



## CHÂTEAU DE VERSAILLES

# L'ARTISTE ET LE MUSÉE : REGARDS ET RÔLES

Invitées : **Julie Bawin, Ariane Lemieux, Hortense Belhôte**

Modération : **Bénédicte Deffrennes**

**Bénédicte Deffrennes** : La sixième table ronde de ce colloque « Musée Citoyen » a pour thème « L'artiste et le musée : regards et rôles ». De plus en plus, les artistes contemporains sont invités dans des lieux de patrimoine. Quels en sont les enjeux à la fois pour les artistes et pour les musées ? Pour nous aider à réfléchir à ces questions, nous avons le plaisir d'accueillir Julie Bawin, Ariane Lemieux et Hortense Belhôte, qui nous font l'honneur de partager leurs recherches et leurs expériences. Julie Bawin, vous qui avez beaucoup travaillé sur la relation entre le musée et l'artiste, comment décririez-vous la place de l'artiste dans les musées aujourd'hui ? En quoi a-t-elle évolué dans le temps ?

**Julie Bawin** : Avant d'évoquer la place que les artistes occupent dans les musées, et le rôle qu'ils peuvent jouer au sein des collections, revenons à quelques repères historiques et rappelons que c'est autour des années 1970-1980 que les musées ont invité des artistes en leur confiant des cartes blanches dans le cadre de séries d'expositions, et ce, afin de proposer au public d'autres lectures des collections.

À cette époque, l'exposition temporaire constituait un enjeu crucial pour les musées, avec cette idée d'événementialiser également les collections, donnant ainsi une apparence événementielle aux expositions permanentes.

Dans le champ de la muséologie, on défend aussi l'idée d'une diversité de regards, ce que l'on appelle « la muséologie de point de vue », théorisée par Jean Davallon. Cela a conduit les institutions muséales à inviter des personnalités extérieures, particulièrement des artistes contemporains, incarnant le présent et apportant leur sensibilité artistique et leur capacité supposée à transgresser les conventions.

Les artistes invités ont souvent puisé dans les collections et les réserves des musées, choisissant des œuvres selon leur propre subjectivité, créant ainsi des dialogues inattendus et brisant le continuum temporel de l'histoire de l'art.

Des musées comme la National Gallery à Londres ont lancé des initiatives dans ce domaine dès les années 1970, invitant des artistes renommés comme David Hockney, Francis Bacon et Lucian Freud à revisiter les collections et à valoriser des œuvres jusque-là considérées comme secondaires par les conservateurs.

Cette pratique s'est intensifiée dans les années 1990, avec des séries de cartes blanches dans des institutions comme le Boijmans Van Beuningen à Rotterdam ou le MoMA à New York, permettant aux artistes invités d'opérer des choix et de proposer des accrochages innovants, en relation directe avec leur pratique artistique.

Ainsi, cette démarche a non seulement enrichi les collections des musées mais a également offert au public une expérience renouvelée et dynamique de l'art et de l'histoire de l'art, tout en maintenant le cadre chronologique et évolutionniste traditionnel de l'histoire de l'art dans les parcours permanents des musées.

C'est une tendance qui s'est amplifiée avec le nouveau millénaire, apportant une bouffée d'oxygène et des dialogues stimulants entre les œuvres contemporaines et les collections historiques des musées.



## CHÂTEAU DE VERSAILLES

**BD :** Ariane Lemieux, pouvez-vous nous éclairer sur les motivations des musées d'art à ouvrir leur programmation à des artistes contemporains ?

**Ariane Lemieux :** Ces invitations d'artistes par les musées vont permettre d'interpréter les collections afin de les revitaliser. Mais il s'agit aussi d'attirer les visiteurs vers celles-ci. Dans les années 1990, l'essor des expositions temporaires s'accompagnaient d'une baisse importante de la fréquentation des collections permanentes qui constituent pourtant le cœur du musée. L'idée était donc d'y attirer le public de proximité plus porté vers les expositions temporaires, mais aussi le jeune public, qui selon les études, est plus intéressé par l'art de son temps que par l'art ancien. L'art contemporain agirait en effet comme un aimant pour les jeunes visiteurs, les incitant à franchir les portes des musées dédiés à l'art ancien. C'est ce qui explique, en partie, l'actuelle diversification des invitations qui ne se limitent plus aux seuls plasticiens, mais s'étendent aux musiciens et DJ, aux danseurs et chorégraphes.

Une autre motivation importante est celle de la réactivation des œuvres anciennes à travers le regard des artistes invités. Cette réactivation permet de sortir les œuvres anciennes de leur stricte valeur historique et de les réintégrer dans un processus artistique vivant. Comme l'a souligné Henri Loyrette, président directeur du Louvre de 2004 à 2013 et à l'origine de la politique d'intégration de l'art contemporain dans ce musée : « un musée qui ne suscite plus la création est un musée mort. » L'objectif est donc de réinscrire les œuvres anciennes dans la pratique artistique contemporaine et de montrer que ces œuvres, bien qu'anciennes, sont toujours des sources d'inspiration.

En modifiant ainsi le regard du visiteur sur les œuvres des collections, en les présentant non plus comme des témoins historiques de l'art figés dans un parcours, mais comme des éléments vivants et dynamiques, les musées cherchent à transformer l'expérience de leurs visiteurs. Ils les sortent de la logique du flux chronologique en leur offrant des accrochages contrastés qui réactivent leur attention et enrichissent leur relation aux œuvres exposées en permanence. Ces invitations visent donc à ce que le musée ne soit plus perçu comme un simple conservatoire du passé, mais comme un lieu vivant de création et d'inspiration, accessible à tous à travers diverses disciplines artistiques.

