

dossier de presse

Ma montagne

Une commande de l'association
Sauvegarde des burons du Cantal
et de la commune de Pailherols
adressée à l'artiste Camille Henrot

Cette commande fait l'objet d'un partenariat entre le ministère de la Culture
et de la Communication au titre de la commande publique
et la Fondation de France dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires



Contacts

Association Sauvegarde des burons du Cantal

Siège : PNR des Volcans, place de l'Hôtel-de-Ville – 15300 Murat

Marcel Besombes, président

t. 06 80 62 56 97

marcel.besombes@wanadoo.fr

Mairie de Pailherols

Le Bourg – 15800 Pailherols

Claude Prunet, maire

pailherols.mairie@orange.fr

Ministère de la Culture et de la Communication au titre de la commande publique

DRAC Auvergne–Rhône-Alpes

4 rue Pascal – 63000 Clermont-Ferrand

Brigitte Liabeuf, conseillère arts plastiques et musées

t. 04 73 41 27 45/52

m. 06 07 85 92 43

brigitte.liabeuf@culture.gouv.fr

Fondation de France

40 avenue Hoche – 75008 Paris

Niki Vouzas, responsable du service Relations Médias

t. 01 44 21 87 05

À demeure

association de loi 1901 qui développe l'action Nouveaux commanditaires initiée par la Fondation de France

1 rue Gutenberg – 26000 Valence

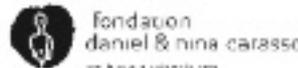
Valérie Cudel

m. 06 33 56 50 26

cudel.valerie@orange.fr

Partenaires associés

Conseil départemental du Cantal, communauté de communes Pays de Salers, Fondation Daniel et Nina Carasso, Réserve parlementaire du député Alain Calmette, Auberge des montagnes de Pailherols, CAUE du Cantal, COPTASA, Crédit agricole Centre-France, Groupama, Groupement de défense sanitaire, ENSG Paris et tous les donateurs et facilitateurs du projet qui ont souhaité garder l'anonymat.



Réalisation des pièces, selon plans techniques fournis par l'artiste : Art-Project, Millery

Pose des claies et maçonnerie : Entreprise Froment, Thérondels

Juin 2016

Esquisses : studio Camille Henrot

Crédits photographiques : Brigitte Liabeuf, Valérie Cudel

Mise en page : Nicolas Romarie

« On compare souvent notre vie dans les estives à la vie de marin. C'est vrai que nous étions isolés comme sur une embarcation, que les conditions de vie étaient difficiles, que la peur nous tenaillait quelquefois mais cette vie dans les montagnes est gravée dans notre mémoire...

Toute cette organisation, tout ce savoir-faire ont disparu, mais les territoires ont toujours les mêmes qualités. Depuis des siècles cela n'a pas bougé. Nous avons un patrimoine unique. C'est pour cela qu'il faut rendre hommage à ce travail dans les estives et aux hommes qui ont fait la qualité de notre fromage. Parler de ces gens, c'est un devoir ! »

Jean-Paul Soubeyre

Le contexte de la commande

L'agro-pastoralisme cantalien représentait après-guerre trois mille buronniers, mille burons et 60 000 ha de « montagne » exploités pour la production du fromage.

A partir de la plus haute Antiquité, la montagne est l'annexe directe de l'exploitation, elle permet aux agriculteurs de disposer de pâturages d'été pour accroître leur cheptel, trop à l'étroit sur leur exploitation propre. Les herbages de moyenne montagne accueillent les troupeaux placés sous la surveillance d'un berger. Seuls montent des professionnels qui étaient attachés à l'exploitation ou recrutés pour la saison.

Ils sont en général trois pour une « vacherie » de soixante vaches laitières : le vacher, l'aide-vacher et le berger. Ces hommes, de l'âge de 12 ans à plus de 70 ans, mènent pendant quatre mois une vie solitaire dans un paysage grandiose mais au climat rude. Ces hommes ont la responsabilité du troupeau et de la qualité du fromage produit, résultat d'un savoir-faire unique et jalousement préservé. Ces hommes, qui font la richesse de l'exploitation, ont été les maîtres d'œuvre d'une économie pastorale aujourd'hui disparue.

Les commanditaires

Le groupe à l'origine de la commande est constitué de Pierre Bonal et Claude Prunet (maires successifs de Pailherols) ainsi que de Marcel Besombes, André Combourieu, Michel Frégeac, Charles Terrisse (membres de l'association Sauvegarde des burons du Cantal), Marie-Françoise Christiaens (directrice du CAUE du Cantal) et de Jean-Paul Soubeyre (agriculteur).

