




Table ronde animée par Emmanuel Latreille  
et Jean-François Pinchon

## Paroles d'artistes sur l'Art contemporain et Archéologie, quels dialogues ?

 JOHAN CRETEN (sculpteur)  
**L'intégration, le dialogue et le  
concept des inclusions d'œuvres  
dans des lieux historiques**

Il s'agissait d'une intervention de trente minutes sur l'intégration, le dialogue et le concept des inclusions de l'œuvre de Johan Creten dans des lieux historiques : du château Renaissance de Chareil-Cintrat (Auvergne) à la Citerne Yerebatan à Istanbul, en passant par les salles Palissy du musée du Louvre, la salle des musées du Château d'Oiron et le musée de la Chasse et de la Nature de Paris... afin de trouver une alternative au *White Cube* et de trouver une ambiance permettant un dialogue pertinent avec l'œuvre présentée. La proposition du *White Cube* restant néanmoins valable dans d'autres circonstances. Dans le colloque,

cette intervention de Johan Creten prenait la forme du commentaire d'un *powerpoint* mis au point par l'artiste.

« Depuis 1991, date à laquelle Johan Creten a présenté ses œuvres dans l'exposition *En quarantaine* dans le Brise-lames de la ville de Sète, l'artiste n'a de cesse de mettre son travail en dialogue avec des lieux chargés d'histoire ».

Voici les informations relatives aux images montrées lors de son exposé :

- Images 1 et 2 : 2006, Chambre de Johan Creten à la Manufacture nationale de Sèvres, avec une couverture Navajo et des bronzes européens d'époque Renaissance et Baroque.
- Images 3, 4 et 5 : 1988, *Kunstkamer. Installation et performance*, Galerie Meyer, Paris, France.



Image 1, Johan Creten, Chambre Sèvres.

*La Langue-1*, 1986, engobes sur terre cuite, 27 x 65 x 15 cm, pièce unique. Édition de 8 exemplaires en bronze. Collection privée.

- Images 6, 7 et 8 : 1991, *En quarantaine*, installation, Brise-lames, Sète, France.

*Nur ein fisch*, 1992, Platine et émail sur terre cuite. Quatre éléments, chacun : 20 x 20 x 93 cm. Collection FRAC Auvergne (acquisition en 1994).

- Image 9 : 1994, *La Mort d'Adonis*, Château de Chareil-Cintrat, Chareil, Auvergne, France.

- Image 10 : 1994-1995, *La Mort d'Adonis*, Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay, France. *La Vengeance de la Gorgone / Le Cygne Noir*, 1994, installation : un cygne avec dix œufs, trois nids avec sept glands, terre cuite pétrifiée et émaillée, chaque nid : 21 x 85 x 43 cm. Cygne : 92 x 47 x 55 cm. Gland : environ 29 cm x diamètre 11 cm. Œufs de dimensions variables. Collection de l'artiste.

- Image 11 : 1994, *La Mort d'Adonis*, Château de Chareil-Cintrat, Chareil, Auvergne, France.

*Les Coqs*, 1994, émail sur terre cuite, 112 x 107 x 51 cm, pièce unique. Collection privée.

- Images 12, 13 et 14 : 1997, Installations, Villa Médicis, Rome, Italie, Citerne romaine. *Torso 1 - Rosa or the pleasures of Istanbul*, 1997.

Engobes sur terracotta émaillée, 86 x 50 x 60 cm, pièce unique. Collection Robert and Betsy Miller, New York, Etats-Unis.

- Image 15 : 1997, Installations, Villa Médicis, Rome, Italie. Citerne romaine.

*Femme en fleurs / Donna di fiori blu*, 1997, engobes sur terracotta émaillée, 86 x 50 x 60 cm, sculpture unique. Collection privée, Allemagne.

- Images 16 et 17 : 1997, *On life, beauty, translations and other difficulties*, 5th International Istanbul Biennial Artists, The Yerebatan Cistern, Istanbul, Turquie.

*Torso 4*, 1997, grès émaillé. Sculpture : 71.1 x 45.7 x 30.5 cm. Base : 49.5 x 45.7 x 35.6 cm, sculpture unique. Collection particulière New York, États-Unis.

- Images 18 et 19 : 2005, «Contrepoint. De l'objet d'art à la sculpture - Porcelaines contemporaines», Musée du Louvre, Paris, France. Salles du département des Objets d'art, salle Palissy.

«Odore di Femmina de Sèvres», 2006, torse en biscuit de porcelaine chamottée de Sèvres, édition limitée à 2 exemplaires signés + 1EA + 1 modèle pour Sèvres. Collection particulière. Collection LHOIST, Limelette, Belgique. Collection Manufacture nationale de Sèvres.

- Images 20 et 21 : 2005, *Contrepoint. De l'objet d'art à la sculpture - Porcelaines contemporaines*, Musée du Louvre, Paris, France.

- Image 22 : 2006, *Céramique fiction*, Musée

des Beaux- Arts / Musée de la céramique, Rouen, France

Présentation devant les tableaux de Luca Giordano *Le Bon Samaritain* et de Diego Velázquez *Démocrite*

*Vague pour Palissy*, 2004-2005, grès chamotté de Sèvres, émaillé, et cristallisations, 11 x 84 x 75 cm, pièce unique. Fonds Municipal d'Art Contemporain, Paris (achat en 2006).

• Image 24 : 2005, *Contrepoint. De l'objet d'art à la sculpture - Porcelaines contemporaines*, Musée du Louvre, Paris, France.

• Images 25 et 26 : 2006, *Céramique fiction*, Musée des Beaux- Arts / Musée de la céramique, Rouen, France.

*La Très grande Vague pour Palissy*, 2004-2005, grès chamotté de Sèvres, émail vert, rose et bleu et cristallisations, 127 x 136 x 80 cm, pièce unique. Musée d'art moderne et contemporain, Oostende, Belgique.

• Image 27 : 2007, *Johan Creten. Tour des Forces* dans le cadre de la Biennale ARTour 2007, Musée Royal de Mariemont, Belgique.

• Image 28 : 2008, *Johan Creten: La Femmina*, à l'occasion de la manifestation *La Dégelée Rabelais*, Musée Archéologique, Lattes, France.

*Odore di Femmina, La Rafale*, 2006, grès chamotté de Sèvres, émail bleu de Sèvres et cristallisations, 107 x 62 x 50 cm, pièce unique. Collections du Musée des Beaux-Arts de Mariemont, Belgique.

