



La création contemporaine dans les écomusées et musées de société

ACTES DES RENCONTRES
PROFESSIONNELLES
DE LA FEMS
2023



9 782959 144608
ISBN 978-2-9591446-0-8





La création contemporaine dans les écomusées et musées de société

ACTES DES RENCONTRES
PROFESSIONNELLES
DE LA FEMS
2023

Préface

Commençons par tordre le coup à quelques idées reçues ou véhiculées dans les médias, qui ont pu émettre l'hypothèse que les écomusées et musées de société, dans un contexte de crise existentielle, se tourneraient vers la création par conviction, effet de mode ou opportunisme.

Eh bien non, la rencontre entre les écomusées et musées de société et la création contemporaine n'est pas récente, qu'il s'agisse des arts visuels, scéniques ou de l'écriture.

Sans remonter aux sources des musées d'ethnographie, où la main de l'artiste pouvait être déjà bien présente, rappelons l'appétence de la figure tutélaire de Georges Henri Rivière pour les artistes de son temps. L'exposition *Voir, c'est comprendre*, présentée au Mucem en 2018-19 montrait les connivences et les amitiés, les inspirations du muséologue, également musicien, mais aussi fin observateur de la société : il portait l'idée d'un musée inscrit dans son temps, avec tout ce qu'apportent les années folles, de l'art moderne au jazz et à la mode, de la photographie et du cinéma au music-hall, et comment cela peut rejaillir dans le musée¹.

Aussi, le choix de faire du lien entre création contemporaine et musée de société s'est naturellement imposé comme légitime pour conclure ce cycle de rencontres consacré à la muséographie, après les deux éditions précédentes portant sur l'engagement et les héritages.

Cette rencontre, si elle s'inscrit dans la durée, dans le projet du musée, est riche de sens. À la différence d'un musée d'art où la création actuelle constitue généralement l'aboutissement naturel d'un propos, cette rencontre revêt, par la confrontation avec des objets relevant d'autres domaines, une autre valeur, discursive. Qu'attendons-nous donc de celle-ci ? S'agit-il de prolonger l'utopie de l'approche pluri ou transdisciplinaire des écomusées,

¹ Visite virtuelle de l'exposition *Voir, c'est comprendre*, <https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/georges-henri-riviere>



de mettre en perspective nos collections ou de tisser des liens entre les objets et savoir-faire d’hier et ceux d’aujourd’hui ?

L’enquête lancée courant 2022 auprès du réseau sur le sujet, à laquelle un quart des adhérents a répondu, nous montre que les motivations varient selon les musées. Elles sont intimement liées à leur projet scientifique et culturel, leur territoire, et des formes d’actions spécifiques à chacun en découlent. Toutefois, quelques indicateurs nous montrent des tendances de fond : plus des trois quarts des répondants affirment réaliser des acquisitions dans le champ de la création, par don, achat, commandes ou résidences. Les formes artistiques couvrent un large champ, de la photographie à des œuvres monumentales qui prennent part à la scénographie. La mobilisation du corpus de collection est aussi souvent citée comme source d’inspiration pour les artistes : n’est-ce donc pas aussi un héritage de notre famille muséale à mieux assumer voire revendiquer, car au moment de leur création, de nombreux musées d’art et traditions populaires avaient été pensés comme des répertoires formels à même d’inspirer la création, voire d’en raviver le souffle.

En miroir de notre propre démarche, de nombreux artistes défendent le lien qu’ils souhaitent nouer avec un territoire, son histoire, ses habitants. Leurs créations se veulent souvent des révélateurs et leur démarche témoigne d’un engagement, rejoignant, par certains aspects, celui que nous défendons au sein du réseau.

Les textes rassemblés ici prolongent les échanges fructueux noués à l’occasion des Rencontres Professionnelles de la FEMS 2023 dans le Parc naturel régional des Vosges du Nord. Que tous les auteurs et autrices, ainsi que le comité éditorial soient chaleureusement remerciés de leur contribution.

Céline Chanas

Directrice du Musée de Bretagne
Vice-Présidente de la FEMS

Sommaire

I. Musées de société et création : proposer un espace artistique entre collections et visiteurs

1. Artistes à l'écomusée, au musée de société : de l'ambiguïté à la légitimité
Noémie Drouguet 6
2. Incarner une collection : un exemple de mise en jeu par les outils du spectacle vivant
Vidal Bini 14
3. Le design fiction à l'œuvre dans un musée de société
Fabrice Denise, Manon Lefébure 16
4. *Concordances* – une exploration dans les *Archives de la Planète*
Les ÉpouxP - Pascale & Damien Peyret 19

II. Création, collections et territoire : dialogues, co-constructions, porosités

1. L'art et la manière d'accueillir des artistes dans les musées de société
Entretien entre Nadine Gomez et Fabrice Denise 23
2. La résidence du photographe Charles Fréger et l'exposition *Souvenir d'Alsace* au Musée Alsacien
Marie Pottecher 30
3. L'art contemporain, exprimer la subjectivité dans un musée archéologique rural
Gaëlle Rybienik 34
4. Design en campagne
Emmanuel Tibloux 37
5. Une designeuse à l'écomusée
Mathilde Trotin 41

III. Créer les conditions d'un écosystème « musée – artiste – territoire »

1. Que faire de l'art contemporain dans un écomusée ?
Serge Chaumier, Estelle Rouquette 47
2. Les acquisitions d'œuvres d'art contemporain dans les écomusées et musées de société
Bénédicte Rolland Villemot, Mélodie Meslet-Tourneux 62
3. La politique de la Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé à Aubusson en création contemporaine
Emmanuel Gérard 69



I. Musées de société et création : proposer un espace artistique entre collections et visiteurs

1. Artistes à l'écomusée, au musée de société : de l'ambiguïté à la légitimité Noémie Drouguet	6
2. Incarner une collection : un exemple de mise en jeu par les outils du spectacle vivant Vidal Bini	14
3. Le design fiction à l'œuvre dans un musée de société Fabrice Denise, Manon Lefébure	16
4. <i>Concordances</i> – une exploration dans les <i>Archives de la Planète</i> Les ÉpouxP - Pascale & Damien Peyret	19

Artistes à l'écomusée, au musée de société : de l'ambiguïté à la légitimité

un travail en prise avec une communauté, un territoire, une collection, des archives, une histoire

Noémie Drouguet

Professeure en muséologie à l'École Supérieure des Arts Saint-Luc de Liège

L'une des caractéristiques du musée de société, affirmée depuis plus de quarante ans, consiste à questionner le statut que tient l'objet au sein de ses collections et plus largement au sein de son projet scientifique et culturel. Ouvrir les portes à l'art contemporain conduit-il au retour de la sacralisation de la collection ou de l'œuvre ?

Quand la mise en exposition de l'objet tend vers le geste artistique

S'il est rarement question d'envisager une démarche artistique dans les pratiques de collecte et de conservation, du reste peu visibles des publics, dans les missions d'exposition et de médiation en revanche, on peut déceler des intentions et des gestes de création de plusieurs ordres.

Tout d'abord, l'exposition peut être envisagée comme un acte de création : elle comporte une écriture originale, la construction d'un propos ou d'une narration, la constitution d'un corpus d'expôts inédit, un positionnement politique plus ou moins engagé. Dans l'exposition, l'objet est incorporé dans une scénographie, portée - dans le meilleur des cas - par des scénographes qui sont eux-mêmes des artistes, des créateurs¹. Dans les musées plus modestes, ce travail est conçu et réalisé en interne avec l'appui d'une équipe technique. Les professionnels des musées – conservateurs, conservatrices, médiateurs, médiatrices, designers, designeuses, artisans, artisanes, artistes – jouent avec des collections

¹ Un projet scénographique est toujours une interprétation unique d'un propos ; c'est une œuvre de l'esprit, le résultat d'une démarche intellectuelle et artistique (*Projet d'exposition. Guide des bonnes pratiques*, 2014, p. 30). Voir aussi les ouvrages d'Arnaud Sompairac : *Scénographie d'exposition* (2016) et *Espaces scénographiques* (2020), publiés par MétisPresses.



Vue d'une salle du *Musée cannibale*, l'une des expositions les plus emblématiques du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel et véritable manifeste de la "muséologie de la rupture" portée par l'institution.
© Séminaire de muséologie, Université de Liège



Au Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Pucousin à Dijon, l'ancienne conservatrice Madeleine Blondel avait confié à une artiste le soin de rédiger les textes dont la calligraphie animait des vitrines quasi immuables.
© Noémie Drouguet, 2003

de toutes natures : objets, documents, œuvres, spécimens, témoignages sous diverses formes... Dans tous les cas, l'ambition est de produire une composition dont s'empare le visiteur, et qui vise à le toucher sur le plan intellectuel et à déclencher une palette d'émotions. La mise en espace témoigne souvent d'une véritable recherche esthétique. Les objets sont incorporés dans une sorte d'installation, que celle-ci se place au service d'un discours plutôt didactique, d'une expérience immersive ou d'un partage de récits. Par ailleurs, aux vraies choses s'ajoutent des éléments de décor ou de contextualisation, des maquettes, des manipes derrière lesquels se cache le travail des artistes, des designers, designers, artisans et artisanes – soit tout un panel de créateurs et de créatrices. L'exposition comme création collective, même si elle n'est pas revendiquée en tant qu'acte artistique, est généralement signée dans le colophon que l'on découvre en début ou en fin de parcours.

Muséographes et faiseurs d'exposition sont parfois hissés au rang d'artistes. C'est le cas de Georges Henri Rivière dont l'unité écologique *La transhumance*, célèbre vitrine du Musée National des Arts et Traditions Populaires de 1975, a été présentée telle un chef d'œuvre dans l'exposition du même nom au Pompidou-Metz en 2010, consacrant au passage Rivière en tant qu'artiste. Il est vrai que cette composition a marqué un tournant, une avant-garde, dans l'ethno-muséographie. On ne peut non plus ignorer les expériences expographiques du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel et l'intégration au travail des commissaires de celui des scénographes et graphistes. Chaque unité d'exposition s'apparente à une installation d'art contemporain, l'ensemble est signé par une équipe d'auteurs-artistes.

Proposer une relecture des collections ou un point de vue alternatif

Inversement, il arrive de plus en plus fréquemment que des artistes et collectifs d'artistes soient invités à jouer le rôle de muséographe. Au cours d'une résidence, ils revisitent les *highlights* ou choisissent de présenter des objets restés dans l'ombre, exhumant parfois des trésors des réserves, pour en faire autre chose : des éléments constitutifs d'une œuvre, qui interpellent le visiteur. L'installation du collectif *Farine orpheline cherche ailleurs meilleur* en 2003 au musée POP, musée québécois de culture populaire à Trois-Rivières, n'est pas seulement surprenante sur le plan visuel, elle s'inscrit dans la thématique annuelle du musée, l'alimentation, en confrontant les objets et pratiques d'autrefois à l'industrie agro-alimentaire actuelle. Citons également le Mucem à Marseille, coutumier des résidences d'artistes et des cartes blanches, qui a installé une salle d'exposition spécialement dédiée à ces propositions alternatives au sein du Centre de Conservation et de Ressources.



Double vie du collectif *Farine orpheline cherche ailleurs meilleur*, installation par l'assemblage de dizaines d'objets au musée POP de Trois-Rivières en 2003. © Noémie Drouguet

Dans le domaine des arts appliqués et des arts populaires, travailler avec des artisans, artisans, designers et designers peut aussi permettre de remettre des techniques, des formes, des savoir-faire au goût du jour, comme nous le voyons à l'Écomusée de l'Avesnois ou à la Cité internationale de la tapisserie à Aubusson. Les créateurs et créatrices profitent des ressources du musée – collections, archives, documentation – pour inspirer de nouvelles réalisations.

La conclusion d'un parcours peut être confiée à un ou une artiste, afin d'inviter les publics à une autre lecture de l'exposition. La proposition peut être décalée, poétique ou ironique, ou encore offrir une perspective plus large. C'est ce que l'on constate au Red Star Line Museum à Anvers, qui retrace un pan de l'histoire de l'émigration européenne vers l'Amérique du Nord à la fin du 19^e et au début du 20^e siècles. L'artiste visuel Hans Op de Beek a proposé un film d'une dizaine de minutes qui, tout en délicatesse, estompe la référence historique pour adresser la question de la migration de manière intemporelle, rejoignant de ce fait les situations actuelles, avec beaucoup d'intensité².

² Le film peut être visionné sur le site de l'artiste : <https://hansopdebeek.com/works/2013/dance#>

Angles morts et trous de mémoire : un défi pour les créateurs

L'invitation à un artiste contemporain peut aussi servir à « combler des lacunes ». Si le musée veut aborder un sujet difficile à soutenir avec ses propres collections, parce que l'événement ou le phénomène a laissé peu de traces matérielles, ou s'il aborde un sujet sensible, potentiellement polémique, il peut tenter d'incorporer tout ou partie de son propos par le concours d'un artiste. Plusieurs registres d'intervention existent, depuis l'exposition d'une œuvre préexistante jusqu'à la résidence au musée, en passant par la commande d'une œuvre spécifiquement dédiée au lieu.

Par exemple, le Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg a travaillé sur la question de la pauvreté au Luxembourg, une réalité peu visible et souvent minimisée dans un état considéré comme riche. Il a exposé l'œuvre d'Albrecht Wild, qui dans une démarche artistique et anthropologique, est allé à la rencontre de mendiants et a collecté des panneaux. Ceux-ci sont placés en vitrines dans les luxueuses salles du musée, ce qui provoque un contraste saisissant, presque dérangeant, et donc pertinent au regard des intentions de l'exposition.

L'engagement politique de l'artiste, son désir de susciter le débat public, sont aussi des raisons de faire appel à lui. Dans l'œuvre *History zero* présentée au Mucem en 2015, l'artiste grec Stefanos Tzivopoulos mêle la fiction à une ambitieuse démarche de documentation. Une telle intervention montre que le statut de l'artiste et le pouvoir

d'évocation de son œuvre questionnent l'institution. En effet, au premier abord, on peut se demander pourquoi cet artiste joue à l'anthropologue. Et pourquoi l'institution fait appel à lui alors qu'elle aurait très bien pu aborder le sujet de l'argent, de la circulation de la richesse, de la pauvreté et des monnaies alternatives elle-même, en s'appuyant sur ses propres équipes. C'est intéressant que le musée puisse faire de la place à d'autres formes d'engagement, qui touchent le visiteur autrement et le forcent à réfléchir.

Néanmoins, toutes les expériences ne sont pas aussi enthousiasmantes, comme quand l'institution est mise en difficulté pour aborder un sujet sensible et qu'elle préfère « déléguer » à un créateur externe la responsabilité d'évoquer ou de « remettre en contexte » des éléments douloureux de l'histoire récente. Dans ce cas, le positionnement de l'institution n'est pas toujours clair. Citons les « relectures » de l'AfricaMuseum de Tervuren dans lequel des artistes contemporains sont chargés de mettre à distance le programme sculptural du début du 20^e siècle, conçu comme un plaidoyer en faveur de l'entreprise coloniale belge.



À travers son œuvre *The Literature of Poverty* (2007-2011), présentée dans l'exposition *Pauvre Luxembourg!* en 2012, Albrecht Wild voulait conserver une part du destin des mendiants et sensibiliser à la misère. © Noémie Drouguet

L'objet qui parle : de la parole du collectionneur à celle des artistes

Une autre source de déception voire d'échec peut provenir de la confusion ressentie entre les œuvres d'art plastique contemporain et les collections du musée, voire entre une installation et une scénographie.

Enfin, la demande adressée à un artiste n'aboutit pas forcément à la création d'une œuvre. Il peut être invité à *travailler en artiste* sans qu'un résultat matériel en soit la finalité. Dans ce cas, le bénéfice peut être plutôt performatif ou devenir un vecteur de renouvellement des formes de la médiation culturelle³.

³ CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, 2^e édition, Armand Colin, Paris, 2017, pp. 129 et suivantes

Les étudiants et étudiantes des écoles d'art interagissent régulièrement avec les musées. Ces créateurs et créatrices en cours de formation étudient les pratiques artistiques et muséographiques, participent à des événements, effectuent des stages... À l'École supérieure des Arts Saint-Luc de Liège, nous avons pu compter sur la confiance d'un musée pour nous engager dans une expérience extra-ordinaire.

Ces trois dernières années, nous avons travaillé avec une collection muséale, déposée temporairement au sein de l'école et devenue le point de départ d'un programme de recherche-crédation. En effet, une partie d'une collection privée d'objets de design industriel acquise par le BPS22, Musée d'art contemporain de Charleroi, est accueillie et utilisée comme *support pédagogique* hors norme, que l'on peut manipuler voire faire fonctionner, ce qui n'est pas habituel au regard des règles de conservation muséale.



Une collection muséale qui transite par une école d'art : lampes, bouilloires, rasoirs, fers à repasser... et bien d'autres objets de design ont été utilisés par les étudiants, toutes disciplines confondues. © Noémie Drouguet

Ces collections sont devenues matière servant l'exploration de la perception haptique comme moteur de création en design, sujet de mise en scène photographique pour *faire parler* les objets ou encore prétexte pour aborder des enjeux sociétaux par le biais de la création ou de l'installation. En outre, la compositrice Sarah Wéry a créé des installations sonores, dans lesquelles les objets (rasoir, aspirateur, blender) sont mis en fonctionnement et amplifiés par des compositions électroniques. Les collections sont donc une ressource et un moteur pour la création⁴.

Bien conscient que la portée de sa collection n'est pas uniquement matérielle, le collectionneur Philippe Diricq vient régulièrement à l'école pour partager ses connaissances historiques et techniques, ainsi que diverses anecdotes. Chemin faisant, son récit porte aussi sur la constitution de sa collection, les choix qui ont balisé son rassemblement, les heureuses trouvailles et les curieuses rencontres qu'il a pu faire tout au long de sa vie. La parole du collectionneur est donc écoutée et transmise, tandis que les créations et les réalisations des étudiants et étudiantes font parler les objets sur d'autres registres, proches pour certains des réflexions portées par les musées de société sur les thèmes du genre, de la (sur)consommation, du développement durable, des trajectoires patrimoniales⁵, de l'attachement aux choses⁶, entre autres. Ces travaux bénéficieront également au musée.



Les étudiants et étudiantes en photographie ont imaginé d'autres vies pour les objets, comme cet aspirateur centenaire devenu accessoire de plongée. D'après Cynthia Colot, ESA Saint-Luc Liège, 2022. Travail photographique sur base de la collection Philippe Diricq conservée au BPS22 Charleroi

⁴ DROUGUET Noémie (dir.), *L'objet qui parle*, Outre.Muse Éditions, Liège, 2022

⁵ DEBARY Octave, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, Paris, 2019

⁶ BONNOT Thierry, *L'attachement aux choses*, Paris, 2014

De l’ambiguïté à la légitimité de l’artiste au musée

Il est permis de s’interroger sur la légitimité des rôles. Quand est-on un artiste ? Peut-on faire des expositions en artiste même si l’on n’en a pas la formation ou le diplôme ? N’est-ce pas ce qui se produit dans la plupart des institutions, à travers les gestes de mise en exposition ou dans la conception des médiations ? À l’inverse, l’artiste est-il légitime lorsqu’il devient muséographe ou médiateur ?

Les exemples présentés ici évoquent l’art contemporain, l’artisanat, le design, les savoir-faire qui se transmettent dans des domaines comme la tapisserie, le verre, le textile... mais plus largement les pratiques de toutes natures. Le créateur est donc un passeur de patrimoine immatériel mais aussi d’art populaire contemporain. Que leurs interventions s’inscrivent dans l’exposition, hors les murs, dans l’espace public, ancrées dans le territoire ou encore à travers ateliers et stages avec des enfants ou des adultes, on constate que les artistes favorisent la rencontre, créent du lien. Ils contribuent à la concrétisation du projet muséal, porté en première ligne par les membres du personnel des musées ou les bénévoles, mais en y ajoutant quelque chose de différent, de décalé, qui repose sur l’empathie d’une démarche participative, comme l’a fait Manon Lefébure dans le quartier de Noailles à Marseille. Ils travaillent aussi par frictions, comme au Musée de la Camargue où ils permettent à l’institution de s’attaquer à des sujets qui restent tabous aujourd’hui. Le travail, les femmes, l’argent et la répartition de la richesse, les questions coloniales et décoloniales traversent les musées de société.

