



HAL
open science

Ecrire l'histoire de l'art de la marge

Sophie Biass-Fabiani

► **To cite this version:**

Sophie Biass-Fabiani. Ecrire l'histoire de l'art de la marge. Architecture, aménagement de l'espace. Université d'Avignon, 2016. Français. NNT : 2016AVIG1161 . tel-01502988

HAL Id: tel-01502988

<https://theses.hal.science/tel-01502988>

Submitted on 6 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DES UNIVERSITÉS
École doctorale 537, Culture et Patrimoine
Spécialité Culture et Communication

Présentée et soutenue publiquement par

SOPHIE BIASS-FABIANI

Le 8 octobre 2016

ÉCRIRE L'HISTOIRE DE L'ART DE LA MARGE

Directeur de thèse : Professeur Emmanuel ETHIS

JURY :

Claire BARBILLON, Professeure, Université de Poitiers

François MAIRESSE, Professeur, Université de Paris III

Marie-Sylvie POLI, Professeure, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Yves WINKIN, Professeur, Directeur du Musée National des Arts et Métiers

Sommaire

Introduction	p. 5
Chapitre 1 : Centre et périphérie : une opposition à supprimer ?	p. 9
Bibliographie	p. 30
Chapitre 2 : Provence, objet reconfiguré ?	p. 33
Félix Ziem	p. 35
Bigand-Kaire et Siméoni petits collectionneurs	p. 50
Travaux concernés	p. 56
Chapitre 3 : Les artistes de la marge	p. 59
Félix Ziem : Entre l'Ecole de Barbizon et l'impressionnisme	p. 60
Jean-Paul Marcheschi : peintre du feu	p. 64
Claudio Parmiggiani : Aux marges de l'Arte Povera	p. 69
Sophie Ristelhueber : Le reportage sublimé	p. 73
Nicolas Valabrègue : Un artiste et son terroir	p. 77
Jacques Bruel : Les aventures du Ready-made	p. 79
Delphine Gigoux-Martin : Une curieuse taxidermiste	p. 83
Travaux concernés	p. 88
Chapitre 4 : Des arts moyens à l'avant-garde : la photo et la vidéo comme support de stratégies innovatrices	p. 91
Jacqueline Salmon : Le lieu comme abstraction	p. 92
Massimo Vitali : Un ethnologue à la plage	p. 95
Alfon Alt : L'avant-garde à l'ancienne	p. 96
L'art vidéo brésilien : Les ressources insoupçonnées de la périphérie	p. 97
Travaux concernés	p. 108
Conclusion	p. 111
Travaux concernés	p. 116
CV et liste des travaux	p. 117

A Lea, Elie et Jean-Louis Fabiani

Remerciements

Je remercie Emmanuel Ethis qui m'a permis de revenir sur mon travail et de l'approfondir. En m'accueillant au musée Rodin, Catherine Chevillot a donné une nouvelle impulsion à mon travail de recherche. Guy Lobrichon a soutenu l'idée d'une thèse avec générosité. J'exprime ma gratitude dans tous les artistes qui ont travaillé avec moi, Philippe Castelin et Jean Torregrosa (Akenaton), Alfons Alt, Bernard Plossu, Alain Ceccaroli, Delphine Gigoux-Martin, Claudio Parmiggiani, Rosângela Rennó, Sophie Ristelhueber, Albert Rafòls-Casamada. Eder Santos, Jacqueline Salmon, Vladimir Skoda, Nicolas Valabrègue, Massimo Vitali.

J'ai une pensée particulière pour Jean-Paul Marcheschi.

Je n'oublie pas les collègues du musée Ziem qui ont participé au travail de documentation et de mise en œuvre des expositions que j'y ai réalisées : Gérard Fabre, Bernadette Cordina, Shirley Veer et les professionnels qui m'ont aidé : Jean Habert, Françoise Beck, Stéphane Loire, Gabriel Soucheyre (Vidéoformes) Jacques Foucart, François Bergot.

Introduction

Les urgences du travail de conservateur ne permettent pas toujours de prendre le recul nécessaire qui permettrait de donner un tour plus synthétique à ses activités de recherche. Le conservateur est en effet à la fois un scientifique et un gestionnaire. Il doit maîtriser aussi bien les techniques de l'attribution que les contraintes de l'accueil du public. Ce travail constitue un retour sur plus d'un quart de siècle de recherches liées à mes activités de conservateur. On pourrait dire qu'il s'agit en partie d'une recherche sous contraintes. Initialement formée par Daniel Arasse à l'art italien de la Renaissance dans la définition très large qu'il en donnait, je suis devenue au fil des circonstances une spécialiste du tournant du XIX^e au XX^e siècle et de l'art contemporain. Pour un conservateur les travaux publiés ne constituent qu'une partie des activités : la réalisation d'expositions, l'accrochage des collections permanentes, aussi bien que le travail de restauration des collections ou des monuments historiques, s'insèrent dans une réflexion plus globale qui relève de la mise en pratique de l'histoire de l'art. Cette orientation pratique a été largement passée sous silence dans le cadre de ce mémoire, car elle laisse évidemment moins de traces. Tout le travail autour de la collection italienne du musée Fesch et sur le Palais des Papes, même s'il a été structurant dans mon cheminement, n'apparaît pas. Il s'agit pourtant là d'un pan de huit années de ma vie professionnelle. La réouverture au public du musée Fesch qui comprenait la réorganisation complète des collections permanentes

allant du Trecento à la fin du XVIII^e siècle demandait la constitution d'un nouveau schéma mental pour l'appréhension de ses ensembles. L'absence des grands noms de référence de l'art italien en rendait problématique la présentation à un public non spécialisé. Le recours à une thématique pensée en termes de centre et périphérie s'est révélé fructueux. Le retour à la sphère italienne omniprésente au Palais des Papes a remis ce thème au centre de mes préoccupations. C'était aussi l'outil le plus approprié pour faire comprendre la richesse des interactions artistiques à l'œuvre au XIII^e siècle à Avignon.

Le mémoire s'ouvre sur une réévaluation de la portée heuristique des notions de centre et de périphérie. L'article fondateur d'Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg¹ est l'objet d'une relecture informée par mon propre parcours. Dans un deuxième temps je mets à l'épreuve cette grille analytique en l'appliquant à un objet, la Provence, qui réunit plusieurs de mes travaux en des périodes historiques différentes. J'ai travaillé dans cette région pendant une quinzaine d'années, à Martigues, Toulon et Avignon, comme conservatrice de musée, directrice de centre d'art contemporain ; membre du comité des mobiliers historiques de la DRAC, membre du conseil d'acquisition du Fonds régional d'art contemporain. Cette région est à la fois un objet esthétique et un lieu de production. Son paradoxe est d'être un lieu de haute valeur symbolique en même temps qu'une périphérie,

¹ Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, novembre 1981, p. 51-72 ; première publication, « Centro e periferia », in *Storia dell'arte italiana*, Turin, 1979, vol. 1, p. 285-352.

quelquefois même stigmatisée. Le troisième chapitre s'appuie sur une comparaison des artistes avec lesquels j'ai travaillé le plus régulièrement. Ce choix est moins éclectique qu'il n'y paraît : si toutes les décisions d'un conservateur sont largement contraintes par des impératifs locaux, ils n'en témoignent pas moins d'une sorte de ligne cohérente dont la force apparaît plus ou moins dans les expositions particulières mais n'en constituent pas moins un puissant fil conducteur. Je réinterroge à cette occasion les relations entre l'art, l'institution et le marché en accordant une importance particulière aux fonctions de l'exposition et de la critique d'art dans le processus de reconnaissance d'un artiste. Enfin, l'importance relative de la photographie et de l'art vidéo dans mon travail de conservateur me conduit à mettre à l'épreuve la notion d'« art moyen » développée par Pierre Bourdieu dans un livre sur la photographie qui a fait date : j'essaie d'y repérer les dynamiques propres à ces domaines qui visent à les faire sortir de la situation de relégation relative où ils se trouvent. Cette orientation témoigne d'un intérêt constant pour la photographie depuis ma formation en 1976 à l'Université de Californie à San Diego, qui s'est manifesté par une ligne artistique qui va de la collection photographique de Félix Ziem à Martigues aux commandes photographiques au centre d'art contemporain à Toulon et à la dynamique d'une rencontre avec l'association Vidéoformes à Clermont-Ferrand.

Ce mémoire ne constitue pas une clôture, mais une étape : j'envisage pour conclure, à partir de travaux en cours, les possibilités qu'offre une analyse des œuvres à partir de leurs propres marges.

Chapitre 1 : Centre et périphérie : une opposition à supprimer ?

Dans un article resté célèbre, Enrico Castelnuovo et Carlo Ginsburg² ont remis en question le caractère d'évidence de la distinction entre centre et périphérie. Selon l'histoire de l'art standard, c'est toujours un centre, quelle que soit sa taille, qui donne l'impulsion artistique et qui assure sa diffusion par ondes successives jusqu'aux provinces les plus reculées. Les deux historiens italiens réintroduisaient le conflit et la domination dans un paysage pacifié et constitué uniquement par une série d'ondes centrifuges.

Il est vrai que la situation italienne est caractérisée par l'absence de centre unique ; mais elle est au fond très proche d'un grand nombre de situations européennes. Ici comme ailleurs, il existe une exception française : le caractère ancien et massif de la centralisation dans notre pays a été renforcé par l'hégémonie culturelle de la société de cour. L'exemple italien ne doit pas donc être utilisé sans discussion pour produire un modèle général des rapports entre centre et périphérie. Pour Castelnuovo et Ginszberg, c'est le polycentrisme de la vie culturelle italienne qui permettait de rendre plus complexe le tableau des relations entre les cités et entre les régions. Les divers centres artistiques se trouvaient en effet en situation de concurrence potentielle. En outre, un centre artistique ne peut accéder à ce statut

² Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, novembre 1981, p. 51-72 ; première publication, « Centro e periferia », in *Storia dell'arte italiana*, Turin, 1979, vol. 1, p. 285-352.

que s'il est aussi un centre de pouvoir politique, économique ou religieux. C'est en effet la conjonction entre un pouvoir communal et un pouvoir épiscopal qui suscite le développement d'une commande artistique et qui joue simultanément sur le domaine religieux et sur le domaine profane. La concurrence des centres urbains favorise la diversification artistique. Les deux historiens remettent fortement en question l'idée même d'un centre exclusivement artistique. Il existe des conditions extra-artistiques du développement de l'art ; en conséquence l'histoire de l'art est toujours traversée de part en part par des formes de pouvoir politique, économique ou religieux, dont les influences se cumulent ou s'affrontent. Les deux auteurs ne nient pas l'existence des périphéries, bien au contraire : ils ne postulent pas l'égalité des lieux d'émission, comme dans la vulgate multiculturaliste actuelle. Un des intérêts de l'article est de développer une typologie du phénomène de retard, que je préférerais qualifier comme décalage ou asymétrie. Quelquefois, selon eux, le retard peut même atteindre, comme dans le cas de la production artistique populaire paysanne, plusieurs siècles. Des répertoires peuvent être installés pour des durées très longues et les modifications peuvent être très marginales. Cette grande échelle est le premier élément de la typologie : elle suppose un temps presque immobile et une pression à l'innovation pratiquement nulle. Comme l'a montré Pierre Francastel dans *Peinture et société*³, il existe une temporalité longue qui va de la Renaissance au début du XXe siècle.

³ Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris, 1951.

On pourrait dire que l'espace géographique que dessinent les formes de circulation artistique ne peut être pleinement saisi que si l'on met au jour l'inscription temporelle des pratiques. Pour compléter la typologie, il faut introduire la notion de compétition entre artistes : c'est le cas que décrit Vasari pour rendre compte de la critique que dut subir Le Pérugin de ses collègues pour ses peintures de l'église de l'Annonciation à Florence. « On dit que lorsque l'œuvre fut dévoilée, tous les artistes de la nouvelle école la critiquèrent beaucoup, surtout parce que Pietro y reprenait des figures qu'il avait souvent employées autrefois, et ses amis lui dirent alors, pour voir sa réaction, qu'il ne s'était pas donné beaucoup de peine et qu'il avait, par appât du gain et pour économiser son temps, abandonné les bonnes méthodes de travail. A quoi Pietro répondit : « J'ai employé les figures que vous avez loué jadis, et qui vous ont plu infiniment ; si elles vous déplaisent aujourd'hui et si vous n'en faites plus l'éloge, qu'y puis-je ? »⁴. Un autre élément qui permet d'identifier des dynamiques spatio-temporelles est le déplacement matériel des œuvres. Ainsi la chaire sculptée par Maître Guglielmo entre 1159 et 1162 pour la cathédrale de Pise fut transportée en Sardaigne dans la cathédrale de Cagliari en 1312, car on lui avait substituée une nouvelle chaire réalisée par Giovanni Pisano. La circulation ici évoquée apparaît comme une forme de déclassement, qui peut être géographique ou simplement social : des œuvres peuvent ainsi passer des pièces nobles des palais aux cuisines

⁴ Castelnuovo et Ginzburg, *op. cit.*, p. 54.

ou à des salles où vivent les serviteurs. L'espace ainsi configuré n'est autre que le point de rencontre entre le goût et le pouvoir. Il n'est donc jamais purement géographique ou spatial. Le rapport entre centre et périphérie est ainsi rejoué en permanence. Quand il est stigmatisé par ses concurrents, Le Pérugin doit s'exiler dans la campagne ombrienne. C'est là qu'il reconstitue ses forces en trouvant des commanditaires qui s'ajustent à ce qu'il peut offrir.

La relation entre centre et périphérie n'est donc jamais invariable. C'est un rapport, une relation, qui peut prendre des formes très différentes en fonction des conjonctures économiques, sociales et religieuses. De ce fait, on peut dire avec les deux auteurs que tous les retards ne sont pas nécessairement périphériques et que toutes les périphéries ne sont pas nécessairement retardataires. Castelfnuovo et Ginzburg montrent en effet que certaines périphéries peuvent présenter des situations florissantes lorsqu'elles sont liées à des centres prospères ou à la présence de dynasties d'artistes. Il est clair que le décalage va grandissant entre ces situations et celles qui prévalent dans des centres où la compétition est plus vive et où les rentes de situation sont de ce fait impossibles. Les déplacements incessants des artistes sont le meilleur indicateur de ces jeux de pouvoir. Contre l'omnipotence d'un centre, dont la puissance se mesurerait à la capacité de diffusion que ses modèles auraient, l'histoire sociale de l'art montre l'importance du développement relatif des périphéries.

La notion de retard se trouve donc fortement remise en question. Les deux historiens s'inscrivent au contraire dans le registre de l'écart. Dans son propre

travail, Daniel Arasse a mis ainsi particulièrement en valeur la capacité que Ferrare et Mantoue ont de produire des solutions formelles pratiquement tout aussi intéressantes que celles qui sont produites dans des lieux centraux⁵. En d'autres termes, l'écart ne doit pas être conçu comme une détermination purement négative. Il n'est pas l'expression inévitable d'un manque ou d'une impuissance, mais il peut signifier une alternative ou même une forme de résistance organisée. C'est le cas décrit par G. Bony⁶ à propos de la cathédrale de Chartres reconstruite après l'incendie de juin 1194, et des oppositions qu'elle suscita. La solution proposée par un maître inconnu (réduction de la tri-dimensionalité des parois en éliminant les tribunes et en atténuant les allusions à la profondeur) fut refusée par les architectes qui travaillaient en Bourgogne et dans la vallée du Rhône. Alors qu'on avait longtemps caractérisé ce choix comme retard, on s'est aperçu qu'il s'agissait d'une proposition concurrente et tout aussi originale qui permettait de conserver en les transformant des éléments que la solution proposée à Chartres éliminait. Le modèle de Chartres l'emporta uniquement grâce à la position centrale de pouvoir que l'Ile-de-France finit par assurer dans l'histoire du pays. L'enquête historique rend impossible la représentation de périphéries « amorphes et indifférenciées » selon les termes mêmes de Castelnuovo et Ginzburg.⁷ C'est ainsi que l'exemple d'Avignon du temps des Papes, particulièrement étudié par

⁵ Daniel Arasse, *L'Homme en perspective : Les primitifs d'Italie*, Genève, 1978.

⁶ Castelnuovo et Ginzburg, *op.cit.*, p. 60-61.

⁷ *Ibid.*, p. 62.

Castelnuovo⁸, permet de repenser complètement la notion de périphérie. La cour papale confère soudainement à la ville une importance qu'elle n'avait jamais eue dans l'histoire, mais elle n'en fait pas pour autant un centre artistique. Matteo Giovannetti de Viterbe trouve dans le caractère relativement excentré d'Avignon l'occasion de développer un langage et des formes extrêmement personnelles. La cour papale est un espace esthétiquement ouvert, qui se donne à l'artiste suffisamment puissant pour la prendre. Les écarts que la position tout à fait particulière d'Avignon au temps des papes permet constituent ainsi, pour les deux historiens, « une ouverture en direction de l'avenir »⁹. Il y a d'abord des nouveaux commanditaires, des prélats qui viennent désormais largement de la France méridionale, un public très diversifié et des artistes aux trajectoires multiples. On y croise des toscans, des parmesans des piémontais, mais aussi des provençaux et des lyonnais et même des anglais et des allemands. La publication récente de Francesca Manzari¹⁰ sur la miniature avignonnaise a montré comment ce domaine est le fruit d'interactions entre des artisans et des artistes de diverses nationalités parfois sur un même manuscrit.

La situation qu'on peut appeler double périphérie a permis l'élaboration d'expériences innovantes que ne permettaient pas des centres plus établis.

⁸ Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone : Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turin, 1962, trad. fr. 1996 et « Avignone rievocata », *Paragone*, X, 1959, n° 119, p. 28-51, rééd. in *La cattedrale tascabile, Scritti di storia dell'arte*, Livourne, 2000, p. 286-303.

⁹ Castelnuovo et Ginzburg, *ibid.*, p. 63.

¹⁰ Francesca Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo dei Papi*, Modène, 2006.

Certains écarts ou plus précisément certaines formes de distance par rapport à l'hégémonie du pouvoir sont donc potentiellement productives. C'est ce que les deux historiens décrivent sous la métaphore du « reculer pour mieux sauter ». Le retour apparent au gothique suivi par Defendente Ferrari dans le Piémont occidental au début du XVI^e siècle n'est pas dû à l'ignorance des nouveautés artistiques de Florence et de Rome mais à une stratégie délibérée qui révèle le mélange inextricable de l'archaïsme et de la nouveauté.¹¹ L'histoire complexe des espaces et des temporalités artistiques ne renvoie jamais à la singularité d'un modèle diffusionniste : elle est le produit de la superposition et du chevauchement de dynamiques multiples, qui sont l'effet de la circulation des œuvres et des modèles qu'elles représentent. Ainsi le polyptique qui orne l'autel de l'église paroissiale de Calvi signé par Giovanni Barbagelata de Gênes fut commandé par deux habitants de la ville qui le désiraient semblable à l'œuvre présente dans l'église Santa Maria di Castello à Gênes, illustrant une forme de dépendance culturelle ici liée à la domination politique, mais qui peut fréquemment lui survivre, comme en témoignent en Sardaigne les envois d'œuvres pisanes après que l'île eut passé aux mains des Aragonais. Il existe aussi une dynamique de la circulation des artistes qui se déplacent simultanément vers les centres et vers les périphéries suivant l'état de leurs ressources ou de ce que l'on pourrait appeler leur capital artistique. Les artistes du Cadore ou de l'Adige affluaient à Venise,

¹¹ Castelnuovo et Gizburg, *ibid.*, p. 64.

mais dans certains cas les producteurs restaient dans leur lieu d'origine comme Maître Antonio di Simone de Calvi, conduit à ne réaliser que des œuvres destinées à de petites églises corses alors même que les principales commandes locales allaient à des artistes génois. Il peut exister aussi des formes de division du travail : ainsi les œuvres sur panneaux pouvaient-elles être massivement importées des centres artistiques dominants alors que la peinture des plafonds étaient confiée à des artistes locaux. Enfin, la dynamique des commanditaires est elle-même importante. Certains peuvent être mis à l'écart au profit de groupes émergents, d'autres issus de centres importants peuvent essaimer temporairement dans des périphéries et y laisser des œuvres coupées de tout contexte et de tout horizon d'attente pouvant être exprimés par des populations locales. Enfin, certains commanditaires périphériques peuvent témoigner par leur choix de leur dépendance culturelle. Les rapports entre centre et périphérie ne sont donc jamais univoques. Ils témoignent au contraire de la structuration feuilletée des relations entre les différentes formes de pouvoir et les différentes formes d'expression artistique. L'historien d'art a la charge de reconstituer les trajectoires des objets, des commanditaires et des artistes dans des jeux qui ne sont jamais entièrement joués d'avance et qui n'expriment jamais la domination sans partage de la puissance économique, politique ou religieuse.

On peut trouver une illustration de ce point de vue dans le travail monumental de Francis Haskell sur les relations entre peintres et mécènes à l'âge baroque en

Italie¹². Il est difficile de retrouver dans le travail d'Haskell un propos synthétique. L'importance du mécénat papal, en expansion maximale avec Urbain VIII, permet de comprendre comment, selon l'origine familiale et donc géographique des papes, certains artistes peuvent tenir le devant de la scène et comment, par répercussion, certaines écoles régionales sont favorisées pendant une courte période. Ce dispositif permet d'éviter la domination sans partage d'un seul centre, tout en maintenant Rome dans une position d'éminence. L'enquête fait apparaître une forte spatialisation de ces écoles régionales dans Rome, au sein des palais qu'elles occupent et des églises adossées à des ordres religieux qu'elles favorisent. Cette spatialisation correspond aussi à une mise en valeur de la ville dont la famille est originaire. La rotation du pouvoir relativement rapide au sein de la papauté permet une diminution relative des inégalités territoriales entre florentins, bolonais, vénitiens et romains. Haskell remarque ainsi : « Rome était un symbole plutôt qu'une nation. Les nobles qui constituaient l'entourage papal continuaient de se penser beaucoup plus comme des florentins, des bolonais ou des vénitiens que comme des romains ou des italiens ; et comme le prestige de la peinture était à son sommet, la capacité de produire plusieurs peintres de distinction originaires de sa propre cité revêtait pour un cardinal une importance notable. »¹³. Ainsi le cardinal Matteo Barberini, futur Urbain VIII, avait recours aux artistes de sa

¹² Francis Haskell, *Patrons and Painters : Art and Society in Baroque Italy*, New York, 1963 ; trad. Fr. *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris 1991.

¹³ *Op. cit.*, p. 4.

Florence natale Pierre de Cortone et le pape Grégoire XV privilégiait les bolonais, comme le Dominiquin et le Guerchin. J'ai pu éprouver la validité de ce type d'analyse lorsque j'ai eu à organiser la présentation de la collection d'art du musée Fesch à Ajaccio. La présentation par école régionale italienne permettait une répartition cohérente des 200 tableaux restaurés et exposés pour la réouverture du musée. Le choix d'une répartition géographique et chronologique par siècle ou demi-siècle –somme toute traditionnelle-, s'est imposé autour des foyers de Rome, Florence, Venise, Naples et Gênes. La centralisation induite par la papauté se trouvait modulée par les trajectoires des papes et l'existence jamais démentie d'un polycentrisme culturel et artistique.