L'association Sauvegarde des burons du Cantal est impliquée depuis 1984 dans la restauration de « burons » situés en altitude, véritables marqueurs d'un paysage lié au pastoralisme. A l'heure actuelle une centaine de burons a été mise hors d'eau et restaurée. L'association contribue également à valoriser ce patrimoine via des films, des dépliants...

La commune de Pailherols (170 habitants) est située dans le Carladès, sur les Monts du Cantal (1 000 m d'altitude) sur un territoire traditionnellement consacré à l'estive (territoire de la vache Salers).



La demande

Face aux mutations du territoire (changement des modes de production agricole, désertification des montagnes, modification des paysages), Jean-Paul Soubeyre, agriculteur, a souhaité honorer la mémoire des buronniers. Ils ont, durant des siècles, profondément marqué la vie sociale et économique de ces terres dites d'estive ou de transhumance. Convaincues de l'obligation de «faire acte de reconnaissance» pour ces hommes, l'association Sauvegarde des burons du Cantal et la commune de Pailherols se sont associées pour accompagner le projet.

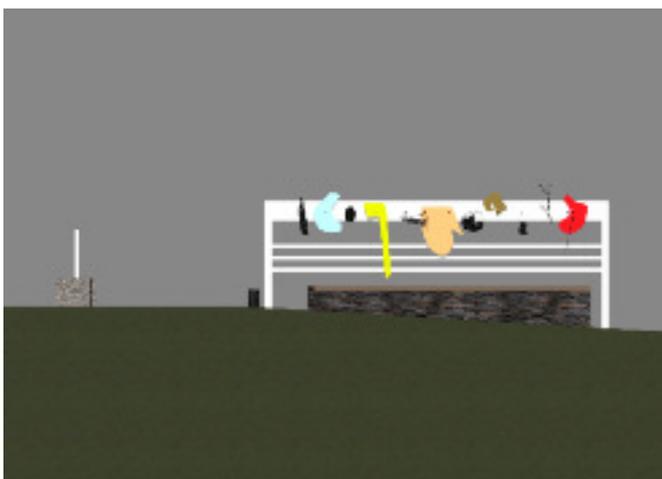
Sollicitée, l'artiste Camille Henrot a répondu à la commande d'une œuvre qui témoigne d'une histoire humaine forte, d'une œuvre-mémoire qui traduise le lien étroit entre l'homme, l'animal et le paysage, d'une œuvre-trace qui constelle la montagne.

Ni monument aux morts ni entreprise de folklorisation cette œuvre contemporaine s'inscrit dans la continuité de l'histoire universelle de l'agropastoralisme. Bien au-delà de ce territoire, elle croise l'image iconique du berger dont la mythologie et l'art se sont emparés durant des siècles.