Ces questions sont également portées par des artistes contemporains. Sur ce plan aussi, artistes et créateurs, invités ou partie prenante des équipes, renforcent et amplifient le rôle politique que le musée de société se doit de jouer.

Dès lors, c’est l’engagement à la fois des équipes et des publics qui peut se voir consolidé grâce à la création contemporaine. Une condition semble nécessaire toutefois : clarifier les rôles et éclairer les utilisateurs sur l’origine des propos qui sont tenus et des avis qui s’expriment. Pour le dire autrement : qui parle, depuis quel point de vue ? Lorsque l’échange entre les gens de musée et les artistes fonctionne bien, qu’il s’appuie sur une relation de confiance et de curiosité mutuelles, que la prise de risque est assumée de part et d’autre, l’expérience peut se révéler enrichissante pour toutes les parties – à commencer par les publics.

De l'histoire au récit, de la narration à la fiction, d'aujourd'hui à demain

Opérant à lisière du matériel et de l'immatériel, la création, quelle que soit sa nature, devient le véhicule de nouvelles images, de nouveaux récits, qui permettent de s'identifier, de *se mettre à la place de*, de s'imaginer. Dans l'exposition ou en marge de celle-ci, le travail de l'artiste contribue à rendre sensibles des faits absents⁷ au moyen d'un processus renouvelé des discours, y compris à travers un travail collectif ou participatif. Le travail de l'artiste offre une rencontre sensible enrichie, *augmentée*, alternative, engageant le corps des visiteurs et susceptible d'enrichir l'expérience de visite... et probablement aussi l'expérience des professionnels de ces musées.

Une démarche empreinte de sensibilité conduit à se projeter. Différentes recherches artistiques touchent au récit, à la narration et à la fiction. L'artiste a la capacité de rapprocher des choses hétérogènes, de faire des emprunts à différents champs, de manière à faire advenir quelque chose d'autre, d'emmener les visiteurs ou les interlocuteurs dans une vision inédite, originale, tout en fabriquant un espace commun. Jusqu'à un certain point, on pourrait décrire en ces termes le fonctionnement du média exposition, qui produit de la fiction et propose des combinaisons ; l'artiste le fait de façon plus affirmée, signée et participative dans certains cas. Rappelons que le travail artistique ne débouche pas forcément sur la fabrication

d'une œuvre mais peut se concentrer sur un protocole de recherche participative, de design social, ou des moments de performance, de restitution, de partage – qui peuvent sembler bien éloignés des arts visuels ou plastiques auxquels on pourrait s'attendre.

Les artistes contemporains s'intéressent aux problématiques de société actuelles et, à travers leur travail, ils peuvent offrir une ouverture sur la complexité. Une telle démarche ne se déroule pas *en atelier* mais aux prises avec une communauté, un territoire, une collection, des archives, une histoire. Le travail *en résidence* est certainement le plus riche car la recherche, dont la méthodologie s'apparente à certains égards aux sciences sociales, demande un temps d'immersion. Création contemporaine et musées de société se rejoignent en ce sens où ils observent, restituent et donnent à réfléchir sur les conditions de notre existence, comment être au monde aujourd'hui et se projeter dans celui de demain.

⁷ L'exposition peut être envisagée comme un « processus de visualisation explicative de faits absents au moyen d'objets et de mises en espace, utilisés comme signes ». DESVALLÉES André, SCHÄRER Martin et DROUGUET Noémie, "Exposition" dans Desvallées André et Mairesse François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, 2011, p. 140.

Incarner une collection

Un exemple de mise en jeu par les outils du spectacle vivant

Vidal Bini

Directeur artistique du Théâtre du Marché aux Grains de Bouxwiller

Lorsque Anne-Laure Nyari, directrice du Musée du Pays de Hanau, me sollicite pour proposer une intervention dans le cadre de la 19^e édition des Rencontres Professionnelles de la FEMS dédiées à la création contemporaine, cette invitation est le fruit de plusieurs années de collaborations multiples entre le musée et les artistes du Théâtre du Marché aux Grains. Cette dimension est importante car elle informe en grande partie sur la manière dont aura été construite la courte performance proposée. En effet, je connais déjà le musée et ses collections, je connais le bâtiment, son histoire, j'y ai vu plusieurs expositions temporaires, etc. Cela facilitera la réflexion avec Anne-Laure Nyari sur ce qu'il semble pertinent d'envisager pour cette intervention.

Je développe depuis plusieurs années un travail chorégraphique qui interroge la charge poétique de faits et sources historiques ou sociétales plus ou moins connus, mettant en relation trois notions : l'Histoire, la Mémoire et l'Identité. Il s'agit d'incarner – c'est-à-dire de mettre en corps – ces sources pour constituer une partition chorégraphique. Pour ce faire, j'ai développé des outils permettant de générer du mouvement à partir de représentations fixes.

Pour la performance qui nous intéresse ici, je choisis, dans l'exposition permanente du musée, la salle qui retrace l'histoire du Comté de Hanau Lichtenberg, la salle rouge. On y trouve de nombreux éléments, dans un ordre chronologique qui part de la droite quand

on entre dans la salle : originaux ou reproductions de tableaux et de sculptures, cartels explicatifs et même les chats momifiés retrouvés dans les murs de la Chancellerie. J'ai choisi cette salle parce qu'elle accueille nombre de représentations de corps, qui adoptent différentes postures en fonction de leur statut social ou de l'action dans laquelle ils sont engagés. Certains sont des personnes connues ayant existé, d'autres sont des représentations allégoriques, d'autres encore des anonymes représentés en masse, comme sur l'estampe du sac de l'Hôtel de Ville à la Révolution.



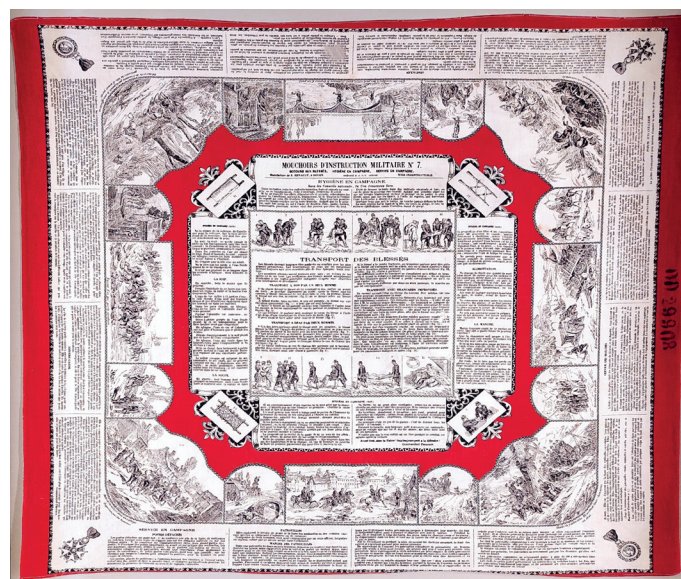
Performance de Vidal Bini au Musée du Pays de Hanau lors des Rencontres Professionnelles de la FEMS

Après avoir fait une sélection, ces corps vont devenir le matériau principal d'une danse composée à partir de leurs différentes attitudes, positions et orientations dans l'espace. D'abord proposée comme un simple enchaînement de postures, à mesure qu'elle se déploie, j'ajoute à cette danse des distorsions, des prolongements. Je transforme cette succession d'attitudes corporelles en une séquence dans laquelle on finit par voir le mouvement qui existe entre les figures, plutôt que les figures elles-mêmes. Les corps peints, dessinés, sculptés, reprennent vie. Ils glissent d'un passé figé par ses représentations immobiles vers un présent fait de mouvement, de mobilité, de danse.

À cette danse j'associe deux autres éléments : de la musique et du texte. Sur le plan musical, le choix est assez simple. Puisque les corps sélectionnés appartiennent à plusieurs époques, la question d'une justesse historique de la musique ne se pose pas. Je choisis donc une musique composée en 1980 par Laurie Spiegel sur des synthétiseurs. Anachronisme assumé qui vient contraster ces représentations de corps dont la plus récente date de la fin du 19^e siècle. Pour le texte, le choix est plus arbitraire, mais tient à la connaissance préalable, évoquée plus haut, du musée et de ses collections. Il s'agit de textes prélevés sur un mouchoir qui n'est pas exposé dans la salle rouge. Ce mouchoir date de la Première Guerre mondiale, c'est un mouchoir d'instruction militaire, qui comporte des illustrations, des schémas et des textes qui viennent informer les soldats sur l'hygiène, le secours aux blessés et les services en campagne – patrouilles, postes détachés...

Cet objet, et ce qu'il raconte de la guerre mais aussi de la structuration sociale du début du 20^e siècle en France, m'a toujours interpellé. Il est complexe à appréhender, à la fois émouvant, incongru, presque drôle. J'en extrais quelques passages, qui seront lus à voix haute par une personne qui assiste à la performance et qui se porte volontaire. Ce texte, lui aussi anachronique, vient ajouter une couche à ce qui se joue et contribue à la polysémie et à la poésie de l'ensemble.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit : la relation poétique entre une collection d'éléments inanimés, plus ou moins anciens, signifiants ou anecdotiques, et une pratique chorégraphique contemporaine. Il n'est pas question ici de médiation au sens où on l'entend souvent, c'est-à-dire une forme d'explication, de conciliation entre le public et ce qu'il voit. Il s'agit bien de création et d'interprétation, proposant un espace poétique entre – inter – l'exposition et le public. Le Larousse nous dit de la poésie : « qui est capable d'émouvoir la sensibilité, l'imagination par ses caractères originaux. » C'est la démarche que peut déployer un artiste contemporain qui interroge les patrimoines présentés dans un musée. L'artiste en extrait les caractères originaux et les interprète pour venir émouvoir la sensibilité et l'imaginaire du spectateur, par un acte de création ancré dans le présent.



Mouchoir d'instruction militaire, manufacture de E. Renault (fabricant) ; Henri Veit, début 20^e siècle, collections du Musée du Pays de Hanau à Bouxwiller

Le design fiction à l'œuvre dans un musée de société

Manon Lefébure

Designeuse, artiste plasticienne et artisane

Fabrice Denise

Conservateur en chef du patrimoine, directeur du Musée d'Histoire de Marseille

Le Musée d'Histoire de Marseille a la particularité d'être intégré à un centre commercial. Il s'ouvre sur un jardin des vestiges, ancien port antique, et fait se croiser des collections aux univers très différents – arts graphiques, photographie, archéologie, beaux-arts, ethnographie... Sa politique d'expositions temporaires situe Marseille à différentes époques de son histoire. S'agissant du contemporain, son approche est, de façon appuyée, participative.

Le programme *l'Objet d'une rencontre* poursuit le dialogue entre design et patrimoine matériel du musée. Il est porté par la direction des musées de Marseille, le musée, l'association Marseille Design Méditerranée et la Chambre des Métiers et de l'Artisanat de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. Il naît fin 2021 suite à un appel à manifestation d'intérêt. Vingt artisans et artisanes ainsi que vingt designers et designeuses sont invités à collaborer par duo, à allier leurs pratiques respectives pour créer une pièce commune qui entre en résonance avec les collections permanentes du Musée d'Histoire de Marseille, pour une large part issues d'un patrimoine de l'ailleurs. Au terme du projet, soixante pièces sont exposées au sein du parcours permanent du musée : une création du designer ou de la designeuse, une de l'artisan ou artisane, ainsi que leur production inédite et commune.



Préoccupé par les formes, les permanences et les ruptures, le musée interroge les questions de design à travers les époques © Manon Lefébure



« 15 septembre 2184, un objet de grande taille a été retrouvé par une équipe de chercheuses-plongeurs, au large des Catalans. Surnommé « La Capsule », ce vestige sous-marin, sorti de l'eau et exposé au Musée d'Histoire de Marseille, daterait des années pré-aquatiques, avant la montée des eaux de 2050. Les archéologues s'interrogent sur son usage. » © Manon Lefébure

L'exposition d'une durée de quatre mois (septembre à décembre 2022) a pu mettre en évidence la diversité des métiers, des matières et des domaines d'expression de ces deux disciplines intrinsèquement liées que sont l'artisanat et le design. Inscrit dans le parcours permanent du musée, *l'Objet d'une rencontre* fait écho aux collections. Le dispositif pose sur elles un regard neuf, ouvrant parfois une perspective plus lointaine de temps et d'espace.

Le projet *Les Capsules*, présenté par Manon Lefébure, artiste designeuse, et son binôme Anne Larouzé, artisanne d'art céramiste, est l'un des projets nés lors de ce programme. Il a été présenté lors de l'exposition *l'Objet d'une rencontre*.

Les deux praticiennes s'inspirent notamment du Téléscaque de Callelongue – une télécabine amphibie imaginée et développée en 1967 dans les calanques marseillaises. Elles s'appuient sur leurs rapports respectifs à la fiction et créent une imposante sculpture d'argile, mêlant techniques artisanales virtuoses, design fiction et enregistrement acoustique sous-marin. Un dispositif de médiation indirecte, imprimé sous la forme d'une gazette datée de 2184, projette un futur proche fictionnel dans lequel *La Capsule* aurait été retrouvée.



« Dans des musées futurs, les carcasses de nos véhicules et de nos objets du quotidien remplaceront les amphores. Ancrées dans l'histoire pluri-millénaire de Marseille, *Les Capsules* questionnent le rôle de « réserve de mémoire » du monde sous-marin côtier. Des vestiges gréco-romains aux ruines industrielles, un récit de nos modes de vie se retrouve dans ces fonds marins et fait patrimoine commun. » © Manon Lefebure

Exposée au sein de la collection d'archéologie du Musée d'Histoire, *La Capsule* d'argile est un faux vestige. Le dialogue entre cette pièce contemporaine et les amphores et épaves millénaires du musée interroge ce que nous léguons au futur – humain comme non-humain. Le projet puise son inspiration dans les utopies modernes et néo-futuristes d'implantation humaine sous l'eau. Il interroge la notion de progrès à l'ère anthropocène.

Initié en 2022 par une première installation au Musée d'Histoire de Marseille, le projet *Les Capsules* se déploiera à compter de 2024 lors d'une nouvelle saison sous la mer. Il réunira les partenaires scientifiques (Laboratoire de mécanique et d'Acoustique du CNRS), techniques (entreprise Vicat) et de diffusion de savoirs (association Opera Mundi). Une deuxième *Capsule*, liée à la première par un dispositif narratif et sonore, devrait ainsi apparaître sous l'eau... pour le plus grand bonheur des amateurs d'archéo-fiction !



Concordances – une exploration dans les *Archives de la Planète* Musée départemental Albert-Kahn

Les EpouxP

Damien Peyret, photographe, réalisateur documentaire et Pascale Peyret, photographe, plasticienne

En 2018, nous répondons favorablement à l'invitation de Valérie Perlès, directrice du Musée Albert-Kahn, et de la Drac Île-de-France, pour une résidence mission au musée. L'établissement, qui fait l'objet d'une importante rénovation, reste fermé au public depuis plusieurs années et n'ouvrira ses portes qu'en avril 2022. Il s'agit pour nous de faire vivre les collections hors les murs à la rencontre de publics variés.

Cette proposition nous offre la possibilité de nous immerger dans les *Archives de la Planète* avec l'expertise des équipes du musée et d'imaginer un dialogue avec les habitants des Hauts-de-Seine en résonance avec la programmation des établissements culturels des villes de Bagneux, Malakoff, Châtillon et Issy-les-Moulineaux.

La vidéo *Concordance* sert d'introduction lors de chaque rencontre avec les habitants des Hauts-de-Seine. Ce film de 13 minutes, exploration immersive dans les *Archives de la Planète*, s'inspire de la pratique d'Albert Kahn qui invitait

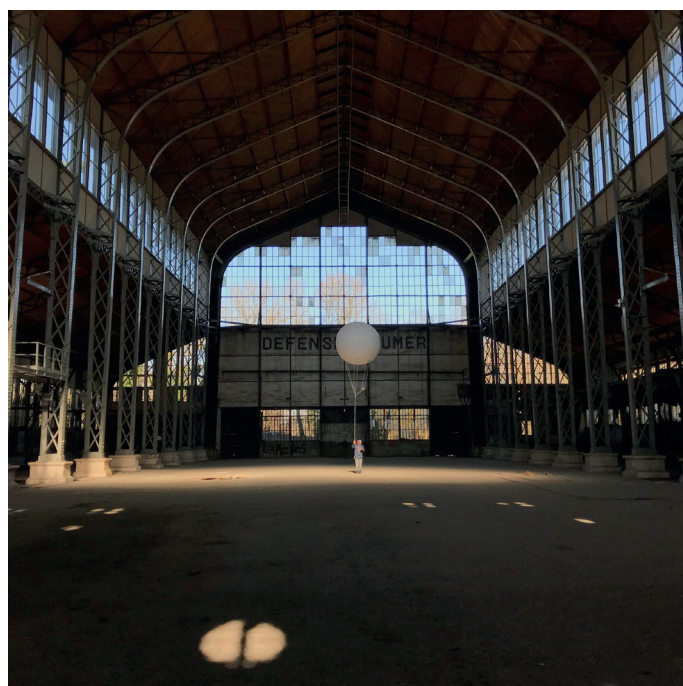
l'élite de son époque à visiter ses jardins et à découvrir le monde en image lors de projections. Nous proposons également au compositeur Martin Wheeler de créer une musique originale, performance acoustique inspirée par le montage que nous lui soumettons.

Cette lecture inédite du projet humaniste d'Albert Kahn, assemblage de fragments d'images fixes et animées, résonne singulièrement avec le monde d'aujourd'hui au fil des séquences historiques sur la vie chère, les riches, les manifestations, les réfugiés dans les Balkans, les altérations chimiques des autochromes d'Alep, les dernières pages du traité de paix signé à Versailles...

Pour donner à notre résidence toute sa mesure sur le territoire, Clémence Revuz, chargée de médiation et d'action culturelle au musée, nous propose d'articuler notre projet avec les institutions culturelles du département. Ainsi, nous établissons des liens avec les autochromes de la ville d'Alep et l'exposition des artistes syriens en exil à la Maison des arts de Malakoff. Le spectacle des Pinçon-Charlot *Pourquoi les riches*, au Théâtre de Châtillon, nous inspire une création vidéo avec les élèves de l'école Joliot-Curie de la ville sur le thème de la richesse et de sa volatilité – l'immense fortune d'Albert Kahn sera balayée par la crise de 1929.

Avec les collégiens d'Issy-les-Moulineaux, nous découvrons le contexte historique de la création des *Archives de la Planète* (1909-1931) en assistant à la mise en scène *Le Monde d'hier* de Stefan Zweig présentée au Théâtre 71 de Malakoff... Dans la même démarche hors les murs, nous investissons le Hangar Y de Meudon, avant restauration, pour tourner une vidéo avec des jeunes du département dans le dernier hangar à dirigeables. Alors qu'ils déambulent dans la gigantesque cathédrale de verre et d'acier avec un imposant ballon gonflé à l'hélium, nous projetons sur cet écran aérien des extraits du film *En dirigeable*.

Le travail réalisé au sein des différents ateliers est ensuite mobilisé dans une exposition présentée lors de la réouverture du musée. Elle prend place dans un lieu historique dont le nom nous fait rêver des mois durant : la Salle des Plaques. Espace écrin, salle d'archives conçue il y a un siècle et restée intacte, ce lieu qui aiguise notre curiosité reste inaccessible pendant la rénovation du musée. L'enjeu est d'y trouver place sans briser l'harmonie ni altérer la mémoire du lieu.



Concordance – Hangar Y © Les EpouxP – Pascale & Damien Peyret

Deux créations personnelles, qui marquent le début et la fin de notre résidence, viennent alors structurer l'espace. La vidéo *Concordance* est projetée sur l'une des baies qui ouvrent sur les jardins. L'installation *Coucher de soleil universel*, marquant la fin du projet, est présentée au centre de la salle. Elle s'inspire du rituel de projection conçu par Albert Kahn pour ses invités. En effet, chaque séance s'achève sur un coucher de soleil photographié autour du monde par l'un de ses opérateurs. L'objet est une couronne solaire de clichés découpés en fines lamelles, sélectionnés parmi le millier de crépuscules disponibles dans les collections. La forme rayonnante se décompose sur cinq verres glissés dans un support en bois à la manière des autochromes dans leurs boîtes de conservation originales. L'assemblage cinétique des fragments translucides de photographies réalisées à Carthage, Delhi, Haïfa, Suweida, Constantinople, Sofar... compose un hymne cosmique à la beauté du monde. L'installation *Coucher de soleil universel*, invite à une méditation sur l'unité de « notre petite planète » et rend hommage à l'humanisme d'Albert Kahn.