J'ai emprunté à Castelnuovo et Ginzburg leur approche relationnelle des différents foyers artistiques. Leur article fondateur témoigne d'un changement de perspective en histoire de l'art. Comme le remarque Jean-Marc Besse, « ces analyses vont avoir un impact considérable sur certains historiens d'art d'autant qu'ils ont en convergence avec des intuitions développées ailleurs »¹⁴. Un bon exemple peut être trouvé dans le travail de celui qui fut mon mentor, Daniel Arasse. Dans *l'Homme en perspective*, Daniel Arasse, qu'on imaginerait difficilement dans la posture du sociologue, entend tenir compte de ce que « les recherches spécifiques des historiens de l'art ont mis au jour depuis une quinzaine d'années sur les conditions sociales de l'exercice de la peinture ».¹⁵ Arasse insiste

¹⁴ Jean-Marc Besse, « Approche spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », *L'espace géographique*, 2010/13, Paris, t. 39, p. 211-224.

¹⁵ Arasse, *op.cit.*, p. 10.

lui aussi sur le polycentrisme de l'art italien de la Renaissance. Il reprend à son compte la thématique de la circulation, saisie de manière privilégiée à travers les voyages des artistes. Il met aussi en valeur les logiques de fonctionnement des centres artistiques, où se forment des cultures et des sensibilités nouvelles. A cette dynamique de recherche, il faut associer les travaux de Dario Gamboni sur la notion de géographie artistique. On peut mentionner notamment le *Grand Atlas de l'art*, publié en 1993¹⁶, avec une introduction de cet historien. L'approche spatiale permet de poser à nouveaux frais la question de la diffusion : le chercheur peut visualiser les trajets, les circulations et les logiques de diffusion. Il peut aussi engager une réflexion sur les changements d'échelle. Ce mouvement a été favorisé par l'émergence d'une histoire globale et par la réévaluation de l'importance des cultures dominées. L'anthropologie des savoirs est aujourd'hui une anthropologie localisée, la vaste entreprise des *Lieux de savoir*, coordonnée par Christian Jacob, a fait de cette inscription l'objet central de l'analyse. « Fonder, délocaliser, circuler, explorer, converger, déployer un réseau, aller du centre vers la périphérie, agir depuis le centre vers la périphérie, autant d'actions qui nous semblent une histoire spatiale des savoirs ».¹⁷

Jean-Marc Besse voit dans cet ensemble de travaux une remarquable convergence. Il en distingue quatre éléments saillants :

¹⁶ *Le Grand Atlas de l'art*, sous la dir. de Christine Flon, Encyclopedia Universalis, Paris, 1993, 2 vol., Dario Gamboni, « Arts visuels, espace et territoire », t. 1, p. 10-17.

¹⁷ Christian Jacob, « Faire corps, faire lieu », *Lieux de savoir, Espaces et communautés*, Paris, t. 1, 2007, p. 25.

1-Les usages de la cartographie, la production et la réception des œuvres d'art ne peuvent se comprendre qu'en référence à leur inscription spatiale et à leur mode de circulation.

2-Le couple conceptuel centre-périphérie. L'utilisation de ce couple n'est pas récente. Castelnovo et Ginzburg ont commencé par une évaluation critique de l'usage qu'en faisait Kenneth Clark. Tout en reconnaissant la fécondité de ce modèle, Jean-Marc Besse en souligne les limites dans la mesure où la circulation ne se fait plus à sens unique, ce qui met en question la notion même de périphérie.

3-Les problèmes de périodisation. Pour Besse, « les grands récits et découpages chronologiques sont aujourd'hui remis en cause au bénéfice d'une réflexion plus approfondie sur les modalités variables des temporalités historiques. »¹⁸ On retrouve ici les problématiques liées à ce que Koselleck¹⁹ a appelé l'expérience historique. Il existe selon les lieux des expériences particulières du temps qui sont toujours connectées mais qui ne sont pas nécessairement superposables. On l'a vu avec l'article de Castelnovo et Ginzburg à propos de l'Italie mais le constat peut être généralisé. En dépit de ses limites, l'ouvrage de synthèse de Thomas DaCosta Kaufmann²⁰ rend compte de cette désynchronisation des temps artistiques.

4-L'espace comme structure de compréhension. Selon Besse, nous sommes en train d'assister à l'émergence d'un paradigme nouveau dans le domaine des

¹⁸ Besse, *op.cit.*, p. 23.

¹⁹ Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à une sémantique des temps historiques*, Paris, 1990.

²⁰ Thomas DaCosta Kaufmann, *Towards a Geography of Art*, Chicago, 2004.

sciences de la culture. Les différences culturelles sont en effet rapportées à des formes d'organisation de l'espace. Envisageant conjointement les œuvres de Michel Foucault, de Jean-François Lyotard et de Frederic Jameson, Jean-Marc Besse laisse entendre que nous sommes passés de la référence au temps, à celle de l'espace. Inutile d'aller jusqu'à cette conception philosophique qui va bien au delà de ce que l'histoire de l'art peut proposer. Il suffit pour le moment de dire que la discipline s'est enrichie de perspectives nouvelles liées à l'inscription sociale et temporelle des pratiques culturelles dans leur diversité. L'art a perdu son statut d'extra-territorialité. Les formes n'apparaissent plus dans un espace abstrait et homogène ; le sens que nous leur donnons dépend pour une grande part de leur mode de contextualisation et de réception. DaCosta Kaufmann fait remarquer que la peinture n'est pas la même dans toute l'Italie du XVe siècle. Les villes ont des cultures visuelles distinctes, elles-mêmes liées à l'expérience particulière du temps qu'ont ceux qui les habitent. « On considère que Ferrare, Venise, Milan et Naples au XVe siècle possèdent des cultures visuelles distinctes, liées aux expériences qui diffèrent de celles vécues à Florence ou en Ombrie »²¹. La tentative synthétique de DaCosta Kaufmann rencontre assez rapidement des obstacles insurmontables. Si l'on considère que l'on ne peut saisir la vie artistique qu'à partir de ces émergences localisées, il devient impossible et sans doute contreproductif de vouloir proposer, à partir de ce système de différences, une

²¹ Thomas DaCosta Kaufmann, « Malaise dans la périodisation », *Perspective*, 2008, n° 4, p. 597-604, cité par Besse, *op. cit.*, p. 23.

théorie générale. La diversité des domaines que j'ai abordés ne me permet pas de proposer un discours de portée générale sur la territorialisation de l'art. DaCosta Kaufmann lui-même est bien conscient du problème. « The existence of multiple factors poses severe problems for the construction of any comprehensive theory. »²². L'histoire de l'art travaille sur des objets par nature disparates. On retrouve ici la question générale des sciences historiques : elles ne peuvent prétendre à édicter des lois universelles. Da Costa Kaufmann voit dans l'art un objet particulièrement rétif à la généralisation historique. Ce que le renouveau des études en histoire de l'art a amplement montré, c'est que l'on avait tout intérêt à penser conjointement les logiques spatiales et temporelles de pratiques localisées. Les historiens d'art comme les autres chercheurs en sciences sociales ont beaucoup gagné à éviter les abstractions et à mettre en lumière les différentes formes d'appropriation des mêmes notions. Dans le même mouvement, l'histoire de l'art a porté une nouvelle attention à la capacité d'agir des agents, à leur potentiel de résistance, et à la puissance de la négociation entre les différentes catégories d'acteurs. Ainsi, la domination symbolique est devenue relative, et son efficacité a pu être mesurée à ses conditions locales d'exercice. Depuis le passage de l'artisan à l'artiste, l'art est devenu l'expression d'une singularité et d'une originalité. L'intensité des compétitions, que la nouvelle histoire de l'art a mise au jour, en témoigne. Pour revenir à DaCosta Kaufmann, ce qu'il appelle « human

²² DaCosta Kaufmann, *op. cit.*, p. 349.

agency » de l'artiste, de l'architecte ou des clients ne peut pas être l'objet de généralisation. On pourrait moduler son constat en disant que l'intérêt d'une réflexion sur l'équipement conceptuel et méthodologique de l'histoire de l'art peut nous conduire à mettre au jour des principes de différenciation et des logiques de circulation dont on retrouvera des formes analogues au sein de configurations historiques et spatiales différentes. L'histoire de l'art est le terrain par excellence pour l'exercice raisonné de ce que Jean-Claude Passeron et Jacques Revel ont appelé *Penser par cas*.²³ Da Costa Kaufmann conclut son ouvrage de manière un peu décevante dans la mesure où il se contente de dire que l'histoire de l'art se situe à la conjonction du temporel et du spatial²⁴. C'est la condition même de tout objet historique. Ce n'est donc pas là le plus important. Ce que les travaux du dernier quart de siècle ont plutôt mis en lumière, c'est la nécessité d'une approche relationnelle des différents foyers artistiques.

Un des grands mérites de l'historiographie récente est l'élargissement de l'intérêt des chercheurs en direction de formes considérées comme mineures ou provinciales. On n'écrit plus, comme en témoigne remarquablement *La vision des vaincus* de Nathan Wachtel²⁵, l'histoire du point de vue du vainqueur. Il y a chez les dominés une capacité d'initiative et l'on ne peut jamais exclure le développement autonome de certaines périphéries. Plutôt que de retard, il

²³ *Penser par cas*, sous la dir. de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, Paris, 2005.

²⁴ DaCosta Kaufmann, *ibid.*, p. 380.

²⁵ Nathan Wachtel, *La vision des vaincus : Les indiens du Pérou devant la conquête espagnole 1530-1570*, Paris, 1971.

convient de parler d'écart, plutôt que de copie ou d'imitation, il convient de parler de proposition alternative. Il ne s'agit pas dans cette réflexion de postuler l'égalité de toutes les œuvres artistiques. Dans mon travail, j'ai plaidé pour une approche plus ouverte de la question des hiérarchies artistiques sans pour autant postuler l'égalité de toutes les formes d'expression. Le relativisme est démenti en permanence par l'histoire de l'art, puisque l'enjeu essentiel porte sur la constitution de la valeur. La question de la qualité artistique doit faire l'objet d'une interrogation de type socio-historique. Francis Haskell a à nouveau ouvert la voie dans ce domaine en étudiant la fluctuation historique de la valeur attachée aux œuvres et la logique des redécouvertes en matière d'esthétique²⁶. On s'attachera dans la suite de ce mémoire à illustrer cette problématique à travers l'analyse de la position de Félix Ziem qui appartient au centre par certains aspects et que l'on pourrait qualifier de périphérique pour d'autres. Les deux historiens italiens prennent comme exemple de leur thèse, on l'a vu, la papauté avignonnaise du XIV^e siècle. La cité des papes n'est en aucun cas une périphérie puisqu'elle est le centre de la chrétienté, c'est même un centre absolu. Pourtant, son établissement à Avignon soudain ne lui confère pas les caractéristiques habituelles d'un centre artistique : c'est dans cet espace à la fois central et excentré qu'un artiste, aussi excentrique et rétif aux contraintes des canons des centres artistiques que Matteo Giovannetti, a pu prospérer.

²⁶ Francis Haskell, *Rediscoveries in Art*, New Haven, 1976 ; trad. fr., *La norme et le caprice : redécouvertes en art aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre 1789-1914*, Paris, 1986.

La grille de lecture relationnelle que je viens de mettre en place me permet de revisiter l'ensemble de mes travaux sur les zones artistiques périphériques ou sur les artistes qui se tiennent à la marge des formes dominantes. La production artistique se développe à travers un ensemble de conflits d'ordre politique et symbolique dont la compréhension permet de renouveler l'histoire de l'art.

L'histoire de l'art est pour une bonne part centrée autour d'individualités remarquables. Cela ne fait aucun doute et il est inutile et vain de vouloir proposer des schèmes d'analyse qui verraient dans le poids des structures l'explication ultime des trajectoires individuelles. Il n'est pas besoin pour autant de renvoyer la question du talent et surtout celle du génie du côté du surgissement ou de l'ineffable. C'est le mérite des sociologues que d'avoir tenté de réinscrire la question du génie dans la vie sociale en l'abordant, comme l'a fait Norbert Elias dans son *Mozart*²⁷, à travers l'ensemble des relations qui s'instaurent entre les artistes, les commanditaires et leur public. C'est de ces tensions entre une demande externe et l'affirmation d'une exigence interne que se définit et que se développe une personnalité artistique. La position de commanditaire institutionnel permet d'être au centre de la compréhension de ce type de dispositif. Contre une tendance récente de l'histoire de l'art, je refuse d'utiliser le principe de la décontextualisation systématique des formes symboliques au nom de l'anachronisme méthodologique dont Georges Didi-Huberman²⁸ est aujourd'hui

²⁷ Norbert Elias, *Mozart : Sociologie d'un génie*, Paris, 1991.

²⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, 2000.

le meilleur avocat. Dans *Devant le temps*, Didi-Huberman s'oppose frontalement à ce qu'il nomme l'histoire sociale de l'art. Une de ses cibles n'est autre que Michael Baxandall. *L'œil du Quattrocento* est sans doute le chef d'œuvre de l'historien américain²⁹. C'est sa méthode même que récuse Didi-Huberman. Selon lui, pour ce qui concerne Fra Angelico, Baxandall s'appuie sur une source « euchronique » (c'est-à-dire d'époque), le jugement prononcé sur le peintre par l'humaniste Cristoforo Landino en 1481. Baxandall entend en effet mettre au jour les catégories visuelles qui caractérisent un moment historique et qui nous permettent de restituer l'expérience commune à l'artiste et au regardeur. L'historien n'a fait que se conformer à la norme de son métier : reconstruire un équipement mental qui n'est plus le nôtre mais qui conditionne la construction de l'objet comme objet esthétique et valorisé dans une culture. C'est l'esprit même de cette re-contextualisation que Didi-Huberman récuse. Il utilise pour ce faire deux types d'argument hétérogènes. Le premier est anhistorique : le texte de Landino est sans doute historiquement pertinent au sens où il appartient comme la fresque de Fra Angelico à la civilisation italienne de la Renaissance. Mais Landino manque la complexité, la gravité et la subtilité mises en œuvre dans la peinture. L'idéal de l'historien est qualifié d'édulcoration, de simplification, de synthèse abstraite et surtout « de déni de la chair des choses »³⁰. Le deuxième

²⁹ Michael Baxandall, *Painting and Experience in XVth century Italy*, Oxford, 1972 ; trad. fr., *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1985.

³⁰ Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 34.

argument est d'ordre historique : Landino écrit trente ans après la mort du peintre et c'est Baxandall lui-même qu'on pourrait accuser d'anachronisme. Ce que Didi-Huberman objecte de manière sans doute plus intéressante pour conclure sa démolition de *L'œil du Quattrocento*, c'est le fait que dans l'œuvre de Fra Angelico on peut distinguer au moins trois temps hétérogènes. La réduction du travail de Baxandall à la mise au jour d'une sorte d'esprit du temps, *Zeitgeist*, permet à Didi Huberman d'ouvrir toutes les possibilités à l'association libre. « Ce qu'Alberti ou Landino ne nous permettent pas de comprendre dans le pan [de fresque] de Fra Angelico, les combinaisons multiples de pensée séparées dans le temps – Albert Legrand avec le pseudo-Denys, Thomas d'Aquin avec Grégoire Le Grand, Jacques de Voragine avec saint Augustin – nous le permettent amplement. Songeons que l'artiste dominicain les avait à disposition, et à demeure, dans ce lieu anachronique par excellence que fut la bibliothèque de San Marco : pensées de tous les temps – dix-neuf siècles au moins de Platon à Saint Antonin réunis sur les mêmes rayonnages. »³¹. Ce qui intéresse Didi-Huberman, c'est la découverte de ce qu'il appelle une ressemblance déplacée entre Fra Angelico et les *drippings* de Jackson Pollock. Pourquoi Pollock et pas un autre ? Quel est le statut de cette réminiscence ? Il est impossible de se prononcer sur ce point. L'histoire contextualisée de l'art et l'anachronisme revendiqué de Didi-Huberman ont en commun de faire jouer au temps un rôle central dans l'analyse

³¹ Didi-Huberman, *ibid.*, p. 19.

de l'image. Mais la démarche de Didi-Huberman ne permet pas de comprendre les formes d'articulation entre les différents dépôts de temps dont une œuvre d'art est le théâtre. Il ne s'agit donc pas de contester que l'histoire de l'art doit prendre en compte la multiplicité des temps, c'est-à-dire ce que l'historien Christophe Charle appelle la discordance des temps³², mais on ne peut se satisfaire, comme le fait Didi-Huberman, de remplacer l'homogénéité du temps par l'incohérence et l'arbitraire de l'association libre. La condamnation de l'histoire positiviste ne doit pas nous condamner à une esthétique purement subjectiviste, aussi brillante soit-elle. Pour autant, l'historien d'art doit toujours se méfier de l'illusion sociologiste, qui consiste à croire qu'un moment de la société s'incarne dans une œuvre d'art. La nouvelle histoire sociale de l'art, à laquelle Castelfnuovo et Ginzburg ont donné accès, évite ce genre d'écueil. C'est leur perspective qu'il convient désormais de suivre en l'approfondissant.

³² Christophe Charle, *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité*, Paris, 2011.

Bibliographie

- Daniel Arasse, *L'Homme en perspective : Les primitifs d'Italie*, Genève, 1978.
- Michael Baxandall, *Painting and Experience in XVth century Italy*, Oxford, 1972, trad. fr., *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1985.
- Nathan Wachtel, *La vision des vaincus : Les indiens du Pérou devant la conquête espagnole 1530-1570*, Paris, 1971.
- Jean-Marc Besse, « Approche spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », *L'espace géographique*, 2010/13, Paris, t. 39, p. 211-224.
- Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, novembre 1981, p. 51-72 ; première publication, « Centro e periferia », in *Storia dell'arte italiana*, Turin, 1979, vol. 1, p. 285-352.
- Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone : Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turin, 1962, trad. fr. 1996 .
- Enrico Castelnuovo, « Avignone rievocata », *Paragone*, X, 1959, n° 119, p. 28-51, rééd in *La cattedrale tascabile, Scritti di storia dell'arte*, Livourne, 2000, p. 286-303.
- Christophe Charle, *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité*, Paris, 2011.
- Thomas DaCosta Kaufmann, *Towards a Geography of Art*, Chicago, 2004.
- Thomas DaCosta Kaufmann, « Malaise dans la périodisation », *Perspective*, 2008, n° 4, p. 597-604.
- Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, 2000.
- Norbert Elias, *Mozart : Sociologie d'un génie*, Paris, 1991.
- Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris, 1951.
- Francis Haskell, *Rediscoveries in Art*, New Haven, 1976 ; trad. fr., *La norme et le caprice : redécouvertes en art aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre 1789-1914*, Paris, 1986.
- Francis Haskell, *Patrons and Painters : Art and Society in Baroque Italy*, New York, 1963 ; trad. fr. *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris 1991.
- Christian Jacob, « Faire corps, faire lieu », *Lieux de savoir, Espaces et communautés*, Paris, t. 1, 2007, p. 25.

-Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à une sémantique des temps historiques*, Paris, 1990.

-Francesca Manzari, *La miniatura ad Avignon al tempo dei Papi*, Modène, 2006.

-*Penser par cas*, sous la dir. de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, Paris, 2005.

-Nathan Wachtel, *La vision des vaincus : Les indiens du Pérou devant la conquête espagnole 1530-1570*, Paris, 1971.

-*Le Grand Atlas de l'art*, sous la dir. de Christine Flon, Encyclopedia Universalis, Paris, 1993, 2 vol., Dario Gamboni, « Arts visuels, espace et territoire », t. 1, p. 10-17.

Chapitre 2 : Provence, objet reconfiguré ?

Dans mon travail, la question de la Provence occupe une place privilégiée³³. Cela s'explique en partie, mais pas seulement, par ma propre trajectoire professionnelle. J'ai occupé ce successivement des postes de conservateur au musée Fesch d'Ajaccio, au musée de Martigues, au centre d'art contemporain de Toulon et au palais des papes d'Avignon. Les nécessités de mon travail scientifique dans ces établissements m'ont donné l'occasion de mesurer l'ampleur des questions relatives aux rapports entre centre et périphérie. La collection du cardinal Fesch, constituée lors du séjour de ce dernier à Rome, avait pour mission explicite d'offrir à la jeunesse corse les meilleurs exemples de la production d'un centre artistique, Rome. Martigues avait été le lieu d'élection d'un peintre célèbre, Félix Ziem, qui en avait fait sa résidence, un peu avant la grande vogue artistique pour le Midi. Le Var, espace de villégiature, semblait une terre de mission pour l'art contemporain. Enfin, Avignon, dont on a montré la centralité paradoxale, constituait une véritable mine pour qui voulait analyser l'évolution toujours complexe entre l'art et le territoire. Toutes ces situations ne sont pas équivalentes, et il serait absurde de vouloir en proposer une synthèse après coup. Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est la relation entre un lieu de commande, un lieu

³³ Ce chapitre est une réflexion sur des publications pour la plupart issues des expositions réalisées au musée de Martigues que j'ai dirigé de 1991 à 1998. Cette analyse a également tiré profit de l'acquisition de la bastide de Charles Maurras dont j'ai eu la charge et de son lien avec le Félibrige.

de production, et un lieu de réception. Le fait qu'un peintre prenne la Provence pour objet, et qu'il y réside à temps partiel ou plus durablement, prend un sens très différent si le public de l'artiste est majoritairement étranger à la région.

On connaît le caractère anciennement centralisé de la vie artistique française. La monarchie absolue a durablement installé la capitale de la France comme foyer tendancielle unique de la production de la valeur artistique. De ce fait la compétition entre les villes qui caractérise notamment l'Italie et l'Allemagne n'a pas de véritable sens en France. Cela ne veut pas dire pour autant que le reste du territoire national constitue un complet désert artistique. C'est loin d'être le cas et le Midi de la France constitue un lieu de production aux formes très diverses qui ne présentent pas seulement un caractère résiduel. Je me suis particulièrement attachée à quelques cas qui me semblaient exemplaires pour comprendre les ressorts d'une dynamique territorialisée. J'aborderai successivement trois exemples qui me permettront, sinon de généraliser, du moins d'apporter des éclairages convergents sur une question que la pratique de l'histoire de l'art n'est pas nécessairement bien équipée pour l'étudier. C'est à partir du cas Ziem qu'un ensemble de questions centrales concernant la picturalité de la Provence peut être saisi. Ziem reste un peintre solitaire. Ceux qu'on a appelés les « fauves provençaux » fournissent une illustration de ce qu'on pourrait appeler une dynamique collective. Les peintres regroupés sous ce label ont en commun d'avoir fait carrière en Provence, sans se confiner pour autant aux cercles régionaux puisqu'ils ont tous exposé à Paris. Ce groupe fournit une excellente

illustration de ce que peut être une production artistique périphérique lorsqu'elle ne se constitue pas seulement sous la forme d'un décalage temporel par rapport au centre parisien. Si l'on déplace l'observation des producteurs vers les collectionneurs, on obtient une image plus complexe de la manière dont le champ est configuré. Presqu'un siècle de différence sépare Edmond Bigand-Kaire, capitaine au long-cours, co-fondateur de *La Plume* et Charles-Eric Siméoni, médecin-psychiatre installé à Marseille, tous deux collectionneurs, qui ont en commun d'avoir des moyens limités et qui ne cessent, dans leurs pratiques d'acquisition et dans leurs formes de sociabilité, de faire le pont entre Paris et le Midi.

