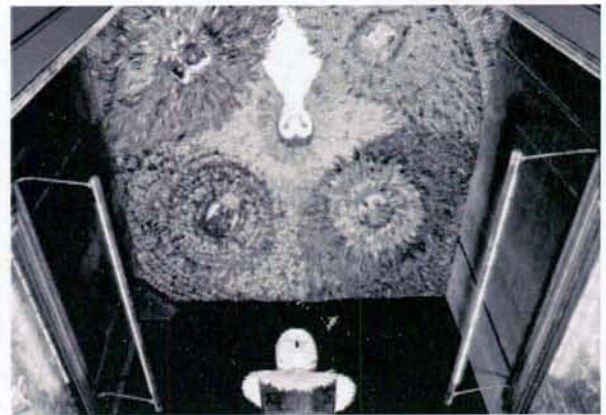
amplifier, les particularités du lieu. La rénovation a été le prétexte à un exercice de mise en scène avec un aspect décoratif très poussé. Cette muséographie n'exclut pas l'humour, qui permet de mettre sur le même plan une coupe antique de la collection Campana (dépôt du Musée du Louvre), un travail photographique contemporain de Jean-Luc Chapin et un excrément de sanglier (fig. 7). Multipliant les pièges et les chausse-trapes – les œuvres qui n'ont pas l'air d'en être

7. Le « Cabinet du sanglier », Paris, Musée de la Chasse et de la Nature : poire à poudre en os, XVII^e siècle ; crâne de sanglier ; coupe grecque, V^e siècle avant J.-C., dépôt du Musée du Louvre ; Jean-Luc Chapin, *Traces*, ensemble de six photographies, 2005.



et celles qui n'en sont pas alors qu'elles en ont l'air – le musée cherche à déstabiliser le visiteur. Au questionnement propre à un certain art contemporain, « qu'est-ce que l'art », tend à se substituer une nouvelle interrogation : « qu'est-ce qu'un musée ? ». Parmi les diverses aberrations naturelles que le visiteur est appelé à découvrir se trouvent quelques spécimens d'étude naturaliste, tels les indices indiscutables de l'existence de la licorne réunis par Joan Foncuberta, Maïder Fortuné, Sophie Lecomte, Jean-Michel Othoniel... Les appareils pédagogique et signalétique sont le terrain privilégié de cette « mise en cause » du musée. Parmi les différentes expériences en ce domaine, on peut noter la volonté de signaler les mouvements au sein de la collection (prêts, déplacement pour restauration) à l'aide d'œuvres de substitution, sorte de « fantômes » réalisés au format des œuvres absentes auxquelles ils se réfèrent explicitement (Marc Couturier, Anne Deleporte, Gianni Burattoni, *Disparitions bucoliques*, 2009).

Le mode de fonctionnement de l'institution permet une grande liberté dans la conception muséographique ainsi que dans le choix des œuvres, mais cette liberté s'accompagne de fortes contraintes pour les artistes. Les commandes du musée étant en effet assorties d'un cahier des charges très précis au regard du contexte et du sens de l'œuvre, les artistes sont invités à s'insérer dans un discours structuré et dans un cadre architectural et décoratif élaboré⁸. Certains d'entre eux ont botté en touche ou décliné la commande, notamment à cause de cet enjeu « d'usage » qu'ils n'estimaient pas compatible avec la nature de leur travail. D'autres ont pu trouver un caractère stimulant à ces contraintes « d'intégration », comme Jan Fabre, qui a accepté de réaliser un plafond pour un cabinet dont le thème, la couleur et la matière étaient précisément définis (fig. 8).



8. Le « Cabinet de Diane », Paris, Musée de la Chasse et de la Nature : Jan Fabre, *Le ciel des hiboux*, 2007 ; Peter-Paul Rubens et Jan Brueghel, *Diane et ses nymphes s'apprêtant à partir pour la chasse* et *Diane et ses nymphes observées par des satyres*, vers 1625.

Eric de Chassey. *Dans quelle mesure l'inclusion d'œuvres contemporaines au sein de collections plus anciennes produit-elle du sens ? Pensez-vous qu'elle rende contemporain l'ancien, dans une époque que l'on peut interpréter comme marquée par une vogue de l'art contemporain (si l'on en juge par son apparition dans les magazines de mode et dans les prescriptions sociales des parties les plus riches et les plus éduquées de la population) ? Ou pensez-vous qu'elle rende plus acceptable le contemporain, qui conserverait autrement un pouvoir de choc et s'affronterait au refus, par principe, de ce qui est nouveau de la part du public traditionnel des musées ?*

Claude D'Anthenaise. Le jeu auquel se sont prêtés les artistes contemporains a indubitablement permis de développer le public du Musée de la Chasse et de la Nature, pour reprendre cet exemple. Celui-ci s'est ouvert aux amateurs d'art contemporain, qui paraissent sensibles et favorables à ce détournement des codes muséographiques. De manière générale, l'image de l'institution a changé : son caractère artistique s'est affirmé dans l'opinion de visiteurs qui étaient auparavant rebutés par ce qu'ils présumaient de sa vocation technique. Cette ouverture pouvait présenter un risque : l'enjeu de la nouvelle muséographie était de satisfaire le public traditionnel en quête d'informations précises sur les animaux ou sur les pratiques de chasse. Dans cette optique, l'élaboration d'un discours structuré sur les collections et sur leur présentation permet de donner une cohérence

à la visite. Ce discours, transmis par la médiation mise en place, privilégie désormais une interprétation des œuvres : celle qui concerne la relation de l'homme à l'animal envisagée dans une perspective historique. Cet alibi anthropologique contribue jusqu'à un certain point à désamorcer les réactions d'hostilité du public rétif à l'art contemporain. Comment évoquer, en effet, le rapport de l'homme à l'animal à l'époque contemporaine en l'illustrant exclusivement avec des œuvres du passé ? Dans la mesure où ils ont conscience de cette impossibilité, les visiteurs sont moins enclins à dénoncer la « gratuité » des interventions d'artistes de notre temps.

Qu'elles aient une utilité décorative ou une fonction pédagogique, les créations contemporaines distillées parmi les collections du Musée de la Chasse et de la Nature y ont une « valeur d'usage ». Au lieu de jouer le jeu des « intrus », tout contribue à les intégrer. Le traitement signalétique propre au musée contribue à cette homogénéisation en invitant l'observateur à voir avant de savoir. Dans ce lieu voué à la chasse, distinguer l'anachronisme peut être l'objet d'une quête ludique.

Claude Allemand-Cosneau. Lorsqu'un artiste intervient en créant en réponse à une œuvre ancienne, il nous informe sur son art, ses intérêts, sa propre vision des artistes du passé. À ce titre, il génère de nouveaux liens. Notre contemporain est sans arrêt nourri du passé et de l'ensemble de nos connaissances, comme un immense terreau pour la pensée et l'action d'aujourd'hui. Mais la nécessité pédagogique du classement dans nos musées au regard d'une histoire de l'art européenne, toujours approfondie mais finalement stable malgré des redécouvertes, ne nous permettra sans doute pas facilement de rebattre les cartes, sauf peut-être dans une présentation thématique comme l'avait fait le MoMA à New York en 1999-2000, dans *ModernStarts: People, Places Things*. Traitant de la naissance de la modernité de 1880 à 1920, ces trois accrochages proposaient en outre des rapprochements avec des œuvres contemporaines destinées à démontrer la persistance des thèmes. Tout le siècle était ainsi traversé, un adolescent de Cézanne voisinant avec une photo de Renike Dijkstrat. À l'étage de *Things*, une immense peinture murale de Martin Craig-Martin, *Objects, Ready and Not* (1999), créait le décor avec une succession d'objets en trompe-l'œil, parfois redondants avec les œuvres exposées.

9. Sarkis, *Au commencement le toucher*, 2005, Colmar, Musée d'Unterlinden.



L'art contemporain est en vogue, certes, mais à chaque époque le temps présent a été valorisé. Présentée à dose homéopathique dans les collections anciennes, le temps d'une exposition temporaire, la création d'aujourd'hui est certainement une tentative pour faire évoluer le musée et en renouveler l'intérêt, mais c'est probablement l'institution qui espère en recueillir le plus grand bénéfice et non pas les œuvres anciennes elles-mêmes.

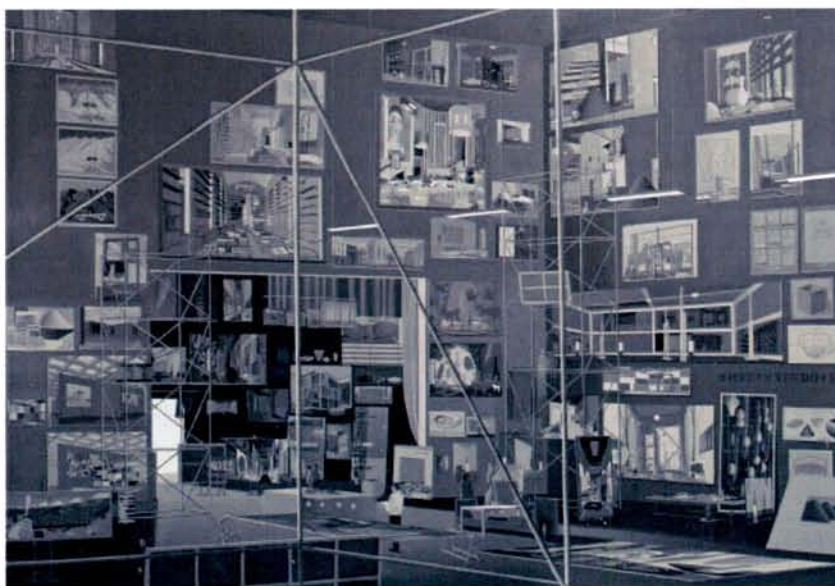
Il arrive cependant que ce soient les artistes qui intègrent à leur propre travail des œuvres du passé, y compris à l'intérieur du musée, comme Sarkis par exemple, dont la réflexion trouve toujours un point d'ancrage dans l'histoire. Sa fascination pour le retable d'Issenheim de Grünewald (vers 1512-1515) conservé au musée d'Unterlinden à Colmar l'a conduit à intervenir en 2005 dans l'espace même du musée, devant le retable, permettant ainsi au spectateur de voir les deux œuvres en même temps (fig. 9). Sarkis s'appropriait l'œuvre de Grünewald avec un infini respect, au point de reconstruire dans le même bois un caisson en croix dans lequel s'inscrivait en vidéo sa délicate intervention : l'artiste posait sur les plaies du Christ, comme un onguent salvateur, des touches d'aquarelle qui se diluaient dans l'eau. Fascinante intervention qui donnait au retable une nouvelle actualité.

Pour Yan Pei-Ming, récemment invité au Louvre, où il a exposé *Les Funerailles de Monna Lisa*, la réponse a été toute autre, à la mesure de sa démesure. Le pari était d'importance puisqu'il souhaitait se confronter à l'œuvre la plus illustre du monde, la *Joconde*. Il choisit une installation d'immenses toiles, développant à l'excès le paysage d'arrière-plan, représentant son père mort mais aussi lui-même. Lorsque je lui posais la question de ce choix pour un autoportrait peu modeste, il me répondit, par boutade : « Aucun artiste vivant ne peut entrer au Louvre ».

Thomas Huber. Selon moi, la question doit être envisagée dans une autre perspective, non pas en termes de juxtaposition entre art ancien et art contemporain, mais d'intégration du premier par le second. C'est l'attention que portent les artistes aux œuvres anciennes qui les rend actuelles, idée que je développe dans la peinture *Kabinett der Bilder* (2004 ; fig. 10). Réunissant en une seule image les œuvres exposées lors d'une rétrospective de mon œuvre tenue à la Aargauer Kunsthaus à Aarau et au Museum Boijmans van Beuningen à Rotterdam (2004)⁹, elle exprime que le meilleur endroit pour conserver un tableau est dans les tableaux eux-mêmes, et non pas dans un musée ou une galerie d'art. L'artiste devient ainsi garant de l'art ancien. Dans cette optique, Bogomir Ecker et moi-même avons donné le titre de « musée d'artistes » (*Kunstlermuseum*) à notre intervention à Düsseldorf.

Notre intérêt ne portait ni sur la suite chronologique des œuvres, ni sur leur appartenance à une aire culturelle, ni surtout sur leur valeur marchande capitaliste, mais sur l'acte créatif qui a forgé les œuvres exposées. L'art actuel devrait en effet absorber les productions anciennes, les transformer et les actualiser. C'est ainsi en tout cas que des générations sont intervenues tout naturellement sur les héritages successifs. On a repeint des tableaux, utilisé des fragments de temples pour des linteaux ou des seuils de porte. On a recyclé l'art ancien,

10. Thomas Huber, *Kabinett der Bilder*, 2004, Aarau, Aargauer Kunsthaus.



comme on le dirait aujourd'hui. Dans les réserves du musée de Düsseldorf, nous sommes tombés plusieurs fois sur des œuvres qui avaient été repeintes, modifiées ou complétées par les générations postérieures. Sur des tableaux, certaines parties ont été recouvertes par une nouvelle couche de peinture ou agrémentées de nouveaux personnages ; des espaces encore vierges sur des feuilles à dessins ont servi à de nouvelles ébauches etc.

Faisant allusion à cette tradition, j'ai aussi annoncé que je me garderais le droit en tant qu'artiste d'actualiser certaines œuvres par des ajouts, de les améliorer ou de les repeindre simplement selon mes idées. On pourrait ainsi améliorer pas mal de choses grâce à de petites corrections ; combien d'erreurs pourrait-on faire disparaître par une nouvelle couche de peinture dans des œuvres d'art sinon bonnes et solides ? Un autre chapitre s'ouvre alors en vue des questions des droits de l'homme, des aspects politiques en fin de compte, de l'égalité des sexes, des égards portés sur des groupes sociaux marginaux, etc.