Des fac-similés d'autochromes et les QR codes associés permettent d'accéder aux vidéos réalisées avec les participants. Ils sont présentés entre les boîtes de conservation, chacune des créations accède ainsi symboliquement au statut d'archives. *Concordance* © Les EpouxP – Pascale & Damien Peyret



Concordance – Coucher de soleil universel
© Les EpouxP – Pascale & Damien Peyret

Pour présenter les travaux de ces ateliers, nous utilisons les vitrines grillagées des meubles d'archivage pour installer plusieurs fac-similés d'autochromes doublés de QR code, donnant accès à chacune des douze vidéos réalisées au cours des ateliers.

Nous faisons le choix de cette pratique actuelle en référence à la démarche d'Albert Kahn qui utilise les techniques modernes de son temps pour la constitution des *Archives de la Planète*.

Notre expérience au musée départemental Albert-Kahn connaît aussi un développement inattendu avec le premier confinement de 2020. Le musée souhaite donner de la visibilité à son action en postant régulièrement une vidéo des ateliers avec les publics. L'ensemble de la résidence est déjà en ligne sur l'application de voyage *Polarstep* qui rend compte de nos pérégrinations et actions sur le territoire tout au long de la résidence, mais la montée en puissance des réseaux sociaux pendant le confinement offre l'opportunité de diffuser largement les différents travaux d'exploration et relecture des *Archives de la planète*.

Cette action s'achève avec une nouvelle vidéo personnelle mise en ligne le premier mai 2020 : depuis le toit de notre atelier, nous projetons sur les murs des immeubles voisins les images de *Travailleurs le 1^{er} mai – chômez* réalisées un siècle auparavant, jour pour jour.

Notre goût pour les archives, leur relecture et leur détournement trouve au musée Albert-Kahn un terrain d'exploration unique et la fermeture prolongée du musée donne à cette expérience une dimension singulière. L'invitation à exposer dans le seul lieu historique resté intact comble notre goût pour les installations *in situ* en adéquation avec notre pratique artistique hybride qui associe installation, vidéo, photographie, son... Scénographie et dispositif d'exposition font partie intégrante de l'œuvre.



II. Création, collections et territoire : dialogues, co-constructions, porosités

1. **L'art et la manière d'accueillir des artistes dans les musées de société**
Entretien entre Nadine Gomez et Fabrice Denise 23
2. **La résidence du photographe Charles Fréger et l'exposition *Souvenir d'Alsace* au Musée Alsacien**
Marie Pottecher 30
3. **L'art contemporain, exprimer la subjectivité dans un musée archéologique rural**
Gaëlle Rybienik 34
4. **Design en campagne**
Emmanuel Tibloux 37
5. **Une designeuse à l'écomusée**
Mathilde Trotin 41

L'art et la manière d'accueillir des artistes dans les musées de société

Nadine Gomez

Directrice du musée Gassendi à Digne-les-Bains

Fabrice Denise

Conservateur en chef du patrimoine, directeur du musée d'Histoire de Marseille

Entretien entre Nadine Gomez et Fabrice Denise,

Nadine Gomez dirige le musée Gassendi à Digne-les-Bains. Elle partage au fil de cet entretien sa pratique de l'accueil des artistes dans les musées de société, au sein desquels le musée Gassendi occupe une place singulière. Nadine Gomez est atypique par sa formation initiale de géologue, mais aussi par sa manière d'occuper la multiplicité des rôles du musée. Son itinéraire la place à la croisée de la discipline artistique, du développement local et du tourisme culturel, dans une démarche d'intégration, une démarche durable.


« *Le musée est un sentier de montagne dans un paysage plat* »

Richard Nonas

FD : *Nadine Gomez, vous dirigez le musée Gassendi, du nom d'une grande figure scientifique du 17^e siècle. Le musée juxtapose collections scientifiques – autour de la notion de cabinet de curiosités, centrale dans l'esprit de Gassendi – et commandes artistiques. Il appartient à un territoire immense – 300 000 hectares – vide de structures artistiques. Quelle est la particularité de ce « musée mixte » ?*

NG : C'est à la fois « des œuvres dans un bâtiment », mais également une collection de 114 pièces sur le territoire, cette fameuse réserve géologique de Haute-Provence de 300 000 hectares. Le musée Gassendi a la plus grande collection d'œuvres en extérieur, œuvres inscrites dans son inventaire.

Le point de départ, c'est l'écomusée du Creusot. Il m'a donné envie d'être conservatrice. Je travaillais comme jeune géologue, j'avais 27 ans et je suis allée visiter l'écomusée parce que c'était une expérience qui était déjà très connue dans les années 1980. Quand j'ai visité l'écomusée, il s'est vraiment passé quelque chose : l'équipe qui travaillait dans ce réseau de musées en extérieur invitait des artistes contemporains, elle était mobile et militante. J'ai demandé si je pouvais venir travailler chez eux. Ils m'ont dit non, mais que je pouvais par contre venir faire un stage pour



devenir conservatrice de musée. Et j'ai dit oui ! J'étais déjà une géologue un peu particulière puisque à l'époque tous mes collègues partaient travailler pour les pétroliers, tandis que moi je commençais à travailler dans la protection de l'environnement, dans les Parcs naturels régionaux, le Parc du Luberon notamment. En parallèle, dans les années 1980, il a été décidé que, dorénavant, il fallait un conservateur dans les musées. La ville a ouvert un poste. Nous n'étions que deux à nous présenter, justement car c'était un musée mixte – musée et muséum. Il y avait autant de collections d'histoire naturelle que de beaux-arts. C'est ce qui m'a intéressé, cette juxtaposition des collections. L'histoire naturelle ne me faisait pas peur, du fait de ma formation initiale, donc je n'ai pas eu d'appréhension à gérer ces collections. Au contraire, j'ai bâti mon projet sur l'idée de les faire cohabiter avec les beaux-arts.

Dans le projet scientifique et culturel, j'ai fait un inventaire. Ce qui manquait totalement dans le musée, c'était la création contemporaine : le musée s'était arrêté à la fin du 19^e siècle, comme s'il n'y avait pas eu d'artistes après cela. C'était un musée qui était aussi très intéressant par ses collections beaux-arts de paysagistes du 19^e siècle et par ses collections d'histoire naturelle qui provenaient toutes du territoire. Mon constat a été que nous étions dans une petite ville – tout de même une préfecture – qu'il y avait des collections, une école d'art, des terminales arts plastiques... Mais sur tout le département, pas une collection d'art contemporain. Pour moi qui venais du Creusot et qui avais vu l'expérience formidable des artistes travaillant sur un territoire rural désindustrialisé, cela manquait. Je dois dire aussi que c'est parce que j'ai travaillé avec des artistes contemporains que j'ai autant aimé mon métier. C'est ce qui m'a le plus nourrie. J'ai aussi appris mon métier en travaillant avec les artistes.

FD : *Comment lier le musée à son territoire ? Quel rôle ont eu les artistes dans ce processus ?*

NG : Je connaissais très bien le territoire pour l'avoir arpenté et cartographié en tant que géologue. J'ai tout de suite eu cette idée que pour intégrer le musée dans le territoire, je devais le faire avec les artistes, qui feraient la relation. Maintenant, à Digne, il y a Ambulo qui est le nom du pôle artistique et muséal qui réunit le musée Gassendi, le Cairn et la maison Alexandra David-Neel. Avant cela, ce qui a été déterminant ce sont les conseillers pour les arts plastiques – dans les musées, nous travaillons surtout avec des conservateurs. J'ai eu la chance de rencontrer Françoise Chatel, qui a tout à fait compris ma démarche mais qui n'intervenait que sur les centres d'art. Nous avons donc créé un centre d'art ! La réserve géologique était une association, nous nous sommes donc associés. C'est du bidouillage.

Pour revenir à Ambulo, petit retour sur le nom du musée. Il y a ce philosophe qui s'appelle Pierre Gassendi au 17^e siècle, également mathématicien et astronome, un ami de Galilée et un contradicteur de Descartes. Dans une controverse célèbre

entre Descartes et Gassendi, ce dernier répond au « cogito ergo sum » de Descartes, « ambulo ergo sum » – je marche donc je suis. C'était extraordinaire pour nous. Nous pouvions rendre hommage à cet homme du 17^e siècle qui, au fond, était moderne. Et puis cette pensée-là, du mouvement comme preuve de l'existence, faisait écho à notre projet. Ce que je veux dire, c'est que souvent, nous avons tout sous les yeux. Nos collections, l'histoire des lieux, des bâtiments, des personnes, c'est un ferment pour la créativité. Parce que, par exemple, voyez la formule « ambulo ergo sum », ce n'est pas du tout nous qui l'avons trouvée. C'est grâce à un artiste hollandais de 92 ans, Herman de Vries. Très critique de Descartes, avec une autre approche du rapport humain / non humain, il s'est intéressé à Gassendi et en a même fait une œuvre gravée dans un rocher. Les artistes participent à la co-construction. Le musée, jusque-là appelé « musée de Digne », a été rebaptisé à la suite d'une première tranche de rénovation, pour faire apparaître les investissements du département, via le terme « départemental », et « Digne-les-Bains » – la ville étant devenue une ville thermale reconnue. Or cela ne me convenait pas, « musée départemental de Digne-les-Bains ». J'ai proposé « Gassendi » et comme tout s'appelle « Gassendi » – le boulevard, la place... – cela n'a pas posé problème !

Pour poursuivre sur comment lier un musée à son territoire, j'ai très vite invité des artistes à créer des œuvres en plein air et à se confronter au musée et à ses collections, qui sont comme une part du territoire mise entre les mains des artistes. De cette façon, les œuvres – à l'intérieur et à l'extérieur – permettent un aller-retour pour le public. C'est aussi la question de la mise en marche des gens vers l'extérieur et ensuite vers l'intérieur. Par exemple, un des artistes avec lesquels on a eu une collaboration importante, Andy Goldsworthy, nous a proposé de faire une œuvre qui serait une randonnée de 150 kilomètres, avec un refuge d'art – un refuge pour l'art et pour les randonneurs.

FD : *On dit souvent que les musées vous donnent des clés pour comprendre des œuvres mais le musée Gassendi vous donne aussi des clés pour aller dans des gîtes et dans ces refuges d'art. Cette notion de clé est très intéressante, un musée où l'on vient chercher des clés pour se livrer à une activité en pleine nature, liée également aux collections. Un musée centrifuge et centripète, en marche, en mouvement. Comment définir cette porosité entre le musée, son territoire, ses collections et les artistes – qui en sont les interprètes, mais pas forcément les médiateurs ?*

NG : On dit souvent que les musées reposent sur le pillage, que c'est l'endroit où on accumule le trésor des vaincus, des sociétés qui ont disparu, des objets qui ne sont plus en usage. L'idée de centripète, c'est aussi le mouvement où le musée offre des œuvres au territoire, où ce n'est plus l'endroit où l'on collecte mais l'endroit d'où l'on diffuse. C'est combattre l'idée que le musée n'est qu'un réceptacle pour conserver tout ce qui a disparu.

FD : Comment un Andy Goldsworthy ou un Richard Nonas arrivent un jour à Digne ?

NG : Tout simplement parce que je les y invite ! On découvre en faisant, en apprenant durant trente ans. Cela a été mon premier et mon seul poste. J'ai eu le temps de tout expérimenter, de faire des erreurs et des découvertes intéressantes. Pour Goldsworthy, ça se fait de manière triviale, on m'offre un livre dans les années 1990 et je trouve ses œuvres en pleine nature incroyables.

Une phrase de Richard Nonas m'a marquée : « *Le musée est un sentier de montagne dans un paysage plat* ». C'est vrai, c'est assez tortueux, le contraire de quelque chose de facile. Digne, c'est la montagne. Cette notion de montagne est devenue extraordinaire. D'autant plus avec le troisième élément du trio, la maison d'Alexandra David-Neel. Pour elle, la montagne, c'était l'Himalaya. C'est une femme qui a passé quatorze ans au Tibet toute seule, qui a traversé les cols, qui a été la première Européenne à rentrer dans la Cité interdite en 1924 et qui est morte à Digne. Il y avait Gassendi, il y a maintenant David-Neel. Après, il faut tricoter tout ça. J'ai pris conscience de l'importance de la montagne, de l'art en montagne, pas seulement de l'art en pleine nature, de ce qui caractérise la montagne et ses difficultés : les communautés rurales, les villages abandonnés en altitude, l'impact de la guerre de 1914-18, etc. C'est de cela dont on va parler avec les artistes.


Ce qui est important aussi, c'est la méthode : les artistes viennent en résidence. Ils restent trois, quatre jours ou trois semaines dans un lieu spécifique, pour avoir le temps de faire connaissance avec le territoire, avec le musée et son équipe. On ne peut pas se connaître à travers des catalogues, d'où l'intérêt de se rencontrer et de travailler avec des personnes que l'on apprécie. Ça m'est arrivé par exemple, de voir un travail qui me plaisait et d'être déçue par la personne. Il faut savoir s'écouter. Si cela ne fonctionne pas avec un artiste reconnu et référencé, cela ne vaut pas le coup de poursuivre car cela demande un investissement sur le temps long.



Herman de vries, *Traces*, vallée de Descoure © Photographie de Jean Baptiste Warluzel, Musée Gassendi, Digne-les-Bains

Le deuxième point important, c'est d'aimer ce que l'on fait. J'avais invité deux artistes italiens qui avaient fait des choses assez incroyables, un terrain de cricket dans le centre d'art. Une collègue m'avait dit « *c'est bien, mais jamais je n'oserais faire ça dans mon musée* ». Elle a raison, quand on manie l'art contemporain, il faut être intimement convaincu de la qualité de l'œuvre pour être capable de la défendre. Et ne pas avoir peur du conflit : l'art contemporain reste une source de conflit. Lorsque l'on s'engage aux côtés d'un artiste, ça doit être un véritable partenariat. Il s'agit de convaincre les élus, les habitants, les visiteurs. Cela passe aussi par la mise en œuvre du travail. Avec ces œuvres qui sont en plein air, sur des territoires de montagne, près de villages, j'ai compris la nécessité de discuter et d'organiser des réunions publiques dans lesquelles ce n'est pas moi qui parle de l'œuvre, mais l'artiste lui-même. Évidemment l'idée ce n'est pas de dire « *est ce que ça vous plaît* » ou « *est ce que ça vous n'en voulez pas* », mais d'explicitier notre démarche et de recueillir les questions. Je trouve important que l'artiste se présente lui-même, cela participe à le désacraliser. Les gens posent très rapidement à l'artiste des questions sur sa vie. Goldsworthy, lorsque l'on apprend qu'il vit dans une ferme avec ses quatre enfants, le rapport est de suite différent. Richard Nonas, quand il est venu présenter son projet, il a présenté son atelier de Manhattan avec tous ses objets et il a dit « *ça, c'est mes montagnes* ». Les gens ont parfaitement compris. Il y a eu quelque chose d'assez rigolo avec l'œuvre de Herman de Vries, *Le sanctuaire de la nature*, une commande publique de l'État à 1400 mètres d'altitude. Là, il n'y a pas de village mais il y a un ermite orthodoxe qui habite dans une grotte depuis de nombreuses années. Nous sommes allés le consulter. Il nous a fait une super lettre et j'ai trouvé ça très bien, c'est quand même lui qui allait vivre à côté de l'œuvre.

Travailler avec des artistes, c'est aussi embellir votre propre vie. Cela donne lieu à des rencontres que vous n'auriez jamais faites autrement. Il ne faut pas croire que tout est facile, il y a parfois des oppositions, des autorisations administratives bloquées, des problèmes de financement et des projets qui restent, hélas, dans les cartons. Dans mon bureau, j'en ai plein des projets ! Des projets merveilleux, riches de sens, esthétiquement formidables et adaptés au territoire mais pour lesquels je n'ai pas réussi à convaincre. J'ai en tête un projet d'Hubert Duprat, jugé trop dangereux pour les piétons parce qu'il y avait des chutes de blocs. C'est beaucoup plus compliqué de faire des œuvres en extérieur, il faut savoir prendre le temps. Quand on a un projet en extérieur, il faut se dire que ce ne sera pas pour l'année prochaine. C'est trois, quatre ans pour arriver à ce que tout soit en place. J'essaie toujours de construire les œuvres dans des lieux qui appartiennent à la collectivité, de manière à ce qu'elles ne puissent pas être revendues. Commander une œuvre et la faire entrer dans le musée et dans les collections publiques d'un musée de France demande d'anticiper et de penser à sa longévité. La question du temps se pose, et rapidement la question de l'argent.



L'argument économique, c'est la redistribution sur le territoire : de nombreux corps de métier sont mobilisés. Sur un territoire comme le nôtre, grand et peu peuplé, c'est important de participer au développement économique via la mise en tourisme de l'art contemporain en montagne par les collectivités. Le programme européen *Innovation Touristique en Milieu Rural* nous a permis d'obtenir des financements pour former durant quinze jours les accompagnateurs et les hôteliers aux outils de médiation adaptés à la collection d'art contemporain. Désormais, les accompagnateurs en montagne, quand ils « tombent sur une œuvre d'art », comme ils disent, sont en mesure d'apporter des éléments. Jusqu'ici, ils étaient en colère. Comme ils ne connaissaient pas les œuvres, ils se faisaient agresser par les touristes. Non seulement ils se sont appropriés les œuvres, mais ils en font une spécificité du territoire. Ils construisent des voyages d'une semaine à la découverte des œuvres d'art contemporain en moyenne montagne, en toute sécurité. Ils mêlent l'art contemporain à leurs connaissances en botanique, en faune et flore, en histoire, en géologie.

FD : *Le musée Gassendi, c'est un musée où l'on prend des clés pour dormir dans un gîte, un musée qui édite des guides de randonnées. Pour vous, « le musée n'est ni en marge du territoire, ni même sur le territoire. Il fait partie du territoire comme un acteur à part entière et sans en occulter, bien au contraire, les vicissitudes et les malheurs. » Dans cette idée de mouvement centripète, vous dites que les artistes « interrogent les collections existantes, introduisent une tension, rompent avec une scénographie, cassent une linéarité, démasquent les illusions, prolongent et complètent des projets inachevés ».*

NG : Nous avons une salle des paysages, avec des peintures de paysagistes provençaux du 19^e siècle. Ce sont des visions extrêmement romantiques de la campagne. Cela ne rend pas compte de la situation des bergers, qui vivent très souvent sous la pluie, dans une certaine misère. C'est une vision un peu folkloriste, une fiction. Sauf que les gens regardent ces peintures comme de la photographie. Ils ne décryptent pas l'image. Cette empathie est problématique, car ce paysage des Alpes de Haute-Provence n'existe pas. C'est une représentation de quelqu'un, notamment le fondateur du musée, qui souhaite exalter la Provence comme une espèce de paradis perdu, en opposition à la modernité, à la vie urbaine, à la vie nocturne chères aux avant-gardistes du 20^e siècle. Cette collection permanente n'est pas la réalité. Au fond de cette salle, il y a un grand mur en terre fait par Andy Goldsworthy. Notre discours est de dire « ça aussi c'est un paysage », un paysage réel, parce que fait avec la même terre que celle du paysage. Cela crée une tension passionnante qui rompt avec une certaine quiétude : mettre une œuvre contemporaine dans une salle apporte de la tension. Pas forcément une confrontation : les œuvres sont amies, ce n'est pas un dialogue conflictuel mais plutôt un autre regard.

FD : *Vous parlez de l'artiste qui démasque les illusions. J'ai le souvenir d'une exposition de Joan Fontcuberta autour de ce qu'on appelle le fake, pouvez-vous revenir sur cette collaboration ?*

NG : Joan Fontcuberta est un artiste espagnol, catalan, né en 1955. C'est un jeune homme qui a vécu pendant vingt ans sous la dictature franquiste, sans liberté de la presse, et qui a donc dû lire entre les lignes de la propagande et faire un travail de décryptage. Il a travaillé sur le discours d'autorité et la manipulation de l'information. Quand il arrive à Digne, je lui fais savoir que la réserve naturelle est en train d'aménager un site où ont été retrouvés des siréniens, ces mammifères marins proches des lamantins, fossilisés depuis trente-deux millions d'années. Évidemment, ça lui plaît beaucoup parce que les siréniens, ça fait penser aux sirènes. Il traduit cela avec les hominidés et crée de toutes pièces un « hydropithèque », un squelette d'homme avec une queue de poisson, qui est installé dans le musée. Pourquoi? Le musée dispense un discours d'autorité, fait par des gens sérieux. Or les musées sont pleins de faux, à l'insu des collectionneurs et des conservateurs. En plaçant un faux fossile à l'intérieur d'un vrai musée, l'idée était de bousculer l'institution. Vous ne pouvez pas vous imaginer ce que ça a pu déclencher comme discussions. L'Office de Tourisme m'a même demandé de retirer l'œuvre du musée! Je dirai maintenant que le temps a donné raison à ce travail.