**BD :** Hortense Belhôte, quels sont les défis et les opportunités qu'un artiste peut rencontrer en collaborant avec un musée ? Qu'est-ce que cela vous apporte ?

**Hortense Belhôte :** Dans mon parcours, ma double formation m'a rapidement placée entre les deux. J'ai fait un peu de théâtre dans un conservatoire d'arrondissement et j'étais titulaire d'un master en histoire de l'art à l'université de Nanterre, spécialisé sur la théorie de l'art en France au XVIIIe siècle ; cela me passionnait, mais c'était loin d'être le cas de tout le monde puisque nous étions cinq en master, alors qu'en contemporain ils étaient cent et soixante-quinze en antique !

La question de la théorie de l'art était assez sévère, littéraire et conceptuelle, portant plutôt sur l'apparition de l'histoire de l'art en tant que discipline au sein de la conversation et de la littérature mondaine. C'était ma thèse : envisager que l'histoire de l'art soit née en France comme processus de médiation sous la forme des petits feuillets d'André Félibien distribués pendant la grande fête de Vaux-le-Vicomte, le soir de l'inauguration. Ce qui implique que l'histoire de l'art soit faite pour être appréhendée ivre ! Voilà ma thèse. Néanmoins, je n'ai pas fait de thèse ; je me suis arrêtée au master 2, mais j'aurais pu.

En théâtre, je me suis essayée à beaucoup de choses, mais j'ai surtout créé une forme qui repose sur la médiation. Je me distingue ainsi des artistes auxquels les musées peuvent faire appel habituellement. J'ai parfois le sentiment d'entretenir un rapport psychanalytique avec l'institution. Les gens qui y



## CHÂTEAU DE VERSAILLES

travaillent ont besoin de dire des choses, mais ils ne peuvent pas les dire en tant que telles. Donc ils font appel à une subjectivité autorisée, qui est l'artiste. J'utilise mon statut d'artiste à cette fin, mais j'utilise aussi l'argument d'autorité de l'histoire, ce qui fait que ma subjectivité devient incontestable. Je m'interroge également sur la narration de l'histoire de l'art, sur la manière de s'emparer d'un fonds ou d'une œuvre. C'est aussi l'historiographie d'un lieu qui m'intéresse. En l'occurrence, j'ai travaillé plutôt de cette manière dans des non-lieux, c'est-à-dire que je tournais mes petites conférences-performances, non pas dans des lieux de spectacle vivant, mais dans des lieux non dédiés, comme des salles de classe. Je pouvais montrer des tableaux mais sous forme de reproductions avec un PowerPoint. J'avais cette idée d'échapper aux endroits qui seraient des lieux d'art contemporain et du patrimoine. Cette année, les musées ont commencé à m'appeler à l'intérieur même de leurs murs, ce qui change complètement la rhétorique de mon approche, du fait d'être face à des œuvres en réel. Cette question du lieu, avec toute la sacralité que cela peut supposer, c'est ce à quoi je me suis confrontée l'année dernière avec l'invitation du musée d'Orsay, qui avait vu mon travail par la série Arte dans laquelle je joue sur une décontextualisation des œuvres d'art, notamment deux œuvres des collections du musée d'Orsay.

L'organigramme des musées change, et tout d'un coup, il y a des sujets que je développe concernant le féminisme, l'esthétique queer ou une relecture décoloniale, qui intéressent certaines personnes.

On m'a donné carte blanche. J'ai réalisé une série de visites guidées curieuses à l'intérieur des collections entre janvier et avril. Cela se déroulait aux heures d'ouverture, avec beaucoup de gens autour, avec les petits dispositifs de médiation, micro etc.

La version spectacle dans l'auditorium a posé d'autres questions. C'est un peu nouveau d'occuper les auditoriums des musées avec autre chose que des colloques ou des conférences pour essayer d'y faire venir des gens. En ce moment, je fais beaucoup de projets comme cela : de nombreux musées font appel à moi pour faire des spectacles dans des auditoriums car mes dispositifs sont assez légers. C'est le cas de mes créations, j'ai ainsi fait deux spectacles aux abattoirs à Toulouse cette année.

Cela attire un public différent, et cela que les musées apprécient. Par ailleurs, j'ai un vrai goût pour les choses un peu poussiéreuses et justement pour les collections permanentes. Je ne me retrouve pas vraiment dans le côté événementiel des expositions temporaires. J'ai un véritable appétit pour les collections du XVe au XIXe siècle qui sont le fonds principal de la plupart des musées des beaux-arts français ; un fonds qui a souvent du mal à être valorisé.

Interroger ce fonds pour dépoussiérer son image, réactiver ces œuvres, voir comment elles peuvent nous parler aujourd'hui, c'est justement ce qui me plaît.

**BD :** Julie Bawin, pourriez-vous nous donner une cartographie de toutes les invitations qu'on peut faire à un artiste ? Vous avez parlé de spectacle vivant, vous avez évoqué les artistes plasticiens ; qu'est-ce qu'on propose aujourd'hui aux artistes ?

**JB :** Il est difficile d'établir une cartographie ou une typologie, mais je dirais qu'il existe plusieurs façons de faire.