Car il n'y a pas qu'un seul point de vue sur les œuvres anciennes, qu'un seul canon autorisé. C'est le changement de perspective qui permet de développer le potentiel d'une collection. Évidemment, un commissaire d'exposition ou un conservateur de musée ne peut que se hérissier contre cette pratique. Sa position devra toutefois changer lorsqu'il ne disposera plus d'espace suffisant pour stocker les œuvres, ce qui risque d'arriver bientôt, les musées occidentaux emmagasinant trop d'œuvres et en acquérant en permanence de nouvelles. Il fera alors sens d'actualiser les œuvres anciennes à l'aide de petites retouches, peut-être seulement minimales. À ce moment-là, la question posée ici deviendra superflue.

Laurent Salomé. J'ai eu l'occasion d'assister au cours des vingt dernières années à un retournement total des préjugés du monde politique : dans les années 1980, l'art contemporain gênait encore un peu, des projets radicaux pouvaient effrayer un maire et provoquer un flot de courriers injurieux. Ceci n'existe plus du tout aujourd'hui et c'est plutôt pour programmer une exposition sur le XVII^e siècle qu'il faut se battre. Une forme d'art spectaculaire et ludique a définitivement rassuré et conquis les plus réticents et l'on remarque que c'est encore ce registre qui est privilégié dans les opérations de type « confrontation ». Il n'est pas exclu que, dans beaucoup de lieux, la pincée d'art contemporain ne soit devenue la potion indispensable pour dé-ringardiser un musée. Il s'agirait alors d'un échec total et d'une pente catastrophique... Mais je me demande pourquoi j'utilise le conditionnel, nous y sommes ! Aujourd'hui l'enjeu est de rendre l'art ancien vivant et vital sans avoir recours à des artifices. Faute de quoi on peut avoir les pires craintes sur l'avenir des musées. Les « inclusions » doivent être réservées aux travaux pour lesquels elles font sens et ce sens ne peut se trouver que dans le rapport personnel qu'entretient l'artiste concerné avec l'histoire de l'art ou dans l'inspiration profonde qu'il puise dans l'atmosphère du musée. À cet égard, la politique menée par le Musée Gassendi de Digne-les-Bains, largement appuyée sur ce type de face-à-face, avec des invitations d'artistes de tous les pays, est exemplaire. Autour de la figure de Pierre Gassendi, de l'histoire des sciences et plus précisément de celles du temps, dans une maison ancienne chargée d'atmosphère mais dotée d'une muséographie d'avant-garde, de grands artistes internationaux sont régulièrement invités à monter des expositions et à produire des œuvres. Le musée redevient un

laboratoire, comme il l'était pour les artistes du XIX^e siècle. Le travail est tellement mûri que certaines pièces, comme la collection de frottages de terres collectées dans la région par Herman de Vries (*From Earth*, 2001), présentées comme une sorte d'herbier, abolissent totalement le temps. L'activité du Musée Gassendi, où l'on peut voir aussi un cabinet Andy Goldsworthy et un cabinet Bernard Plossu, s'appuie également sur la Réserve géologique de Haute-Provence, avec laquelle est cogéré le Centre d'Art Informel de Recherche sur la Nature (CAIRN). On est loin des effets purement décoratifs que nous infligent souvent les « confrontations », acier chromé sur boiserie dorée, high-tech sur vieille pierre, qui ne peuvent mener qu'à l'écœurement rapide.

Quel que soit le niveau de raffinement de la proposition, il reste une très large part du public qui ignore tout de la création actuelle et qui, fréquentant occasionnellement les musées, peut ressentir un déclic à la faveur d'une présence ponctuelle d'art contemporain, bien choisie et contenant une part suffisante de mystère et de poésie. Et tout événement de ce genre est très bon à prendre.

Nota bene : ce texte résulte de l'envoi de questions aux participants et d'un échange de courriels.

1. L'analyse que fait Bruno Latour de l'incapacité du concept de modernité à rendre compte de l'interpénétration contemporaine des domaines scientifique, social et culturel peut s'appliquer, selon nous, aux objets artistiques. Voir Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, 1991.

2. François Morellet a réinvesti le Musée des beaux-arts de Nantes en 2007 : voir *François Morellet. Ma musée*, (cat. expo., Nantes, Musée des beaux-arts, 2007-2008), Lyon, 2007.

3. Jean-Hubert Martin en collaboration avec Dieter Scholz, « Musée des charmes », dans *Kunstlermuseum - Bogomir Ecker, Thomas Huber eine Neupräsentation der Sammlung des Museum Kunst Palast*, Düsseldorf, 2002.

4. André Raffray ou la peinture recommencée, (cat. expo., Saint-Brieuc, Musée d'art et d'histoire/Rouen, Musée des beaux-arts, 2005-2006), Paris, 2005.

5. Voir les expositions *Picasso et les maîtres*, (cat.

expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2008-2009), Paris, 2008, ou encore *Ingres et les Modernes*, (cat. expo., Québec, Musée national des beaux-arts/Montauban, Musée Ingres, 2009), Paris, 2008.

6. *À travers le miroir, de Bonnard à Buren*, (cat. expo., Rouen, Musée des beaux-arts, 2000-2001), Paris/Rouen, 2000.

7. Voir la n. 5.

8. Saint Clair Cemin a réalisé un certain nombre d'éléments décoratifs au sein du Musée de la Chasse et de la Nature : luminaires, garde-corps et main courante de l'escalier, piètements du mobilier muséographique. Conformément à la commande, son travail joue sur l'ambiguïté entre le végétal, l'animal et le minéral. Il constitue une sorte de leitmotiv qui unifie le parcours de visite.

9. *Thomas Huber. Das Kabinett der Bilder*, Beat Wismar éd., (cat. expo., Aarau, Aargauer Kunsthaus/Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004-2005), Aarau, 2004.

EXPOSITION

Le Carrosse

2009, commande du ministère de la Culture et de la Communication et du Cnap, simulation 3D, tôle en acier, peinture polyuréthane, 280 x 1500 x 180 cm.

Un fier attelage galope à travers la cour du château de Versailles. Ce qui coupe le souffle ici, c'est l'anachronisme de la scène. La silhouette à facettes des chevaux a quelque chose de virtuel, et leur teinte violette, quelque chose d'irréel. Vaisseau fantôme donc, que ce carrosse d'outre-tombe filant en trombe.



XAVIER VEILHAN AU CHÂTEAU DE VERSAILLES Voyage dans le futur

Un carrosse futuriste, un jet d'eau fou... «Veilhan Versailles» s'annonce comme l'événement de la rentrée. Rencontre avec l'artiste, juste avant le vernissage.

par Judicaël Lavrador

Après Jeff Koons, grand seigneur, exposant ses sculptures pop en stuc jusque dans les appartements du Roi-Soleil et réveillant, bien malgré lui, la guerre qu'on croyait éteinte entre pro- et anti-art contemporain, Xavier Veilhan investit à son tour le château de Versailles avec une fierté et une joie non dissimulées. Mais aussi avec une certaine appréhension : comment lier la création contemporaine et quatre cents ans d'histoire sans rien figer ? Comment glisser soi-même son empreinte dans un cadre pensé avec autant de rigueur et «visité chaque année par des millions de touristes qui n'ont qu'une infime idée de ce qu'est l'art contemporain et qui ne viennent guère d'ailleurs pour ça» ?

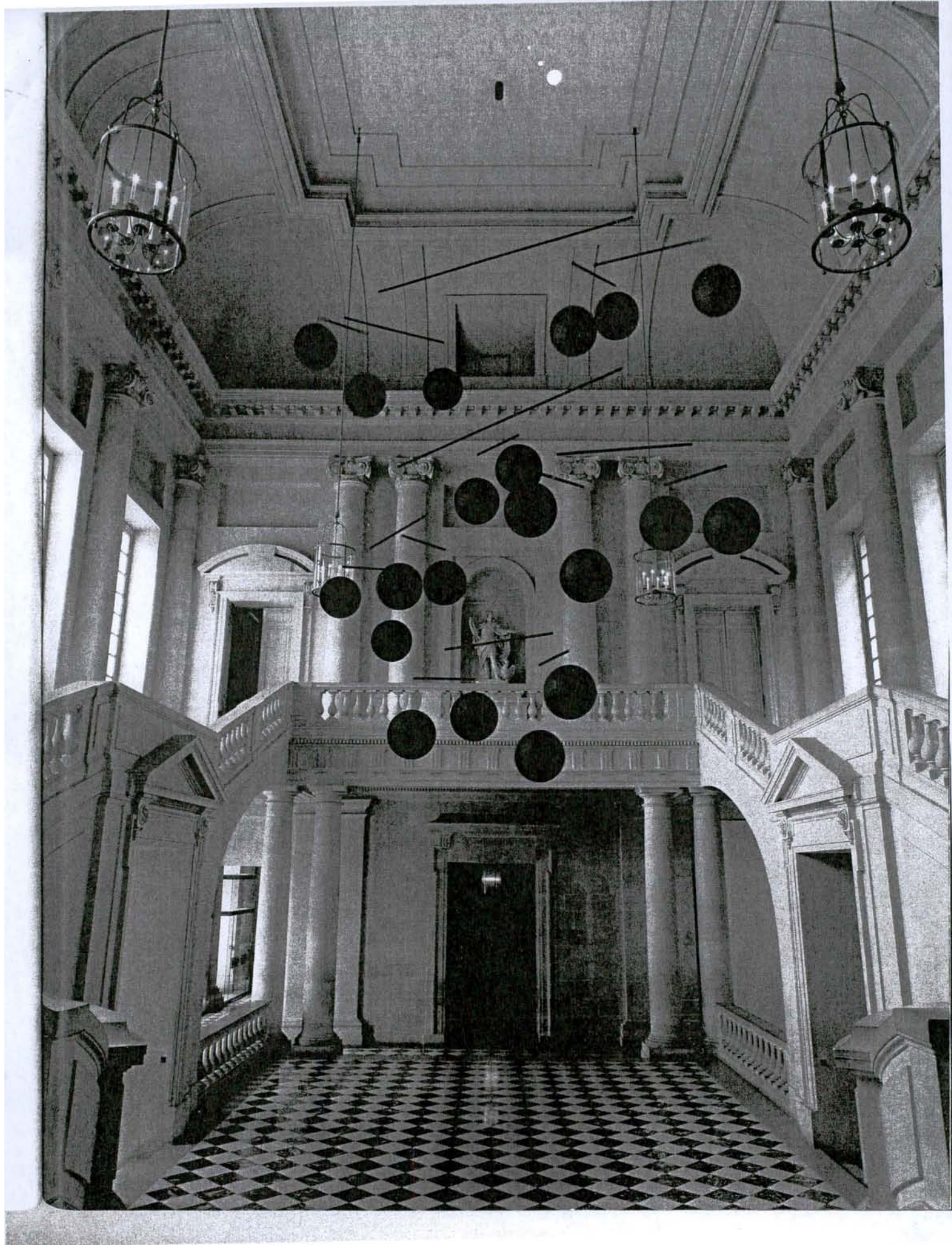
Où trouver sa place ? Conscient de l'immensité du défi que lui confièrent Jean-Jacques Aillagon et Laurent Le Bon en lui ouvrant les portes du domaine dès l'an dernier, Xavier Veilhan avoue avoir «stoppé, dans la mesure du possible, tous les projets alors en cours, et rien entamé d'autre depuis». Ce qui ne veut pas dire que le projet ne prolonge pas les expériences de celui qui dressa par exemple dans le forum du Centre Pompidou un mobile rêveur d'où oscillait une constellation de boules noires dont l'orbite est aujourd'hui détournée sur Versailles [ill. ci-contre]. Mais tout le chantier a pris une autre envergure. L'état de l'atelier en témoigne, dans lequel l'artiste nous désigne au sol des marquages noirs reproduisant les

Page ci-contre

Mobile

2009, simulation 3D, fibre de verre, métal, résine, peinture, 1000 x 1000 x 1000 cm.

Ce n'est pas le premier mobile de l'artiste, mais celui-là sait battre le rythme du Cosmos au cœur de la demeure du Roi-Soleil. Un petit air d'éternité...



Page de droite

La Lune et le Jet d'eau

2009, simulation 3D, acier, peinture époxy, 180 x 2110 x 612 cm.

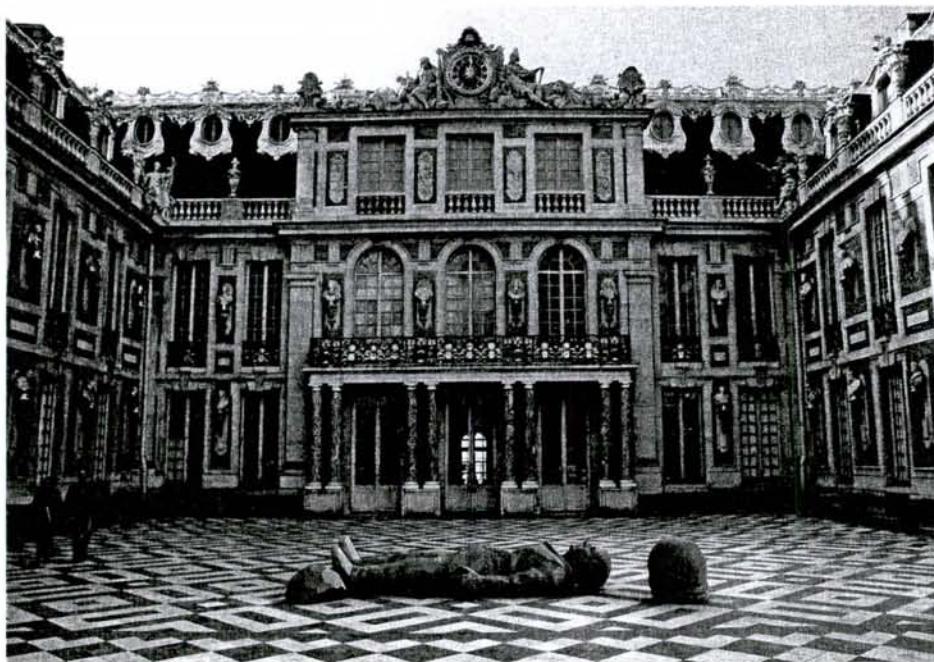
Faire jaillir un jet d'eau à plus de 100 mètres de haut, c'est pour Xavier Veilhan s'inscrire dans la vague de Marly. C'est aussi un hommage à Brancusi, et une manière d'injecter du vent dans l'art de la sculpture.