• Image 29 : 2010, *Circuit céramique: la scène française contemporaine*, Musée des Arts décoratifs, Paris, France

*Odore di Femmina de Sèvres*, 2006, torse en porcelaine chamottée, émail vert et rose, cristallisations 93 x 55 x 34 cm, édition limitée à 2 exemplaires signés + 1EA + 1 modèle pour Sèvres. Collection du Musée des Arts décoratifs, Paris.

• Image 30 : *Johan Creten: La Femmina*, à l'occasion de la manifestation *La Dégelée Ra-*

*belais*, Musée Archéologique, Lattes, France. *Vulve de roses*, biscuit de porcelaine, 33 x 26 x 12 cm. Collection de l'artiste.

• Images 31 et 32 : 2007, *Johan Creten. Tour des Forces* dans le cadre de la Biennale ARTour 2007, Musée Royal de Mariemont, Belgique.

• Image 34 : 2010, *Who's afraid of the museum?*, Museum Hof van Busleyden, Malines, Belgique (exemplaire doré).

*Why does strange fruit always look so sweet?*, 2002, bronze, 99 x 30 x 33 cm, édition de 7 exemplaires + 3 EA, dont 4 exemplaires dorés. Collection privée, Belgique.

• Images 33, 35, 36 et 37 : 2008, *Johan Creten: La Femmina*, à l'occasion de la manifestation *La Dégelée Rabelais*, Musée Archéologique, Lattes, France

*Why does strange fruit always look so sweet?*, 1999-2004, bronze patiné, 305 x 114 x 102 cm. Collection privée, courtesy Galerie Perrotin, Paris.

*La Cathédrale*, 1992-2000, bronze à la cire perdue d'après sculpture en grès, 190 x 50 x 53 cm, édition 3 exemplaires + 2 EA. Collection privée, courtesy Galerie Almine Rech, Bruxelles.

• Image 38 : 2003, *Johan Creten*, Musée Lattara, France.

*I'm a good horse on a soft brick*, 2002, terre cuite avec émail et lustre sur une brique de cuisson molle, 84 x 74 x 46 cm, pièce unique. Collection privée, courtesy Galerie Almine Rech.

• Image 39 : 2010, *Who's afraid of the museum?*, Museum Hof van Busleyden, Malines, Belgique.

*Miami Wave*, 2003, grès émaillé, 100 x 100 x 50 cm. Collection privée, courtesy Galerie Transit, Mechelen, Belgique.

• Image 40 : 2008, *Johan Creten, sculptures*, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, France.



Image 33, *La Cathédrale et La Femmina.*



Image 36, *La Cathédrale.*



Image 38, *I am a good horse on a soft brick*.

*Narcissus saved*, 2005, sculpture unique, grès émaillé, émail de lave et carbontrapping. 109 x 68 x 76 cm. Collection du Musée de la Chasse et de la Nature, Paris.

- Image 41 : 2008, *Johan Creten, sculptures*, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, France. *Petite Vague pour Palissy*, 2006, grès chamotté et émaillé de Sèvres, cristallisations. 60 x 55 x 48 cm, édition de 9 exemplaires + 2 EA + 1 modèle pour Sèvres. Collection privée, Paris.

- Image 42 : 2008, *Johan Creten, sculptures*, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, France.

*La Langue*, 1986, bronze, 27 x 65 x 15 cm, édition de 8 exemplaires en bronze. Collection Fondation Hippocrène, Paris.

- Image 43 : 2008, *Johan Creten, sculptures*, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, France.

*Les Amants, Eléphant*, 2005-2007, sculpture en bronze d'après pièce unique en grès, 58 x 92 x 65 cm, édition 1/8+2 EA. Courtesy Galerie Perrotin, Paris.

*Les Amants, L'Œil d'argent*, 2005-2007, sculpture en bronze d'après pièce unique en grès, 63 x 55 x 37 cm, édition 1/8+2 EA. Courtesy Galerie Perrotin, Paris.

*Les Amants, Les Poulpes*, 2006-2007, sculpture en bronze d'après pièce unique en grès, 55 x 72 x 53 cm, édition 1/8+2 EA. Courtesy Galerie Perrotin, Paris.

*Les Amants, La Perle*, 2005-2007, sculpture en bronze d'après pièce unique en grès, 44 x 82 x 46 cm, édition 1/8+2 EA. Courtesy Galerie Perrotin Paris.

- Images 44 et 45 : 2011, *Bestes, bestiaux et bestioles (Genèse)*, dans le cadre de la manifestation nationale Monuments et animaux, Château d'Oiron, Oiron, France.



Image 38, *I am a good horse on a soft brick.*

*Muses et Méduses*, 2005-2011, sculpture en résine simulation bronze, d'après grès unique, pièce unique, 183 x 300 x 70 cm. Courtesy Johan Creten.

*Les Amants, Eléphant*, 2005-2007, sculpture en bronze d'après pièce unique en grès, 58 x 92 x 65 cm, édition 1/8+2 EA. Courtesy Galerie Perrotin, Paris.

• Image 46 : 2011, *Bestes, bestiaux et bestioles (Genèse)*, dans le cadre de la manifestation nationale Monuments et animaux, Château de Oiron, Oiron, France.

*Les Amants, L'Œil d'argent*, 2005-2007, sculpture en bronze d'après pièce unique en grès, 63 x 55 x 37 cm, édition 1/8+2 EA. Courtesy Galerie Perrotin, Paris.

• Images 47, 48 et 49 : 2011, *Johan Creten. Pliny's Sorrow*, Almine Rech Gallery, Bruxelles, Belgique.

*La Mamma morta*, 2011, sculpture en bronze, pièce unique d'après un modèle réduit en porcelaine, modelée par l'artiste. Collection privée, Paris. Technique : fonte de bronze, technique de la cire perdue, cire retouchée par l'artiste, patinée. Signée, datée, titrée, tampon d'aigle, sigle du fondeur. Hauteur totale : 408 cm. Constitué de 2 éléments : socle : 174 x 88 x 86 cm, 280 kg et torse de femme : 234 x 82 x 74 cm, 450 kg. Courtesy Almine Rech Gallery, Bruxelles, Belgique.

*La Borne*, 2011, sculpture en bronze d'après un modèle réduit en terre cuite, épreuve d'artiste 1/1 d'une édition 3 + 1 EA. Technique : fonte de bronze, technique de la cire perdue, anneaux en laiton patiné. Patinée, signée, datée, titrée, tampon d'aigle, sigle du fondeur. 282 x 43,5 x 43,5 cm. Courtesy Almine Rech Gallery, Bruxelles, Belgique.