Commençons par Ziem. A mon arrivée à Martigues, dans le musée éponyme, je ne pouvais pas me douter que cet artiste considéré comme mineur, prendrait une telle importance dans mon travail. La présence de deux de ses toiles dans la collection du musée Fesch, ne m'avait pas persuadée de son caractère décisif. La découverte progressive de la position de Ziem dans l'histoire de l'art français du XIX^e siècle et l'analyse du riche réseau de ses relations m'ont rapidement convaincue du contraire. Au croisement de la modernité picturale et de l'art commercial, cet artiste offrait des prises inédites à une histoire sociale de l'art. Le legs Ziem, en 1993, constitua une chance considérable : 742 tableaux, 2762 dessins, 120 photographies, autant de gravures, et surtout son journal, son livre de

comptes et ses carnets permettaient d'en saisir la trajectoire, les ambitions et l'originalité.

Ziem a vécu très longtemps au XIX^e siècle et a traversé plusieurs états du champ pictural français. Né en 1821, il a commencé des études d'architecture à l'Ecole des beaux-arts de Dijon. En conflit avec l'école, il n'arrivait pas à obtenir la bourse qui devait lui revenir. Il partit pour Marseille en 1839 et s'y installa quelque temps. Ayant eu la bonne fortune de réaliser la vente de quelques aquarelles faites sur le motif, il décida de devenir peintre. Autodidacte dans sa formation d'artiste, il prit conseil auprès d'autres peintres tout en dispensant lui-même des cours de dessin. Il s'installa ensuite à Nice où il obtint un rapide succès auprès des aristocrates en villégiature. Ziem multiplie ensuite les voyages dans l'espace méditerranéen, avec une prédilection pour Venise, dont il deviendra l'un des peintres les plus célèbres. Dès son arrivée à Paris en 1842, il se lia avec les peintres de l'école de Barbizon, notamment avec Théodore Rousseau, Diaz de La Peña, Charles Jacque et Jean-François Millet, bien qu'il fût un peu plus jeune qu'eux. À partir de 1850, il exposa avec succès au salon jusqu'en 1868. Son intérêt pour la tradition le conduisit à effectuer des voyages en Hollande, en 1850 et en 1852, et à s'inspirer des compositions de Ruysdaël autant que de celles de Rembrandt. L'appui de quelques critiques de renom, particulièrement Théophile Gautier, lui permit d'obtenir un large succès commercial qui ne se démentit jamais. Ziem s'est contenté d'utiliser toujours les mêmes sujets, les renouvelant rarement, mais sa technique picturale a au contraire largement évolué : les atmosphères vaporeuses

des débuts laissent place à ce qui a parfois été considéré comme des esquisses, largement brossées avec de grandes taches colorées de plus en plus vives. Ziem renouvela considérablement sa technique dans les années 1870. Un tableau comme *Venise, l'Assomption*, effectué vers 1870-1880, témoigne de l'effort de Ziem pour se rapprocher d'une réflexion sur la lumière nourrie par l'impressionnisme ; il évoque l'art de Monet. Il avait d'ailleurs soutenu celui-ci, sans succès, en 1870, en tant que membre du jury du Salon. L'utilisation du support du tableau en réserve est résolument moderne et se retrouve également dans les œuvres sur bois. D'autres tableaux sont dans une veine plus expressionniste : ils sont exécutés dans une matière plus épaisse, qui évoque son élève Adolphe Monticelli. Le travail en série devient plus systématique et anticipe également celui des impressionnistes. Ziem est l'un des premiers peintres, parmi ceux qui connaîtront la notoriété, à descendre travailler dans le Midi ; cependant, il ne vient y chercher ni quelques nouveaux motifs, ni un renouvellement de l'inspiration : c'est là qu'il découvre véritablement sa vocation. Le Midi est essentiellement la contrepartie d'un atelier fermé parisien. Il formulait ainsi dans son journal tous les bienfaits qu'il entendait tirer d'un séjour en Provence : « Je pars pour le Midi pousser une pointe de travail et d'observation. Le travail incessant de l'atelier m'énerve et efface les souvenirs. On en revient éclatant, reste à modérer. Je pense voir Sète, Martigues, Marseille, faire quelques études de mer, de montagnes, de nature, quelques impressions pouvant produire un résultat. Et, depuis un an que je n'ai pas vu cette adorable nature, mon âme a besoin de s'ouvrir

et mon corps d'aspirer quelques émanations salines. »³⁴ Le séjour se révéla particulièrement fructueux, puisque l'année suivante il installait un atelier à Martigues, qu'il conserva et utilisa jusqu'à sa mort.

La description la plus complète que Ziem nous livre de Martigues se trouve dans une lettre à Théodore Rousseau écrite en 1860 dans laquelle il espère le convaincre de venir s'installer dans cette ville auprès de lui comme ils avaient pu en évoquer la possibilité ensemble avant son départ. Le lieu y est décrit comme paradisiaque, c'est-à-dire comme une pure référence picturale au paysage classique : « à chaque pas des Claude et des Poussin !... Les lauriers-roses sont en fleurs et on récolte les grenades. Ces arbres sont ici les pommiers de chez vous ; les herbes des champs sont ici des plantes aromatiques. Les forêts sont des pins, des cyprès, des chênes verts, lièges et platanes.... Bref ce pays est encore vierge et antique comme ses habitants, tous pêcheurs, le paysage ne cède en rien aux beautés de la grâce.... C'est la vraie et franche nature, comme nous l'aimons... le ciel est bleu et tiède le bleu est ici chez lui. »³⁵ Ainsi pour Ziem comme pour les autres peintres il s'agit de retrouver les couleurs de la lumière provençale. Vincent van Gogh ne l'envie-t-il pas pour ces bleus ? « Je voudrais pouvoir faire des bleus comme Ziem qui ne bouge pas tant que les autres. »³⁶

Le cas de Ziem est tout à fait intéressant pour voir comment se constitue la picturalité de la Provence. Celle-ci est un objet composite : elle emprunte des

³⁴ Félix Ziem, *Journal (1854-1898)*, Arles, 1994, p. 104.

³⁵ Musée du Louvre, cabinet des arts graphiques, B.C. b8 L.51.

³⁶ Vincent van Gogh, *Correspondance générale*, Paris, 1900, t. III, p. 46, lettre 467F.

traits propres à tous les espaces de plein-air qui viennent au cours du XIX^e siècle constituer un couple fortement contrastif avec l'atelier. En cela, la Provence n'est pas différente de l'Italie, ou de la forêt de Fontainebleau. C'est le lieu où l'artiste peut capter, avec la plus grande intensité, les vibrations de la nature. Ziem insiste sur la déperdition de la mémoire et des sensations qu'engendre l'espace clos de l'atelier. Mais la Provence dévoile aussi des traits plus spécifiques, qui vont apparenter Ziem aux peintres locaux et qui en fait un pionnier de la descente dans le Midi, caractéristique majeure de la peinture de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. La Provence, c'est d'abord la lumière. La notion enveloppe à la fois la chaleur, la densité et la capacité d'engendrer de forts contrastes. Quelles sont les caractéristiques principales ce nouvel objet pictural ? Le premier élément est la couleur. C'est la garantie d'une peinture plus vive, plus violente dans son expression. Pour un homme venu du Nord, la Provence présente les caractères d'une végétation exotique. Ziem remarque les grenades et les lauriers-roses, comme emblèmes de luxuriance et d'étrangeté. Ces éléments dessinent un espace commun entre la Provence, l'ensemble de la Méditerranée, et même le Proche-Orient où Ziem séjourne quelques années plus tard. A ce titre, la Provence apparaît comme une matrice, fournissant une grille de lecture pour d'autres expériences esthétiques. Un monde commun se dessine, fait de chaleur, de lumière et de couleur. L'Algérie et l'Egypte seront des formes accentuées de Provence. La région désigne ici une forme d'altérité. En s'installant en Provence, Ziem introduit une double rupture : il s'éloigne de l'atelier et des contraintes ; il prend ses

distances avec le microcosme parisien. Dans ce processus il est enclin à majorer l'exotisme provençal. Lui-même note dans son journal la violence du froid que le mistral engendre en hiver. Pourtant, c'est un véritable mythe de la Provence que Ziem construit. C'est un jeu qui associe la mise à distance et le rapprochement. La région est à la fois une pointe avancée de la France et la préfiguration d'une sorte d'altérité radicale. Il s'agit d'une périphérie géographique qui n'est jamais très éloignée du centre de production de la valeur artistique.

Sous ce rapport, Ziem s'inscrit dans un mouvement plus vaste de construction ambivalente de la Provence comme objet paradoxal associant les vertus d'un monde familier et les surprises d'un monde exotique. C'est ce qu'ont montré principalement, à propos de la littérature, Jean-Claude Chamboredon, Annie Méjean et Daniel Nordman³⁷. Les représentations de la Provence constituent un système de transformation au sein duquel des éléments symboliques peuvent changer de statut : ainsi la Provence peut être tantôt quasiment berbère, tantôt parfaitement française. La célèbre mosquée de Ziem en constitue une parfaite illustration. L'artiste s'était fait construire deux petites mosquées dans son jardin pour pouvoir imiter les constructions du Bosphore. Les coupoles sont constituées de grandes jarres renversées. Le lieu a marqué le paysage martégal. Il est aussi devenu un sujet de motif pour les peintres marseillais qui sont venus régulièrement sur les traces de Ziem, faire œuvre de disciple. L'Orient se trouvait

³⁷ Jean-Claude Chamboredon et Annie Méjean, « Récits de voyage et perception du territoire : la Provence, XVIII^e siècle-XX^e siècle », *Territoires*, 1985, n° 2, p. 1-105.

ainsi transporté au cœur de la Provence. Cette attitude trouve un parallèle dans la pratique picturale de Ziem, quand il s'installe à Nice et transforme le casino au bord de la mer en mosquée stambouliote. On voit très bien à travers cet exemple qu'il ne faut pas prendre au pied de la lettre le thème de la sortie de l'atelier. Ziem constitue ici une sorte d'artefact, une abstraction qui lui permet de passer d'un lieu à un autre et se donner les moyens de reproduire à volonté des motifs archétypiques qui permettent une forme de reproductibilité à volonté de symboles exotiques.

Ainsi, la Provence de Ziem est tout sauf une Provence réaliste. Elle s'inscrit dans la stratégie d'un artiste, au croisement de la sortie de l'atelier et de la tentation de l'orientalisme. Elle est un lieu interstitiel qui permet les combinaisons de thématique et de sensations. Venise est sous ce rapport une prolongation de la Provence. L'idée d'une Venise provençale est plutôt absurde puisqu'il n'y a rien de commun entre la Sérénissime et la bourgade de pêcheurs provençale. Pourtant les canaux et la réfraction typique de la lumière dans la brume constituent une condition pour passer d'un espace à un autre. A ce titre, la Provence est plutôt un outil conceptuel et pictural qu'une réalité géographique.

La représentation de la Provence et d'une nature différente au sein du mouvement qu'on a appelé les fauves provençaux. On a l'habitude, rappelons-le, de regrouper sous ce terme six artistes nés entre 1875 et 1884, qui sont tous originaires de Provence. Ils s'intègrent dans un ensemble plus vaste, les fauves, qui ne

constituent pas une école, pourvue d'un manifeste et d'un style unifié. C'est un mouvement bref, intense, d'une qualité rare et qui s'arrête brutalement au début de la guerre de 14-18. Les trajectoires des différents protagonistes se séparent après un bref moment d'effervescence. Peu de choses rapprochent les œuvres de maturité de Derain, Dufy, Matisse et les autres protagonistes. Le fauvisme est fondé sur une association rare entre des affinités électives et une conjoncture exceptionnelle. Le terme de fauves est né d'une boutade exprimée par un critique, Louis Vauxcelles, lors du Salon d'automne de 1905, à la vue d'une œuvre d'Albert Marque, « Donatello chez les fauves ». Le fauvisme exprime une double volonté de rupture avec l'académisme d'un côté, mais aussi avec l'impressionnisme tardif. Le fauvisme apparaît brutalement et disparaît tout aussi rapidement. Une des caractéristiques communes de ce groupe de peintres est l'irrésistible attrait qu'exerce la Provence. La lumière méridionale est un facteur puissant décisif d'inspiration. Elle est identifiée par les artistes à la puissance, à la vigueur et à la violence de leur mouvement. Ma stratégie, pour comprendre la logique de l'association entre une avant-garde parisienne et des peintres régionaux, a consisté à reconstituer les trajectoires individuelles des différents artistes, à repérer les moments de rencontres et les lieux où elles se déroulaient. J'ai cherché à mettre en avant des regroupements d'atelier ou de projets d'exposition. J'ai également examiné la façon dont les peintres provençaux ont été qualifiés souvent après coup, comme c'est le cas pour Seyssaud qui a été repéré tardivement comme un précurseur de Matisse. L'idée était objectivement

discutable, mais elle a permis la production d'une cohérence et d'une généalogie fictionnelle. La description de ce système de relations est fondée sur une base objective : l'existence de puissantes relations personnelles entre individus qui explique par exemple l'importance artistique majorée d'un artiste comme Camoin. La visibilité de Chabaud passe aussi par la dévolution des œuvres : le musée éponyme qui s'est créé à Graveson et la qualité des écrits qui ont été publiés assez régulièrement à son sujet. D'une manière générale, on observe une requalification de ce courant de peinture depuis l'exposition de Saint-Tropez en 1984³⁸ et l'entreprise d'expositions monographiques notamment au musée Cantini à Marseille depuis les années 1980³⁹. J'ai été l'une des commissaires de l'exposition *Peintres de la couleur en Provence*⁴⁰ qui a constitué un temps fort dans la réévaluation de cette peinture. J'ai pu ainsi mesurer l'importance de la constitution d'un appareil de commentaire, permettant de mettre au jour l'existence d'une réalité artistique occultée par le centralisme intellectuel parisien et probablement aussi par la puissance du génie de Matisse. C'est grâce à un ensemble de conservateurs locaux et à un financement régional que cette exposition, qui a eu un retentissement national et international, a pu procéder à

³⁸ *Le Fauvisme des provençaux*, Saint-Tropez, musée de l'Annonciade, 1984.

³⁹ *Alfred Lombard (1884-1973)* 1987, Marseille, Centre de la Vieille Charité; *Pierre Girieud et l'expérience de la modernité, 1900-1912*, 1996, Marseille, musée Cantini ; *Charles Camoin 1879-1965 Rétrospective*, 1997-98, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, Marseille, Musée Cantini ; *Auguste Chabaud, la ville de jour comme de nuit, Paris, 1907-1912*, 2003-04, Marseille, musée Cantini ; on peut y ajouter *René Seyssaud. Sensations de mer*, 2003-04, Martigues, musée Ziem.

⁴⁰ *Peintres de la couleur en Provence 1875-1920*, 1995, Marseille, Hôtel de région, Paris, musée du Luxembourg.

cette opération de réévaluation. L'exposition a été présentée successivement à Marseille, Paris et Lisbonne et le catalogue a été un succès commercial inattendu. D'autres formes de l'exposition ont été réalisées à Mexico dans une version réduite⁴¹, des répliques ont été adaptées à Paris au Grand Palais, à Montréal et Marseille⁴², etc. Le succès du thème ne se dément plus. Il est remarquable que dans l'exposition *Le grand atelier du Midi*⁴³, exposition de prestige, la quête de légitimité a conduit les commissaires à ne retenir que les noms des peintres qui ne sont pas considérés comme provençaux, à l'exception du cas particulier de Camoin. La Provence se trouve ainsi réduite à une sorte de réserve symbolique et culturelle, source d'inspiration vierge de toute tradition picturale, pour des artistes venus d'ailleurs. Une telle attitude revient à éliminer les artistes locaux et à effacer la complexité des circulations entre Paris et la Provence que nous avons essayée de faire reconnaître dans l'exposition des *Peintres de la couleur en Provence*.

Il ne faut pas sous-estimer le fait que l'image de la Provence en peinture a bénéficié du développement de la Provence, comme objet de marketing, représentative d'un style de vie lié à l'émergence des « Suds » comme espace de loisirs⁴⁴. Il y a sans doute beaucoup de malentendus à propos de l'engouement du

⁴¹ *La Provenza de los pintores. Ruptura y tradicio*, Mexico, Museo del Palacio de bellas artes, Union latine, 1998.

⁴² *Sous le soleil, exactement. : Le paysage en Provence, du classicisme à la modernité (1750-1920)*, 2005-06, Marseille, Centre de la Vieille Charité, Montréal musée des beaux-arts,

⁴³ *Le grand atelier du Midi*, 2013, de *Van Gogh à Bonnard*, Marseille, musée des beaux-arts, de *Cézanne à Matisse*, Aix-en-Provence, musée Granet. *Méditerranée, De Courbet à Matisse*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2000-01. *Mediterraneo. Da Courbet a Monet a Matisse*, dir. Marco Goldin, Gênes, Palais Ducal, 2010.

⁴⁴ Cf. Jean-Louis Fabiani, *Beautés du Sud : La Provence à l'épreuve des jugements de goût*, Paris, 2005

public pour ce type de production picturale. Il n'en reste pas moins que les conservateurs et les professionnels du patrimoine doivent aujourd'hui compter avec cette articulation entre des territoires à vocation touristique et des productions picturales qui leur sont référées. On peut parler d'un véritable tourisme pictural qui se manifeste particulièrement à partir des routes de peintres ancrées autour des ateliers ou des lieux de motif. Il y a quelques années sur l'autoroute A8, à proximité d'Aix-en-Provence, on pouvait voir un panneau signalant les « paysages de Cézanne ». C'était une manière d'exploiter une forme de capital artistique qui ignorait la complexité du travail pictural de Cézanne et la profondeur de sa recherche.

On peut faire sous ce rapport un rapprochement fécond avec la Normandie. Les opérations de promotion autour de la Normandie comme terreau de l'impressionnisme comprennent la création d'une collection régionale en 1992 « Peindre en Normandie ». Une école de Rouen ressurgit dans les classifications des historiens d'art et des entrepreneurs de tourisme. Le terme avait été inventé par Arsène Alexandre en 1902 pour désigner une nébuleuse de peintres actifs à partir de 1880. Le terme d'école du Havre existait déjà pour parler de quelques rares peintres –Dufy et Friesz. L'expression était sans doute un peu abusive, dans la mesure où l'on ne pouvait accorder proprement ce label ni au lieu de production ni aux artistes qui s'y trouvaient artificiellement regroupés. Des expositions qui s'insèrent dans le festival « Normandie Impressionniste » constituent une nouvelle thématique de réflexion.

Il ne faut pas considérer les Fauves provençaux comme des peintres régionalistes. Ils se trouvent pris dans un réseau, qui associe parisiens et provençaux. Le paradoxe, c'est que les provençaux rencontrent les parisiens dans la capitale, mais qu'ils n'ont pas de relations avec eux quand ils descendent dans le Midi. Les réseaux communs sont à la fois des réseaux de critiques d'art et des réseaux de ventes, notamment à travers les galeries commerciales. L'accès à la reconnaissance ne peut pas advenir uniquement au niveau régional. Le centre parisien n'a pas absorbé tous les talents artistiques : il serait vain de parler d'un centre régional mais il existe des traditions de producteurs locaux comme Alfred Lombard le reconnaît quand il parle d'une « école provençale de peinture » regroupant des peintres comme Aiguier, Loubon, Grésy, Guigou et surtout le grand Monticelli »⁴⁵. Il existait à la fin du XIX^e siècle un foyer autour de l'Ecole des beaux-arts et du site du Miroir aux oiseaux à Martigues, motif obligé des peintres traditionnalistes. La connexion avec le bouillonnement culturel parisien est ce qui détermine la possibilité d'une modernité. Si on considère le rapport à la provençalité de l'ensemble des fauves, il n'est pas possible de distinguer clairement les provençaux. Les thèmes provençalistes ne sont pas privilégiés par les régionaux. Tout au plus, les fauves provençaux manifestent plus d'intérêt par l'arrière-pays et semblent moins attirés par les paysages maritimes. Les contacts fructueux avec les expressionnistes allemands qui se sont noués avant-guerre

⁴⁵ *Une Renaissance provençale*, Mémoires rédigées vers 1966-67, Paris, Bibliothèque Doucet.

auraient pu avoir des conséquences esthétiques importantes si le conflit ne les avait pas interrompus. Cela témoigne de l'ouverture d'un groupe périphérique à qui l'éloignement relatif par rapport au centre permet de nouer plus facilement des contacts internationaux. C'est aussi le fonctionnement collégial des ateliers et l'engagement des expressionnistes allemands par rapport à leur activité éditoriale et d'exposition qui les rapprochent des peintres Lombard et Girieud qui s'investissent pareillement dans des activités de renaissance artistique à Marseille⁴⁶. Le milieu des peintres étant très limité, leur réseau de sociabilité inclut des écrivains ce qui donne une coloration particulière à leur activité avec des petites publications, albums individuels à coloration militante destinés à un public restreint.

L'ensemble complexe que constitue leur démarche artistique a cessé d'être pris en compte dans la littérature et les expositions qui se sont inspirées de cette exposition. La notion même de paysage provençal qui a été retenue dans ces manifestations donne une vision réductrice de l'objet. Il se trouve réduit à l'une de ses manifestations, la peinture d'un certain type de paysage provençal, au détriment de l'analyse fine d'un espace de production et de réception. Ainsi, un peintre comme Girieud ne figure pas dans *Le paysage en Provence*, n'ayant guère produit de tableaux de paysage. Il est pourtant fondamental pour la qualité de son œuvre et dans son positionnement au sein de cet ensemble de peintres, par son

⁴⁶ Hélène Ivanoff, « Les ateliers de Die Brücke, lieux de fusion de l'art et de la vie », *Perspective*, 2014, n° p.137-142.

engagement local pour moderniser le milieu artistique à Marseille, pour ses contacts avec les expressionnistes allemands et pour son compagnonnage avec Lombard. Un peintre comme Camoin, d'origine provençale, dont l'œuvre peut être qualifiée comme d'une envergure plus limitée, mais dont la réception fait partie intégrante du fauvisme « parisien », se trouve relégué au rang régional. La qualification stylistique des commissaires ne correspond pas ni aux réalités du marché, ni à celle de l'historiographie puisque Camoin est ordinairement classé comme peintre fauve. La Provence ici est réduite à une imagerie, les rapports entre centre et périphérie, qui demeurent une puissante clé d'analyse pour rendre compte de l'histoire de la peinture, sont occultés. On peut voir dans cet effacement une pratique courante de l'histoire de l'art non historique, qui dissocie les représentations imagées de leur contexte d'élaboration et de circulation. Il n'est pas indifférent de constater que cette manière d'exalter les images de la Provence n'est pas sans rapport avec l'invention contemporaine d'une Provence touristique⁴⁷. La mise en spectacle muséographique de ces représentations de la Provence est désormais incluse dans un ensemble de pratiques de loisirs culturels. Pour un historien d'art exigeant, la focalisation sur l'objet Provence pose de nombreux problèmes. Il est clair que les musées se doivent de promouvoir le patrimoine et le territoire, mais la question est de savoir si une telle action doit se faire au détriment de la vérité historique. Je plaide pour ma part pour une approche

⁴⁷ Marc Boyer, *L'hiver dans le Midi, XVI^e-XXI^e siècles, l'invention de la Côte d'Azur*, Paris, 2010.

plus réflexive de la relation à la Provence. Il y a ici une sorte d'opposition entre deux visions de l'activité du conservateur de musée. La première prolonge sa posture scientifique, la seconde est plus directement liée à l'activité entrepreneuriale du musée : gagner un maximum d'audience, vendre le plus possible de produits dérivés. Il me semble impératif de maintenir les exigences de la première. Il faut faire le pari de l'intelligence du spectateur. Comme le faisait remarquer Theodor Adorno, la jouissance pure et simple de l'œuvre dans laquelle il voyait se profiler la figure du philistin, doit être fortement dissociée de la véritable expérience artistique. Il n'est pas question d'imposer au vaste public des musées du monde globalisé la terrible ascèse programmée par Adorno. Mais il est vrai aussi, comme le faisait remarquer Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*⁴⁸, que le point de vue éclairé par le savoir qu'on peut prendre sur une œuvre ne détruit pas nécessairement le plaisir qu'elle suscite. Georges-Henri Rivière a popularisé le terme de délectation pour qualifier les effets du musée. Il s'agit de savoir aujourd'hui quel contenu on doit mettre sous ce vocable. L'effacement progressif de la frontière entre culture et divertissement, analysé par les sociologues, rend les choses de plus en plus complexes. A ce titre, l'examen de grandes expositions récentes consacrées à la peinture provençale peut conduire à une certaine forme de pessimisme. La Provence y est conçue comme une essence intemporelle, caractérisée à la fois par le thème du soleil et de la lumière, entités

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, 1992.

fort générales qui n'ont rien de spécifique, et par une continuité abstraite entre des espaces de production hétérogène. Or l'histoire de la Provence artistique est faite de discontinuités, d'émergence et de déclin. Elle tend à ignorer la dynamique des foyers locaux, qui se créent au XIXe siècle autour des écoles des beaux-arts. Il est remarquable de constater que pour les fauves provençaux, la Provence est tout autre chose que « le soleil, le ciel et la mer ». Un des traits saillants des producteurs locaux est qu'ils représentent beaucoup plus l'intérieur des terres que le littoral et ils ont parfois la même fascination pour la vie citadine que leurs homologues parisiens. La dimension urbaine, voire industrielle, est régulièrement passée sous silence par les idéologues de la Provence picturale.