Ci-contre

Le Gisant (Youri Gagarine)

2009, simulation 3D, aluminium verni, résine peinte, 76 x 450 x 186 cm.

Alors qu'on célébrait cet été le 40^e anniversaire du premier pas d'Armstrong sur la Lune, Xavier Veilhan avoue être plus admiratif encore de Youri Gagarine, premier homme en apesanteur. Représenté en *Gisant* chargé de drôles d'«excroissances», une vie énigmatique semble continuer à pousser autour de lui.



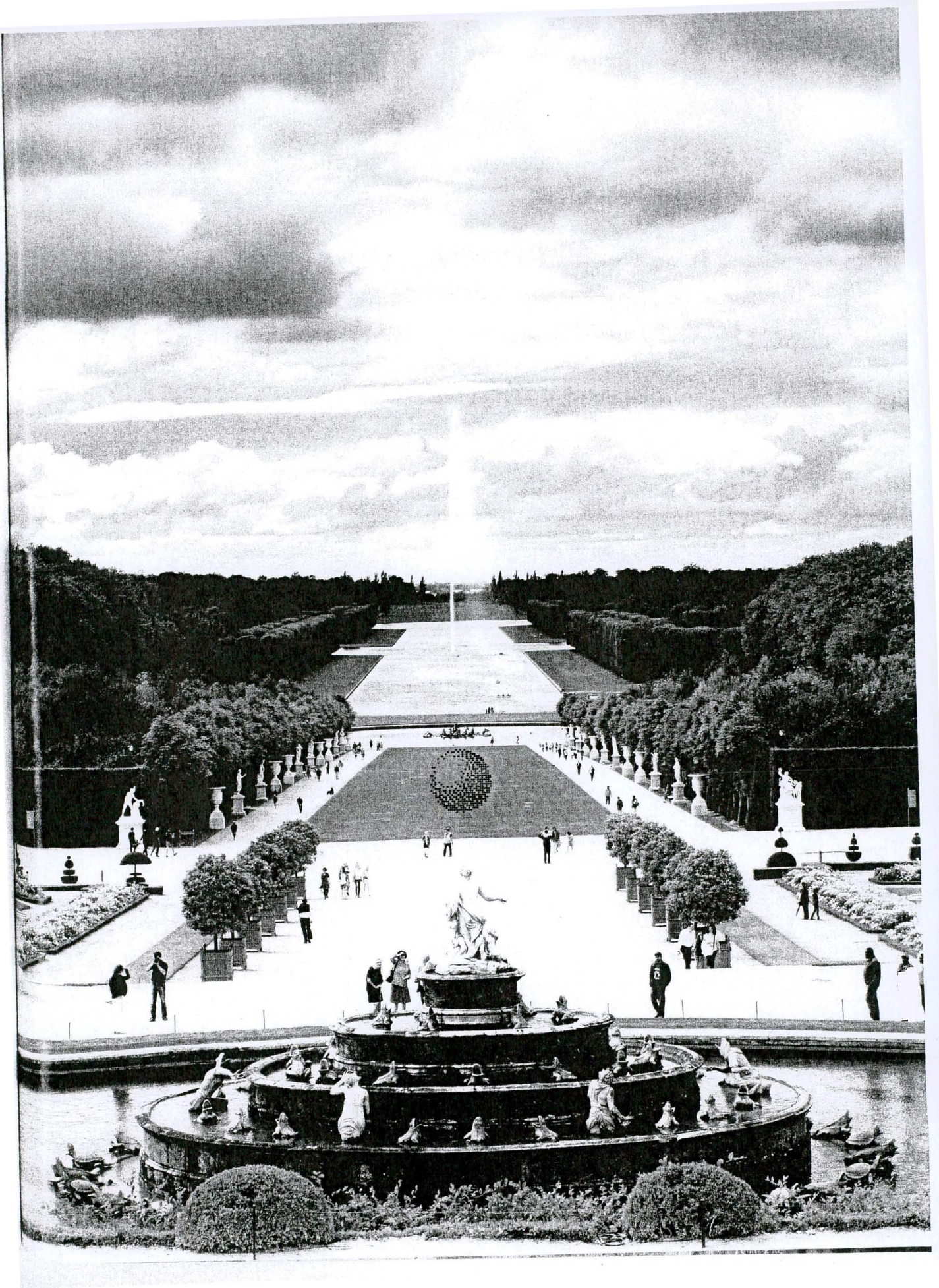
«À Versailles, le vent souffle fort, presque comme au bord de la mer, il te fouette le visage et te rend groggy.»



Xavier Veilhan, 46 ans, conçoit ses œuvres comme des formes dynamiques provenant d'une mystérieuse intersection entre passé et futur.

contours à échelle réduite des bassins, avant de s'agenouiller et de pointer des petites plaques de carton posées sur une table. Alors apparaît une longue forme ovoïde, *la Lune* [ill. ci-contre], qui s'étendra dans les jardins : soit une immense anamorphose formée de boules, aux contours anguleux comme des pixels. Avant d'en dire plus, Xavier Veilhan s'interrompt pour nous présenter de jeunes graphistes suédois de passage à Paris ou encore un architecte, à moins qu'il ne prenne le temps de rappeler un couple de designers pour valider l'emplacement des statues d'architectes [ill. p. 73] qui, à Versailles, formeront une ligne épousant les courbes du parc. Tous collaborent avec lui, de près ou de loin. C'est là une des particularités de Xavier Veilhan : concevoir la création en équipe, d'un bout à l'autre de la chaîne de fabrication. D'un petit essai composé par Louis XIV lui-même, exposant sa conception de Versailles, la charge symbolique et politique qu'il y mettait, à une étude ardue qu'y consacra le philosophe Louis Marin, le travail a d'abord consisté à lire. Mais aussi à déambuler dans les jardins, histoire d'appréhender les proportions et l'organisation du parc puisque l'exposition prend un

chemin de traverse en n'ayant lieu qu'en plein air. Ce sont certes les lignes de force, les perspectives et l'horizon qui retiennent l'attention de cet artiste soignant particulièrement la scénographie ou le parcours de ses expositions. Mais aussi «le vent qui souffle fort, presque comme au bord de la mer, qui te fouette le visage et te rend groggy». Son analyse du terrain le porte très haut dans l'atmosphère et lui fait faire un détour par le land art, ce mouvement artistique qui envisageait l'œuvre dans sa relation aux éléments et aux cycles naturels. Le Roi-Soleil lui-même tenait sa puissance de rayonnement de Dieu régnant sur l'univers. Versailles ne s'est jamais borné à un jardin ou à un château, aussi vastes soient-ils. *Le Jet d'eau* [ill. ci-contre] se propulsant dans les airs à cent mètres de hauteur que Xavier Veilhan installe ici relève de toutes ces logiques : volatile, aérien, impalpable, spectaculaire et dynamique, l'œuvre prolonge aussi le rêve de Marly, grand ordonnateur jadis des shows aquatiques. Se connecter à l'éternité, avec le rythme des planètes, le cycle insondable du cosmos, va de pair avec l'espace infini dans lequel s'étend Versailles. D'où cet hommage à Youri Gagarine, premier homme à avoir



«On remet des espèces d'origamis aux soudeurs.»

vu en orbite la planète bleue : le cosmonaute repose ici en *Gisant* [ill. p. 70], casque à portée de main et le corps greffé de drôles d'extensions géodésiques. Comme si ce personnage trait d'union entre la Terre et le Cosmos continuait d'être en phase avec le vivant, une matrice pour les éléments vivants. Plus que dans la lignée d'un héritage historique, Xavier Veilhan, qui se dit volontiers «constructeur», situe ainsi son intervention dans un intervalle de temps, entre le passé et le futur. Son art n'enterre pas les utopies et les folles espérances qui animaient les modernes. Il s'en fait le relais jusque dans les techniques qu'il utilise pour façonner ses sculptures. Un petit moulage en plâtre à l'ancienne d'un cheval est passé au scanner puis, s'appuyant sur un film, l'équipe modélise le galop de l'animal, enfin – et on passe le détail de dix autres étapes –, «on remet des espèces d'origamis aux soudeurs», qui plient et assemblent les plaques d'acier pour donner à la statue sa silhouette définitive. Résultat : ce *Carrosse* pourpre [ill. p. 68], qui semble filer à toute allure à travers la cour du château : scène anachronique d'un attelage dessiné par ordinateur, avec des formes schématiques plutôt que réalistes, qui déboule autant du futur et du cyber-espace que d'outre-tombe en trombe. Un vaisseau fantôme en quelque sorte, furtif et spectaculaire, à l'image de toute l'intervention de Xavier Veilhan à Versailles. ■

Les Architectes

2009, simulation 3D, aluminium, acier, peinture, 230 x 120 x 120 cm chacun.

De Sir Norman Foster à Jean Nouvel, les neuf architectes contemporains représentés en pied sur une longue ligne de socles profilés à travers l'artère centrale des jardins forment une chaîne entre la création actuelle et les bâtisseurs du Grand Siècle.

réagissez !

Pour contacter l'auteur de cet article, merci d'adresser vos e-mails à courrier@beauxartsmagazine.com

l'exposition

Sept sculptures inédites sont présentées dans tout le domaine de Versailles, de la cour d'honneur au grand canal, suivant un axe est-ouest. Des portraits en pied de grands architectes contemporains au corps de Youri Gagarine, Xavier Veilhan remet en perspective sa technique de portraits s'appuyant sur un scan numérique du modèle. Dresse, dans le grand escalier, un mobile imposant, vision mécanique du cosmos. Propulse un jet d'eau à cent mètres de haut, avant d'esquisser une lune noire et fantomatique, allongée dans l'herbe, vers l'horizon. Veilhan visionnaire.

Veilhan Versailles jusqu'au 13 décembre dans la cour d'honneur, la cour royale, les escaliers Gabriel et de la Reine, et les jardins du château de Versailles www.veilhan-versailles.com







Sarkis, La respiration, Changement de temps
au Panthéon, photo A. Morin © CMN, Paris 2000

CHANGEMENT DE TEMPS

« Changement de temps » s'inscrit dans la politique d'ouverture des monuments à l'art contemporain. Pour célébrer l'an 2000, le Centre des monuments nationaux a fait appel à 7 plasticiens. **Ange Leccia** installe dans l'abbaye de **Cluny** un panneau de néons évoquant le balayage informatique. **Robert Wilson** réalise dans la **basilique de Saint-Denis** une installation lumineuse exaltant l'architecture et la spiritualité du lieu. Au **Panthéon**, **Sarkis** propose d'entendre des sons du monde entier. **Pierrick Sorin** utilise des installations vidéo pour transformer le château comtal de la **cité de Carcassonne** en un vaisseau spatial. **Catherine Beaugrand** propose une réflexion sur le statut du monument historique dans la société de consommation et fait de **Chambord** un parc à thème. Pour le site archéologique de **Glanum**, **Serge Comte** a travaillé sur le temps et a imaginé une fiction, « attack de lux », mettant en scène le passage d'une civilisation par les vestiges d'une rave opéra du réveillon 1999. Le **site Internet** de **Fabrice Hybert** sera inauguré au Panthéon en septembre. Il permettra de créer une encyclopédie de l'inconnu pour faire le point sur les questions demeurées sans réponse à la fin de ce millénaire. Un site Internet interactif **www.changement-de-temps** permet d'échanger des sons ou des images sur les thèmes proposés dans les monuments. Les Éditions du patrimoine publient le catalogue de la manifestation. Cette opération a bénéficié d'un important soutien de la Délégation aux arts plastiques au titre de la commande publique.

Renseignements:

Centre d'information des monuments nationaux, Tél : 01 44 61 21 50
www.monuments-France.fr

LE CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX

Un projet pour relier le patrimoine à l'art contemporain

Jacques Renard a présenté jeudi 8 juin le nouveau nom, le nouveau statut et le nouveau projet du Centre des monuments nationaux, dont il vient d'être nommé président.

La Caisse nationale des monuments historiques et des sites, créée en 1914, dont la dénomination était désuète et laissait croire à une activité purement financière, a changé de nom. Elle devient le Centre des monuments nationaux, une dénomination qui traduit mieux les enjeux de l'établissement public qui gère et ouvre au public 100 monuments nationaux. Le nouveau statut confirme la mission de service public de l'établissement : gérer et animer les monuments dont l'État a la charge, les présenter au public, augmenter leur fréquentation et mieux faire connaître le patrimoine par les Éditions du patrimoine. Pour servir ce projet, le nouveau statut dote l'établissement, jusqu'ici présidé par le directeur de l'Architecture et du Patrimoine au ministère de la Culture, d'un président à temps plein, Jacques Renard.

De nouvelles missions

Le réseau de monuments affectés au ministère chargé de la Culture est une structure sans équivalent au monde, tant par son prestige que par sa diversité. Ces monuments ont aussi un rôle majeur à jouer face aux

enjeux touristiques, dans un environnement où le temps libre prend une place grandissante. En conséquence, le Centre des monuments nationaux met en place un nouveau projet d'intégration des monuments dans leur territoire, d'appropriation des monuments par le public et de démocratisation de la culture dont le trait le plus fort est la volonté d'engager un dialogue permanent entre la création contemporaine et le patrimoine, sous le signe du rêve et de l'intégrité.

Ainsi, l'opération « Changement de temps » présente, pour célébrer l'an 2000, l'œuvre d'artistes contemporains dans des sites patrimoniaux emblématiques. Poètes, vidéastes et DJ animeront également une nuit « Elektropoétik » offerte au public au Fort Saint André de Villeneuve-lès-Avignon le 24 juillet.

Outre ces événements culturels, des actions de longue durée (résidences d'artistes, implantations d'équipes de création et de diffusion, opérations d'animation culturelle) seront mises en place en concertation avec les autres acteurs locaux : collectivités territoriales, directions régionales des affaires culturelles, réseaux d'institutions culturelles et mécènes.

