

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

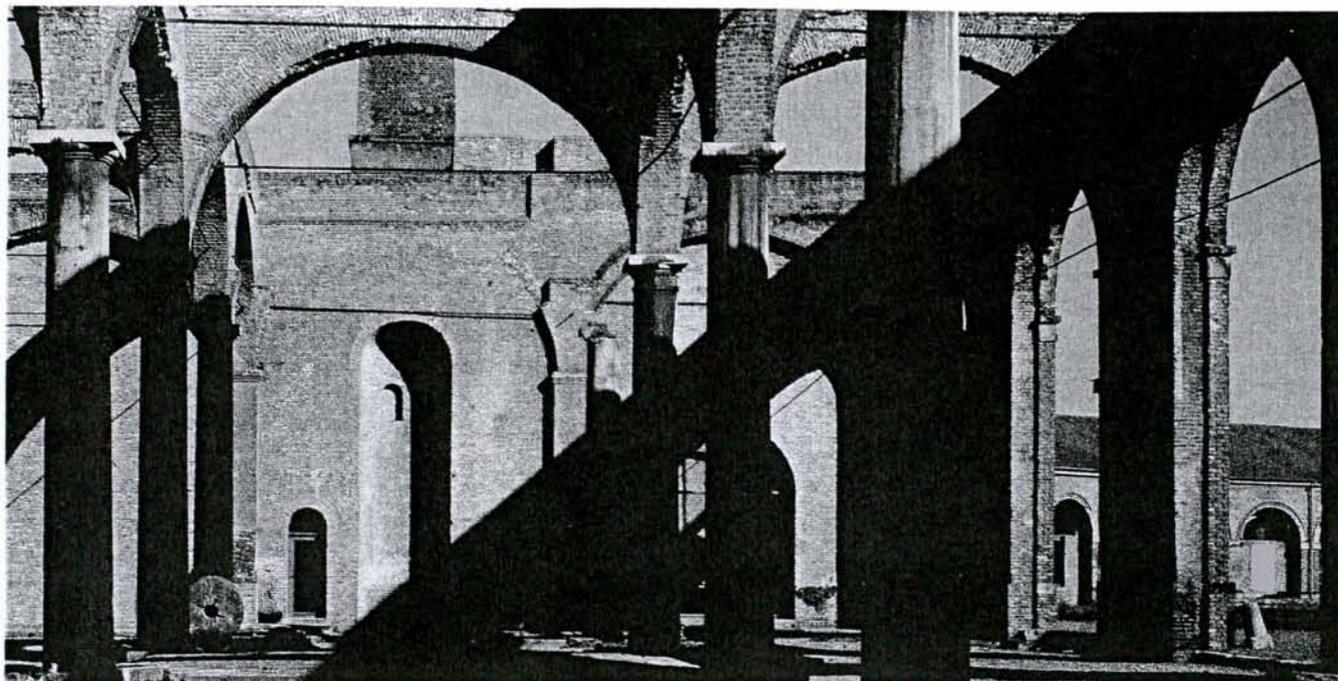
La mise en place d'un projet de cette ampleur aurait été impossible sans le soutien de la province de Hainaut. L'intérêt des pouvoirs publics pour une région économiquement sinistrée depuis la fermeture des charbonnages, qui faisaient vivre la plupart des familles, explique leur intervention au Grand-Hornu. 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.

Émargeant, 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



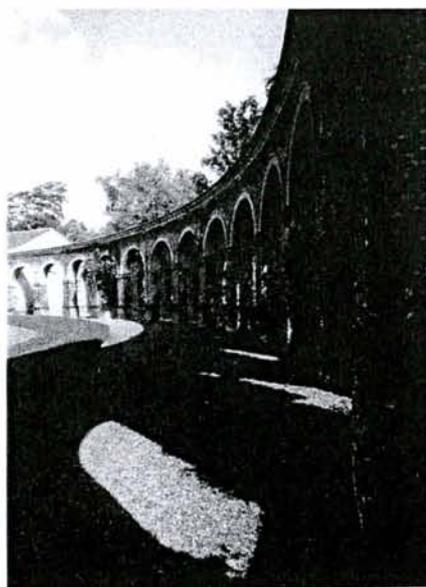
l'extension des surfaces (et par conséquent des activités) de ces entreprises et entrave leur visibilité par une signalétique intérieure et extérieure trop discrète à leurs yeux. Qui plus est, la rapide succession de firmes différentes a peut-être nui à la cohérence du projet...

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 adaptara 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 Ecuries 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^{ème} 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

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 certaine 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'accrochent 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 ».

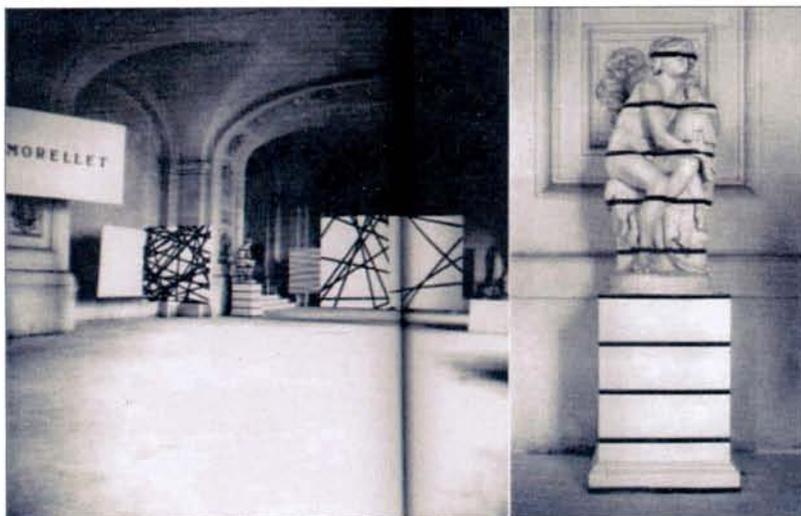
Claude Allemand-Cosneau. Élaboré au XVIII^e siècle, le système des beaux-arts a fondé le parti pris de présentation des musées chronologiquement et par école. On aurait pu alors imaginer que d'année en année dans un mouvement progressif, l'art moderne puis contemporain ait trouvé sa place sur les cimaises 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 certains 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.

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

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.



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 Chassey. *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 foules⁵. 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 2000⁶ (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.

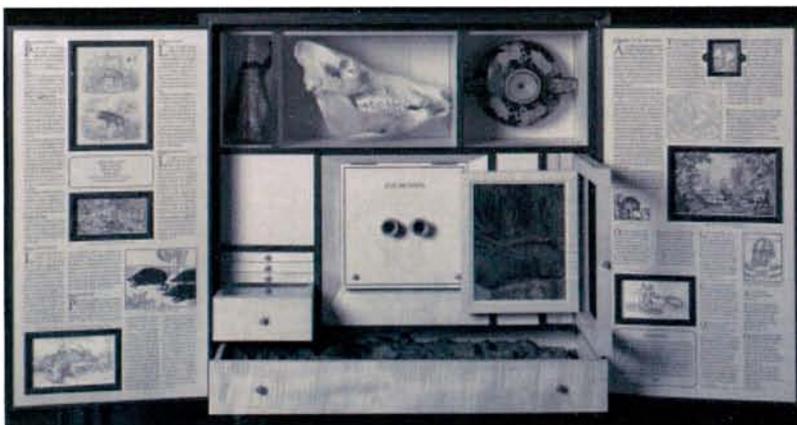
Thomas Huber. À partir du XIX^e siècle seulement et surtout à partir du XX^e siècle, des œuvres ont été créées en vue de leur présentation possible et de leur conservation dans un musée. Les œuvres plus anciennes qui nous sont données à voir aujourd'hui dans ce type d'institution sont, en revanche, arrachées 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'assouplissait 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

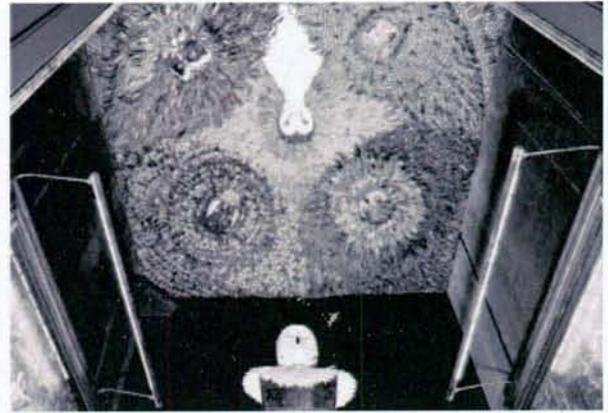
amplifier, les particularités du lieu. La rénovation a été le prétexte à un exercice de mise en scène avec un aspect décoratif très poussé. Cette muséographie n'exclut pas l'humour, qui permet de mettre sur le même plan une coupe antique de la collection Campana (dépôt du Musée du Louvre), un travail 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 terrain 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. 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.

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

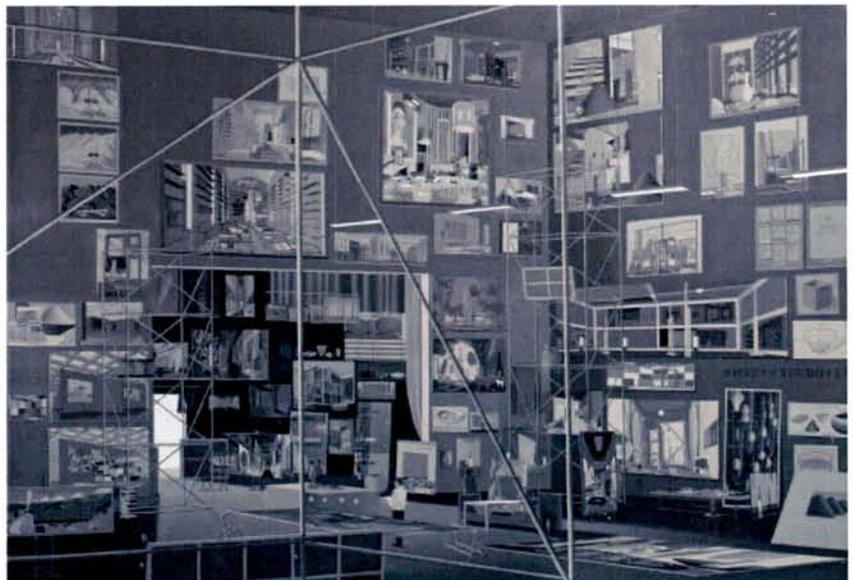


Il arrive cependant que ce soient les artistes qui intègrent à leur propre travail des œuvres du passé, y compris à l'intérieur du musée, comme Sarkis par exemple, dont la réflexion trouve toujours un point d'ancrage dans l'histoire. Sa fascination pour le retable d'Issenheim de Grünewald (vers 1512-1515) 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), présentés 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 confèrent 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.

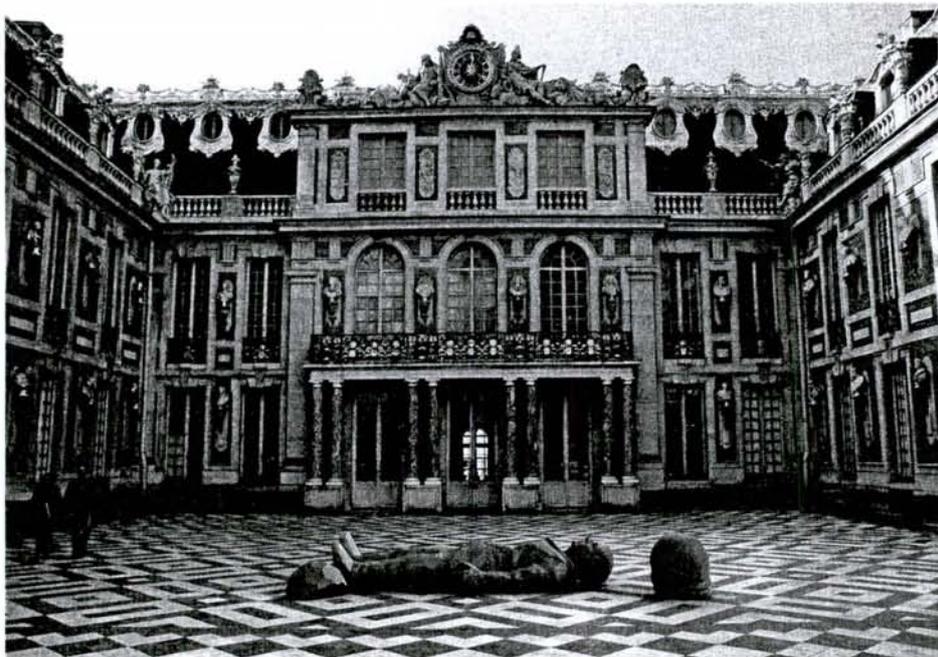
Faire jaillir un jet d'eau à plus de 100 mètres de haut, c'est pour Xavier Veilhan s'inscrire dans la vague de Marly. C'est aussi un hommage à Brancusi, et une manière d'«injecter du vent» dans l'art de la sculpture.

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.



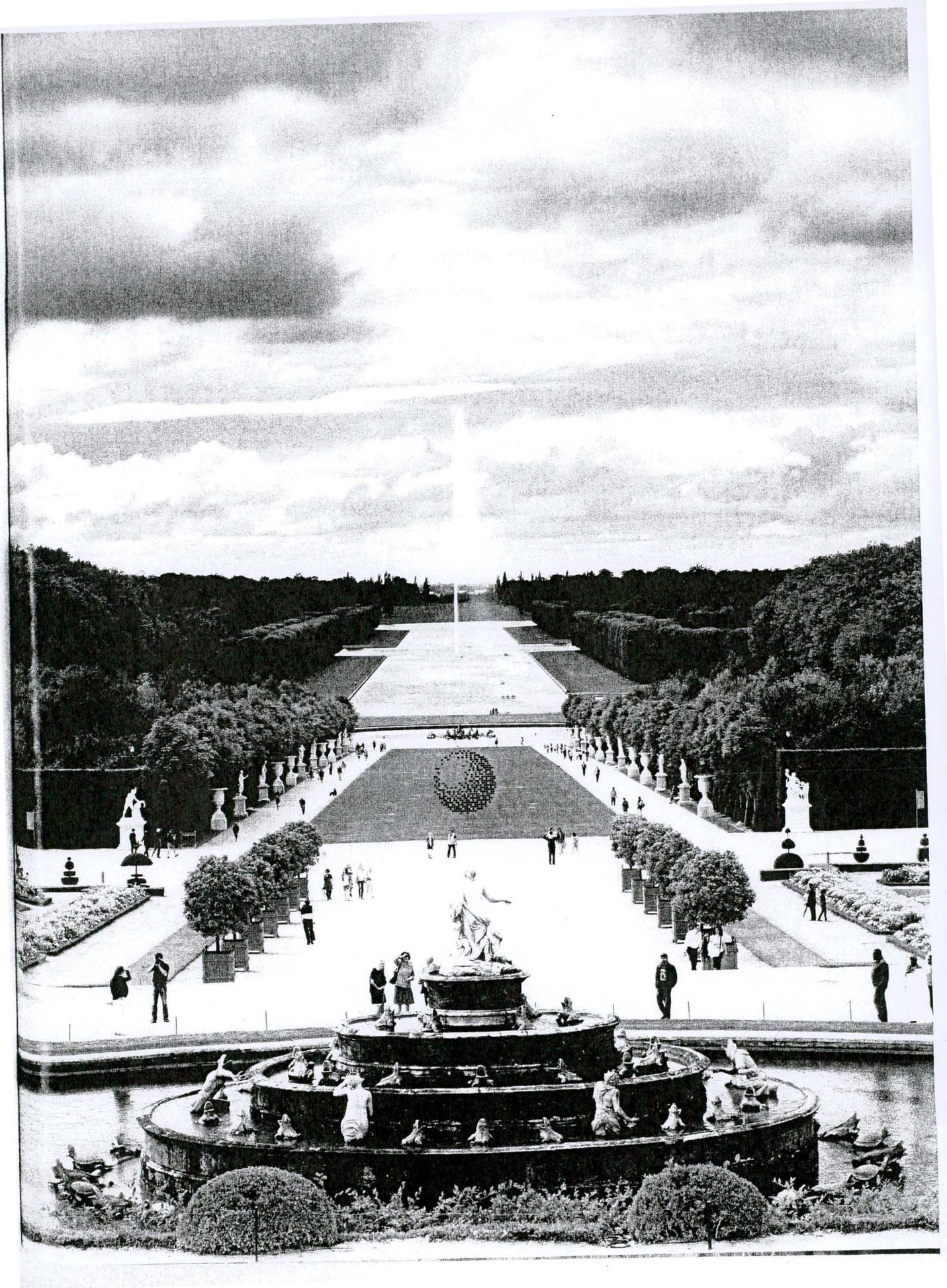
«À Versailles, le vent souffle fort, presque comme au bord de la mer, il te fouette le visage et te rend groggy.»



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 *Carrrosse* 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.

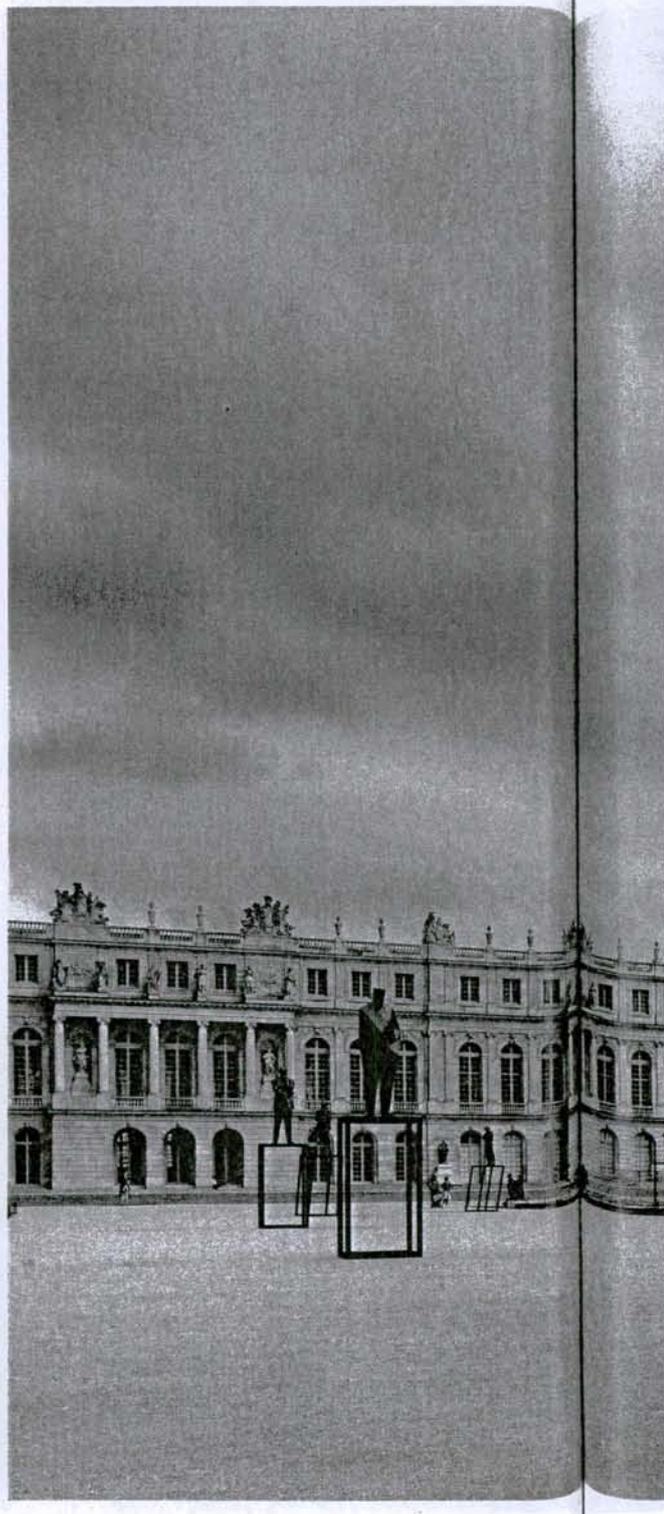
réagissez !

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, le 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: Claire Van Schueren

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 primitives 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 « Icy 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.

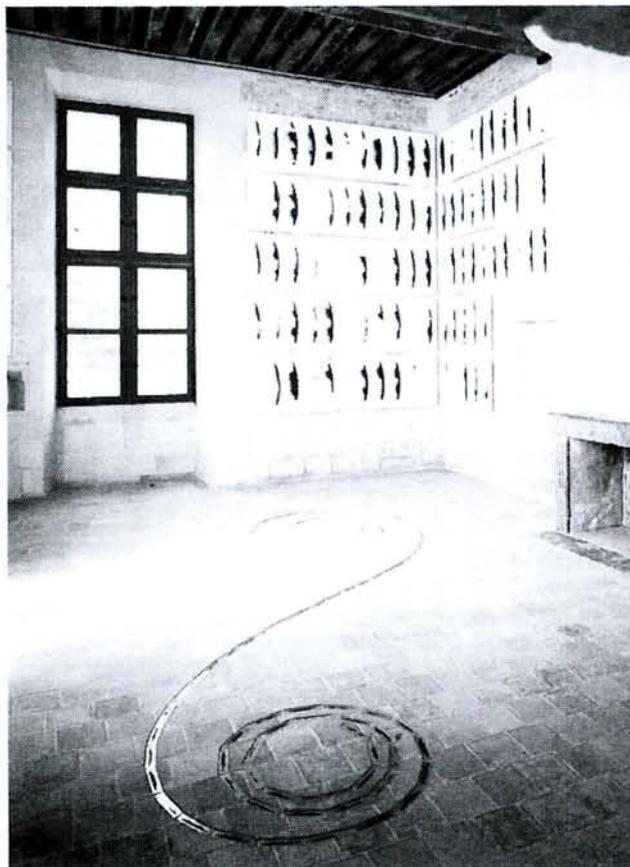
Mais que collectionnait-on dans les cabinets de curiosités du XVI^e siècle ? Ce qui était extraordinaire, exotique et support de légendes extravagantes, permettant soit de faire progresser les connaissances, soit de faire travailler l'imagina-

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 Foncuberta).