Enfin, la Provence est aussi un espace de collection. Des collectionneurs locaux, comme Edmond Bigand-Kaire et Charles-Eric Siméoni, à un siècle de distance, auxquels j'ai consacré deux expositions, ont, par opportunité, commencé leurs acquisitions par des artistes locaux. C'est autour de ces formes de sociabilité et d'appréciation mutuelle que j'ai envisagé de contribuer à l'étude des liens nécessaires qui se nouent au niveau local entre artistes et collectionneurs.

Une des limites de l'histoire de l'art traditionnelle est de donner une sorte de privilège ontologique à la production sur la réception. Depuis mes études de sociologie à l'Université de Californie à San Diego, j'ai tenu à élargir l'enquête aux formes par lesquelles des individus et des groupes s'attachent à des œuvres en les collectionnant ou en les appréciant. Les travaux de Francis Haskell ont joué

dans ce domaine un rôle pionnier. S'il se trouve au bout de la chaîne que constitue le monde de l'art, il n'en joue pas moins un véritable rôle dans le processus de la découverte et de la reconnaissance artistiques. Il s'est trouvé que la première exposition que j'ai eu à organiser à mon arrivée à Martigues était consacrée à un petit collectionneur, que d'aucuns aurait pu juger peu sérieux. Bigand, capitaine au long cours dans la marine marchande, semblait loin d'être un vrai connaisseur. Il n'était ni un mécène, ni un découvreur. Sans fortune, il se contentait d'offrir aux artistes qu'il admirait des denrées -vin de sa propriété d'Algérie, huîtres de Cancale, anguilles de l'étang de Berre, loukoums de Smyrne- créant ainsi des liens personnels qui débouchaient parfois sur un échange. S'il est un des bons exemples de ce que Raymonde Moulin a appelé dans un article qui a fait date⁴⁹, le « bourgeois ami des arts », Bigand ne saurait être réduit à ce rôle. Sa passion le conduit à une forme d'expertise et il parvient à gagner la reconnaissance des artistes : c'est ainsi qu'il réussit à convaincre Rodin de s'éloigner de la Duchesse de Choiseul qui tentait de manipuler le célèbre sculpteur. Bigand est un bourgeois « périphérique ». Lorsqu'il quitte la marine marchande, il va et vient entre son cabanon de l'étang de Berre et ses vignes du Constantinois en Algérie. Il visite régulièrement les expositions parisiennes, les ateliers d'artistes, entretient des relations personnelles avec ces artistes et tente de tisser des relations entre des artistes qui ne se connaissent pas. Il présente Théophile Béréngier à Rodin, et

⁴⁹ Raymonde Moulin, « Les bourgeois amis des arts. Les expositions des beaux-arts en province, 1885-1887 », *Revue française de sociologie*, XVII, 1976, p. 383-422.

celui-ci fait son portrait. Il montre ses dessins de Rodin à Valère Bernard, qui écrit des poèmes qui leur sont consacrés, puis des dessins. Sa participation au milieu de la création est loin d'être négligeable : co-fondateur du journal littéraire et artistique *La Plume*, il est de tous les banquets et de toutes les souscriptions. Ce qui importe ici, c'est que l'on ne peut pas opposer terme à terme un centre et une périphérie. Depuis Martigues, Bigand organise un réseau de sociabilité et finit par devenir crédible pour des agents essentiels du champ artistique. La prise en compte de ce type de personnage et d'interaction serait de nature à enrichir notre vision de l'histoire des arts. Malheureusement, elle est rendue très difficile par la rareté des archives et par l'absence d'intérêt pour ce type de recherche. Il est évidemment impossible de généraliser à partir d'un seul exemple. C'est pourquoi il est intéressant de comparer le cas de Bigand avec celui de Charles-Eric Siméoni, autre petit collectionneur originaire de Marseille. Les conjonctures esthétiques et sociales sont tout à fait différentes dans les deux cas. Elles n'en présentent pas loin de nombreux points communs. Le plus important est sans doute le fait que le localisme ne peut en aucun cas définir ses collectionneurs « locaux ». Ce qui frappe dans leur trajectoire respective, c'est l'intensité de leurs circulations. Les ressources qu'ils accumulent dans l'espace régional se trouvent reconverties dans le champ artistique national. La collection de Charles-Eric Siméoni inclut à son commencement une prise de distance à l'égard de l'espace local. C'est contre ce qu'il appelle de manière imagée la « peinture bouillabaisse » qu'il construit sa propre perspective. Bien qu'il oriente sa démarche en nouant des liens avec des

artistes bien implantés localement, en particulier Jean-Jacques Ceccarelli, cela ne constitue pas la raison d'être de sa démarche. Le collectionneur, pour des raisons biographiques, a pris progressivement ses distances avec Marseille. La ville reste un lieu d'apprentissage et de familiarisation avec la vie artistique. Ses meilleurs amis artistes comptent, même longtemps son départ, des marseillais, Ceccarelli, Cacavalle, Bartolani... L'arrivée à Paris n'a pas détruit l'attachement qu'il avait pour Marseille, mais il l'a intégré dans une configuration plus vaste.

Les deux collectionneurs partagent aussi une dimension d'autodidaxie. Contrairement à la vulgate de la sociologie de l'art, les dispositions socialement acquises de Bigand et de Siméoni ne les prédisposent pas à une familiarité avec l'art d'avant-garde de leur temps. « Rien ne prédisposait Siméoni à entrer dans un monde qui ne se donne pas au premier venu. Il a commencé très jeune, sans grand moyen, sans grand réseau de sociabilité autour de lui. Il est parti à l'aventure dans un Marseille, quoiqu'on en dise, n'était guère ouvert il y a trente ans aux formes les plus contemporaines de la création artistique », écrivais-je en 1997⁵⁰. Il y a un côté improbable dans la trajectoire respective des deux collectionneurs. Mais ils sont l'un et l'autre constitutifs de ce qu'Howard Becker a appelé un « monde de l'art » en adaptant la célèbre notion du philosophe de l'art Arthur Danto. Le monde de l'art est défini par Becker comme « le réseau de tout ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens

⁵⁰« Un apprentissage du goût contemporain, Parcours d'un passionné », in *Petits et grands papiers d'art contemporain, autour de la collection de Charles-Eric Siméoni*, Martigues, musée Ziem, 1996, p. 3.

conventionnels de travail, concourt à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde l'art »⁵¹.

Parler de petits collectionneurs ne doit pas conduire à la condescendance. Il est remarquable que l'un et l'autre ont inscrit leur démarche dans une perspective patrimoniale. Bigand-Kaire a légué à sa mort l'ensemble de sa collection au musée de Martigues –le testament a été localisé récemment.⁵² Au delà de la volonté de se survivre caractéristique de ce genre de geste, on peut y voir aussi le souci d'appartenir à un monde, fait d'interactions intenses avec les artistes et privilégiant la rencontre avec la puissance irrésistible des œuvres. Significativement, Charles-Eric Siméoni a fait une deuxième donation au musée après mon départ. Dans les deux cas, le projet est de rendre au territoire provençal ce qu'il a donné au départ au collectionneur : un désir de se connecter à des réalités plus vastes, dont les interactions locales permettent de dessiner les contours, sans pour autant en fournir une vision d'ensemble.

De ce bref parcours, on peut conclure provisoirement que l'histoire de l'art, pour être féconde, doit penser ensemble en permanence, à la manière d'Howard Becker, tout ce qui fait tenir un monde de l'art : les objets, les espaces de production, mais aussi les formes fluctuantes d'appréciation et de reconnaissance. A cette proposition générale doit s'ajouter un questionnement permanent sur la hiérarchisation des objets. Le fait de travailler dans un espace relativement

⁵¹ Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, 1988 [1982], p. 22.

⁵² Archives Gérard Fabre.

périphérique m'a incontestablement rendue plus sensible aux petits objets et aux personnages modestes du monde de l'art. Il ne s'agit pas pour autant de rendre équivalentes toutes les positions dans une sorte de relativisme culturel, bien au contraire. Mais l'attention portée aux marges, ou aux silhouettes fugitives qui peuplent les bords du monde de l'art, est une manière de penser plus rigoureusement ce qui fait la centralité d'une œuvre, d'un moment, ou d'un créateur.

Comme on le voit, la Provence décrite ci-dessus n'est pas un espace univoque : elle est un support d'investissement divers, un espace de compétition et de conflit. Elle est sans doute surtout un univers où les artistes viennent constituer des forces pour se faire reconnaître sur le vaste marché de l'art qui ne cesse de s'internationaliser.

Travaux concernés :

-*A l'ami Bigand, Rodin, Redon, Moreau...*, catalogue d'exposition, Martigues, musée Ziem, 1992, 226 p. (avec notamment « Le capitaine ami des arts », p. 27-30, catalogue et édition de correspondance).

-*Félix Ziem, Journal (1854-1898)*, édition critique avec G. Fabre, Actes Sud, 1994 (direction de l'ouvrage et « Le journal de la méthode », p. 7-15).

-*Félix Ziem peintre-voyageur (1821-1911)*, Actes Sud, 1994, vol. 1 *Peintures*, (direction de l'ouvrage et notamment « Historique du musée Ziem », p. 9-11 ; « Ziem et ses contemporains », p. 37-60 ; « Pour une chronologie stylistique de l'œuvre de Ziem et chronologie des tableaux datés », p. 61 -66).

-*Félix Ziem peintre-voyageur (1821-1911)*, Actes Sud, 1995, vol. 2, *L'oeuvre graphique*, (direction de l'ouvrage et notamment « Ziem dessinateur », p. 7-16).

-*"Félix Ziem, Un orientaliste en Russie, 1843-44"*, in "Les enfants du froid", *Carnets de l'exotisme*, n° 17-18, 1996, p. 104-13.

-*"Félix Ziem, peintre de Martigues ou peintre à Martigues ?"*, in Anne Burdin-Hellebranth, *Félix Ziem 1821-1911*, Paris, 1998, tome 1, p. XIII-XVI.

-« La Venise plurielle de Ziem », *Venise en France du romantisme au symbolisme*, Ecole du Louvre, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Paris, RMN, 2006, p. 235-54.

-*Provence, les peintres de la lumière 1874-1920*, exposition itinérante, Marseille, Hôtel de région, Paris, musée du Luxembourg, Lisbonne, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, (traduction en portugais) 1995-96. (co-commissariat de l'exposition et co-auteur). Version espagnole, Mexico, 1998. Avec notamment "Le fauvisme provençal, un mouvement introuvable" p. 174-84, et notices d'oeuvres de : André, Dufy, Derain p. 272-84, Garibaldi, Manguin, p. 292-99, Monticelli, p. 228-37, Picabia, Puy, Ziem, p. 162-168.

-*"Marseille, centre artistique ? L'exemple des fauves provençaux"*, *Marseille XXe un destin culturel*, Marseille, ed. Via Valeriano, 1996, p. 254-256.

-*Petits et grands papiers d'art contemporain, autour de la collection de Charles Eric Simeoni*, Martigues, musée Ziem, 1996, 48 p. (direction d'ouvrage avec notamment « Un apprentissage du goût contemporain » p. 3-4, « Parcours d'un passionné », entretien p. 5-8).

- "André Derain, un paysage à Martigues", *Revue du Louvre*, 1998, n° 2, p. 110-13.

- *Venise, Alger, Le Caire et Constantinople, Photographies de la collection Félix Ziem*, Martigues, musée Ziem, 1998, 144 p. avec notamment « Les photographies de Ziem : collection ou documentation ? », p. 3-13.

- *Les plus belles œuvres du musée Ziem*, Martigues, musée Ziem, 2003.

- « Marseille a City beyond Distinction ? », (co-auteur Jean-Louis Fabiani) in « *L'Invention du Midi* »: *The Rise of the South of France in the National and International Imagination from 1850 to the Present*, Nottingham French Studies, numéro spécial sous la direction de Nicholas Hewitt et Tania Woloshyn, printemps 2011, vol. 50, n°1, p. 83-94.

Chapitre 3 : Les artistes de la marge

D'une contrainte -les limites des budgets des institutions dans lesquelles je travaillais ne me permettaient pas de faire appel aux plus grands noms de l'art international- j'ai fait une ressource : en faisant le choix d'artistes dont la qualité était unanimement reconnue mais dont la position sur le marché n'en faisait pas des célébrités inaccessibles, j'ai pu m'interroger sur des formes paradoxales de qualité artistique qui associent des niveaux de reconnaissance élevée dans des cercles restreints et une position relativement périphérique sur le marché ou dans l'institution. J'ai choisi ici de me limiter à quelques artistes qui me semblaient illustrer au mieux ma problématique. Qu'entendre par la marge ? Comme tous les autres mondes sociaux, le monde de l'art est défini par des classements. Alain Quémin a récemment tenté d'analyser le « hit parade » des artistes contemporains, tels qu'il apparaît dans des revues spécialisées⁵³. L'art contemporain rejoint ici l'économie : il apparaît comme la pointe avancée du capitalisme globalisé. Dans son livre *L'artiste, l'institution et le marché*, Raymonde Moulin a brillamment analysé la séparation des segments du marché et des carrières possibles au sein de chacun d'eux⁵⁴. Dans la conclusion de son ouvrage, elle évoquait le fait que l'art d'avant-garde était menacé dans son principe même, « l'escalade de la rupture, qu'elle s'effectue par l'atténuation ou par la provocation ne peut être poursuivi à

⁵³ Alain Quémin, *Les stars de l'art*, Paris, 2014.

⁵⁴ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion 1992, p. 9.

l'infini. »⁵⁵ Près d'un quart de siècle après la publication de ce livre, on peut s'interroger sur la validité de ce jugement. Ce que je peux dire, c'est que les artistes que j'ai choisis, et qui dans le même mouvement ont accepté mes propositions, sont tous sortis, sous des formes diverses, du jeu dominant de l'art contemporain, fait de transgressions et de provocations. Cette posture distanciée par rapport au marché et aux institutions constitue une caractéristique commune à tous ces artistes : il ne s'agit pas pour autant de créer une catégorie homogène. Il me semble pourtant que leur situation relativement marginale permet de donner une cohérence a posteriori à mon action et de définir quelque chose comme une politique de conservation.

Félix Ziem, entre l'Ecole de Barbizon et l'impressionnisme

Ziem apparaît comme un peintre marginal. Il ne viendrait spontanément à l'esprit de personne de le classer parmi les grands peintres du XIX^e siècle. Pourtant il a connu de son vivant un grand succès commercial. Aujourd'hui, il reste présent à un niveau honorable dans les ventes et sa cote est en légère augmentation depuis l'exposition rétrospective de Martigues, ce qui illustre bien les relations qu'entretiennent aujourd'hui le marché et l'institution. Alors qu'au début des années 1990, le musée du Petit Palais à Paris avait refusé de s'associer au musée Ziem pour une grande exposition rétrospective, il a mis en valeur son fonds par

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 365.

une exposition en 2013⁵⁶. Il y a donc un début de réparation à l'oubli historiographique dont Ziem a été l'objet. Mais cela ne suffit pas à lui offrir une position de centralité. D'une certaine façon, Ziem a été victime du stéréotype qui a fait de lui « le peintre de Venise ». On a souvent vu dans son travail une dimension répétitive associée à l'exploitation méthodique d'un filon. Mon travail de conservateur et d'historien de l'art n'a pas été une opération de réhabilitation, mais plutôt un essai de recontextualisation d'une œuvre que l'on peut souvent localiser dans les interstices de l'histoire de l'art. J'ai mis cette position interstitielle en relation avec la décentralisation de l'artiste en Provence. Ce choix est à rapprocher de celui qu'ont fait les peintres de Barbizon de s'installer en plein-air à Fontainebleau dans une opposition explicite avec Paris, conçu comme lieu de l'académisme, de même leur intérêt pour la peinture de paysage qui s'oppose à la peinture d'histoire parisienne. Théodore Rousseau s'installa à Barbizon définitivement en 1848. Une telle décentralisation aurait été impensable dans un état antérieur du champ de la peinture. D'ailleurs, Rousseau ne répondit pas l'appel de Ziem qui l'invitait à s'installer avec lui à Martigues⁵⁷. Ziem est donc par bien des aspects un pionnier mais il est probablement trop périphérique pour bénéficier à plein des effets de son audace. Il s'installe dans le milieu artistique provençal dans les années 1840-50. Il jouit alors d'une bonne reconnaissance de la part de ses pairs et parvient à mettre à la mode Martigues qui

⁵⁶ *Félix Ziem, j'ai rêvé le beau, peintures et aquarelles*, Paris, 2013

⁵⁷ Musée du Louvre, cabinet des arts graphiques, B.C. b8 L.51.

était jusqu'à présent inconnu des peintres. Encore aujourd'hui, sa cote commerciale locale témoigne de la réussite de son insertion. Sans être un autodidacte, Ziem reste aussi marginal par l'absence d'une vraie formation académique. Il joue dans le champ de la peinture le rôle d'un électron libre. Son attachement à l'aquarelle et aux peintres Anglais qui l'ont pratiquée témoigne d'une ouverture relativement rare à son époque à Paris et de la force de son caractère qui lui permet de se positionner librement sur le marché. Si Ziem est toujours resté très traditionnaliste dans ses sujets, son style pictural a grandement évolué tout au long de sa carrière. Il est passé d'une description précise des vues marines, dont la conception s'inspire de Le Lorrain qu'il va copier au Louvre, et dont il possède de nombreuses gravures, à une touche qui s'apparente largement à celle des impressionnistes par l'imprécision et la décomposition en couleurs distinctes. Cette voie a d'ailleurs été critiquée violemment lors des expositions aux Salons parisiens sans pour autant affecter la demande de peintures de la part de ses marchands ; Ziem vendant ses tableaux avant de les avoir commencés. Toutes choses égales par ailleurs, Ziem semble occuper dans l'histoire de l'art du XIXe siècle une place analogue à celle de Johan Bartold Jongkind (1819-1891) et d'Eugène Boudin (1824-1898). Un peu plus vieux qu'eux, il est l'ami des peintres de Barbizon, mais l'absence de liens amicaux avec les peintres impressionnistes ne lui a pas permis d'être, à l'égal de ces deux peintres, un véritable précurseur de l'impressionnisme, alors même que son œuvre est d'une qualité supérieure. On peut peut-être y voir également les effets du marché outre-Atlantique sur lequel

Ziem semble moins présent que Jongkind et Boudin. La marginalité relative de Ziem s'explique par sa situation d'entre-deux. Il est le benjamin des peintres de Barbizon et ne leur est donc jamais associé. On peut citer comme contre-exemple J.-G. Gassies qui lui consacre un chapitre dans son livre sur les peintres de Fontainebleau⁵⁸. Il va y travailler comme eux et avec eux. Il est très proche de Théodore Rousseau, de Charles Jacque, lequel, étant le peintre des vaches, est moins estimé que ses collègues, et de Diaz de la Peña dont la touche épaisse lui assure aussi une moindre reconnaissance. Il convient de dire que la production barbizonnienne de Ziem est également restreinte : il a sans doute voulu s'écarter de l'influence de Rousseau et s'orienter vers une production propre, originale et probablement de ce fait commercialement plus fructueuse. Il serait utile d'esquisser un rapprochement avec François-Auguste Ravier (1814-1895) qui partage avec Ziem un certain nombre de recherches stylistiques annonçant l'impressionnisme et qui sont la marque d'une transition vers un style moins révolutionnaire qu'on peut le croire. La fortune critique de Ravier ayant toujours été moindre, l'artiste est resté connu à un niveau strictement régional.

La tentation orientalisante de la production de Ziem, qui se traduit par de nombreuses compositions et vues de Constantinople, ne lui permet pas non plus de s'insérer dans le courant des peintres orientalistes. Si en effet, ses peintures sont par exemple réalisées avant celles de Léon Belly (1827-1877) sur le même

⁵⁸ J.-G. Gassies, *Souvenirs de jeunesse d'un paysagiste. Le Vieux Barbizon 1852-1875*, Paris, 1907, ch. XVII, p. 223-225.

sujet de la caravane, qui devient après lui un poncif, leur touche manque de la précision qui caractérise ce courant pictural apprécié pour la précision de ses descriptions exotiques qui deviennent un support de rêveries. La recherche d'impression plus générale de la part de Ziem et le fait qu'il ne s'agit pas là d'une production exclusivement orientaliste, n'en fait pas un protagoniste de ce mouvement reconstitué comme tel *a posteriori*⁵⁹. Ainsi, la recontextualisation de la trajectoire de Félix Ziem permet de comprendre sa situation paradoxale dans l'histoire de l'art. Suffisamment proche d'un certain nombre de groupes innovants pour entrer lui-même dans le cercle des peintres qui ont marqué l'histoire de l'art, il ne l'est pas assez pour occuper une position centrale et repérable.