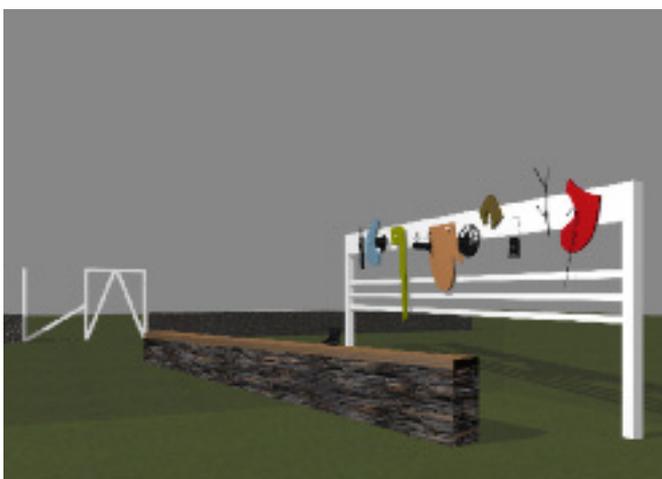


La réponse de Camille Henrot

À l'entrée du village, dans un jardin clos, Le Vestiaire du berger marque le point de départ symbolique d'une montée aux estives. Des formes évocatrices d'objets familiers rappellent le travail du buroonnier. Le Vestiaire suggère l'état d'abandon de ces objets traditionnels et la possibilité que cet état soit temporaire. Comme une invitation à l'itinérance, l'œuvre *Ma montagne* se déploie ensuite dans le paysage le long d'un chemin de randonnée. L'artiste a créé une quarantaine de sculptures inspirées de la forme de la claie ou barrière mobile traditionnelle utilisée par les vachers pour parquer leur troupeau. Ces claies se déclinent en alphabet, chacune étant une variation différente du modèle initial rectangulaire. Leurs formes rappellent les trigrammes du Yi-King (*Livre des transformations*), pratique ancestrale de divination chinoise dont les soixante-quatre combinaisons figurent le ciel, la montagne, l'éclair, le lac, la forêt... Elles permettent de décrire les états du monde et leur évolution. Leur agencement donne la clef de possibles directions futures. D'espace clos, le parc devient ici une constellation qui rappelle l'universelle contemplation du ciel étoilé et renvoie au nombre, à l'infini. De couleur blanche, les claies se fondent dans le paysage enneigé en hiver, pour reparaître à chaque printemps.



Le Vestiaire du berger au Jardin de Marguerite (esquisses et montage)
page de droite : Cheminement et Parc des claies





Biographie

Née en 1978, Camille Henrot vit et travaille à New-York. L'artiste développe une pratique variée qui mêle film, dessin et sculpture. Elle puise son inspiration et ses sujets dans la vie quotidienne, dans la littérature, la mythologie, l'anthropologie et aussi dans la biologie évolutive ou l'histoire des religions. L'œuvre de Camille Henrot reconsidère avec acuité les typologies d'objets et les systèmes de pensées établis. En 2013, une bourse de recherche artistique à la Smithsonian de Washington lui permet de réaliser le film *Grosse fatigue*, avec lequel elle remporte le Lion d'argent de la 55^e Biennale de Venise. Camille Henrot présentera son travail dans des expositions personnelles au Hammer Museum à Los Angeles et à la Fondazione Memmo à Rome en 2016 et au Palais de Tokyo à Paris en 2017. Camille Henrot est lauréate du Prix Nam Jun Paik 2014 et du Edvard Munch Art Award 2015. Elle est représentée en France par la galerie kamel mennour.



Vue de l'exposition « The Pale Fox », Chisenhale Gallery, Londres, 2014
Photos Andy Keate

Monday. vue de l'installation, Fondazione Memmo, Rome
Photos Daniele Molajoli



CAMILLE HENROT

l'utopie à l'ombre de l'échec

interview par Anaël Pigeat

Formée à l'École nationale supérieure des arts décoratifs, Camille Henrot a développé depuis dix ans une œuvre dense et foisonnante qui lui a valu en juin dernier, avec son film *Grosse Fatigue*, le Lion d'argent de la Biennale de Venise. Ses outils vont du cinéma expérimental à l'anthropologie. Entre érudition et fausse naïveté, elle explore des notions diverses comme la croyance, la cartographie, l'initiation, l'hybridité ou l'altérité. Prolongement dans l'espace de *Grosse Fatigue*, l'exposition qu'elle vient d'inaugurer à la Chisenhale Gallery de Londres (28 février-13 avril) sera également présentée, dans des versions adaptées, au Kunsthall Charlottenborg de Copenhague (20 juin-17 août), au Westfälischer Kunstverein de Münster et à Bétonsalon à Paris (13 septembre-décembre 2014).



■ Vos premiers travaux sont des films courts inspirés, dans leur forme et leur esprit, par le cinéma expérimental des années 1960 et 1970. Quelle influence cela a-t-il eu sur votre travail ?

Deux de mes films font particulièrement référence à Norman McLaren, Stan Brakhage, Paul Sharits et Len Lye : *Courage mon amour* (2005), dans lequel des cheveux sont collés sur la pellicule, et *Coupé/découpé* (2010), où la pellicule est coupée en deux. Mais ce sont moins des cinéastes que le cinéma expérimental en tant que genre utopique qui m'a influencée (comme je m'intéresse à l'art primitif ou à l'art brut qui irriguent en profondeur l'histoire de l'art). Ma première exposition, *Room Movies* (2005),

« Grosse Fatigue », 2013. Vidéo (couleur, sonore). 13 min. Musique originale de/Original music by Joakim Court. Silex Films. 59^e Biennale de Venise, 2013 (Toutes les photos, Court, de l'artiste et kamel mennout, Paris). Vidéo (couleur, sonore).

portait sur la marge, sur ce qui est rejeté du quotidien et doit s'exprimer dans des sous-genres – le film d'horreur ou le film porno par exemple. L'installation *The Minimum of Life* (2006), composée d'un film et de morceaux de pellicule, était aussi une référence humoristique au « bloc magique » de Freud, avec des formes d'amibes et une musique noise lourde et désagréable.