Il y a, tout d'abord, le « vrai » commissariat, c'est-à-dire demander à l'artiste d'opérer ses choix dans les collections et de proposer un accrochage qui aura plus ou moins un rapport avec son œuvre. Il n'existe pas un seul type d'exposition, mais le point commun est d'y sentir la personnalité de l'artiste. Par exemple, Chuck Close au MoMA avait fait une exposition en s'intéressant uniquement aux photographies, en lien avec sa pratique de photographe. Parfois, c'est un peu plus difficile de déceler le



## CHÂTEAU DE VERSAILLES

lien, mais ce qui est sûr c'est que l'on est face à un commissariat qui échappe aux normes du commissariat de musée, du commissaire attaché à l'institution.

On va aussi voir surgir ce qu'on peut appeler des expositions-œuvres, notamment au MoMA, avec la série Artist's Choice. L'artiste s'approprie les œuvres d'autrui pour faire sa propre œuvre qui n'est autre que l'exposition elle-même. Les dispositifs expographiques ressemblent plus à une installation d'art fondée sur l'appropriation d'œuvres d'autres artistes qu'à un accrochage thématique, réactualisé.

Ensuite, il y a ce qu'Ariane évoquait à travers le Louvre, mais qui s'est d'abord développé au musée d'Orsay au début des années 2000. Le musée d'Orsay, sous l'impulsion de Serge Lemoine, met en place un cycle appelé « Correspondances » consistant à demander à un artiste de mettre son œuvre en lien avec une autre œuvre du musée. Là, on est face à un véritable dialogue ; et l'on demande à un artiste d'opérer son choix de préférence dans un département peu fréquenté. L'idée de « Contrepoint » au musée du Louvre, à partir de 2004, n'était certainement pas de solliciter des dialogues avec La Joconde, des artistes du Quattrocento ou avec Delacroix. Il s'agissait de demander à des plasticiens de se rendre dans des salles peu fréquentées et de faire un contrepoint discret, a minima. Ariane l'a dit : cela permettait de faire revenir le public ou de faire venir un autre public, notamment des amateurs d'art contemporain. On peut même parler d'« artiste dialogueur », qui est un aspect que j'évoque dans mon ouvrage *L'artiste commissaire* (2014), lequel dresse un panorama très vaste des expositions d'artistes (pas seulement conçues dans des musées, d'ailleurs).

Dans cet ouvrage, j'ai aussi analysé des expositions où l'artiste ne joue pas seulement un rôle de commissaire, mais aussi celui d'un artiste chercheur, voire d'un artiste archiviste. Je pense notamment à Fred Wilson, artiste afro-américain dont le travail est centré sur les questions liées à l'esclavagisme et au colonialisme. Dans les années 1990, il fut invité par la Maryland Historical Society pour poser un regard critique sur les collections. Fred Wilson avait, par exemple, placé dans des vitrines d'argenterie des entraves d'esclaves appartenant au musée mais considérées comme des pièces trop conflictuelles pour être montrées. Ces objets, invisibilisés par le musée, sont révélés par des artistes qui, comme Wilson, vont chercher à exposer ce qui n'est pas montré parce que jugé secondaire, inintéressant ou immontrable. L'exposition « Mining the Museum » de Fred Wilson a marqué un tournant. Avec elle, on a compris que l'artiste n'est pas seulement un transgresseur de service, mais un créateur susceptible d'offrir des regards critiques sur les collections. Beaucoup des artistes invités par les musées incarnent une critique institutionnelle, comme Fred Wilson, Hans Haacke, ou Joseph Kosuth, figures de l'art conceptuel.

Je mets l'accent sur l'artiste plasticien car c'est mon domaine, mais Ariane et Hortense ont confirmé que depuis les années 2000-2010, d'autres types d'artistes, issus du spectacle vivant ou du monde des lettres, ont été invités à « réécrire » les collections. Cela ne se fait d'ailleurs pas seulement dans les musées d'art, mais aussi dans les musées de société, de civilisation ou d'ethnographie. Par exemple, le Mucem a, dès son ouverture, engagé un chargé de mission pour l'art contemporain, et a développé une politique d'acquisition et d'invitation d'artistes sous la forme de cartes blanches. Cela permet d'agréger les parcours et d'activer les collections, montrant que les phénomènes sociaux évoqués ne relèvent pas d'un passé figé ou d'un présent monobloc. L'artiste contemporain dynamise les collections.

**BD :** On voit bien que les relations entre musées et artistes évoluent. Et le public dans tout cela ? Est-ce qu'il s'y retrouve aussi ? Est-ce qu'il n'est pas, peut-être, perdu par ces relectures ?

**AL :** Tout dépend des formules choisies. Il est vrai que plusieurs interventions se font



## CHÂTEAU DE VERSAILLES

sans explication attenante. Vous pouvez avoir une confrontation porteuse de sens comme celle de Fred Wilson qui est assez évidente. Mais, est-ce que les visiteurs comprennent vraiment ce que l'artiste veut souligner ? Souvent, les visiteurs se confrontent à ces dialogues sans support de médiation, sans information sur le pourquoi et le comment. Le musée invite un artiste à travailler à partir des collections, à porter une réflexion sur elles, mais sa réflexion n'est pas nécessairement transmise aux visiteurs. Cela peut être un défaut, car l'idée de proposer des regards divers est aussi de donner du sens aux collections permanentes du musée, un sens contemporain, pour que les visiteurs puissent les regarder d'un œil différent.