Jean-Paul Marcheschi : peintre du feu

L'œuvre de Jean-Paul Marcheschi, dont la globalité, la dimension et la cohérence sont référées à un principe organisateur qui associe le déploiement ordonné d'une œuvre et la discipline d'une vie, apparaît comme une réflexion originale sur l'histoire de l'art et sur la position que doit entretenir l'artiste contemporain avec le passé. Le projet de Marcheschi ne cesse de se référer à la grande histoire de l'art et il entreprend toujours de se mesurer aux plus grands comme Masaccio ou Le Greco. Marcheschi se tient à la périphérie du canon dominant de l'art international qui a délaissé la peinture au profit d'une sorte de bric-à-brac objectal

⁵⁹ La tendance a bénéficié d'une étude remarquable de Christine Peltre, *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIXe siècle*, Paris, 1995.

et conceptuel. La démarche de Marcheschi n'en a pas pour autant l'aspect d'une volonté restauratrice. Marcheschi a pris acte peut-être plus que d'autres de la crise de la représentation du tableau et, plus généralement, de la peinture. Il la traite par des moyens plastiques qui ne sont pas ceux du renoncement, mais qui, au contraire, témoignent d'une forme d'héroïsme artistique qui le fait osciller en permanence entre la fragilité du papier brûlé et la monumentalité de ces œuvres qui ambitionnent de saturer, à la fois par la répétition et par la progression, tout l'espace du représentable.

Depuis que j'ai engagé un travail de longue durée avec lui, Marcheschi a développé une série d'écrits marquants ⁶⁰ qui viennent compléter la compréhension de son œuvre. Sa réflexion a réorienté à plusieurs reprises la vision que j'avais de son œuvre. Cette situation est unique dans mon travail. J'envisage en ce moment une exposition avec lui qui sera la cinquième d'un parcours qui a maintenant un quart de siècle. J'ai pu à cette occasion approfondir mon point de vue sur la situation très particulière qui est celle du conservateur d'art contemporain. A la différence de ce qui se passe pour l'art ancien, il est confronté à un interlocuteur qui entend rester le maître du jeu. Le discours que l'on peut tenir sur l'artiste est toujours menacé d'être contesté par celui qui s'estime à bon droit le détenteur du sens de l'œuvre. Il est vrai que l'on sait, au

⁶⁰ Jean-Paul Marcheschi, *Camille morte. Note sur les Nymphéas*, Montreuil, 2010, rééd. Nantes, 2012 ; *Pontormo Rosso Greco, La déposition des corps*, Nantes, 2011 ; *Piero della Francesca, Lieu clair*, Nantes, 2011 ; *Goya, Voir l'Obscur*, Nantes, 2012

moins depuis Umberto Eco, que l'œuvre est ouverte⁶¹ et que celui qui l'a produit ne saurait en contrôler la diversité des appropriations. Il n'empêche : le dialogue avec l'artiste est toujours susceptible d'être une source potentielle de malentendus. Mais le conservateur n'est pas seulement un commentateur ou un exégète. Il est l'accompagnateur de l'artiste et, dans le meilleur des cas, un interlocuteur qui lui permet de se révéler à lui-même. Je n'ai pas découvert Marcheschi. Lorsque je l'ai exposé pour la première fois, il avait déjà été remarqué par une des personnalités les plus avisées de l'institution muséale française, Suzanne Pagé, dans ses « ateliers » au musée d'art moderne de la ville de Paris et il avait été acheté par le FRAC Corse. Mais j'ai aidé Marcheschi à asseoir sa position dans l'espace institutionnel contemporain. J'ai été surprise par les limites incontestables de sa reconnaissance dans le monde de l'art. Je continue de croire à la puissance de sa proposition et à la profonde originalité de son œuvre. Les expositions que j'ai organisées ont pourtant connu un bon retentissement et ont entraîné d'autres manifestations (Corté, Riom, Nemours). Il est évident que seules les grandes structures peuvent accréditer un artiste au niveau international. J'ai pu mesurer à cette occasion les limites de l'action d'une structure moyenne dans le processus de reconnaissance. Si Marcheschi est aujourd'hui estimé par l'ensemble du milieu, il reste un artiste à la fois précieux et confidentiel. Sa valeur sur le marché n'a jamais vraiment décollé, il est resté en marge du système des

⁶¹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965 [1962].

galeries, après la fermeture des deux galeries qui le représentaient. Plus que les autres artistes que j'ai exposés, Marcheschi est caractérisé par sa situation périphérique dans le monde institutionnel de l'art. Il ne s'est pas plié aux canons officiels que les pouvoirs publics ont mis en place en France avec le Ministère de Jack Lang. Ce canon faisait la part belle à l'art minimal et à l'art conceptuel et reléguait la peinture aux marges de l'institution⁶². Celle-ci ne s'est pas aperçue que le travail de Marcheschi constituait une interrogation radicale sur le statut de la représentation picturale et, postérieurement, dans un moment de réhabilitation partielle de la peinture, elle n'a pas su réintégrer des artistes aussi critiques, elle s'est contentée d'intégrer quelques jeunes peintres. Des peintres comme Georges Noël, avec qui, en 1998, j'avais développé un projet d'exposition qui n'a pas abouti, ont trouvé une forme de reconnaissance (et de débouchés commerciaux) sur le marché allemand, plus ouvert à ce type de production. Paradoxalement, l'obligation d'assumer une position marginale a permis à Marcheschi de montrer des œuvres et des types d'œuvres, plus figuratives, plus peintes, sortant du cadre sévère des énoncés de son projet artistique. Une telle évolution est incontestablement l'effet d'une maturation que procure l'âge. L'engagement dans des séries de portraits, qui constitue une inflexion récente de son œuvre, est un très bon exemple d'une forme d'affirmation de soi de plus en plus libérée des contraintes du champ artistique. Avec Marcheschi, j'ai pu mesurer les limites

⁶² Pour la réception tardive de l'art minimal en France, cf. Valérie Mavridorakis, "L'art minimal et sa réception en France (1968-1973)", *Cahier*, n° 3, Institut pour l'art et la ville, Givors, 1993 ; l'histoire du caractère hégémonique de cette forme reste à écrire.

objectives de l'action individuelle d'un conservateur. Ce n'est que par la conjonction d'une série d'actions impliquant de plus grosses structures qu'il aurait été possible de le faire sortir du statut de relative confidentialité dans laquelle il est resté pris. Cela ne veut pas dire que je ne continue pas de penser que Marcheschi a produit une œuvre importante. Elle a rencontré un fort soutien dans le domaine littéraire et des écrivains reconnus comme Jacques Roubaud, Pascal Quignard, Dominique Noguez, sans oublier Renaud Camus, qui ont écrit des pages pénétrantes et enthousiastes⁶³. Le travail que j'ai accompli est-il voué à l'oubli ? Je ne le crois pas, car Francis Haskell nous a montré le caractère décisif des redécouvertes en art. Une dimension importante, et souvent occultée, est celle de la chance. Au moment où le délégué du ministère aux arts plastiques avait décidé de lui consacrer une vaste exposition au Palais de Tokyo, il a été limogé et le projet annulé. Il ne fait pas de doute que cette reconnaissance parisienne aurait fortement contribué à changer le statut de cet artiste. Il n'est d'ailleurs peut-être pas trop tard pour qu'un événement important change le cours des choses.

Claudio Parmiggiani : aux marges de *l'arte povera*

⁶³ Jean-Paul Marcheschi, Jacques Roubaud, *Les Fastes*, (cat. exp. Nemours, musée de la Préhistoire), Montreuil-sous-bois, 2009 ; *Dans les forges du Daïmon, Journal des Fastes*, Montreuil-sous-bois, 2010 ; Jean-Paul Marcheschi et Pascal Quignard, *Quartier de la Transportation*, (cat.exp.. Rodez, Musée Denys-Puech) Rodez, 2014 ; Dominique Noguez, in *La chapelle de Riom*, (cat. exp. Musée de Riom), Paris, 2003 ; et in *11 000 portraits de l'humanité ou la Mathématique du feu*, (cat. exp. Cholet, musée de Cholet), Nantes, 2014 ; Renaud Camus in *Nocturne*, Paris, 1991.

S'il a gagné une reconnaissance mondiale particulièrement à travers *Pellemondo* et *Zoo geometrico*, Claudio Parmiggiani n'en est pas moins une forme de marginal par rapport au mouvement très reconnu de *l'Arte Povera* avec lequel il présente des proximités, lesquelles ne conduisent jamais à l'intégration à un collectif, à un mouvement ou à une époque. Mon travail sur Parmiggiani témoigne à la fois de la puissance et de la retenue de cet artiste, attaché à une vision singulière de l'exercice de l'art tout en gardant à l'esprit une sensibilité aigüe à l'esprit du temps sans toutefois, ni s'y plier, ni s'y fondre. Une des œuvres les plus connues de Claudio Parmiggiani n'est autre que *Zoo Geometrico* de 1969, aujourd'hui au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Cette œuvre représente une barque sur laquelle des volumes géométriques sont disposés l'un derrière l'autre. Chaque forme est recouverte de tissus imitant des pelages d'animaux sauvages. Cette œuvre est souvent considérée comme un des manifestes de *l'arte povera*. Elle est sans doute une des plus emblématiques de l'art européen de la seconde moitié du XXe siècle. Pourtant, Claudio Parmiggiani n'appartient pas au mouvement de *l'arte povera* et n'a jamais bénéficié de l'effet d'aura qui s'attache à ce label, ni des nombreuses expositions collectives qui ont fait de ce mouvement l'un des plus célèbres au cours des trente dernières années. Il est pourtant dans la même position que Giuseppe Penone qui a largement été rattaché à ce mouvement de façon un peu plus forcée. Il s'agit d'un geste d'humeur de Germano Celant, critique d'art qui est l'inventeur du label. La marginalité de Parmiggiani est donc toute relative : ces œuvres figurent dans tous les grands musées du monde. De grands écrivains

et philosophes, en particulier Gianni Vattimo⁶⁴, ont commenté son œuvre. La difficulté pour identifier Claudio Parmiggiani comme auteur de ses différentes expositions, tient à ce qu'il montre le plus souvent un seul type d'œuvres ou d'environnement à la fois et qu'il varie autant que possible selon les lieux afin de ne pas se répéter. J'ai tenté de remédier à ce fait en proposant une chronologie visuelle de ses installations pour que le regardeur puisse faire le lien entre les différentes propositions. J'ai aussi tenté dans mon texte de trouver les indices précurseurs à l'immense environnement composé d'une dizaine d'espaces de la *delocazione* qu'il a réalisée à Toulon. Le recours à ce que Claudio Parmiggiani préférait appeler environnement plutôt qu'installation implique une autre relation entre l'artiste et le commissaire d'exposition. J'ai fait l'expérience, au cours de ma carrière, du passage de la forme « installation » des marges lointaines de l'art à son centre. Avec ses *delocazione* Parmiggiani a associé la puissance d'un concept à la dynamique des espaces au sein desquels il les fait advenir. L'installation présuppose une série de micro décisions beaucoup plus complexes que celles qui président ordinairement à l'accrochage d'œuvres de format traditionnel. L'enjeu est de taille, car le processus peut donner lieu à de vives tensions entre l'artiste et le commissaire. Mais il offre à ce dernier la chance d'approfondir et d'amplifier le sens de l'œuvre et d'enrichir sa relation au spectateur. L'installation est sans doute devenue un des modes dominants de

⁶⁴ Gianni Vattimo, "L'image interdite", *Claudio Parmiggiani, Luce, luce, luce*, Toulon, 1999, p. 37-48 [1998].

l'exposition d'art contemporain comme l'a montré Julie H. Reiss, en 1999, dans un livre qui a fait date. Elle affirme que « l'installation fait aujourd'hui partie de la routine des collections et des expositions des plus grands musées. Les installations individuelles sont recréées sur plus d'un site, les expositions de l'art d'installations voyagent d'un lieu à un autre. »⁶⁵

Comme les artistes de l'*arte povera*, il a utilisé des matériaux peu onéreux et a eu recours à des moulages en plâtre de statues de l'Antiquité pour représenter la tradition artistique. Comme eux, il n'a pas quitté sa région d'origine pour mener sa carrière artistique. Cet ancrage territorial est une caractéristique forte de l'art contemporain italien qui l'apparente sous ce rapport aux descriptions qu'Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg ont donné de l'art italien et de la Renaissance. Ce n'est que parce qu'il était fortement intégré dans un réseau territorialement dense qu'il a pu accéder à une reconnaissance internationale. C'est à Modène qu'il a exposé pour la première fois et qu'il a éprouvé pour la première fois le concept de *delocazione*. Il se trouve que sa galerie, Christian Stein, à Turin était aussi celle des autres protagonistes de l'*arte povera*.

Ses œuvres monumentales sont disséminées aux quatre coins du monde : *Maison sous la lune*, *Clavis*, *Pietra et Torre* appartiennent à unique ensemble dans quatre pays différents, Tchéquie, Italie, Egypte et France que seuls quelques rares privilégiés ont pu voir dans la totalité. Parmiggiani n'a jamais fait de compromis

⁶⁵ Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, MIT Cambridge, Mass. et Londres, 1999, p. 156.

pour faciliter sa diffusion publique. Il a par exemple choisi de réaliser l'œuvre qu'on lui commandait en Islande dans un désert de glace : isolé, le phare qu'il a construit n'éclaire rien. En Corse, il a imaginé une œuvre « implasticable »⁶⁶ car située sur la plus haute montagne de l'île à quelques heures de marche, accessible surtout par hélicoptère, et brillant de tous ses feux pour qui la connaît. Si la plupart des musées du monde ont reconnu son importance, il a été assez peu présent dans le monde des galeries. Sa fidélité à Christian Stein, galeriste turinois, est exemplaire. Elle est caractéristique d'une attitude commune aux artistes italiens de sa génération qui consiste à bénéficier du réseau très dense des amitiés locales entre artistes, critiques et galeristes. Il faut ajouter à ce premier cercle la première génération des collectionneurs, eux aussi issus de ces petites villes italiennes dans les années 1960-70, Achille Maramotti, fondateur de l'entreprise Max Mara, à Reggio Emilia l'a acheté à ses débuts et lui a consacré trois salles dans sa fondation.

Le succès international de l'art italien de cette époque est sans doute indissociable de la dynamique de ce capitalisme familial de PME caractéristique de l'Italie des années du miracle économique. Ce n'est pas faire preuve d'un sociologisme naïf que de rappeler cette relation qui a permis le développement rapide de l'œuvre de ces artistes, de leur sécurité économique et de leur renom.⁶⁷ L'art italien de la fin des années soixante cesse, comme il l'avait été auparavant, d'être une province

⁶⁶ C.o., septembre 2000.

⁶⁷ Jean-Louis Fabiani, « Le riche territoire de *l'arte povera* », in *La culture légitime. Objets, publics, autorités*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 185-205.

de la capitale parisienne. L'exemple de Michelangelo Pistoletto et de la galerie Sonnabend vient immédiatement à l'esprit mais il est loin d'être le seul. Il y a incontestablement une conjonction entre le dynamisme économique et culturel local, et l'établissement de liens directs entre le nord de l'Italie et les Etats-Unis ou l'Allemagne. Court-circuitant l'espace de consécration parisien, les artistes italiens parviennent à convaincre le marché international de la dimension novatrice de leur œuvre. S'il n'est pas le plus central dans ce dispositif, Parmiggiani n'en est pas moins caractéristique d'une dynamique qui questionne une fois de plus la logique simpliste de la dialectique entre centre et périphérie. Autour de ces artistes qui sont loin d'être petits sans jamais revendiquer d'être les plus grands, je voudrais développer une réflexion sur l'écart relatif par rapport au marché ou à l'institution qui nourrit la trajectoire de leur œuvre sans pour autant les condamner à l'obscurité de l'échec.

Sophie Ristelhueber : le reportage sublimé

L'œuvre de Sophie Ristelhueber renvoie à une autre forme de marginalité. Son œuvre puissante s'est construite sur un malentendu : elle a, par la rigueur de son travail, pointé les limites du photojournalisme et mis en question le statut même de la photographie. Si cet art a parcouru un long chemin sur la route de la légitimité depuis que Pierre Bourdieu l'a qualifié en 1965 d'art moyen⁶⁸, il est

⁶⁸ Pierre Bourdieu, dir., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, 1965.

resté pris pour une part dans les raies du journalisme ou du document. Sophie Ristelhueber dont la vocation artistique, fut, selon ses propres dires, tardive, a ressenti assez tôt le carcan dans lequel l'enfermait son medium. En refusant l'alternative convenue entre photojournalisme et photo d'art, elle a contribué à la qualification d'un nouvel espace qui supposait une série de ruptures. La première, qui me semble la plus importante, est la rupture avec l'émotion brute que procure la photographie. Ayant consacré une partie de son travail à quelques uns des lieux les plus violents du globe, elle sait plus que toute autre le pouvoir émotionnel de l'image quand elle montre des corps mutilés ou saccagés (*Every One*). Ainsi elle a toujours pris soin de mettre cette émotion à distance et de rompre avec la logique du reportage de guerre : les corps ne sont pas ceux qui ont été blessés par la guerre mais ceux qu'elle a trouvés y ressemblant à son retour. La deuxième rupture réside dans le fait que les photographies sont toujours remontées dans un dispositif qui n'est pas celui du corpus documentaire ou esthétisant. Les images sont intégrées dans un système d'installation qui a pour effet de leur donner un nouveau sens qui n'est plus celui de leur prélèvement sur un terrain. Le meilleur exemple de ce fait est incontestablement l'ensemble *Fait* réalisé en 1992 dans le désert du Koweït alors miné de part en part. L'alternance de vues d'ensemble et de détails est savamment orchestrée pour déstabiliser la perception du visiteur. Le travail de Sophie Ristelhueber est présenté au cours de l'hiver 2015 dans une exposition à

la Tate Modern de Londres consacrée au thème du conflit en photographie⁶⁹. A l'entrée de la salle qui lui est réservée, Sophie Ristelhueber a pris soin de faire poser un panneau qui signale qu'il ne s'agit pas de photographies de guerre, ni de reportage sur un conflit. Les photographies se trouvent ainsi exfiltrées de leur contexte d'origine. Il s'agit avant tout d'un travail sur les cicatrices, les traces et les sutures. C'est le fil conducteur de l'ensemble de son travail, qui associe le corps et la guerre comme les motifs obsessionnels d'une recherche sur le passé et sur ses relations avec le présent. Le fait de refuser avec insistance d'être rangée dans la catégorie des photographes, a eu deux effets : cela a incontestablement retardé sa reconnaissance, sa première grande exposition personnelle *Details of the World*, au Museum of Fine Arts de Boston, date de 2001, elle est alors âgée de cinquante-deux ans⁷⁰. Mais dans le même temps, l'intransigeance de l'artiste a renforcé la cohérence de son œuvre et elle est devenue l'une des meilleures représentantes de l'arrachement de la photographie à son statut d'art moyen. Michel Poivert, historien de la photographie, a bien identifié le déplacement de fond qu'a suscité son travail : « Sophie Ristelhueber a montré que le statut de photographe devient inopérant lorsque l'ambition consiste à sortir du cadre éditorial de la presse pour aborder la question de l'édition, de l'exposition. En

⁶⁹ *Conflict, Time, Photography*, Tate Modern, Londres, 2014-15.

⁷⁰ L'exposition rétrospective au Jeu de Paume en France a donné lieu à une publication très complète, *Sophie Ristelhueber Opérations*, Paris, Londres, 2009. Cf. aussi « Sophie Ristelhueber, Erstlingsgeföhe Wie auf heiligem Boden, ein gespräch mit Heinz-Norbert Jocks », *Kunstsforum international*, Ruppichteroth, n°181, juillet-septembre 2006, p. 178-197.

proposant une œuvre nourrie de littérature expérimentale, de documentaire conceptuel et d'une recherche formelle audacieuse ou se mêlent l'intime et l'Histoire, elle est une artiste qui a incarné cette mutation comme peu dans sa génération ». ⁷¹ L'inclassable Sophie Ristelhueber est aujourd'hui devenue une sorte de modèle pour de nombreux artistes. Son projet s'inscrit parfaitement dans les mutations récentes des formes de monstration de l'art contemporain que nous avons évoquées en traitant du cas Parmiggiani. Ainsi, elle a intégré le son dans certaines de ses installations. L'exposition que j'ai organisée à Toulon *La liste*, comportait une bande sonore enregistrée par Michel Piccoli qui citait l'ensemble de communes et de lieux géographiques du Var. Son chemin vers l'*in situ* a été à l'encontre de la pratique du photo journalisme : dans certaines installations, comme celle de Toulon, les photographies ont été collées sur les murs comme des affiches, niant parfois la répartition architecturale et passant sur les moulures. L'utilisation de textes littéraires ou historiques a pu intégrer complètement l'œuvre quand elle a utilisé la vidéo. La trajectoire de Sophie Ristelhueber illustre les transformations qui ont conduit la photographie à cesser d'être contrainte par la logique propre du médium pour rentrer de plein droit dans la dynamique la plus avancée de l'art contemporain. D'une certaine façon, la patience et l'obstination de l'artiste ont été payantes : si elle est entrée tardivement dans les grandes collections publiques internationales, elle constitue aujourd'hui une référence

⁷¹ Cité par Christine Coste, « Sophie Ristelhueber artiste », *Le Journal des arts*, n° 427, janvier 2015, p. 35. (Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, 2002, p. 64-67).

incontournable dans ce domaine et dans la pratique d'un art engagé. Ayant organisé son exposition à Toulon deux ans avant l'exposition de Boston qui devait la faire changer de statut, et à moment de creux de sa carrière, j'ai pris conscience du caractère fluctuant d'une carrière d'artiste mais aussi des possibilités qu'offre la scène artistique internationale dès lors qu'on peut accéder à ses institutions les plus remarquables.

Nicolas Valabrègue : un artiste et son terroir

Si l'on parle strictement, Nicolas Valabrègue est le seul artiste purement régional avec lequel j'ai travaillé au cours de ma carrière. De ce fait, l'impact qu'a pu avoir mon travail a été plus limité que d'ordinaire. La couverture par la presse a été beaucoup plus réduite que pour les autres expositions, y compris ce qui concernait des artistes peu connus et je ne suis pas sûre que mon travail ait ajouté à son renom. Ce n'est évidemment pas la qualité de son travail qui est en cause puisque mon choix reposait sur une conviction presque aussi forte que celle qui m'avait incité à inviter les artistes que j'ai mentionnés plus haut. J'ai pris connaissance de son œuvre lors d'une exposition de la galerie Athanor à Marseille ; Jean-Pierre Alis, son directeur, a joué un rôle de premier plan dans la reconstitution d'une scène artistique marseillaise depuis les années 1960. Le choix d'œuvres présentées était convaincant. Il me permettait de montrer à mon autorité de tutelle, la mairie de Martigues, que je n'étais pas indifférente à la production artistique régionale. L'œuvre de Nicolas Valabrègue n'était pas sans rappeler celles de

David Nash ou de Giuseppe Penone, bien que l'isolement relatif de Valabrègue ne permette pas de parler d'influence ou de proximité. Vivant dans un département limitrophe des Bouches-du-Rhône, le Var, Valabrègue était un artiste particulièrement accessible et ce fut pour moi l'occasion de découvrir la complexité des modes d'insertion des artistes non encore pleinement reconnus par l'institution et le marché dans le tissu local. Ne bénéficiant pas des aides qui structurent le spectacle vivant, notamment à travers le régime de l'intermittence, les artistes doivent subvenir à leurs besoins à l'aide de moyens qui n'ont rien d'artistique. Valabrègue n'était pourtant pas un inconnu du monde l'art. Daniel Cordier, grand collectionneur et galeriste, avait acheté l'essentiel de sa production pendant des années, ce qui lui avait garanti une sorte de rente et sans doute une forme de sécurité illusoire, car quand Cordier mit fin à ses activités artistiques et fit don de sa collection au musée national d'art moderne, sa position s'effondra. Le MNAM ne montra qu'une seule fois ses œuvres qui furent ensuite déposées aux Abattoirs de Toulouse, et l'artiste devint à nouveau inconnu et sans visibilité. Valabrègue appartient à une grande famille de la région, -Cézanne fit le portrait d'un de ses ancêtres, Hantony Valabrègue-, il est inscrit dans une sorte de dynastie intellectuelle et artistique provençale. A la différence des artistes dont j'ai rendu compte précédemment, Valabrègue n'entend pas imprimer sa marque sur le monde. L'artiste est au plus loin du démiurge. Dans l'entretien que j'ai eu avec lui, il disait : « J'aime bien être placé devant ce que je fais exactement comme un spectateur, c'est le hasard qui a fait se rencontrer les choses, du fait que je suis

allé cherché un truc et que ça s'est mis là. Par exemple, c'est un morceau d'une sculpture que j'ai faite il y a deux ans, je l'avais mis dans un coin là-bas, je l'ai ressorti, je suis un inventeur, plus par le vu que par le fait. »⁷² L'œuvre de Valabrègue fait une série de signes à l'art contemporain le plus exposé tout ou en restant profondément ancré dans un micro-territoire.