LA RENCONTRE DE L'AUTRE

Vous vous êtes intéressée au travail de Kenneth Anger. Et, par certains aspects, Grosse Fatigue rappelle le cinéma de Martial Raysse qui a lui-même été marqué par les collages d'Anger. Qu'avez-vous trouvé dans ces œuvres ?

Je me suis beaucoup inspirée du rythme des films de Kenneth Anger, notamment pour le montage du *Songe de Poliphile* (2011), et j'apprécie l'expérience sensorielle qu'ils procurent, dans *Fireworks* (1947) par exemple. Puis j'ai découvert les films de Martial Raysse, notamment *Homéro Presto* (1967) et *Mon petit cœur* (1995) que j'aime particulièrement. Nous avons en commun la fascination pour le mythe, mêlée à la critique de la société de consommation. Et nous ne nous débarrassons jamais des aspects visuels ni de la séduction d'un film.

Votre Film spatial, qui montre la maison-monde de l'architecte utopiste Yona Friedman vu par son chien Balkis, semble vous avoir permis de passer de réflexions sur l'image en mouvement à des questionnements sur l'espace d'exposition.

Oui, et c'est pour cela que le film s'appelle *Film spatial* ! Cet appartement échappe à toute conceptualisation parce que la caméra fait des mouvements erratiques, mais aussi parce que c'est un espace mental qui apparaît dans cette accumulation d'objets – quelque chose qui protège l'habitant des lieux, mais qui peut aussi susciter l'angoisse des visiteurs. Ce n'est pas très loin du *Merzbau* de Kurt Schwitters. Cela m'a donné envie d'explorer l'espace d'exposition comme un endroit domestique personnel, et j'ai réalisé le *Nouveau Monde*, exposition sur l'appartement de Yona, déconstruction faite de signes et d'images.

Dans King Kong Addition (2007), vous avez superposé trois versions de King Kong datant de 1933, 1976 et 2005. Votre réflexion sur l'altérité est-elle partie de l'idée du remake ?

D'une certaine manière, mais l'altérité a aussi le sens de l'altération. On a beaucoup dit que l'histoire de King Kong était celle de l'esclavage. Le film parle aussi du rapport de l'homme à une nature menaçante, or le danger n'est plus la nature mais la technologie, notamment les avions bombardiers que

l'on voit dans *King Kong* pour la première fois au cinéma. Le fait que ce film, qui montre un tournant dans l'histoire de l'humanité, soit refait tous les vingt-cinq ans avec très peu de changements me fascine. C'est le premier mythe propre au cinéma, inventé par l'anthropologie et non par la littérature. *King Kong* soulève la question du rapport entre le sujet qui filme et un sujet exotique : la manière dont l'un altère l'autre (*King Kong* mis en cage sur le bateau) mais aussi dont il se trouve altéré par l'autre (New York détruit par *King Kong*). L'anthropologie réfléchit sur elle-même et met en scène sa culpabilité.

Votre voyage en Égypte est le premier des voyages à partir desquels vous avez réalisé des films. Comment se nouent les fils du déplacement et ceux de la vidéo ? Cynopolis (2009) a commencé avec des vacances familiales. Je pensais au Voyage en Égypte de Flaubert, et en même temps j'étais gênée par une très forte tension sociale – c'était deux ans avant la révolution. Alors je suis retournée à Saqqarah. Je voulais montrer la simultanéité de différentes temporalités : les chiens boiteux, les papiers de chips qui volent, tout ce qui altère la vision romantique de l'Égypte éternelle et qui y renvoie tout à la fois, par exemple un chien couché sur un tas de cailloux qui devient un sphinx. C'est le fantasme de l'éternité du temps qui recommence de manière cyclique.

Votre sculpture Tevau (2010) est-elle l'image d'un dialogue entre Orient et Occident qui irrigue tout votre travail ?

Exactement. Fait de deux lances à incendies et, inspiré d'un objet mélanésien, le tevau représente l'argent – en anglais *feather money* (monnaie de plume). Il évoque la possibilité de rétablir une relation équitable entre les êtres après un dommage, et a pour fonction de réparer une perte ou une injustice.

PASSEURS

La figure du chien (ou du loup) est très présente dans votre travail – Woolf Eyes (2008), Film Spatial, Cynopolis. Ce passeur est-il aussi une figure de l'artiste initié ? Le chien est celui qui a accès aux deux mondes, surtout dans *Cynopolis*, près des pyramides qui sont des tombeaux, mais je n'utilise pas vraiment le terme d'initié. Chez les Indiens, le chien est un animal qui appartient trop au monde des humains pour être un totem. Il est un outil conceptuel – quasi métonymique – qui nous permet de penser l'animalité parce qu'il n'est pas tout à fait un animal pour nous. Quant à la figure de l'artiste et de la création, avant *Grosse Fatigue*, je n'avais pas traité ce sujet directement. Mais il est bien présent dans le film, et dans l'exposition que je prépare à la Chisenhale Gallery.