Le vrai, le faux et l'apparence

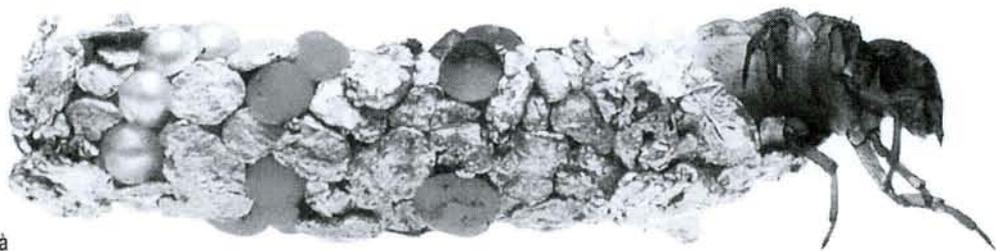
Le deuxième questionnement important est celui de l'apparence. Les hommes de la Renaissance aimèrent particulièrement les jeux d'illusions et la perspective fut le sujet de nombreuses recherches. Aujourd'hui, avec la multiplication des médias et des sources d'informations, avec les moyens de transformation 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 Lecat



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.

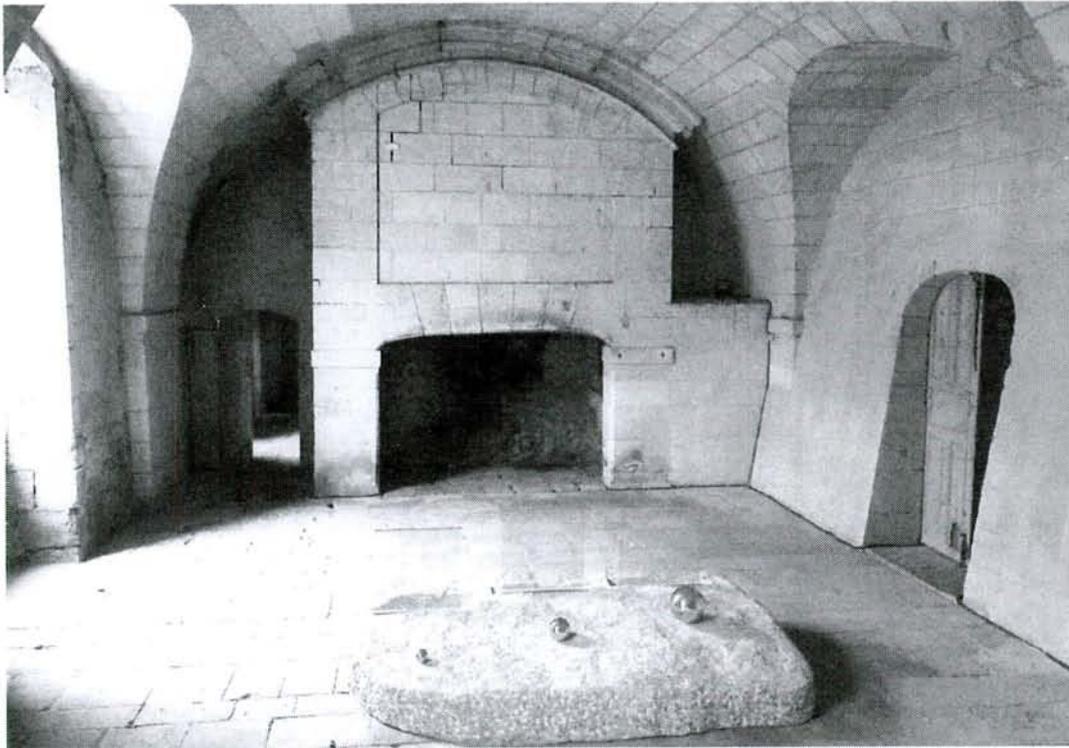


Photo : Laurent Lecat

« 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 *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 Levat

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.

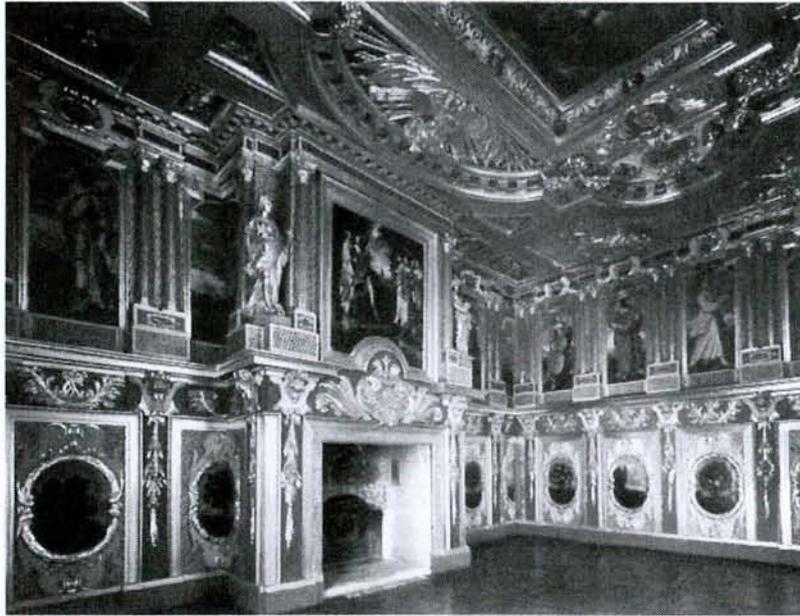


Photo : Derth Von Schreiner

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-monnaieur, 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.

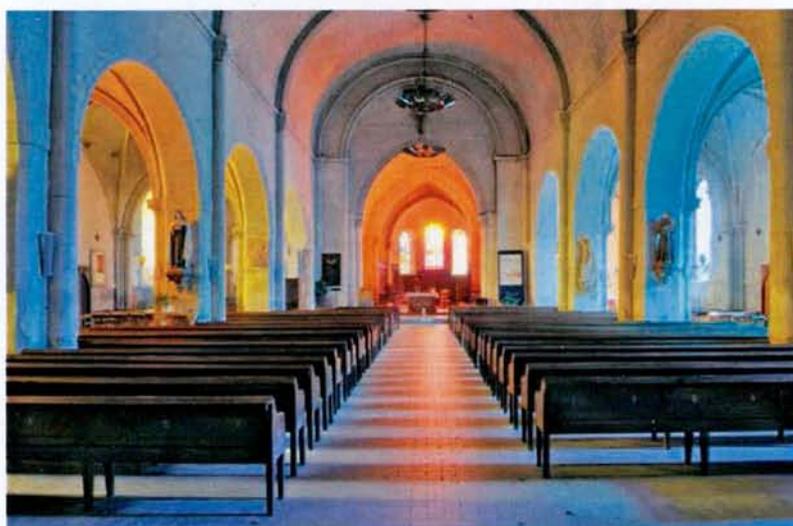
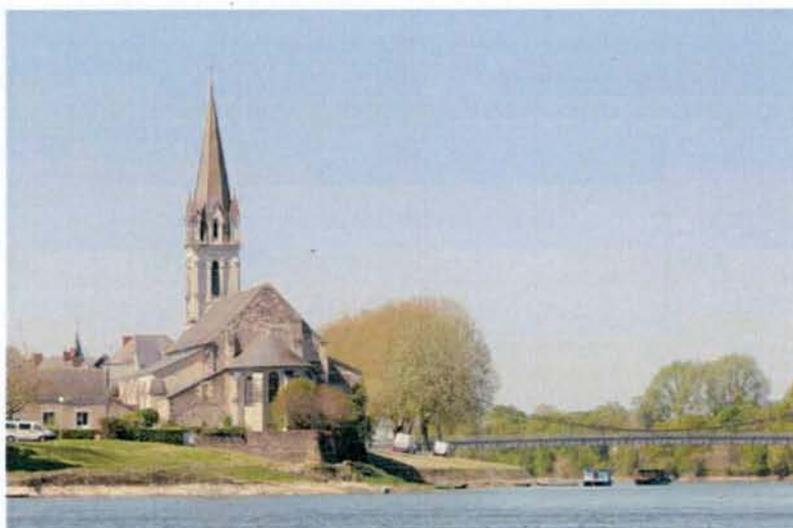
Les dernières transformations du château sont dues au duc de la Feuillade, époux de Charlotte, dernière héritière de la famille Gouffier, puis à Madame de Montespan qui l'achète pour son fils, le duc d'Antin, et y finit ses jours. *Hic terminus haeret...*



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 Mabile 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 Mabile associé aux maîtres verriers des Ateliers Duchemin

Réalisation des vitraux de l'église Saint-Maurille de Chalennes-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 Chalennes-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 Chalennes-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 Mabile qui est retenu, associé aux Ateliers parisiens Duchemin, maîtres verriers.

Né en 1958, représenté par la Galerie Jean Fournier à Paris, Pierre Mabile, 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.

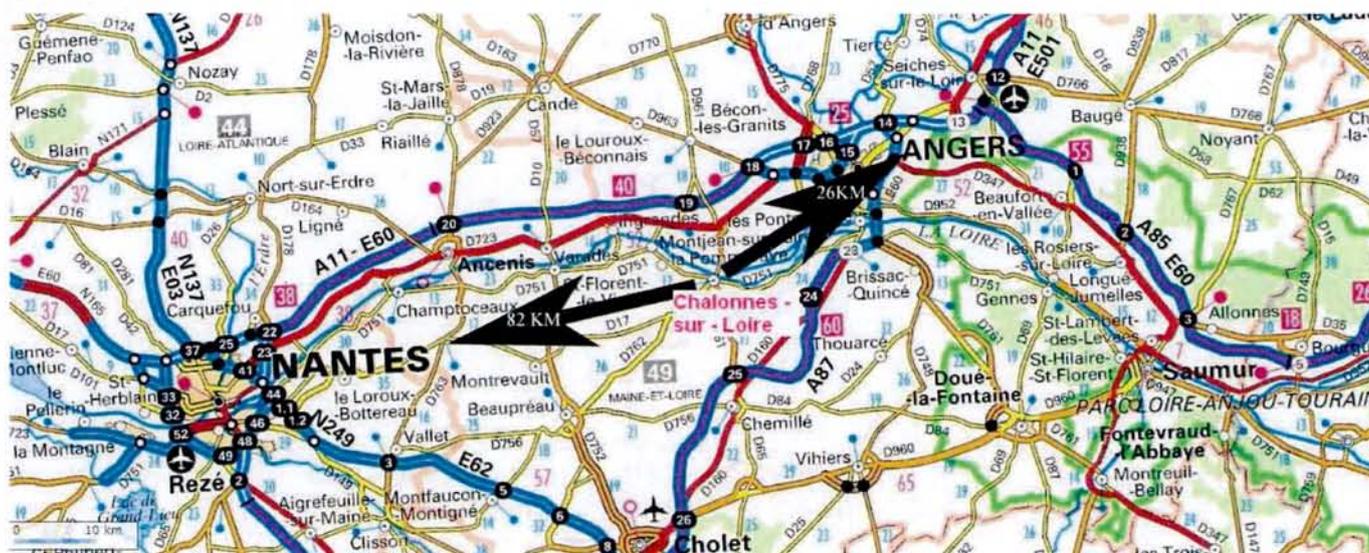
Ce dispositif volontaire, ambitieux, a donné un nouveau souffle à l'art public.

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

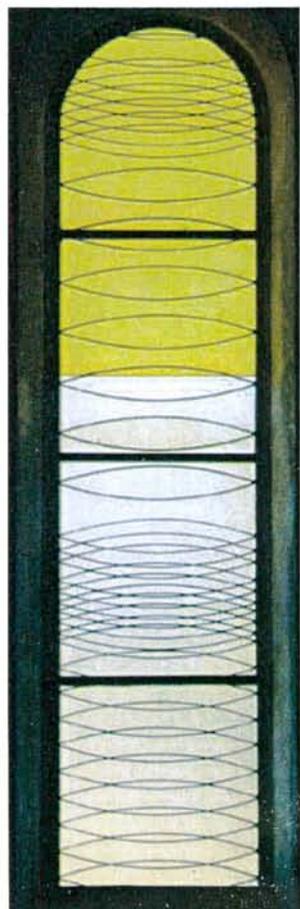
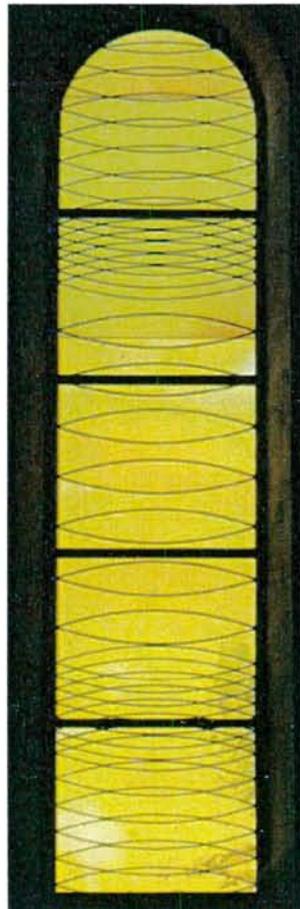
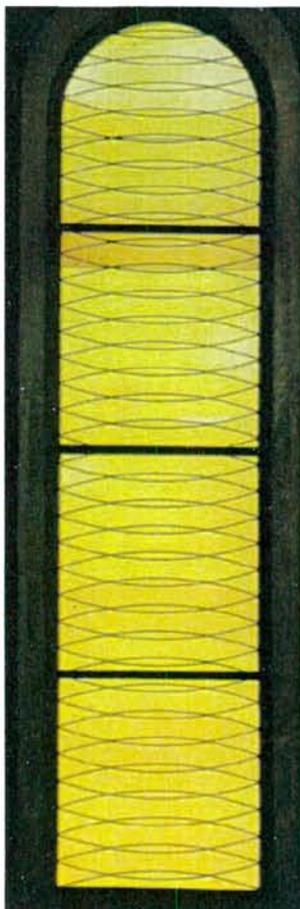
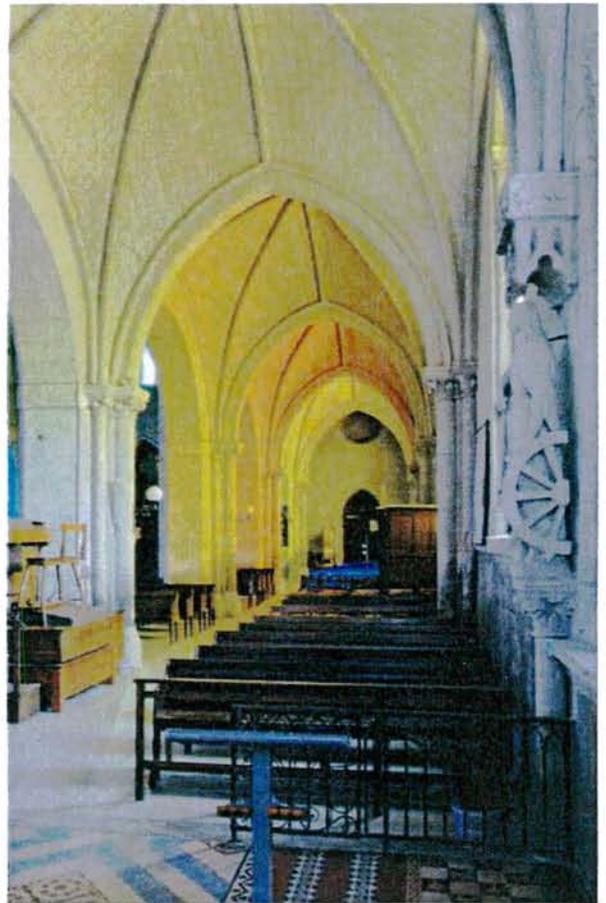
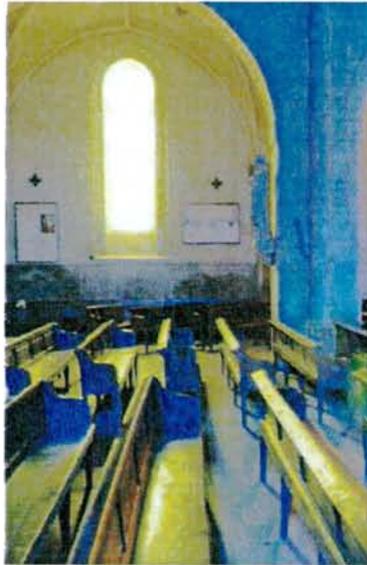
Contact presse de la ville de Chalennes sur Loire

Claire Pothier
Chargée de la communication
Ville de Chalennes-sur-Loire
02 41 74 00 92
communication@chalennes-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



Avec le soutien de :



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 SALSÉS** Salsés-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 Rockenschaub, 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 Vilmouth, 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, Renout Associées
Tél. 01 44 61 76 76
Fax 01 44 61 74 40
info@heyman-renout.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 Turret](#)



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'évenementialité ».

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](#)

CINÉMA(/CINEMA.58) + MUSIQUE(/MUSIQUE.59) + LIVRES(/LIVRES.60) + SCÈNES(/THEATRE.28)
+ ARTS(/ARTS.99964) + IMAGES(/IMAGES.100296) + LIFESTYLE(/VOUS.15)
+ MODE(/MODE.99924) + BEAUTÉ(/BEAUTE.100215) + FOOD(/FOOD.100293)

REPORTAGE

CHRISTO DÉSHABILLE L'EMBALLANT REICHSTAG : CINQ MILLIONS DE CURIEUX À BERLIN POUR LA PLUS GRANDE FÊTE DEPUIS LA CHUTE DU MUR.

Par Lorraine Millot (<http://www.liberation.fr/auteur/1934-lorraine-millot>)

— 10 juillet 1995 à 06:26

Berlin, de notre correspondante.

Pli à pli, le Reichstag a achevé de se déshabiller dimanche de sa grand robe argentée. Après deux semaines sous les toiles de Christo, l'ancien et prochain Parlement allemand a retrouvé sa nudité de pierre, sous les yeux de centaines de badauds qui ont observé de bout en bout les métamorphoses du Reichstag. Ce public a constitué, durant ces deux semaines d'emballage, le véritable événement Christo. Au total, 5 millions de visiteurs ont été dénombrés: la plus grande fête populaire de Berlin depuis la chute du Mur tombait à pic, juste avant les travaux de rénovation du Reichstag, pour redonner sourire, décontraction et confiance en soi à cette future «République berlinoise» que les Allemands sont souvent les premiers à appréhender.

Au pied du Reichstag, l'immense pelouse, devenue sableuse et poussiéreuse à force de piétinements, témoigne à elle seule de l'ampleur des manifestations: des centaines et milliers de curieux, venus de toute l'Allemagne, y ont regardé, pique-niqué, dansé, chanté, campé, célébré le Parlement emballé deux semaines entières. En amoureux, avec bougies et Sekt, pour boire à la santé de sa majesté du drapé, en famille avec boissons fraîches et saucisses à griller, entre amis, entre artistes, clowns, acrobates, mimes, musiciens, accourus de toute l'Europe pour honorer l'événement.

«Il y avait comme une interaction magique entre le bâtiment et la foule. Le Reichstag rayonnait sur les gens qui se renvoyaient ensuite cette chaleur, cette joie sereine, cette tolérance», évoque un couple de Hanovre, comparant cette atmosphère à celle des grandes manifestations pacifistes du début des années 1980. «Christo a réussi son effet paquet cadeau admire un autre couple berlinois, aussi revenus ce week-end observer le dénudement du bâtiment. Avant, nous passions devant le Reichstag sans même le remarquer, il n'était qu'une masse sombre, confusément associé à la folie des

piqué notre curiosité et il en a refait quelque chose de neuf et de beau, c'est comme une délivrance pour nous». «Regardez la dédicace Au peuple allemand inscrite au fronton du Reichstag: pour la première fois, Christo lui a donné corps, en amenant vraiment le peuple à son Parlement», montre un étudiant en sciences sociales; amusé qu'il ait fallu un couple d'artistes bulgaro-français pour que le peuple allemand prenne aussi massivement le chemin de son Parlement.