*Le Rêve de la baronne*, 2011, sculpture en bronze, épreuve d'artiste 1/1 d'une édition 3 + 1 EA. Technique : fonte de bronze, technique de la cire perdue, éléments mé-

caniques, bronze soudé patiné. Signée sur la base du temple, non datée, non titrée, tampon d'aigle au-dessus des bougeoirs sous la table, sigle du fondeur. Diamètre : 112 cm. Hauteur : 101 cm. Courtesy Almine Rech Gallery, Bruxelles, Belgique.

*The Tempest*, 2011, sculpture en résine finition simulation bronze d'après un modèle réduit en grès, épreuve d'artiste en résine 1/1 d'une édition en bronze 2 + 1 EA. Non datée, non titrée. Hauteur : 3m50. Courtesy Almine Rech Gallery, Bruxelles, Belgique.

*Pliny's sorrow (grande version)*, 2011, sculpture en résine finition simulation bronze d'après un modèle réduit en grès, épreuve d'artiste en résine 1/1 d'une édition en bronze 1 + 1 EA. Non datée, non titrée. Hauteur : 4m50. Courtesy Almine Rech Gallery, Bruxelles, Belgique.

- Fig. 5 : Image 48, Johan Creten exposition Almine Rech, Belgique. © Johan Creten

<http://www.youtube.com/watch?v=WnGkea8KnRA>

[http://www.perrotin.com/artiste-Johan\\_Creten-36.html](http://www.perrotin.com/artiste-Johan_Creten-36.html)

<http://www.alminerech.com/en/artists/14/Johan-Creten>

NORA MARTIROSYAN (artiste plasticienne et cinéaste)

### Trous de mémoire

Site archéologique Lattara – Musée Henri Prades (22 novembre 2008 au 28 janvier 2009)

«Le lien direct à l'espace muséal ne m'intéresse pas en tant que tel. Mon travail porte principalement sur la réalisation de films, qui trouvent ensuite leur place dans les musées. Mes créations sont également montrées dans des festivals, mais finalement quelque soit le lieu de présentation, ce qui est important, c'est le contenu, le sens du travail



et non sa destination finale. Depuis mes débuts, mon propos a porté sur la question de l'histoire et des histoires personnelles qui en découlent. Comment un individu fait-il appel à sa mémoire, à sa culture, et comment l'histoire façonne-t-elle les destins personnels? La plupart de mes films, *1937* par exemple, se construisent de la même manière, avec une part de fiction, apportée par la présentation de scènes muettes qui appellent, avec constance, des liens entre le passé, le présent et le futur, ces notions que l'on rapproche de l'Histoire.

Évoquer l'Histoire peut sembler parfois prétentieux. Cette notion implique la mise en place de sous-chapitres avec la présentation des faits historiques ainsi que leur interprétation qui devient le fondement de mes œuvres filmiques. La mémoire de l'interprétation des faits est le thème majeur de mes productions, avec toutes les dérives qui surgissent de la mémoire, à partir de faits réels.

Récemment, l'Archéologie de manière très fictive est rentrée dans mon champ d'investigation. Ainsi que l'analyse politique et géographique **qui** découle de conflits actuels, **qui** ne rentrent pas dans la case de l'Histoire, au sens préalablement entendu. L'installation vidéo *Ararat* évoque ce mont biblique très connu en raison de son lien profond avec l'arche de Noé. C'est une œuvre qui, cette fois, fait appel à des aspects personnels liés notamment à mes origines, étant née non loin de ce lieu. Je vis cette histoire comme une histoire personnelle, et j'ai souhaité établir un lien réel avec le génocide arménien, l'Arménie étant mon pays natal. Il se trouve qu'aujourd'hui, le mont Ararat est le symbole identitaire des Arméniens, l'équipe de football nationale porte, par exemple, le nom de ce mont... Nous sommes donc sur un rapport à la fois

étrange et fascinant avec l'Histoire, avec des liens nouveaux qui se tissent entre les faits et la mémoire. Cependant, ce mont ne se situe plus, aujourd'hui, sur le territoire arménien, mais en Turquie. Cela montre finalement que ce lieu géographique dérive de nos jours vers un pur symbole, une sorte de fantôme, qui se trouvait être à la base de ma réflexion pour la conception de cette œuvre. L'idée principale qui ressort de cette vidéo est la possibilité pour un lieu haut en symboles de se démultiplier dans divers aspects plus abstraits qui font appel à une mémoire aussi vaste que sa propre définition. Comment la montagne peut-elle parler pour elle-même sans le *pathos*, et comment le film à proprement parler peut, tout aussi bien que la peinture ou la sculpture, évoquer la texture, le côté tactile? La superposition des images a été, pour moi, une réponse exemplaire à ces questionnements, m'aidant aussi à trouver l'image « vraie » de cette montagne qui, façonnée par l'Histoire, ne peut se réduire à d'une définition particulière et unique.

À Lattara, j'ai pu produire le film *Les Complices*. J'avais en tête la définition française de ce terme, c'est-à-dire la complicité entre deux personnages que sont, d'une part, une femme, porteuse de son histoire personnelle, et d'autre part, un jeune garçon qui lui ne parle pas, restant muet en visitant les lieux évoqués par cette femme. Il ressort de ce film que le garçon devient en quelque sorte l'acteur d'un nouveau présent et d'un futur à venir, le passeur d'une histoire à transmettre. À partir du film *Les Complices*, dont une des scènes a été tournée dans le musée archéologique de Lattes, je pense aujourd'hui écrire un long métrage, qui sera un aboutissement de ce questionnement sur la notion d'Histoire et d'histoires, à la fois fictives et réelles. Cette nouvelle



*Les Complices.*

fiction met en scène un archéologue français qui part au Haut Karabagh, un lieu situé entre l'Arménie et l'Azerbaïdjan. C'est un lieu marqué par d'importants conflits militaires commencés sous l'époque de l'Union Soviétique. Depuis 1994, toute la population de cette zone vit sans autorité nationale. Le « cessez-le-feu » y est appliqué depuis plus de quinze ans. Pleurant les morts de la guerre passée, dans l'attente d'un nouveau conflit à venir, la population voit s'établir l'archéologue, qui cherche les traces, les vestiges des diverses périodes. N'oublions pas que la découverte d'objets archéologiques en temps de guerre se trouve liée à des enjeux politiques, une problématique qui m'a longtemps inspirée et qui m'interroge depuis longtemps. L'Archéologie, dans son rapprochement avec l'Art contemporain dans des musées ou dans divers événements

culturels, n'explore pas toujours l'idée que l'archéologie reste manipulable, interprétable, et susceptible, comme le sont les images d'archives, d'être potentiellement utilisée à des fins politiques. Ce film portera sur cette réflexion tout aussi complexe que fondamentale».