Jacques Bruel : les aventures du *ready-made*

On associe souvent le travail de création artistique au souci de laisser des traces dans la mémoire collective. Il arrive pourtant qu'une œuvre artistique intéressante soit rapidement engloutie. Une recherche sur Internet concernant Jacques Bruel se révèle très frustrante. Il existe une seule référence : *Vrac art contemporain* à Millau, lieu associatif qui exposa des œuvres en 2011 dans le cadre d'une exposition collective. Jacques Bruel est un transfuge de la peinture. Sa découverte de l'Afrique en 1981 a radicalisé son propos et il développe alors une réflexion sur la confrontation de deux mondes. Il se met à questionner les représentations issues du colonialisme que nous avons de l'Afrique. Il nourrit sa pratique de son expérience de voyageur. L'Afrique qu'il découvre n'est plus celle des anthropologues, mais celle du capitalisme mondialisé. Le continent est aujourd'hui le monde de la récupération et du bricolage. L'ingéniosité des habitants recycle et transforme toutes sortes d'objets usagés. C'est de cette

⁷² Nicolas Valabrègue, *Sculptures 1990-1996*, Martigues, Musée Ziem, 1996.

situation que Bruel s'est inspiré pour collecter des objets recyclés du quotidien. Parmi ceux-ci les bidons transformés en masques africains sont les plus remarquables. C'est à partir de 1982 qu'il fait surgir de ces bidons masques et fétiches. Bruel privilégie la technique du plastique découpé qu'il rapproche de celle du sculpteur. Le bidon est l'analogie d'un bloc de marbre dans lequel on dégagerait des formes. Dans ce travail, Bruel imite, non seulement la fabrication d'objets utilitaires à partir de matériaux de récupération, comme les valises en boîtes de bière, mais aussi des petites productions en série destinées au marché artistique local. Bruel, en extrayant ces objets de leur contexte et en acceptant le jeu de la mise en spectacle muséographique, donne un nouveau statut à ce matériau. L'artiste a développé un jeu constant sur les rapports de l'original et du double. L'art africain est l'objet de deux formes d'investissement : le premier est celui que l'industrie touristique suscite (la fabrication en séries de marqueurs d'identité) ; le second est celui du monde de l'art qui importe, souvent avec violence, les normes de l'attributionnisme en vigueur dans le champ de l'art occidental. Les aspects les plus remarquables du travail de Bruel résident dans ce que j'avais appelé, à l'occasion de l'exposition que je lui ai consacrée, les apories de l'authenticité. Je disais que Bruel nous installait d'emblée dans l'espace « vrai-faux ». Lui-même faisait fabriquer d'authentiques copies des dessus de bidons désignés comme masques. Je conclusais mon texte de présentation en écrivant : « L'ironie du sort est que Bruel a lui-même « son faussaire » Romuald Hazoumé,

un artiste africain qui sculpte des masques bidons et qui expose à Cotonou. Juste retour des choses ou continuation du jeu ? »⁷³.

Plus de vingt ans après on pourrait dire que l'ironie du sort est devenue amère. Bruel est mort pratiquement inconnu, Romuald Hazoumé est aujourd'hui considéré comme un des principaux artistes africains. Né en 1962, à Porto Novo, République du Bénin, il a été l'assistant de Bruel quand il était dans ce pays. Dans les biographies d'Hazoumé, il n'est nulle part fait mention de Bruel. L'une de ses biographies rend compte en ces termes de ses débuts artistiques : « Au milieu des années 80, il réalise ses premières sculptures à partir de bidons de récupération en plastique qui, après une intervention minimale, deviennent des masques qui relatent subtilement sa vision critique des systèmes politiques africains. [...] Par sa double appartenance culturelle, Romuald Hazoumé fait l'épreuve d'une situation conflictuelle interne qui transparaît dans la situation de ses masques, non pas réalisés suivant la tradition des Yoruba, mais totalement syncrétiques à partir de matériaux de récupération ». ⁷⁴Hazoumé a incontestablement bénéficié du vaste mouvement de reconnaissance de l'art africain qui a caractérisé le monde de l'art depuis l'exposition *Les Magiciens de la terre*, présentée en 1989 au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette. Le commissaire de l'exposition, Jean-Hubert Martin, a contribué à créer la catégorie d'art non occidental contemporain au sein de l'art international. Si Hazoumé ne figurait pas dans cette

⁷³ Jacques Bruel, *Plein Sud*, Martigues, musée Ziem, 1993, p. 6.

⁷⁴ CAAC, site (Contemporary African Art, Jean Pigozzi). caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Hazoume-Romuald&bio=fr&m=35 (site consulté en janvier 2015).

exposition, il a incontestablement bénéficié de ce nouvel espace puisqu'il expose aujourd'hui au niveau international. On peut signaler sa reconnaissance par le musée du Quai Branly. Il est clair que le nouveau paysage idéologique donnait plus de chance à un authentique africain qu'à un blanc pour développer un discours politique sur l'Afrique. L'occultation du travail de Bruel constitue-t-elle un plagiat ? C'est toute l'ambiguïté du *ready-made* : c'est l'action de signature de l'artiste qui prime et non la nature de l'œuvre, puisque celle-ci n'a aucune caractéristique qui la distingue d'un autre objet manufacturé. On objectera ici que Bruel pratiquait des formes d'intervention minimale sur les objets qu'il collectait et qu'il sélectionnait avec discernement. Hazoumé s'est inspiré de Bruel sans vergogne, en perdant en chemin la force que donnait au masque de Bruel le minimalisme assumé de son geste. En se réclamant du vaudou, Hazoumé a paré ses masques d'éléments décoratifs qui affaiblissent plutôt son propos. Mais il a pour lui l'authenticité de sa biographie. Bruel reste à jamais un homme blanc et l'on pourrait dire ironiquement qu'Hazoumé a exercé en le copiant, son droit de réparation historique. L'affaire demeure complexe. Un défenseur d'Hazoumé pourrait dire que ce dernier a utilisé une technique analogue à celle de Bruel, mais qu'il a développé une pratique originale. Le débat est interminable. En tant que commissaire d'exposition, j'ai tendance à penser qu'il s'agit d'un plagiat dans la mesure où c'est l'antériorité chronologique qui fait foi dans ce domaine et donne la propriété intellectuelle à Bruel. Mais il est clair qu'au nom de l'émergence de l'art africain d'autres considèrent que le geste d'Hazoumé est pleinement

légitime. En s'interrogeant de manière radicale sur les conditions de production de l'authenticité, Bruel a ouvert la voie à un débat indéfini, fût-il dévastateur pour sa propre situation.

Delphine Gigoux-Martin : une curieuse taxidermiste

Accompagner un jeune artiste depuis ses débuts n'est pas commun. Croire dans la qualité d'un artiste avant qu'il ne soit reconnu par d'autres relève toujours du pari et de la conviction intime. Lorsque d'autres personnes ou d'autres institutions se mettent à partager votre propre conviction, vous avez l'impression d'avoir été un découvreur. Quand j'ai fait la rencontre de Delphine Gigoux-Martin, elle n'avait travaillé que dans le milieu associatif ; aujourd'hui elle a une grande photo de ses œuvres dans le numéro de décembre 2015 de *Beaux-arts magazine* sous le titre « Quand l'art reprend du poil de la bête ». Depuis que j'ai fait sa connaissance, elle a régulièrement exposé, passant d'un niveau régional à un niveau national. Ce qui m'a intéressé au point de départ dans son œuvre, c'est la grande complexité de son propos et la subtile poésie qu'il dégage. L'œuvre de Gigoux-Martin a un caractère fascinant. Développant dans ses installations l'association paradoxale d'animaux naturalisés, de dessins, d'images en mouvement et de sculptures, elle développe une réflexion sur les rapports du mort et du vivant ainsi que sur la temporalité. Le regardeur est immédiatement placé dans une situation d'incertitude. C'est ce que j'écrivais dans son plus récent catalogue publié à l'occasion d'ensemble d'expositions réalisées notamment aux

Sables d'Olonne : « La coexistence d'un objet figé dans la fiction d'une éternité autorisée par la taxidermie et sa représentation sous forme d'images d'animaux en mouvement est productrice d'incertitude, d'ambivalence et peut conduire au malaise. »⁷⁵ Tout un aspect de son œuvre n'est pas exempt d'une sorte de douceur enfantine, on peut penser aux dessins animés ou aux peluches des chambres d'enfant. Mais son art laisse aussi entendre le poids de la violence et met en scène, sous une forme très élaborée, les rapports du prédateur et de la proie. L'environnement poétique qui sature le propos de l'artiste permet de faire passer la violence du geste artistique. Elle procède par ce que j'ai appelé des arrêts définitifs sur image. Ainsi, dans l'œuvre *L'arc est bandé et ajusté, évite la flèche*, la biche est simultanément la proie du cerf et du chasseur. Dans *La rôtisserie de la Reine Pédauque*, les oies sont traversées par des tourne-broches ; dans d'autres œuvres, les renards sont empalés ou bien les chevaux galopent vers une haie de pieux dont on pressent qu'elle va les déchirer.

Le monde de la nature n'est ni le monde de l'enfance, ni celui de la tendresse. Il est représenté comme une gigantesque chaîne trophique. Une partie du public ne s'y est d'ailleurs pas trompé et a contesté la violence de l'œuvre quand elle a été montrée dans un lieu plus en vue comme le musée de la chasse à Paris en 2014⁷⁶. On a reproché à l'artiste, à tort, son non respect de l'animal post mortem, alors que son propos consistait justement à attirer l'attention sur le sort difficile de la

⁷⁵ 'Mémoires minuscules', Delphine Gigoux-Martin, Montreuil-sous-bois, 2011, p. 37.

⁷⁶ *Comment déguster un phoenix*, Paris, Musée de la chasse, 2014.

vie animale, dont l'humanité partage d'ailleurs l'essentiel de la condition. J'ai d'ailleurs pu considérer dans mes commentaires sur son œuvre qu'elle était une artiste respectueuse de la condition animale et soucieuse de l'environnement. Ce souci constitue même la source et le fil conducteur continu de sa réflexion. Une telle situation interroge le conservateur. Que l'œuvre puisse faire l'objet d'une incompréhension aussi massive indique que nous ne nous sommes pas donné les moyens d'inscrire l'œuvre dans l'espace d'interprétation qu'elle mérite. Au cours de mon travail, j'ai rencontré ces difficultés à leur paroxysme, puisque l'exposition que j'avais préparée avec Gloria Friedmann, artiste franco-allemande, reconnue et exposée au niveau international, a été interdite au centre d'art contemporain de Toulon, ce qui m'a valu un licenciement. J'ai eu l'occasion de prendre cet épisode comme objet d'analyse dans un article consacré à la censure en art contemporain⁷⁷. L'objet du délit, si l'on peut dire, était une peau de cheval à laquelle on a reproché d'exprimer une cruauté envers les animaux⁷⁸. Par une ironie dont l'histoire est friande, l'œuvre de Gloria Friedmann a fait l'objet d'une exposition à la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence en 2013. En un demi-siècle, seules deux femmes artistes ont eu le privilège d'accéder à ce lieu. Les critiques ont vu dans cette exposition une célébration de l'animalité. L'exposition avait pour titre *Play-Back d'Eden*. Le site de la fondation présentait

⁷⁷ Sophie Biass-Fabiani et Jean-Louis Fabiani, « La censure et l'anomie institutionnalisée : sur quelques affaires paradoxales dans l'art contemporain », *La matière et l'esprit*, Université de Mons, numéro spécial *Censures*, 2013, n°25-27, p. 25-41.

⁷⁸ L'œuvre s'appelle *YP32*, peau de cheval et composants électroniques, 1996.

ainsi l'exposition : "L'œuvre de Gloria Friedmann est un théâtre où les hommes et les animaux dialoguent conscients d'appartenir au même espace, conscients d'avoir la capacité d'user de leur intelligence même si cela est souvent nié. [...] Son exposition délivre autant d'intelligence sur le sort du monde que de tendresse vis-à-vis de notre condition d'être vivant ». La présentation d'Olivier Kaepelin ne laissait pas de doute sur la douceur de Gloria Friedmann. La présence au catalogue de textes de Jean-Christophe Bailly et Catherine Millet indique bien la reconnaissance dont l'artiste est l'objet. Comment des élus locaux ont-ils pu à ce point se tromper sur le sens d'une œuvre ? Que vaut la compétence d'un conservateur dans un contexte marqué par l'inculture ? Les médiateurs que nous sommes, ne font pas le poids. Cette question m'a permis de développer des considérations d'ordre sociologique sur l'autonomie du conservateur. Pour revenir à Delphine Gigoux-Martin, on peut dire qu'elle illustre les vertus du compagnonnage entre un critique d'art et un artiste. L'engagement dans la durée permet de voir avant d'autres, le déploiement d'une œuvre et l'approfondissement de soi qu'elle implique pour reprendre l'heureuse formule de Pierre-Michel Menger dans *La profession de comédien*⁷⁹.

Au terme de ce parcours, nécessairement sélectif, apparaît la complexité des relations entre le conservateur et « ses » artistes. Une exposition, de même qu'un

⁷⁹ Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien. Formations, activités, carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, 1997.

texte critique peut avoir un effet sur la carrière de l'artiste, mais ne suffisent jamais en tant que tels à renverser une situation. Comme l'a remarqué Howard Becker dans *Les mondes de l'art*⁸⁰, on peut considérer l'art contemporain comme le produit d'une chaîne de coopération. Le conservateur n'est qu'un élément dans cette chaîne. Il n'a pas la maîtrise de la situation et, suivant les configurations, son action peut avoir des effets ou être vain.

⁸⁰ Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982].

Travaux concernés :

-*Félix Ziem, Journal (1854-1898)*, édition critique avec G. Fabre, Actes Sud, 1994 (direction de l'ouvrage et « Le journal de la méthode », p. 7-15).

-*Félix Ziem peintre-voyageur (1821-1911)*, Actes Sud, 1994, vol. 1 *Peintures*, 224 p. (direction de l'ouvrage et notamment « Historique du musée Ziem », p. 9-11 ; « Ziem et ses contemporains », p. 37-60 ; « Pour une chronologie stylistique de l'œuvre de Ziem et chronologie des tableaux datés », p. 61 -66.

-*Félix Ziem peintre-voyageur (1821-1911)*, Actes Sud, 1995, vol. 2, *L'oeuvre graphique*, (direction de l'ouvrage et notamment « Ziem dessinateur », p. 7-16.

-"Félix Ziem, Un orientaliste en Russie, 1843-44", in "Les enfants du froid", *Carnets de l'exotisme*, n° 17-18, 1996, p. 104-13.

-"Félix Ziem, peintre de Martigues ou peintre à Martigues ?", in Anne Burdin-Hellebranth, *Félix Ziem 1821-1911*, Paris, 1998, tome 1, p. XIII-XVI.

-« La Venise plurielle de Ziem », *Venise en France du romantisme au symbolisme*, Ecole du Louvre, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Paris, RMN, 2006, p. 235-54.

-*Jean-Paul Marcheschi, Etats du feu*, Martigues, musée Ziem, 1992, 48 p. (direction d'ouvrage avec notamment « La nuit éclaircie » p. 5-7, « A feu et à sang », entretien, p. 19-29) republié dans Jean-Paul Marcheschi, *Le Livre du sommeil*, Somogy, 2001.

-"JP Marcheschi", *Art contemporain en France une situation 1980-1993*, Sofia, 1993, p.70-72.

-*Jean-Paul Marcheschi*, Paris, Somogy, 2001, 288 p. (direction d'ouvrage avec Jean-Paul Marcheschi avec notamment « Traverser la nuit » p. 7-14 et « Stanze : Pharaon noir » p. 209-11).

-*Claudio Parmiggiani, Luce, luce, luce*, Toulon, Hôtel des arts, 1999, 88 p. (direction d'ouvrage avec notamment « A la trace » p. 13-22).

-*Sophie Ristelhueber, La Liste*, Toulon, Hôtel des Arts, 2000, 102 p. (direction d'ouvrage avec notamment « entretien » p. 1-8).

-*Nicolas Valabrègue, sculptures 1992-96*, Martigues, musée Ziem, 1996, 48 p. (direction d'ouvrage avec notamment « De l'art de la cueillette », p.11-14 et « entretien avec Nicolas Valabrègue » p. 25-32).

-*Jacques Bruel, Plein sud*, Martigues, musée Ziem, 1993 (direction d'ouvrage avec notamment « Identification d'un collecteur », p. 3-6).

-*Delphine Gigoux-Martin, Clermont-Ferrand, éd. Un, deux, quatre*, 2004, « Fragmentation du surnaturel », p. 1-23.

-« L'insoutenable légèreté du moment ultime » in: *Mémoires minuscules : Delphine Gigoux-Martin*, Paris, ed. Lienart, 2011, p. 37-38.

Chapitre 4 : Des arts moyens à l'avant-garde : la photo et la vidéo comme support de stratégies innovatrices

Ai-je fait, pour parler comme Pierre Bourdieu, de nécessité vertu, lorsque j'ai porté mon attention sur des formes non encore pleinement reconnues d'expression artistique ? Je ne le crois pas. Si j'ai très tôt orienté mes recherches vers des artistes en apparence doublement périphériques, puisqu'ils avaient recours à des techniques apparentées aux arts dits moyens et qu'ils habitaient des pays éloignés des principaux centres artistiques, c'est plutôt parce qu'elles me paraissaient susceptibles de donner lieu à l'émergence de formes originales que j'ai développé un intérêt pour la photo et à la vidéo particulièrement lorsqu'elles émanaient d'un pays comme le Brésil. En introduisant en France des œuvres comme celles d'Eder Santos, de Lucas Bambozzi et, dans une moindre mesure, de Rosângela Rennó, j'ai voulu montrer la fécondité d'espaces périphériques non encore alignés sur les normes dominantes, tout en étant favorisés par une effervescence sociale et culturelle multiforme. En revisitant les formes esthétiques de la photo et du cinéma, les vidéastes brésiliens s'inscrivaient avec aisance dans l'univers auto-référentiel qui caractérise aujourd'hui les esthétiques les plus avancées.

Tout ce développement vise à contribuer à une analyse à la fois sociologique, sémiologique et esthétique de l'innovation artistique qui met en question la norme univoque de la centralité artistique.

Pour les commodités de l'exposition, je diviserai ce chapitre en fonction des médiums mais aussi de la chronologie de mon travail. Je commencerai par la photographie avant d'aborder la vidéo.

Jacqueline Salmon : le lieu comme abstraction

Mon travail a été marqué d'emblée par une préoccupation pour le territoire. Cet ancrage est loin d'être original et il caractérise une bonne partie de la production photographique. J'ai essayé d'approfondir cette problématique et d'aller au delà du niveau convenu qui est celui du discours dominant sur le territoire. Le travail de Jacqueline Salmon, qui est sans doute l'un des plus réflexifs au sein de la production photographique française aujourd'hui, a été pour moi l'occasion de contribuer au débat en cours sur ces questions. J'ai principalement travaillé avec Jacqueline Salmon sur la logique spatiale de l'exposition. Si la photographie constitue pour une bonne part un travail sur les lieux, qu'elle documente ou révèle, on s'interroge moins sur les effets produits par la mise en exposition des photographies. Jacqueline Salmon a développé un travail complexe sur la notion de séries qui permet de multiplier les prises sur l'objet et donc de fournir au regardeur le moyen d'enrichir et de complexifier sa compréhension des principes de composition de l'image. Le travail de la photographe portait sur un objet à la fois concret, massif et secret : l'arsenal de Toulon, véritable ville dans la ville qui lui confère son identité de base navale, mais qui en même temps se dérobe aux regards du passant ordinaire. Lieu de mémoire central de la ville, son accès est

très sévèrement réglementé et le grand public ne peut y entrer que dans des circonstances exceptionnelles et sur un périmètre limité. C'est à partir de cette présence-absence, de cette tension entre la masse d'une emprise urbaine et son silence symbolique, de cette position entre le plein et le vide, que j'ai construit avec l'artiste une stratégie d'exposition qui permettait de « déconnecter l'arsenal de son inscription territoriale »⁸¹. Loin d'être un document sur un haut lieu local qui était simultanément une forme de non-lieu, l'artiste a choisi un autre parti. Ce parti était celui d'une réflexion sur les formes tout autant que sur la structure du pouvoir. On comprend que cette stratégie, à la fois artistique et curatoriale, s'éloigne au moins dans un premier temps des attentes supposées du public, qui voit dans la photographie le moyen par excellence de représenter le monde tel qu'il est, particulièrement quand le spectateur n'y a pas accès. Pour autant la frustration engendrée est limitée, parce que le spectateur y gagne en profondeur et en abstraction. Loin d'offrir les fausses facilités d'un art accessible parce qu'il est proche de l'expérience ordinaire des gens, l'art de Jacqueline Salmon suppose une forme de distance et même d'engagement du spectateur. Paradoxalement, la photographie produit des exigences qui ne sont pas moindres que celles qu'engendrent les formes d'art les plus légitimes. Dans le travail photographique de l'artiste, l'arsenal se trouve vidé de toute présence humaine. Le propos de l'artiste n'est pas de contribuer à une histoire sociale de la construction et de la

⁸¹ *Jacqueline Salmon, L'Arsenal*, Toulon, 2000, p. 19.

réparation navale, alors que Toulon a joué un rôle central dans le développement de la France comme puissance maritime. La photographie ne nie pas cette dimension de la réalité mais elle la déplace. Elle contribue à une opération de décontextualisation par la photographie. On voit par là qu'il s'agit d'une expérience contre-intuitive par rapport à ce que nous croyons savoir être la photographie. La photographie, pour autant qu'elle soit traitée comme un moyen d'expression parmi d'autres, peut échapper aux limitations qui l'ont constituée comme une technique documentaire. On peut d'ailleurs se demander, en comparant le travail de Jacqueline Salmon avec celui de Sophie Ristelhueber, si le qualificatif de photographe doit continuer à s'appliquer. Dans mon travail avec cette artiste, j'avais insisté sur l'incontestable dimension théorique que contenait son geste. La « porte de la mer » n'est pas entièrement reconnaissable comme telle, mais son caractère oppressant en est l'essence. Le travail de lithographie qui en issu et qui a été réalisé pour Toulon, en est un aboutissement ultérieur dans lequel les découpes de la porte renforcent l'abstraction du sujet et sa picturalité. Le travail plastique permet ainsi de sortir de la photographie. Simultanément, pour le grand public, la dimension référentielle de la photographie demeure et l'exposition a été perçue comme une vision personnelle de l'arsenal. Plus que de représenter une illustration supplémentaire de la notion d'art moyen, il m'a semblé que les expositions photographiques que j'ai organisées ont été l'objet de lectures multiples : la réflexion théorique de l'artiste n'est pas nécessairement évidente, mais elle ne constitue pas pour autant une condition nécessaire de

l'appropriation de l'oeuvre. Cette modalité de l'expérience spectatorielle me paraît une constante dans l'art contemporain comme dans des domaines de cultures plus populaires à l'exemple de celui du cinéma.⁸²

Massimo Vitali : un ethnologue à la plage

On pourrait faire des remarques analogues à l'égard du travail de Massimo Vitali, artiste dont l'oeuvre s'offre très facilement au public tout en révélant une grande complexité de lecture. Vitali est sans conteste de tous les artistes que j'ai exposés celui qui est le plus ouvert aux tendances contemporaines du marché. Après quelques années incertaines, il a rencontré le succès au moment de son exposition à Toulon. J'avais choisi de travailler avec lui à cause de la teneur ethnographique de son travail qui porte sur la culture contemporaine des loisirs à la plage et dans les discothèques. Vitali s'interroge sur notre rapport au corps et sur les formes du partage de l'espace. Il est le photographe d'un monde globalisé, où les mêmes comportements peuvent être retrouvés sur les plages de Sardaigne ou sur les plages du Brésil ou de Chine, il s'interroge sur les rapports complexes de la nature et de la culture tels qu'ils se révèlent dans l'espace balnéaire. Les individus y recherchent un contact direct avec la nature dans un monde par ailleurs très largement artificialisé. Il ne s'intéresse pas aux plages de rêve mais à celles que la croissance urbaine intègre dans ces gigantesques dispositifs. Le monde de la

⁸² Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, 2005.

consommation y est saisi dans toute sa brutalité. Le grand format utilisé par l'artiste, ainsi que son travail à la chambre, lui permettent de saisir de larges agrégats humains tout en préservant la netteté des détails. Le procédé évite tout voyeurisme et tout naturalisme à la Zola : il ne porte pas de jugement : c'est ce qui fait la force de son regard et sa générosité qui nous permet de l'accepter. Si l'art de Vitali est de part en part contemporain, son traitement de la foule peut le rapprocher de certains maîtres de la peinture de genre comme Brueghel l'Ancien. Ainsi, sous l'apparente simplicité et bonhomie de l'artiste se cache la multiplicité des niveaux de lecture et la richesse du propos. Chacun peut construire sa propre ethnographie de la plage, tant la diversité des situations est le support d'histoires multiples.