Pour rallier ainsi l'Allemagne à son oeuvre, Christo et sa femme Jeanne-Claude ont su, il est vrai, lui accoler trois formules quasiment magiques: «Made in Germany», «écologiquement correct» et «ne coûte rien au contribuable». La confection de la robe en polypropylène qui a recouvert le Reichstag a même été partagée entre entreprises de l'Ouest et de l'Est de l'Allemagne: tissé à l'Ouest et cousu dans une fabrique de l'ex-RDA. A peine ôté du Reichstag hier, ces quelque 100.000 m² de toile et quelque 320 tonnes de support métallique ont pris la route, quasiment obligé en Allemagne, du «recyclage» pour surtout ne pas paraître attenter plus longtemps à la nature. Un ornithologue avait été spécialement associé au projet pour veiller que les pies, martinets et autres pigeons qui nichent habituellement au Reichstag, ne soient pas victimes de l'oeuvre. A son habitude enfin, Christo a autofinancé l'emballage par la vente de ses croquis et collages, refusant tout sponsor privé comme toute subvention publique: un dernier argument décisif pour l'acceptation du projet outre-Rhin. Avant de convaincre l'Allemagne, Christo avait mis vingt-quatre ans, essuyé trois refus en 1977, 1981 et 1987 et affronté un débat épique au Bundestag en février 1994 sur la «dignité» du site et les périls que pareilles «expériences» feraient courir à la démocratie allemande. Le 25 février 1994, l'emballage ne l'avait emporté que par 292 voix pour, 223 contre et 9 abstentions. Une fois décidée, l'Allemagne s'est en revanche adonnée au projet avec un sérieux et une unanimité que l'on n'aurait pas imaginés au départ. A ceux qui s'interrogent encore si Christo fait de l'art ou non, la presse allemande toute entière a même apporté une réponse indiscutable, sous forme d'un concours improvisé de poésies, métaphores ou superlatifs censés exprimer le Reichstag empaqueté: «Un nuage baroque», «une chute d'eau glacée», «un diamant géant qui tombe des cieux» (Die Zeit), «une sainte auréole», «un château d'air» (Stern), «le petit feu d'une lune argentée» (Süddeutsche Zeitung), «une montagne polaire», «un château de conte de fée» (Taz), «un vaisseau spatial argenté» (Berliner Zeitung)...

Une chaîne de télévision, qui voulait organiser un débat contradictoire sur le Reichstag emballé, dut même y renoncer... faute de détracteurs encore disposés à briser ce nouveau consensus national. Du pilote de Formule 1 Michael Schumacher au Président de la République Roman Herzog, les plus éminentes personnalités du pays se sont en revanche déplacées pour voir le Reichstag devenu invisible. A l'exception notable du chancelier Kohl, qui n'a pas daigné accordé le moindre coup d'oeil au travail de Christo et maintenait qu'il sait «faire la différence entre une action de relation publique et l'art». Devant le monument accompli et son magnétisme sur le peuple berlinois, quelques «sceptiques» de la première heure se sont même «convertis». Ainsi, l'écrivain est-ouest-berlinoise Monika Maron reconnaissait dans le Spiegel que le «gigantesque jouet» offert par Christo aux Berlinoises a diffusé «une bonne humeur» dont Berlin avait bien besoin. Le Reichstag dans son étrange habit était comme «un A colossal» qui appelle aujourd'hui les Berlinoises à écrire eux-mêmes «les autres lettres de l'alphabet» écrit Monika Maron. Avant de repartir hier, pour New York, sitôt leur «bébé» démaillotté, Christo et Jeanne-Claude l'ont d'ailleurs confié une dernière fois à leurs hôtes allemands: «Ce bébé, nous l'avons élevé pendant quatorze jours, à eux maintenant de l'emmenner à l'université».




IN SITU 2016

Patrimoine et art contemporain

En couverture : collectif Time Maker's, Le sixième ordre architectural : Forêt du Bambou, 2016
 Bambous - intégration d'un Cyprès de Lawson en son centre
 Hauteur : 18 m, Ø : 0,95 m, 3 m de circonférence
 Pour la Bamboueraie - Photo © Leslie Verdet

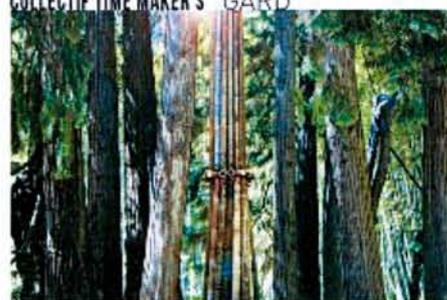
Pour sa cinquième édition, la manifestation estivale IN SITU Patrimoine et art contemporain, initiée par la Région Languedoc Roussillon Midi Pyrénées et portée par l'association Le Passe Muraille, investit onze sites patrimoniaux, sur quatre départements: le Gard, l'Hérault, l'Aude et les Pyrénées-Orientales.

Cet événement valorise le patrimoine de manière originale et inédite par la création artistique contemporaine. Retrouvez cette année des œuvres de Tjeerd Alkema, Marc Couturier, Daniel Dezeuze, Martine Feipel et Jean Bechameil, Bertrand Gadenne, Renato Nicolodi, Javier Pérez, Marie-Hélène Richard, Vladimir Skoda et le collectif Time Maker's.

Les installations, souvent spectaculaires, sont éphémères et adaptées à l'esprit des lieux. Le commissariat artistique de la manifestation est confié à Marie-Caroline Allaire-Matte. Toute l'équipe de la manifestation vous invite à découvrir ou redécouvrir des sites qui ne manqueront pas de vous surprendre.



COLLECTIF TIME MAKER'S GARD



Le sixième ordre architectural :
 Forêt du Bambou, 2016

Bambous - intégration
 d'un Cyprès de Lawson
 en son centre - Hauteur: 18 m,
 Ø: 0,95 m, 3 m de circonférence

© Leslie Verdet

Courtoisie des artistes

Production IN SITU

LA BAMBOUSERAIE EN CÉVENNES GÉNÉRARGUES

HORAIRES D'OUVERTURE
 Tous les jours de 9 h 30 à 19 h

TARIFS
 Adulte : 10,50 € ; enfant de 4 à 11 ans : 6,30 € ;
 famille 2 adultes + 3 enfants payants moins de
 12 ans : 33,60 € ; personne en situation de
 handicap : 6,30 € ; étudiant : 9,30 €

TARIFS GROUPES 20 personnes minimum sur réservation uniquement par
 mail : billetterie@bamboueraie.fr ou par fax : 04 66 61 09 75

Adulte : 7,80 € ; scolaire : 5,20 € ; étudiant : 6,30 € ; personne en
 situation de handicap : 5,20 €

HORAIRES DE MÉDIATION JUILLET/AOÛT
 Du dimanche au jeudi de 10 h 15 à 13 h et de 14 h à 18 h 15

CONTACT
 Bamboueraie en Cévennes, 04 66 61 70 47, bamboueraie.com

HÉRAULT

BERTRAND GADENNE

2



ÉGLISE SAINT-MARTIN
SAINT-MARTIN-DE-LONDRES

HORAIRES D'OUVERTURE
Tous les jours de 9 h à 18 h

ENTRÉE LIBRE

HORAIRES DE MÉDIATION JUILLET/AOÛT
Mardi et dimanche de 14 h à 18 h
Mercredi, jeudi et vendredi
de 10 h à 12 h et de 14 h à 18 h (17 h le jeudi)

CONTACT

Office de tourisme du Grand Pic Saint-Loup
tourisme-picsaintloup.fr
Point d'information de Saint-Martin-de-Londres, 04 67 55 09 59

Le festival Les Troubadours chantent l'art roman vous propose sur ce site le concert TAE Chants sacrés, chants de troubadours, mardi 16 août à 21 h (tarif : 8-10 €).

Les Poissons, 2016
Projection vidéo sonore,
4 x 4 x 5 m
© Courtoisie Galerie
Bernard Jordan, Paris
Production IN SITU

5

DANIEL DEZEUZE

3

HÉRAULT

ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE D'ISSENSAC
BRISSAC

**HORAIRES D'OUVERTURE
ET DE MÉDIATION
JUILLET/AOÛT**
du mercredi au dimanche
de 16 h à 20 h

ENTRÉE LIBRE

CONTACT

Association Le Passe Muraille,
04 67 06 96 04
lepassemuraille.org



Châssis aux clavettes bleues, 1997

Bois, métal, peinture
220 x 210 cm

© Fractur © ADAGP Paris 2016

Collection du FRAC Languedoc-Roussillon
Commissaire associé : Emmanuel Labroille

6

HÉRAULT

MARTINE FEIPEL ET JEAN BECHAMEIL

4



CHÂTEAU DE BAULX
SAINT-JEAN-
DE-BUÈGES

**HORAIRES D'OUVERTURE
ET DE MÉDIATION JUILLET/AOÛT**
du mercredi au dimanche de 11 h à 13 h et de 14 h à 19 h

ENTRÉE LIBRE

CONTACT

Association Les Compagnons de Tras Castel, 04 67 73 41 99
sites.google.com/site/chateaubueges

Est-ce que le futur nous appartient ?, 2016
Inox miroir poli - 6,50m x 0,55m
© Le Passe Muraille
Courtoisie des artistes
Production IN SITU

7

RENATO NICOLÒDI

5

HÉRAULT

ABBAYE DE GELLONE
SAINT-GUILHEM-
LE-DÉSERT

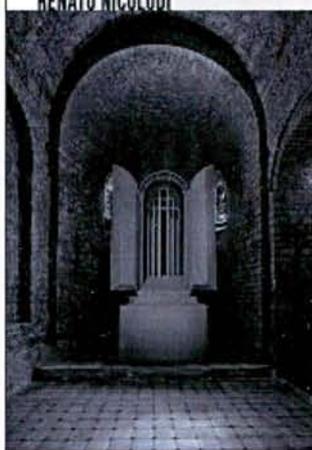
HORAIRES D'OUVERTURE
Tous les jours de 8 h à 20 h

ENTRÉE LIBRE

**HORAIRES DE MÉDIATION
JUILLET/AOÛT**
Du mercredi au samedi
de 9 h 45 à 12 h 15 et
de 13 h à 18 h
Le dimanche de 13 h à 18 h

CONTACT

Mairie de Saint-Guilhem-
le-Désert, 04 67 57 70 17
saint-guilhem-le-desert.com
Office du Tourisme,
saintguilhem-valleherault.fr



Retabie II, 2016

Bois, 400 x 180 x 100 cm

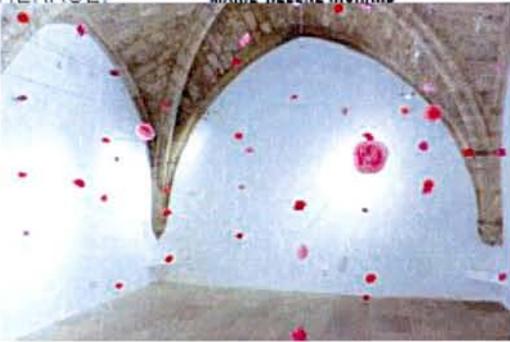
© Photomontage Renato Nicolodi

Production IN SITU

Le festival Les Troubadours
chantent l'art roman vous
propose sur ce site le concert
Aire Y Flugo, mélodies
anglaises et espagnoles,
vendredi 9 septembre à 20 h 30
(Tarif : 8-10 €).

8

HÉRAULT **MARIE-HÉLÈNE RICHARD**



HÔTEL FLOTTES DE SÉBASAN
PÉZENAS

HORAIRES D'OUVERTURE ET DE MÉDIATION
JUILLET/AOÛT
Jeudi, samedi et dimanche de 10h 15 à 12h 45 et de 14h 45 à 18h 30
Le mercredi et le vendredi de 15h à 18h et de 19h à minuit
ENTRÉE LIBRE

CONTACT
Mairie de Pézenas, service culturel, 04 67 90 19 08, ville-pezenas.fr
Office du Tourisme, pezenas-tourisme.fr

Il neige - série Rosae Plasticae, 2016
Sacs plastique recyclés.
© Marie-Cécile Allaire-Matte
Courtisane de l'art/nae
Production IN SITU



- 1 LA BANGOUSSERAIE EN CÉVENNES >4
Cévennes gues
GPS : 44.071750713665226, 3.98037193917844
- 2 ÉGLISE SAINT-MARTIN >5
Saint-Martin-de-Londres
GPS : 43.79143050243143, 1.7312401745185753
- 3 ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE D'ISSENSAC >6
Srossac
GPS : 43.84240619503553, 3.6900952531981864
- 4 CHÂTEAU DE BAULX >7
Saint-Jean-de-Buèges
GPS : 43.828184210952594, 3.63840546661756
- 5 ABBAYE DE GELLONE >8
Saint-Guilhem-le-Désert
GPS : 43.731990, 3.549458
- 6 HÔTEL FLOTTES DE SÉBASAN >9
Pézenas
GPS : 43.660923, 3.422822
- 7 PALAIS DES ARCHEVÊQUES >12
Narbonne
GPS : 43.183884786757346, 3.00407493917835
- 8 ABBAYE DE FONTFROIDE >13
Narbonne
GPS : 43.127373, 3.098335
- 9 ABBAYE DE LAGRASSE >14
Lagrasse
GPS : 43.090564, 3.616920
- 10 PRIEURÉ DE SERRABONA >15
Boulevard d'Amont
GPS : 42.60136, 2.595219
- 11 PRIEURÉ DE MARCEVOL >16
Atidoussols
GPS : 42.662072, 2.500992



Mende
Millau
Anduze
Alès
Nîmes
Montpellier
Béziers
Sète
Narbonne
Perpignan

MER MÉDITERRANÉE
RÉGION LANGUEDOC ROUSSILLON MIDI-PYRÉNÉES

TJEFERD ALKEMA **AUDE**



PALAIS DES ARCHEVÊQUES
NARBONNE

HORAIRES D'OUVERTURE
Tous les jours de 10h à 18h
ENTRÉE LIBRE

HORAIRES DE MÉDIATION JUILLET/AOÛT
Du mardi au samedi de 10h à 13h et de 14h à 18h
L'œuvre sera présentée à partir du 1^{er} juillet 2016

CONTACT
Mairie de Narbonne, 04 68 90 30 30, narbonne.fr

Pour Max, 1997
Contreplaqué mastic polyester
laqué satin
245 x 230 x 370 cm
© Alan Garmond
Courtisane de la Galerie Nomaga,
Suisse

AUDE

ABBAYE DE FONTFROIDE
NARBONNE

HORAIRES D'OUVERTURE
En juin et septembre
de 10 h à 18 h
En juillet et août
de 9 h 30 à 19 h

TARIFS
Visite multimédia abbaye et
jardins : 11€ ; étudiant,
19-25 ans, personne à mobilité
réduite : 8€ ; enfant 6-
18 ans : 7€ ; tarif famille
2 adultes + 2 enfants : 30€

**HORAIRES DE MÉDIATION
JUILLET/AOÛT**
Du mercredi au vendredi
de 12 h 30 à 19 h
Le samedi et le dimanche
de 10 h à 12 h 45 et
de 14 h à 19 h

CONTACT
Abbaye de Fontfroide,
04 68 45 11 08,
fontfroide.com

Le festival Les Troubadours
chantent l'art roman vous
propose sur ce site le concert
Erransa, chants séfarades,
dimanche 31 juillet à 21 h 30 (réservations au 04 68 45 50 47 ou fontfroide.com).

MARC COUTURIER

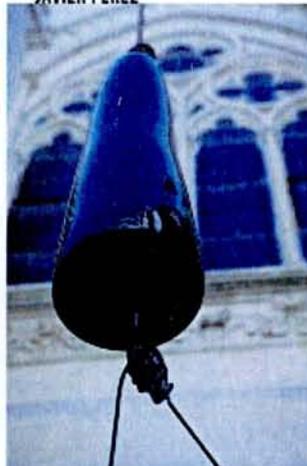


Barque-miroir, 2002
FNAC 07-101
Centre national des arts plastiques
Bois, miroir et métal ; demi-barque :
40 x 245 x 120 cm ; miroir : 306 x 205 cm
© Marc Couturier/CNAP
Coutisier photo Galerie Pral-Delavallade

13

9

JAVIER PÉREZ



Lamentaciones, 2007
17 cloches en verre, 80/95 cm de hauteur,
production CIRVA
Résine polyester,
système audio, 9 moteurs électriques
Musique composée par Joan Sanmartí
© Via de l'exposition Siglo XXI
Arte en la Catedral de Burgos, 2009,
Cofre de la Catedral
Réinstallation IN SITU

AUDE

ABBAYE DE LAGRASSE
LAGRASSE
Partie publique

**HORAIRES D'OUVERTURE
ET DE MÉDIATION**
Du 1^{er} avril au 17 juin
de 10 h à 18 h
Du 18 juin au 18 septembre
de 10 h à 19 h

TARIFS
Adulte : 4€
Groupe à partir de 15 personnes
et personne en situation
de handicap : 2,50€
Enfants de 6 à 15 ans : 1€

CONTACT
Abbaye de Lagrasse,
04 68 43 15 99
abbayedelagrasse.com

14

PYRÉNÉES-
ORIENTALES

DANIEL DEZEUXE



PRIEURÉ DE SERRABONA
BOULE D'AMONT

HORAIRES D'OUVERTURE
Tous les jours de 10 h à 18 h

TARIFS
Adulte : 4€ ; 12-18 ans, étudiant, groupe à partir
de 15 personnes, retraité de plus de 65 ans, détenteur du
Pass Patrimoine 66 : 2€ ; gratuit pour les enfants de
moins de 12 ans, les demandeurs d'emploi et personnes
en situation de handicap sur présentation
de justificatifs.

HORAIRES DE MÉDIATION JUILLET/AOÛT
Du mercredi au dimanche de 10 h à 12 h et de 13 h à 18 h

CONTACT
Prieuré de Serrabona, 04 68 84 09 30, cg66.fr
Le festival Les Troubadours chantent l'art roman vous propose sur
ce site le concert Voix de femmes séfarades, dimanche 10 juillet à
18 h (concert gratuit).

Nefs, 2000-2001
Panneaux de
polyéthylène,
122 x 230 x 63 cm
© Pierre Schwartz
Échelle qui perle,
2006
Polyéthylène, verre,
bois 202 x 35 x 17 cm
Échelle avec poids,
2006
Bois, métal
202 x 35 x 5 cm
Fausse porte, 2016
Bois peint, 142 x 149 cm
Production IN SITU

15

11

VLADIMIR SKODA



Miroirs du temps, 2003-2010
Disques en acier inox poli
motorisés et tournants
70 cm de diamètre
© Rachel Cecarelli
© D. B. / © ADAGP Paris 2016
Coutisier de l'artiste

PYRÉNÉES-
ORIENTALES

PRIEURÉ DE MARCEVOL
ARBOUSSOLS

HORAIRES D'OUVERTURE
En juin, tous les jours sauf
le lundi de 10 h 30 à 12 h 30
et de 14 h 30 à 18 h
En juillet, août et septembre,
tous les jours de 10 h 30 à 12 h 30
et de 14 h 30 à 19 h

TARIFS
Adulte : 3,50€
Groupe à partir de 12 personnes : 2,50€
Gratuit pour les enfants de moins de 12 ans

**HORAIRES DE MÉDIATION
JUILLET/AOÛT**
Du mercredi au dimanche de 10 h 30
à 12 h 30 et de 14 h à 19 h

CONTACT
Prieuré de Marcevol,
04 68 05 24 25,
prieure-de-marcevol.fr

Le festival Les Troubadours chantent
l'art roman vous propose sur ce
site le concert Trio Madamvoilà,
polyphonie corse, dimanche 24 juillet
à 21 h (tarif : 8-10€) et le concert
Aire Y Fuego, mélodies anglaises et
espagnoles, samedi 10 septembre
(renseignements sur place).

16

IN SITU Patrimoine et art contemporain
CATALOGUES D'EXPOSITION

Vous êtes intéressés par la manifestation ?
Soutenez-nous en commandant les catalogues **IN SITU**
Patrimoine et art contemporain

BON DE COMMANDE

Nom _____
Prénom _____
Adresse _____
Code postal _____ Ville _____
Tél. _____
E-mail _____

Prix à l'unité : 12,50 € (frais d'expédition inclus)
Je souhaite recevoir (cocher les cases souhaitées) :

- L'édition 2012
- L'édition 2013
- L'édition 2014
- L'édition 2015
- L'édition 2016



Joindre à ce bon de commande un chèque à l'ordre de :
Association Le Passe Muraille

À retourner à : Le Passe Muraille, Z.A. La Plaine, 4 avenue de l'Europe, 34830 Clapiers

17

LES PARTENAIRES DE LA MANIFESTATION

Pour la seconde année consécutive, la manifestation **IN SITU** Patrimoine et art contemporain s'associe au festival *Les Troubadours chantent l'art roman* (du 7 mai au 25 novembre 2016).

Troubadours du monde et poètes d'aujourd'hui, flamenco, chant arabo-andalou, ballades séfarades, polyphonies corses, bulgares et occitanes... Musiques et chants aux mille sonorités émaillent ce 11^e festival en des lieux remarquables où l'art roman constitue un écrin exceptionnel. Valorisation du patrimoine et expression de l'art vivant nous transmettent le sentiment le plus profond de la poésie chantée, teintée d'humanisme et de modernité.

Toute la programmation sur :
festival-troubadoursartroman.fr
Tél. : 09 72 95 90 46
Réservations : 06 19 10 92 89

18



19

Renseignements

LE PASSE MURAILLE
Z.A. La Plaine
4 avenue de l'Europe
34830 Clapiers

Tél. 04 67 06 95 04
accueil@lepassemuraille.org

patrimoineetartcontemporain.com
#insitupatrimoineetartcontemporain

N° licence entrepreneur du spectacle : 2-1050782/3-1050787
Ne pas jeter sur la voie publique - Conception : Le Passe Muraille

Haro sur la pyramide

1984 : le projet de I. M. Pei pour la rénovation du Grand Louvre provoque une violente querelle des anciens et des modernes.

LE MONDE | 01.09.2006 à 15h51 • Mis à jour le 01.09.2006 à 15h51 | Par Grégoire Allix

leoh Ming Pei est livide. Ce lundi 23 janvier 1984, l'immuable sourire s'est effacé de son visage. A 67 ans, l'architecte américain d'origine chinoise est un grand bâtisseur. Son travail fait autorité de Washington à Hongkong, de Boston à Singapour. Mais ce jour-là, à Paris, face à la Commission supérieure des sites et des monuments historiques, c'est l'humiliation. Il est venu présenter son projet pour le Grand Louvre, symbolisé par une spectaculaire pyramide de verre. L'hostilité est palpable. Quand Pei éteint la lumière pour projeter ses diapositives, la réunion vire au cauchemar. Remarques désobligeantes et critiques fusent, en français. Pei ne les comprend pas. L'interprète, en larmes, a cessé de traduire.