Les monuments nationaux ont ainsi vocation à devenir des pôles de développement culturel.

Mieux faire connaître le patrimoine

Le Centre des monuments nationaux s'attachera également à étendre et diversifier le « périmètre » des monuments qu'il présente au public (il mènera une réflexion avec la direction de l'Architecture et du Patrimoine sur la présentation de l'architecture des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles), à élargir à la création contemporaine la politique d'enrichissement de ses collections, à faire appel aux artistes contemporains pour la création de produits dérivés.

Améliorer la diffusion

Les Éditions du patrimoine accompagneront dans leur politique éditoriale les nouvelles orientations de l'établissement. Elles proposeront, avec leurs quelques cent titres annuels, une lecture contemporaine du passé, du plus lointain au plus proche, en phase avec les nouveaux modes de lectures (poches, livres pour la jeunesse...).

Le nouveau site internet du Centre des monuments nationaux **www.monuments.fr**, mis en ligne le 8 juin, sous deux versions, flash ou légère, reflète cette mutation.

Le Château d'Oiron

L'art contemporain revisite l'histoire

Marie-Laure Deval et Jean-Louis Lacroix*

Longtemps ignoré des ouvrages d'histoire, allant à l'abandon, le château d'Oiron conservait pourtant de nombreux souvenirs de son brillant passé - dont le deuxième ensemble de fresques Renaissance de France -. Sauvé, restauré, mais vide, il fallait, pour lui rendre vie, renouer avec son passé. Aussi abrite-t-il aujourd'hui une collection d'art contemporain. Le paradoxe n'est qu'apparent. Les œuvres, choisies ou conçues en fonction du lieu, créent une harmonie si heureuse que le résultat a comme une fragrance de magie...



Photo: David von Schöten

Si le château d'Oiron présente aujourd'hui une architecture régulière, il est cependant le fruit d'une longue histoire de constructions et de reconstructions.

Dans le département des Deux-Sèvres, entre Thouars et Loudun, à l'écart des châteaux de la Loire, se trouve la commune d'Oiron. Certains y vont pour visiter un château, d'autres pour voir une exposition d'art moderne, mais tous découvrent autre chose.

Classé monument historique le 2 octobre 1923, le château d'Oiron est acheté par l'État en 1943. De longs travaux de restauration sont nécessaires ; ils ne sont terminés qu'en 1993. La construction est sauvegardée, mais elle est vide. Comment lui rendre vie ?

Pour la « réhabiter », pour la rendre de nouveau attractive, il fallait éviter une reconstitution dont le résultat n'aurait pas pu rivaliser avec les richesses principales qu'elle avait abritées. Pour les responsables du projet, le seul équivalent possible était de créer une collection d'art contemporain de grande qualité :

une première exposition test, *Meltem*, avait déjà été organisée en 1987.

En 1991, Jean-Hubert Martin (1), nommé directeur artistique du château d'Oiron, est chargé de constituer la collection. Il estime que des œuvres de l'art actuel ne peuvent pas y être exposées comme elles le sont habituellement dans d'autres musées. Le bâtiment est, en effet, trop fortement pénétré de la personnalité de ses anciens propriétaires humanistes et amateurs d'arts. Tout y résonne encore de la devise de Claude Gouffier « *Hic terminus haeret* ». Cette sentence peut se traduire de multiples façons : « Ici est le terme, la fin, la mort » ; ou « Ici est un défenseur de la culture et de ses chefs-d'œuvre » car le dieu latin Terminus était le protecteur des limites, des bornes, des termes, des champs, et donc des œuvres humaines...

* Marie-Laure Deval est secrétaire de rédaction de *la Lettre de l'OCIM* ; Jean-Louis Lacroix est chercheur au Centre de recherche sur la culture et les musées, 36 rue Chabot Charny 21000 Dijon.

Au-delà du contexte même du château, Jean-Hubert Martin trouve une correspondance entre l'univers de la connaissance au XVI^e siècle, marqué par une volonté d'exploration du monde empreinte de beaucoup de magie et de poésie, et les démarches des artistes de cette fin de siècle qui n'hésitent pas à questionner le merveilleux des sciences. Aussi propose-t-il deux fils directeurs pour établir la collection. Les œuvres sélectionnées ou commandées devront s'inscrire dans « l'histoire et la géographie du lieu » ; elles devront aussi répondre au concept de « Curios & Mirabilia » (Curiosités et Merveilles). Le jeu d'allusions et de résonance des sens, commencé par les Gouffier, trouve en quelque sorte une continuation.

Le lieu et les artistes

Pour mieux accorder les travaux des artistes avec l'histoire et l'architecture du château, de nouveaux noms ont été attribués aux salles en accord avec leur contenu.

Le visiteur entre par la *Galerie des Portraits*. S'il passe sous l'escalier Renaissance, il peut hésiter dans le

Couloir des Illusions ou vagabonder dans la *Chambre des Cartes et des Cosmologies*, aller dans la *Chambre de l'Espace-temps*, flâner dans la *Chambre de la Lune*. Il peut s'attarder dans le *Cabinet d'Histoire naturelle* ou exercer sa curiosité dans la *Salle des Faïences*. S'il s'interroge dans le *Salon de la Peinture ultime* ou s'émerveille dans le *Salon du Soleil*, il peut rester perplexe dans le *Salon des Émigrés*, rêver dans la *Chambre de Mama W.*, adorer le *Cabinet des Monstres*. La magnifique galerie peinte du XVI^e siècle (2) le ramène à une visite plus classique, mais il y a fort à parier que son œil, alléché par les œuvres précédentes, cherchera encore les curiosités et les merveilles.

Qu'il se rassure alors, il n'est pas à la moitié de son parcours. Il pourra terminer sa visite par la très sage et très méditative *Salle des Minéraux* et de la *Belle au Bois Dormant*. Une telle accumulation, une telle richesse et ce jeu labyrinthique étaient aussi des ingrédients propres aux collections de la Renaissance.

Les artistes invités ont exploité, chacun à leur manière, les espaces qui leur

étaient offerts. Pour certains, le contexte compte énormément et c'est toujours en fonction de lui qu'ils conçoivent ou adaptent leurs créations.

Ainsi, les premières œuvres que le visiteur voit en arrivant dans la cour du château, les chevaux de Georg Ettl, sont peintes sur les murs de la galerie, à l'emplacement même d'anciennes effigies de chevaux comme l'atteste une inscription « Ici sont les figures retraictés au naturel des plus renommés chevaux du Roy Henry deuxiesme du nom qui estoient en son escuyerie a son advenement a la couronne ». Claude Gouffier, grand écuyer de France, avait dédié cette galerie aux montures royales. À l'étage, celles, superbes, des Grecs et des Troyens étaient en réalité les véritables héroïnes des fresques de la galerie. Cet écho a été rétabli : les profils de Georg Ettl, qui ressemblent à de gracieux chevaux de bois, répondent maintenant au si vivant cheval de Troie de Nicolas Jallier.

Pour d'autres artistes, ce souci est moindre et leur travail aurait pu être présenté ailleurs qu'à Oiron, mais il prend ici un sens particulier.

Christian Boltanski a investi le vestibule. Des photos des écoliers d'Oiron, qu'il a prises durant quatre ans, sont juxtaposées, là, sans chronologie ni hiérarchie. Il a déjà réalisé ce genre d'œuvre ailleurs, dans d'autres contextes, mais, dans cette ancienne demeure seigneuriale, elle résonne autrement. D'une part, elle renoue avec la tradition de la galerie des portraits des nobles ancêtres. D'autre part, en représentant les enfants du village, elle permet à ses habitants de « s'approprier » le château. La royauté a fait place à la république, mais le lien n'est pas rompu.

Curios et Mirabilia

Le second fil conducteur proposé pour l'exposition reprend la tradition du cabinet de curiosités. L'idée de rapprocher l'art contemporain et les sciences, leurs interrogations et démarches, mais aussi les objets que tous deux utilisent ou produisent, est assurément séduisante : ces deux expressions de la pensée fascinent et questionnent également amateurs et néophytes. Ce choix, s'il permet une nouvelle approche des arts, pose cependant un certain nombre de questions

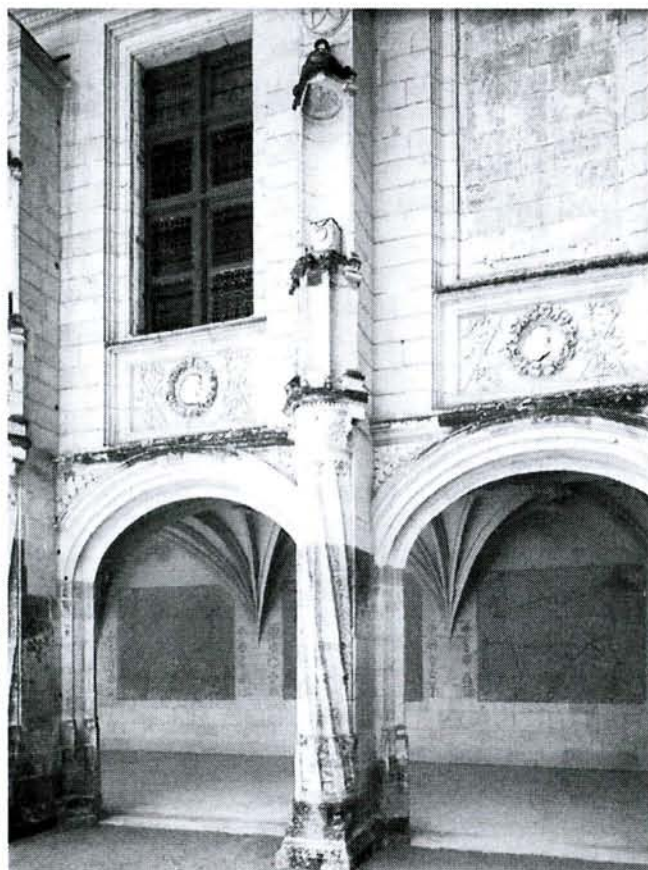


Photo : Laurent Léal

L'aile nord-est du château a été construite pour abriter une série de fresques retraçant la guerre de Troie.

Elle est en réalité dédiée aux chevaux : montures des Grecs et des Troyens, portraits des chevaux royaux et aujourd'hui les chevaux d'Oiron de Georg Ettl.

auxquelles la direction du château a dû répondre avant de choisir les œuvres et les artistes représentés. Pourquoi un cabinet de curiosités ? Quels sont la nature et le classement des éléments (les œuvres) qui le constituent ? Quel « sens » propose-t-il, quel microcosme recrée-t-il ?

La collection

Le premier point sur lequel nous nous sommes interrogés est la nature de la collection. Nombre des artistes invités s'y sont intéressés. Daniel Spoerri l'aborde par le biais du musée sentimental avec *La collection de Mama W.* Madame de Wendelstadt, à la fin du XIX^e siècle, amassa un ensemble d'objets apparemment hétéroclites, comme un morceau du cercueil de Juliette à Vérone, une balle de la bataille de Waterloo, etc. Elle les réunit sans échelle de valeur, ni historique, ni esthétique, dans ce qui n'était pas autre qu'un grand cabinet de curiosités. Ces objets étaient en fait des fétiches, des reliques, des impulsions pour la pensée, pour la mémoire de tel ou tel événement. Daniel Spoerri a choisi de les mettre en valeur dans de précieux cadres et son œuvre

constitue une sorte de mise en abîme du principe de la collection.

La collection peut aussi être une tentative de témoigner d'un monde. Dans *Pharmacie bretonne*, Daniel Spoerri réunit 117 flacons d'eaux de sources ou de fontaines miraculeuses de Bretagne, tous étiquetés et associés à une carte géographique indiquant leur provenance. Il joint le miraculeux à la collection scientifique exhaustive qui cherche à faire état, objectivement, d'un microcosme. Dans le Salon du Soleil, Charles Ross, avec *Brûlures solaires*, rend compte de l'ensoleillement d'une année. 365 panneaux de bois, qui ont été exposés sous une lentille, portent la trace brûlée de la course du soleil, parfois interrompue par le passage de nuages. Au sol, des petites plaques métalliques reprennent les grands panneaux blancs accrochés aux murs. Disposées selon la courbure des brûlures, elles transcrivent la course annuelle du soleil dans le ciel.

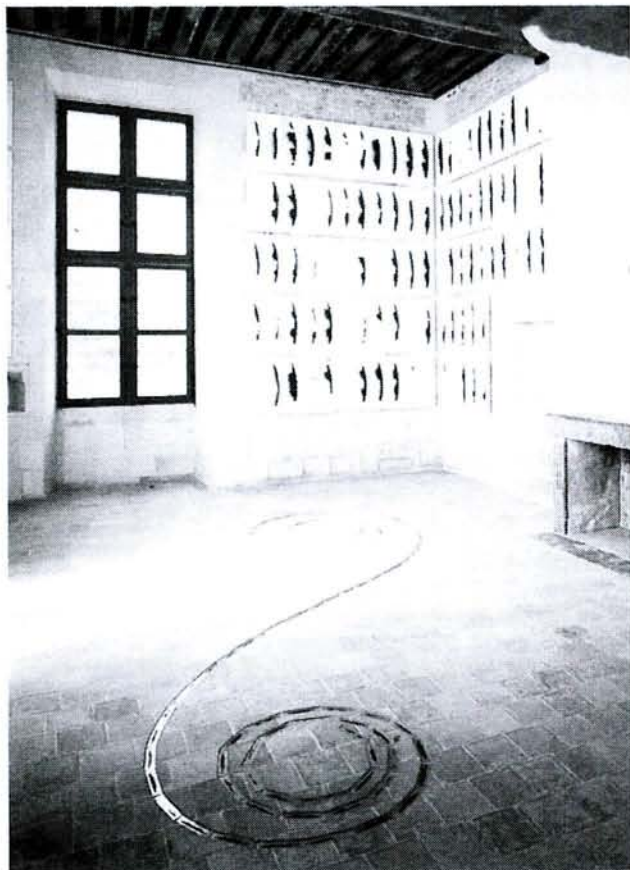
Mais que collectionnait-on dans les cabinets de curiosités du XVI^e siècle ? Ce qui était extraordinaire, exotique et support de légendes extravagantes, permettant soit de faire progresser les connaissances, soit de faire travailler l'imagina-

tion. Le plus souvent le classement des curiosités se faisait selon les quatre éléments, les cinq sens ou selon les matières. Rien n'était fixe ni déterminé, et on ne dissociait pas forcément les *artificialia* des *naturalia* : l'intervention de l'homme se trouvait placée là au sein d'une unité. Les monstres, bien sûr, avaient la faveur des collectionneurs curieux. Très nécessaires, les monstres montrent aux gens leur normalité. Mais leur réalité change selon les époques. Si leur existence n'était pas mise en doute au XVI^e siècle, sirènes, dragons et licornes n'ont plus leur place aujourd'hui parmi les vivants : le monstre d'hier ne peut plus être celui d'aujourd'hui. Cette bizarrerie des cabinets de curiosités a été reprise à Oiron, en créant le *Conservatoire régional des monstres historiques* : celui-ci a pour but, notamment, de protéger le *Cocatrix* découvert dans les douves du château (œuvre de Joan Fontcuberta).