Votre voyage en Inde a donné lieu au film Le Songe de Poliphile. Par un montage de vues de pèlerinages, de scènes tournées dans des usines d'anxiolytiques, d'images de sculptures, de peintures et de bandes dessinées, vous opposez différentes sortes de croyances et de stratégies de défense contre la peur. La figure du chien y est relayée par celle du serpent, image de mort et de fertilité commentée par Aby Warburg. Quel rôle lui donnez-vous ?

Le serpent est loin des humains. Il est d'ailleurs difficile à anthropomorphiser. J'aime qu'il soit à la fois un animal dangereux, un signe ou une lettre de l'alphabet, et un symbole. Dans ce film, le serpent agit comme un fil qui passerait à travers ces images disparates et les relierait.

NOUVEAU MONDE

Dans Coupé/découpé, tourné dans l'archipel mélanésien du Vanuatu, et dans lequel la pellicule est coupée en deux, il y a une ligne qui traverse l'image. Elle n'est pas serpentine, ne relie pas les images entre elles mais, au contraire, les met en doute, et souligne l'ambiguïté qui règne sur le film : en voyant des jeunes gens sauter dans le vide à partir d'une tour de bambou, on se demande s'il s'agit d'une authentique scène d'initiation ou bien d'une attraction pour touristes. Les deux films composent presque un diptyque, l'un sur la croyance et l'autre sur le doute.

C'est très juste, l'un est l'antithèse de l'autre. *Coupé/découpé* renoue avec le cinéma expérimental, et la conscience de l'image cinématographique comme procédé. J'étais intéressée par le renversement du cargo culte (ensemble de rites développés chez les aborigènes en réaction à la colonisation), par l'idée d'un rituel altéré. Les Mélanésiens ont transformé cette coutume en attraction touristique, mais l'inventivité des habitants fait que ce « rituel pour touristes » est une véritable création performative qui soulève la question des projections croisées entre deux cultures qui se rencontrent. Dans le film, le sentiment d'authenticité existe par la sensation du danger, par la saleté de la pellicule que j'ai découpée. On voit un appareil numérique à la fin, et pourtant on ne sait pas très bien de quand date le film. Cette œuvre met en doute le genre du documentaire ethnographique qui me fascine, et qui soulève le grand problème de l'image.

Que vous a apporté New York, ce nouveau monde ?

Le *Nouveau Monde* était le titre de mon exposition sur l'appartement de Yona Friedman, et finalement, sept ans plus tard – un chiffre magique – j'y suis ! Je voulais quitter Paris et j'étais attirée par New York parce que c'est une ville-monde.

La série des Ikebanas, bouquets traduisant des livres de votre bibliothèque, que vous avez commencé à réaliser à New York, semble correspondre à une période de méditation, presque de révolution personnelle. Son titre Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ? vient d'ailleurs d'un livre de Marcel Liebman sur le léninisme.

Michel Lairis disait qu'il fallait « appliquer à la vie intérieure la notion de révolution permanente ». J'ai besoin du changement, et en même temps, il me fait souffrir. Pour Yona Friedman, accumuler des objets venus du monde entier est une manière de s'empêcher de bouger ; son appartement est un temps où tous les temps se retrouvent. À New York, mes objets et mes livres restés à Paris me manquaient, alors j'ai pensé à la consolation zen, et cela a été le point de départ des *Ikebanas*. Dans cette série, la fleur est consolatrice mais aussi révolutionnaire, car elle exprime un plaisir. Ce n'est pas le cas dans *Jewels of the personal collection of Princess Salimah Aga Khan*, herbier de fleurs volées dans les massifs d'un quartier chic de New York, et aplaties puis séchées – comme les animaux de *Grosse Fatigue* – dans le catalogue de vente des bijoux de la princesse au moment de son divorce. Ces fleurs racornies sont des images de la richesse qui doit être flambée, dépensée à des fins inutiles, pour reprendre la notion de dépense de Georges Bataille dans *la Part maudite*.

VANITÉ DE L'UNIVERSALISME

Il me semble y avoir une filiation entre trois vidéos qui sont des tentatives d'encyclopédie visuelle : Film spatial, Psychopompe (2011), inspiré du Frankenstein de Mary Shelley, et Grosse Fatigue, histoire de la création du monde.