Le scandale de la pyramide vient de commencer. Tous les clivages s'y rajeunissent : anciens contre modernes, architecture contre patrimoine, droite contre gauche, Français contre le reste du monde ...

Comment leoh Ming Pei s'est-il fourré dans ce guêpier ? Par le fait d'un prince, François Mitterrand. Le Louvre est dans un triste état, amputé de moitié par le ministère des finances, divisé, sans moyens. A peine élu président de la République, le 10 mai 1981, Mitterrand a fait de la renaissance du musée une affaire personnelle. Pour la mener, il a recruté un ancien collaborateur d'André Malraux à la réputation de "bulldozer", Emile Biasini, futur secrétaire d'Etat aux grands travaux. Celui-ci choisit un architecte sans aucun concours, un étranger de surcroît. Et piétine les plates-bandes du ministère de la culture de Jack Lang, celles des architectes français, affamés de projets, des défenseurs du patrimoine et des conservateurs de musées.

Chargé, en janvier 1983, d'étudier un plan de réaménagement du Louvre, Pei rend ses conclusions en avril. Son idée maîtresse : creuser le sol de la vaste cour Napoléon, occupée par un square miteux et un parking, pour y loger l'entrée du musée et les espaces de service qui manquent à l'établissement. Le plan est approuvé. Reste à dessiner cette entrée.

"Pei ne voulait pas toucher au Louvre, se souvient Emile Biasini. Mais il voulait donner à son entrée souterraine du volume et de la lumière. En juin 1983, il m'a prévenu qu'il faudrait construire un élément en surface. Pendant tout l'été, Pei a recherché la meilleure forme. A l'automne, je suis allé à son agence à New York. Il m'a présenté une maquette du Louvre, puis il a sorti de sa poche un morceau de verre et l'a posé dans la cour Napoléon. C'était la pyramide. J'ai regardé. Puis j'ai appelé Mitterrand pour le prévenir."

Pourquoi une pyramide ? C'est la forme qui occupe le moindre volume, celle qui, pour un promeneur en surface, est la plus mobile. Celle-ci a les mêmes proportions que la plus grande des pyramides de Gizeh, en plus petit (21,6 mètres de haut et 35 mètres de côté). Le président donne son accord. La machine est lancée.

Pourtant, ce 23 janvier 1984, les difficultés ne font que commencer. A l'heure du déjeuner, les fonctionnaires de la Commission des sites se résignent à approuver le projet d'I. M. Pei. Mais *France Soir* publie l'après-midi même une image de la cour Napoléon coiffée de la pyramide, accompagnée de ce gros titre : "Le nouveau Louvre fait déjà scandale". La pyramide est devenue une affaire publique.

Dès février, sept associations de défense du patrimoine interpellent le ministre de la culture, Jack Lang, pour exprimer leur "hostilité" au projet Pei : *"Par son style comme par ses matériaux, une pyramide de verre et de métal jurerait avec tout ce qui l'entourerait."* Elles sont rejointes par le maire (RPR) du 1^{er} arrondissement, Michel Caldaguès, qui adresse à ses administrés une pétition à signer : *"Je ne veux pas que le Louvre soit défiguré. Je demande que les Parisiens soient consultés."*

Les polémiques laissent Emile Biasini de marbre : *"Même si je ne pouvais pas dîner au restaurant sans me faire enquiquiner, même si je me suis donné un mal de chien pour convaincre tout le monde, j'ai vécu toute cette période avec sérénité. Nous savions, grâce à des sondages, que la population n'était pas opposée à la pyramide."* Quant aux équipes du Louvre, Emile Biasini s'est assuré de leur soutien au lendemain de l'épouvantable séance à la Commission des sites. *"J'ai emmené à Arcachon tous les acteurs du projet, les conservateurs, la direction des musées de France, les architectes, en tout une centaine de personnes, pour trois jours de séminaire. Au retour, tout le monde était d'accord."*

Mais, dans les journaux, la polémique fait rage. La pyramide alimente le courrier des lecteurs. *"Nous voici obligés de subir le diktat d'un étranger. N'avons-nous pas, nous, Français, le droit de décider de notre environnement ?"*, lit-on dans *Le Monde*. Un autre lecteur raille François Mitterrand et *"cette pyramide de pacotille, comme une verrue sur un noble visage, rendue plus dérisoire encore par l'obélisque tout proche grâce auquel un souverain de l'ancienne Egypte sut, lui, perpétuer sa gloire !"* On décèle dans le symbole de la pyramide une manipulation des francs-maçons, on jure que la verrière comptera 666 carreaux, signe que le Malin n'y est pas pour rien.

Les journalistes ne sont pas en reste. Dans le *Figaro*, hostile au projet, Pierre Mazars dénonce *"le gadget pyramidal de M. Pei"*. Au *Monde*, l'affaire tourne à la crise interne et entraîne le départ d'une des grandes plumes du journal, André Fermigier. Le brillant chroniqueur d'urbanisme et d'architecture est furieux contre ce projet de *"maison des morts"*, titre de la chronique au vitriol qu'il publie dans l'édition datée du 26 janvier. Habitué à mener de dures batailles contre les projets d'aménagement de la capitale, André Fermigier est prêt à en découdre. Mais le reste du journal ne le suit pas dans ce combat.

Blessé, André Fermigier quitte *Le Monde*. Après un an de silence, il publiera, dans l'édition du 11 février 1985, sous le titre "Le Zircon", une ultime et longue plaidoirie contre la pyramide, une *"cloche à fromage"*, *"un entonnoir"*, qui *"ne peut que retarder l'accès du public aux oeuvres, l'en détourner même au profit d'activités commerciales et subculturelles"*.

André Fermigier rejoint alors l'Association pour le renouveau du Louvre, qui guerroye contre la pyramide sous la bannière d'un ancien secrétaire d'Etat aux affaires culturelles (de 1974 à 1976), Michel Guy. Mais les insurgés sont de plus en plus isolés. En mars 1985, l'architecte Roland Castro, proche de la gauche, les attaque : *"Michel Guy a pris la tête d'une campagne évidemment plus politique qu'esthétique, au nom du beau (qui est ancien) contre le laid (qui est moderne), en fait contre le danger qu'au coeur de Paris cette scandaleuse anomalie, le 10 mai 1981, trouve sa trace."*

Sur TF1, le 28 avril 1985, François Mitterrand sermonne les récalcitrants : *"On n'a pas posé une pyramide pour le plaisir de poser une pyramide. Ce côté sacro-saint qui ferait qu'on ne pourrait insérer aucun élément d'art nouveau, moderne, me paraît absolument ridicule."* Quelques jours plus tard, une maquette grandeur nature vient à bout des dernières résistances. Elle a été demandée par le maire de Paris, Jacques Chirac, dont l'adjointe à la culture, Françoise de Panafieu, honnit le projet Pei. Du 1^{er} au 5 mai, quatre câbles tendus par une grue simulent le volume de la pyramide. Badauds, journalistes et élus affluent. Beaucoup sont convaincus, Jacques Chirac en tête. Pierre Mazars, du *Figaro*, fait amende honorable. Michel Guy l'imitera bientôt.

Le 4 mars 1988, à quelques semaines de la fin de son premier septennat, François Mitterrand inaugure sa pyramide, prouesse technologique érigée en un temps record. Elle est le premier symbole d'un Grand Louvre en gestation, chantier pharaonique de plus de 2 milliards de francs, marqué par des fouilles archéologiques homériques et une guerre des tranchées avec le ministère des finances, qui rechigne à quitter l'aile Richelieu.

Dix-huit ans après, victime de son succès, la pyramide est saturée. Cet été, I. M. Pei, à 89 ans, se penche à nouveau sur les plans du Louvre pour proposer des améliorations. Mais, pour lui, l'essentiel est fait. *"Ce que beaucoup de gens n'ont pas compris, c'est que la pyramide n'avait pas grande importance, confie-t-il. Le plus important, c'est d'avoir unifié le musée. Auparavant, il y avait sept départements, des conservateurs qui se battaient. Mon travail a permis de créer un grand musée, le plus beau du monde. J'en suis très fier."*

Grégoire Allix

ALLOCATION PRONONCÉE

PAR

MARC CHAGALL

Il y a deux ans monsieur André Malraux me proposait de peindre un nouveau plafond de l'Opéra à Paris.

J'étais troublé, touché et ému.

Troublé, car je crains les commandes, rêvant cependant intérieurement de travaux monumentaux, et touché de la confiance et de la vision d'André Malraux.

Je doutais de moi, de mon travail. Certaines opinions ne faisaient que renforcer mes doutes jusqu'au jour où ma femme dit : « Essaie de faire quelques esquisses de maquettes et tu verras... » Je doutais jour et nuit.

J'ai pensé à l'ensemble de l'Opéra. J'ai profondément ressenti le génie de l'architecture de Garnier, de la sculpture géniale de Carpeaux.

J'ai voulu, en haut, tel dans un miroir, refléter en un bouquet les rêves, les créations des acteurs, des musiciens ; me souvenir qu'en bas s'agitent les couleurs des habits des spectateurs. Chanter comme un oiseau, sans théorie ni méthode. Rendre hommage aux grands compositeurs d'opéras et de ballets.

Ce qu'on dit parfois impensable est possible ; ce qui semble étrange est clair. Nos rêves désintéressés ont seulement soif d'amour.

J'ai souhaité être parmi et avec ceux d'aujourd'hui à offrir à Garnier un hommage qui resterait chez lui.

J'ai travaillé de tout mon cœur et j'offre ce travail en don, en reconnaissance à la France et à son École de Paris, sans lesquelles il n'y aurait ni couleur ni liberté.

Je remercie chaleureusement tous ceux qui m'ont aidé : Charles Sorlier, Charles Marcq, Roland Bierge, Paul Viersteeg, Rostain, Lefebvre-Foinet, Richard Padchal.

Je remercie monsieur Bourdon, monsieur de Mouy, architectes de l'Opéra, et toute la grande équipe du théâtre.

Tout particulièrement je remercie Bernard Anthonioz dont la persévérance a permis la réalisation de ce travail.

Inauguration du nouveau plafond de l'Opéra de Paris, le 23 septembre 1964

FRAC Bourgogne

- [Présentation](#)
- [Programmation](#)

Franz West : Auditorium

Arts plastiques

03 juillet • 20 septembre 2015

[Ajouter à votre calendrier \(format iCal\)](#)



Cette exposition, première opération collaborative du Pôle d'art contemporain de Dijon, présentant une œuvre de l'artiste autrichien Franz West intitulée *Auditorium*, est montrée à l'église Saint-Philibert du 3 juillet au 20 septembre 2015.

De cette œuvre composée dans son intégralité de 72 divans de métal et recouverts de tapis d'Orient usagés, dans cette ancienne église romane sont présentés 40 d'entre eux. Datant de 1993, cette œuvre appartient au FNAC (Fonds national d'art contemporain) et fait l'objet d'un dépôt au Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou.

Franz West est l'héritier direct des actionnistes viennois des années 1960. Il renverse l'attitude traditionnelle et contemplative du spectateur en créant des objets ou des installations qui devront être utilisés par ce dernier. Après les *Passtücker*, structures destinées à être portées et qu'il définit comme des « adaptateurs entre l'art et la vie », il travaille à partir d'éléments de mobilier ordinaires (canapés, tables) que le spectateur utilise naturellement sans être freiné par le geste artistique. C'est cet aspect inconscient de la perception de l'art qui importe à Franz West.

Auditorium invite le visiteur à entrer dans l'œuvre, à s'allonger, à se reposer, et en définitif à y participer. De regardeur, le visiteur devient acteur et partie intégrante de l'œuvre. D'objet à regarder, l'œuvre devient objet à utiliser.

Cette œuvre de Franz West investit pleinement le lieu et provoque une immersion du spectateur dans l'espace d'exposition empreint d'histoire et propose une expérience de visite atypique. Un dialogue entre patrimoine bâti et contemporanéité s'instaure.

Auditorium invite le visiteur à un moment de méditation.

À l'occasion de cette exposition, une série de films d'artistes, sélectionnée par Pascale Cassagnau du CNAP, sera projetée à 20h30 à l'église Saint-Philibert les 11, 12, 17 et 18 septembre 2015.

Dans le même esprit, la soirée du samedi 19 septembre 2015 à 20h30, sera consacrée notamment à la projection de vidéos de jeunes étudiants ou anciens étudiants de l'ENSA Dijon.

Complément d'informations :

Eglise Saint-Philibert, rue Michelet 21000 Dijon - France Horaires d'ouverture : du mardi au dimanche de 14 h à 18 h (entrée libre) Renseignements : FRAC Bourgogne +33(0)3 80 67 07 82 // Le Consortium +33(0)3 80 68 45 55 Un parcours dans la ville Ce projet d'exposition participe à la mise en place d'un parcours d'art contemporain entre les différents lieux de monstration : l'église Saint-Philibert (rue Michelet), Le Consortium (37 rue de Longvic), Les Bains du Nord (16 rue Quentin), le musée des Beaux-arts (Place de la Libération), mais aussi l'espace public qui compte un grand nombre d'œuvres d'art contemporain (rue de la Liberté, Place du Théâtre, Place Grangier, le campus universitaire...). Cette exposition est l'occasion d'écrire une nouvelle page de l'art contemporain dans une ville et une région intimement liée à cette discipline culturelle depuis le début des années 1980. En effet, par ses acteurs - militants et précurseurs – et par son histoire, Dijon et sa région se positionnent comme des étapes incontournables de l'art contemporain.

Horaires :

Du mardi au dimanche de 14h à 18h

Heures de vernissage :

18h00

Partenaires :

Ville de Dijon Le Musée des Beaux-arts de Dijon Le Consortium Le FRAC Bourgogne L'ENSA Dijon

Adresse de l'événement

Église Saint-Philibert
rue Michelet
21000 Dijon

L'art contemporain dans les plis du passé, par Nathaniel Herzberg

Les noces n'ont pas encore été officiellement célébrées. Mais entre art contemporain et monuments historiques, le flirt poussé s'expose désormais aux yeux de tous.

LE MONDE | 19.09.2008 à 13h04 • Mis à jour le 19.09.2008 à 13h04 | Par Nathaniel Herzberg (Service Culture)

Les noces n'ont pas encore été officiellement célébrées. Mais entre art contemporain et monuments historiques, le flirt poussé s'expose désormais aux yeux de tous. Le 7 septembre, le Palais de Tokyo a pris en effet pour la première fois et pour deux mois sa résidence au château de Fontainebleau. Trois jours plus tard s'est ouverte au château de Versailles l'exposition la plus discutée de la rentrée : seize sculptures monumentales du kitschissime Jeff Koons dans les jardins et les appartements royaux. Ce n'est pas tout : cette année, le ministère de la culture consacre les très populaires Journées du patrimoine, les 20 et 21 septembre, au thème "Patrimoine et création". On célébrera donc la modernité des monuments historiques, mais aussi leur capacité à s'enrichir des interventions d'artistes vivants.

"*Un pur hasard*", jurent, en chœur, Jean-Jacques Aillagon et Bernard Notari, présidents respectivement des Etablissements publics de Versailles et de Fontainebleau. Les deux projets auraient cheminé indépendamment, aboutissant par accident à l'accueil simultané d'oeuvres contemporaines dans ces demeures royales. Raison de plus pour tenter d'en comprendre les causes. Cerner les objectifs convergents de deux univers éloignés. Autrement dit tenter de mesurer le sens de ce mariage d'intérêts.

Le monde des monuments historiques avance plusieurs raisons. Philosophique d'abord. "*Quel est le rôle d'un monument historique ?*", interroge ainsi M. Notari. *Un simple reflet du passé, un théâtre d'ombres où l'on vient avec timidité et nostalgie ? Ou cherche-t-on à inscrire le bâtiment dans le présent, lui faire vivre la vie du XXI^e siècle ?*" Commerciale ensuite. Fontainebleau ne reçoit que 400 000 visiteurs. "*Compte tenu de la valeur patrimoniale du château, c'est très modeste*, poursuit son président. Il est essentiel pour nous de croiser les publics." On crée donc l'événement en draguant, au passage, sur les terres de l'art contemporain.

S'ajoute un souci de nature artistique : la nécessité de sortir du parcours historique pour, selon M. Notari, "*entrer dans la contemplation*". Casser la routine et permettre de redécouvrir des oeuvres que l'on ne voit plus. "*Je suis frappé par la rapidité avec laquelle les visiteurs traversent la grande galerie*, souligne M. Aillagon. *Ils ne voient plus les merveilles qui s'y trouvent. Trop connues, trop vues, ces oeuvres deviennent banales. L'art contemporain vient recréer de la surprise, de l'intérêt, de la curiosité.*" Habités à dialoguer avec des vieilles pierres et des artistes morts, les conservateurs voient enfin avec des vivants. Le patron de Versailles ne peut l'ignorer, lui qui dirigea le Centre Pompidou ou encore le ministère de la culture, époque Jacques Chirac.

M. Aillagon n'hésite pas à changer de casquette et avance un nouvel atout : "*C'est une mission des institutions publiques que d'apporter à chacun ce que la fortune a réservé à quelques-uns.*" On pourra sourire de cette évidence dans la bouche de l'ancien patron de la Fondation Pinault (qui possède six des seize oeuvres de l'artiste américain exposées). Ou estimer au contraire qu'il sait de quoi il parle...

Car si certains grands noms de l'art actuel, coqueluches des salles de ventes, ont acquis des fortunes, avec des comportements de stars, leur célébrité reste souvent étrangère au grand public. Versailles offre certes la possibilité à tout un chacun d'admirer les réalisations de Koons, mais aussi

à ce dernier de toucher enfin les masses. A l'échelle inférieure, au souci de M. Notari d'étendre le public du château de Fontainebleau, répond celui de Marc-Olivier Wahler, directeur du Palais de Tokyo, de *"casser les niches et les catégories"*. *"L'art contemporain n'est pas une affaire d'initiés, insiste-t-il. Il suffit d'être animé de curiosité et de la volonté de travailler notre élasticité d'esprit en adaptant chaque fois notre regard."*

"QUOTIENT SCHIZOPHRÉNIQUE"

Là encore, la question du public rejoint un souci de nature esthétique. Pour le monde de l'art contemporain, quitter les murs immaculés des centres d'art et des galeries où il s'expose présente un enjeu essentiel : celui des contraintes. Créer dans un lieu chargé d'histoire impose une imagination nouvelle. Le monument devient source d'inspiration. Mieux, il offre à des oeuvres existantes la possibilité de nouvelles interprétations. De quoi ravir M. Wahler, pour qui *"une oeuvre d'art peut s'apprécier à l'aune de son quotient schizophrénique"*.

Reste une interrogation : pourquoi maintenant ? La France sarkozyste du début du XXI^e siècle et son injonction réformatrice aurait-elle réussi là où d'autres ont échoué ? La première hypothèse est optimiste : après des années de relative orthodoxie, la France et ses architectes des monuments historiques auraient adopté, depuis vingt ans, une nouvelle doctrine. François Chatillon, architecte en chef dans la Marne et les Ardennes, la résume en une phrase : *"La meilleure manière de conserver un monument, c'est de le placer dans l'actualité."*

La seconde réponse invite à tempérer son enthousiasme et à jeter un oeil dans le rétroviseur. Henri Matisse à la chapelle de Vence (1951), Marc Chagall sur le plafond de l'Opéra de Paris (1964), le même Chagall à la cathédrale de Reims (1974), les deux mondes frayent de longue date. Sans compter les années Jack Lang et leur multitude de rapprochements : pyramide du Louvre et colonnes de Buren, mais encore Joseph Kossuth dans la maison de Champollion à Figeac (Lot), Richard Serra sur le parvis de l'église de Chagny (Saône-et-Loire), les vitraux de Soulages à Conques (Aveyron), le portail de Georges Janclos sur l'église Saint-Ayoul de Provins (Seine-et-Marne) et les divers musées, de Grenoble à Nantes et Orsay, où cohabitent oeuvres classiques et contemporaines.

Au point de se demander si le sens de cette union ne serait pas ailleurs. A l'heure où l'Etat rationne ses crédits, où manquent 11 milliards d'euros pour restaurer les monuments historiques, où l'offre culturelle explose, seuls les plus forts, les plus bruyants, les plus scandaleux sont servis. Depuis le Louvre et l'exposition des pièces du Belge Jan Fabre dans les salles de peinture flamande, en 2007, un stade a été franchi. *"C'est le spectaculaire ou rien"*, tranche François Chatillon. *"Et tant pis si l'on torpille au passage vingt projets patiemment mis en place"*, se désole Jacques Moulin, son collègue de Seine-et-Marne. L'arbre du scandale pour cacher une forêt de petites audaces en sursis : le *Split-Rocker* de Jeff Koons n'y avait sans doute pas pensé.

|Courriel : herzberg@lemonde.fr.

Nathaniel Herzberg (Service Culture)

Le public face à l'insertion de créations plastiques : entre participation et instrumentalisation

Ravivée par la politique volontariste des pouvoirs publics en matière d'art contemporain, la polémique relative à l'insertion de créations plastiques dans les monuments protégés s'est, dès le début des années 1980, focalisée sur la réaction du public. Cependant, un bref retour sur quatre exemples-phares de ces trente dernières années montre que le public – étant instrumentalisé par la presse qui le voudrait nécessairement séduit d'avance ou forcément hostile – s'est paradoxalement vu privé de l'accompagnement pédagogique et du temps nécessaire qui lui auraient permis de se positionner sur l'insertion.