**EMMANUELLE ÉTIENNE**

(artiste plasticienne)

**Véra d'or**

Exposition au site archéologique

Lattara – Musée Henri Prades

du 9 juillet au 3 octobre 2010

« Mon intervention au musée archéologique Lattara ne répond pas à un intérêt particulier porté au lieu en tant que type: le musée. Quand Isabelle Grasset m'a proposé d'expo-

ser dans ce cadre, à l'occasion de la manifestation Casanova forever, le musée en tant que tel **spécifiquement** ne m'intéressait pas. Le musée ne me fascine pas, peut-être parce que, comme on le souligne inévitablement, je suis fille d'archéologue, que j'ai parcouru au cours de mon enfance nombre de musées, notamment les réserves, – qui sont pour moi les parties les plus intéressantes des institutions archéologiques. J'entretiens donc, sans doute, avec ces lieux une relation un peu particulière faite de familiarité et de détachement.

C'est à la personnalité d'Isabelle Grasset, à nos « échanges » et à la confiance qui m'était faite (je pense également à Emmanuel Latreille, le directeur du FRAC Languedoc-Roussillon) que je dois d'avoir surmonté une certaine distance dubitative quant à la confrontation avec le musée... Par contre, et à rebours, travailler au sein de cet espace a sans doute été une gageure et un véritable moteur dans la réalisation des pièces que j'ai proposées pour l'exposition.

En effet, l'espace du musée institue dans ses mises en scène une relation particulière aux objets/vestiges. Il a son propre mode de représentation **s** lié à la question de la conservation, mais aussi aux dispositifs pédagogiques et à la sacralisation de la culture (mémoire collective). Il est souvent demandé aux artistes qui y interviennent de se glisser à l'intérieur de cette sorte de théâtralisation, qu'il faut évidemment prendre en compte, mais en sachant que les œuvres, surtout lorsqu'il s'agit de sculptures, viennent alors mimer ou redoubler ces codes de présentation en créant, *a minima*, un écart de curiosité.

S'il y a donc eu, au départ, une sorte d'inquiétude face au lieu du projet, elle s'est rapidement transformée en une question

simple : « comment « investir » cet espace sans s'y soumettre, sans s'y plier et sans le nier ? » La forme de l'installation m'a semblé être la meilleure alternative au problème qui se posait.

Les pièces créées pour l'occasion sont donc, en partie, des spéculations, des hypothèses à partir de ces interrogations : faire cohabiter en un même lieu des objets issus d'époques et de temps, de préoccupations et de nécessités très éloignées, voire si différentes ! La problématique était rendue encore plus complexe dans le cadre de cette invitation, par la figure tutélaire de Casanova qui introduisait, malgré la latitude que l'on pouvait envisager, une autre époque et un autre régime *des sens*. Par ailleurs, la configuration architecturale particulière du musée de Lat-tara – trois niveaux et une mezzanine communiquant par des rampes en pente douce et des escaliers – rendait indispensable, la prise en compte des voies de déambulation entre les étages. Il fallait, à mon avis, créer des points forts, autonomes et décalés, qui permettraient aux pièces de dialoguer d'un niveau à l'autre. Ces remarques montrent que, ne souhaitant pas jouer le jeu de la muséologie, je n'ai finalement pas cessé de régler des questions d'équilibre entre mes pièces et l'espace du musée.

C'est à partir d'un espace central (celui du matériel et des stèles funéraires) défini au niveau médian, que les pièces et les installations évoquées dans la communication d'Isabelle Grasset se sont déployées. Je me suis particulièrement concentrée, à cet emplacement, sur la conception d'une installation, *Véra d'or*, qui devait, de mon point de vue « condenser » les questions de cohabitation, de coexistence que je viens d'évoquer. Le processus d'élaboration de



*Véra d'or*, acier, verre gravé et film sans tain, 2010.



*Véra d'or*, acier, verre gravé et film sans tain, 2010.

cette pièce a été entièrement conduit par la tension qui devait se créer et être maintenue entre l'espace de présentation (aux données culturelles, symboliques fortes...) et la présence spécifique d'un volume qui doit beaucoup à l'esprit minimaliste des années 70<sup>1</sup>, même s'il s'incarne ici dans la forme stylisée de la maison.

Construite sur le schéma d'une « petite maison » dont tous les pans, légèrement inclinés, semblent tendre vers un point de fuite, ce volume a pour spécificité d'avoir été érigée au nombre d'or et en se basant sur le modulator du Corbusier.

Autre particularité, *Véra* est en verre (comme une serre) mais recouverte de films sans tain. Jouant de ce paradoxe: refléter l'environnement d'un côté et permettre de l'autre, « de voir à travers » (définition littérale de la perspective), le dispositif offre la possibilité de faire l'expérience de deux perceptions de l'espace. À l'extérieur *Véra* se pose et réfléchit; à l'intérieur elle est plongée dans la pénombre. Y pénétrer c'est passer un seuil qui demande un temps d'adaptation pour découvrir un dessin gravé qui circule sur ses pans de verre. Loin de s'imposer, ces gravures sur-impressionnent et mettent en perspective les vues de l'exté-

1. Loin d'être une artiste de la lignée minimaliste ou post-minimaliste, mon travail est grandement inspiré par certaines expériences ontologiques et formelles de ce moment et des artistes qui l'ont traversé. Je pense en particulier à Dan Graham, qu'il est impossible de ne pas évoquer dans ce cas particulier ou à Robert Smithson (série de 12 photographies de « déplacements de miroirs »).

rieur selon le principe du miroir sans tain (voir sans être vu). En l'occurrence elles se superposaient aux statues antiques cadrées par les montants en acier de la structure. Le dessin flottant dans une « irrésolution » provoquée par la pénombre, laisse la place aux projections... L'idée de perspective est redoublée par le dessin gravé qui déploie sur toutes les surfaces une architecture stylisée qui pourrait être celle d'un palais (vénitien ?). Ce dessin linéaire est élaboré de façon très classique à partir de plusieurs point de fuites et représente des volées d'escaliers montants et descendants, devant, sur la droite et sur la gauche, donnant accès à des portes, des fenêtres ou des balcons. Le point de vue est donné depuis un palier sur lequel l'invité peut imaginer se trouver. La position de l'Homme debout, sur le seuil – et l'on retrouve là Casanova – se retourne quand le visiteur fait volte-face pour sortir. Son image se reflète alors dans les deux parois et la porte, redoublées de film sans tain.