FD : *Il y a aussi parfois aussi des échecs, des projets en demi-teinte. L'artiste n'est pas toujours un médiateur.*

NG : Tous les artistes sont différents. La première question si l'on veut développer l'art contemporain c'est pourquoi on le fait, et la deuxième question c'est comment. Pour travailler avec des scolaires, il faut des artistes qui soient de bons médiateurs. Ce ne sont pas forcément de bons plasticiens. Il faut savoir où se situe son désir, son appétence et son empathie avant tout.

Les artistes révèlent parfois des choses invisibles. J'étais obnubilée par la beauté de l'environnement, sa fragilité. Je venais des sciences, j'avais travaillé dans des parcs, j'étais très sensible à la question de l'environnement depuis très jeune. J'étais persuadée que les artistes allaient travailler sur la nature, la sublime beauté des paysages. Très peu ont travaillé sur ce sujet là. Ils se sont plutôt intéressés à la disparition des hommes dans ces montagnes, à la perte des communautés rurales, à l'abandon des terres agricoles, aux villages en ruines. Ils m'ont montré ce que je n'avais pas vu. Je ne suis pas native des Alpes, je suis née dans une grande ville, à Marseille, donc je n'ai pas vu les traces de toute une culture rurale effacée par le 20^e siècle.

FD : *Pour conclure, je vais emprunter à Gassendi une formule qui résume la façon dont vous vous êtes appropriée ces questionnements : « Conjuguer l'art et la connaissance, le désir de savoir et le plaisir de voir ». Vous avez fait de cette dialectique du désir de savoir et du plaisir de voir un carburant pour le musée, le territoire. Reste, pour prolonger cet échange, à prendre les clés au musée et à cheminer au gré des refuges.*



La résidence du photographe Charles Fréger et l'exposition *Souvenir d'Alsace* au Musée Alsacien

Marie Pottecher

Conservatrice en chef du patrimoine, directrice du Musée Alsacien

L'ouverture en juin 2023 au Musée Alsacien de l'exposition *Souvenir d'Alsace*. Charles Fréger marque l'aboutissement d'un projet engagé en 2018 visant à interroger, dans le cadre d'une résidence artistique, l'image de l'Alsace et celle de l'Alsacienne telles qu'elles s'étaient forgées entre 1871 et 1919¹. Le présent article se propose d'en restituer les attendus, le mode opératoire et d'en dresser un rapide bilan quelques jours après l'inauguration de l'exposition.

La résidence *Souvenir d'Alsace* est exceptionnelle à deux titres. D'une part, pour le Musée Alsacien, elle constitue une première et conforte l'ambition du musée de s'ouvrir au contemporain et à la création². D'autre part, la durée hors norme du projet interroge le terme même de résidence.

¹Entre 1871 et 1918, l'Alsace et une partie de la Lorraine avaient été cédées à l'Empire allemand à la suite de la guerre de 1870-1871. Le choix des dates correspond au retour effectif des « provinces perdues » dans le giron français, conformément au traité de Versailles du 28 juin 1919, mais également aux premières expulsions d'Allemands ou de germanophiles qui s'organisent dans les régions reconquises à compter de cette date.

²Depuis 2019 en effet, le Musée Alsacien a engagé une politique d'acquisition ouverte à l'art contemporain. L'œuvre y est envisagée comme révélatrice d'un point de vue sur l'histoire ou le territoire alsaciens.

Engagée dans le cadre d'un partenariat avec La Chambre, centre d'exposition photographique, à quelques dizaines de mètres du musée, la résidence devait initialement durer environ dix-huit mois. La richesse du propos et l'ampleur des sujets ont conduit à la prolonger jusqu'à l'été 2022. L'initiative revient à La Chambre – la résidence est une pratique à laquelle elle est rompue. Toutefois, le Musée Alsacien fut associé dès la genèse du projet. Lors d'un premier échange à l'hiver 2017 avec Charles Fréger, l'intérêt du sujet pour le musée paraissait évident. Outre la qualité du travail de l'artiste et de son expérience dans des projets similaires, la matière et l'histoire que Charles Fréger se proposait de questionner s'inséraient parfaitement dans le champ d'investigation du musée.

Aborder par le biais de la création contemporaine un sujet complexe, souvent sensible et dont la mémoire en Alsace est parfois encore vive, nous a paru pertinent. Cette approche a engagé un renouvellement du propos du musée, tout en bénéficiant de l'aura de l'artiste et de son regard extérieur sur une histoire encore souvent connectée à l'intime de nombre de familles alsaciennes, lorraines et rhénanes. Nous avons ancré cette résidence dans une échelle transfrontalière, en associant plusieurs structures et acteurs alsaciens, lorrains, mais également allemands. Considérer cette mémoire, certes douloureuse, comme un héritage commun relevait à notre sens de l'évidence.



Charles Fréger avec Jacques Tilly, sculpteur de chars de carnaval à Düsseldorf, et les étudiants de la Haute École des Arts du Rhin, Strasbourg, mars 2021 © Jean Muller

La volonté du musée d'interroger la construction des images de l'Alsace était notamment motivée par l'ambition d'inviter le public à établir un parallèle avec d'autres mécanismes de constructions identitaires ou de propagande à l'œuvre aujourd'hui. Le recours dans ce domaine à l'art contemporain nous a semblé une approche stimulante.

Durant les quatre ans de résidence et l'année de préparation de l'exposition qui les a suivis, l'action du Musée Alsacien s'est concentrée sur trois domaines. En premier lieu, accompagner Charles Fréger, à la fois physiquement lors des prises de vue, et intellectuellement, en lui ouvrant les collections, en le guidant dans la découverte des traditions et de l'histoire de ce territoire et, plus globalement des rivalités franco-allemandes entre 1870 et 1918. Conseils de lecture, propositions de thématiques, échanges informels réguliers ont ponctué le temps de la résidence pour établir un dialogue entre l'institution et l'artiste. La longue durée du projet a permis l'émergence de sujets – comme la référence au Moyen Âge envisagée comme outil de propagande du côté allemand – qui n'avaient pas été posés en amont de la résidence. Nourrie de ces échanges, une interconnaissance fine, presque une forme de complicité s'est construite entre les institutions et l'artiste. La prolongation de la résidence et l'élargissement du propos à la question de la propagande nationaliste se sont faits naturellement.

Le musée s'est également positionné, en lien avec La Chambre, comme intermédiaire entre l'artiste et les acteurs du territoire. Conformément à son protocole habituel, Charles Fréger a ancré ses œuvres dans le territoire dont elles traitent. Cela s'est traduit par de nombreuses rencontres, plus d'une centaine au total, organisées par le musée entre l'artiste et ses possibles modèles et partenaires – musées et lieux patrimoniaux, centres de création, groupes folkloriques ou de reconstitution, associations, acteurs culturels, artisans etc. – de part et d'autre du Rhin.



Série *Mariage à Seebach*, 2018, exposée au Musée Alsacien
© Mathieu Bertola, Musées de Strasbourg



Vue de la section *Interlude* où sont présentées les collections expliquant le contexte historique et culturel ainsi que la démarche de l'artiste
© Mathieu Bertola, Musées de Strasbourg

Lorsque ces échanges appelaient une concrétisation, il s'agissait ensuite d'organiser la prise de vue.

À l'issue de la résidence, la préparation de l'exposition et de l'ouvrage qui l'accompagne a constitué un autre temps du travail en commun avec La Chambre³. Accueillir l'exposition dans les murs du musée, témoin et acteur de la construction de l'image de l'Alsace et, dans une certaine mesure de son instrumentalisation⁴, impliquait de nourrir un dialogue étroit entre le musée, ses collections et les œuvres de l'artiste. Toutefois, si une contextualisation des œuvres s'est avérée nécessaire afin de permettre au public de saisir les références visuelles de l'artiste, le choix a été fait de répartir les photographies au sein du parcours. Ce parti vise d'une part à ne pas présenter les collections uniquement comme un répertoire formel dans lequel aurait puisé l'artiste mais bien comme des objets, dont les usages et la diffusion traduisent une certaine conception du monde, de soi, de l'autre. Il présentait aussi l'avantage de confronter directement le public aux œuvres de l'artiste.

³ Le partenariat entre La Chambre et le Musée Alsacien portant sur la résidence, il était entendu que chaque structure portait son propre projet d'exposition, complémentaire à l'autre. Le Musée Alsacien expose jusqu'au 1^{er} avril 2024 l'ensemble du projet *Souvenir d'Alsace*. La La Chambre a présenté à l'automne 2023 une exposition dédiée à la silhouette dans l'œuvre de Charles Fréger.

⁴ Créé en 1902 alors que l'Alsace relevait de l'Empire allemand, le Musée Alsacien s'est rapidement affirmé comme un outil de revendication des attaches françaises de l'Alsace. Ce positionnement, toléré par les autorités allemandes au début du 20^e siècle, conduit à la fermeture du musée après le déclenchement de la Première Guerre mondiale.



Vue de l'exposition : série *Les Souvenirs*, 2019 et *Réconciliation*, 2020-2023 © Mathieu Bertola, Musées de Strasbourg

Seules quelques photographies, qui seraient restées incompréhensibles, voire choquantes sans référence historique, ont été contextualisées par une mise en perspective directe avec les pièces historiques qui les avaient inspirées. Cette partition se retrouve au sein de l'ouvrage qui accompagne l'exposition, fruit lui aussi d'une collaboration entre Charles Fréger, le Musée Alsacien et le service éditorial des Musées de Strasbourg : les œuvres de l'artiste y sont complétées par plusieurs essais pour saisir sa démarche et le contexte des années 1870-1918.

L'accompagnement de Charles Fréger durant quatre ans a questionné l'histoire du musée avec une liberté sans doute plus grande que ne l'aurait permise une exposition plus historique. La pertinence du regard porté par l'artiste et l'éloquence des œuvres ont motivé une démarche de patrimonialisation du projet en faisant entrer en collection plusieurs œuvres produites lors de la résidence. À terme, elles pourront rejoindre le futur parcours permanent dont une section traitera de la construction des images de l'Alsace et de l'identité alsacienne, et de leur instrumentalisation.

L'art contemporain, exprimer la subjectivité dans un musée archéologique rural

Pierre Gangloff à la Maison de l'Archéologie des Vosges du Nord

Gaëlle Rybienik

Attachée de conservation du patrimoine, référente pour la Maison de l'Archéologie au sein de la Conservation des Musées du Parc naturel régional des Vosges du Nord

La Maison de l'Archéologie des Vosges du Nord de Niederbronn-les-Bains expose du mobilier archéologique de la Préhistoire à la fin du Moyen Âge. Sa vocation d'étude et de recherche est en prise avec les fouilles et opérations de terrain. D'ordinaire, le contemporain s'y intègre par le truchement de l'archéologie expérimentale : entre médiation et création, des chercheurs, artisans ou plasticiens revisitent les modes de production artisanales ou artistiques des périodes étudiées. L'exposition de Pierre Gangloff *Fragments MMXXIII* marque donc, en 2023, la première entrée de l'art contemporain à la Maison de l'Archéologie.

L'intention première est d'introduire le *je* au musée, c'est-à-dire d'aborder la discipline archéologique par le regard subjectif d'un artiste. Proposer une lecture singulière, extérieure au domaine, vise à interpeller les publics et à générer un supplément d'émotion. La démarche amarre la collection archéologique au présent : elle actualise des enjeux qui paraîtraient dépassés et met au jour des convergences entre les époques. Plus prosaïquement, le projet vise aussi à apporter de la diversité dans les techniques et les expôts, par ses supports calligraphiés, peints ou gravés.

Pour dynamiser l'exposition permanente, un artiste favorisant l'*in situ est choisi*. Des libertés sont prises avec la muséographie initiale : aux murs blancs d'une salle neutre, l'artiste retenu, Pierre Gangloff, préfère les histoires racontées par les vestiges d'un château, un bunker, une église ou un musée.



L'œuvre *Torse Mercure*, fusain sur plexiglas, 2022, dialogue avec les stèles dédicatoires à Mercure © Gaëlle Rybienik

Pierre Gangloff est un artiste autodidacte qui a embrassé les arts plastiques au travers du dessin technique. Il propose depuis plusieurs décennies ses œuvres sous forme d'itinéraires dans des lieux patrimoniaux. Ses productions, souvent des fragments de silhouettes, de matériaux, de souvenirs, font écho aux accumulations d'objets des salles et réserves de musées, particulièrement de musées archéologiques.

Ses propositions découlent de rapprochements iconographiques, visuels, formels, chromatiques, structurels... Le dialogue passe aussi par les motifs : la licorne chère à Pierre Gangloff est associée aux figures chimériques des carreaux de poêle du château du Hohenfels. Les créations contemporaines se mêlent

à la scénographie existante. Elles s'invitent parfois dans les vitrines, ménageant un effet de surprise qui maintient le visiteur en éveil : dans une même harmonie de teintes, un pastel de Pierre Gangloff se glisse dans un ensemble de stèles en grès rose des Vosges.

L'environnement du musée et sa muséographie se prêtent aussi parfois à ce jeu de miroirs, quand l'artiste installe un soclage de briques de plexiglas figurant des fragments de corps nu au sein d'une reconstitution de chauffage par hypocauste, où la brique rouge domine. Ou lorsque des fragments d'os de faune sont marqués de numéros mystérieux, comme un clin d'œil à l'inventaire muséal. Dans un couloir de baies vitrées, partie la plus solaire du parcours, Pierre Gangloff suspend une représentation d'Icare dont le matériau – du plexiglas – produit l'illusion d'un envol.



L'œuvre *Icare*, peinture sur plexiglas, 2023, dialogue avec les extérieurs du musée © Gaëlle Rybienik



L'oeuvre *Fragments*, fusain, pastel sur plexiglas, 2022, parmi les bas-relief en grès des Vosges © Gaëlle Rybienik

Le dispositif soutient le discours scientifique déjà proposé. Son efficacité repose sur le renouvellement du sens, des ressources didactiques et de l'expérience esthétique, par la mise en relation des collections archéologiques et des œuvres contemporaines.

L'enjeu est aussi de s'ouvrir à de nouveaux publics, hors du cercle des amateurs d'archéologie. Comment concilier ces nouvelles attentes avec celles de visiteurs experts? Le principe de la déambulation au sein de l'exposition mobilise le visiteur, propose différents niveaux de lecture, invite à établir des liens, des associations et des correspondances, à identifier les œuvres. Certaines productions brouillent les pistes et les repères. Ainsi en est-il des peintures sur fer rouillé de Pierre Gangloff, qui pourraient se fondre dans les vestiges d'armurerie médiévale.

Invités à s'exprimer sur leur réception de l'exposition, les visiteurs se sont montrés intéressés par la présentation de plain-pied des deux disciplines. Primo-visiteurs ou publics familiers du musée, ils ne cherchent pas

simplement à vivre une rencontre esthétique et sensible, ils souhaitent aussi comprendre le processus de création. Un livret d'aide à la visite est produit pour répondre à cette attente d'une médiation enrichie. Dans un renversement, l'exposition contribue tout à la fois à démystifier un art contemporain parfois perçu comme inaccessible et à rappeler aux visiteurs que notre regard sur la discipline archéologique peut éclairer certains enjeux contemporains.

Cette première incursion d'œuvres contemporaines à la Maison de l'Archéologie nous encourage à poursuivre ce type de programmation : lorsque l'environnement muséal éclaire le sens de l'œuvre contemporaine, qui à son tour régénère le regard porté sur les collections, le dialogue entre les disciplines fonctionne à plein.



Les œuvres *Fragments I, II et III*, fusains sur plexiglas, 2020, dans la reconstitution de l'hypocauste © Gaëlle Rybienik

Design en campagne

Emmanuel Tibloux

Directeur de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (EnsAD)

Avec le grand partage occidental entre nature et culture, l'espace humain habitable s'est polarisé autour de deux types de territoires : la ville et la campagne. Sous l'effet de la révolution industrielle, cette polarisation n'aura fait que s'accroître. En même temps que la modernité neutralisait et objectivait la nature pour en faire un gisement de ressources infiniment exploitables, elle faisait de la campagne un territoire ambivalent : à la fois, comme on le dit d'un terrain, le délaissé d'une politique d'urbanisation corrélative du développement de la culture et de l'industrie, et une réserve de ressources matérielles et immatérielles (matières premières, savoir-faire, énergie) destinées à être consommées ou exploitées en ville.

Or, ces deux aspects – le rapport à des ressources finies et le paradigme d'un développement infini – sont aujourd'hui identifiés comme les deux grandes impasses de la modernité, ou plutôt, dans la mesure où ils sont étroitement solidaires, comme les deux voies d'une même impasse. L'assèchement des campagnes, sensible dans l'appauvrissement des sols et les phénomènes de déprise, est le revers et la condition de dynamiques d'urbanisation prédatrices, qui se poursuivent dans des politiques de métropolisation toujours à l'œuvre, en dépit de l'insoutenable d'un tel modèle.


Dans ces conditions, les campagnes requièrent notre plus grande attention : à la fois négligées et exploitées – négligées en tant que milieu de vie et exploitées en tant que gisement de ressources – elles peuvent aussi indiquer une voie de sortie, pour autant qu'on les considère pleinement comme des lieux où l'on vit et dans la perspective d'un rapport vertueux à la ressource : comme des territoires propices à l'expérimentation de nouvelles façons d'habiter.



Accrochage des affiches à Nontron © Julie Eymery



Présentation aux habitants et enquête à Nontron © Julie Eymery



C'est précisément sous cet angle que les deux projets que je vais rapidement présenter ici abordent la campagne. Ils mobilisent l'un et l'autre le design, considéré davantage comme une attitude ou une manière de faire que comme une discipline ou une profession. S'il est né avec la révolution industrielle pour donner forme à ses produits et ses outils, le design ne se limite plus aujourd'hui à l'objet ou à l'industrie. J'entends pour ma part sous ce terme un art de se confronter à des problèmes ou des situations complexes, en les appréhendant de manière sensible, à partir et en vue d'un usage, et avec la volonté de résoudre le problème ou d'améliorer la situation. Ce qui implique un dialogue étroit avec d'autres disciplines ou savoir-faire – sciences humaines, ingénierie, artisanat... – et la mobilisation méthodique de diverses pratiques, telles que l'enquête, le dessin, la fiction, l'expérimentation, la fabrication, le prototypage. Ainsi entendu, le design est riche d'une puissance de résolution et d'amélioration qui peut nous aider à sortir du monde qui l'a enfanté et qu'il a contribué à bâtir.

Créé en 2021, le programme *Design des Mondes Ruraux* est un programme de niveau post-Master de l'EnsAD implanté à Nontron, sous-préfecture de la Dordogne. Tenant à la fois de la résidence, du laboratoire, du bureau d'études et de l'école de terrain, il réunit six à huit jeunes designers, mais aussi architectes, paysagistes, artistes, ingénieurs ou chercheurs en sciences humaines, qui vont travailler, pendant une durée d'un an, sur des questions d'intérêt général spécifiques aux territoires ruraux, adressées par des commanditaires publics ou privés. À raison de trois commandes par an, ce sont à ce jour six questions qui ont retenu notre attention : comment vivre son adolescence en milieu rural (avec la communauté de communes), comment vieillir en milieu rural (avec l'EHPAD), que peut l'économie sociale et solidaire pour les métiers d'art (avec le Pôle expérimental des métiers d'art), comment réduire l'*autosolisme* – le fait de circuler seul en voiture – en milieu rural (avec la SNCF), les usages de l'eau (avec le Contrat de relance et de transition écologique et la Caisse des Dépôts et consignations), l'identité des territoires ruraux (avec la commune). À chaque fois, ce sont des états des lieux et des propositions qui sont adressés aux commanditaires et partagés avec la population, dans un souci de pédagogie et une perspective de transformation. Parfois, comme c'est le cas sur la question de la mobilité et de la réduction de l'*autosolisme*, le projet est développé jusqu'au stade du prototype. Dans le même temps, un stagiaire de Master 2 en sciences politiques est intégré chaque année pour mesurer l'impact de notre action sur le territoire.