1

1. Les protestations dans une église contre la sculpture de Daniel Buren représentant la France et la Libération de l'église en 1986 ont été relayées dans le Figaro.
2. Georges Séguy, « L'art contemporain dans une église d'art », *Le Figaro*, 19 août 1986, p. 12.
3. Brigitte Chazot, « Comment l'art contemporain a-t-il changé l'art public », *Le Figaro*, 11 août 1986.
4. Le monument dédié polone le 14 juillet 1986 dans les querelles de l'abandon de la statue de Marianne sur le parvis de la cathédrale de Metz, *Le Monde*, 14 juillet 1986.
5. Le projet de sculpture de l'artiste contemporain dans un monument de la capitale.
6. En 1994, l'œuvre de l'artiste contemporain dans un monument de la capitale.
7. Serge Meyer, « L'art contemporain dans un monument », *Le Monde*, 14 juillet 1986, p. 12.
8. Brigitte Chazot, « L'art contemporain dans un monument », *Le Monde*, 14 juillet 1986, p. 12.

Si à travers les colonnes de Buren s'est rejouée, en 1986, la querelle des Anciens et des Modernes, le débat public a été moins marqué par des questions esthétiques que par des enjeux politiques liés à la campagne législative en cours. Ainsi, lorsque la presse de gauche défendait l'art contemporain¹ et la politique, menée par Jack Lang, d'insertion de la sculpture monumentale en ville ; celle de droite parlait « d'une entreprise de désacralisation, de démoralisation et de déstabilisation »², tout en menant une forte campagne de désinformation, notamment sur les questions juridiques et financières posées par l'œuvre. *Le Figaro* finit même par appeler à un soulèvement populaire, proposant de « louer, à l'entrée de la cour, masses et massettes, ciseaux à fond, barres à la main et leviers afin que chaque promeneur horrifié puisse matérialiser sa rage »³. La querelle se déplaça dès lors des pages des journaux aux panneaux de chantier, entourant l'œuvre en cours d'installation, qui furent recouverts d'injures : « Décadence », « Pourriture », « Gardez la France propre, enlevez-moi ces horreurs », « Dehors colonnes socialistes juives », « Encore un délire de camé ». Les soutiens y furent rares, la presse favorable aux colonnes ayant trop peu et trop tard mobilisé ses lecteurs⁴.

Présentée comme nationale, la querelle fut, néanmoins, avant tout locale, avec d'un côté l'État propriétaire du Palais-Royal et, de l'autre, les riverains et les usagers quotidiens du lieu, rassemblés notamment au sein de l'association pour la Sauvegarde du Palais-Royal, dont le « but principal [est] l'enlèvement et le transfert en un autre lieu des colonnes de Buren »⁵. Ce groupe, aux intérêts très individuels, fut abusivement présenté par la presse comme représentatif des Parisiens – ancrant ainsi l'idée que les habitants de la capitale étaient les seuls habilités à se prononcer sur le sort d'un monument emblématique du patrimoine national⁶ – d'où un certain agacement en province : « Pourquoi ne pas dire que l'avis des Parisiens qui crient au scandale n'engage qu'eux-mêmes ? [...] Ils se sont décernés le titre de gardiens du temps, de maîtres de l'esthétique et de princes du bon goût⁷. »



2

Le poids des initiatives locales

Loin de Paris, les débats furent d'ailleurs moins vifs lorsque l'année suivante furent commandés des vitraux à Pierre Soulages pour l'abbaye Sainte-Foy de Conques (Aveyron). Bien que le monument soit lui aussi protégé et emblématique, cela n'engendra pas de remous dans la presse nationale. Cette réception apaisée s'explique par les différences de perception entre le patrimoine parisien et celui des régions, mais aussi parce que le projet a été initié non pas par un politique mais par un professionnel de la culture. Les seules remises en cause par certains acteurs locaux furent ainsi exclusivement motivées par la volonté de conserver les vitraux des années 1950. Soulages fut d'autant plus facilement accepté qu'originaire de Rodez, il était un enfant du pays et n'était pas, pour le public, représentatif de l'art contemporain. Même son utilisation du noir et du blanc, jugée par certains trop moderne, a été perçue ici comme un signe d'effacement de l'œuvre devant le monument – suivant la thèse, pourtant contestée, qu'il est moins choquant de doter les édifices anciens de vitraux non colorés n'entrant pas en compétition avec la pureté de la pierre. Les vitraux, inaugurés en 1994, ont ainsi très vite été considérés comme une réussite exemplaire d'insertion : « Ils ne sont pas dans l'église, ils sont une partie d'elle, une partie désormais nécessaire⁸. »

Malgré ce succès, la politique d'insertion se fit plus discrète par peur du scandale et d'une mauvaise presse. Il fallut attendre 2008 pour retrouver une réelle audace, dans une petite commune du Nord de la France. Pour l'église Saint-Jean-Baptiste de Bourbourg, Anthony Caro a en effet proposé un programme de création fort, qui répondait à la fois aux besoins liturgiques, aux demandes des habitants et aux impératifs touristiques, le tout dans le plus grand respect du monument⁹. Bien que passé inaperçu au niveau national, le projet a réussi à mobiliser largement, dans cette région ravagée par le chômage, tant les associations que les collectivités territoriales – démontrant que l'implication du public pouvait renverser les termes du débat. Sous l'œil bienveillant de tous les acteurs, l'artiste a ainsi pu créer, dans la plus grande liberté, une œuvre qui s'est vite imposée dans la région comme un symbole de la renaissance du patrimoine et de la politique de création contemporaine. Malgré l'enthousiasme régional, le projet a été catégoriquement rejeté par la Commission nationale des monuments historiques qui a considéré que l'installation ne s'imposait pas et que sa forme était trop libre. Fait notable, le ministre, sensible aux arguments de la population locale, a toutefois décidé de soutenir l'œuvre de Caro, achevée en 2008. L'inauguration de l'avenue Anthony Caro à Bourbourg et surtout la mise en place d'un centre d'interprétation de l'œuvre furent la consécration de ce mariage réussi entre ancien et nouveau. Ce centre, à l'instar du futur musée Soulages à Rodez, vint entériner l'adhésion du public. Bien que l'œuvre fût appréciée par des milliers de visiteurs et que son ampleur fût comparable aux colonnes de Buren, la presse nationale l'a passée sous silence, ne suscitant guère plus de débat public que les vitraux de Soulages.



Le public écarté

Plus généralement, on peut constater que la politique, initiée dans les années 1980, d'insertion permanente de créations contemporaines au sein des monuments historiques n'a pas entraîné de réel débat esthétique entre acteurs du patrimoine, plasticiens et public. Les insertions, lorsqu'elles ne sont pas tout simplement passées inaperçues, ont en effet été instrumentalisées à des fins politiciennes. Paradoxalement, le débat s'est davantage porté sur les installations éphémères, plus faciles à juger par des critiques habitués à relater les expositions temporaires d'art contemporain. Les œuvres de Takashi Murakami ou de Jeff Koons à Versailles ont ainsi captivé les médias. Même si ces derniers se sont focalisés sur les procès engagés contre l'établissement par des associations d'extrême droite¹⁰, ils ont cependant favorisé l'émergence d'un vrai débat dans la sphère publique.

Bien que les expérimentations d'une telle ampleur soient très récentes et que le public n'ait pas bénéficié de quelques années de plus pour s'y familiariser, la presse spécialisée et certains des acteurs concernés semblent toutefois, aujourd'hui, avoir décidé de clore le débat. Ceux qui parmi eux ne sont pas, par principe, opposés à la confrontation ancien / nouveau prétendent en effet pouvoir déterminer quel type d'insertion serait bon ou mauvais, mais aussi ce qui serait souhaitable de montrer au public, jugé peu apte à comprendre et à apprécier les projets superposant réellement, même sur un mode éphémère, biens culturels anciens et contemporains. À entendre Catherine Pégard, la nouvelle présidente de l'établissement public, appeler de ses vœux un ralentissement du processus à Versailles, on ne peut s'empêcher de s'interroger : l'expérimentation serait-elle abandonnée avant d'avoir réellement commencé ? Les professionnels comme le public n'ont-ils pas besoin de plus de temps pour se prononcer sur les critères de sélection des monuments, des œuvres et des artistes, sur les types de rapprochements souhaitables et leur ampleur, surtout étant donné l'absence de consensus ? Malgré les querelles et les procès, à Versailles comme ailleurs, le public est cependant au rendez-vous – toujours prêt à expérimenter, à venir voir, à commenter, à aimer, à détester ou être indifférent – ne se réduisant pas à la minorité qui crie au scandale. Or, n'est-ce pas toute l'histoire de l'art qui se joue dans ce mouvement de balancier entre amour et haine ?

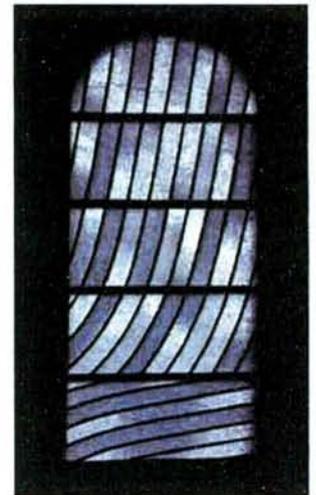
Ela Kowalska

Doctorante, université Paris-Sorbonne¹¹

9. Cf. article de Jacques Philippot et Françoise Dubois, pp. 72-75.

10. Les procès qui cherchent à nier la valeur artistique de la création contemporaine, tout à la fois symptomatiques de la polarisation croissante de la société et de la volonté de certains groupes d'imposer un ordre moral dans le champ artistique (à l'instar de l'affaire « Prada et Innocent »).

11. En cours de thèse sur « L'insertion historique et ses aspects contemporains : la consécration de l'art contemporain du patrimoine de 1980 à nos jours ».



Page de gauche

Figure 1

L'intervention contemporaine du sculpteur Anthony Caro, dans l'église Saint-Jean-Baptiste de Bourbourg (Nord), en 2008. Ph. John Riddy / Anthony Caro © Barford Sculptures Ltd.

Figure 2

Photo-souvenir : les palissades de Daniel Buren – œuvre éphémère : En voir de toutes les couleurs, travail in situ – entoure ses Deux Plateaux dans la cour d'honneur du Palais-Royal, lors des Journées du patrimoine du 21 et 22 septembre 2008. Ph. Françoise Fradin / Daniel Buren © ADAGP, Paris, 2012.

Ci-contre et ci-dessus

Figure 3

Le Homard, de Jeff Koons, réalisé en 2003 et installé dans le salon de Mars, au château de Versailles, lors de l'exposition qui lui était réservée, du 9 octobre 2008 au 1^{er} avril 2009. Aluminium polychrome, acier, vinyle. Ph. Laurent Lecat © Jeff Koons

Figure 4

Vitrail de Pierre Soulages à l'abbaye Sainte-Foy de Conques (Aveyron), réalisé par l'atelier Fleury (Toulouse), 1994. Ph. Philippe Poitou © Inventaire général région Midi-Pyrénées. Pierre Soulages © ADAGP, Paris, 2012.

C. Szmaragd : "L'Eglise comme lieu d'exposition de l'art contemporain"

L'art contemporain dans l'église



Pleix, nuit blanche 2007
Body astral Church,
facade égl. St Eustache

Présentation du sujet : La problématique du lieu culturel dans l'évolution des pratiques culturelles

Les églises sont fondamentalement des lieux qui appartiennent au domaine culturel. Elles ont été les espaces d'expression et de représentation des œuvres et des artistes au cours de toute l'histoire de la culture occidentale. Ces réalisations ont fait l'objet de nombreux travaux d'analyse en histoire de l'art, que ce soit du point de vue architectural, artistique ou anthropologique. Concernant la période contemporaine, l'étude des relations entre l'art et l'Eglise s'est largement portée sur l'art dit « sacré », à savoir les réalisations d'œuvres religieuses (peintures, sculptures ou fresques, mobiliers liturgiques ou vitraux) par des artistes contemporains. Pourtant en observant l'évolution des pratiques culturelles, on distingue un autre champ de réflexion propre aux problématiques de la muséologie : l'église comme un espace, un lieu d'exposition pour l'œuvre. Il s'agit d'étudier des œuvres exposées de manière temporaire, dont l'intention n'est pas directement de satisfaire une commande religieuse pérenne, mais poursuivant une démarche autonome dans ces lieux. Pourtant l'église n'est pas espace neutre, comme un musée ou une galerie, où l'œuvre peut y dicter ses règles. C'est le lieu d'une pratique religieuse, concentrant des croyances et des rites, un lieu physique, symbolique, régi par un ensemble de règles. Comment alors le considérer ? Et si la « culture religieuse est indissociablement liée à l'art [1] », quand l'art contemporain s'invite dans l'église, qu'en est-il de l'esprit du lieu et de l'œuvre ?

Par ailleurs, la muséologie contemporaine ou science de l'exposition nous a appris à reconsidérer les conditions physiques de présentation des œuvres, comme ouverture théorique du champ d'action de l'art en interaction avec son environnement. Une œuvre ne peut être isolée du contexte dans laquelle elle est exposée et perçue. Dans cette perspective, il arrive souvent que les œuvres soient, au moins en partie, motivées par le lieu où elles aboutissent, où elles sont montrées, mises en culture, installées, chorégraphiées, projetées.... Ainsi, voir une œuvre dans une église n'est pas la même chose que de la voir dans un musée ou une galerie. De même, le choix d'exposer une œuvre dans une église témoigne d'une volonté particulière des producteurs de l'exposition, que ce soit l'artiste, la paroisse ou une institution publique. Une relation, un dialogue, s'établit entre le lieu consacré et l'œuvre contemporaine, et celle-ci doit être prise en compte.

En quoi l'église peut-elle se prévaloir d'être un lieu d'exposition pour l'art contemporain ? En quoi l'exposition de l'art contemporain dans une église constitue-t-elle un phénomène culturel donnant de nouvelles règles à l'exposition, au cadre perceptif de l'œuvre et aux finalités ecclésiales ?

La confrontation de différents champs culturels et artistiques : La nécessité de se baser sur une réalité tangible et sur un corpus de terrain.

Cette réflexion met en jeu deux domaines complexes : d'une part l'église en tant qu'espace religieux, historique, culturel et social, et l'art contemporain et ses multiples formulations. Il s'agit alors d'analyser la confrontation de ces deux univers et de comprendre par quels mécanismes ils sont amenés à se rencontrer puis à s'interpénétrer, tout en rendant compte de leurs diversités. Davantage, l'exposition d'une œuvre d'art contemporain dans une église est le fruit d'une relation individuelle et spécifique entre une paroisse et un artiste. L'axe principal de la recherche est ainsi la mise en dialogue de ces différentes sphères, acteurs et interprètes, afin d'aboutir à une définition ouverte d'un phénomène culturel récent et en probable expansion. Les initiatives culturelles dans les églises à Paris ne peuvent pas être considérées comme un mouvement général, dicté par telles ou telles instances publiques ou diocésaines. Les différentes expériences vécues dans les paroisses parisiennes dépendent beaucoup de la personnalité de leurs responsables et restent circonscrites à certains lieux, choisis pour leur dynamisme et leur rayonnement : l'église Saint-Eustache, l'église Saint-Merry, l'église Saint-Sulpice, ... ; les événements dans le cadre du Festival d'Automne et de la *Nuit Blanche* ; ou les initiatives culturelles menées par des instances religieuses (Association Art, culture et foi, la Galerie Saint-Severin, les Bernardins, le Seuil à la Chapelle Notre-Dame de la Sagesse) à l'intérieur ou l'extérieur d'espace cultuel.

Au nombre de ces paroisses répondent quelques initiatives culturelles, dont l'intérêt ne repose pas sur le nombre mais sur la diversité des différentes entreprises, des messages véhiculés et des personnalités rattachés à ces histoires. De l'exposition de paroissiens amateurs à la mise en espace plus aboutie d'artistes internationaux, tous types de manifestations sont permises.

Quelques exemples : Perspectives actuelles : les expositions dans les églises à Paris

Des initiatives ecclésiales : des lieux et des hommes :
L'Église comme acteur de la création contemporaine.

» Saint-Eustache :

Les expositions d'art contemporain à Saint-Eustache ont commencé avec le Père Gérard Bénéteau dès le début des années 1990, et sont, selon moi, le point de départ à une démarche novatrice et résolument contemporaine de l'implication de l'Église dans le champ artistique. Figure incontournable de la vie religieuse parisienne, il arrive à Saint-Eustache en 1986 comme vicaire. Ses premières réalisations d'introduction de l'art contemporain à Saint-Eustache furent la mise en place de crèches d'artistes, dont la première, « en 1988, a été demandée à Agnès B., qui tenait sa galerie dans la rue du Point du jour. En tant que galeriste, elle avait sollicité différents artistes pour faire chacun un personnage de la Nativité. Cela donnait un résultat assez hétéroclite [2] » Mais sa véritable rencontre avec l'art contemporain s'est faite autour de la lutte contre le Sida, pour laquelle la paroisse s'est fortement impliquée, avec l'ouverture de la galerie du Forum Saint-Eustache [3] : expositions en faveur de la recherche contre le sida, 1992-1995. Suivront de nombreuses expositions, grâce à l'engagement d'acteurs de la culture comme Suzanne Pagé, Laurence Bossé ou Ghilaine Germain au Musée d'Art Moderne, Jérôme Sans ou Alfred Pacquement. Par leur intermédiaire, la galerie Saint-Eustache exposa de grands artistes français de l'époque, Annette messenger, Bertrand Lavier, Jean-Luc Vilmouth...

En ce qui concerne les expositions à même l'église, en dehors des crèches, elles ont débuté à partir de 1993, lorsque le Père Bénéteau devint le curé de la paroisse. La première manifestation fut celle de Christian Boltanski, La Semaine Sainte, à Pâques 1994. Cette installation se déroula sur plusieurs jours du Jeudi Saint au dimanche de Pâque. Cette œuvre marqua éminemment la paroisse, mais aussi les historiens d'art. L'artiste avait élaboré son intervention comme une installation participative. Selon Gérard Bénéteau, l'art devait venir pour souligner les engagements de la paroisse, et renouer avec une tradition didactique, à savoir signifier par un autre langage aux paroissiens les enseignements du Nouveau Testament. Pâques est l'événement fondateur de la religion chrétienne, et la pratique totale de Christian Boltanski devait révéler cette unité. A partir des trois grands thèmes des jours saints (Jeudi Saint : don et partage ; Vendredi Saint : mort, absence, dépouillement ; Pâque : la vie), Christian Boltanski adapte sa pratique d'alors, dans les Monuments et les Réserves, et invite les paroissiens de Saint-Eustache à s'associer à une œuvre qui a pour matière les vêtements. « *Le Jeudi Saint, qui rappelle le dernier repas partagé, une grande table avait été dressée dans la nef et les gens étaient invités à laisser un manteau en quittant l'église.*



Boltanski, avril 1994
*La semaine sainte,
St-Eustache*

Le Vendredi, les manteaux ont été installés dans la nef comme des dépouilles. Et il y avait ces trois manteaux dans le chœur, qui représentaient le Christ et les deux larrons. Le jour de Pâques, les manteaux ont été empilés de chaque côté de la porte, où l'on sert la soupe populaire en hiver et que l'on rouvre le jour de pâques. Chacun était invité à prendre un manteau et à le mettre dans une voiture qui partait en Bosnie, où la guerre faisait rage [4] ».

On peut noter également la présentation de la vidéo *The Greeting* de Bill Viola, de décembre 2000 à janvier 2001, dans le cadre du Festival d'Automne. Cette vidéo est une expérience sur la temporalité et le rapport à la représentation. L'artiste y reprend en images animées extrêmement lentes la scène du tableau de la Visitation du Pontormo. Viola a cherché à rester au plus proche de l'œuvre originale et fait ressembler le film à une peinture animée, dans lequel la question du temps et du mouvement est fondamentale. Il émane alors une temporalité étrange et transcendante entre le passé, le présent et le futur. La décélération va de pair avec l'accélération. Aussi les salutations extrêmement ralenties que fait celle, qui pourrait se prénommer Marie, à l'autre personne, qui aurait pu répondre au nom d'Elisabeth, décomposent les expressions fugitives et les gestes ordinaires. La lenteur se répercute sur la lourdeur des drapés flottant au vent. Il s'agit du « *temps qui se fait, du temps dans son mouvement même que Viola nomme mouvement de la conscience : prendre conscience du temps, c'est entrer dans le monde des images mouvantes qui incarnent le mouvement de la conscience humaine [5] »*. Cette mise en exergue de la conscience du temps, et de la temporalité de l'œuvre d'art conduit pour Viola à mener une expérience métaphysique. Les effets visuels permettent d'explorer les relations entre perception et conscience, témoignant du pouvoir transformateur de l'art. Il s'agit d'atteindre par l'image en mouvement un autre rapport au temps ; pour Bill Viola, celui d'un temps spirituel, en référence aux philosophies traditionnelles.

En 2005, Gérard Bénéteau fut remplacé par le Père Yves Trocheris. Sous sa direction furent organisées des expositions plus régulièrement [6].

Aussi, la paroisse Saint-Eustache participe-t-elle aux manifestations organisées dans le cadre de la Nuit Blanche depuis sa création en 2002.

▸ Saint-Merry :

Dans le même quartier de Paris, coexiste un autre pôle artistique majeur, le Centre Pastoral Halles-Beaubourg à l'Eglise St Merry. Si sa vocation culturelle fut donnée par l'Archevêché en 1979, suivant l'ouverture du Centre Pompidou, elle profite de sa vitrine sur le musée d'art contemporain pour mener depuis trente ans des manifestations artistiques conséquentes, en organisant de nombreuses expositions, des concerts et des représentations théâtrales. Son curé depuis 2004, Jacques Mérienne, est à ce titre moins connu comme prêtre du diocèse de Paris que comme artiste, et homme de théâtre et de cinéma. Metteur en scène, on lui doit des spectacles bibliques, autour de la figure de Job ou encore l'oratorio Isaïe, crieur du cœur de Dieu, et également des adaptations de Witold Gombrowicz ou des stages pour comédiens.