Alfons Alt : l'avant-garde à l'ancienne

Travailler avec les photographes m'a permis d'opérer des commandes dans des domaines ciblés et de conserver une accessibilité certaine par rapport à un public populaire où à tout le moins n'était pas préparé à revoir le choc de l'art contemporain. A Martigues, puis à Toulon, le compagnonnage avec des artistes photographes m'a permis d'observer leurs différentes stratégies de distinction par rapport à un art moyen dont ils pressentaient qu'il ne pouvait leur conférer un statut d'artiste à part entière. Je prendrai deux exemples. Alfons Alt, artiste allemand établi à Marseille, avec lequel j'ai eu l'occasion d'établir des relations de longue durée, s'est engagé dans une production d'œuvres uniques en ayant

recours à des techniques anciennes. La campagne de photographies autour de l'architecture du théâtre des Salins de Martigues consiste en une douzaine de plaques de cuivre traitées en photogravure représentant des images de monument phares des architectures théâtrales savamment brouillées⁸³. Alfons Alt a le plus souvent recours à des tirages uniques resino pigmentype sur papier et s'est spécialisé dans les portraits d'animaux, retrouvant la pratique ancienne des peintres animaliers. Son travail sur l'animalité, miroir des hommes, n'est pas sans rappeler celui de Delphine Gigoux-Martin. Alfons Alt ne s'est pas pour autant enfermé dans un procédé et il a développé une œuvre ambitieuse qui n'est jamais réductible aux propriétés du médium. L'exemple d'Alfons Alt montre que la cohérence du travail du conservateur ne se perçoit souvent qu'après coup. Le rapprochement avec Delphine Gigoux-Martin n'est pas la conséquence d'un choix de départ, mais la manifestation d'affinités électives.

Quant à Bernard Plossu, autre artiste avec lequel j'ai développé des relations au long cours, il s'est imposé dans le monde de l'art en développant une stratégie de l'insignifiance et du floutage, qui sont une négation du travail du bon photographe. Sa campagne prise du train ou de la voiture à Martigues et autour de l'étang de Berre en sont d'excellents exemples⁸⁴. L'horizon de l'étang avec des

⁸³ Sophie Biass-Fabiani, *Les plus belles œuvres du musée Ziem*, Martigues, 2000, p. 150-153.

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 220-221 et catalogue de l'exposition de Martigues, *La Petite Mer*, Paris, 1996.

cygnes est oblique. Les poteaux électriques rythment les paysages. La recherche du paysage sans qualité, proche du non-lieu, est une constante dans son travail. La redécouverte récente de ses films a permis de conforter la puissance de cette recherche et sa reconnaissance pleine dans le milieu de l'art contemporain. On pense en particulier à l'exposition *Plossu cinéma* au Frac Paca à Marseille⁸⁵.

Le regard porté sur les images mouvantes a permis de requalifier son travail photographique. En le lissant d'une dimension nouvelle, on a regardé ses photos comme des arrêts sur image et on a construit un rapprochement inédit avec les cinéastes de la nouvelle vague. En travaillant avec ses artistes, j'ai pu mesurer la puissance de formes de hiérarchies artistiques inscrites dans la durée : les producteurs, qui connaissent bien les règles du jeu les plus établies, s'emploient à les détourner ou à les transgresser. Ces stratégies sont un des lieux principaux d'innovation artistique.

L'art vidéo brésilien : les ressources insoupçonnées de la périphérie

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à l'art contemporain, l'art vidéo n'existait pratiquement pas. C'est une pratique que j'ai vu se développer et pour laquelle il n'y avait évidemment pas de tradition critique. Je voudrais ici faire un parallèle entre la situation des artistes qui se sont engagés dans cette voie et celle du conservateur qui décide d'analyser ce type d'émergence. Les uns et les autres ont

⁸⁵ Bernard Plossu, Pascal Neveux, *Plossu cinéma*, Paris, 2010.

plus d'espace pour développer leurs propositions. C'est dans les Dokumenta de Cassel et dans les grandes expositions d'art international que j'ai découvert la force des artistes qui réussissaient à s'approprier ce medium. Je pense en particulier à Bill Viola et à Gary Hill. C'est à Clermont-Ferrand, où j'étais conseiller pour les arts plastiques, que j'ai pu développer mon intérêt pour cette forme en bénéficiant de l'existence d'un festival, Vidéoformes, qui lui était consacré. J'ai pu poursuivre ma réflexion dans le domaine lors de mon séjour à Berlin, où la vidéo faisait partie intégrante de la scène d'avant-garde.

Il existe au Brésil une tradition d'art contemporain assez puissante qui bénéficie d'une certaine visibilité depuis la reconnaissance d'Hélio Oiticica, pionnier de l'art concret dans les années cinquante. L'art contemporain a bénéficié de structures muséales, de la Biennale d'art de São Paulo, une des premières à se développer en dehors des centres dominants d'art contemporain et d'un marché local soutenu. J'ai donc décidé une attention particulière à l'art vidéo brésilien. La vidéo est arrivée tôt au Brésil, dès les années soixante⁸⁶. Une diffusion s'est organisée autour du festival Videobrazil dirigé par Solange Farkas. Je me suis intéressée à ce qu'on a appelé la troisième génération des vidéastes brésiliens, ceux qui ont développé un art de création de plein exercice, alors que les précédents usages étaient plutôt complémentaires d'autres pratiques, (par

⁸⁶ Il n'existe pas à ma connaissance de publication faisant l'histoire de cette pratique au Brésil. Le livre d'Iria Candela, *Art in Latin America 1990-2010*, Londres, 2013, qui ménage un espace important à la vidéo ne traite que des pays hispanisants du continent et néglige la scène brésilienne.

exemple, enregistrement de performances). J'ai eu la chance d'entrer en contact avec Eder Santos, dont Arlindo Machado estime qu'il est le plus connu des vidéastes brésiliens et sans doute un des plus radicaux dans le monde de l'art international. Deux autres artistes importants ont attiré mon attention, Lucas Bambozzi et Rosângela Rennó.

Eder Santos a joué un rôle de fédérateur et de formateur à Belo Horizonte. Ce qui m'a particulièrement intéressée, c'est le caractère central qu'a acquis ce lieu périphérique. Traditionnellement, on considère que les premiers artistes vidéastes travaillaient à Rio de Janeiro et que les successeurs se sont développés à São Paulo après s'être formés à Belo Horizonte dans les studios d'Eder Santos. Cette entreprise lui permet de maîtriser toute la chaîne de production. Emvideo est également devenu un lieu de formation majeur pour les meilleurs artistes vidéastes du pays. Ce foyer est l'analogue des ateliers d'artistes du passé. Tout en restant très brésilien dans son imagerie et dans son univers imaginaire, Eder Santos s'est inscrit assez tôt dans une réflexion sur l'art international, puisqu'il a intégré des références à Marcel Duchamp dans ses vidéos. Parallèlement, il ne s'est pas cantonné à la singularité du médium, l'écran vidéo, mais il a produit des installations plus complexes, combinant des sources d'images multiples et des objets dans l'espace. L'apparition du serpent sur la route dans une œuvre d'Eder Santos figure ainsi est un jeu très subtil entre des formes de croyance populaire concernant le diable et une innovation technique qui l'inscrivait à la pointe du

tournant vidéo des arts plastiques. Le travail de Santos peut être analysé comme une hybridation entre la poésie baroque caractéristique des sensibilités artistiques brésiliennes et l'approche réflexive que les nouvelles technologies de l'image permettent. Une telle tension est proche des situations que j'ai analysées dans les chapitres précédents. Santos dessine une trajectoire originale entre une périphérie géographique et esthétique et une position d'avant-garde où il maîtrise les codes les plus élaborés de l'art auto-référentiel. Son travail apparaît ainsi comme une réflexion critique sur les conventions du cinéma. Santos a engagé un dialogue avec des auteurs de musique contemporaine en vue. A cinquante-cinq ans, il est aujourd'hui une référence centrale dans cette forme d'art, il a bénéficié de l'ouverture d'un nouvel espace artistique et des libertés que lui permettait sa position relativement périphérique. Depuis qu'il a été présenté au public français, Eder Santos a vu son œuvre acquise par le Centre Pompidou.

Lucas Bambozzi est un artiste plus jeune qui a bénéficié de ce nouvel environnement. Venant du monde du documentaire, il a développé une réflexion très originale, de haute teneur anthropologique, sur le chevauchement du public et du privé. Bambozzi a su jouer du malaise des spectateurs les faisant entrer dans des espaces où ils n'auraient jamais dû se trouver. Le regardeur est-il un voyeur qui s'ignore ? Bambozzi, fort de son expérience dans le monde de la communication, interroge les dispositifs, les formats et les modes de circulation par lesquels nous accédons aux images et nous les évaluons. Comme pour Eder

Santos, la richesse de l'œuvre est le résultat d'un ancrage local puissant et associé à une accroche aux thématiques les plus contemporaines de l'art. Il a développé une des réflexions les plus originales qui soient, sur les conséquences de la prolifération des images que les technologies numériques permettent. Comment reconstituer un espace critique, comment sortir du télescopage des écrans et des messages ? L'artiste permet de renouveler le questionnement sur la capacité de l'individu contemporain à s'affranchir des dispositifs de surveillance qui l'entourent. J'ai contribué à l'introduction en France de Lucas Bambozzi, qui était déjà repéré au Brésil. Ce travail s'apparente à une opération de traduction, elle vise à la fois à rendre explicite un certain nombre de références liées à la culture brésilienne ; mais elle a aussi pour objectif de montrer comment cette forme d'art encore peu connue concentre les interrogations les plus vives de l'art contemporain. Ici, le conservateur est un passeur.

Le travail de Rosângela Rennó s'inscrit dans une sorte de correspondance avec le travail de Lucas Bambozzi. L'art vidéo est contemporain de la prolifération des images et de leur démultiplication indéfinie. Deux questions se posent alors : celle de la maîtrise de la mémoire et celle de la possibilité de créer de nouvelles images. S'il prend un appui partiel sur les technologies de l'image électronique, il ne s'y réduit en aucune façon. Lorsque je l'ai découverte, j'ai pressenti l'importance de cette œuvre qui est une des contributions les plus pénétrantes à la question de la mémoire et de la réflexivité. L'art de Rosângela Rennó est un art qui se revendique

comme politique. L'idée consiste à constituer par l'art une forme de mémoire collective. Elle s'est employée à constituer des archives de l'humanité souffrante dont les traces sont à la fois et paradoxalement personnelle et anonyme. L'ambition est de reconstituer une mémoire de la dignité humaine dans un contexte où tout pousse au présentisme et à l'oubli. L'artiste procède à un travail complexe sur l'image en pratiquant les retouches et en montrant l'importance du cadre et du statut des images pour leur lecture ou leur impossibilité de lecture. Elle joue constamment sur le passage imperceptible de l'individualité concrète à la généralité de la condition humaine. Le meilleur exemple est celui de son œuvre *Espelho Diário* dans laquelle il y a cent trente figures de femmes nommées Rosângela toutes incarnées par l'artiste : c'est une véritable société en miniature qu'elle propose⁸⁷. Elle confie que c'est dans l'amnésie des autres qu'elle peut se projeter le plus facilement et travailler avec le plus de liberté. Rosângela Rennó s'est imposée parmi les artistes les plus complètes. Ses installations sont parmi les plus complexes dans la mesure où elles sont d'un haut niveau et où la qualité littéraire des textes supports est toujours remarquable. Elle appuie ses projets sur une véritable recherche anthropologique et historique. On peut citer ainsi son travail de lexicographie sur le créole ou ses recherches sur les photos de prisonniers, ou dernièrement le travail de recherches historiques sur des moulages

⁸⁷ L'œuvre a par la suite été publiée sous forme de livre sans texte critique : Rosângela Rennó et Alicia Duarte Penna, *Espelho Diário*, São Paulo/Belo Horizonte, 2008.

de plâtre du musée des Iles Canaries dont elle a exhumé l'origine et la paternité⁸⁸. On fait souvent grand cas aujourd'hui des zones de contact entre l'art et la recherche. L'expérience prouve qu'ils ne sont pas si fréquents, particulièrement dans les arts visuels. Rosângela Rennó montre ici la fécondité d'une approche croisée, laquelle suppose la coexistence au sein d'une même personne d'un esprit doté de capacité analytique et d'une vraie culture scientifique, et d'un être sensible prêt à expérimenter de nouvelles formes d'organisation de l'espace et du temps.

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à Rosângela Rennó, il n'existait que quelques textes critiques⁸⁹. Ce n'est que plus tard que la critique internationale a commencé à s'intéresser à son travail. La situation qui consiste à être la première ou l'une des premières à écrire sur une œuvre est à la fois excitante et inconfortable. On ne dispose que de deux sources : les entretiens avec l'artiste et le compte rendu que l'on peut faire des œuvres exposées. Il y a donc une prise de risque, car l'on ne dispose pas des balises que constitue l'accumulation des commentaires critiques. Le regard n'est pas contraint, mais il manque de points d'appui. Parler d'un artiste exige un lexique propre et des grilles d'analyse qui pourront être partagées. La situation dans laquelle je me suis trouvée par rapport à Rosângela Rennó n'est pas unique : il n'existait aucune littérature en français ni

⁸⁸ Rosângela Rennó, *Todo aquello que no esta en las imagines. What is not in the Images*, Centro atlántico di arte de Las Palmas di Gran Canaria , 2014.

⁸⁹ Rosângela Rennó, *O Arquivo Universal e outros arquivos.*, Rio de Janeiro, 2003. Ce catalogue de l'exposition au Centro Cultural Banco do Brasil de Rio de Janeiro apparaît à bien des égards comme un livre d'artiste.

en anglais sur Eder Santos et Lucas Bambozzi au moment où j'ai dû analyser leurs œuvres. Il en est de même dans un autre dans un autre registre pour Delphine Gigoux-Martin, pour Alfons Alt et dans une moindre mesure pour Jean-Paul Marcheschi. On sait que les artistes contemporains, quelle que soit leur notoriété, aiment contrôler, ou à tout le moins réguler, les discours qui sont tenus sur eux. Les premiers écrits sur une œuvre sont donc particulièrement délicats car ils doivent respecter scrupuleusement le regard que l'auteur porte sur son œuvre, tout en offrant une analyse qui ne se réduit pas à être tautologique ou redondant par rapport aux propos de l'artiste. J'ai été particulièrement sensible à l'ouverture que permet cette situation. Être pionnier peut signifier deux choses : il s'agit d'abord d'inventer les moyens de rendre compte d'une œuvre et de ses potentialités ; il est nécessaire ensuite de faire partager au public aussi bien qu'au milieu professionnel des jugements esthétiques qui constitueront les premières bases d'un commentaire récurrent destiné à engendrer un nombre indéfini de discours critiques. Ces moments de traduction de moyens plastiques en discours organisé sont sans doute ce qui fait le prix du métier de conservateur ou de critique d'art. Dans ce cas, le critique d'art n'a jamais pour objectif de dénigrer une œuvre ou d'en signaler les limites, il est question plutôt de faire partager sous une forme argumentée la commotion initiale engendrée par une émotion esthétique. Le premier discours sur l'œuvre est aussi celui qui désigne les potentialités de développement. Une telle attitude a une dimension incontestable de pari. Elle s'exerce à un haut niveau d'incertitude et suppose donc une conviction très forte.

Être la première à parler d'un artiste risque toujours de vous faire passer pour un excentrique. Pourtant, c'est la partie la plus stimulante de l'activité d'un conservateur de structures petites ou moyennes. Si l'on considère que les innovations et les formes esthétiques légitimes se déploient du haut vers le bas de la société, on pourrait penser qu'une petite ou moyenne structure ne serait apte qu'à avaliser avec retard des choix esthétiques faits ailleurs. Mais il est une autre lecture possible qu'on pourrait dire *bottom up*, le conservateur provincial peut en quelque sorte interpeller le champ des arts plastiques, faire valoir son point de vue et contribuer à la négociation infinie sur la valeur esthétique. Je ne cacherai pas que la position de découvreur est souvent difficile à tenir. Un conservateur de petit musée a plus de chance d'être l'objet d'injonctions des bureaucraties culturelles ou de l'environnement politique que d'être consultée sur les noms qui vont compter dans le monde artistique qui vient. Pourtant c'est ce qui fait le prix du métier : choisir et faire connaître des artistes dont on estime qu'ils sont importants même s'ils n'ont pas reçu la consécration qu'ils attendent. Quelquefois les choix esthétiques ne sont pas entièrement indépendants des considérations techniques. L'art vidéo est un art éminemment transportable : les artistes pouvaient envoyer leur œuvre par voie postale ou plus tard par internet, contribuant ainsi à une circulation rapide et globalisée des formes symboliques. Ce mode de transport était peu onéreux pour autant que les installations ne soient pas des œuvres de plus en plus complexes. Le moment de la naissance de l'art vidéo créateur au Brésil était caractérisé par le nombre limité de contraintes qu'il offrait. Œuvres

portables, artistes aux prétentions économiques raisonnables et ouverture du champ qui n'était pas encore cristallisé sur des positions, tout cela créait une véritable structure d'opportunité. J'ai eu la chance avec ces artistes brésiliens de les rencontrer alors qu'ils n'étaient pas des stars de l'art. Le monde que j'ai décrit était un monde ouvert, non encore formaté par les contraintes conjointes de l'institution et du marché.

Travaux concernés :

-*Jacqueline Salmon, L'Arsenal*, Toulon, Hôtel des Arts, 2000, 126 p. (direction d'ouvrage avec notamment « La machinerie vide : Jacqueline Salmon et l'Arsenal », p. 19-26 et « Géographie d'une exposition », p. 114).

-*Massimo Vitali, Plages du Var*, Toulon, Hôtel des Arts, 2000, 146 p. (direction d'ouvrage avec notamment « Sur le sable », p. 6-10 et « entretien » p. 85-100).

-« L'animalité photographiée », *Alphons Alt, Bestiarium*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 12-16. (Braus, Allemagne, Lunwerg editores, Espagne, Peliti Associati, Italie, European Publishers Award for Photography 2000).

-« Grains, strates, vers, cadres, scènes : les règles de l'art poétique d'Eder Santos », *Turbulences vidéo*, Vidéoformes 2005, n° 47, mars 2005, p. 50-57 et p. 134-135.

-« Eder Santos : Ilha », Galerie Brito Cimino, Sao Paulo, 2005, (en brésilien), et *Turbulences vidéo*, n° 48, juillet 2005, p. 14-16.

-« Eder Santos, Distorções contidas (Distorsions contenues) », *Turbulences vidéo*, Vidéoformes 2006, n° 51, mars 2006, p. 160-09.

-« Lucas Bambozzi, regard d'artiste », *Turbulences vidéo*, n° 49, octobre 2005, p. 38-43.

-« Rosângelo Rennó, Espelho Diário », *Turbulences vidéo*, n° 50, décembre 2005, p. 3-6 ; version portugaise, in *Transcinemas*, édité par Katia Maciel et André Parente, ed. Contra-Carpa, Sao Paulo, 2009.

-« Rosângela Rennó, pain quotidien, journal quotidien », *Turbulences vidéo*, Vidéoformes 2007, n° 54, mars 2007.

-« Rosângela Rennó : memórias refletidas », *Transcinemas*, ed. Katia Maciel, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2010, p. 321-26.

Autres travaux sur le sujet :

-« Entrelacs : création et document dans le travail de Shelly Silver », *Turbulences vidéo*, n° 52, juillet 2006, p. 17-22.

-« Marcel Odenbach, Du calme pour dire l'horreur absolue », *Turbulences vidéo*, n° 53, octobre 2006, p.13-16.

-« bb4, La biennale de Berlin, visions d'étrangeté et de mélancolie », *Turbulences vidéo*, n° 53, octobre 2006, p. 3-9.

-« Eve Sussmann, L'Enlèvement des Sabines », *Turbulences vidéo*, n° 55, juin 2007, p.15-17.

-« Pour une réflexion anthropologique sur l'espace de la ville de Berlin », *Turbulences vidéo*, n° 55, juin 2007, p.33-36.

-« Fraktale IV, vidéo à mort », *Turbulences vidéo*, n° 50, décembre 2005, p. 14-17.

-« Shirin Neshat », *Turbulences vidéo*, n° 50, décembre 2005, p. 18-19.