*Véra d'or* est conçue comme un dispositif optique, une structure à degrés progressifs de pénétration, une installation perceptive et réflexive. Le travail de dessin gravé sur les pans de verre de la pièce *Véra d'or* recoupe et fait la synthèse de deux pistes du travail : *le cycle de Véra* qui depuis quelques années prend la « petite maison<sup>2</sup> » pour module et

*les dessins piqués* sur adhésifs transparents ou sur calques qui constituent une autre partie de mes recherches sur la vitre et le point de vue. *Véra d'or* est donc la dernière étape de ces séries, celle qui érige le module à échelle humaine et fait écho dans l'exposition aux spirales en forme de labyrinthe, pièce *in situ* en béton coulé, affleurant à la surface de la cour d'entrée du musée. Son implantation et son dispositif lui confèrent un rôle important dans l'exposition : par sa présence butée mais réfléchissante, elle permettait aux autres pièces, d'allure plus confidentielle, de se redistribuer sur tous les étages et de s'immiscer, pour certaines jusque dans les vitrines<sup>3</sup> ».

MEHDI MELHAOUI (artiste plasticien),  
**Points d'ancrage**

Exposition au site archéologique Lattara –  
Musée Henri Prades du 7 mai au 11 juillet  
2011

« Cette exposition a été pensée à travers une position de résistance par rapport à une problématique actuelle, également historique, sur le flux migratoire. Plus particulièrement, il est question de la Méditerranée, entre Afrique et Europe, et de sa dimension historique, car depuis des millénaires les migrations ont forgé son histoire. Ce qui pousse certaines personnes à partir de leur pays natal sont l'exil, le nomadisme, l'expatriation, la fuite dans

---

2. Cette « forme » de petite maison ou de sarcophage a été choisie pour une série d'installations. À l'origine de taille incertaine (son format ne correspond ni à celui d'une maquette ni d'une maison de poupée) la première *Véra* a subi nombre de transformations et de déplacements liés aux matériaux dans lesquels elle est chaque fois réinterprétée. Ces refontes prennent en compte les conditions et les lieux de présentation de la pièce. Dans cette version, la structure n'a pas seulement subi des déplacements de matériau ou d'échelle mais aussi de proportions.

3. Des séries de pièces en verre soufflé et parfois gravées (dont certaines projetaient les ombres portées de leurs dessins) ont été réalisées à l'occasion de cette exposition. Leur présence « précieuse » ou minimale, (le musée de Lattara possède une collection de verres antiques) était associée à une vidéo projetée *Souffleurs*.

un langage plastique et poétique. Le site archéologique Lattara est lui-même un port antique disparu au cours du temps, perdu à jamais, bien qu'encore vivant à travers certains objets retrouvés et exposés dans les vitrines. Ces objets en verre, en bronze ou en pierre ont nourri ma réflexion. Mais l'art se souvient de quoi ?

Le lien entre l'Antiquité et la Contemporanéité a été conçu comme un véritable dialogue entre les temps, où le contemporain et l'antique ne feraient plus qu'un. Non pas comme une continuité temporelle, mais comme une pliure devenant intemporelle. La migration a toujours existé et existera toujours. Il s'agit de démonter le temps pour le remonter aux deux sens du terme.

En installant *Boat*, sculpture en bronze flottant dans les aires du jardin, j'ai découvert de petits fragments de céramique. Il y en avait un peu partout, le sol devenant la trace d'un vécu, d'une histoire. Ici, le temps signe son empreinte. Le temps devient socle de *Boat*, aussi sujet, parce qu'il est plissement du dehors et, à ce titre, fait passer tout présent dans l'oubli, bien qu'il garde tout le passé dans la mémoire. L'oubli apparaît comme l'impossibilité du retour et la mémoire comme la nécessité du recommencement.

Un lien : la Méditerranée, deux visions différentes. La mer, il faut l'imaginer, la voir avec le regard d'un homme de jadis : limite, barrière étendue jusqu'à l'horizon, comme une immensité obsédante, omniprésente, merveilleuse et énigmatique. La Méditerranée, on la connaît tous, même trop. Nous l'envahissons sans l'assimiler autrement qu'en surface, et elle se trouve elle-même menacée d'être assimilée par nous et réduite à l'état d'objet. La sculpture *Porter son horizon* montre cette Méditerranée fragile, dévoilant en transparence son inti-

mité et faisant ombre à son socle, un autre navire ou objet informe en plomb. Depuis lors, la Méditerranée se rétrécit chaque jour un peu plus. Pendant des millénaires, les migrations ont fait l'histoire de la Méditerranée, aujourd'hui elles menacent de la défaire. Nous pouvons porter ces deux regards dans le temps sur la Méditerranée des migrations : d'une part, une mer sauvage inconnue à ne pas franchir au risque de périr ; d'autre part, un regard plus actuel, où la Méditerranée matérialise une barrière trop connue, devenant un obstacle à son *El Dorado* devant le périple de l'exil.

*Points d'ancrage* fait appel à deux points d'ancrage brut, l'un rouillé, l'autre patiné en blanc. Matérialisés et posés sur un socle en métal brut, ils ont en arrière-plan une baie vitrée ouvrant sur le site archéologique. La sculpture prend le paysage et laisse au spectateur la réflexion du plissement du temps, deux liens entre deux temps et un seul socle.

*Les colonnes d'Hercule*, installation sur un des murs du musée, redessine la carte ancienne et contemporaine du détroit de Gibraltar par une multitude d'objets : des navires épaves et un système de circulation vers le haut, qui agit comme déversement de l'Afrique vers l'Europe, mais aussi comme une frontière de la Méditerranée vers un inconnu.

La sculpture *Le patteriste* a été installée dans la salle du musée consacrée au monde des morts, occupée par des stèles funéraires et par un sarcophage en plomb antique. Cette sculpture glisse et dérive lentement dans ce monde, dans un dialogue qui prend sens. Une expérience qui voit le plissement du temps et de l'oubli opéré entre les pièces antiques et *Le patteriste*, un oubli, une mémoire du passé, un imaginaire qui prend forme. Une sculpture qui a une pos-



*Boat.*





*Les colonnes d'Hercule.*



*Objet trouvé.*

ture, l'exil est une solitude, une fissure à jamais creusée entre soi et sa terre natale. Pourquoi l'exil, parce qu'il conduit à une marche. Cette sculpture est dans une action, l'acte de la traversée vers deux états, la vie et la mort premièrement, le mouvement et l'immobilité ensuite.