Le vrai, le faux et l'apparence

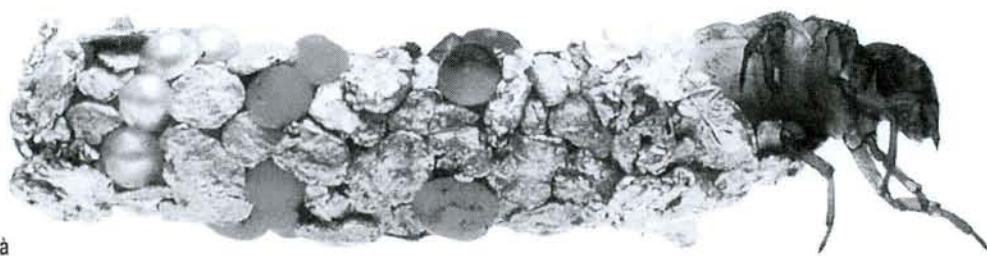
Le deuxième questionnement important est celui de l'apparence. Les hommes de la Renaissance aimèrent particulièrement les jeux d'illusions et la perspective fut le sujet de nombreuses recherches. Aujourd'hui, avec la multiplication des médias et des sources d'informations, avec les moyens de transformation des images et des sons se posent aussi les questions du vrai et du faux. Pour Piotr Kowalski, le cabinet de curiosités a immédiatement évoqué les anamorphoses. En partant de l'idée que l'anamorphose est une image codée, il a cherché à en créer une transposition avec les moyens de codage que la technologie du XX^e siècle lui permettait. Trois sphères d'acier, de tailles différentes, sont placées devant ce qui semble être trois hologrammes représentant des sphères de même taille. En réalité, les hologrammes ne sont que des miroirs, disposés de telle façon qu'ils renvoient des reflets identiques des trois objets métalliques... Regard trompeur - regard trompé. Et même doublement trompé, le recours à des techniques modernes n'étant là aussi qu'illusion : les jeux de miroirs sont connus depuis fort longtemps.

L'appréciation du vrai et du faux change selon les époques. Dans le Salon des Émigrés, on peut admirer quatre



Sur les murs du Salon du Soleil, Charles Ross présente ses 365 *Brûlures solaires* réalisées au Mexique du printemps 1992 à l'hiver 1993.

Photo : Laurent Lécot



Hubert Duprat propose à des larves de trichoptères des bijoux de l'or pour construire leur étui, au lieu de brindilles ou de graviers.

Photo : Laurent Lecat

tableaux d'André Raffray, *La Bohémienne endormie du douanier Rousseau*, *La Musique de Matisse*, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso et *Nu descendant un escalier* (n° 2) de Marcel Duchamp.

Ils posent la question de la reproduction des œuvres et de la notion de faux. Ces quatre grandes transpositions (réalisées sur toile, mais aux crayons de couleur) de quatre chefs-d'œuvre partis dans des musées étrangers sont-elles des faux, des pastiches, de simples reproductions ou des œuvres originales ? Pour les visiteurs d'aujourd'hui, à la différence des amateurs de la Renaissance pour qui les copies étaient normales, ce sont d'étranges objets de curiosité. En effet, contrairement à la musique qui est écrite par un artiste pour être interprétée par d'autres, les arts plastiques sont réputés n'avoir qu'un seul créateur...

Une autre version de l'authenticité et de la paternité de l'œuvre d'art est offerte au visiteur dans la Chambre du Roi. Là, après avoir observé les peintures du plafond, il peut contempler les *plattes peintures* de Claude Rutault. Ces tableaux monochromes sont de la même couleur que les murs dans lesquels ils s'encastrent. Mais leurs formats évoquent irrésistiblement à qui les regarde attentivement d'autres peintures et, sans se tromper, il peut y reconnaître des portraits, des paysages ou des chasses. Dans ce cadre chargé d'histoire et encore plein de la vie de ses anciens occupants, l'œuvre de Rutault est très bien acceptée, alors qu'elle est perçue comme très agressive dans les musées d'art contemporain. Autre singularité qui ne manque pas d'étonner, ces tableaux n'ont pas été réalisés par l'artiste : il en a donné une définition très précise, à charge du commanditaire de les exécuter. Un cabinet de curiosités sert à émer-

veiller et agrandir la compréhension du monde... ce que parvient aussi à faire la collection d'art contemporain installée dans le château d'Oiron.

Accompagner le visiteur

Un des partis pris de la muséographie adoptée au château d'Oiron est le refus de l'écrit. Le débat sur la présence de textes dans les musées d'art est ancien. Pour Jean-Hubert Martin, le panneau descriptif ou explicatif est bien sûr une aide pour le visiteur, mais, *a contrario*, il vient perturber et peut bloquer le contact direct avec l'œuvre. La plupart du temps, les gens lisent le panneau et vont ensuite regarder l'œuvre, simplement en vérifiant les informations qui leur sont données. Or, c'est le comportement inverse de celui que Jean-Hubert Martin souhaite développer chez le visiteur car, pour lui, dans un musée, ce que l'on voit est primordial. L'oral serait un mode d'aide à l'interprétation mieux venu que l'écrit, en ce qu'il peut plus facilement susciter la contemplation : la visite guidée a donc été privilégiée.

Toute aide autonome n'a cependant pas été rejetée. Un petit guide est proposé qui donne simplement la clé des œuvres dont un certain nombre ont un côté ludique. Une signalétique qui n'en est pas une, mais plutôt un accompagnement, un contrepoint, a été créée par Laurent Joubert dans le château. L'artiste a placé discrètement, dans chaque salle, la reproduction d'une gravure du XVI^e ou du XVII^e siècle qu'il a choisie en relation avec les œuvres présentées. Une quarantaine de panneaux sont ainsi disposés dans tout le château comme autant d'introductions.

Art et public

D'après Jean-Hubert Martin, on parle beaucoup ces derniers temps de la crise de l'art, mais celui-ci, en tant que phénomène, ne se porte pas si mal. Une crise beaucoup plus importante est celle du rapport qu'entretient le public avec l'art actuel. Oiron, selon lui, est une critique implicite du modèle de musée d'art contemporain, tel qu'il a été répété ces dernières



Photos : Laurent Lecat

Espèces disparues, représentations d'animaux mythologiques ou résultats de manipulations génétiques ? Les *Misfits* de Thomas Grünfeld nous renvoient aux questions que nous posent les monstres.

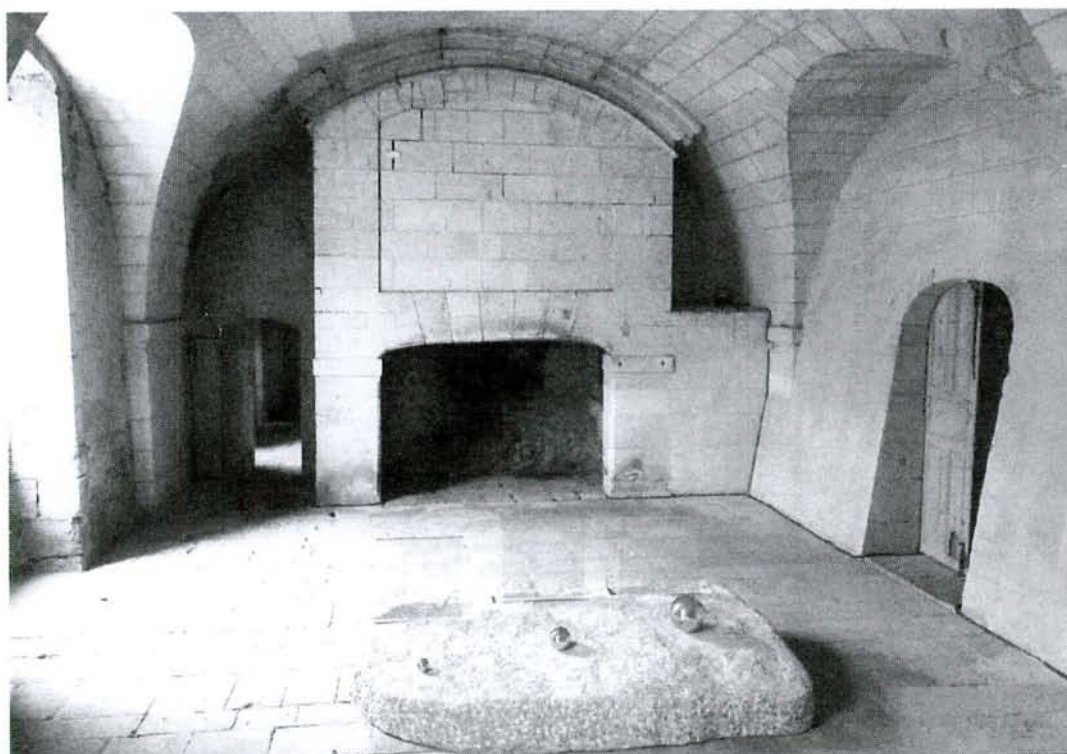


Photo : Laurent Lecat

« Dans le jeu des tromperies visuelles, des illusions et du faux semblant, l'anamorphose était un morceau de choix chez les curieux » *Piotr Kowalski Identité 9*

années en Europe. Ce modèle est caractérisé par une structure très forte, très conventionnelle, souvent non dite ou peu explicitée, basée sur la succession des avant-gardes. Et cette structure, pour être comprise, demande au visiteur de telles connaissances que souvent il se perd là où il devrait, avant tout, prendre du plaisir. La collection du château d'Oiron fait se déplacer le regard car elle propose une autre taxinomie. Le lieu et le contexte d'architecture ancienne permettent un nouveau mode de lecture des œuvres. Mais Jean-Hubert Martin ne prétend pas que cela soit un exemple à reproduire. Il souhaite que ses collègues directeurs, conservateurs ou concepteurs d'expositions, à la lumière de l'expérience d'Oiron, réfléchissent plus à la manière de montrer l'art contemporain et trouvent peut-être d'autres solutions. La présentation chronologique, par sa généralisation même, annule l'effet d'incitation de l'esprit et de l'imagination qu'elle devrait avoir. L'internationalisation de l'activité artistique contemporaine devrait amener les responsables à trouver d'autres axes d'analyse et à présenter différemment leurs collections.

Un lieu de charmes

L'art n'est pas la science, mais tous deux procèdent d'une même culture et se nourrissent l'un l'autre. Notre société actuelle est hyperspécialisée, les artistes d'un côté, les scientifiques de l'autre. Le château d'Oiron renoue avec la pensée humaniste de la Renaissance, où l'homme n'est pas dissociable du monde qui l'entoure, où l'art se nourrit des sciences.

À Oiron, le mariage du site et de la collection d'art contemporain est si réussi qu'ils ne font plus qu'un. Les œuvres résonnent avec le lieu, provoquant la mise en action des sens, amenant les remises en questions. Les visiteurs éprouvent juste ce qu'il faut d'étonnement pour avoir envie de découvrir, juste ce qu'il faut d'amusement pour avoir envie de comprendre et juste ce qu'il faut de poésie pour se sentir sous le charme. Et l'impression la plus partagée par les visiteurs à la sortie est d'avoir vécu un moment privilégié dans un « autre monde ».

Notes

(1) Jean-Hubert Martin, historien de l'art, fut conservateur au musée national d'Art moderne, au palais de Tokyo, au centre Georges Pompidou, puis à la Kunsthalle de Berne. Il fut commissaire des expositions *Picabia* et *Malévitch*, et, en 1989 des *Magiciens de la Terre* présentée au centre Georges Pompidou et à la Grande Halle de la Villette. Il est actuellement conservateur du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie.

(2) La galerie abrite le deuxième décor de la Renaissance française après la Galerie François I^{er} à Fontainebleau. Elle a 55 m de long et 6,10 m de large. Peinte du sol au plafond, elle contient 14 grandes scènes de 2,80 m sur 5,70 m. Sa taille, la qualité de son iconographie et de son exécution sont remarquables. Elle est attribuée à Nicolas Jallier.

Définitions

curiosité : chose curieuse ; objet recherché par les curieux, les amateurs (Rey, 1994).

cabinet de curiosités : lieu où un amateur conservait ou exposait une collection d'objets curieux.

Parmi les éléments qui constituaient la collection, les curiosités, on distinguait les *naturalia*, les *artificialia*, les *exotica* et les antiquités.

La logique qui présidait à son rassemblement relevait du collectionnisme amateur et pas encore de l'encyclopédisme, ou des encyclopédismes — didactique, historique et chronologique, identitaire, comme les distingue Roland Schaer (Schaer, 1994) — qui accompagnèrent la naissance des musées et la constitution de leurs collections.

Bibliographie

Curiosités et Merveilles, « *Curios et Mirabilia* ». Centre régional de documentation pédagogique de Poitou-Charentes. MAAC, 1995.