Conclusion

La rédaction de ce mémoire a été faite alors que j'occupais des fonctions en un lieu non plus périphérique mais central. Le musée Rodin, situé au cœur du Paris patrimonial, est consacré à un artiste de notoriété mondiale, auquel l'essor du tourisme culturel globalisé a conféré une nouvelle aura. C'est depuis un autre point de vue que j'observe aujourd'hui les formes de relation entre les arts et leur contexte. Mon travail récent a porté sur deux artistes majeurs, Courbet et Rodin. Si ce changement est de nature à enrichir ma perspective, il ne la modifie pas radicalement.

En effet, j'ai essayé, au cours de ce retour réflexif sur mes travaux, de les réexaminer dans un cadre plus sociologique que celui que l'applique ordinairement à mes travaux d'historienne d'art, en réinterrogeant des recherches centrées sur l'analyse des images à partir d'une problématique plus proche de l'histoire sociale. Il n'est pas indifférent qu'Enrico Castelnuovo ait été une référence permanente. Il a été un des grands historiens d'art de son temps, pleinement inséré dans son milieu professionnel. En même temps il a développé des relations de travail avec des anthropologues, des sociologues et des historiens, particulièrement Pierre Bourdieu et Carlo Ginzburg. Depuis le début de mes études à l'Université de Californie, j'ai considéré que l'histoire de l'art devait engager une coopération constante avec les sciences sociales. C'est d'ailleurs le sens que j'ai voulu donner à cette thèse. La décontextualisation produite par

l'autonomisation de l'histoire de l'art affaiblit cette discipline au lieu de l'enrichir. J'ai essayé de montrer la pertinence d'une thématique des rapports entre centre et périphérie pour rendre compte des dynamiques artistiques dans leur complexité. Etre confrontée aux nécessités de la gestion d'établissements culturels permet de rendre ces questions particulièrement concrètes. Tout ce qui touche à la politique d'acquisition ou aux choix d'exposition constitue une sorte de mise en pratique de ces notions. Ce cadre analytique m'a permis de revisiter des travaux qui pouvaient sembler disparates au premier regard mais qui ont une cohérence qui dépasse les conjonctures particulières qui les ont vu naître. Celui de mes textes qui me semble concentrer les thèmes qui sont au cœur de ma recherche est le travail que j'ai consacré aux fauves provençaux. Ces artistes constituent une sorte de cas expérimental : l'enquête historique donne une cohérence à un ensemble d'artistes et montre l'importance des connexions et des liens qui les unissent au centre et à d'autres périphéries artistiques. Les trajectoires individuelles restent très variées et la dynamique collective n'apparaît qu'à partir de l'observation rétrospective. Pour moi, l'histoire de l'art se trouve souvent devant un paradoxe : elle ne traite que de singularités, au travers de l'analyse de différences irréductibles en termes de style et en même temps, elle ne peut prétendre faire des découvertes que si elle met au jour des dynamiques collectives et des structures de perception, comme l'a fait Michael Baxandall dans *L'Oeil du Quattrocento*⁹⁰.

⁹⁰ Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1985.

Mon travail rétrospectif peut être lu comme une sorte de post-scriptum à une série de travaux répartis sur une trentaine d'années : ils en dessinent les principales articulations et y ajoutent l'ambition contextualisatrice que les contraintes de l'action de conservateur ou les obligations du critique d'art ont peut-être laissée dans l'ombre.

Pour finir, je voudrais dessiner une perspective à partir de travaux en cours qui reprennent dans un cadre inédit les notions de centre et de périphérie. Comment analyser un artiste à partir de la périphérie de son œuvre ? Que disent les activités considérées comme mineures du cœur même du projet artistique ? J'ai voulu en traitant de Courbet et de Rodin réintroduire des segments du travail artistique que l'historiographie considère comme secondaires. On pourra voir dans cet intérêt un simple effet de la division du travail dans le champ professionnel. Le centre des œuvres ayant fait l'objet d'une riche historiographie, c'est dans les espaces les plus périphériques qu'il faut aller chercher la possibilité d'écrire des choses inédites sur de grands artistes. L'opération que j'ai tentée avec la peinture de paysage de Courbet s'inscrit dans cette logique. La bibliographie très riche qui lui a été consacrée a peu abordé ce domaine. Les paysages représentent pourtant les deux tiers de l'œuvre de Courbet. Il y a à cela une logique commerciale. Pourtant Courbet a toujours attaché une grande attention à ce genre. Il se concentre dans ses meilleures œuvres sur la fonction symbolique du paysage : on a longtemps oublié que l'*Atelier* de Courbet s'organise autour d'une représentation de paysage. J'ai pu montrer qu'il existe des occurrences avérées de connotations politiques

dans les tableaux de paysage ; c'est le cas par exemple du *Chêne de Flagey*, dit aussi *Chêne de Vercingétorix*, qui symbolise la résistance mais qui est peut-être aussi un autoportrait de Courbet. L'analyse des paysages de Courbet permet aussi un réancrage sur le territoire. La revendication d'appartenance territoriale et politique n'a rien d'un campanilisme mais témoigne de l'engagement républicain. Le parcours que je viens d'esquisser dans ce mémoire n'est pas clos. Depuis quelques années on accorde plus d'importance à l'œuvre dessinée de Rodin. Cette attitude est fidèle aux intentions mêmes de Rodin qui a toujours accordée une place au dessin dès lors qu'il a pu organiser ses propres expositions. Les critiques qui le côtoyaient ont toujours compris l'importance de l'œuvre dessinée et lui-même a pu dire que ses dessins étaient « la clé de son œuvre »⁹¹. Malgré cela, les rapports entre ses dessins et ses sculptures n'ont pas été examinés dans une perspective dynamique. Ce chantier s'ouvre et il est trop tôt pour sauter directement aux conclusions. Mais malgré tout on peut penser trouver des positions du corps qui sont identiques dans les dessins et dans les sculptures sans que les liens aient été trouvés au motif que Rodin n'est pas, quand il dessine, dans une étude préparatoire pour une sculpture. Les très nombreuses femmes à quatre pattes sont dans la même position que la *Muse tragique* du monument à Victor Hugo⁹². La compréhension et l'interprétation de cette figure peuvent s'en trouver

⁹¹ René Benjamin, « Les dessins d'Auguste Rodin », *Gil Blas*, octobre-novembre 1910, p. 16.

⁹² Sophie Biass-Fabiani, « Quand Rodin écrit sur les œuvres », catalogue de l'exposition *Métamorphoses, dans l'atelier de Rodin*, Montréal, musée des beaux-arts, 2015, p. 114-123.

modifiées. Revisiter la sculpture de Rodin à partir de ses dessins, comme il nous y invite, peut apporter un éclairage nouveau : ainsi les marges permettent de reconsidérer le centre.

Travaux concernés :

-« Courbet, paysagiste et républicain », *Courbet peinture et politique*, sous la direction de Noël Barbe et Hervé Touboul, Les cahiers de l'ethnopôle, les éditions du Sekoya, Ornans, 2013, p. 119-143.

-*Rodin/Métamorphoses*, Galerie nationale des Beaux-arts, Sofia, 2014.

-*Métamorphoses. Dans l'atelier de Rodin*, co-direction, Montréal, Yale, 2015.

Sophie BIASS-FABIANI

née en 1958 à Los Angeles

11 rue Bausset, 75015 Paris, +33 (0)6 22 82 20 11 sophie.biass@laposte.net

Études

Études secondaires : Lycée Rabelais, Meudon et Lycée Pilote de Sèvres
1975 : Baccalauréat D, lycée de Sèvres.
1976 : année d'études à l'Université de Californie à San Diego, USA.
1978 : licence d'histoire de l'art, Paris I, Panthéon-Sorbonne
1979 : maîtrise d'histoire de l'art, *Figures de l'amour chez le Parmesan, Amour et érotisme au XVIe siècle*, Paris I, Panthéon-Sorbonne
1980 : DEA d'histoire de l'art, mention art contemporain, Paris I, Panthéon-Sorbonne
1981 : année de recherche à l'Université de Milan, Italie (bourse du gouvernement italien)
1986 : **admission à l'École du Patrimoine**
1988 : **diplôme national de conservateur**
2013- : **Thèse de Doctorat en cours**, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, directeur de thèse E. Ethis, département de culture et patrimoine, *Ecrire l'histoire de l'art de la marge*

Expérience professionnelle

1977 : participation à une série d'enquêtes sur le public du Centre Georges-Pompidou
1978/83/86 : assistante de recherches au Laboratoire de Sciences Sociales, Ecole Normale Supérieure
1983 : stage au musée des Beaux-Arts de Rouen, collaboration à deux expositions temporaires
1986 : traduction d'articles en anglais pour la revue *Actes de la recherche en sciences sociales*
1988 : stage de conservation au Musée du Louvre, Département des Peintures et à l'Inspection générale des Musées classés et contrôlés
1988/89 : collaboratrice à la revue *Préfaces* et traduction d'articles de Leo Steinberg pour l'Echoppe
1989 : chargé d'études, responsable d'un rapport de synthèse sur les artothèques, Délégation aux Arts Plastiques
1990/91 : Conservateur au Musée Fesch, Ajaccio, réalisation du programme muséographique pour la réouverture du musée et mise en place du service éducatif ; responsable de la formation histoire de l'art et musée des guides-conférenciers de Corse, cours à Ajaccio
1991-1998 : Conservateur des musées de Martigues
1998-2001 : Directeur du Centre d'art du Var, Hôtel des Arts, Conseil général du Var, Toulon
2001-2005 : Conseiller aux arts plastiques et aux musées, DRAC AUVERGNE
2005-2007 : Années de recherche à Berlin ; chercheur associé à l'Université d'Avignon, laboratoire culture et communication, intervention en Master de muséologie
2007-2012 : Conservateur du Palais des Papes, Avignon ; chercheur associé à l'Université d'Avignon, laboratoire culture et communication, intervention en master de muséologie (M1 et M2) et en licence d'histoire, participation à la mise en place d'un master patrimoine ouvert en 2010-11
2013- : **Conservateur au musée Rodin chargé des arts graphiques, peintures et art contemporain**

-Membre de la commission départementale des objets mobiliers des Bouches-du-Rhône 1995-98.

-Membre du comité d'acquisition d'œuvres, Frac Paca, 1999-2001.

-Membre du jury de la création vidéo, Vidéoformes, 2003 à 2005.

-Langues étrangères : anglais, italien (traductions publiées en français), allemand

-Publications en français, anglais, portugais, allemand, italien, espagnol, croate, bulgare et danois.

Publications

Art ancien XVIe-XIXe siècles:

-"Catalogue des oeuvres exposées", *"La Jeanne d'Arc" de Paul Delaroche et le Salon de 1824*, Rouen 1983.

-"Cézanne, la rupture avec l'impressionnisme", *L'Estampille*, n° 217, juillet 1988, p. 38-41.

-"Peinture et cynégétique au XVIe siècle, l'exemple du cycle de Diane et Actéon par Le Parmesan à Fontanellato", dans *Destins d'objets*, Paris, La Documentation Française, 1988, p. 21-34.

-Notices de Jacques Blanchard dans le catalogue *Aux origines du classicisme français*, Meaux, 1988, p. 182-87.

-Notices de tableaux pour le catalogue *Le Musée a cent ans*, Toulon, 1988.

-*A l'ami Bigand, Rodin, Redon, Moreau...*, catalogue d'exposition, Martigues, musée Ziem, 1992.

-Articles pour *The Dictionary of Art*, Mac Millan, Londres, 1997.

-*Les plus belles œuvres du musée Ziem*, Martigues, musée Ziem, 2003, 250 p.

Félix Ziem

-*Félix Ziem, Journal (1854-1898)*, édition critique avec G. Fabre, Actes Sud, 1994.

-"Félix Ziem", *L'Estampille*, juillet-août 1994.

-*Félix Ziem*, notices d'œuvres et introduction, Beaune, musée des Beaux-arts, 1994.

-*Félix Ziem peintre-voyageur (1821-1911)*, Actes Sud, 1994, vol. 1 Peintures, 224 p.

-*Félix Ziem peintre-voyageur (1821-1911)*, Actes Sud, 1995, vol. 2, L'œuvre graphique, 328 p.

-"Félix Ziem, Un orientaliste en Russie, 1843-44", in "Les enfants du froid", *Carnets de l'exotisme*, n° 17-18, 1996, p. 104-13.

-"Félix Ziem, peintre de Martigues ou peintre à Martigues ?", in Anne Burdin-Hellebranth, *Félix Ziem 1821-1911*, Paris, 1998, tome 1, p. XIII-XVI.

-« La Venise plurielle de Ziem », *Venise en France du romantisme au symbolisme*, Ecole du Louvre, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Paris, RMN, 2006, p. 235-54.

Fauvisme

-"Le fauvisme provençal, un mouvement introuvable", et notices d'œuvres de : André, Dufy, Derain, Garibaldi, Manguin, Monticelli, Picabia, Puy, Ziem, *Provence, les peintres de la lumière 1874-1920*, exposition itinérante, Marseille, Hôtel de région, Paris, musée du Luxembourg, Lisbonne, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, (traduction en portugais) 1995-96. (co-commissariat de l'exposition). Version espagnole, Mexico, 1998.

-"Marseille, centre artistique ? L'exemple des fauves provençaux", *Marseille XXe un destin culturel*, Marseille, ed. Via Valeriano, 1996, p. 254-256.

-"André Derain, un paysage à Martigues", *Revue du Louvre*, 1998, n° 2, p. 110-13.

Photographie ancienne

-*Venise, Alger, Le Caire et Constantinople, Photographies de la collection Félix Ziem*, Martigues, musée Ziem, 1998, 144 p.

Palais des Papes d'Avignon

-« Un palais bon à re-penser », Congrès Icomos 2008, *Le génie du lieu*, Québec, Canada. (CDRom)

-« A Palace in the City », Congrès IMC 2009, Leeds, Grande-Bretagne.

-« La construction du Palais des Papes », *Religions et histoire*, HS n°2, 4eme trimestre 2009, p. 24-31.

-« La chapelle Saint-Martial et les fresques de Matteo Giovannetti », *Religions et histoire*, HS n°2, 4eme trimestre 2009, p. 32-35.

-« La sculpture du Palais des papes », *Religions et histoire*, HS n°2, 4eme trimestre 2009, p. 35-39.

-« Un chapitre de l'histoire immatérielle du Palais des papes », (colloque international pour le centenaire de Jean Vilar Avignon, 2012), *Cahiers Jean Vilar*, Avignon, avril 2016, p. 108-112.

Art contemporain :

-*Jean-Paul Marcheschi, Etats du feu*, Martigues, musée Ziem, 1992.

-"JP Marcheschi", *Art contemporain en France une situation 1980-1993*, Sofia, 1993, p.70-72.

-« A feu et à sang », entretien, in Jean-Paul Marcheschi, *Le Livre du sommeil*, Somogy, 2001.

- Jean-Paul Marcheschi, Paris, Somogy, 2001, 250 p.
- Jacques Bruel, *Plein sud*, Martigues, musée Ziem, 1993.
- Akenaton, *la Fin de l'H.*, Martigues, musée Ziem, 1993.
- Albert Ràfols-Casamada, *peintures et dessins 1982-94*, Martigues, musée Ziem, 1995.
- Nicolas Valabrègue, *sculptures 1992-96*, Martigues, musée Ziem, 1996.
- Petits et grands papiers d'art contemporain, autour de la collection de Charles-Eric Simeoni*, Martigues, musée Ziem, 1996.
- Claudio Parmiggiani, *Luce, luce, luce*, Toulon, Hôtel des arts, 1999.
- « Skoda, Energie, densité, interactivité », in *Vladimir Skoda : Sphères*, Clermont-Ferrand, 2003, p. 5-6.
- Les plus belles œuvres du musée Ziem*, Martigues, musée Ziem, 2003, 250 p.
- Delphine Gigoux-Martin, Clermont-Ferrand, éd. Un, deux, quatre, 2004.
- Christophe Dalecki, *Petit livre vert*, Clermont-Ferrand, Trames, 2005.
- « L'insoutenable légèreté du moment ultime » in: *Mémoires minuscules : Delphine Gigoux-Martin*, Paris, ed. Lienart, 2011, p. 37-38.

Photographie :

- Jacqueline Salmon, *L'Arsenal*, Toulon, Hôtel des Arts, 2000.
- Sophie Ristelhueber, *La Liste*, Toulon, Hôtel des Arts, 2000.
- Massimo Vitali, *Plages du Var*, Toulon, Hôtel des Arts, 2000.
- « L'animalité photographiée », *Alphons Alt, Bestiarium*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 12-16. (Braus, Allemagne, Lunweg editores, Espagne, Peliti Associati, Italie, European Publishers Award for Photography 2000).
- « Entretien avec Nils-Udo », in *Nils-Udo*, Clermont-Ferrand, 2003, p. 23-26.

Art vidéo :

- « Nathalie Lafortune, Sur le paysage et la vidéo », *Turbulences vidéo*, n°44, juillet 2004, p. 29-32.
- « Grains, strates, vers, cadres, scènes : les règles de l'art poétique d'Eder Santos », *Turbulences vidéo*, Vidéoformes 2005, n° 47, mars 2005, p. 50-57 et p. 134-135.
- « Eder Santos : Ilha », Galerie Brito Cimino, Sao Paulo, 2005, (en brésilien), et *Turbulences vidéo*, n° 48, juillet 2005, p. 14-16.
- « Lucas Bambozzi, regard d'artiste », *Turbulences vidéo*, n° 49, octobre 2005, p. 38-43.
- « Rosângelo Rennò, Espelho Diario », *Turbulences vidéo*, n° 50, décembre 2005, p. 3-6 ; version portugaise, in *Transcinemas*, édité par Katia Maciel et André Parente, ed. Contra-Carpa, Sao Paolo, 2009.
- « Fraktale IV, vidéo à mort », *Turbulences vidéo*, n° 50, décembre 2005, p. 14-17.
- « Shirin Neshat », *Turbulences vidéo*, n° 50, décembre 2005, p. 18-19.
- « Eder Santos, Distorções contidas (Distorsions contenues) », *Turbulences vidéo*, Vidéoformes 2006, n° 51, mars 2006, p. 160-09.
- « Entrelacs : création et document dans le travail de Shelly Silver », *Turbulences vidéo*, n° 52, juillet 2006, p. 17-22.
- « Marcel Odenbach, Du calme pour dire l'horreur absolue », *Turbulences vidéo*, n° 53, octobre 2006, p.13-16.
- « bb4, La biennale de Berlin, visions d'étrangeté et de mélancolie », *Turbulences vidéo*, n° 53, octobre 2006, p. 3-9.
- « Rosângela Rennò, pain quotidien, journal quotidien », *Turbulences vidéo*, Vidéoformes 2007, n° 54, mars 2007.
- « Eve Sussmann, L'Enlèvement des Sabines », *Turbulences vidéo*, n° 55, juin 2007, p.15-17.

-« Pour une réflexion anthropologique sur l'espace de la ville de Berlin », *Turbulences vidéo*, n° 55, juin 2007, p.33-36.

- « Rosângela Rennô : memórias refletidas », *Transcinemas*, ed. Katia Maciel, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2010, p. 321-26.

Publications récentes

-« Marseille a City beyond Distinction », (co-auteur Jean-Louis Fabiani) in « *L'Invention du Midi* » : *The Rise of the South of France in the National and International Imagination from 1850 to the Present*, Nottingham French Studies, numéro spécial sous la direction de Nicholas Hewitt et Tania Woloshyn, printemps 2011, vol. 50, n°1, p. 83-94.

- « La collection privée comme lieu de savoir : le cas de la Sammlung Hoffmann à Berlin », (co-auteur Jean-Louis Fabiani) in *Anthropologie des collectionneurs*, sous la direction d'Odile Vincent, Paris, éd. Créaphis, 2012, p 79-94.

-« Courbet, paysagiste et républicain », *Courbet peinture et politique*, sous la direction de Noël Barbe et Hervé Touboul, Les cahiers de l'ethnopôle, les éditions du Sekoya, Ornans, 2013, p. 119-143.

-« La censure et l'anomie institutionnalisée : sur quelques affaires paradoxales dans l'art contemporain », (co-auteur Jean-Louis Fabiani), *La matière et l'esprit*, Université de Mons, numéro spécial *Censures*, 2013, n°25-27, p. 25-41.

Rodin

-*Rodin/Métamorphoses*, Galerie nationale des Beaux-arts, (version bilingue français bulgare) Sofia, 2014.

-Notices Rodin, dessins d'architecture, *Cathédrales 1789-1914, Un mythe moderne*, Rouen, Musée des Beaux-arts, Somogy, Paris, 2014, p. 320-23.

-*Métamorphoses, Dans l'atelier de Rodin*, Musée des Beaux-arts de Montréal, Cinq continents éditions, Montréal, 2015 ; *Métamorphoses, In Rodin's Studio*, id., (version anglaise). Co-direction d'ouvrage, « Rodin Métamorphoses », p. 20-27, « Les figures échappées de la Porte de l'Enfer », p. 36-41, « la Fragmentation des figures », « l'Assemblage », « l'Agrandissement », « le Rôle du socle », p. 52-91, « Quand Rodin écrit sur les œuvres », p.114-139, « les Dessins », p. 134-39, « Anthologie Truman Howe Bartlett et Visites d'atelier, textes réunis et présentés », p. 215-276.

-«Rodin, A Bold Draughtman », in *Rodin in Mestrovic's Zagreb*, (édition bilingue anglais croate), Zagreb, 2015, p. 52-55.

-« Los dibujos de Rodin para la Puerta del Infierno », « Les dessins de Rodin pour la Porte de l'Enfer », *La Puerta del Infierno*, Mexico, Museo Soumaya Fondatiò Carlos Slim, 2016, p.139-163, (édition trilingue espagnol, français anglais).

« Rodin et ses écrivains Deux nouveaux dessins acquis par le musée Rodin », *Revue du Louvre-Revue des Musées de France*, 2016, n°1 , p. 76-83.

-« Fluidity and Energy in Rodin's Drawings : Violence and Sensuality », *Flygtien ojeblikke : Tegninger af Auguste Rodin, (Fleeting moments: Drawings by Auguste Rodin)*, Statens Museum for Kunst, Copenhague, 2016, p. 119-169, (édition bilingue anglais et danois).

-« Traduire l'Enfer, les dessins noirs de Rodin », *L'Enfer selon Rodin*, Paris, musée Rodin, 2016, p. 36-49.

-« Une conception expérimentale de la sculpture de Rodin », *Rodin*, Paris, Canopé, oct. 2016.

-Notices « Extremes poses, Inscriptions, Reorientations, Folding » pour le catalogue d'exposition, *Rodin and Danse : The Essence of Movement*, The Courtauld Gallery, Londres, oct. 2016, p. 126-128, p. 129-132, p. 133-137, p. 170-177.

Divers

-22 comptes rendus de livres pour la revue *Préfaces*, Paris, 1988-90.

-Notices pour le répertoire des donateurs dans *Les donateurs du Louvre*, Paris, RMN, 1989.

-*Revue du Louvre*, "Nouvelles acquisitions du musée Ziem", 1992, 1993 et 1994 ; « Exposition » 1994.

-*Guide illustré Provence-Alpes-Côte d'Azur*, notice Martigues, Gallimard, 1994.

-*L'oeil à l'œuvre*, petit journal du musée Ziem, n° 8 à 16, Martigues, 1991-1999.

-*Quatre pages*, n° 1 à 5, Toulon, Hôtel des arts, 1999-2001.