Comme ce programme en Dordogne, le projet que nous développons dans le Lot s'attache à articuler étroitement la question du milieu de vie avec celle de la ressource. C'est en effet une spécificité des territoires ruraux que de nous donner à éprouver concrètement le grand principe de notre condition terrestre : que la terre sur laquelle nous vivons est également la terre dont nous vivons, que le lieu est la ressource.

Invité pour deux ans en qualité de directeur artistique par l'une des plus anciennes résidences de création en milieu rural, les Ateliers des Arques, j'ai formé, pour la première année 2023, une équipe d'artistes et de designers qui s'attache à révéler et décliner cette vérité première que la vie en ville nous conduit à oublier. Décomposition chromatique et matérielle du territoire (Anna Saint-Pierre), glanage du bois dans les forêts et mise en question du rapport moderniste de la forme à la fonction (Nicolas Verschaeve), enquête sur le mobilier vernaculaire et sans qualité formé par les bancs en extérieur (Jean-Sébastien Lagrange), composition d'une identité visuelle à partir de formes glanées dans les campagnes (Samuel Vermeil), collecte et restitution des récits sur l'histoire de la résidence (Romain Gandolphe), réactivation, à travers la production d'une cloche, d'un imaginaire et d'un objet fondamental dans le rythme de la vie rurale (Sabine Mirlesse) sont autant de façons de révéler le potentiel du lieu à partir de ses ressources. Dans le même temps, c'est le modèle même de la résidence de création en milieu rural qu'il s'agit d'interroger, dans sa propension à reconduire le rapport extractiviste et prédateur de subordination de la ville à la campagne : l'artiste vient généralement des villes, capte durant sa résidence des ressources matérielles et/ou immatérielles, donne au public local un accès restreint à sa production (sous forme d'exposition, de médiation ou de sensibilisation) et repart en conservant l'essentiel de la plus-value dégagée. C'est cette économie proprement moderne que ce projet entend dépasser, avec pour ambition de lui substituer un modèle écologique, au service du territoire.



Les Arques © Anna Saint Pierre



Banc sauvage, Ateliers des Arques © JS Lagrange



Do Not Seat, Jean-Sébastien Lagrange, Ateliers des Arques, 2023 © Photo Nelly Blaya

Aux Arques comme à Nontron, c'est finalement le potentiel de transformation de nos façons d'habiter qu'il s'agit de révéler, dans une double perspective, locale et globale, d'*encapacitation* territoriale et de *réhabitation* terrestre. De ce point de vue, quel que soit le lieu où nous vivons, notre avenir passe par la campagne.



Equerre réalisée dans le cadre des Ateliers des Arques
© Nicolas Vershaeve



Cloche réalisée dans le cadre des Ateliers des Arques © Sabine Mirlesse



Sculpture réalisée dans le cadre des Ateliers des Arques © Sabine Mirlesse

Une designeuse à l'écomusée

Mathilde Trotin

Designeuse pour l'Écomusée de l'Avesnois

Peut-être vous demandez-vous ce que peut faire un designer dans un écomusée ? Je vais vous le raconter.

La rencontre

Curieuse, engagée et amoureuse de ma région natale, j'ai toujours eu l'envie de transmettre mes connaissances et de donner de la lisibilité à mon métier. Ma carrière de designeuse a débuté en négoce de gros d'objets de décoration. Après cinq ans sans visibilité sur les implications humaines et environnementales de mes projets, j'ai reconsidéré ma façon de travailler. Je suis devenue indépendante et suis partie à la rencontre des entreprises de ma région.

Parmi les rencontres figure l'Écomusée de l'Avesnois. En visitant le Musée du textile et de la vie sociale à Fourmies, installé dans l'ancienne filature Prouvost-Masurel, je découvre le cycle de production du fil et du tissu. Actionné par un médiateur, le parc de machines textiles est en fonctionnement. Ma visite se prolonge par l'exposition – plus ethnographique – évoquant le quotidien des ouvriers de la fin du 19^e – début du 20^e siècles.

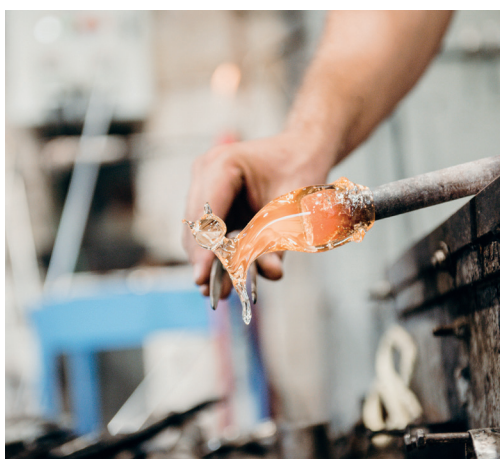
Première révélation : de nombreuses machines à usage domestique, objets, ustensiles et jouets ont été produits sur ce territoire. Ils témoignent de l'industrie locale au même titre que le fil de laine peignée.



Le Musée du textile et de la vie sociale © Lucie Nicolas



L'activité de filature se poursuit au Musée du textile et de la vie sociale © Lucie Nicolas



L'atelier du Musée du verre © Lucie Nicolas

Seconde révélation en visitant, cette fois l'Atelier-musée du verre. Je suis alors captivée par le travail des verriers, montrant différentes techniques comme le verre étiré, pressé, soufflé.

J'y réalise un stage d'initiation au soufflage en 2014, et assiste aux prémices de la mise en avant du design par le musée, dans une conférence sur ce thème lors d'un workshop d'étudiants.

Deux ans plus tard, en 2016, je participe au premier Design Creative Camp. En cinq jours, nous devons créer en équipe un objet, à partir d'une forme issue des moules de la bibliothèque de l'Atelier-musée du verre, avec une thématique générale et une contrainte. C'est là que je suis convaincue de la pertinence d'intégrer la méthodologie du design à l'écomusée.

Le designer n'est pas un artiste

Issu des arts appliqués, le designer se base sur un cahier des charges qui reflète la philosophie d'une entreprise, avec ses contraintes, ses cibles et ses perspectives de développement dans un temps donné. Le but est de produire un objet, un espace, une méthodologie, du graphisme, des services...

À l'écomusée, le cahier des charges, c'est le projet scientifique et culturel. Je le décline en espaces, objets, processus et médiation.

Espaces

J'imagine les scénographies d'exposition, comme celle de l'exposition *l'Envers du Verre* où les pièces sont de typologies différentes. Je fais le choix de travailler à la réalisation de mobilier de type caisserie, qui correspond non seulement à l'emballage des pièces de verre, mais aussi à celui des pièces de musée.

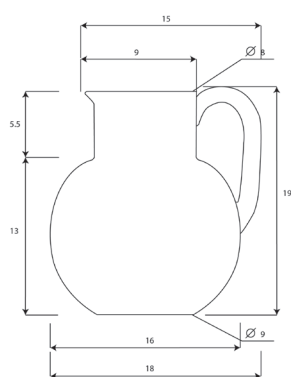
Je recrée les espaces d'accueil des publics. Aujourd'hui, les boutiques des deux sites sont unies par un code couleur, à Fourmies – où le visiteur entre par la Pointeuse, le café du musée – comme à Trélon. Je réalise aussi les plans d'implantation des espaces de travail des salariés – espaces de pratiques, bureaux, ateliers.



J'utilise des bouteilles de champagne que nous avons en stock pour créer les sources de lumière. Une recherche autour de leur traitement par sablage permet alors de moduler le niveau de lux. Cela facilite la gestion des atmosphères pour les pièces les plus fragiles tout en créant un lien supplémentaire entre les objets. De plus, le recours à une caisserie industrielle locale et au réemploi réduit notre empreinte carbone © Photo Mathilde Trotin



Carnet de recherches © Mathilde Trotin



Plan de la cruche de la gamme côtelée © Mathilde Trotin

Objets

En cohérence avec nos collections patrimoniales, je développe les créations de nos boutiques avec nos artisans verriers et notre responsable d'atelier textile. Je propose également des objets en lien avec les thématiques de nos expositions et crée les packagings pour la mise en vente de ces produits.

Processus de fabrication

Je définis et identifie les besoins, recherche les outils et les moyens pour rentabiliser les créations de nos ateliers de production : par le dessin, la recherche formelle avec les verriers, la structuration des espaces de travail, l'élaboration d'outils de calcul de coût ou de processus de prototypage.

Médiation

J'apporte un regard technique et une expertise lors des résidences, ateliers et workshops proposés aux scolaires ou professionnels du design. Je réalise des recherches dans nos collections et dans notre centre de documentation pour accompagner les créateurs dans leur projet.



Les verriers Jean-Baptiste et Emmy travaillent le pied d'un verre inspiré de nos collections © Mathilde Trotin



Présentation des prototypes de la collection côtelée pour valider les pièces qui seront développées © Mathilde Trotin



Pièces de la collection côtelée © Mathilde Trotin



En 2020, dans le cadre de Lille Capitale Mondiale du design, j'élabore un projet PEPS – Parcours d'éducation, de pratique et de sensibilisation à la culture – destiné aux lycéens.

Ce projet m'amène à intervenir lors de journées d'études sur le bleu de travail, organisées par le Non-Lieu et les Archives nationales du monde du travail à Roubaix.

Je crée des ateliers pour des publics spécifiques comme l'École de la deuxième chance ou des structures de retour vers l'emploi. Découvrir les métiers du design et du musée, aide les participants à reprendre confiance en eux et à se projeter sur des domaines d'activités qu'ils ne connaissaient pas nécessairement.

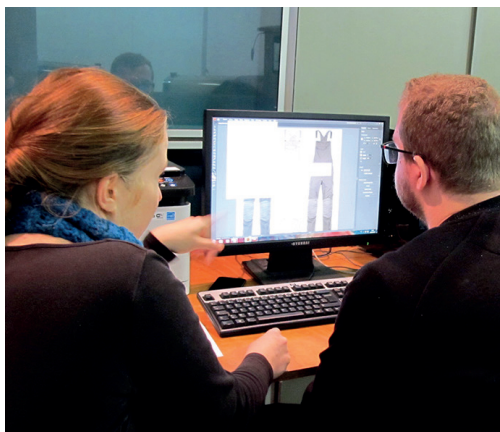
Les participants photographient leurs productions © Mathilde Trotin



Les clés du design à l'Écomusée de l'Avesnois

J'ai une liberté d'action et la confiance de ma direction, ce qui m'a permis, dès 2019, de me lancer dans le champ de la scénographie par la création de l'espace d'exposition temporaire. Je gère des projets à différentes échelles de temps, permettant d'être réactive et force de propositions. L'un de mes objectifs est de transformer la démonstration actuelle en réelle production tout en servant le discours de la médiation. En tant que designeuse, je suis là pour faire le pas de côté, bousculer les pratiques de nos artisans verriers, de nos médiateurs.

Exemple de réalisation des élèves © Mathilde Trotin



Différentes étapes de maquettage textile du projet *Forme des formes - réussir en Sambre* © Mathilde Trotin



III. Créer les conditions d'un écosystème « musée – artiste – territoire »

1. **Que faire de l'art contemporain dans un écomusée ?**
Serge Chaumier, Estelle Rouquette 47
2. **Les acquisitions d'œuvres d'art contemporain dans les écomusées et musées de société**
Bénédicte Rolland Villemot, Mélodie Meslet-Tourneux 62
3. **La politique de la Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé à Aubusson en création contemporaine**
Emmanuel Gérard 69

Que faire de l'art contemporain dans un écomusée ?

Serge Chaumier

Professeur des universités, co-responsable du Master Expographie
Muséographie, master en apprentissage de l'Université d'Artois

« C'est le propre de la culture de ne pouvoir supporter les papillons qui volent. Elle n'a de cesse qu'elle les ait immobilisés et étiquetés. »

Jean Dubuffet

Le sujet pourrait paraître incongru : en quoi l'art contemporain et l'écomusée peuvent-ils être rapprochés ? N'est-ce pas là deux réalités à l'opposé dans le champ culturel ? D'un côté la création contemporaine et l'artistique, de l'autre le patrimoine et les cultures populaires ? Au-delà des clichés et stéréotypes qui associent l'écomusée à la tradition, à l'héritage et à des présentations passéistes tandis que l'art contemporain serait un déracinement, sujet au marché de l'art international, il est permis de dessiner d'autres lignes et de faire surgir d'autres horizons. Peut-être même de s'émanciper des enfermements dans lesquels on tend à réduire ces deux secteurs. De découvrir de possibles dépassements de frontière, bref d'accomplir une action culturelle dans son sens le plus fort, qui consiste à surprendre, en provoquant la rencontre entre des univers, des acteurs qui ne sont pas voués à dialoguer *a priori*. De dévoiler des potentialités, de susciter des désirs, d'engendrer de nouvelles réflexions pour viser à construire ensemble un nouveau monde.

Retour aux origines de l'écomuséologie

Même s'il y a des expériences antérieures et que l'écomusée a plusieurs sources, des musées communautaires ou de voisinage aux musées de plein air, un des lieux cultes dans la mémoire de ce courant en muséologie demeure l'écomusée du Creusot-Montceau, non seulement parce qu'il a été un lieu de formation et de réflexions théoriques et pratiques qui ont essaimé en France et par le monde, mais aussi parce que sa dynamique recouvrait des dimensions complexes et riches de potentiels. Au tout début de l'expérience, on l'a trop souvent oublié, s'établit le CRACAP – Centre national de Recherche, d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques – association de

promotion de l'art contemporain fondée par Marcel Évrard, à laquelle le maire du Creusot propose le château de la Verrerie en 1971. C'est un centre d'art, un des tout premiers, puisque la France n'en connaît pas encore¹. Ce sont les toutes jeunes maisons de la culture qui sont alors les vecteurs d'une diffusion des arts plastiques, et ce n'est que dans les années 1980 que les centres d'art vont éclore et essaimer en France, puis les FRAC, les musées d'art contemporain. Le CRACAP fait donc figure de pionnier, et c'est l'équipe de l'écomusée qui en est alors porteuse². Ils reçoivent des artistes en résidence et diffusent la création contemporaine sur le territoire de l'agglomération, celui de l'écomusée. Alors que Francis Jeanson, à quelques kilomètres de là, à Chalon-sur-Saône, développe l'action culturelle à partir de la maison de la culture³, l'écomusée du Creusot-Montceau-les-mines invite des artistes pour une confrontation entre l'expérience artistique et les formes de la vie quotidienne. Du reste, c'est sans doute cette origine qui fait que des personnalités du monde de l'art, tel Pierre Gaudibert, alors au musée d'art moderne de la ville de Paris, Jean Clair ou Germain Viatte, s'intéressent un temps à l'écomusée. Chris Marker définit le musée du Creusot comme un musée de questions, dans la mesure où il se donne comme objet le monde du travail en le questionnant dans son rapport à l'art⁴.

Il faut reconnaître que cette dimension va tendre avec le temps, non pas à disparaître, mais à s'effacer et à ne plus occuper le devant de la scène écomuséale. Le passage des écomusées du ministère de l'Environnement au ministère de la Culture en 1981 va paradoxalement amplifier le resserrement du lieu vers des missions de sauvegarde et de valorisation patrimoniale, aux dépens de la création. Sans doute, la structuration en départements du ministère n'y est-elle pas étrangère. En relevant de la direction des musées de France plutôt que la direction des arts plastiques, l'enfermement dans le collectionnisme et les fonctions les plus traditionnelles

du musée ont eu raison d'une approche plus ouverte et dynamique.

Sans refaire ici l'histoire des écomusées, il faut souligner cette occasion manquée pour les sites – une de plus, avec celle des questions environnementales, sociales mais aussi de participation citoyenne dans la vie de la cité – pour se positionner dans les enjeux à venir. D'autres acteurs prennent dès lors la place non revendiquée sur cette question – dans les années 1980, ce sont les centres d'art.

Certes, quelques écomusées poursuivent cet ancrage dans la création contemporaine, mais de manière discrète et parfois ambiguë. Le recentrage des collections sur le design des années 1970 à l'écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines se fait tardivement et avec la métamorphose en musée de la ville. Nous avons pour mémoire comment l'écomusée du Creusot vivait de manière rétive et sur la défensive l'imposition par les élus de proposer des résidences artistiques et des expositions d'art à la Briquetterie de Ciry-le-Noble dans les années 2000. C'était du reste un opérateur extérieur qui en était chargé. Car la dimension patrimoniale ayant pris le dessus, un divorce était acté entre une vision considérée comme passéiste qui entendait valoriser les bâtiments et l'histoire et une vision se présentant comme d'avant-garde, au service des artistes et de la jeune création contemporaine. Les positions semblaient alors irréconciliables.

¹ Voir les travaux conduits par Rémi Parcollet et l'association française de développement des centres d'art contemporain d.c.a. <https://www.dca-art.com/projet/penser-les-archives-et-lhistoire-des-centres-dart-contemporain>

² DE VARINE Hugues, *Mes aventures à l'écomusée du Creusot-Montceau – 1971-1974*. Lire également DE VARINE Hugues, *L'Initiative communautaire*, éditions W/MNES, 1991.

³ JEANSON Francis, *L'Action culturelle dans la cité*, Seuil, 1973.

⁴ MARKER Chris, « Au Creusot, un musée de questions » in *L'Estampille*, n°42, 1973, p.40.

De la contre-culture à la reconnaissance des cultures populaires

Le divorce fut d'autant plus paradoxal que tout était en place pour permettre un autre développement. Rappelons que les écomusées naissent d'une révolte envers la culture classique, considérée alors comme bourgeoise, dominante, impérialiste, auto-suffisante. Il s'agit, en faisant apparaître « la culture des Autres », de redonner voix aux oubliés, aux exclus de l'Histoire⁵. Ceux qui revendiquent la construction d'un nouveau monde, en s'opposant à celui imposé par la violence institutionnelle – que ce soit par la guerre au Vietnam ou dans les institutions, à l'école, en prison ou dans les hôpitaux psychiatriques – sont aussi les vecteurs d'une reconnaissance de celles et ceux qui sont les oubliés, qui demeurent dans l'ombre. La culture rurale, la culture ouvrière, la culture jeune, la culture des immigrants... apportent des qualificatifs à ce qui se pensait jusque-là comme le tout de la culture. Le régionalisme n'est certes pas nouveau, et Frédéric Mistral au passage du 19^e au 20^e siècle en est l'une des figures célèbres⁶, mais l'approche se réinvente à travers la remise à l'honneur de certaines attaches. Rappelons-nous la musique folk alors en vogue, la langue portée en étendard de la Bretagne au Pays Basque. Des mouvements d'autodétermination, voire de séparatisme, font florès. C'est dans ce contexte de redécouverte des cultures populaires que se déploie « l'envie de musée »⁷, ce désir qui conduit au boom des musées dans les années 1980-2000⁸.

En valorisant le territoire, et parfois en invoquant un terroir et en fabriquant une authenticité sujette à caution, car largement réinventée, ou du moins réinterprétée pour l'économie touristique, les musées ont trop souvent figé une dynamique dont les sciences sociales n'avaient de cesse de montrer la plasticité et la constante métamorphose. Les cultures populaires s'écrivent non seulement au pluriel⁹, avec « leurs arts de faire au quotidien », leur manière de s'opposer, de résister, mais elles sont en proie à une constante redé-

inition et réinvention d'elles-mêmes, contrairement à l'image de pérennité et de continuité véhiculée par les concepts de tradition, de filiation, d'héritage, d'identité.

Pour cela, la notion de patrimoine, en gommant la part de création, produit un clivage et une vision fixiste de l'histoire¹⁰. Ce qui aurait pu légitimement être relié a plutôt évolué dans un divorce, voire une opposition, entre d'une part ce dont on hérite, que préservent et présentent les musées, et de l'autre le développement porté par le renouvellement des formes, laissé aux artistes. Les *happenings*, la création subversive et volontiers révolutionnaire, les formes réinventées et atomisées en multiples courants, les démarches de relecture et de réinvention furent de moins en moins reliées à leur substrat. Pourtant, la performance invoque la transe et les rituels, de Beuys à Marina Abramovic. Les cultures populaires servent bien souvent de source et d'inspiration aux artistes, dont les productions sont de plus en plus montrées dans les institutions légitimes, comme les centres d'art et les musées d'art contemporain, au détriment des lieux centrés sur les cultures populaires – qui s'enferment, eux, dans la seule présentation des sources. Dès lors, ces derniers n'ont pas manqué d'apparaître de plus en plus comme poussiéreux, voire ringards, faisant ressortir le modernisme et le caractère avantageux des lieux branchés.