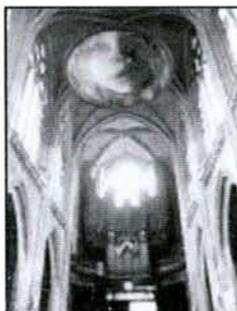
Puce-Muse, nuit blanche 2007
Saint-Merry 360,
egl. St Merry

En septembre 2007, s'est ouvert un grand festival d'art, A l'ombre du ciel, mêlant danse, musique, théâtre et arts-plastiques. Il débutait avec *la Nuit Blanche*, le 6 octobre, avec la performance sonore et visuelle du groupe électro-acoustique *Puce Muse, Saint Merry 360*. Ce groupe de plasticiens-scientifiques, dont les performances sont le fruit de résultat de recherches au CNRS, faisait la démonstration de ce qu'il nomme un « concert immersif » avec l'utilisation du méta-instrument [7], qui donnait une interprétation changeante du lieu au travers de la lumière, de la couleur et du son. Les spectateurs se tenaient dans la nef de l'église, qui était envahie par des lumières colorées variant au gré du son produit par les gestes des performers se tenant dans le chœur. L'évolution constante des projections infiltrant l'ensemble de la nef suivait les mouvements musicaux, et évoquait, en accéléré, les ombres colorées que laissent les vitraux au fil de la journée. Le temps d'une soirée, la ville est vue à l'envers ; de la nuit on évoque par la lumière les sensations d'un jour transfiguré.



H. Bonamin, nov. 2007
Portraits de guerre,
St Merry

Du 23 novembre au 7 janvier, Hugo Bonamin, jeune artiste franco-argentin, qui s'était déjà illustré dans l'église, lors de *la Nuit Blanche 2005*, exposait *Les Portraits de Guerre*, grands formats à l'huile réalisés dans un atelier sous les combles de l'église, où il était invité en résidence depuis l'été 2007. L'artiste, qui entretient une relation forte à ce lieu, a rencontré la paroisse Saint-Merry lors de *la Nuit Blanche 2005*, à l'occasion de laquelle il avait créé deux installations : une à l'intérieur, *Les Chaises*, l'autre à l'extérieur, *La Lutte*.



H. Bonamin, avr. 2008
La coupole des concertistes, St Merry

Par ailleurs, Bonamin a construit pour la paroisse, ce qu'il nomme : *La Coupole des concertistes* [8], un abat-son destiné à améliorer l'acoustique des concerts. Structure sphérique en bois brut, elle est habitée de l'intérieur par un portrait peint monumental, et dont l'inauguration s'est déroulée début avril 2008. Construite *in situ*, cette œuvre a un statut tout particulier, intermédiaire entre la présentation événementielle d'œuvres et l'installation permanente. Permanente mais non fixe, l'œuvre conserve la souplesse du système de l'exposition, car elle occupe l'espace selon deux positions différentes, comme une insertion mobile : lorsque le spectateur entrait dans l'église, il était immédiatement projeté dans l'univers des artistes. Si elle ne nuit pas à l'architecture ancienne, elle ne sert pas directement la vie religieuse du lieu, mais enrichit son activité culturelle. Elle se situe dans un équilibre entre conservation et usages actuels.

► Saint-Sulpice :

A des manifestations d'ampleur comme celle de Saint Merry ou Saint Eustache répondent des expositions plus ponctuelles dans différentes paroisses. D'autres paroisses exposent des œuvres contemporaines dont le propos, s'il est toujours en lien avec l'édifice, peut parfois entrer en conflit avec l'esprit et la pensée religieuse du lieu. A Saint-Sulpice, par exemple, à l'automne 2001, Faust Cardinali exposait *Baptême (une affaire liquide)* dans la chapelle des Fonts baptismaux. Il s'agissait d'une structure métallique, à l'intérieur de laquelle, un réservoir, rempli de résine blanche, se déversait une fois par jour sur un agrandissement de certificat de baptême disposé sur une table en dessous. L'installation fut très controversée.



F. Cardinali, sept. 201
Baptême, (une affaire de liquide)
St-Sulpice

Faust Cardinali disait vouloir immortaliser l'entrée symbolique dans la communauté chrétienne, en traitant la gravité comme un défi lancé aux lois de la pesanteur. Faust parle alors de la gravité physique, comme la métaphore de la gravité humaine, à laquelle tout mortel est soumis. Cette pesanteur amène alors l'individu à intégrer la communauté religieuse. Mais ce passage symbolique est conduit par un mouvement descendant, entraîné par une lourde substance. L'entrée dans la religion et le désir de spirituel, qui d'ordinaire est symbolisé par la légèreté de l'esprit se débarrassant des contingences du corps, se confronte ici à une matérialité toute terrestre, « *une gravité morale tendue vers un Dieu triste et fermé à toute ambition aérienne* [9] ».

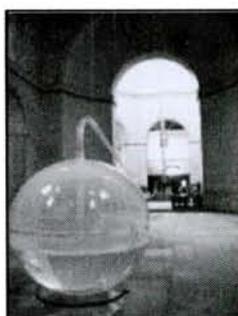
L'œuvre sulfureuse de Faust Cardinali développe une symbolique ambiguë du sacrement de baptême dans l'Eglise. Il est à la fois magnifié par la sur-proportion et la complexité du dispositif, mais aussi n'est pas conforme à une symbolique esthétique et spiritualiste, ressemblant davantage à un rituel païen, « spermatique » et mystique. De la même façon, l'œuvre subit une période de gestation jusqu'à son accomplissement, qui apparaît alors comme une révélation. Ce baptême symbolise entre autres la rencontre originelle de l'humain et du divin, selon les modalités de l'art contemporain.

Saint-Sulpice a aussi été le lieu d'accueil d'un projet ambitieux, celui de la *Pyramide de lumière (Lichtpyramide)* de l'artiste allemande, Gabriela Nafsteter. Œuvre itinérante, la sculpture éphémère a voyagé près de deux ans, entre 2000-2001, en passant d'églises réformée, catholique, orthodoxe et anglicane. A l'initiative du département d'art de l'Eglise protestante de Berlin, cette œuvre fut exposée à la période de Pâques à l'église Saint-Sulpice, sur le chemin d'une manifestation itinérante reliant douze églises chrétiennes sur les cinq continents [10]. A l'origine du projet, l'œuvre devait voyager dans cinq cathédrales, les cinq points cardinaux du volume renvoyant à ces lieux. Le parcours ayant été amené à s'élargir, les cinq coins évoquaient alors les cinq continents. La Pyramide était une structure légère recouverte d'un fin tissu blanc reflétant la lumière. Tenue par des filins métalliques, elle était présentée en suspension dans l'espace des églises. Elle s'ajustait à chacun des lieux de monstration, s'agrandissant, se rétrécissant, se dédoublant, exprimant la nécessité d'une adaptation et d'un échange entre les religions mais aussi entre les peuples.

Des initiatives publiques : l'église dans la politique culturelle

Si les paroisses peuvent être elles-mêmes les moteurs de manifestations culturelles, elles sont également des lieux privilégiés dans le paysage urbain de la ville, monuments historiques aux architectures monumentales, sous le contrôle et la gestion des instances de conservation de la ville et de l'Etat. Ces lieux sont alors des espaces d'accueil intéressants pour des événements artistiques publics cherchant des cadres prestigieux et rayonnants pour des œuvres d'art importantes.

► Le Festival d'Automne/ La chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière :



A. Ponomarev, fest. automne 2007
Verticale parallèle, St Louis Salpêtrière

Créé à l'initiative de Michel Guy en 1972 avec l'appui du président Georges Pompidou, le Festival d'Automne, naît à Paris en 1972, et devient très rapidement un véritable outil de production et de diffusion artistique pluridisciplinaire. Dans un esprit cosmopolite, il cherche aussi bien à faire vivre la ville et ses quartiers et de porter à la connaissance d'un public plus large l'art moderne national et international. Le Festival d'Automne, bien que ce soit une association indépendante, est subventionné par le Ministère de la Culture, la Ville de Paris et le Ministère des Affaires étrangères.

Les expositions font partie d'une programmation variée de représentations théâtrales, musicales et de danse. Chaque année, le Festival d'Automne investit des chapelles et des églises parisiennes pour en faire des lieux d'exposition d'œuvres contemporaines. A l'origine, sans lieux fixes, parmi les édifices religieux, la chapelle désaffectée de la Sorbonne fut la première à accueillir une exposition en 1975, *Le Grand Prisme* de Nicolas Schöffer. Puis en tant qu'église consacrée, la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, située au cœur de l'hôpital du même nom, devint un lieu phare du Festival, où, depuis les années 1980, un artiste est invité à créer une œuvre originale pour le lieu, commande officielle de la Délégation aux Arts Plastiques [11], et à réaliser dans cet esprit l'affiche du Festival [12]

A la Salpêtrière, le *Festival d'Automne* est devenu un rendez-vous incontournable. Ses expositions sont très médiatisées et redonnent chaque année à la chapelle une actualité, avec des articles qui paraissent dans la presse générale (on trouve chaque année des articles sur ces expositions dans *Libération* ou *Le Monde*), mais également dans la presse spécialisée (*Beaux Arts Magazine*, *Art Press*...). Autre avantage de cette manifestation, l'accord passé avec le Festival assure à l'église une indemnisation financière et permet d'apporter des fonds pour l'entretien et le fonctionnement du lieu.

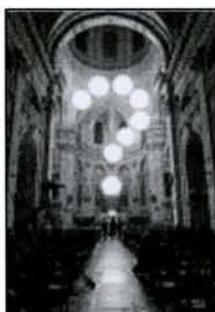
▸ La Nuit Blanche :

La Nuit Blanche imaginée en 2002 par Jean Blaise, le créateur du festival *Les Allumés*, sous la direction de la Mairie de Paris et de la Direction des Affaires Culturelles de la Ville, est un temps d'exposition éphémère à l'échelle de la ville. Les églises, éminemment présentes dans le paysage urbain, prennent au fil des éditions de plus en plus part à la programmation.

La première *Nuit Blanche* en 2002 comportait 27 projets dans la programmation officielle, dont une seule manifestation d'art contemporain se déroulait dans une église, *Nuit court* à l'église Saint-Eustache - programme de courts-métrage organisés par le Forum des images hors-les-murs, projection sur la façade.

La deuxième édition, dont la programmation artistique était assurée par six commissaires construisant chacun un parcours dans un quartier de la ville, occupait la façade de l'église Saint Merry avec l'installation vidéo interactive de William Forsythe, *City of abstract*, mais aussi Notre-Dame de Bonne Nouvelle où Cédric Pigot, Ana Englensson, Pierre Bongiovanni proposaient *Self/Less Self (Soi sans soi)*, une performance accompagnée d'une projection vidéo.

Sans retracer tout l'historique des *Nuits Blanches*, chaque année le nombre des églises investies a augmenté, jusqu'à inspirer au Diocèse un véritable partenariat artistique. *La Nuit Blanche 2007*, 16 manifestations, qui ont eu lieu dans 13 églises, ont été proposées d'un commun accord entre la Direction des Affaires Culturelles de la Ville, le curé de chaque paroisse et l'association diocésaine *Art, Culture et Foi* présidée, depuis 2001, par Isabelle Renaud-Chamska. Parmi quelques unes des réalisations, Saint-Eustache présentait dans son chœur l'installation de Lydia Dambassina, trois tapis où étaient abandonnées de nombreuses chaussures, métonymie de tous les exodes et de toutes les hospitalités, demeure où reprendre des forces avant de continuer la route. A l'extérieur, Pleix, avec ses projections photographiques dans les trois baies de la façade sud de l'église, invitait à mettre en parallèle et en opposition le culte du corps et le culte de l'esprit.



R. Stadler, nuit blanche 2007

Point d'interrogation,
St Paul St Louis

A Saint-Paul-Saint-Louis, où l'interrogation métaphysique de Robert Stadler prenait forme mystérieusement dans le volume de la coupole à l'adresse de chacun des visiteurs.

Dans un courrier envoyé aux membres de l'association, Isabelle Renaud Chamska dresse un bilan très positif de la manifestation : « *Les églises se sont trouvées être des lieux privilégiés dans lesquels entrer pour faire une expérience artistique forte et intime [...] La mention de notre Association et de ses manifestations était insérée dans les journaux présentant le programme de La Nuit Blanche. Une bonne couverture médiatique nous a assuré une audience inhabituelle auprès de journalistes culturels tournés vers l'art contemporain surpris - et souvent heureux - de découvrir la capacité d'accueil manifestée par nos communautés [13]* ». Cette manifestation montre clairement la volonté des églises parisiennes de prendre part à des initiatives culturelles, qu'elles ne pourraient pas poursuivre indépendamment.

Lorsque les pouvoirs publics sollicitent les pouvoirs ecclésiastiques dans le cadre de manifestations artistiques, on voit s'engager un dialogue intéressant entre les deux instances. Si l'église est comprise pour ses qualités urbanistiques et identitaires, l'exposition publique est l'occasion pour l'église d'avoir les fonds et le rayonnement nécessaires pour faire valoir à nouveau son rôle en tant qu'acteur culturel. Ce système d'échange est également profitable à l'œuvre d'art qui se nourrit de ce double discours.

Conclusion/ Ouverture

Se poser la question des expositions d'art contemporain dans les églises fait directement appel à un certain nombre de notions, allant de l'histoire au langage, du processus de création au cadre de réception, en passant par la réalité concrète et l'interprétation des œuvres dans l'architecture sacrée. En prenant Paris, ses églises et ses artistes comme cas particuliers, nous les dépassons pour nous engager dans une problématique vaste et complète. Si l'histoire des avant-gardes nous apprend le divorce idéologique des artistes de la tradition religieuse, les œuvres d'art actuelles reprennent place dans les sanctuaires selon d'autres modalités, témoignant d'un nouvel intérêt pour l'Homme, comme donnée essentielle du sacré et du religieux. Les Églises de leur côté ne s'y montrent pas insensibles, et, grâce aux paroles de certains représentants ecclésiastiques particulièrement charismatiques, elles ont compris depuis quelques années les enjeux d'un dialogue renouvelé avec l'art de leur époque. Entrant alors dans la sphère de la représentation, propre au monde de l'art contemporain, les paroisses parisiennes se mettent en exposition avec l'œuvre, et se confrontent à tous les publics, y compris les pouvoirs politiques.

Or, si ce sujet délicat est abordé sous l'angle du regard, des regards, c'est pour mieux démontrer que la rencontre entre l'art contemporain et les réalités religieuses est avant tout une question de points de vue, de celui qui crée, de celui qui dispose, qui regarde, qui interprète. Nous nous trouvons face à une autre définition de l'exposition, au sens contemporain du terme, à savoir un cadre perceptif et réactif dédié à l'œuvre d'art. La confusion entre les champs de la religion, de la foi, de l'amour de l'art et de la création aboutit à un ensemble, composé des lectures différentes, nécessairement orientées et résolument subjectives. De l'artiste au curé de paroisse, du responsable du patrimoine aux instances diocésaines, l'Œuvre et l'Église sont autant d'agents actifs qui font de cette rencontre fugitive un échange complexe et non moins productif. Le fait d'envisager les églises dans une problématique culturelle peut faire émerger certaines défiances ou animosités envers l'art contemporain, la religion ou les institutions publiques. À l'inverse, formes et idées concourent à dessiner les contours d'une nouvelle tendance de l'art actuel aussi bien qu'elles signifient la renaissance d'un acteur culturel, discret dans ce domaine depuis la fin du XIX^{ème} siècle, l'Église.

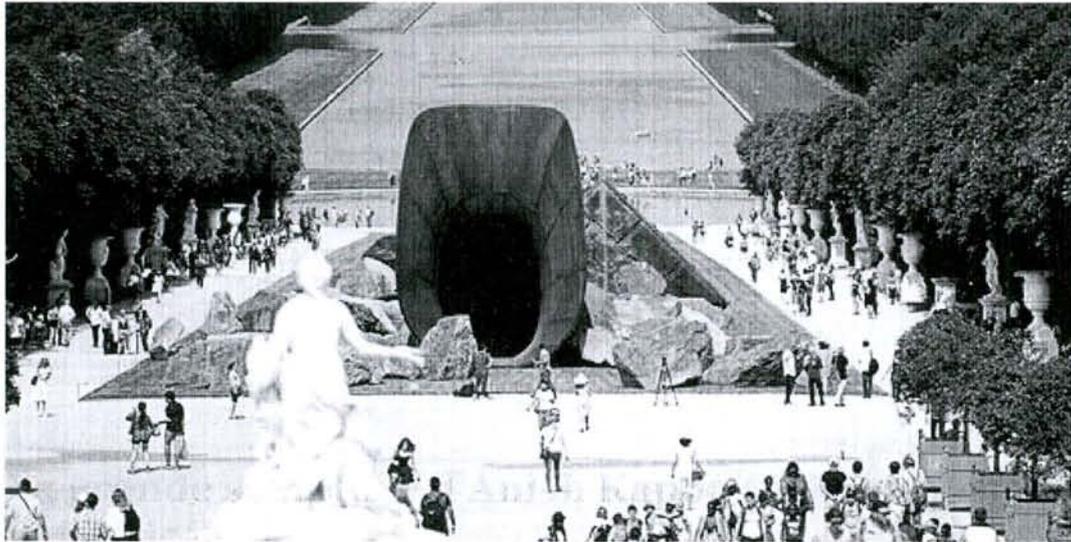
Charlotte Szmaraqd

Extrait du site : <http://www.protestantismeetimages.com/C-Szmaraqd-L-Eglise-comme-lieu-d.html>

La grande sculpture d'Anish Kapoor à Versailles vandalisée

L'œuvre, souvent qualifiée de « vagin de la reine », et dont l'installation avait créé la polémique, a été vandalisée par des jets de peinture jaune.

Le Monde.fr avec AFP | 18.06.2015 à 02h42 • Mis à jour le 18.06.2015 à 09h13



La sculpture de Anish Kapoor à Versailles, le 5 juin. Charles Platiau/Reuters

La plus imposante des œuvres du sculpteur Anish Kapoor installées dans le parc du château de Versailles, une trompe d'acier à la connotation sexuelle évidente, a été vandalisée par des jets « *superficiels* » de peinture jaune, a-t-on appris mercredi 17 juin auprès de la direction du domaine.

Lire (en édition abonnés) Anish Kapoor transforme Versailles en parc d'attractions

(/arts/article/2015/06/09/anish-kapoor-transforme-versailles-en-parc-d-attractions_4650627_1655012.html)

« Une dégradation de l'œuvre Dirty Corner a été constatée mercredi matin. Il s'agit de jets de peinture superficiels. Elle est en train d'être nettoyée », a-t-on précisé de même source. L'œuvre est souvent qualifiée dans la presse de « vagin de la reine », une formule que Kapoor affirme n'avoir jamais employée.

« L'obscurantisme de quelques-uns »

Installé dans l'axe principal du parc, sur le tapis vert, ce tunnel d'acier rouillé de 60 m de long s'ouvre en direction du château par une sorte de trompe, qualifiée de « *très sexuelle* » par Kapoor. Il est entouré d'excavations et d'énormes blocs de pierre (jusqu'à 25 tonnes), certains peints en rouge sang.

Aucune revendication de cet acte de vandalisme n'est parvenue à la direction du domaine de Versailles et aucun signe particulier n'a été relevé près de l'œuvre. Aucune plainte n'a été déposée. Les élus socialistes du conseil municipal de Versailles ont exprimé, dans un communiqué, leur « *indignation* » devant cette atteinte à la liberté d'expression, estimant « *inadmissible que l'art, vecteur d'émancipation, subisse l'obscurantisme de quelques-uns* ».

Précédent

0/0

Suivant

Versailles ouvert à l'art contemporain

En octobre 2014, une œuvre provocatrice en forme de sex-toy géant de l'artiste américain Paul McCarthy, installée place Vendôme à Paris, avait été vandalisée par des inconnus, qui avaient débranché l'alimentation de la soufflerie maintenant la structure gonflable et sectionné plusieurs sangles. Après cet acte de vandalisme, M. McCarthy, qui avait été giflé par un inconnu pendant l'installation de l'œuvre, avait décidé de la démonter.

Sans concessions, l'exposition de Kapoor à Versailles a suscité un début de polémique. Outre *Dirty corner*, l'artiste a positionné dans l'axe central du parc trois autres œuvres, deux grands miroirs et un *Vortex*, un bassin circulaire dont l'eau tournante s'ouvre en son centre vers les profondeurs. Le sculpteur britannique d'origine indienne a également placé dans un bosquet une sculpture cube percée de boyaux rouges et dans la salle historique du Jeu de paume un canon tirant des boulets de cire.

Versailles est ouvert depuis plusieurs années à l'art contemporain et certaines expositions, comme celles de Jeff Koons (2008), Takashi Murakami (2010) ou Joana Vasconcelos (2012) dans les appartements royaux, avaient suscité des controverses. Depuis ces épisodes, l'actuelle présidente du domaine, Catherine Pégard, nommée en 2011, fait appel à des artistes censés rechercher des correspondances avec le lieu.