Oui c'est vrai, d'ailleurs ils seront montrés ensemble à la Tate Modern au printemps. Ce sont trois épuisements : dans *Psychopompe*, un épuisement physique ; chez Yona Friedman, la saturation de l'espace ; et dans *Grosse Fatigue*, l'épuisement des ressources naturelles, l'encyclopédie sans gloire, vision mélancolique de l'échec.

Dans Grosse Fatigue, lorsqu'on voit ces flamants roses pliés en quatre et ces pingouins aplatis sur les étagères et dans les tiroirs du musée, on comprend que classer et nommer, c'est déjà détruire, faire apparaître et disparaître.

Au sein du Smithsonian qui est le plus grand regroupement de musées au monde, le Smithsonian Museum of Natural History de Washington est emblématique, notamment pour sa collection d'objets indiens très riche et très ancienne. Mon sponsor pour la réalisation de *Grosse Fatigue* était le National Museum of the American Indian, un autre musée, uni-

quement consacré aux Indiens, mais créé beaucoup plus tard, avec un fondement idéologique différent. Les objets du musée d'histoire naturelle ont été collectés surtout pendant les guerres contre les Indiens, tout comme les enregistrements des chants et des récits : pendant que l'Amérique tuait les indigènes, des émissaires étaient envoyés pour sauvegarder leur patrimoine. La conscience de la destruction a motivé la collecte à des fins de sauvegarde, mais on ne peut s'empêcher de penser qu'elle a pu aussi accélérer la disparition de ces cultures.

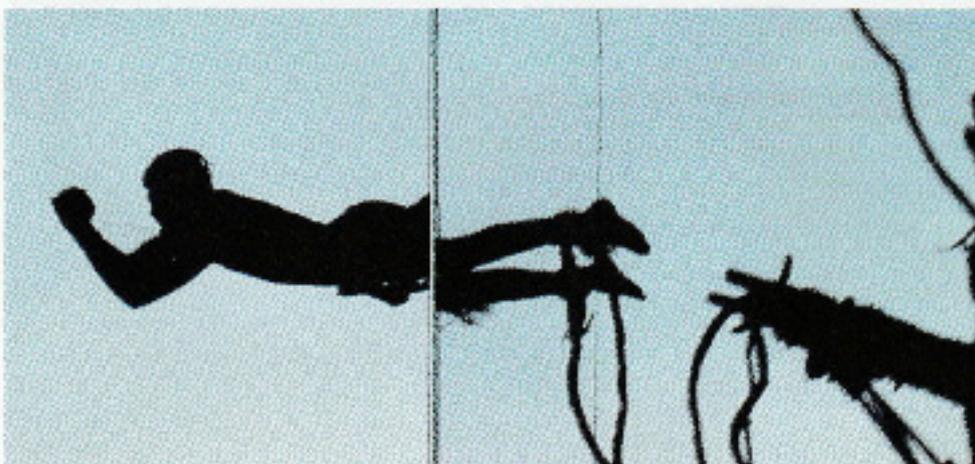
L'un des Ikebanas représente la Recherche du temps perdu. Je trouve qu'il y a quelque chose de proustien dans Grosse Fatigue. Au moment où j'ai fait le film, je venais de déménager à New York, mes objets étaient dans des caisses, mon chien est mort. La rétrécissement de mon espace de travail a inspiré la forme du film : cette tension entre l'espace domestique du bureau de l'ordinateur et l'espace extérieur. J'ai commencé une collection d'images que je classais par thèmes : animaux écrasés sur la route, anorexie, écrivains écrivant debout, artistes travaillant couchés dans leur lit. Dans la Recherche, texte que j'aime énormément, la société change autour de Proust qui écrit cette œuvre énorme dans une position de repli, dans son lit. Grosse Fatigue a cet aspect-là aussi, la lourdeur d'un temps replié et aplati. D'ailleurs, l'ordinateur a également une dimension baroque, au sens où tout est plié, comme dans un livre et dans les anciens papyrus.

Il y a souvent du son dans vos films, mais rarement des mots comme dans Grosse Fatigue.

Dans ce film, je voulais montrer la force de survie des formes non matérielles, comme la culture orale, dans notre culture écrite et muséographique de l'inventaire. Ensuite, j'ai pensé au *spoken word*, qui est l'origine du rap. Puis, j'ai travaillé avec un écrivain pour mettre bout à bout des fragments de récits mythologiques. L'interprète est Akwetey Orraca-Tetteh ; je l'ai choisi car sa voix pouvait aller de la vulnérabilité d'un enfant seul à l'autorité d'un pasteur qui s'adresse à sa paroisse.