L'œuvre contemporaine créée en regard de l'œuvre ancienne est une voie d'accès, mais il faut que celle-ci soit, a minima, explicitée, au risque que seules les personnes familiarisées avec l'artiste et l'art contemporain soient capables d'en saisir le sens ; ce n'est pas évident pour tout le monde. Il est donc important de mettre en place des dispositifs de médiation, tels que des cartels, qui expliquent le contexte de l'invitation, la présence de cet artiste contemporain, la raison de l'exposition de son œuvre au milieu des collections permanentes, ce qu'il exprime, ce qu'il a observé, et ce qu'il dit de l'œuvre ancienne ou du musée. Le cartel développé, comme dispositif de médiation, permet de comprendre l'œuvre de l'artiste invité, mais aussi le patrimoine artistique sous un autre angle.

La formule des résidences où l'artiste réalise un travail de recherche, de création dans le musée, non pas d'un point de vue formel, mais en intégrant des sujets plus sociaux permet, à mon sens, un discours, une lecture plus largement audible des collections. Un peu comme le fait Hortense Belhôte à Orsay. Elle propose une relecture des œuvres selon des enjeux de société qui nous concernent tous, tels que le féminisme et les identités de genre. C'est à travers ce type d'approche, me semble-t-il, que l'on rejoint le musée citoyen, lorsque les sujets de sociétés sont traités à travers les œuvres anciennes par des artistes contemporains. Ces lectures sont devenues essentielles au musée contemporain. Madame Eidelman, que nous avons écoutée précédemment, souligne l'importance de l'ancrage du musée dans la société dans son rapport sur le musée du XXI<sup>e</sup> siècle, un document précieux pour comprendre l'évolution et la mutation des musées dans leur ouverture aux enjeux de société et aux artistes contemporains, quelles que soient leurs disciplines.

L'invitation en 2017-2018 de la Manchester Gallery à l'artiste Sonia Boyce est exemplaire à cet égard. Sonia Boyce est une artiste britannique qui explore l'art en tant que pratique sociale. Elle interroge, à travers son œuvre, le féminisme, l'identité de genre et la représentation du corps noir en art. Dans le cadre de sa résidence, elle a invité des usagers du musée, des membres du personnel — des conservateurs aux agents de sécurité —, et des artistes drag à réfléchir sur le message que renvoyait la muséographie des salles dédiés à la peinture victorienne dans laquelle la femme est représentée comme fatale et dangereuse. De ce dialogue a émergé l'idée de décrocher temporairement une œuvre emblématique de cette collection du musée, Hylas et les Nymphes de John William Waterhouse, d'installer à la place un grand cartel donnant à lire les problématiques soulevées durant cet atelier collaboratif et de mettre à disposition des post-it pour que les visiteurs puissent partager leurs points de vue :

« Nous avons laissé ici un espace temporaire à la place de Hylas et les Nymphes de John William Waterhouse afin de susciter une réflexion sur la façon dont nous exposons et interprétons les œuvres de la collection publique de Manchester. Comment pouvons-nous parler de la collection de manière pertinente au XXI<sup>e</sup> siècle ? Voici quelques-unes des idées que nous avons envisagées jusqu'à présent. Qu'en penses-tu ?

- Cette galerie présente le corps féminin en tant que forme décorative passive ou femme fatale. Lançons un défi à ce fantasme victorien !
- La Galerie existe dans un monde plein de problèmes imbriqués de genre, de race, de sexualité et de



## CHÂTEAU DE VERSAILLES

classe qui nous concernent tous. Comment les œuvres d'art pourraient-elles parler de manière plus contemporaine et pertinente ?

- Quelles autres histoires ces œuvres d'art et leurs personnages pourraient-elles raconter ?
- Quels autres thèmes seraient-ils intéressants d'explorer dans la galerie ? »

C'est là que l'on voit le musée citoyen, interpellant le visiteur et intégrant ses réflexions sur la présentation des collections. Malgré les réactions négatives au décrochage, ce processus montre que l'artiste peut apporter une dimension citoyenne au musée. C'est aussi une relecture citoyenne intégrée au musée du XXI<sup>e</sup> siècle, où l'artiste fait émerger des questions de société dans le musée. C'est cette dimension que je trouve intéressante, celle où l'artiste souligne certaines problématiques ou sujets que la neutralité du conservateur ne permet pas toujours de poser, tout en intégrant le visiteur dans ce processus de réflexion.

**BD :** Quelle responsabilité ont les artistes dans les musées ? Vous sentez-vous avoir ce rôle de médiatrice ?

**HB :** Grâce à ce que disait Julie, je viens de comprendre comment j'ai formé ma pensée. J'ai fait mes études entre 2005 et 2010 et j'allais au Louvre trois fois par semaine durant cette période, ce qui correspond à peu près à « Contrepoints ». Ce qui veut dire que je suis un pur produit de « Contrepoints ». Je me souviens du choc esthétique que j'ai ressenti en découvrant, caché au fond du musée, deux vidéos de Robert Morris où il y avait justement deux pseudo-conférenciers qui faisaient des choses bizarres pendant que le David de Michel-Ange tournait en 3D derrière eux et devenait progressivement soit une femme noire pour une des vidéos, soit un vieil homme dans l'autre. C'était une interrogation sur la conférence d'histoire de l'art, sur les représentations. Cela devait être en 2006, peut-être 2008. Je me souviens aussi de Wim Delvoye au Louvre un peu plus tard.