En écho à cette sculpture, trois dos en pierre, scarifiés et installés sur un des murs du musée (encore une forme de traversée), sont donnés à voir comme spectacle, mais surtout comme mémoire (comme en archéologie, seules les pierres parlent). Que nous disent ces fragments ? De quoi veulent-ils nous rendre compte ? Contre quoi nous mettre en garde ? Ils laissent au spectateur la liberté, en faisant appel aux vestiges de la mémoire, d'en faire sa propre lecture.

*Objet trouvé* est bien la métaphore du corps malade, du corps souffrant, et de cette image de bateau échoué et retrouvé. Il a été installé devant les amphores du musée, témoignage d'une scène dramatique antique. On retrouve à nouveau un plissement temporel».

MAGUELONE VIDAL (artiste musicienne), création **Pour suite** par le trio MAGUELONE VIDAL (conception, saxophones soprano et baryton, voix), GÉRALDINE KELLER (voix), PASCAL CONTET (accordéon) au Musée Henri PRADES - Site archéologique Lattara -, le 25 septembre 2009.

«*Pour suite* est une série de créations musicales au sein des centres d'art et des lieux du patrimoine, dont le but est de proposer une interprétation singulière des œuvres et du rapport qu'elles entretiennent entre elles dans un même espace. Ce projet se construit également en écho aux lieux, en jouant de leurs qualités physiques et acoustiques, de sorte que ce qui fait sens n'est pas uniquement ce qui est vu ou ce qui est entendu, mais l'espace ouvert entre les deux.

Ce projet est né en 2008, d'abord exclusivement autour de l'art contemporain, au même moment que *La Dégelée Rabelais*. Il nous a été permis, grâce à Emmanuel Lattreille, au FRAC Languedoc-Roussillon, et à la confiance des responsables de chaque lieu, d'intervenir dans quatre sites de cette

ample manifestation : au Château de Jau (66), à la Panacée à Montpellier (34), au pont du Gard (30) et au Vallon du Villaret (48). *Pour Suite* a également exploré l'exposition Lieux de belligérance 3 à la Forteresse de Salses-le-Château, *Dialogue Karim Ghelloussi* – *Philippe Mayaux* au Centre régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon à Sète, la collection permanente de Carré d'Art à Nîmes ou l'exposition *Ecce homo ludens* au Musée Régional d'Art Contemporain de la Région Languedoc-Roussillon à Sérignan. Mais c'est l'exposition de Johan Creten ici à Lattara, *Gargamelle et la femmina (La dégelée Rabelais)*, qui m'a éblouie par sa justesse et sa force et m'a autorisée à ouvrir notre champ d'exploration à une période plus vaste, à croiser les époques. J'ai donc proposé à Isabelle Grasset puis à Lionel Pernet cette expérience au Musée archéologique, premier *opus* de *Pour suite* en regard d'une collection patrimoniale, avant d'être créé au Château Comtal à Carcassonne, à l'Hôtel de Cabrières-Sabatier d'Espéyran à Montpellier ou au parlement de Bretagne à Rennes.

Les règles du jeu de *Pour suite* sont les suivantes :

D'abord, les formations et orchestrations, du solo au quartet sont différentes à chaque *opus* et choisies spécifiquement en fonction des lieux et les expositions.

À ce jour, quatorze musiciennes et musiciens participent à ce projet :

Joëlle Léandre, Bruno Chevillon, Amanda Gardone aux contrebasses, Catherine Jau-niaux, Dalila Khatir, Géraldine Keller au chant, Jean-Luc Cappozzo, à la trompette et au bugle, Pascal Contet à l'accordéon, Michel Godard au tuba et au serpent, Jean-Marc Montera aux guitares, Christine Wodrascka au piano, Didier Petit au violoncelle, Max Chabrol à la batterie et moi aux saxophones soprano et baryton.

Les formations choisies sont pour la plupart inédites, les musiciens se rencontrant souvent pour la première fois au sein de l'exposition. Cela induit une réelle fraîcheur grâce à une double découverte et une double relation à construire, avec les œuvres et avec de nouveaux complices de jeu.

À Lattara, j'ai souhaité emmener le public dans une déambulation à travers la collection avec une orchestration, exclusivement aérienne, qui s'est imposée de façon très intuitive en regard de la force solennelle des œuvres exposées. L'orchestration a réuni Géraldine Keller au chant, Pascal Contet à l'accordéon et moi aux saxophones soprano et baryton : air chanté, air soufflé et air propulsé, dans un trio inédit. Je n'avais alors rencontré Pascal qu'une seule fois en quartet lors d'un concert sur *France Musique* et nous n'avions encore ni l'un ni l'autre joué avec Géraldine.

Le choix de mes complices se fait sur le désir de partager avec des musiciens dont l'identité artistique me touche et me met en mouvement, sachant qu'ils sont tous à la fois interprètes, compositeurs et improvisateurs. Ces trois qualités sont primordiales : il s'agit en effet de proposer notre propre interprétation des œuvres, donc de composer un discours musical dans un rapport profond avec un autre médium, et de le faire ici et maintenant c'est-à-dire d'improviser.

Mais si la dimension de l'improvisation est fondamentale, *Pour suite* s'articule aussi autour d'une forme d'écriture. J'ai indiqué précédemment que ce qui faisait sens dans ce projet se situait entre ce qui est vu et ce qui est entendu. Ce qui fait sens se trouve également entre une forme d'écriture et le geste improvisé.

Il ne s'agit pas d'écrire des partitions à proprement parler, mais de faire en sorte que les seules partitions lues, de façon extrême-

ment directe et sensible, soient les œuvres. Pour tenter d'y parvenir, je propose un scénario qui précise dans quel espace nous jouons, à quel moment, avec quelles pièces nous nous mettons en rapport physique et en rapport d'inspiration, ce, pour dérouler quel fil musical, quel thème.

Je vais donc présenter, de façon très synthétique, comment j'ai conçu cette visite musicale du Musée Lattara :

- Le concert débute à l'extérieur par un solo de Géraldine Keller, sous le linteau arborant une inscription monumentale : « Q(uinto) Pompeio..... Domitia Iu..... » (I<sup>er</sup> siècle après JC).

L'idée est de laisser la voix seule improviser autour de ces deux morceaux de phrases et de faire entendre à la fois la musique de notre langue originelle et celle d'une langue musicale originale, contemporaine et imaginaire, qui jaillit sur les sédiments de tout le répertoire que Géraldine peut traverser, du chant lyrique à la musique contemporaine en passant par le jazz.