Vous vous êtes intéressée à une tribu d'Indiens du sud des États-Unis, les Houma, qui parlent une langue mêlée de français du 18^e siècle, et dont les terres disparaissent dans le golfe du Mexique. Vous avez comparé leur histoire à la légende de la ville d'Ys. Cette fluidité me semble correspondre à l'image de votre pensée.

Ce projet avec les Houma au New Orleans Museum of Art a été très instructif pour moi. Par la spécificité de leur culture et de leur



histoire, notamment leur amitié avec les Français, les Houma rendent obsolètes les catégories et les grilles d'interprétations traditionnelles. Ils maintiennent leur héritage tout en résistant à toute fétichisation du passé. Les traces de leur identité ne sont pas forcément visuelles, ni celles que l'on attend. Et leur culture reste vivante de manière souterraine.

N'y aurait-il pas dans ce projet une cartographie de votre travail, comme dans ces pages de notes où vous articulez des notions comme des îlots ?

C'est vrai, la vue aérienne du territoire Houma ressemble un peu à la cartographie mentale de mon travail, avec des parties émergées et des canalisations souterraines. Mes films n'obéissent pas à un montage narratif ni graphique, alors c'est ainsi que je procède.

COLLECTIONNER / CRÉER

Votre exposition à la Chisenhale Gallery met en œuvre l'idée qu'une collection de musée reproduit le fonctionnement de l'univers. Vous y déployez Grosse Fatigue ?

Visuellement ce sera très différent, mais l'exposition prolongera en effet les idées qui sous-tendent *Grosse Fatigue*. Je voulais examiner le rôle de l'ordre et du désordre dans nos vies. Les structures symboliques nous rassemblent, mais en réalité il n'y a pas d'ordre. Dans *Je Renard pâle* de Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, qui m'a beaucoup inspirée pour ce projet, chaque nouveau chiffre est toujours une addition des deux autres chiffres précédents—c'est une suite, un modèle de mathématiques métaphysiques. Le renard pâle est celui qui amène le désordre. Pour moi, ce nom évoque aussi la curiosité malade du renard qui fouille dans les poubelles. Cette exposition sera une représentation du monde à travers des objets disparates et des œuvres, organisés dans un espace orienté par les points cardinaux auxquels seront associés les quatre grands principes de Leibniz, un âge de la vie, un signe et l'un des quatre éléments. J'ai aussi pensé à ce que Walter Benjamin a analysé dans *Je déboîte ma bibliothèque* à travers le « délire de groupement ».

On revient à l'utopie de l'œuvre d'art totale présente dans le cinéma expérimental.

Exactement mais, encore une fois, avec l'ombre de l'échec et les problèmes non résolus, ce qui échappe au système. ■

De haut en bas/from top:

« Film spatial », 2007. Film 16 mm transféré sur Beta num. 15 min. Prod. Kamel Mennour, Paris ; Collections de Saint-Cyprien ; Musée des beaux-arts de Bordeaux

« Cynopôles », 2007-2009. Vidéo.

Film super 8 et DVDCAM. 10 min.

« Coupé/Découpé », 2010. Super 8 et DVDCAM. 3 min 54

L'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France

Un protocole de production artistique innovante

L'action *Nouveaux commanditaires* initiée par la Fondation de France permet à des citoyens confrontés à des enjeux de société ou de développement d'un territoire d'associer des artistes contemporains à leurs préoccupations en leur passant commande d'une œuvre. Son originalité repose sur une conjonction nouvelle entre trois acteurs privilégiés : l'artiste, le citoyen commanditaire et le médiateur culturel agréé par la Fondation de France, accompagnés des partenaires publics et privés réunis autour du projet.

Portée par un organisme dédié au mécénat

Les *Nouveaux commanditaires* sont nés de la rencontre entre le désir d'un artiste et le projet d'une institution. En 1993, la Fondation de France a développé un programme culturel en accord avec ses missions : appuyer les initiatives de citoyens qui, ensemble, s'emparent des problèmes d'intérêt général ; soutenir en priorité les démarches innovantes, porteuses des solutions de demain ; favoriser les rencontres entre les différents acteurs de la société.

Elle voulait par ailleurs inscrire son intervention dans la production artistique. Elle confia cette mission à François Hers, lui-même artiste, qui cherchait à renouveler les modalités de production artistique, autour de deux enjeux principaux : rapprocher la société de ses artistes, et donner une valeur d'usage à l'art en l'ancrant dans des enjeux qui concernent directement les citoyens.