⁵ DE VARINE Hugues, *La Culture des Autres*, Seuil, 1976.

⁶ ROUQUETTE Estelle, *Frédéric Mistral. Une vie de poésie*, Le Dauphiné, 2018.

⁷ Selon le terme de JACQUELIN Christian, « Le Phénomène d'envie de musée », in *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui*, Séminaire de l'École du Louvre, La Documentation française, 1983.

⁸ JEUDY Henri-Pierre, *Mémoires du social*, PUF, 1986. *Patrimoines en folie*, Les Cahiers de la Mission du Patrimoine Ethnologique, n°5, Maison des sciences de l'Homme, 1990.

⁹ DE CERTEAU Michel, GIARD Luce, *La Culture au pluriel*, Seuil, 1974.

¹⁰ CHAUMIER Serge, « Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine », in *Nouvelles tendances de la muséologie*, sous la direction de MAIRESSE François, La documentation française, 2016, pp. 67-80.

S'est imposé le concept de culture populaire, par contraste et rejet de la culture savante, mais avec tout l'artifice d'un séparatisme que l'étude fine désavoue. Car les cultures populaires ont toujours nourri les cultures savantes, et celles-ci ont en retour inspiré des productions populaires¹¹. Ainsi, les armoires inspirées des styles Louis XIII, Louis XV ou Henri IV, les costumes des Arlésiennes inspirés des modes aristocratiques et bourgeoises parisiennes... Les cultures populaires ont toujours été vivantes, se sont transformées, ont évolué. Elles se sont nourries de démarches de créateurs et de singularités, ont parfois été signées par des auteurs identifiés. En somme, les cultures populaires se réinventent, se diversifient, se ramifient en variantes. Les « arts de la pratique sociale ordinaire », pour reprendre l'expression de Jean Cuisenier, n'ont cessé d'inventer des formes, de se transformer. Bref, le concept de culture populaire est en réalité pour le moins flou¹². L'opposition avec la culture savante est souvent factice et instrumentalisée sur le plan idéologique. Elle a eu pour effet de gommer les aspects contemporains et de laisser à croire que l'on avait d'un côté une culture figée, éternelle et transmise collectivement (voire oralement), et de l'autre une culture individuelle, singulière, créative, de lettrés, et en constant renouvellement via des artistes et des créateurs. Cette dichotomie est fautive et trompeuse. Elle repose essentiellement sur une stratégie de distinction et de domination et gomme les dynamiques et les imbrications mutuelles.

De l'*Encyclopédie* aux arts et traditions populaires

Pourtant, d'autres voies étaient possibles. Sans nous attarder, rappelons que lorsque Diderot et d'Alembert entreprennent de faire accéder tout un chacun à tous les savoirs du monde, pour mieux les diffuser, les savoir-faire populaires sont largement représentés. On ne sépare alors pas la culture savante de la culture populaire, cette question n'a pas de sens, la culture est

un tout, elle exprime ce qu'il y a de meilleur en l'Homme. Il y a un flux continu entre les différentes formes de créativité. Les savoirs populaires n'y sont pas présentés comme des traditions rigides et fixes, mais bien comme des savoirs en devenir, sur lesquels la prouesse et l'innovation sauront développer demain de nouvelles formes, plus abouties encore. Les fêtes populaires sont le ferment de la Révolution française, qui invente de nouveaux liens sociaux. Le bonnet phrygien, les cocardes, les parades puisent dans l'Histoire pour proposer de nouveaux rituels. La transformation est un principe constitutif des dynamiques sociales et il n'est pas question de figer le temps.

Cette vision des cultures populaires se clive sans doute avec les mutations du 19^e siècle. La fin des terroirs, l'urbanisation, l'industrialisation sont à l'œuvre, et la volonté de sauvegarde qui se fait jour vise moins à s'en inspirer pour inventer demain, qu'à en figer les représentations par peur de la perte. L'instrumentalisation idéologique des appartenances fait le reste. Le folklore – le savoir des peuples – devient très souvent synonyme de réaction et de conservatisme, de la nostalgie d'un ancien temps davantage que de la volonté d'une construction sur des bases renouvelées. Dans d'autres champs, la comparaison est significative, ainsi le Conservatoire national des arts et métiers est-il d'abord, dans une visée révolutionnaire, un lieu ressource pour les ingénieurs de demain qui viendront comprendre

¹¹ COLARDELLE Michel, « Existe-t-il encore un art populaire dans les sociétés de la mondialisation ? », in *L'Art c'est l'art*, Catalogue du MEN, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, sous la direction de GHK, Neuchâtel, 1999

¹² GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le populaire*, Gallimard, Seuil, 1989

et s'inspirer des formes déjà produites pour en inventer des plus abouties encore. Ainsi progresse l'Histoire humaine. C'est l'origine du musée en général – le Louvre pour les artistes, le Muséum d'Histoire naturelle pour les savants, le musée des Monuments français pour les architectes... – or cette analogie a du mal à s'exprimer concernant les cultures populaires, on n'en voit pas l'équivalent.

Les musées d'ethnographie, qu'ils soient régionaux ou extra-européens, se construisent davantage sur une vision fixiste, plus que dynamique. Ils sont moins là pour inventer demain, que pour rendre compte d'hier – et au mieux, mais rarement, d'aujourd'hui. Certes, les autres musées connaissent une dynamique de développement semblable, se renfermant sur les collections constituées, mais ils ont au moins à leur origine cette vocation eschatologique. Ce n'est pas le cas, semble-t-il, pour les musées d'ethnographie, sans doute justement du fait de leur développement plus tardif. Si ceux-ci sont des ressources inépuisables pour les artistes, ils sont peu portés à intégrer le nouveau en leur sein.

Lorsque Georges Henri Rivière renouvelle au sein du Musée de l'Homme les conceptions, il apporte des dimensions plus scientifiques dans le domaine de la recherche, de la collecte, de la documentation et de la restitution des contenus¹³. Malgré sa sensibilité artistique, puisqu'il vient du monde de l'art et des artistes, il intègre une approche esthétique surtout dans les modes de présentation, avec une mise en scène exigeante sur le plan formel, soignant particulièrement les éclairages et les présentations expographiques¹⁴. La notion d'art dans l'expression « arts et traditions populaires » est intéressante, car elle exprime que cette catégorie n'est pas réservée à la culture savante, mais que la créativité s'exprime aussi par des savoir-faire, de la manière dont on parle de l'artisanat et des métiers d'art. La créativité individuelle, au sens artistique du terme, est en revanche minorée, peu mise en avant, les ethnologues délaissant généralement ce champ¹⁵. Si l'on reconnaît volontiers que des noms peuvent être repérés du côté de la production, que ce soit par exemple des maîtres ébénistes ou des maîtres marionnettistes, le courant des arts et traditions populaires met peu en avant les individus, préférant faire ressortir les dynamiques collectives dans le renouvellement des formes¹⁶. L'objet considéré comme un témoin rend compte de l'expression d'un groupe. Bien que l'on note une certaine ambivalence à ce sujet, car si l'on prétend rendre compte de la vie quotidienne, la sélection des plus beaux objets sur le plan formel est une des critiques possibles des présentations effectuées – le plus beau étant rarement le plus représentatif. Car, au-delà des unités écologiques qui se veulent plus fidèles que les autres compositions à la réalité de terrain, les objets demeurent des emblèmes de la magnificence des cultures populaires. Il faut donc en rendre compte, mais aussi les sublimer. Le fait qu'ils soient des documents n'empêche pas de considérer leur esthétisme, comme le note avec raison Jean-Claude Duclos¹⁷.

¹³ CALAFAT Marie-Charlotte, VIATTE Germain (dir.), *Georges Henri Rivière, Voir, c'est comprendre*, Mucem, 2018.

¹⁴ JACOBI Daniel, « L'esthétique de l'exposition selon GHR et la captation du regard », in *Georges Henri Rivière, une muséologie humaniste*, sous la direction de Serge Chaumier et Jean-Claude Duclos, éditions Complicités, 2019.

¹⁵ CUISENIER Jean, *L'Art populaire en France*, Le Cercle du Livre, 1975.

¹⁶ Comme le note également Noémie Drouguet, in *Le Musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Armand Colin, 2015, p. 188, les expositions qui viseront à présenter les « trésors des collections » selon un mode esthétique viseront à légitimer dans une logique beaux-arts ce champ, sans succès évident.

¹⁷ DUCLOS Jean-Claude, « Pour des musées de l'Homme et de la société », in *Le Débat*, n°70, 1992.

Ils témoignent cependant davantage du passé que de l'inventivité contemporaine. Si la muséographie de Rivière fait événement, c'est à la fois par son approche savante, rigoureuse et problématisée des contenus, et parce qu'elle impressionne le public par ses présentations modernes et contemporaines. C'est l'une des sources de l'invention de la scénographie.

En revanche, la critique de Rivière se portera notamment sur la focale mise sur la France rurale d'avant-guerre, ignorant non seulement la France urbaine mais aussi la modernisation de l'espace rural, de l'agriculture et des modes de vie – rappelons que les premiers tracteurs apparaissent dès le début du 20^e siècle, tout comme les produits phytosanitaires. Si l'on a pu redécouvrir des fonds concernant les grèves de 1936, et attester que des collectes sont opérées dans le monde ouvrier, cette dimension est largement sous-représentée, et totalement ignorée dans les expositions. Davantage oblitérée encore, n'en déplaise à Claude Lévi-Strauss¹⁸, la France contemporaine des années 1950, les cultures jeunes, urbaines, etc. Si l'on se plaît à répéter que Georges Henri Rivière n'a pas une vision figée mais dynamique des cultures populaires, qu'il est attentif aux renouvellements et aux innovations¹⁹, on ne peut pas dire que ses expositions en rendent compte. À l'ouverture du Musée National des Arts et Traditions Populaires (MNATP), elles présentent essentiellement une France rurale d'avant-guerre. Le MNATP des années 1970-80, puis surtout le Mucem s'attachent à moderniser la démarche avec des expositions et des collectes sur des sujets plus variés.

D'une asphyxiante culture à la nouvelle culture

Si l'on a du mal à les définir strictement, les cultures populaires sont cependant bien vivantes. Elles continuent à produire des formes, à les renouveler, à les hybrider, à en proposer des variantes et à créer des ruptures et des renaissances. Cela est vrai sur deux plans. Le plan social et collectif, avec des rituels, des croyances, des productions qui ne cessent d'évoluer et de se transformer – ce d'autant que les modes de vie changent dans la France d'après-guerre en proie à une urbanisation croissante et à des transformations sociales considérables. Mais c'est aussi le cas sur le plan de la créativité individuelle, où des expressions singulières et originales continuent de s'exprimer. C'est de la mise en question par les artistes eux-mêmes de la culture et de sa définition que provient l'éclairage porté sur les productions singulières d'hommes et de femmes du peuple.

Fruit du romantisme et d'une mystique des origines, mais aussi d'une vision spontanéiste de l'art, dont on cherche l'expression naturelle et non dénaturée par l'école et la formation, les artistes n'ont de cesse de voir dans l'art populaire une forme d'expression à laquelle ils devraient s'abreuver. C'est la figure de Jean Dubuffet qui s'impose comme celui qui jette le trouble sur la production et la définition de l'art²⁰. S'en prenant au terme de culture qu'il assimile à un endoctrinement idéologique des lettrés et à un formatage des regards et des consciences, il en appelle à un art direct, partagé, et à des individus davantage créateurs que spectateurs. Certes, il est l'héritier des surréalistes, et l'on trouve tout au long de l'histoire de l'art des précurseurs. C'est dans la déclinaison et l'inspiration que les artistes peuvent se régénérer au contact des cultures populaires. Les arts plastiques (Paul Sérusier, Picasso ou Brancusi par exemple), le théâtre et surtout la littérature et la musique puisent largement dans les formes populaires pour produire de la culture savante.

¹⁸ Celui-ci dans son éloge envers Georges Henri Rivière écrit « *il est de ceux auxquels l'ethnologie française doit sa physionomie originale : art autant que science, passionnément attentive à ce qui se crée autant qu'à ce qui subsiste, refusant de se replier sur elle-même...* », in « Hommage à GHR », *Ethnologie française*, t.16, n°2, avril-juin 1986, p.130. Si Georges Henri Rivière semble collecter des objets issus des cultures populaires y compris contemporains tout au long de sa vie, on ne peut pas dire que les expositions produites leur rendent justice.

¹⁹ GORGUS Nina, *Le Magicien des vitrines*, éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2003.

²⁰ DUBUFFET Jean, *Asphyxiante culture*, éditions de Minuit, 1968.

L'exposition sur le folklore présentée en 2020 au Centre Pompidou-Metz puis au Mucem en apportait de multiples exemples²¹. Parfois, c'est tout un courant artistique qui s'ennoblit et est intégré à la culture du ministère, à l'image du jazz.

Toutefois, alors que l'on prétend inventer avec la contre-culture une nouvelle culture, ou en faire une nouvelle religion, tel que Malraux le prétend, un pavé dans la marre est jeté par Dubuffet. L'artiste vilipende une culture morte ou mortifère et invite à découvrir un art vivant et non aliéné, produit par des hommes et des femmes hors du système. L'art brut est alors découvert, avec toutes les nuances que des recherches de définition font surgir, de l'art singulier à l'art naïf en passant par l'art des fous²². Peu importe, des figures emblématiques s'imposent et fascinent les intellectuels²³. Les plus connus sont le Douanier Rousseau, Raymond Isidor dit Picassiette, Gaston Chaissac ou le facteur Cheval, en passant par les innombrables sans noms qui vont peu à peu en acquérir un, grâce à la reconnaissance d'abord des militants, des expositions à la marge, des galeries, puis progressivement des lieux institutionnels. Citons le musée d'art brut de Lausanne, avec Michel Thévoz, la collection d'art brut de l'Aracine, qui trouve finalement son ancrage au LaM de Villeneuve-d'Ascq grâce à un conservateur ouvert d'esprit, et une ribambelle

de musées et lieux d'exposition plus modestes, qui œuvrent à faire reconnaître peu à peu ce secteur (la Fabuloserie à Charny-Orée-de-Puisaye, dans l'Yonne, le musée de la Création Franche à Bègles, Art et marges à Bruxelles, etc.)²⁴. Ce n'est que très récemment que ces formes de création artistique sont acceptées et montrées dans les institutions les plus légitimes.

Quand l'art contemporain digère le monde

L'écomusée d'Alsace a intégré dans ses collections l'œuvre d'André Bindler et l'a présentée au sein du parcours d'exposition. En la reconnaissant comme une production artistique à part entière issue d'un milieu populaire, l'écomusée porte un regard décalé et interroge les représentations communes. Toutefois, il faut bien admettre que peu ont suivi le même chemin. C'est davantage par les institutions d'art que les productions de ceux que l'on désigne comme des autodidactes vont gagner en reconnaissance.

Alors que les artistes se sont longtemps, et plus que jamais depuis cinquante ans, inspirés des cultures populaires – se transformant même en ethnologues enquêtant pour produire des matériaux et des corpus au fondement de leur démarche artistique –, ce sont bientôt celles et ceux issus des milieux populaires qui par leur démarche créative deviennent officiellement des artistes et sont propulsés sur le devant de la scène. Cette catégorie sociologiquement construite va s'ouvrir de manière partielle et selon des procédures souvent troubles, à reconnaître tel ou tel comme faisant ou non partie du champ. L'analyse en sociologie de l'art contemporain a pu montrer comment des procédures d'institutionnalisation et de définition des acteurs, par un jeu de légitimation, construit ce qui est désigné comme de l'art ou pas, et instaure une hiérarchie très stricte en son sein – artistes de réputation

²¹ GALLAIS Jean-Marie, CALAFAT Marie-Charlotte (dir.), *Folklore. Artistes et folkloristes, une histoire croisée*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou Metz et Mucem, La Découverte, 2020.

²² DÉCIMO Marc, *Les Jardins de l'Art brut*, Les Presses du Réel, 2007.

²³ Voir les relations par exemple de Pasolini et de la sphère intellectuelle italienne autour d'Ettore Guatelli. Voir MAGNI Catia, TURCI Mario, *Il Museo è qui. Il Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro*, Skira, 2005.

²⁴ RAGON Michel, *Du côté de l'art brut*, Albin Michel, 1996.

internationale, artistes émergents, courants marginaux, ou encore ceux rejetés dans le domaine du hors-champ de l'art contemporain, comme les peintres du dimanche aux productions jugées non légitimes²⁵.

Là où la chose se complexifie, c'est qu'il semble que l'art contemporain se nourrisse de l'art populaire non plus seulement par l'inspiration procurée aux artistes – c'est ainsi que le Mucem prétend justifier une exposition sur Jeff Koons – mais aussi en intégrant dans le marché de l'art les œuvres populaires produites en dehors des cercles habituels de l'art contemporain. Ainsi, après l'art ethnique et les objets ethnographiques extra-européens intégrés comme œuvres d'art à part entière, les productions populaires occidentales deviennent également l'enjeu de légitimation par les grandes institutions. La Fondation Cartier se distingue en la matière (exposition *Histoires de Voir*, 2012), mais aussi le Palais de Tokyo, comme bien des lieux de l'art contemporain. Tout semble aujourd'hui pouvoir être avalisé du moment que les bonnes personnes le décident, véritable machine à intégrer, ingérer et digérer les productions de toutes sortes pour les transformer en art, et donc in fine susceptible d'alimenter le marché de l'art et ses spéculations financières.

Bien malin qui aujourd'hui prétend expliquer pourquoi telle production est considérée comme de l'art contemporain et pourquoi telle autre non, sans passer par l'analyse de qui produit la valeur en art et comment. De la même manière que l'on parle des influenceurs dans les réseaux sociaux, on peut établir que des positions d'acteurs, des noms, des institutions, des personnalités vont donner le la international pour intégrer ou rejeter tel ou tel producteur et telle ou telle production, en fonction de son curriculum, des réseaux de reconnaissance, de sa portée symbolique à intégrer le champ et à y fructifier (y compris monétairement)²⁶. Le système qui classe le marché des grands vins ou des vedettes de cinéma n'est guère différent. Si les objets ethnographiques extra-européens sont reconnus comme des œuvres d'art que l'on expose désormais dans les musées de beaux-arts, à l'inverse les musées d'ethnographie se sont largement ouverts aux artistes contemporains. L'exposition *Magiciens de la terre* présentée en 1989 au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette avait ouvert la voie en présentant pêle-mêle des artistes de tous pays et des productions populaires, pour décloisonner les perspectives. Les artistes issus des cultures en question, puissant ou non dans leur histoire, renouvellent le regard porté sur les cultures, ce qui entretient parfois un certain flou sur le statut des expôts, et le pourquoi de leur présentation – intérêt artistique, ethnographique, ou conjugaison de ces deux approches. Des collections sont constituées dans les grands musées²⁷, comme à Tervuren, au musée de Leyde ou au Museum aan de Stroom à Anvers, mais aussi dans les musées liés à l'immigration, comme au Musée national de l'histoire de l'immigration à Paris. Dès lors, pourquoi les musées d'ethnographie régionale ne développeraient-ils pas eux-aussi des collections d'art actuel ? Et dans ce cas, de quel art doivent-ils s'emparer ?

²⁵ Voir les nombreuses publications de Nathalie Heinich. Par exemple *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998. *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

²⁶ QUEMIN Alain, *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*, co-édition Jacqueline Chambon / Artprice, 2002.

Vers un art populaire contemporain

N'est-il pas dès lors malvenu de voir les écomusées et musées de société se faire manger la laine sur le dos ? Alors qu'ils sont les mieux placés pour valoriser les productions issues des milieux populaires, ils sont déconsidérés quand ils exposent de l'art, car regardés de manière méprisante, comme présentant de l'art suspect, de l'art inférieur, de l'art de seconde catégorie, tandis que de semblables productions acquièrent des lettres de noblesse et font l'objet du plus grand intérêt quand elles sont captées par les institutions les plus légitimes.