Cette exploration de la langue est aussi un clin d'œil au travail des chercheurs. J'ai cru comprendre que le sens de cette inscription demeure sujet à des divergences d'interprétations quant aux mots manquants et à la longueur de la phrase.

- Le public entre ensuite dans le musée sur un solo de Pascal Contet sur le thème de l'enfance en écho à l'âne en coquilles de tellines intitulé *Equidé* (-100 avant JC). La pièce de Pascal est basée à la fois sur l'épure et sur des fulgurances assez jubilatoires évoquant les jeux du bord de mer.

- La troisième pièce *Fragments* est un trio. Nous sommes dispersés **sur tout** le premier étage et l'entresol, chacun devant une vitrine offrant des fragments d'origine très diverses. Le point de départ de la pièce nous est donné par le calendrier de marbre du VI<sup>e</sup>



Géraldine Keller, Maguelone Vidal et Pascal Contet, *Pour suite* au Musée archéologique Lattara. © François Lagarde (2009).

siècle découvert à la basilique de Maguelone. Il s'agit d'un calendrier de correspondance entre mois solaires et mois lunaires qui comporte trois colonnes avec des trous circulaires permettant de pointer les jours à l'aide d'un cheville.

Le début du morceau est pointilliste, fait de sons très courts et espacés dans le temps, qui fument des différents endroits où les musiciens se trouvent. Ces points deviennent peu à peu des cellules ou phrases musicales de longueur variée. La proposition consiste à mettre ces fragments, très différents les uns des autres, en cheville, à chercher à les emboîter, les faire se chevaucher et se répondre pour finalement former une mélodie à voix et à thèmes multiples.

• *Féminines figurines* : le parcours se poursuit par une pièce en duo Géraldine Keller – Maguelone Vidal, dans l’entresol du premier étage.

Duo de femmes, face-à-face et très proches l’une de l’autre, placées chacune devant une vitrine contenant des figurines féminines, modelées dans la terre crue, dès l’époque néolithique. Proposition de travail sur un son intérieur continu qui vient de loin et modèle harmoniques et doubles sons comme on modèle la terre.

• *Moulin complet*, au deuxième étage, est une pièce en trois parties, en rapport avec la statue du *Guerrier agenouillé dans la position de l’archer*, puis la *Stèle familiale* et enfin, avec les *Moulins*.

Ce morceau est construit autour du chiffre trois et du cercle, en écho au trois types d’éléments, aux trois personnages de la stèle familiale et au mouvement circulaire des moulins. Après un début en solo de Pascal Contet en regard de la statue de l’archer, le saxophone baryton vient poser un rythme ternaire avec une pulsation très marquée, dansante, pour finir en trio autour de la ritournelle des moulins dans une valse triale effrénée.

• *D’eaux*, au troisième étage du musée, est un solo de saxophone soprano dont le pavillon est immergé dans l’eau d’un récipient posé à l’intérieur du *Dolium* (début du I<sup>er</sup> siècle après JC). Cette exploration aquatique du son évoque l’eau voyageuse du port de Lattara. De plus, le fait de jouer dans le *dolium* produit un léger écho : l’eau est également porteuse de son, de nutriments précieux comme les aliments réservés à l’époque dans ce type de réceptacle et aussi d’une mémoire très archaïque.

• *Le sommeil des Rois mages*, pièce en trio, vient tuiler le solo. Géraldine et Pascal se trouvent sous le tympan sculpté avec les

rois-mages allongés les uns sur les autres. (*Fragments de reliefs sculptés* - VIII<sup>e</sup> siècle). Le chant de Géraldine puis celui de l’accordéon viennent se poser sur le son du saxophone « aquatique ». Nos trois voix, comme les Rois mages, se superposent et se font écho dans un rapport ample, très mélodique, à la fois aquatique et aérien qui rappelle le caractère profond et éthéré du rêve.

• *Torses ...et stèles* : la dernière pièce de *Pour Suite* a lieu au deuxième étage, au milieu des torsos masculin, féminins et torse d’enfant, eux-mêmes placés face à des stèles mortuaires. Le morceau commence sur des souffles purs, qui prennent peu à peu la forme d’un langage prolifique et drôle, aux accents d’air opéra complètement décalé. Après cette phase intense, la musique revient progressivement vers le son de la respiration, rythmée par des arrêts brusques jusqu’à son arrêt total.

Voilà comment à Lattara nous avons tenté de faire percevoir au public les affinités possibles entre l’air et la matière, entre le fixé et le mouvant, entre la respiration et l’image, entre le geste et la pierre, entre la généalogie et l’art vivant ».

DELPHINE GIGOUX-MARTIN (artiste, enseignante à l’École supérieure d’art des Pyrénées, site de Tarbes)

### **Voyage autour de mon crâne ou mémoire minuscule**

« Enfant je jouais à "l’archéologue", je parcourais le jardin de mes parents, une ficelle attachée à la taille d’où pendaient petites cuillères, fourchettes, pinceaux, brosse à dents et autres mini ustensiles qui m’aidaient à retourner la terre. Je n’ai pu localiser que l’ancien poulailler attendant à la maison et me persuader de trésors incroyables... Bien plus tard, tout en déve-



*Wilderness*, collection FRAC Languedoc-Roussillon, 2010, installation vidéo, cordes et systèmes mécaniques (5 dessins animés).

loppant ma propre démarche plastique, je me suis inscrite à la faculté en Histoire des Arts et Archéologie de Clermont-Ferrand. Aujourd'hui, dans ma méthode de travail et dans mon approche artistique, je me considère comme une archéologue de l'immédiat et mon approche sensitive et gourmande des lieux dans lesquels je vais exposer passent par des strates que je laisse remonter et qui inscrivent dans ma «boîte en os» des images mentales, proches de visions évidentes à réaliser ensuite dans un espace.

Mon parcours artistique s'est fait essentiellement dans des lieux improbables, caves, greniers, champs, usines, abattoirs... de même que les Centres d'Art en France sont souvent implantés dans des lieux marqués : chapelle, ancienne coutellerie, dépôts... Il me semble déplacé et incongru de ne jamais regarder les lieux pour ce qu'ils ont été et ce qu'ils dégagent encore, de ne pas tomber dans cette fausse apparence d'une chambre vide, sans traces, sans histoire, sans impression, sans sens. Pour autant, il ne s'agit pas de créer une pièce qui ne pourrait plus avoir aucune autonomie. Mais c'est

une autre question. Pour revenir au sujet ici développé, mon lien avec l'archéologie et surtout l'art pariétal est visible dans les deux installations vidéos que j'ai choisi d'évoquer dans cette intervention, à savoir : *Wilderness* et *Voyage autour de mon crâne II*. Pour ces deux œuvres, il s'agit de dessins animés projetés à même les murs, sans écran, sans son, **mais (?)** d'utiliser les murs comme une matière, une membrane, un voile, une surface libre et pourtant bavarde.