En 2010, il y avait eu dans la galerie des Batailles du château de Versailles, qui accueille des œuvres que je rangerai clairement dans la catégorie problématique, une installation avec des photos. Dans cette salle composée d'œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle, commandées par l'État, qui font partie de la glorification martiale, nationaliste, il y avait des photos de guerre du XX<sup>e</sup> siècle, des photos iconiques, la révolution des Œillets, la prison d'Abou Ghraib ce fut un gros choc esthétique aussi. En réalité, tout cela c'est une mode. Et nous sommes complètement le produit des modes ; je suis juste un produit de la mode de médiation des musées entre 2005 et 2010 ! Ceci est ma réponse à la question : « Et le public qu'est-ce qu'il en pense ? ». Cela marche puisque cela m'a créé un métier.

**AL :** Et vous allez faire venir d'autres publics, vous allez créer une nouvelle génération de visiteurs !

**JB :** Finalement, avec l'œuvre de Sonia Boyce qu'Ariane évoquait, on se trouve vraiment dans le prolongement de ce que fit Fred Wilson dans les années 1990, sauf qu'ici on est en 2018, c'est-à-dire à une période marquée par l'éclosion de la muséologie citoyenne et de proximité, la muséologie participative. Cette intervention de Sonia Boyce n'aurait pas pu se faire s'il n'y avait eu, avant elle, des Fred Wilson, Joseph Kosuth, Hans Haacke, autant d'artistes invités par des musées marqués, à compter des années 1980, par un phénomène d'auto-évaluation et d'auto-critique. Cela a donc perduré, mais avec cette spécificité aujourd'hui que le visiteur est au centre et qu'il est même invité à collaborer à l'œuvre critique de l'artiste. Sonia Boyce a de ce point de vue créé une œuvre collaborative.



## CHÂTEAU DE VERSAILLES

**BD :** Mais n'y a-t-il pas dans tout ce que vous dites aussi un risque d'instrumentalisation de l'artiste par les musées ?

**JB :** La question s'est posée avec l'artiste médiateur, que l'on invite, par exemple, pour animer des ateliers dans les musées. Dans les années 1990, on a vu une génération de créateurs intégrant la participation et la collaboration avec le public dans leur œuvre, tel Rirkrit Tiravanija, cet artiste d'origine thaïlandaise qui cuisine au musée et offre un repas aux visiteurs.

La figure de l'artiste médiateur est revenue en force ces dernières années. C'est étonnant de voir que le MoMA et la Tate Modern, autour de 2016, ont tous les deux lancé des programmes de collaboration d'artistes avec des travailleurs du département d'éducation, en vue de proposer au public des expériences ludiques et collaboratives. J'ai par exemple en tête le projet MoMA « Copy Shop ». À la suite de la visite du musée, les visiteurs qui le souhaitent sont invités à rejoindre un artiste dans un atelier pour réaliser avec lui un livret de leur expérience de visite au MoMA.

L'institution, incarnant d'une certaine façon les sphères du pouvoir, pourrait instrumentaliser l'artiste pour en tirer avantage, mais c'est en réalité une stratégie dans laquelle il n'y a, je crois, que des gagnants. Les musées y trouvent leur compte en déléguant leur autorité à l'artiste le temps d'une exposition, mais l'artiste y voit aussi l'opportunité de légitimer plus encore son travail. Jan Fabre disait à propos de son exposition au Louvre en 2008 : « Je suis quand même exposé de mon vivant dans une institution universelle et a priori fermée à l'art contemporain. »

Instrumentalisation ? Je ne pense pas. Peut-être des artistes ont-ils vécu des expériences où ils se sont sentis instrumentalisés, mais cela existera toujours. Peut-être des musées se sont-ils sentis eux-mêmes instrumentalisés ? Je le pense et je l'évoque d'ailleurs dans mon livre *L'artiste commissaire*, à travers notamment l'exposition de Godard au Centre Georges Pompidou.

Enfin, il me semble intéressant d'évoquer le cycle d'expositions d'art contemporain organisé à partir de 2008 à Versailles. Dès l'origine, il avait été souligné que les artistes étaient fiers d'intervenir dans ce lieu patrimonial par excellence qu'est le château de Versailles, tandis que l'institution y trouvait aussi son compte en faisant venir Koons, Murakami, Veilhan, Kapoor, autant de grandes stars de l'art contemporain, invitées à créer du contraste et du spectacle. Ces dialogues ont d'ailleurs fait couler beaucoup d'encre, mais c'était là aussi l'un des objectifs assignés à ce type de manœuvre.

**AL :** Ces dialogues ne profitent pas seulement à l'institution et à l'artiste, mais aussi aux visiteurs. L'œuvre de Fabre, *Autoportrait en plus grand ver de terre du monde*, est un exemple. Cette installation monumentale représentait l'artiste sous la forme d'un ver de terre géant, entouré de pierres tombales portant les noms des grands maîtres de l'histoire de l'art exposés au Louvre, le tout placé au centre de la salle dédiée au cycle de Marie de Médicis de Rubens. Or, ce ver avait pour tête le visage de l'artiste, qui répétait cette phrase : « Je me nourris de la terre de mes ancêtres. » À travers cette œuvre, Fabre signifiait qu'il se nourrissait de tous les artistes qui l'avaient précédé, mais renvoyait aussi à l'histoire du musée du Louvre en tant que lieu de formation des artistes depuis sa fondation. Ce qu'il y a d'intéressant dans ce cas, c'est qu'un cartel approfondissait la réflexion de Fabre et cette part de l'histoire du Louvre. Il permettait aux visiteurs de comprendre que le musée n'était pas seulement une succession d'œuvres éloignées de la réalité artistique contemporaine, mais qu'il jouait également un rôle dans la création artistique depuis son ouverture. Par cette médiation, l'installation de Fabre a profité aux visiteurs, à leur compréhension des collections.