Lire aussi [L'art des scandales à la française](http://m-moyen-format/article/2015/06/12/l-art-des-scandales-a-la-francaise_4653021_4497271.html) (/m-moyen-format/article/2015/06/12/l-art-des-scandales-a-la-francaise_4653021_4497271.html)

La création contemporaine, révélateur du patrimoine Moselle

Tous les soleils : la mise en lumière du haut-fourneau U4 à Uckange

La commande publique d'Uckange, inaugurée en octobre 2007 dans le cadre de la manifestation « Luxembourg et Grande Région, capitale européenne de la culture », constitue avant tout un formidable enjeu de requalification d'un site industriel et, plus largement, un processus de réappropriation du lieu par la population dont les histoires individuelles et collectives sont intimement liées à celle du haut-fourneau.



1.

Sébastien Faucon
Inspecteur de la création
artistique
Centre national des arts
plastiques (Cnap)

1. Maire d'Uckange, de 1989 à 2003, et président de la communauté d'agglomération du Val-de-Fensch de 2003 à 2008.

2. Avec la Délégation aux arts plastiques et le soutien du conseil régional de Lorraine, le conseil général de la Moselle et du Fonds européen du développement régional.

3. Aloïs Riegl. *Le Culte moderne des monuments, sa nature, son origine*, Paris, L'Harmattan, 2005, 123 p.

4. Paroles de Claude Lévêque, dans *Claude Lévêque*, d'Éric Troncy, Paris, Hazan, 2001,

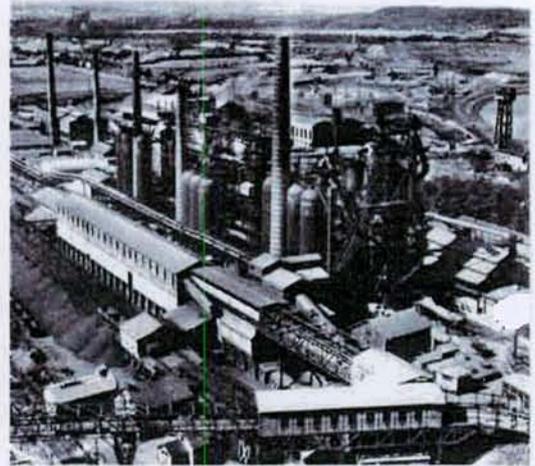
Installé en plein cœur du bassin sidérurgique mosellan, le haut-fourneau d'Uckange s'élève à l'entrée de la ville, à proximité immédiate de l'autoroute A30 entre Metz et le Luxembourg. Il témoigne de l'aventure sidérurgique qui a débuté en 1890 : les frères Stumm, industriels sarrois, choisirent cette petite ville pour y implanter une nouvelle usine de fonte qui connut, durant un siècle, une croissance de son activité jusqu'à sa fermeture en décembre 1991. Sous l'impulsion d'élus, et, notamment, du maire d'Uckange, Michel Paradeis¹, et d'anciens ouvriers, commencent quinze années de lutte pour la sauvegarde de l'usine, puis pour le classement du haut-fourneau U4, le seul des six hauts-fourneaux d'origine subsistant. En 2001, l'inscription à l'Inventaire supplémentaire des monuments historiques du U4 et de ses annexes, puis le transfert de propriété à la communauté d'agglomération du Val-de-Fensch (CAVF) en 2005 ont conduit à lancer définitivement le programme de réhabilitation et de commande publique.

La CAVF sollicite ainsi la Drac de Lorraine afin d'initier une procédure de commande publique, mise en œuvre par le ministère de la Culture et de la Communication². Si les sites industriels ont déjà fait l'objet de commande publique exemplaire, comme en témoigne le projet de l'artiste Jean-Luc Vilmouth sur l'ancienne manufacture d'armes de Châtelleraut en 1994, le site d'Uckange offre un véritable défi par son ampleur.

Figures 1, 3 et 4
Vues nocturnes
du haut-fourneau U4,
mis en lumière
par Claude Lévêque,
entre 2007 et 2011.

Photographies Marc Domage.
© Claude Lévêque.

Figure 2
Vue aérienne du site
d'Uckange en activité,
au début du xxe siècle.
DR.



2.

À l'issue d'une analyse des singularités du site d'Uckange, le projet *Tous les soleils* de l'artiste français Claude Lévêque (né en 1953, à Nevers) a été retenu tant pour ses qualités esthétiques que pour sa prise en compte du contexte géographique, social et économique. Cet artiste, qui a représenté la France à la biennale internationale d'art contemporain de Venise en 2009, porte une attention particulière à la question de l'œuvre *in situ* et de la mémoire des lieux. Ses installations révèlent une histoire sous-jacente et convoquent l'absence dont l'utilisation très fréquente de la lumière tend à renforcer le principe. Elles s'expérimentent dans un jeu sensoriel où le déplacement du visiteur est alors induit afin que l'œuvre le traverse et le marque.

Tous les soleils trouve à s'inscrire dans cette réflexion esthétique. L'œuvre se démultiplie, offrant, ainsi, une double perception : celle, lointaine et fugitive, d'une mise en lumière et celle, plus directe, d'un cheminement permettant au visiteur une appréhension didactique du processus industriel. Les éléments architecturaux défilent en un long plan séquence. Plus qu'un emprunt au monde cinématographique, ce cheminement s'enracine dans l'histoire du panorama. À la tombée du jour, la mise en lumière marque un basculement de l'œuvre vers la valeur contemplative de l'expérience. Ce soleil couchant, aux teintes rouges et or dans l'infrastructure du haut-fourneau, projetée, en une seule vision, le souvenir du métal en fusion.

Le 8 octobre 2011, vingt ans après la fermeture du site, l'artiste Claude Lévêque, en accord avec les élus du Val-de-Fensch, décide d'éteindre son œuvre en réponse aux annonces de nouveaux démantèlements de la filière sidérurgique lorraine par Arcelor Mittal. Le site du U4 est donc toujours dans cette période de glissement entre le monument « intentionnel » et le monument historique, pour reprendre ici la distinction d'Aloïs Riegl³.

S.F.

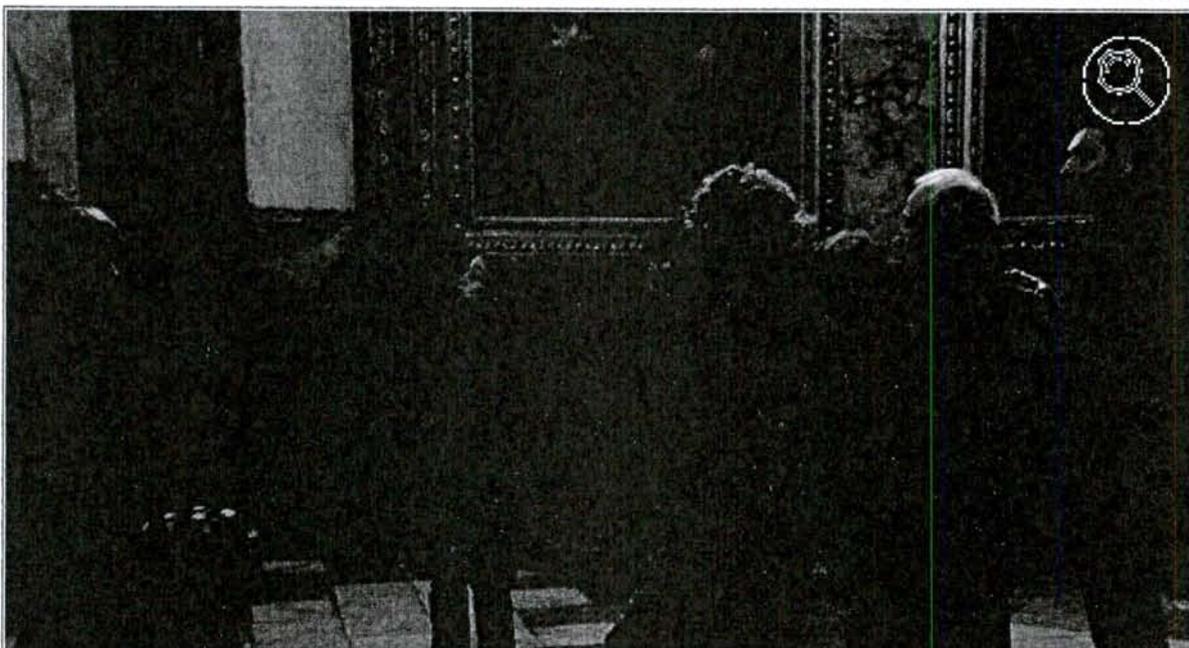
vendredi 02 décembre, 16:30, Sainte Viviane

Actualité > Grand Sud > Aveyron > Villefranche-de-Rouergue > Sorties

Publié le 28/11/2016 à 03:48, Mis à jour le 28/11/2016 à 08:51

L'art contemporain à la rencontre du patrimoine

Culture - Histoire - Projet de territoire



Les artistes vont se nourrir de la grande Histoire, mais aussi de la petite./Photo DDM

Depuis maintenant quinze jours, les six artistes sélectionnés pour le projet de territoire «Points de repère, repères de point», initié par l'Atelier Blanc, en partenariat avec l'Association des bastides et Aveyron culture, ont pris possession, et cela pour un mois, de leur quartier d'hiver dans six bastides du Rouergue : La Bastide-l'Évêque, Najac, Rieupeyroux, Sauveterre-de-Rouergue, Villefranche-de-Rouergue et Villeneuve.

Des rencontres publiques ont été organisées dans chaque bastide, un moment privilégié d'échange où les habitants des différents sites ont pu

découvrir le parcours, le travail de l'artiste accueilli dans leur mur et les prémices du projet en regard au patrimoine local.

Des liens se sont tissés, des invitations ont été lancées, les premières pierres ont été posées pour l'élaboration d'une œuvre participative. L'un a ouvert son grenier, l'autre sa cave, des histoires ont été racontées. La grande Histoire, celle dont les pierres sont chargées, et la petite histoire, celle qui retrace un parcours de vie, celle qui parle du sensible, ou plus simplement des gens.

Et c'est de tout cela que les artistes vont se nourrir pour donner corps à leur projet en lien avec le territoire aveyronnais. Un projet qui prendra forme au mois d'avril, lors du second mois de résidence des artistes, avec la participation des habitants. Une œuvre d'art réalisée à plusieurs mains qui prendra place dans l'espace public, dessinant un parcours jalonné par six créations, dans six bastides.

Durant leur séjour, les artistes interviendront également dans les écoles pour initier les enfants des bastides participantes au projet, à l'art contemporain. Six heures dédiées à la découverte d'un langage et à la pratique artistique propre à l'intervenant. Ils pourront selon les projets aborder tout aussi bien la sculpture, la photographie, le modelage, l'installation ou encore la performance.

Le projet de territoire «Points de repère, repères de point» est une proposition de dialogue entre le patrimoine et l'art contemporain, mais c'est avant tout une aventure humaine où les deux maîtres mots seraient la rencontre et l'échange.

Vous pouvez aller rendre visite aux artistes dans leurs ateliers respectifs, un espace mis à disposition par les mairies dans chacune des bastides. Et si dans ce mois de novembre finissant et un mois d'avril à venir vous n'en aviez pas l'occasion, l'Atelier Blanc vous invite à partager une journée pas ordinaire, le samedi 29 avril, pour découvrir sous forme de parcours l'ensemble des créations installées dans l'espace public. Ce jour-là, tous les acteurs du projet seront réunis pour partager tout un éventail de nourritures, qu'elles soient terrestres ou spirituelles.

La Dépêche du Midi

**«Si Koons fait un flop,
on ne recommencera pas»**

- Par Propos recueillis par Valérie Duponchelle et Sébastien Le Fol
- Mis à jour le 16/09/2008 à 10:53
- Publié le 11/09/2008 à 10:52 Le Figaro



Le président de l'établissement public de Versailles s'explique sur la présence des œuvres de l'artiste américain au cœur du château.

LE FIGARO. - Pourquoi ce choix de Jeff Koons ?

Jean-Jacques AILLAGON. - Tant qu'à inviter un artiste à Versailles, il fallait viser un artiste d'une notoriété absolue. Jeff Koons est l'un des plus célèbres et Versailles, l'un des monuments les plus célèbres du monde. Outre cette adéquation de notoriété, Jeff Koons est un artiste cultivé. Quand «le plus baroque des artistes néopop» regarde Versailles, il comprend Versailles. Il ne ferme pas les yeux.

Ce que Versailles apporte à Jeff Koons est évident. Qu'apporte-t-il à Versailles ?

Versailles lui apporte une grande joie. Il est très fier d'être le premier artiste contemporain accueilli par Versailles. Ce qu'il apporte à Versailles, c'est son regard, son intelligence du lieu et cette capacité à nous inviter à regarder Versailles, à éviter que Versailles échappe à la banalité née de l'habitude. On se rend compte de la formidable justesse de l'exercice. Balloon Flower 3 (Olive), dans la Cour royale, est une œuvre en acier qui réfléchit le décor, démultiplie l'image du château, crée une relation dynamique entre le bâtiment, le décor, les gens, les visiteurs et l'œuvre. Moon (Light Blue) dans la galerie des Glaces, c'est un mariage puissant. Malgré l'été pourri et donc pauvre en fleurs, Split Rocker

éclaire le parterre de l'Orangerie. Hanging Heart (Red/Gold) trône dans l'Escalier de la reine. François Pinault a souhaité le voir aussitôt accroché.

On attribue l'idée de Jeff Koons à François Pinault. Vrai ou faux ?

À la conférence de presse de la présentation de la Pointe de la Douane, on a demandé par boutade à François Pinault : «Maintenant que M. Aillagon est à Versailles, fera-t-il venir Jeff Koons à Versailles ?» Et François Pinault de répondre : «Pourquoi pas, si M. Aillagon le souhaite.» Ensuite, cette affaire m'était sortie de la tête. Quand, l'année dernière, on a fait le bilan de Versailles Off qui invite des artistes à présenter leurs œuvres dans divers espaces du château, son commissaire Laurent Le Bon trouvait l'effort déployé disproportionné par rapport à sa durée. Il m'a proposé qu'à partir de 2008, on invite plus longtemps un seul artiste avec un large choix d'œuvres existantes. Il m'a suggéré Jeff Koons, grand artiste qui n'a jamais eu d'exposition en France, faute de pièces dans les collections publiques. La seule des collections publiques françaises est celle du Frac d'Aquitaine, New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Dry, exposé aujourd'hui dans l'antichambre du Grand Couvert. La cote de Koons sur le marché international rend l'exercice difficile : les prêteurs sont peu enclins à prêter ce qui est devenu un patrimoine très coûteux. Les valeurs d'assurance sont importantes. J'avais travaillé avec Jeff Koons pour le Split Rocker à Avignon, puis au Palazzo Grassi à Venise. Je l'ai souvent rencontré chez François Pinault. Je lui avais remis la Légion d'honneur. Je l'ai appelé. Il est aussitôt venu et on s'est mis au travail. Il fallait voir si les œuvres voulues étaient accessibles, faire le tour des propriétaires. Je me suis appuyé sur Elena Geuna, elle aussi commissaire, qui connaît tout l'univers Jeff Koons.

Quelle a été la réaction des conservateurs ?

Il y a eu discussion, et parfois des avis contrastés. Mais, aujourd'hui, les conservateurs se sentent tous positivement concernés par l'exposition. Ils voient, depuis l'accrochage, que ce choix n'est pas incongru, qu'il a un sens.

Les plus versaillais des Amis de Versailles vous reprochent de vous comporter comme un roi...

Je ne suis pas un roi. Je serais critiquable si j'étais négligent à l'égard du patrimoine qui m'a été confié. Depuis que je suis président de Versailles, on n'a jamais tant acheté pour les collections de Versailles. Nous venons d'acheter trois meubles royaux que nous faisons revenir à Versailles. J'ai trouvé le financement. On n'a jamais tant restauré les décors et les bâtiments de Versailles que depuis que j'y suis.

Cherchiez-vous le consensus ?

La mise en scène de la tétralogie par Patrice Chéreau à Bayreuth a fait scandale et, aujourd'hui, on la considère comme une des plus grandes mises en scène de Wagner. Je ne suis pas là pour scandaliser. Mais aucune programmation culturelle, de théâtre, d'opéra, de musée ne peut se faire sur la recherche du consensus.

L'art contemporain fait-il partie de la donne désormais obligatoire dans un musée ?

Il ne s'agit pas d'une obligation. Il n'y a pas de «tautologie» de l'art contemporain qui serait le terminus de toute l'histoire de l'art. L'art contemporain est appelé, quand il résiste à l'usure critique du temps, à devenir de l'art d'hier et un jour de l'art ancien. Notre culture plastique ne nous interdit pas d'aimer à la fois Vélasquez et Louise Bourgeois. Cette juxtaposition est très tonique. L'art contemporain au cœur du patrimoine n'est-il pas en train de devenir une tarte à la crème ? Il faut que ça reste, tout comme Versailles, un acte exceptionnel. Pour l'année prochaine, j'ai programmé une exposition sur Louis XIV et une autre sur les costumes dans les cours d'Europe au XVIIe et au XVIIIe siècles. Notre premier devoir est d'entretenir ce patrimoine, de l'enrichir par des acquisitions, de le mettre en valeur par des publications et des expositions. Nous serions défaillants si nous ne faisons que des expositions d'art contemporain.

Le but est-il d'agrandir le public de Versailles, déjà à un seuil limite de fréquentation ?

Il y a beaucoup de monde à Versailles - 5 millions de visiteurs par an -, mais je souhaite qu'il y en ait plus encore. Nous recevons beaucoup d'étrangers et moins, proportionnellement, de locaux. Or, à chaque événement exceptionnel, les habitants de l'Ile-de-France se mobilisent. La Nuit des musées par exemple a attiré 90 % de Franciliens. C'est la raison pour laquelle nous avons organisé des nocturnes tous les samedis.

Et si Koons à Versailles fait un flop ?

On ne recommencera pas.

La création contemporaine, révélateur du patrimoine Ambronay, La Tourette

Monuments et création musicale

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

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



1
Arnaud Hollard
Architecte DPLG
Docteur en musique
et musicologie
du XX^e siècle, LHESS

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

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

Photographies R. Pichenc



2
Les actions menées dans des lieux comme le couvent de La Tourette à Èveux-sur-l'Arbresle (Rhône) ou l'abbaye d'Ambronay (Ain) témoignent de la richesse et de la complexité des liens qui peuvent se tisser entre un processus de création musicale et un monument qui en constitue l'ancrage à la fois architectural, territorial et mémoriel.

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



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

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



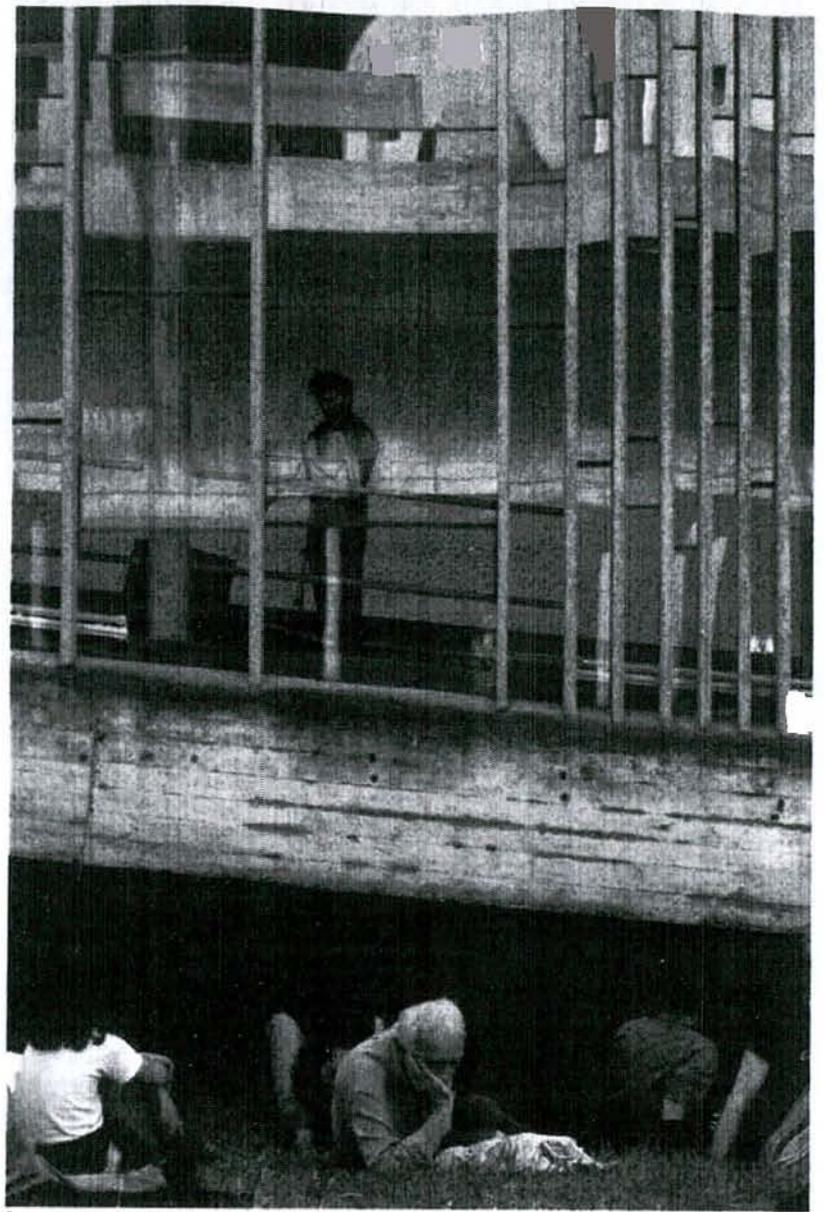
Parcours musicaux à La Tourette

À La Tourette, si une même ambition interdisciplinaire est au cœur de la programmation des résidences de création et autres séminaires, c'est surtout autour de l'espace physique du couvent, non seulement sonore mais également visuel, que se construit une relation fertile entre le monument et la création musicale.