C'est le cadre qui fait la valeur, ce que les sociologues ont bien compris du fonctionnement du marché de l'art, mais aussi des institutions d'art contemporain. Les commissions d'acquisition devraient nous inviter à nous émanciper de ce jeu de dupes. Plutôt que de vouloir courir après l'art reconnu comme légitime, sans avoir les moyens de rivaliser sur le marché des acquisitions avec les grandes institutions (et davantage encore avec le secteur privé des collectionneurs et des fondations), et être condamnés comme les FRAC à se rabattre sur des œuvres de moindre valeur, ne vaudrait-il pas mieux établir ses propres critères, et combattre la notion aussi vague que mystificatrice d'art contemporain ? Il n'y a pas un art contemporain, mais des arts contemporains. Le musée d'ethnographie peut dès lors inventer sa propre vision et conception de l'art populaire contemporain. Une forme alternative vise à inviter un artiste ou un collectif d'artistes à venir « jouer » avec les collections du musée. C'est la démarche qu'avait suivi le musée des cultures populaires de Trois-Rivières avec le collectif *Farine orpheline cherche ailleurs meilleur*. Noémie Drouguet en raconte l'histoire²⁸. Si la démarche est originale, nous sommes cependant sceptiques sur ce qu'elle signifie. Ferait-on la même chose avec d'autres collections, comme des collections de beaux-arts ou des collections liées à la déportation dans un musée de la Résistance ?

N'est-ce pas une vision un brin méprisante envers les collections d'arts et traditions populaires qui permet de les traiter comme des matériaux que l'on recompose à loisir pour créer de nouvelles formes ?

Une autre voie, plus respectueuse et plus féconde, vise à instaurer un dialogue, une inspiration, un renouvellement des formes en invitant un artiste ou un collectif à s'exprimer à partir des collections ou des thématiques du lieu. Après tout, des musées liés à l'artisanat le font couramment, on pense au musée du chapeau de Chazelles-sur-Lyon, à de nombreux musées textiles – La Manufacture des Flandres, le musée du textile et de la mode de Cholet, ou encore l'écomusée de l'Avesnois de Fourmies Trélon pour ses collections textiles ou verrières – avec de jeunes designers et créateurs.

Le partenariat avec des écoles d'art est souvent fécond. L'écomusée de Marquèze a créé avec des partenaires la Forêt d'Art Contemporain, un parcours d'une vingtaine d'œuvres en extérieur. De même, on a souvent vu des expositions de photographes contemporains portant leur regard sur les collections ou les milieux de vie, les thématiques du musée... Le feu réseau des Musées des Techniques et Cultures Comtoises avait développé de nombreuses collaborations en ce sens : photographies de Catherine Gardonne, installations artistiques, résidences d'écritures...

²⁷ Et surtout des expositions temporaires, Fabien Van Geert en cite de nombreux exemples. *Du musée ethnographique au musée multiculturel*, La Documentation française, 2000, p.199 et suivantes.

²⁸ DROUGUET Noémie, « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe », in *Revue du CEROART*, 2007, <https://journals.openedition.org/ceroart/358>

Toutefois, une ambiguïté persiste car bien souvent il s'agit d'inviter des jeunes artistes issus des écoles d'art, des personnes qui s'inscrivent dans une recherche de reconnaissance institutionnelle, avec toutes les ambivalences que peut revêtir le regard porté sur et par des créateurs qui se placent en surplomb vis-vis des cultures populaires. Qui n'en font pas partie, mais qui s'en servent pour nourrir leur création. La production, néanmoins intéressante, ne risque-t-elle pas de pâtir d'une vision élitiste, hors-sol ou trop conceptuelle, apportant les refrains de l'art contemporain dans le champ des cultures populaires? On pense à des interventions en collaboration avec des FRAC pour investir les lieux ou encore à cette exposition temporaire présentée au Mucem à partir des collections²⁹. Il n'est pas certain que ce soit la voie la plus heureuse pour dépasser les clivages et ne pas reproduire la distinction de classes.

Le Musée de Folklore et des Imaginaires de Tournai a développé sous la direction de Jacky Legge une approche poétique entre les collections du musée et des créations originales par des artistes le plus souvent tournaisiens. Si le musée met parfois l'accent sur des artistes dits d'arts bruts ou d'arts singuliers, à l'instar du musée Art et marges à Bruxelles, ce sont les démarches créatives globales qui ont ses faveurs³⁰. Prenant place dans les vitrines, ponctuant le parcours du visiteur, de manière décalée, humoristique ou poétique, l'approche n'est pas sans rappeler celle du musée de la Chasse et de la Nature à Paris. Mais elle ne sépare pas, contrairement aux deux sites précédemment évoqués, ce qui émane de l'art légitime, reconnu par le milieu autorisé, de ce qui serait du ressort des productions populaires. Favorisant l'émergence de nouveaux regards, l'affirmation d'une continuité plutôt que d'une opposition entre toutes formes de créations, populaires ou savantes, l'exposition permet de ressaisir l'expérience humaine proposée par des hommes et des femmes du passé comme par des

créateurs de notre temps, qu'ils soient reconnus, émergents ou amateurs. La formule rappelle la démarche de l'Écomusée du fier monde à Montréal – la mise aux enchères permet de plus d'apporter au musée des financements.

Appréhender les cultures populaires de l'intérieur, en y participant et en renouvelant les formes, en l'habitant en quelque sorte, en exprimant les tensions, c'est ce que fait le Musée de la Camargue par un procédé original.



Goya © J.R. Laval, coll. Musée de la Camargue 2015



Hécatombe © J.R. Laval, coll. Musée de la Camargue 2015

²⁹ Exposition *Document bilingue* en 2017 avec les artistes Yto Barrada, Omar Berrada & M'Barek Bouhchichi, Érik Bullot, Uriel Orlow et Abril Padilla. <https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/document-bilingue>

³⁰ GÉRARD Bruno, LEGGE Jacky, *Émergence*, édition Centre La Pommeraie, Maison de la Culture de Tournai, 2015.

Estelle Rouquette

Conservatrice du Musée de la Camargue, directrice adjointe *Patrimoine et territoire* du Parc naturel régional de Camargue

L'art populaire contemporain au Musée de la Camargue

Depuis le don en 2009 de seize figurines de Sara réalisées par un collectif d'artistes dont Hervé di Rosa, Marie Hugo, Vincent Bioulès, Christian Lacroix, Formica, Claude Viallat, etc., à l'initiative d'Hélène Arnal, le projet scientifique et culturel du musée a instauré un dialogue entre les plasticiens contemporains et le patrimoine culturel local.

C'est pour le musée, dont la *baseline* affiche « Arts, Nature et Société » en Camargue, le début d'une campagne d'acquisition destinée au nouveau département *Art populaire contemporain*. Depuis, ces productions d'artistes – reconnus ou pas – sont introduites dans l'exposition permanente pour offrir une lecture sensible, poétique et artistique du territoire du Parc. En 2018, dans le cadre de l'exposition *Mères, Maries, Marais, écologie d'un mythe*, le musée commande à Frédérique Nalbandian cinq madones en savon de Marseille. Saintes Salomé, Jacobé, Madeleine, Marthe et Sara évoquent le caractère sacré du féminin en Camargue. La matière renvoie à la soude produite en Camargue pour les savonniers de Marseille, ainsi qu'aux tanto, ces femmes qui veillaient au linge et à la nourriture des ouvriers dans les mas, aux blanchisseuses du château d'Avignon et aux lavandières du Rhône. Outre l'enrichissement des collections du musée, ces œuvres ouvrent le champ de l'exposition permanente.

Les récits se construisent autour et à partir de ces pièces. Ils témoignent aussi de rencontres avec les auteurs, comme Marie Gueydon de Dives et Isabelle Doblas, deux céramistes qui mènent sur plusieurs années des expérimentations de colora-

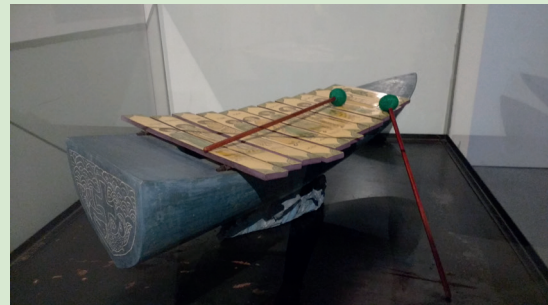
tion d'émaux par des matières organiques ou minérales issue du delta du Rhône. Leurs recherches les ont conduites au Musée de la Camargue. Un lien technique s'est construit pour donner lieu à la production de *Delta*, un triptyque de céramique réalisé à quatre mains, qui interprète trois états du territoire camarguais du point de vue historique, topographique, environnemental et culturel.

Le triptyque a été modelé *in situ* au cours d'une performance réalisée pendant la pandémie, le 15 mai 2020, pour une Nuit des musées à huis-clos. La performance a donné lieu à une création sonore en *live* de Clara Bordarier et à une captation filmée. Cette vidéo est utilisée dans une composition mêlant archives et prises de son *in situ*, supervisée par Bernard Picon, sociologue et auteur de *L'Espace et le temps en Camargue*. Cette installation est présentée dans l'exposition temporaire *Aux Origines. De la Camargue*.

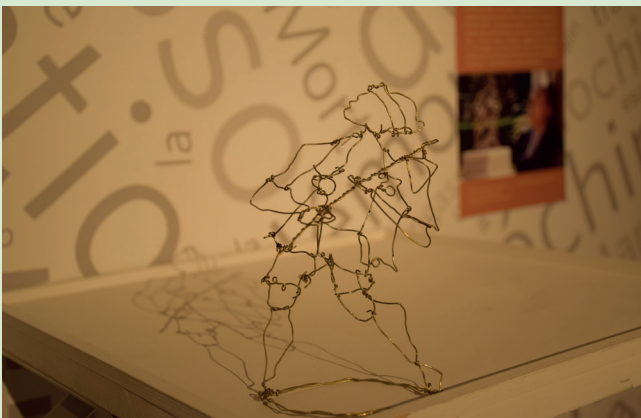
Avec *Delta* s'ouvre le champ d'un sujet d'actualité, celui de l'anthropocène, de l'artificialisation des milieux naturels, de l'impact des activités humaines sur la nature, d'un retour à l'âge de raison qu'elle invoque. *Delta* illustre une prise de conscience et porte le message d'un rapport à inventer entre l'Homme et la Nature. Un sujet qui concerne la société, l'histoire, les sciences de la nature, l'art au service de l'écologie.



© Photo Elodie Segulier, 2014



© E. Rouquette Parc naturel régional de Camargue, Marie Picard



© E. Rouquette Parc naturel régional de Camargue, Lebadang



© Photo Elodie Segulier, 2013



© E. Rouquette Parc naturel régional de Camargue, Frédérique Nalbandian



© E. Rouquette Parc naturel régional de Camargue, Raymond Galle

Il n'est pas anodin que le musée soit proche d'une autre institution portant une démarche analogue à partir d'un autre cheminement – le musée international des arts modestes à Sète. À l'initiative d'un artiste, Hervé Di Rosa, longtemps mouton noir de la création, il valorise les productions artistiques populaires dans une approche singulière et renouvelée : une interrogation des critères se fait jour.

Renaissance en écomuséologie

En constituant une collection issue d'artistes venus travailler en résidence ou habitant le territoire, étroitement liée aux collections et aux thématiques traitées par le site, la structure s'inscrit dans les dimensions contemporaines de la création, mais d'une création populaire, qu'importe sa reconnaissance ou non par les instances légitimes de l'art contemporain. Cet objectif, repris par d'autres sites, théorisé comme un programme, constituerait un beau défi pour les écomusées et musées de société en général. Ils renoueraient avec leur origine et construiraient une vision renouvelée de l'avenir, participeraient à la construction d'aujourd'hui et de demain : identifier des acteurs créatifs du territoire, inviter des artistes à l'habiter temporairement, à dialoguer avec lui, leur permettre de s'exprimer, développer des ateliers de création artistique, de créations collectives, favoriser l'implication pour que s'élabore une éducation artistique inscrite dans la lignée de l'éducation populaire³¹.

C'est de la rupture entre la culture vécue, agissante et produite par les gens, et la culture produite pour les gens par les experts et les professionnels, que proviennent les errances du secteur culturel et ses échecs en matière de démocratie, de démocratisation et de développement culturels. En liant la création à la vie quotidienne, la démarche de créativité mise au service de la vie, de sa compréhension et de son appréhension, s'élaborent une véritable appropriation et une culture vivante. L'erreur dans l'histoire des politiques culturelles a sans doute été de cliver arts populaires et arts savants, puis de séparer aussi fortement le secteur du patrimoine de celui de la création, enfin de distinguer ceux qui savent, ceux qui font, de ceux qui consomment – ou qui désertent. C'est en raccommodant des fragments disjoints que l'on peut entrevoir de nouvelles perspectives : impliquer l'ensemble de la communauté humaine dans une même destinée.

Produire, acquérir et exposer des œuvres d'art populaire contemporain est un beau programme pour repenser l'ensemble des dimensions d'un projet scientifique, artistique et culturel d'un musée de société. Il y a là une invitation à repenser les fondamentaux de l'institution, son histoire et ses perspectives, sa mission sociale dans la communauté et sur un territoire.

³¹ BORDEAUX Marie-Christine, DESCHAMPS François, *Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires*, éditions de l'Attribut, 2013.

Un appel à reconnaître la potentialité-artiste de tout un chacun et à faire émerger son expression. Les créatifs sont des habitants de l'écomusée comme les autres, ils en font partie et peuvent stimuler l'ensemble de la communauté à faire de même. Nous retrouverons alors les espoirs d'un Dubuffet pour que chacun exprime sa créativité et ses talents, quels qu'ils soient, qu'il ose.

Du reste, c'est aussi un registre de valeurs qui est en jeu, car si l'art occidental légitime est volontiers le produit d'une individualisation, l'art populaire demeure davantage inséré dans un collectif. Les valeurs des cultures populaires devraient nourrir celles de l'écomuséologie. Le créateur est le représentant d'un groupe, qu'il implique peu ou prou dans sa production. C'est en cela que ces artistes sont intéressants, et pour cela, leurs productions sont des symboles. Sans doute des difficultés pourront poindre avec le Fonds Régional d'Acquisition des Musées, avec le ministère et les autorités de tutelle pour défendre l'idée d'intégrer dans les collections ou d'exposer de l'art populaire contemporain, de se placer en dehors des canons habituels, sur lesquels plus personne n'a de critère pour juger, hormis le jugement autorisé des experts qui s'autorisent. Il ne faut sans doute pas sous-estimer

la violence symbolique que représente le fait de briser la mascarade et les jeux d'acteurs, les retours de bâton peuvent être violents. Sans doute convient-il de le faire en dehors, sans invective avec les acteurs de l'art contemporain, en ignorant même leur jugement et leur existence. Il est prudent d'avertir les artistes que produire pour un écomusée ou musée de société est sans doute la moins bonne façon d'espérer un jour intégrer le marché de l'art et de mettre de leur côté les plus hautes instances de légitimation. Le choix s'opère entre viser les collections des milliardaires et espérer intégrer les généreuses fondations – intéressées à défiscaliser au nom de la démocratisation – ou s'impliquer avec les classes populaires pour lesquelles l'art peut avoir une autre signification.

Les acquisitions d'œuvres d'art contemporain

dans les écomusées et musées de société

Bénédicte Rolland Villemot

Conservatrice générale du patrimoine auprès de la direction générale des patrimoines et de l'architecture du ministère de la Culture, service des musées de France

Les musées de société s'intéressent au fait contemporain, questionnent les sujets de société et nous amènent, avec leurs visiteurs, à la réflexion. Dans cette perspective, ils sont légitimes à présenter des artistes vivants et des œuvres contemporaines. Ont-ils pour autant un positionnement spécifique vis à vis de l'art contemporain ? Quelle place offrent-ils à ces collections ? Quel art contemporain dans un musée de société ?

En 2013, le Mucem présente le colloque *Exposer, s'exposer, de quoi le musée est-il le contemporain ?*. L'art contemporain y est ainsi défini comme « *cette catégorie de l'art ou du design liée à des critères historiques et à des normes esthétiques mais contemporains de quelque chose ou de quelqu'un, une situation relative ou relationnelle* ».

La collecte contemporaine des témoins matériels d'une société est une pratique ancienne des musées ethnographiques : la méthode des enquêtes-collectes a systématisé la collecte d'objets au cours des recherches de terrain thématiques. Une multitude d'objets contemporains est ainsi entrée et entre chaque année dans les collections des musées de société. Le bilan des acquisitions des musées territoriaux effectué par le service des musées de France depuis 2016 jusqu'en 2022 montre que les musées de société, qui représentent le quart

des musées de France, acquièrent un grand nombre d'objets « récents » (20^e et 21^e siècles) par an, essentiellement par le biais de libéralités.

En analysant ces acquisitions, nous relevons plusieurs orientations. Il y a la collecte du contemporain : objets de design, objets contemporains, art contemporain - ces notions entretiennent entre elles une certaine porosité, voire une certaine fluidité. Or l'approche transversale est précisément l'une des spécificités des musées de société, légitimant la collecte du contemporain par ces institutions polymorphes, qui conservent et présentent tous types de biens culturels. Dans le foisonnement des démarches

artistiques, deux approches se distinguent. D'une part, celle d'artistes qui viennent apporter un regard nouveau sur les collections patrimoniales du musée. D'autre part, celle des « artistes ethnographes », qui réagissent à des faits de société actuels, parfois en enquêteurs de terrain. Certains sont accueillis en résidence, ce qui peut donner lieu à des commandes, notamment en photographie, design, ou vidéo. La restitution de ces travaux tend parfois à brouiller les repères entre « artiste muséographe » et scénographie.

Histoire nouvelle, collections nouvelles ? Collecter le contemporain

L'écomusée de Saint-Quentin-en Yvelines a été créé en 1977. Il est devenu musée de la ville en 2022. Le musée commence à constituer des collections en 1991, autour de l'accélération des mutations du territoire avec la construction de la ville nouvelle à partir de 1968. En 2018, il présente une politique d'acquisition en art contemporain. Autour des modes de vie urbains, le musée propose une double démarche :

- une approche ethnographique, avec la constitution de corpus familiaux qui renseignent sur l'histoire de l'objet et son cycle de vie ;
- Une approche artistique, qui inscrit l'objet dans l'histoire du design et l'itinéraire artistique de son créateur ou de sa créatrice.

La collection en design contemporain, ainsi constituée au fil des ans, est devenue l'une des références en France pour les années 1970 : peu de musées de société ont porté ce discours sur l'ethnologie du contemporain et constitué de tels fonds. Le musée poursuit sa politique d'acquisition et ses collectes sur les décennies suivantes, orientant notamment sa collecte vers le mobilier Ikéa et Habitat, toujours dans la perspective de repérer les objets emblématiques du changement des modes de vie et de l'apparition de nouvelles

sociabilités : le mobilier pour enfant témoigne par exemple de la place centrale qu'occupent les enfants dans notre société.

À Lyon, le Musée Gadagne regroupe en son sein deux musées : le musée d'histoire de la ville et le musée des arts de la marionnette. À la faveur d'un nouveau projet, ce dernier place la création contemporaine au centre de sa politique d'acquisition. Le parcours permanent est totalement repensé. Au parcours géographique se substitue un itinéraire thématique sur le théâtre de marionnettes. La politique d'acquisition du musée est recentrée sur des objets en lien avec le territoire : marionnettes ayant effectivement joué sur le territoire, objets issus de compagnies ayant une relation avec le musée et la région lyonnaise. En 2022, le musée acquiert ainsi une marionnette éphémère, *Krafff*, créée au cours d'une performance filmée dans la cour du musée : les artistes se produisent sur scène et créent une marionnette en papier kraft.

Pratiques et regards contemporains sur les collections

Le projet scientifique et culturel (PSC) du Musée Alsacien à Strasbourg souligne le lien entre le musée et son territoire. Il inclue une section *Territoire et communautés* au futur parcours permanent. Dans ce cadre, une œuvre de Mélodie Meslet-Tourneux, *Fieroweziejel*, a été acquise en 2021.