GOLDSCHMIDT, E. HOEPFFNER, J. JOUBERT, L. MARTIN, J.-H. et PAS-TOUREAU, M. *Hic terminus haeret*. Édition Yellow now, 1995.

GUILLAUME, J. *La galerie du grand écuyer, l'histoire de Troie au château d'Oiron*. Chauray : Éditions patrimoines et médias, 1996.

Le château d'Oiron. *Beaux-arts Magazine*. n° hors série, 1993.

REY, A. (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. 2 vol.. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1994. 2 400 p.

SCHAER, R. Des encyclopédies superposées. In Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées*. Paris : Éditions de la réunion des musées nationaux, 1994. pp. 38-51.

SCHNAPPER, A. *Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVII^e siècle*. Paris : Flammarion, 1988.

SPOERRI, D. *La collection de Mama W.* Édition Yellow now, 1993.

Château d'Oiron

79100 Oiron

téléphone 05 49 96 51 25 - télécopie 05 49 96 52 56



Photo : Laurent Lecat

Pégase-Licorne de Thomas Grünfeld

Statut : propriété de l'État, géré par la Caisse des monuments historiques et des sites

Partenaires :

ministère de la Culture et de la Francophonie ;
direction des Arts plastiques et Fonds national d'art contemporain (dépôt d'une quarantaine d'œuvres) ;
direction régionale des Affaires culturelles de Poitou-Charentes ;
région Poitou-Charentes, département des Deux-Sèvres ;
ville de Thouars ; commune d'Oiron ;
association Accueil et promotion de l'art contemporain dans le château d'Oiron.

Budget 1996 : 425 000 F

plus les fonds des collectivités (région Poitou-Charentes, département des Deux-Sèvres, ville de Thouars et commune d'Oiron) : 600 000 F

Surfaces : château et jardins : 3 hectares

Personnel permanent : 1 administrateur, 1 assistante de direction, 1 hôtesse d'accueil-surveillante, 1 hôtesse d'accueil-régisseur, 1 guide, 1 guide-régisseur, 1 jardinier, 1 régisseur technique, 1 chargé de l'entretien, 1 chargé d'étude-responsable culturel et pédagogique.

Personnel vacataire : 4 ou 5 personnes pour la période estivale, 5 personnes pour les animations pédagogiques

Fréquentation : 1995 : 29 000 ; 1996 : 29 000

Tarifs : adulte : 32 F - famille nombreuse, 12-25 ans, groupe de 20 personnes et plus et enseignant : 21 F - enfant de moins de 12 ans, chômeur, RMI et handicapé : gratuit.

Les groupes scolaires peuvent être accueillis pour des visites animations d'une journée ou plus avec ateliers d'arts plastiques (écoles primaires et collèges) ou pour des classes d'animation artistique d'une semaine.

Le château est ouvert tous les jours, du 15 avril au 30 septembre de 10 h 30 à 18 h 30, et du 1^{er} octobre au 14 avril de 9 h 30 à 12 h 30 sur rendez-vous et de 10 h 30 à 17 h 30.

Il est fermé le 1^{er} janvier, 1^{er} mai, 1^{er} et 11 novembre et 25 décembre.



Photo : Deeth Von Schreier

Le château d'une famille d'amateurs d'arts

L'histoire de ce lieu commence en 1449, lorsque Guillaume Gouffier reçoit de Charles VII la terre d'Oiron. Vers 1470, il y fait construire un château de plan carré avec quatre tours d'angle. L'ascension des Gouffier commence ; leur famille devient puissante. Ce sont de fervents amateurs d'art. Le fils aîné, Artus, gouverneur de la maison de François I^{er}, entreprend d'autres travaux, dont la construction de l'aile gauche destinée à abriter une galerie. La structure en est encore gothique, mais elle s'orne de beaux détails décoratifs dans le style nouveau de la Renaissance italienne.

La fortune des Gouffier connaît son apogée avec Claude, fils d'Artus, qui est fait grand écuyer de France par François I^{er}, en 1546.

Érudit, Claude Gouffier choisit comme devise un vers de l'Énéide *Hic terminus haeret* (Ici est le terme) par lequel Didon, reine de Carthage, annonce son suicide : il lui donne, comme c'est la mode à l'époque, un sens chrétien faisant allusion aux fins dernières. Mais cette devise a aussi beaucoup d'autres sens. On peut, en particulier, y voir l'influence d'Érasme qui avait comme symbole un Terme, dieu latin, assorti de la devise *Concedo nulli* (Il ne cède à personne). En cette période de guerre de religions, Érasme prône la paix et la neutralité et le seigneur d'Oiron évite toute prise de position religieuse. Érasme préconise aussi le respect des œuvres de la culture (le dieu Terme protégeait les cultures). Amateur d'art passionné, Claude possède des collections exceptionnelles en nombre et en qualité. Pour les présenter dans un lieu digne d'elles, il engage de nombreux travaux à Oiron. Il achève la galerie commencée par son père, fait inscrire sa devise sur la façade qu'il décore de statues de termes. Il fait aussi peindre, à l'intérieur, un ensemble de fresques illustrant la guerre de Troie et l'Énéide, soulignant la bêtise et la cruauté des hommes en guerre.

Le déclin de la famille commence avec Louis, petit-fils de Claude. Accusé d'être un faux-monnayeur, il est exilé sur ses terres par Louis XIII. Vers 1620, il entreprend la reconstruction de la partie droite du logis en s'inspirant du palais du Luxembourg à Paris : une salle très vaste, la salle du roi, communique avec le grand pavillon d'angle. Ce dernier contient quatre pièces dont la chambre du roi, lieu obligé de tout château de l'époque. Pour mieux souligner sa disgrâce et son exil, Louis choisit un programme iconographique traitant de Phaéton, d'Icare et des trois Parques, qui s'accorde avec la devise familiale « Ici est le terme ». Comme ses aïeux, Louis est un amateur d'art et peut-être de curiosités. Son intérêt pour la nature est sensible dans le somptueux cabinet des muses, tout de bleus et d'ors. Les murs sont divisés en deux registres : en haut, des portraits des muses, protectrices des arts, mais avant tout divinités naturelles comme les nymphes ; en bas, des panneaux représentant des arbres fruitiers (qui passionnaient les riches curieux) et des paysages minutieusement peints. Si l'existence d'un cabinet de curiosités au château d'Oiron n'est pas attestée, on peut supposer que des humanistes comme les Gouffier en possédaient un. Les peintures du plafond de la galerie représentent des animaux exotiques ou fantastiques, des plantes ou des objets, et sont regroupées par genres : les oiseaux, les armes, etc. Un autre indice est la présence dans l'église d'Oiron d'un crocodile naturalisé.

Les dernières transformations du château sont dues au duc de la Feuillade, époux de Charlotte, dernière héritière de la famille Gouffier, puis à Madame de Montespan qui l'achète pour son fils, le duc d'Antin, et y finit ses jours.

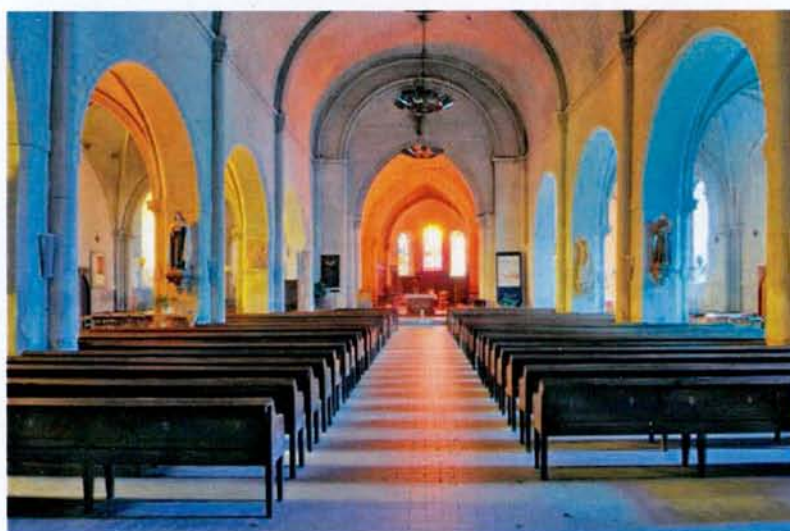
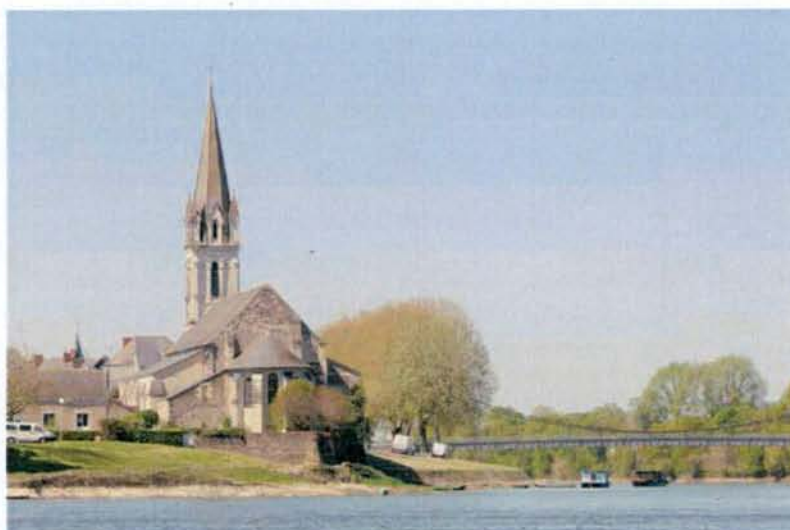
Hic terminus haeret...



DOSSIER DE PRESSE

Inauguration des vitraux de l'église Saint-Maurille de Chalennes-sur-Loire dans le cadre de la commande publique du ministère de la Culture et de la Communication

François Burdeyron, préfet du Maine-et-Loire et Stella Dupont, maire de Chalennes-sur-Loire, conseillère générale de Maine-et-Loire inaugurent le samedi 28 juin à 15h, en présence de l'artiste Pierre Mabilie et de Gilles Rousvoal, maître verrier aux Ateliers Duchemin les vitraux contemporains de l'église Saint-Maurille de Chalennes-sur-Loire.



Douze vitraux contemporains réalisés par l'artiste Pierre Mabilie associé aux maîtres verriers des Ateliers Duchemin

Réalisation des vitraux de l'église Saint-Maurille de Chalonnes-sur-Loire

Le Val de Loire est inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco depuis 2000 en tant que « paysage culturel vivant » de Chalonnes-sur-Loire à Sully-sur-Loire. Ainsi près de trois cents kilomètres de rives d'un paysage fluvial exceptionnel sont préservés par cette inscription qui pose clairement les conditions de protection, d'adaptation et de renouvellement de ce bien de l'humanité.

Par la remise en valeur de son seul édifice classé, la commune de Chalonnes-sur-Loire (6 700 habitants) a souhaité relever le défi d'un paysage culturel vivant qui n'est pas une abstraction mais le cadre physique de l'environnement quotidien des ligériens qui se perçoit et se ressent.

L'église Saint-Maurille placée sur un piton rocheux dominant le fleuve bénéficie d'un site remarquable. Maurille, quatrième évêque d'Angers était venu se mettre au service de Saint-Martin de Tours, il mourut en 453 devenant la première grande figure du christianisme en Anjou. L'histoire tourmentée de la vallée de la Loire du fait des invasions normandes mais aussi des conséquences de la Révolution a conduit les restaurateurs du XIX^e siècle à garder le chœur de l'église du XII^e siècle, la coupole, ainsi que la chapelle Plantagenêt. Les caprices du fleuve et l'évolution des lits de la Loire ont exigé le rehaussement des niveaux des sols, de la nef et du sanctuaire d'où l'étonnante surélévation des vitraux.

Dans un souci d'exigence patrimoniale et d'innovation, décision est prise en 2010 de faire appel à un artiste contemporain associé à un maître verrier pour valoriser 12 vitraux sur les 14 de la nef et du chœur ; c'est l'artiste Pierre Mabilie qui est retenu, associé aux Ateliers parisiens Duchemin, maîtres verriers.

Né en 1958, représenté par la Galerie Jean Fournier à Paris, Pierre Mabilie, peintre, est l'auteur de nombreuses expositions tant en France qu'à l'étranger ; il est professeur à l'école supérieure d'art de Nantes-Métropole, il s'agit là de sa première réponse à une commande publique de vitraux.

Les Ateliers Duchemin, maître-verriers de père en fils depuis six générations ont collaboré avec autant d'artistes d'hier et d'aujourd'hui (Aurélien Nemours, Robert Morris, Jean-Michel Alberola, Sarkis...).

Les vitraux de l'église Saint-Maurille forment aujourd'hui un ensemble visible immédiat (bleu au sud, jaune au nord), créant d'emblée une dynamique contrastée et complémentaire des deux tonalités dominantes. Cet espace chromatique se donne comme la synthèse possible d'un lieu de rassemblement, de méditation, rythmé par des lignes graphiques dont la variété des densités accompagne désormais notre déambulation.

Couleur mobile, mouvante.

Dans ma peinture c'est la couleur qui occupe la place la plus importante et j'ai imaginé qu'en entrant dans l'église Saint-Maurille de Chalonnes-sur-Loire, la vivacité et la franchise d'un impact chromatique direct pouvait faire contraste avec l'aspect minéral du dehors, en attribuant à l'espace intérieur sa propre lumière. Dans cette nouvelle luminosité j'ai pensé trois zones de couleur distinctes : celle de la nef, celle du chœur, et celle du portail occidental.

La nef est une traversée rythmée dans un face à face jaune et bleu. C'est un équilibre entre la couleur la plus claire du spectre, le jaune, face à la couleur de l'ombre, le bleu, créant d'emblée un climat tendu, dynamique. Le bleu au sud, moins clair que le jaune, projette ses reflets dans la deuxième partie de la journée sur les travées. De son côté le jaune garde sa luminosité constante, pure et sans arrière plan, du côté du fleuve et du ciel dégagé.