**HB :** Je me suis demandé si, par exemple, les questions militantes que je porte sont utilisées comme



## CHÂTEAU DE VERSAILLES

telles ou juste pour attirer les jeunes. Est-ce que réellement les musées font un travail de fond qui interroge la discipline elle-même, et la muséographie elle-même, sur des sujets comme l'exclusion des femmes, des homosexuels ou le passé colonial de l'acquisition des œuvres ? Ou bien est-ce simplement parce que ces questions touchent les jeunes, et cela fait 50 ans que les musées veulent attirer les jeunes ? Par ailleurs, Noémie Couillard, une amie sociologue de la culture m'a dit que cette notion-là, du manque de jeunes dans les musées, était aussi en partie un mythe. Dans toutes les institutions culturelles, en réalité, le travail avec les écoles se fait très bien, aussi y a-t-il beaucoup de très jeunes gens dans les musées. Tout le monde déplore cette espèce de creux de la vague entre 18 et 25 ans, mais à part les étudiants en école d'art, on a peut-être autre chose à faire à cet âge-là. Et ce n'est peut-être pas dramatique ! Il faut aussi mettre un peu de réel dans ces présupposés sur les gens qui fréquentent les musées. Surtout sur la question des familles : plein de gens vont au musée en famille. C'est un autre mythe qu'il faudrait déconstruire. On verra dans les années à venir.

**AL :** Les musées réfléchissent naturellement aujourd'hui à offrir de nouvelles lectures de leurs collections. Ils sollicitent des artistes en ce sens, mais ils entreprennent également cette démarche en interne. Toutes ces questions concernant la représentation de la femme en art, qu'Hortense Belhôte explore dans son travail et que développe aussi le musée d'Orsay, ne sont pas nécessairement destinées à un jeune public. Des visites-conférences, ou visites guidées si vous préférez, sont organisées autour de ce thème. Ces visites guidées attirent un public établi dans la vie professionnelle qui souhaite découvrir les collections à travers des explications approfondies. Cette lecture des collections à travers le prisme des enjeux de société, ici la place des femmes, fait partie intégrante de la programmation du musée. Le musée d'Orsay montre une volonté de relecture de ses collections à travers le travail d'Hortense Belhôte, mais aussi à travers sa programmation de visites guidées, voire à travers ses expositions.

**HB :** Il y a deux semaines, Griselda Pollock était présente à l'Institut national d'histoire de l'art, abordant l'augmentation significative de la valeur financière des œuvres d'artistes femmes des périodes anciennes. Un exemple est celui de Mary Cassatt, dont une œuvre a été achetée par la Fondation Bemberg de Toulouse cette année, alors qu'il y a quelques années elle aurait été certainement acquise par des collections privées aux USA. Les musées français semblent maintenant prêts à investir dans des œuvres comme celles de Mary Cassatt, suggérant une reconnaissance durable plutôt qu'une simple tendance.

Cependant, la médiation culturelle soulève des questions, notamment dans le cas de Sonia Boyce, où certains spectateurs réagissent en revendiquant la préservation de leur patrimoine culturel. L'entrée d'un artiste dans un musée, qu'il soit prestigieux ou non, suscite des sentiments de respect et d'admiration, accentués par la beauté et la valeur perçues des lieux et de leurs collections.

Le travail artistique au sein d'un musée implique également une gestion délicate de la sacralité des œuvres et de l'institution elle-même, autant pour le public que pour l'artiste. Certains, comme Yann Fabre, semblent légitimes et confiants dans leur position, mais pour beaucoup d'autres, c'est un défi constant. La familiarisation avec l'environnement muséal nécessite du temps et de la fréquentation régulière. Par exemple, à chaque fois qu'on répétait pour nos visites à Orsay, l'artiste Slimane Majdi et moi-même allions manger systématiquement à la cantine, transformant ainsi ce lieu de travail en un espace plus familier. Cela reflète un effort pour démystifier et rendre plus accessible un lieu souvent perçu comme sacré.

Cependant, travailler dans un musée, notamment dans le cadre de performances vivantes, pose des



## CHÂTEAU DE VERSAILLES

défis uniques. Les contraintes comme la réglementation sonore, l'éclairage, et même la simple respiration, peuvent sembler opposées à la nature même du spectacle vivant. Cette tension est palpable, rendant chaque initiative artistique dans un musée comme Orsay non seulement audacieuse mais aussi exigeante sur le plan logistique et administratif.

Les expériences telles que les escape games dans les collections du musée d'Orsay, qui interrogent les héritages racistes, misogynes et capitalistes du XIXe siècle, illustrent cette dynamique. L'installation d'un tableau piégé, comme une reproduction des *Glaneuses de Millet* modifiée pour une expérience interactive, nécessite des démarches administratives complexes, même pour la plus petite action.

Malgré ces défis, l'exploration créative des musées offre des opportunités uniques pour réinterpréter et défier les normes établies. Le récit de ces expériences reflète à la fois les réussites et les frustrations rencontrées dans la recherche d'une expression artistique authentique au sein de ces institutions prestigieuses.