Mélodie Meslet-Tourneux

Artiste plasticienne

Photographe et céramiste, un travail souvent initié par une démarche documentaire

Le besoin de comprendre mon sujet est inhérent à la création. Ainsi, je suis régulièrement amenée à me rapprocher des musées et de leurs équipes. Je me suis intéressée quelques années durant à la tuilerie d'Hochfelden, située dans les Vosges du Nord. La famille Lanter y fait perdurer l'entreprise. Photographies, films, dessins m'ont permis de garder la trace de cette immersion. J'y ai également recueilli le témoignage des tuiliers, comme Alain qui y travaille depuis trente-neuf années. L'accès aux collections et aux archives du Musée Alsacien de Strasbourg a été déterminant pour approfondir mes recherches et cerner le lien entre ce savoir-faire ancestral et son territoire. J'ai décidé de m'attarder sur les tuiles de fin de travail – ou *Fierowezejel* – véritable système de comptage où le tuilier venait marquer la cinquantième pièce afin de suivre l'évolution de sa production. Il arrivait alors que l'ouvrier s'approprie cette tuile comme support d'expression et de création. Ce temps suspendu au milieu de la répétition mécanique du geste m'a fascinée. Cela relève d'une pratique – le travail en perruque – consistant à utiliser l'outil de travail de l'entreprise par un employé.

Le musée départemental de la céramique de Lezoux dans le Puy-de-Dôme met en place depuis quelques années une résidence artistique de trois mois. Les conditions d'accueil et de financement permettent d'y développer sereinement un travail de recherche. Des outils techniques sont mis à disposition des artistes pour la réalisation de pièces



Une installation comprenant 154 tuiles en papier porcelaine, une série de sculptures en céramique, ainsi qu'une vidéo ont récemment rejoint les collections du Musée Alsacien de Strasbourg.

Fierowezejel – Tuilerie Lanter – Photographie argentique sur papier porcelaine © Mélodie Meslet-Tourneux

de céramique. Enfin, un accès privilégié aux collections ainsi que la mise en relation avec des interlocuteurs pertinents enrichissent les recherches.

Je me suis ainsi plongée dans l'archéologie antique, m'intéressant particulièrement au fonds Hugues Vertet, qui comprend un nombre immense de photographies et supports de recherche. La rencontre avec les archéologues du CNRS de Clermont-Ferrand m'a ensuite permis de comprendre leur méthodologie avec plus de finesse. Le travail que j'ai réalisé à la suite de ces recherches s'imprègne du protocole scientifique et de la rigueur qu'il implique.

Je travaille actuellement sur la poterie kabyle, un savoir-faire traditionnellement féminin. Les femmes utilisent ces décors appliqués au poil de chèvre comme un langage pour communiquer entre elles. J'ai réalisé un premier séjour en Algérie en 2018. J'y ai suivi la potière Na Ouerdia dans sa production. J'y retourne en 2023 pour poursuivre ces recherches et tenter d'embrasser la culture kabyle dans son quotidien. Pour cela, je suis hébergée par une famille, que j'accompagne lors du jardinage ou du soin aux oliviers. Je cuisine parfois avec Zahia, qui est pâtissière. En France, je réfléchis à la restitution de cette recherche et cherche des lieux de résidence. Je poursuis le travail au travers d'autres rencontres, me rapprochant notamment du Mucem à Marseille.

Les créateurs manquent souvent de temps et de moyens pour réaliser leurs projets sereinement. Les résidences leur offrent ce temps, ainsi qu'un format générateur de rencontres. La résidence provoque une évolution, tant pour l'artiste que pour les structures muséales, qui découvrent de nouveaux regards sur leurs collections.



Fragment – Photographie argentique du Fond Hugues Vertet sur grès – Lezoux

Na Ouerdia – Kabylie © Mélodie Meslet-Tourneux – Photographies argentique 2018

En Seine maritime, la politique d'acquisition du musée des traditions et arts normands à Martainville-Epreville intègre depuis plusieurs années une dimension d'art contemporain. En 2019, son PSC définit les deux volets de cette politique comme un regard d'artiste sur les collections patrimoniales, mais aussi sur la société contemporaine en Normandie. Le musée invite ainsi l'artiste Christine Mathieu à photographier les collections de coiffes et de dentelles issues de ses fonds et de ceux d'autres musées normands. Intitulé *Parure*, le dispositif redonne vie aux coiffes via les corps des jeunes filles qui les portent, tout en interrogeant sur les conditions de travail des dentellières.

Les deux musées de la communauté de communes Chinon Vienne et Loire — le Musée du Carroi à Chinon et l'écomusée du Véron à Savigny-en-Véron — inscrivent dans leur PSC commun validé en 2022 une politique d'acquisition en art contemporain. Les paysages de Touraine et plus particulièrement du Chinonais ont attiré l'attention des voyageurs et artistes, dont Max Ernst et Olivier Debré. Cette question de la construction des paysages est placée au cœur de la refonte — en cours — du parcours permanent du musée.

Les musées de Chinon acquièrent des œuvres d'artistes contemporains en relation avec le rapport à la nature, aux paysages et à l'écologie. Autant de séquences du parcours de référence de l'écomusée, qui s'appuie sur le dialogue pluriséculaire entre art, histoire et société.

Réactiver la muséographie des écomusées et musées de société

Dans le cadre de la refonte du parcours permanent du musée savoisien à Chambéry, une section est consacrée à l'habitat. L'équipe du musée choisit de proposer aux visiteurs une reconstitution de trois intérieurs d'habitat de montagne, dont celle d'un appartement de la station de ski des Arcs 1800, ensemble mobilier créé par la designeuse Charlotte Perriand. Le développement du tourisme constitue l'un des axes principaux du PSC du musée et la station des Arcs est l'une des réalisations les plus emblématiques de ce changement d'échelle. L'ensemble mobilier de Charlotte Perriand est acquis en 2022. Il permet d'installer dans le parcours permanent l'« unité écologique » d'un studio de station de sports d'hiver, comme une mise à jour d'un classique de la muséographie des écomusées et musées de société.

En 2018, le Musée de la Camargue à Arles, déjà activement engagé dans une politique d'acquisition d'art contemporain, envisage d'acquérir une œuvre de l'artiste Frédérique Nalbandian : sept madones en savon de Marseille, moulées et disposées dans une cuve. La cuve, remplie d'eau, invite les visiteurs à tremper leurs mains puis à toucher l'un des moulages, reproduisant le geste des pèlerins qui se purifient avant de passer la main sur une Madone. Cette œuvre est une commande à l'artiste pour l'exposition *Mères, Maries, marais, écologie d'un mythe* organisée en 2018 par le musée. L'œuvre est évolutive : à la fin de l'exposition temporaire, l'usure est stoppée et l'œuvre conservée en l'état. La Commission Scientifique Régionale d'Acquisition de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur a émis un avis défavorable, arguant du caractère éphémère de l'œuvre.

Or, dans un musée d'art contemporain, cette œuvre aurait pu être considérée comme une œuvre à protocole, avec une possibilité de réitération, puisque les moules existent. Un musée de société a-t-il la légitimité d'acquérir ce type d'œuvres ?

Les musées de société acquièrent de nombreux biens culturels contemporains, dans le cadre défini de leur politique d'acquisition. L'élargissement de la notion de patrimoine à de nouveaux champs suscite un intérêt pour une anthropologie de l'art favorisant un regard transversal. Les acquisitions sont au service du projet muséal, de cette transversalité qui est la spécificité des musées de société et qui ouvre l'art contemporain à d'autres publics que celui des initiés. La vocation des musées de société — analyser les faits contemporains — offre naturellement une place à l'art contemporain et aux artistes. La commande artistique, bien menée et bien intégrée dans le projet du musée, propose un écho aux questionnements contemporains, dans une démarche d'artiste-ethnographe qui conduit parfois à des enquêtes de terrain, comme un retour aux sources du musée anthropologue.

La politique de la Cité Internationale de la tapisserie et de l'art tissé à Aubusson en création contemporaine

Emmanuel Gérard

Directeur de la Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé, Aubusson

La Cité internationale est un établissement public local créé en 2010 par le Conseil régional du Limousin (aujourd'hui Nouvelle-Aquitaine), le Conseil départemental de la Creuse et la communauté de communes, soutenu par l'État. Elle s'est donné trois missions :

- un musée redéployé sur un nouveau site. Cet établissement en 2022 a accueilli 40 000 visiteurs et connaît en 2023 une tendance à la hausse de sa fréquentation d'environ 30 %.
- un pôle formation, en lien avec les entreprises privées, sur deux ans (CAP/BMA) piloté par le GRETA Limousin. Il a formé une quarantaine de lissiers. Le nombre d'ateliers est passé de 3 à 9 en dix ans ;
- un pôle création contemporaine avec la mise en place d'un outil financier, le Fonds pour la création de tapisseries contemporaines, doté de 350 000 euros par an, dont 20 % a été affecté à la mise en visibilité des œuvres créées.

En 2016, s'est ajoutée une mission de développement d'un écosystème tapisserie / art textile / art tissé, en lien étroit avec la Chambre de Commerce et d'Industrie de la Creuse, l'association Lainamac et la communauté de communes, initiant notamment l'incubateur textile Villa Châteaufavier, Manufacture de proximité – label délivré par l'Agence nationale pour la cohésion des territoires.



L'une des salles de la Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé à Aubusson © Cité internationale de la tapisserie, Nicolas Roger, 2020

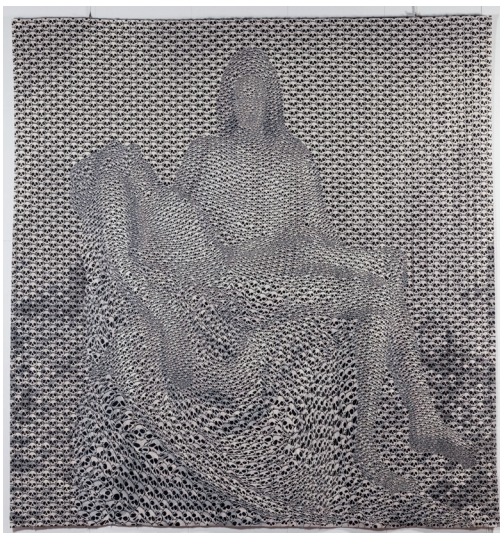
La constitution d'un fonds contemporain au sein de la collection

Les appels à projet

Des appels à créations sont lancés régulièrement pour proposer à des créateurs (artistes plasticiens, designers, architectes, paysagistes, illustrateurs...) de se saisir d'un thème pour réaliser une maquette de tapisserie, qui, après sélection, sera tissée. Les tapisseries des lauréats (Mathieu Mercier, Eva Nielsen, Clément Cogitore...) intègrent les collections de la Cité internationale de la tapisserie.

Les commandes mécènes

Réalisés en partenariat avec des artistes, des architectes, des galeries, des studios ou d'autres institutions, ces projets sont issus d'une collaboration entre un mécène et la Cité. Après acceptation, la Cité dispose d'une nouvelle maquette dans son patrimoine et peut juridiquement la faire réaliser en tapisserie sans mise en concurrence.



La Cité a édité l'unique tapisserie commémorative du Centenaire de la Première Guerre mondiale. Un projet de tapisserie monumentale, en partenariat avec le Comité du Monument National du Hartmannswillerkopf (68), «tombée du métier» en juin 2017 après quatorze mois de tissage par l'atelier Patrick Guillot, sur une maquette du peintre allemand Thomas Bayle (né en 1937), pionnier du Pop art. La Piéta composé d'une nuée de crânes a été dévoilée le jeudi 24 mars 2016 à Aubusson © Cité internationale de la tapisserie, Nicolas Roger, 2020

L'édition déléguée

Elle repose sur une mise en concurrence de studios de création, aboutissant à la sélection de l'un d'entre eux, qui conçoit et commercialise une collection éditée en plusieurs exemplaires. Les prototypes reviennent aux collections de la Cité.



Marie Sirgue, artiste née en 1985, joue sur des détournements d'objets, des trompe-l'œil. L'artiste utilise les savoir-faire pour mettre en valeur le banal et parfois même inverse le processus en se servant du pauvre pour banaliser le précieux. Ici, elle a choisi de traduire en tapisserie une bâche plastique bleue. De loin, l'œil est dupé puis en s'approchant les références se brouillent, l'œuvre prend un caractère pictural proche de la peinture pour devenir de plus près une œuvre tissée dans sa pleine nature.

Tissage par l'atelier A2, Aubusson, teinture par Thierry Roger, Aubusson
© Cité internationale de la tapisserie, Nicolas Roger, 2020

La création des Carrés d'Aubusson

La création des Carrés d'Aubusson confie à un binôme artiste / galerie la conception et le financement d'une maquette de tapisserie d'un format prédéfini : un carré de 1,84 m de côté. Par une convention signée avec la galerie, la Cité reçoit le droit de tissage du premier exemplaire, accompagne l'artiste dans la conception de sa maquette, puis produit à ses frais le premier tissage, dont elle reste propriétaire. Ce premier tissage est mis à disposition de la galerie lors d'expositions, de manière à susciter des demandes de retissage à concurrence des droits détenus par la galerie – soit six retissages, plus un exemplaire d'artiste. Une collection de Carrés d'Aubusson est progressivement constituée par la Cité.

Le lancement de grands tissages

Également nommés *Grandes aventures tissées*, ils changent l'image du médium tapisserie auprès du grand public. Ils sont réalisés dans le cadre de partenariats souvent complexes :

- *Aubusson tisse Tolkien* avec l'Estate Tolkien en 2017 – 14 tapisseries et 2 tapis ;
- *L'imaginaire de Hayao Miyazaki en tapisserie d'Aubusson* avec le Studio Ghibli en 2019 – 5 tapisseries monumentales.

En 2022, a été lancé dans la perspective de la commémoration en 2026 des 150 ans de la mort de George Sand, un projet de tapisserie *Hommage à George Sand* attribué à l'artiste française Françoise Pétrouitch, autour du concept d'une tapisserie ruban de 23 m de long sur 2,20 m de hauteur, disposant d'une structure autoportée qui l'émancipe du mur. Ce projet a été élevé au rang de commande publique artistique par le ministère de la Culture.

C'est au total une quarantaine d'œuvres contemporaines qui a été créée en une douzaine d'années. Il faut y ajouter la tenture *Aubusson tisse Tolkien*, qui ne relève pas de la création contemporaine, mais renoue avec une fonction traditionnelle de la tapisserie visant à illustrer un grand récit mythique.



Carré d'Aubusson, *Détail inachevé* – EA 236, Raúl Illarramendi, artiste vénézuélien né en 1982. Ce Carré d'Aubusson a fait l'objet d'une convention signée avec la Galerie Karsten Greve à Paris. Il a été tissé par l'atelier Just'Lissières d'Aubusson en 2019-2020. Les couleurs sont teintées par Thierry Roger, à Aubusson. Tapisserie de basse lisse, chaîne coton, trame en laine, 1,84 m x 1,84 m © Cité internationale de la tapisserie, Nicolas Roger, 2020



Tapisserie – *Bilbo Comes to the Huts of the Raft Elves* - D'après une illustration de J.R.R Tolkien © The Tolkien Estate Ltd
© Photo Cité internationale de la tapisserie – Nicolas Roger, 2018

L'identification des éléments qui ont permis de mettre en œuvre une telle politique, à un rythme si soutenu, permet d'en retenir quatre principaux :

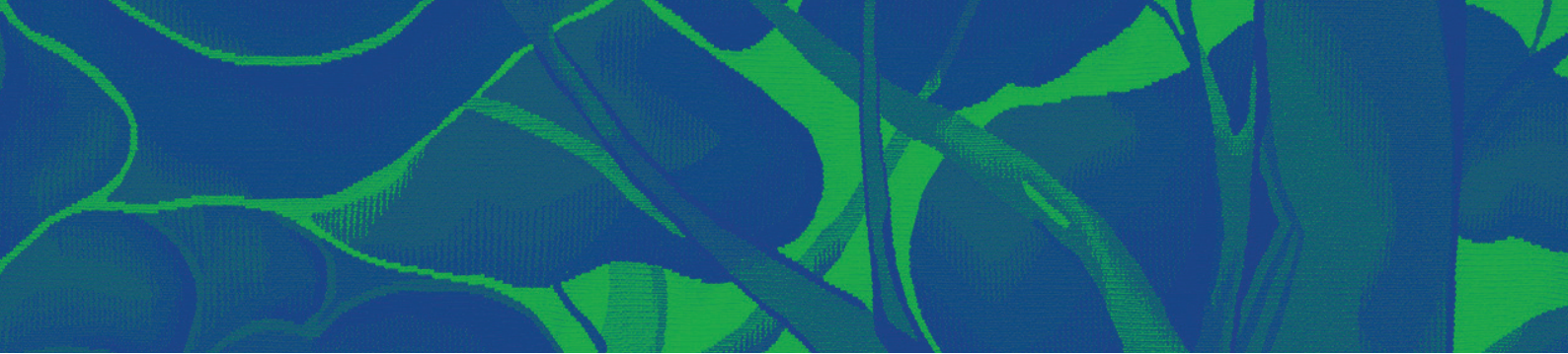
- une méthodologie de préparation des œuvres et des tentures, autour d'un groupe technique réunissant cartonniers, lissier Meilleur Ouvrier de France (en retraite donc non concerné par les marchés de tissage), teinturière, muséographe, conseiller artistique de Cité et le plus souvent possible artiste. Ce groupe technique a pour vocation de définir et tester l'approche du tissage et ses caractéristiques, et de spécifier le cahier des charges fourni aux lissiers ;
- le développement d'un savoir-faire en création de partenariats et recherche de mécénats ;
- une dotation importante des collectivités territoriales, démultipliée par la mobilisation du Fonds européen de développement régional (FEDER) par un accord-cadre pour les deux grandes tentures, la dotation du ministère de la Culture qui accompagne la commande publique artistique pour *Hommage à George Sand*, et un mécénat significatif ;
- l'arrivée d'une nouvelle génération de lissiers dans les entreprises de production de la tapisserie d'Aubusson, grâce à la formation pilotée par le Groupement d'établissements publics locaux d'enseignements (GRETA) du Limousin en lien étroit avec l'équipe de la Cité, qui a offert une nouvelle capacité de tissage, efficiente et de grande qualité.

	Fonds contemporain	%	Grandes tentures	%	Total / Financeur	%
Syndicat mixte	3 154 605 €	50,62 %	695 395 €	11,16 %	3 850 000 €	61,78 %
Mécénat	200 000 €	3,21 %	522 605 €	8,39 %	722 605 €***	11,60 %
FEDER	0 €	0 %	975 000 €	15,64 %	975 000 €	15,64 %
Autres financements	179 208 €	2,87 %	505 000 €	8,11 %	684 208 €	10,98 %
Dont État	179 208 €	2,87 %	360 000 €**	5,78 %	539 208 €	8,65 %
Dont autres collectivités locales	0 €	0 %	145 000 €**	2,33 %	145 000 €	2,33 %
TOTAL*	3 533 813 €	56,70 %	2 698 000 €	43,30 %	6 231 813 €*	100 %

* Incluant production de tapisseries en cours (deux Tolkien, George Sand)

** Tapisserie George Sand exclusivement

*** soit environ un tiers du mécénat total collecté par la Cité de la tapisserie depuis sa création en 2010



**La FEMS remercie tous les autrices et auteurs
qui ont contribué à cette publication.**

Direction de la publication

Céline Chanas, Vice-Présidente de la FEMS, Directrice du Musée de Bretagne

Coordination éditoriale

Marie Prigent-Viegas
marie.prigent@la-museographe.com
<https://www.la-museographe.com/>

Comité éditorial

Céline Chanas, Vice-Présidente de la FEMS, Directrice du Musée de Bretagne
Olivier Cogne, Vice-Président de la FEMS, Directeur du Musée dauphinois
Valérie Perlès, Administratrice de la FEMS, Directrice du Musée d'Art et d'Histoire
Paul Eluard de Saint-Denis
Isabelle Vergnaud, Administratrice de la FEMS, Conservation des musées PNR des
Vosges du Nord.

Relectures

François Dossun, coordinateur du réseau FEMS et Pauline Scié, chargée de commu-
nication et d'animation du réseau

Conception graphique et mise en page

Clémence Godinot
Graphiste – Web designer Indépendante
<https://www.clemencegodinot.com>

Crédits photographiques

Couverture : D'après Cynthia Colot, ESA Saint-Luc Liège, 2022. Travail photogra-
phique sur base de la collection Philippe Diricq conservée au BPS22 Charleroi

Impression

Imprimerie Roué
440 rue Léon Blum | 59460 | Jeumont
www.imprimerie-roue.fr

Le texte de cette publication (à l'exception des illustrations) est disponible
sous licence CC-BY-SA.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