La tonalité générale du chœur est chaude. La baie d'axe, visible dès l'entrée, située derrière l'autel, prend une dominante rouge, à base de pourpres et de violets, avec des accents clairs dans les hauteurs. Les deux vitraux du transept, bleu-violet au nord et jaune doré au sud, vont aussi dans le sens d'une gamme pourpre et dialoguent avec les deux vitraux du XIX^e, représentant respectivement Saint Maimboeuf et Saint René.

Enfin le portail occidental est un appel aérien, lumineux, singulier. Ses baies occupant la plus haute position dans l'édifice affichent une dominante verte, couleur absente dans les autres vitraux. Cette couleur crée un mouvement dans la longueur de l'église, elle rime avec les accents clairs et célestes du haut de la baie d'axe.

Les panneaux de verres que nous avons privilégiés avec le maître verrier Gilles Rousvoal comportent des irrégularités et des nuances dues aux techniques si particulières des souffleurs de verre. Ces surfaces texturées ont la capacité de projeter la couleur en créant des dessins d'ombres et de lumières irréguliers et mouvants sur la surface de la pierre en bordure des baies.

La couleur mobile, mouvante est l'idée forte de cette commande : les vitraux bleus le sont frontalement mais sur une vision latérale ou rasante, un même verre opalescent peut faire apparaître des teintes lactées ou des manifestations inattendues de reflets. Les jeux de transparences et de translucidité masquant ou laissant voir les arrière-plans procèdent de la même idée. La nature mouvante de la couleur l'est aussi dans sa perception : après avoir regardé une surface colorée lumineuse, la sensation rétinienne des autres couleurs s'en trouve modifiée. Identifiable et définie dans un premier temps, la couleur devient plus mystérieuse quand elle est regardée dans sa relation aux autres couleurs, aux variations lumineuses et à l'espace. Elle est une affirmation mais aussi une question, ou plutôt une affirmation qui se transforme en question.

En cohérence avec les principes architecturaux de l'église, la volonté d'induire une sensation d'élévation a guidé les choix graphiques. Le dessin se développe dans une variation rythmée en courbes et contre courbes produisant mouvements,

modulations, formes. Suivant la densité et les écarts entre les lignes, cette variation appelle des interprétations liées au fleuve : continuités horizontales, flux, ondes... Avec l'apparition de formes, le regard peut aussi imaginer les arcs, poissons, auréoles, mandorles, souvent convoqués au gré des siècles dans l'iconographie religieuse. Dans les vitraux du chœur l'épaisseur et la densité des lignes s'allègent progressivement en s'élevant. Dans la nef chaque vitrail contient un nombre régulier de trente-trois formes horizontales qui, graduellement s'émancipent et s'allègent, comme en suspens, vers le haut. Le dessin du portail occidental présente le plus grand fragment de cercle utilisé sur l'ensemble des vitraux. Cette courbe entre en relation avec le dessin des arches et des voûtes et fait apparaître le contour de deux mandorles verticales au point le plus haut de l'édifice.

Mon projet veut proposer «ce quelque chose» qui augmente la présence du lieu, qui ajoute sans rien enlever. Il me semble qu'en restant dans une approche formellement assez sobre, sans artifice stylistique, les matériaux, formes et couleurs offrent leur totale densité dans cette architecture et cette lumière.

J'ai voulu capter les variations de la lumière de l'extérieur filtrées par les verres, faire jouer les possibles de la couleur dans ses phénomènes optiques et ses caractéristiques physiques. C'est comme une organisation chromatique qui viendrait en surimpression de l'architecture existante. Elle permet aux fidèles qui assistent régulièrement aux cérémonies, qui viennent seuls pour prier, ou aux visiteurs occasionnels, d'évoluer dans une densité colorée particulière. Différentes clartés se donnent à voir suivant l'heure et la saison, suivant que l'on bouge ou pas, que l'on se tienne dans le chœur, la nef ou les chapelles. Pour moi, c'est une pensée de la couleur comme expérience sensible qui nous accompagne dans les différents lieux de l'église. La lumière était pour Saint Augustin *la visibilité de l'ineffable*, celle «colorée» par les vitraux de Saint Maurille s'en approche : elle appartient à la fois au sensible, à l'immatériel, voire à la transcendance.

L'art qui m'intéresse est habité par le désir d'un regard dégagé des a-priori face au visible. Ici le parcours visuel des lignes et des formes, allié au jeu des couleurs, produira des lectures variées et éphémères, certaines prévisibles et d'autres inattendues. Mais aucune lecture ne peut en interdire une autre, qu'elle soit voisine ou lointaine. Cette lumière révélée dans une polyphonie de couleurs et de lignes, pourra activer des sensations et des interprétations, provoquer des rencontres que j'espère émouvantes, belles et mystérieuses.

Pierre Mabile
mai 2014

La commande publique du ministère de la Culture et de la Communication

En accompagnant et en soutenant la commande publique d'œuvres d'art, l'État, ministère de la Culture et de la Communication, affirme sa volonté d'accompagner ses partenaires publics (collectivités territoriales, établissements publics, en association parfois avec des partenaires privés), dans l'enrichissement du patrimoine national et du cadre de vie.

Par la présence d'œuvres d'art en dehors des seules institutions spécialisées dans le domaine de l'art contemporain, la commande publique permet la rencontre de la création contemporaine par le plus grand nombre.

Elle vise aussi à donner aux artistes un outil leur permettant de réaliser des projets, dont l'ampleur, les enjeux ou la dimension nécessitent des moyens inhabituels.

La commande publique désigne donc à la fois un objet – l'art, qui, en sortant de ses espaces réservés, va à la recherche de la population dans ses lieux de vie, dans l'espace public – et une procédure marquée par différentes étapes, de l'initiative du commanditaire, jusqu'à la réalisation de l'œuvre par l'artiste et sa réception par le public.

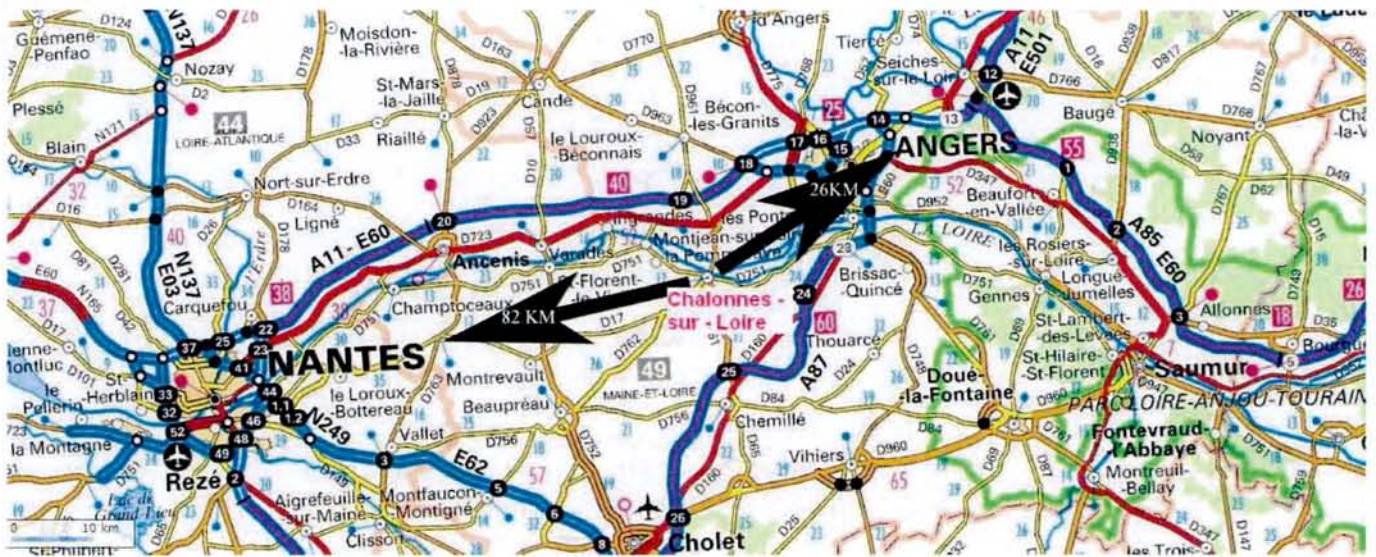
Ce dispositif volontaire, ambitieux, a donné un nouveau souffle à l'art public.

Présent dans des lieux très divers, de l'espace urbain au monde rural, des monuments historiques aux jardins, des sites historiques au nouvel espace qu'est l'internet, l'art contemporain dans l'espace public met en jeu une extraordinaire variété d'expressions plastiques parmi lesquelles la sculpture, le design, les métiers d'art, les nouveaux médias, la photographie, le graphisme, l'aménagement paysager ou les interventions par la lumière ou le son.

Les aspirations de la commande publique ont, elles aussi, profondément évolué. La notion d'usage ou de fonctionnalité de l'œuvre n'est plus récusée. L'intervention peut parfois avoir un caractère éphémère (intervention sur des décors ou un événement), donnant l'occasion d'une perception nouvelle et marquante de l'espace.

Ce soutien à la création du ministère de la Culture et de la Communication répond aux enjeux de l'élargissement des publics de l'art contemporain et de l'encouragement des artistes à créer des œuvres inédites et singulières.

Plan d'accès



Contact presse

Guillaume de la Chapelle
Responsable du service communication
Direction régionale des affaires
culturelles des Pays de la Loire
02 40 14 28 28 ou
06 07 99 69 22
guillaume.de-la-chapelle@
culture.gouv.fr

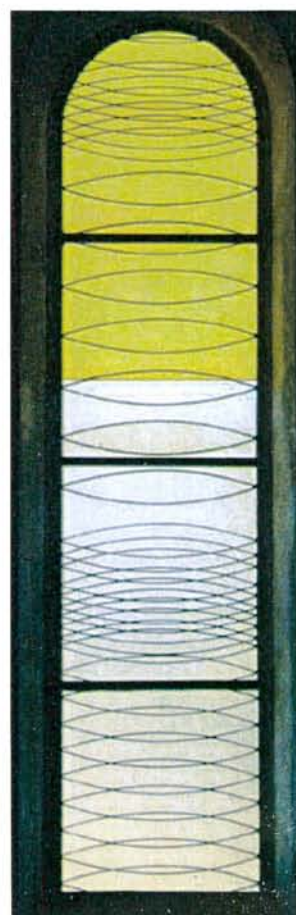
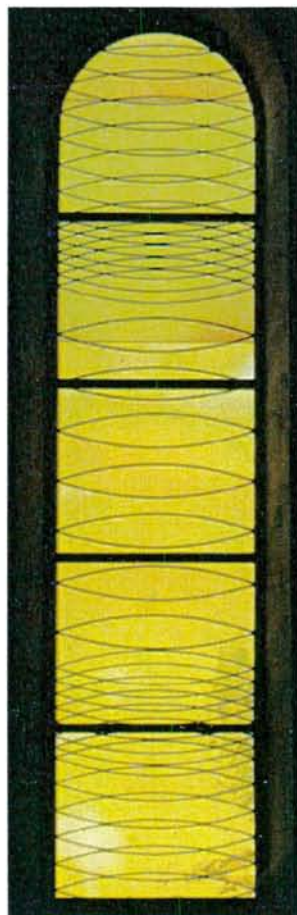
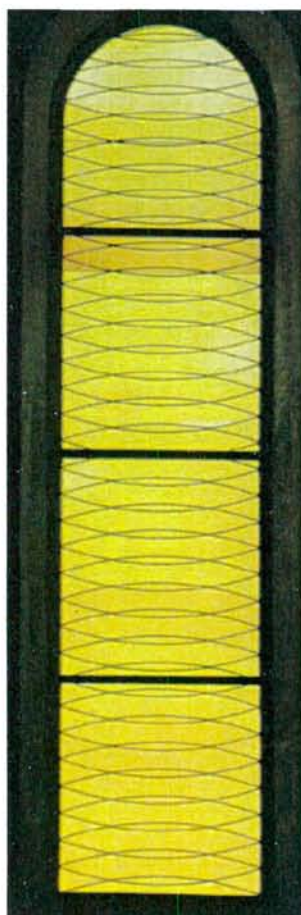
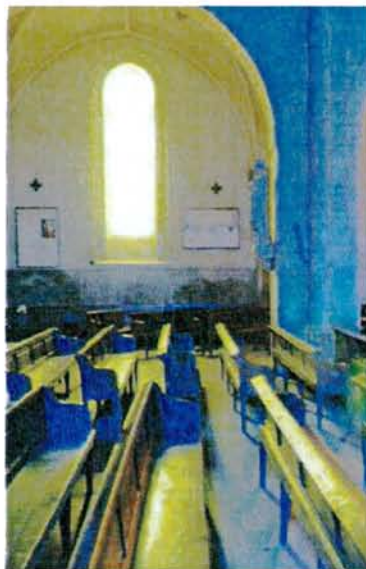
Contact presse de la ville de Chalonnnes-sur-Loire

Claire Pothier
Chargée de la communication
Ville de Chalonnnes-sur-Loire
02 41 74 00 92
communication@chalonnnes-sur-loire.fr

Service arts plastiques

Direction régionale des affaires
culturelles des Pays de la Loire
02 40 14 23 69
arts-plastiques.paysdelaloire@
culture.gouv.fr

Les baies de la nef nord
395 x 89cm





le Ministère de la **Culture** et de la **Communication** présente

ŒUVRES D'AUJOURD'HUI DANS
LES MONUMENTS NATIONAUX

LES VISITEURS



www.lesvisiteurs.culture.fr

Œuvre en illustration : Jean-Luc Vilmoren
Pourquoi le monde est-il devenu rond ? 1
Collection du FN