**JB :** Ces musées, comme Orsay, jouent un rôle crucial. En 2018, j'ai eu l'opportunité d'organiser une exposition au musée des Arts et Métiers à Paris pour le 50e anniversaire de la mort de Marcel Duchamp. J'avais invité des artistes contemporains à intervenir dans le parcours de l'exposition permanente. Tout s'est bien terminé, mais ce ne fut pas simple de faire accepter aux conservateurs du musée ces intrusions d'œuvres d'art contemporain dans un musée de Sciences et Techniques. Cela me fait d'ailleurs penser à l'exposition pionnière d'Andy Warhol en 1969-1970, organisée au musée d'art de la Rhode Island School of Design à Providence. Il y avait été invité en tant que curateur et avait littéralement joué avec les collections. Les conservateurs étaient devenus fous et n'avaient pas accepté qu'on laisse un artiste décider de choix qui leur paraissaient totalement incongrus.

## SÉANCE DE QUESTIONS RÉPONSES

**Question du public :** Bonjour, je suis Véronique Lemoel, je suis artiste plasticienne, et je crée principalement des œuvres collaboratives dans les espaces publics et dans la rue.

J'aimerais revenir sur votre discussion concernant l'histoire de l'art et la montée en importance des artistes dans des processus collaboratifs avec le public. J'apprécie également la distinction faite entre les artistes collaboratifs et les animateurs, médiateurs, car ces rôles ne sont pas tout à fait similaires.

Ma question est la suivante : avons-nous atteint à la fin du XXe et au début du XXIe siècle une telle sacralisation de l'art, des objets d'art, des tableaux et des monuments, que nous n'accordons toujours pas suffisamment de valeur aujourd'hui aux aspects plus relationnels de l'art ? Est-ce que notre obsession pour la matérialité de l'art, parfois exagérée, ne nous éloigne pas d'une appréciation plus équilibrée ?

**JB :** Je pense que l'idée était plutôt de désacraliser le rapport envers l'œuvre d'art à travers les artistes invités dans les collections. Les prix d'achat d'œuvres pour les musées sont parfois connus, mais souvent méconnus, contrairement au marché de l'art où les prix sont bien documentés. Bien sûr, il existe des liens entre le marché de l'art et les musées, bien que ceux-ci soient souvent invisibilisés. Ainsi, cette initiative vise à démystifier la perception traditionnelle de l'œuvre d'art et à explorer de nouvelles propositions.

**AL :** Je pense aussi qu'il s'agit d'une volonté de désacralisation. Toutes ces interventions d'artistes, qu'ils soient plasticiens, musiciens ou comédiens, offrent des portes d'accès différentes. Le visiteur n'est plus



## CHÂTEAU DE VERSAILLES

simplement confronté aux œuvres du musée, mais à l'espace lui-même, transformé en un lieu de vie, de rencontres et de découvertes, suscitant surprise et curiosité. C'est vraiment la direction positive vers laquelle tendent ces invitations.

Un autre point important est la désacralisation qui s'opère à travers les résidences où les artistes sont invités à créer des œuvres en relation avec le territoire et ses habitants. Cela représente une forme de désacralisation complète de l'art et du musée car la proposition inclut, ou du moins concerne, les habitants du territoire. C'est une manière de briser les barrières que certains publics peuvent avoir avec l'art contemporain et le musée. L'objectif est d'intéresser un public plus large et diversifié. C'est souvent le cas au Mac Val. Intégrer ces publics dans la création artistique permet de repousser les frontières traditionnelles du musée, de le faire voir autrement et d'inciter au franchissement de ses portes.

**Question du public :** Bonjour, je suis Édith Planche, ethnologue. L'idée était que l'art ne doit pas forcément se conformer aux cadres établis pour lui. L'expérience de Madame Belhôte semble être en elle-même une œuvre, traversant tous ces espaces du musée.

Cela me fait penser au travail d'un collègue historien qui travaille sur le punk, une culture fondamentalement non institutionnalisée, au Centre Théorique d'Histoire des Arts et des Littératures de la Modernité. Est-ce que l'art, une fois cristallisé dans la culture, continue d'être de l'art ?

**JB :** L'art sort des institutions et va dans l'espace public, dans la rue, depuis au moins les années 1960, époque où les artistes ont commencé à désertir les institutions. Cette désinstitutionnalisation, ce rapport à une culture underground, ce va-et-vient entre être à l'intérieur et à l'extérieur de l'institution, cela existe depuis longtemps et persiste. L'art n'est pas uniquement institutionnalisé. Nous avons discuté ici des artistes invités dans des collections de musées, donc des œuvres qui font partie des collections et qui ont été acquises d'une certaine manière. Cependant, le terme « institutionnalisation » peut présenter des nuances différentes.

L'art n'est évidemment pas monolithique, fort heureusement. Et ce, même s'il y a des tendances et des orientations que nous avons bien mises en lumière aujourd'hui, notamment au cours des débats tenus lors de ces rencontres. Il est clair que les institutions muséales au XXI<sup>e</sup> siècle suivent des tendances. Cependant, « tendance » ne signifie pas uniformité totale, ni que tous les artistes travaillent avec les mêmes intentions.