Et pour cause : œuvre majeure de l'architecture du *xx^e* siècle, signée de Le Corbusier mais portant avant tout la marque de Iannis Xenakis, son assistant d'alors, le couvent de La Tourette est reconnu comme un édifice dont la conception elle-même renvoie au moins autant au monde de la création musicale qu'à celui de l'architecture (fig. 6). Le monument, dans sa matérialité la plus brute, est une constante invitation à la réflexion musicale, notamment par la mise en scène du mouvement à travers les espaces, le long d'une façade ou d'un couloir, dans un escalier ou face au grand paysage (fig. 5).

Le couvent de La Tourette constitue, en tant qu'œuvre de Xenakis, un héritage porté, valorisé et exploré par de nombreux compositeurs contemporains, mais c'est également un lieu qui invite à proposer des organisations spatiales originales pour l'œuvre musicale, comme autant de rencontres entre une pièce musicale et la « musique pétrifiée » du couvent. C'est ainsi, par exemple, que fut élaborée, en 2007, une « promenade-concert » à l'intérieur du couvent. Le public découvrait, en suivant le violoniste Jérémie Slot et la percussionniste Yang Yi Ping (fig. 4) – au rythme de moments musicaux croisant des œuvres de Xenakis, Varèse ou Bach –, une série d'installations sonores réparties dans le couvent.

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



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

A. H.

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

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

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

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



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

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

LE MONDE | 25.08.1988 à 00h00

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

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

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

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

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

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

L'homme qui créa le scandale

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

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

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

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

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

L'ordre règne à Puycelsi

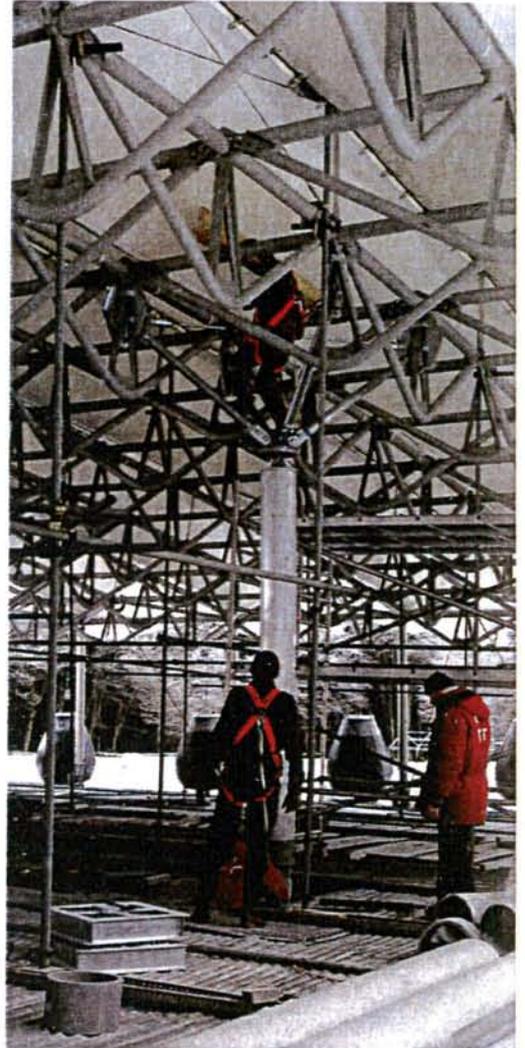
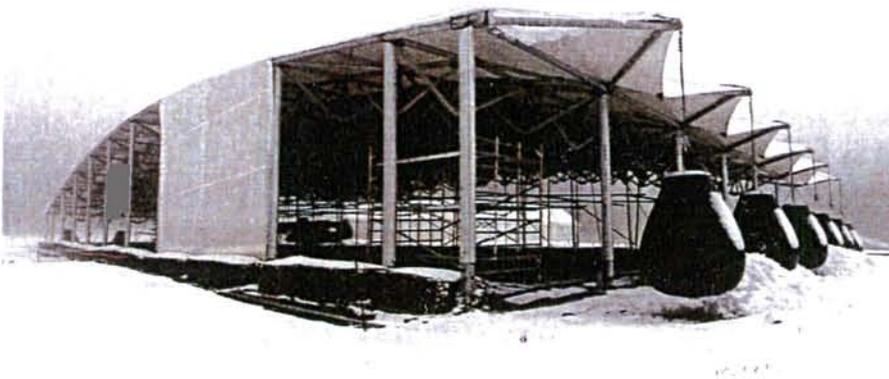
La nouvelle du méfait suscite sur-le-champ soupçons et hypothèses désobligeantes. Qui a détruit la statue ? Un escadron de bigotes enragées, ou les joueurs de pétanque, que la sculpture gênait dans la pratique de leur divertissement préféré, ou d'anonymes défenseurs du bon goût et des bonnes moeurs ?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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

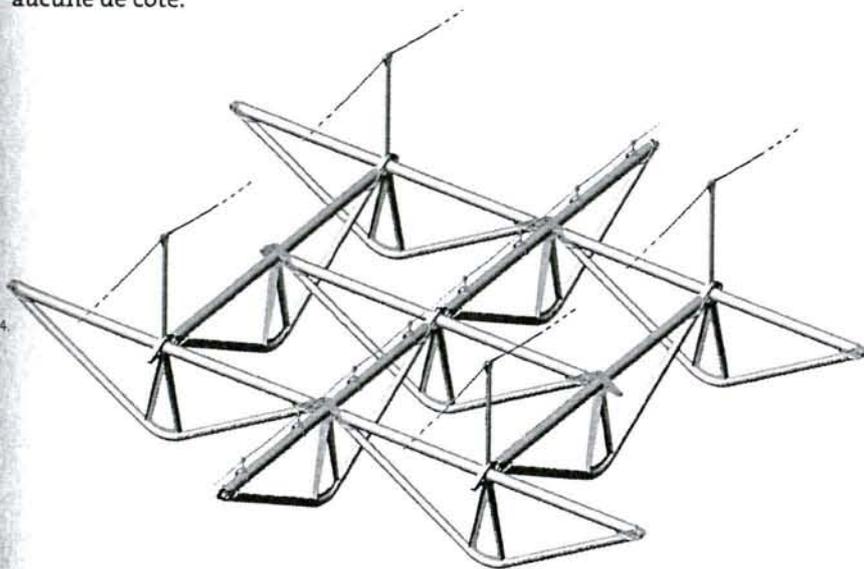
Vincent Guichard

Vincent Guichard
Directeur général
de Bibracte EPCC

Paul Andreu
Architecte

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

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



Page de gauche

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

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

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

Ci-dessus

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

© Paul Andreu et Bernard Vaudeville.

Un programme collégial

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

La passion au service de la création

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

La conception du prototype

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





8.



Une performance recherchée

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

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

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

Un principe de structure simple et modulable

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

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

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

Entre jeux d'assemblage et systèmes de poids

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

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

Une structure adaptée pour toutes les circulations

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

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

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

Paul Andreu

Fiche technique

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

Page de gauche

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

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

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

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

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

Photographies Antoine Maillier
 © Bibracte, sauf mentions contraires.

© Paul Andreu, architecte, Paris.

Huang Yong Ping installe ses « Empires » au Grand Palais

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



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

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

Allégorie de notre monde

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

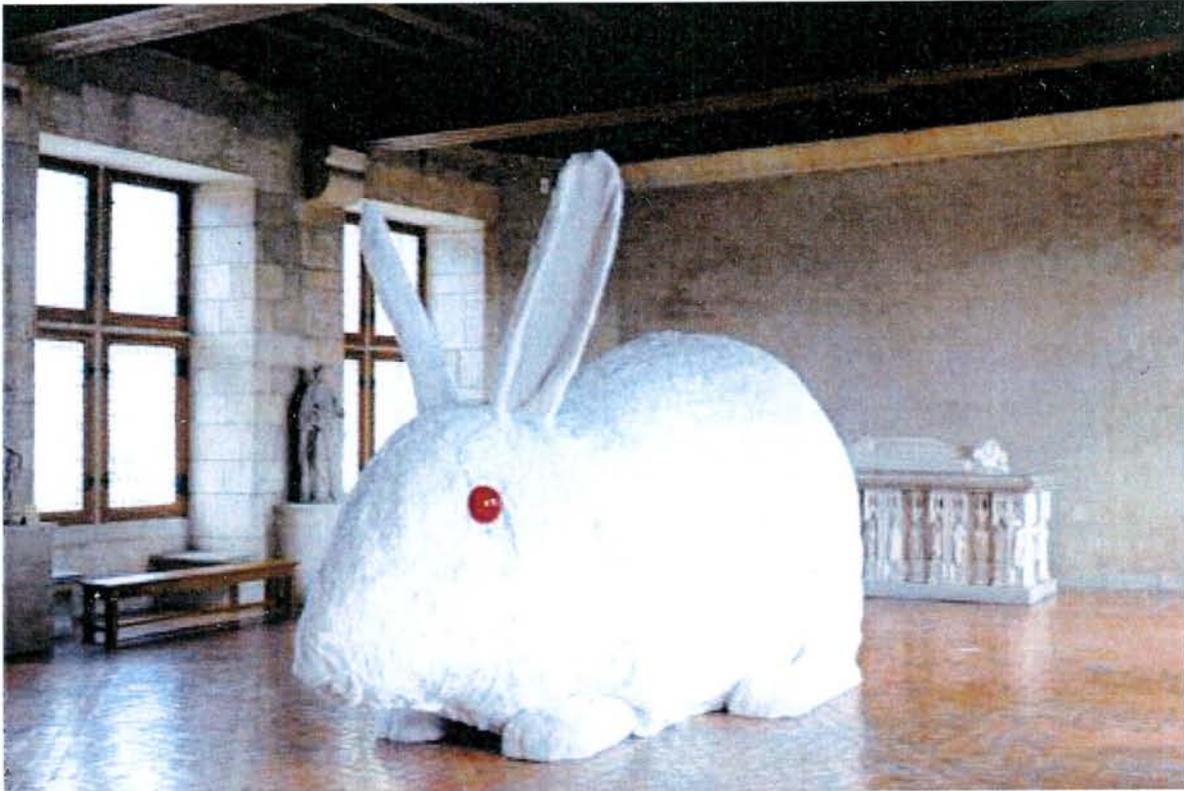
L'oeuvre de 980 tonnes baptisée « Empires » est une allégorie de notre monde, de ses stratégies géopolitiques et économiques Est-Ouest. Huang Yong Ping, en géant de la pensée expliquée en trois dimensions, fait le lien entre les deux, sans porter de jugement, ni délivrer de prophétie.

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

Judith Benhamou-Huet

Les monuments nationaux en quête d'art contemporain

Mis à jour le 28/04/2012 à 10:06



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

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

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

coupole.

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

Casser l'impression de déjà-vu

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

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

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

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

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

LIRE AUSSI:

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

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

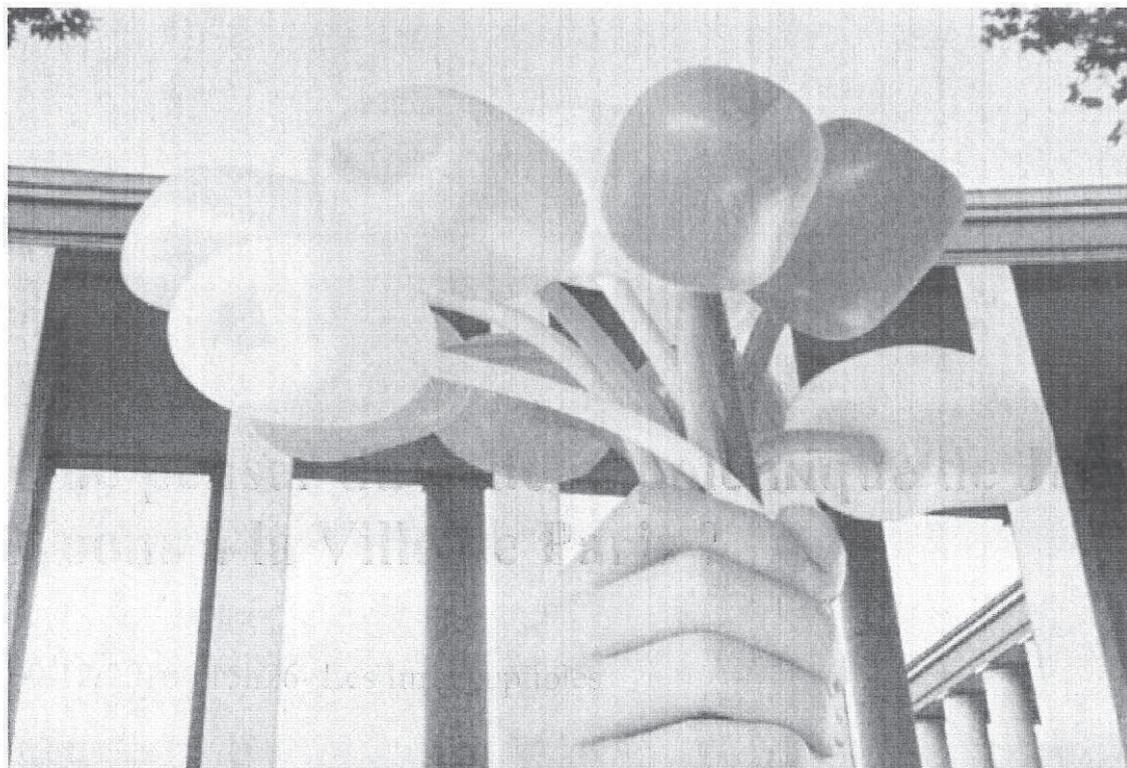
» [Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques \(http://mediatheque-numerique.inp.fr/index.php/actes_de_colloque/rencontres_du_patrimoine/exposer_l_art_contemporain_dans_les_monuments_historiques\)](http://mediatheque-numerique.inp.fr/index.php/actes_de_colloque/rencontres_du_patrimoine/exposer_l_art_contemporain_dans_les_monuments_historiques)



Claire Bommelaer

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

09/12/2016 | 15h26- Les Inrockuptibles



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



**Direction
générale
de la création
artistique**

Les publics de l'art contemporain Première approche

**Exploitation de la base d'enquête du DEPS
« Les pratiques culturelles des Français
à l'ère du numérique - Année 2008 »**

Laurent Babé

Les publics de l'art contemporain **Première approche**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Fréquentation annuelle de l'art contemporain

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. Pratiques amateur dans le champ des arts plastiques

1. Tendances générales

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

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

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

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

2. Le profil des praticiens amateur dans les arts plastiques

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

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

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

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

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

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

IV. Pratiques médiatiques du public de l'art contemporain

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

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

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



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

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

Fontaines jaillissantes

L'exercice périlleux que représente un ouvrage de circonstance était dû au joli talent de chorégraphe de Julia Eichten. C'est elle qui a conçu cette élégante fantaisie pour

1 sur 6
5 neuf exécutants, un artiste invité et les danseurs américains de la compagnie du L.A. 3/12/10

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



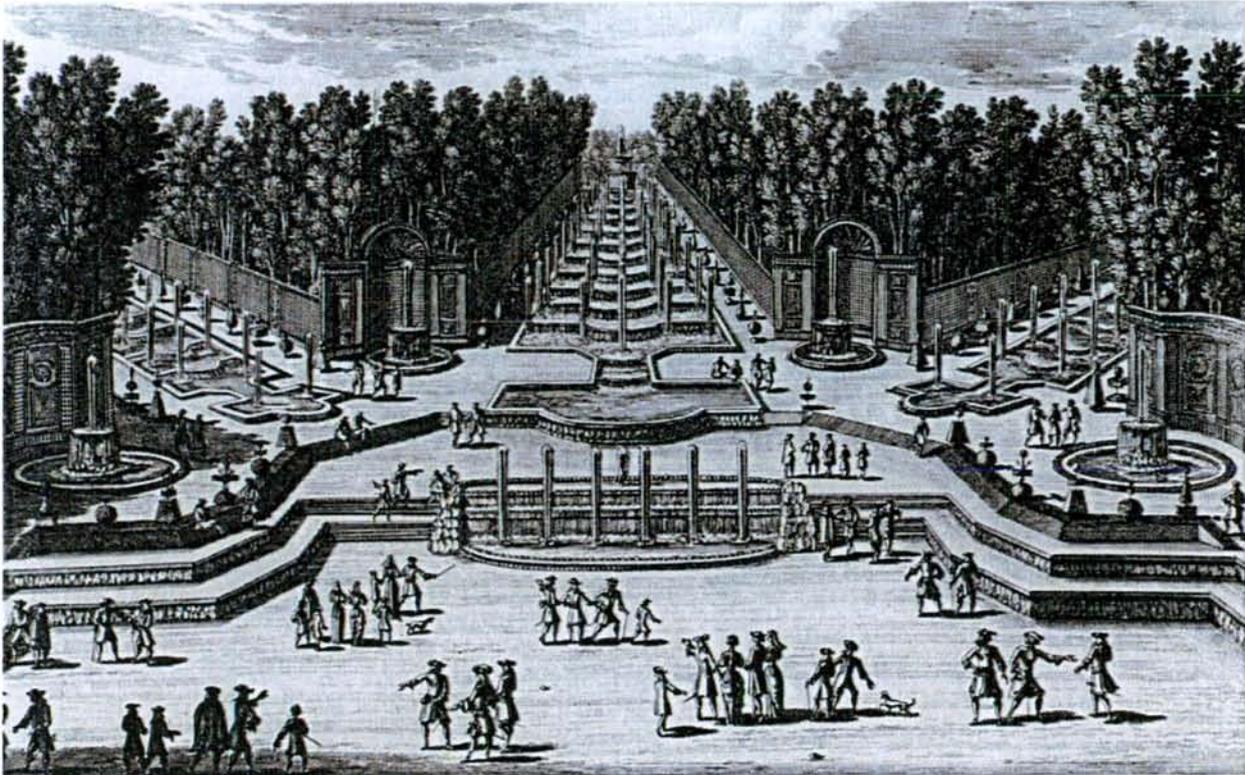
Comme on ne prête qu'aux riches, qu'aux sites célèbres ou aux personnalités renommées, ce divertissement à la façon du Grand Siècle aura vu le jour grâce au financement de la maison Van Cleef et Arpels.

L'un des plus ensorcelants bosquets de Versailles

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

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

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



Jardin contemporain

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

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

"Belles Danses"

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

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

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

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



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

Double rangée de catalpas

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

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

Raphaël de Gubernatis

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

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

Publié le 04/07/2015 à 19:02



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

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

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

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

De plus en plus de monde

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

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

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

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



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

De chapelle en chapelle

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

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

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

Jeu de miroir

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

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

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

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



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

La création artistique dans les monuments historiques

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

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

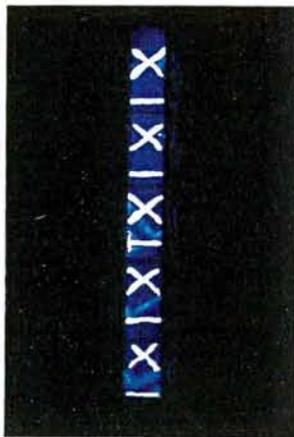


Figure 1
Georges-François Hirsch
Directeur général
de la Création artistique
Ministère de la Culture
et de la Communication

© ADAGP

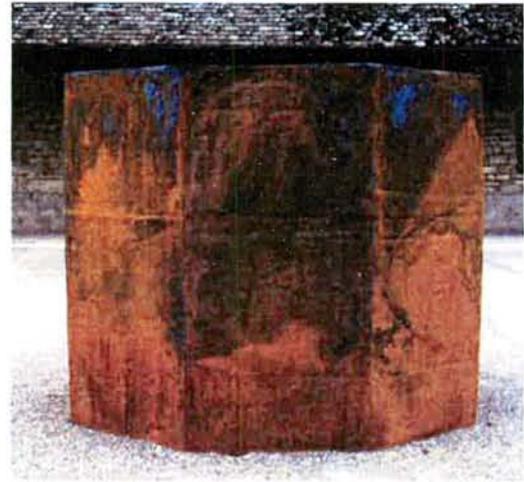
Figure 1
Verrière de François Rouan,
église Saint-Jean-Baptiste
de Castelnaud-le-Lez
(Hérault), réalisée par
l'atelier Simon Marq, 1994.
Ph. P. Schwartz
François Rouan
© ADAGP, Paris, 2012 / Cnap

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

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

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

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



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

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

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

© ADAGP

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

Le Centre national des arts plastiques et sa politique de dépôt

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

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

Georges-François Hirsch

Remerciements
à Françoise Ducros,
Jean-Pierre Sironi,
Dominique Arn,
Cristina Marchi
et François Gauthier.

Page de droite

Figure 4
Photo-souvenir: les Deux Plateaux de Daniel Buren, cour d'honneur du Palais-Royal, Paris.
Ph. Bernard Aclouque. © CMN, Paris; Daniel Buren. © ADAGP, Paris, 2012.

Figure 5
Decentre-Acentre, installation de Thomas Shannon, salle de la Lévitacion, château d'Oiron, 1992. Collection Cnap, en dépôt permanent.
Ph. Samuel Quenault. © CMN, Paris

Figure 6
Trait pour trait, installation en inox nature, d'Élisabeth Ballet, domaine de Kerguéhennec (Morbihan), 1993.
Ph. Dominique Drouot; Élisabeth Ballet. © ADAGP, Paris, 2012 / Fnac

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



region_centre_valde Loire_10monuments_nationaux

Patrimoine et art contemporain : les amants terribles.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Valérie Nam, juin 2015

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

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

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

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

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

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

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

LE MIRACLE DE LA RÉUSSITE

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

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

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

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

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

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