SOMMAIRE

- p. 3 COMMUNIQUÉ DE PRESSE
- p. 5 CARTE DES MONUMENTS ET MANIFESTATIONS
- p. 7 AQUITAINE **CHÂTEAU DE CADILLAC** (Gironde)
Mona Hatoum : Light Sentence
- p. 9 AUVERGNE **CHÂTEAU DE VILLENEUVE-LEMBRON** Saint-Germain-Lembron (Puy-de-Dôme)
" Et la terre en ses graines ailées, comme un poète en ses propos, voyage "
- p. 11 CENTRE **CHÂTEAU D'AZAY-LE-RIDEAU** (Indre-et-Loire)
" Manières d'habiter " : Ronan et Erwan Bouroullec/Bulthaup Design Intégré
- p. 15 CENTRE **DOMAINE NATIONAL DE CHAMBORD** (Loir-et-Cher)
Exposition " Chassez le naturel..."
- p. 17 CENTRE **CHÂTEAU DE CHÂTEAUDUN** (Eure-et-Loir)
Fabrice Gygi : Tribunal
- p. 19 CHAMPAGNE-ARDENNE **CHÂTEAU DE LA MOTTE TILLY** (Aube)
" Cristal Palace " : Carte Blanche à matali crasset
- p. 23 CHAMPAGNE-ARDENNE **PALAIS DU TAU** Reims (Marne)
" Anges " : Louis Cane, Cho & Yun, Gilles Ehrmann, Jakob Gautel, Juan Munõz, Giulio Paolini, Emmanuel Pereire
- p. 27 ÎLE-DE-FRANCE **CHÂTEAU DE CHAMPS-SUR-MARNE** (Seine-et-Marne)
" RF " : Carte blanche à Richard Fauguet
- p. 31 ÎLE-DE-FRANCE **LE PANTHÉON** (Paris 5^{ème})
Gérard Garouste : Les Saintes Ellipses
- p. 33 ÎLE-DE-FRANCE **VILLA SAVOYE** Poissy (Yvelines)
" Chambres d'écoute " : Claude Closky, Serge Comte, Marylène Negro
- p. 37 LANGUEDOC-ROUSSILLON **CHÂTEAU ET REMPARTS DE LA CITÉ DE CARCASSONNE** (Aude)
" Le doute est le sel de l'esprit " : Carte blanche à Jean-Luc Vilmouth.
Œuvres de Maurizio Cattelan, Hubert Duprat, Gina Pane et Jean-Luc Vilmouth
- p. 41 LANGUEDOC-ROUSSILLON **FORTERESSE DE SALSES** Salses-le-Château (Pyrénées-Orientales)
Erik Dietman, Daniel Firman, Toni Grand
- p. 45 LANGUEDOC-ROUSSILLON **CHARTREUSE DE VILLENEUVE-LEZ-AVIGNON** (Gard)
Hommage à Absalon
- p. 47 MIDI-PYRÉNÉES **CHAPELLE DES CARMÉLITES** Toulouse (Haute-Garonne)
Invitation aux M/M (Paris)
- p. 49 PAYS-DE-LA-LOIRE **CHÂTEAU D'ANGERS** (Maine-et-Loire)
Chen Zhen : Round Table
- p. 51 PICARDIE **CHÂTEAU DE PIERREFONDS** (Oise)
Marie-Ange Guilleminot, Tunga, Damien Cabanes
- p. 55 POITOU-CHARENTES **CHÂTEAU D'OIRON** (Deux-Sèvres)
" Curios et Mirabilia : une nouvelle étape "
- p. 59 PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR **CHÂTEAU D'IF** Marseille (Bouches-du-Rhône)
Rodney Graham : Vexation Island
- p. 61 PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR **CHÂTEAU DE TARASCON** (Bouches-du-Rhône)
" Esprits du Lieu " : James Lee Byars, Pierre Huyghe, Jeppe Hein, Claude Lévêque, Bertrand Lamarche, Bernard Moninot, Gerwald Rockenschau, Michel Verjux
- p. 65 RHÔNE-ALPES **MONASTÈRE ROYAL DE BROU** Bourg-en-Bresse (Ain)
Marc Couturier : " Et le Marais Sanglote "
- p. 67 ORGANISATEURS et PARTENAIRES



le Ministère de la **Culture** et de la **Communication**

" LES VISITEURS

ŒUVRES D'AUJOURD'HUI DANS LES MONUMENTS NATIONAUX

UNE MANIFESTATION NATIONALE DÉDIÉE À LA RENCONTRE ENTRE PATRIMOINE ET ART CONTEMPORAIN

Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la culture et de la communication, a souhaité que l'été 2005 soit placé sous le signe de l'alliance du patrimoine français et de la création contemporaine, en invitant le public à se rendre dans quelque 20 monuments nationaux pour y admirer de nombreuses œuvres d'art d'aujourd'hui issues des collections publiques.

Cette manifestation, LES VISITEURS, qui se déroulera du 25 juin 2005 au début de l'automne 2006, est l'occasion pour le Ministère de la culture et de la communication d'établir un dialogue entre passé et présent, entre l'histoire, l'architecture et les arts plastiques.

Œuvres monumentales rarement exposées, ensembles d'œuvres réunies autour de thématiques liées à l'esprit des lieux, cartes blanches données à des artistes... : ces œuvres, choisies dans les collections du Fonds national d'art contemporain (FNAC), composent des parcours de visites inédits dans ces monuments.

Vingt monuments, hauts lieux d'architecture et d'histoire, placés sous l'égide du Centre des monuments nationaux, accueillent pour une longue période des œuvres de la création actuelle parmi les plus exceptionnelles acquises ces dernières années pour le Fonds national d'art contemporain. Cette initiative marque une première étape dans un programme qui se développera au fil des années.

Une attention particulière a été portée à la diversité des sites et des œuvres choisis, en cherchant à établir, dans chaque monument, un dialogue entre architecture et arts plastiques, histoire et contemporanéité.

A travers toute la France, châteaux, palais, forteresses, monastères... ont ainsi été retenus pour y exposer installations, œuvres monumentales, objets de design et d'art décoratif, peintures, sculptures..

La programmation, qui découle de ces choix, témoigne d'une grande diversité de démarches, qu'il s'agisse de réunir des œuvres autour de thématiques, de présenter un ensemble d'œuvres d'un même artiste, de donner carte blanche à un créateur, ou encore de privilégier une pièce unique qui, par son importance ou sa monumentalité, est à elle seule programmatique.

- Parmi les différents sites et œuvres, plusieurs d'entre eux proposent **un fil conducteur thématique**. Au château de Tarascon (PACA), diverses approches du **thème de l'espace et de la lumière** permettent la présentation d'œuvres exceptionnelles de James Lee Byars, Jeppe Hein, Pierre Huyghe, Claude Levêque, Bernard Moninot, Gerwald Rockenschaub, Michel Verjux...

Au palais du Tau à Reims (Champagne-Ardenne), **la symbolique de l'Ange** constitue la trame de la sélection présentée avec des œuvres de Louis Cane, Cho & Yun, Gilles Ehrmann, Jakob Gautel, Juan Munoz, Giulio Paolini... en écho à la figure emblématique de l'ange de la cathédrale.

• Pour d'autres lieux, une **présentation d'ensembles monographiques** a été privilégiée. Ainsi, dans les espaces monacaux de la chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon (Languedoc-Roussillon) est présenté un ensemble d'œuvres vidéos, maquettes, ainsi qu'une série de "Cellules et propositions d'habitations" d'Absalon ; la chapelle des carmélites à Toulouse (Midi-Pyrénées) est investie par les graphistes-designers M/M, Michael Amzalag & Mathias Augustyniak, qui mettent en scène la diversité de leur travail. Au château d'Azay-le-Rideau (Centre), une salle contemporaine est réalisée à partir des meubles et objets des designers Erwan et Ronan Bouroullec.

• Ailleurs, des **œuvres monumentales** sont étroitement associées à l'esprit des lieux. Le château de Cadillac (Aquitaine) dialogue avec un environnement en forme de cage de Mona Hatoum ; un ample dispositif évoquant les cinq continents, de l'artiste d'origine chinoise Chen Zhen, prend place au château d'Angers (Pays-de-la-Loire). L'œuvre spectaculaire *Les Saintes Ellipses* de Gérard Garouste prend toute sa dimension au Panthéon à Paris, tandis que deux sculptures de Damien Cabanes, ainsi qu'une œuvre du Brésilien Tunga, se déploient pleinement au château de Pierrefonds (Picardie). La forteresse de Salses (Languedoc-Roussillon) conjugue la découverte de ses espaces aux œuvres d'Erik Dietman, Daniel Firman et Toni Grand.

• En contrepoint, **plusieurs créateurs ont été invités à investir différents lieux** à partir de sujets qu'ils ont eux même déterminés. Au château de La Motte Tilly (Champagne-Ardenne), Matali Crasset, designer architecte d'intérieur, réunit autour d'un lustre translucide, conçu pour la circonstance, autant de meubles et d'objets sur la notion de "transparence". Au château de Champs-sur-Marne (Ile-de-France), Richard Fauguet invite le visiteur à un parcours spécifique où s'entremêlent œuvres et objets pour un récit ludique et inattendu. Jean-Luc Vilmoth, quant à lui, intervient dans la cité de Carcassonne (Languedoc-Roussillon), où il rassemble différentes œuvres offrant chacune une vision du monde, parmi lesquelles, celles de Maurizio Cattelan, Hubert Duprat et Gina Pane.

Enfin, le château d'Oiron (Poitou-Charentes) qui, à travers un "cabinet de curiosités" contemporain rassemble depuis une quinzaine d'années des créations d'artistes de notre temps, enrichit ses salles d'œuvres de Basserode, Alain Bublex, Yayoi Kusama, Gustav Metzger, Franck Scurti...

Ces quelques exemples témoignent de l'ampleur du projet.

Cette manifestation "multi sites" permet au public des monuments nationaux de prendre la mesure de la beauté et de la diversité d'œuvres contemporaines entrées dans les collections publiques et cependant trop rarement montrées.

"LES VISITEURS" Œuvres d'aujourd'hui dans les monuments nationaux est une manifestation du Ministère de la culture et de la communication, organisée par le Centre des monuments nationaux, la Délégation aux arts plastiques et le Centre national des arts plastiques.

Cette opération reçoit le soutien d'Axa Art et de Pommery.

INFORMATION DU PUBLIC

Tél. 01 44 61 21 50
www.lesvisiteurs.culture.fr

(à partir du 15 juin 2005)
La manifestation se déroule à partir du 25 juin 2005 et jusqu'à l'automne 2006.
avec des durées variables selon les monuments.

A cette occasion, le **château de Chambord** présente l'exposition "CHASSEZ LE NATUREL..." qui, au travers d'un ensemble exceptionnel d'œuvres provenant des collections publiques et privées, ainsi que de créations d'artistes conçues in situ, explore les grands thèmes de la forêt et de la nature dans l'imaginaire contemporain.

CONTACTS PRESSE

Heymann, Renoult Associées
Tél. 01 44 61 76 76
Fax 01 44 61 74 40
info@heyman-renoult.com

CONTACTS COMMUNICATION

Délégation aux arts plastiques

Anne Racine
Tél. 01 40 15 74 60
anne.racine@culture.gouv.fr

Michel Maunier
Tél. 01 40 15 73 18
michel.maunier@culture.gouv.fr

Émissions • Du Grain à moudre

• Patrimoine / art contemporain: une recette trop exploitée?

Brice Couturier , Louise Tourret



13.06.2011 - 40 min

Suivez France Culture

Patrimoine : art contemporain: une recette trop exploitée?

Peut-être aurez-vous profité de ce long week end pour aller au musée ? Et bien ce soir nous y invitons dans le *Grain à Moudre* ; et ce pour parler d'une pratique naguère exceptionnelle dont on peut se demander si elle devient dominante : l'exposition temporaire au cœur de joyaux du patrimoine le plus classique d'oeuvres d'artistes les plus contemporains

Buren au Palais Royal fut la grande première en la matière... avec les polémiques que l'on sait. Au Louvre on a fait dialoguer les siècles avec Jan Fabre, ou pour parler d'aujourd'hui la plasticienne israélienne Michal Rovner. Au château de Versailles dans une atmosphère de scandale ce sont Jeff Koons, Murakami, Xavier Veilhan, aujourd'hui Bernar Venet à qui furent proposé de rivaliser avec les ors de la monarchie et les perspectives du jardin à la française.

A Chambord aussi c'est le peintre Djamel Tatah qui a installé ses toiles au cœur du symbole même de la Renaissance, nous allons l'entendre dans un instant.

Alors comment comprendre ce qui est visiblement beaucoup plus qu'une somme de hasard ? Ces cohabitations inattendues, ces mariages arrangés servent-ils à dépoussiérer le patrimoine quitte à le rendre branché? Le patrimoine est-il considéré comme un cadre privilégié pour les artistes contemporains d'aujourd'hui devenant un support pour les faire connaître du plus grand nombre dans une sorte d'opération gagnant-gagnant ?

L'intérêt artistique est-il à chaque fois un rendez-vous et la formule, en devenant systématique, ne risque-t-elle pas de s'essouffler ? S'essouffler ou plus subtilement de favoriser un type d'art et d'artiste capable de se confronter à l'Histoire et la monumentalité, des formes spectaculaires d'art censé en « mettre plein la vue » ?

Enfin, ces expos événements interrogent la relation art - médias, car au-delà de leurs succès critiques et public, elles s'avèrent une formidable machine à faire parler ou un outil marketing puissant. A ce jeu là ce sont les dirigeants les plus habiles à communiquer qui sortiront gagnant d'une sorte de compétition à « l'événementialité ».

Enfin dans le monde du temps raccourci et accéléré dans une économie de la culture, culture au sens large du terme, où la visite au musée peut aussi devenir une forme de loisir, de divertissement, en concurrence avec d'autres, et qui doit donc pouvoir toujours présenter l'attrait de la nouveauté, les institutions culturelles ne risquent-ils pas de s'engager dans une compétition stérile ?

Intervenants

- Jean-Philippe Domecq : Ecrivain, essayiste, membre du comité de la rédaction d'Esprit
- Paul Ardenne : Critique d'art, spécialiste du Street Art
- Marc Restellini : Directeur de la Pinacothèque de Paris
- Djamel Tatah