**HB :** Je me range dans la catégorie du *sweet punk*, ce qui serait du punk sympathique, sans la crête. Par exemple, pour ce que j'ai fait à Orsay, j'avais beaucoup travaillé autour de la question de la reproduction des œuvres d'art. C'est cela qui m'a intéressée dans le musée : la boutique du musée et ses méthodes d'appropriation des œuvres d'art où l'on est à la fois face à une sorte d'extrême sacralité et en même temps face à Instagram et à des produits dérivés. Cela oblige à avoir un regard culturellement dynamique. Si on ajoute à cela les activistes du climat qui jettent de la nourriture sur les œuvres, je trouve qu'on est dans un rapport très actif aux œuvres en ce moment, très appropriatif et très punk. J'avais commencé ce travail au musée de Cherbourg, qui est mon point d'entrée pour le musée d'Orsay. D'où Jean-François Millet aussi, qui est le point de déclic de ma lecture du musée d'Orsay. Il y avait la galerie Le Point du Jour à Cherbourg qui faisait une exposition sur la Picture Generation : des artistes américains des années 1970, qui travaillaient justement sur la question de la reproduction, en tout cas sur le fait de s'approprier les œuvres, de les rééditer, et de ce qui fait œuvre dans le travail d'édition. Je faisais quelque chose qui s'appelait « Jean-François Millet et la Picture Generation, Cherbourg-New York-Cherbourg », avec une idée de boucle et avec l'idée que l'appropriation puisse être le point de



## CHÂTEAU DE VERSAILLES

départ de la création.

On fait faire un faux tableau de Millet devant lequel des touristes se sont pris en photo, et on les a pris en photos en train de se prendre en photo devant notre faux Millet. Intérieurement, il y a un moment où l'on se dit : « on les a bien eus », en tout cas, il y a quelque chose de l'ordre du punk là peut-être.

**Question du public :** Merci de revenir sur les touristes, car cela ouvre une nouvelle perspective : est-ce vraiment nécessaire ? Certes, nous segmentons les publics et adaptons nos offres en conséquence. Bien sûr, cette proposition vise certainement à renforcer le public local, parisien et du Grand Paris. Mais ne pourrait-elle pas également intéresser les touristes internationaux, qui, lorsqu'ils voyagent à l'étranger, peuvent faire preuve d'intérêt et de curiosité ?

**AL :** Sonia Boyce, dont je parlais tout à l'heure, a été fortement critiquée par la presse britannique pour avoir décroché Hylas et les Nymphes, le tableau le plus célèbre de John William Waterhouse, mais aussi l'une des œuvres emblématiques du musée. Sa démarche a été perçue comme une censure, un retrait d'un objet sacré du patrimoine. Elle a été contrainte de s'expliquer longuement sur le sens de ce décrochage. Cette controverse a ainsi permis de soulever en dehors du musée, dans la presse, des problématiques essentielles sur le colonialisme, l'identité de genre et la représentation des femmes. Elle ne s'attendait pas à une polémique aussi violente, mais sa démarche a eu cet effet, elle a porté un débat, une réflexion en dehors du musée. Alors oui, cette intervention de Sonia Boyce a été utile.

Je pense que ces questions sont justement au cœur des débats sociaux sur la décolonialité des musées et ses enjeux annexes : la diversité, l'équité, l'inclusion. C'est un sujet important dans les pays anglo-saxons, comme au Musée McCord à Montréal par exemple où il y a un programme de résidence d'artiste. Ce musée s'est engagé depuis plusieurs années à réexaminer ses accrochages dans le cadre du processus de réconciliation avec le peuple autochtone. Je ne vais pas entrer dans les détails du projet politique de réconciliation, mais l'idée générale est celle d'un renouvellement de la relation entre les Autochtones et le reste des Canadiens. Il s'agissait donc pour le musée de revoir le récit historique proposé par l'accrochage pour refléter cette volonté de réconciliation.

Dans le cadre de ce projet, le musée a invité l'artiste Kent Monkman dont une partie du travail explore de manière critique la représentation des Autochtones dans la peinture historique. Son approche est conséquemment politique et engagée, et remet en question la manière dont l'histoire coloniale représente les Autochtones. Pour le musée, il a réalisé un grand tableau intitulé *Bienvenue à l'atelier*, inspiré de *L'Atelier du peintre* de Courbet, dans lequel il représente la diversité historique de la société montréalaise, incluant blancs et autochtones, dans une sorte de panorama. Cette réinterprétation artistique offre une nouvelle perspective sur la société montréalaise par une mise en dialogue des différentes identités sociales et culturelles. C'est à mon sens une démarche salutaire, et il est important que les artistes puissent mener ce genre de travail au musée et pour le musée. Peut-être que tous ne le voient pas, mais c'est tout de même dans cette dynamique que les invitations d'artistes participent au musée-citoyen.

**HB :** On peut aussi parler de l'invitation de Gaëlle Bourges au Palais de la Porte Dorée pour réaliser une performance. C'est un bel exemple du pouvoir du spectacle vivant car il y a des choses qu'on peut dire à voix haute mais qu'on ne peut pas écrire. Il y a des choses qu'on peut écrire, mais de manière temporaire. Par exemple, moi, je peux faire un spectacle où je parle de racisme d'État, il n'y a aucun problème à le dire, mais l'écrire, c'est déjà autre chose. Gaëlle Bourges avait fait toute une série de cartels pour la grande salle de la Porte Dorée, portant sur toute l'histoire coloniale, et en les mettant en



# CHÂTEAU DE VERSAILLES

lien avec des événements plus récents, en tout cas, ne serait-ce que nuancer et cartelliser cette fresque. Elle avait proposé que cela puisse rester au-delà de la semaine des événements, mais cela a été refusé et, pour l'instant, il n'y a rien de différent par rapport à ce qu'il y avait avant.