Mise en œuvre sur l'ensemble du territoire, dans des contextes variés

En France et en Europe, plus de 400 œuvres ont été produites ou sont en cours à ce jour, pour moitié en zone rurale, et dans des contextes extrêmement variés : communes urbaines, suburbaines ou rurales, espaces ou institutions publics (lycées, hôpitaux, prisons), associations, etc. L'action Nouveaux commanditaires est également reprise dans des pays européens, notamment en Belgique, en Italie, en Allemagne, en Pologne, en Norvège et en Suisse.

Huit médiateurs mettent aujourd'hui en œuvre ce protocole de production artistique en France. Experts sur la scène de l'art contemporain, à la fois médiateurs et producteurs, ils accompagnent des citoyens confrontés à un problème tel qu'une désertification rurale, la recherche identitaire d'une communauté ou d'un territoire, une perte ou une demande de sens, la violence urbaine ou institutionnelle, un besoin d'aménagement ou de revitalisation des liens sociaux, pour passer commande d'une œuvre à un artiste qui va prendre en compte les souhaits et besoins exprimés.

Des artistes aux pratiques les plus variées, souvent de renommée internationale, s'y sont investis, tels que Sarkis, Rémy Zaugg, Tadashi Kawamata, Michelangelo Pistoletto, John Armleder, Ettore Spalletti, Jessica Stockholder, Cécile Bart, Jean-Luc Moulène, Shigeru Ban, Claude Lévêque, Xavier Veilhan, Didier Marcel, Yona Friedman, Matali Crasset, Bertand Lavier, Christopher Wool, Elisabeth Ballet, Jean-Luc Vilmouth...

La production d'une œuvre élaborée dans le cadre des *Nouveaux commanditaires* réunit de nombreux partenaires, acteurs privés et publics d'un même territoire. Les communes sont les plus nombreuses, aux côtés du Ministère de la Culture et de différents autres services de l'Etat, des entreprises privées, des conseils départementaux, des conseils régionaux, des associations... www.nouveauxcommanditaires.eu

La Fondation de France soutient des projets concrets et innovants qui répondent aux besoins des personnes face aux problèmes posés par l'évolution rapide de la société. Elle agit dans quatre domaines : l'aide aux personnes vulnérables, le développement de la connaissance, l'environnement et le développement de la philanthropie. Elle aide les donateurs à choisir les meilleurs projets, conseille les fondateurs sur leur champ d'intervention et sur le cadre juridique et fiscal le plus approprié.

En 2015, elle a accompagné 808 fonds et fondations individualisés sous son égide et distribué 157 millions d'euros sous forme de 8 800 subventions, prix et bourses.

Indépendante et privée, la Fondation de France ne reçoit aucune subvention et ne peut agir que grâce à la générosité des donateurs. www.fondationdefrance.org



La commande publique artistique

Le ministère de la Culture et de la Communication accompagne et soutient ses partenaires publics dans leurs projets de commande d'œuvres d'art dans l'espace public.

La présence d'œuvres d'art en dehors des seules institutions dédiées à l'art contemporain favorise la rencontre de la création contemporaine avec le plus grand nombre

Ces commandes donnent aussi aux artistes la possibilité de réaliser des projets dont l'ampleur, les enjeux, la dimension et le caractère parfois utopique ou expérimental nécessitent des moyens inhabituels.

La politique de l'État en faveur de l'art dans l'espace public vise aussi à ce que les opérations d'urbanisme prennent bien en compte les questions artistiques et donnent toute leur place à l'art et aux artistes de notre temps.

Ce dispositif volontaire, ambitieux en direction des collectivités locales a donné un nouveau souffle à l'art dans l'espace public. Présent dans des lieux très divers, de l'espace urbain au monde rural, des monuments historiques aux jardins, des sites touristiques au nouvel espace public qu'est l'Internet, les œuvres commandées présentent une extraordinaire variété d'expressions plastiques et de disciplines artistiques parmi lesquelles la sculpture, le design, les métiers d'art, les nouveaux médias, la photographie, le graphisme, l'aménagement paysager, la lumière et la vidéo.

Depuis plusieurs années, l'État accompagne prioritairement les projets qui associent les habitants et les usagers au processus de commande et apporte la plus grande attention aux dispositifs de médiation pour les publics ainsi qu'aux mesures de conservation préventive de l'œuvre.

En région, le dispositif de soutien de l'État à la commande publique artistique est mis en œuvre par la Direction régionale des affaires culturelles.