*Wilderness* est une installation vidéo qui se déploie dans une tour, plus exactement un donjon planté aujourd'hui dans un parc d'attraction en pleine Lozère. Le contraste est saisissant entre ce milieu luxuriant plein de jeux pour enfants et ce bâtiment médiéval de protection et défense coupé de l'extérieur. La tour devient un puits au milieu de laquelle tourne une corde que des singes fantômes essaient d'attraper, de saisir pour s'enfuir : sortir par le haut... Les ombres portées des objets créés (les cordes motorisées) et les ombres des éléments attachés au lieu, escalier, poutrelles de fer, câbles de suspension s'entrelacent aux dessins animés



*Voyage autour de mon crâne, II (détail), collection FRAC Midi-Pyrénées, 2009, installation vidéo, placo-plâtre (4 dessins animés).*

de ces singes grimpeurs et aux silhouettes noires et mobiles des visiteurs d'un jour.

Pour *Voyage autour de mon crâne*, il s'agit d'une commande très claire : partir dans les boyaux étroits et ornés de la grotte du Mas d'Azil seule avec l'archéologue Yanick Le Guillou et proposer ensuite une œuvre dans un autre espace de la grotte accessible au public. La découverte de cette grotte et des parties ornées a été un émerveillement mais pas une surprise ni un choc visuel. Je me suis sentie dans une installation avec une pratique du dessin dans un espace. Des dessins peints ou gravés, sur différents sites, en relation avec les rochers, des récits qui se forment, l'homme créateur ou spectateur au centre du dispositif, des jeux d'associations entre rochers, parois et dessins... en somme, une approche plus facile et simple qu'avec les dessins de la Renaissance aux perspectives savantes et construites. Sensation d'être dans un dessin en 3D et non devant un dessin qui construit un espace. Je ne sentais pas de distance, de temps, de siècles entre ces dessins et moi, cette idée

du dessin et de l'installation pratiquée aujourd'hui dans l'art contemporain ! De plus tous mes dessins animés sont des animaux, j'étais en plein dans le vif !

À la sortie de l'expédition dans les boyaux, j'ai choisi de proposer ce projet : créer un personnage qui danse avec les dessins pariétaux et porte le masque gravé vu dans la grotte. Pour cela j'ai demandé à un danseur de mimer et danser différentes attitudes animales (cheval, crapaud, grue...), ensuite j'ai dessiné chaque mouvement et fabriqué cinq dessins animés à partir de ses chorégraphies. Je suis retournée dans les boyaux ornés avec un caméraman, deux vidéo-projecteurs, les cinq films, des miroirs et bien sûr l'archéologue Yanick Le Guillou. Pendant deux heures pleines, j'ai pu projeter mes dessins animés sur les parois et sur les dessins gravés et peints des milliers d'années auparavant. Un film a été produit à partir de cette performance. Pour la présentation de la pièce *Voyage autour de mon crâne*, j'ai repris les dessins animés du danseur-animal, je les ai projetés sur les parois de la



*Voyage autour de mon crâne, II* (détail), collection FRAC Midi-Pyrénées, 2009, installation vidéo. Capture d'écran vidéo (deux images tirées de la vidéo faite dans la grotte et présentées sur deux moniteurs TV au pied de l'installation).

grotte visitée par le public en calant le dessin du personnage sur des bouts de roches, des arrondis, des creux qui permettent de déformer les images et de donner des anamorphoses, pendant que les moniteurs TV retranscrivaient le film fait dans les boyaux ornés.»

JEAN-FRANÇOIS GAVOTY  
(artiste plasticien)

**Le creux perdu (vraiment)**

« À l'occasion de cette table ronde, je vais essayer d'éclairer le titre de l'exposition au Musée des Moulages de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, devenu par glissement celui de ce colloque. Je voudrais donc commencer par les Styrénes. Contrairement à ce que dit la légende, le Styréne n'a pas été inventé par Homère ni par Raymond Queneau, mais par un pharmacien berlinois, Édouard Simon, en 1835 puis interprété et synthétisé en tant que processus chimique par Marcellin Berthelot en 1866. Le « sty-rène » est donc un composé organique aromatique. Sa formule chimique :  $C_8H_8$ . C'est un liquide incolore, huileux, plutôt toxique et inflammable, utilisé pour fabriquer des

plastiques, en particulier le polystyrène. Il est présent dans la nature, en faible quantité dans certaines plantes et est produit industriellement à partir du pétrole. De faibles concentrations de styrène sont également présentes dans les fruits, les légumes et la viande, donc aussi dans l'asperge de Manet ou les bœufs écorchés de Rembrandt et Soutine... Autrefois, le styrène s'extrayait du *benjoin*, provenant du *styrax*, arbuste indonésien.

Mais c'est bien grâce au texte en vers de Raymond Queneau pour le documentaire d'Alain Resnais réalisé en 1958 pour Péchiney, que ce produit chimique est entré dans la mythologie par une porte dérobée. En tout cas, c'est là que je suis allé le chercher. Et cette figure quasi mythologique m'a bien aidé à qualifier des volumes potentiels contenus dans un certain nombre de dessins qui m'accompagnent dans mes recherches artistiques. Ainsi le Sélénite imaginé par Méliès pour son *Voyage dans la lune* (1902) a toutes les caractéristiques d'un Styréne : sorti d'une mythologie fragile, appartenant à la « série B » de l'histoire de l'art, avec un potentiel sculptural étrange.

Pour le *Temps*, c'est évidemment un peu plus compliqué. Probablement ma découverte de l'art par le biais de la restauration d'œuvres anciennes me rend sensible à la temporalité des propositions artistiques. J'ai choisi pour vous en parler, deux exemples de la fin de mon parcours de restaurateur. Je travaillais, avec Michel Bourbon au château de Versailles entre 1986 et 1991, pour mouler la statue équestre de Louis XIV et l'enlèvement de Proserpine. À ce moment là, ça faisait environ dix ans que je croisais la pratique d'artiste et celle de restaurateur mouleur. Les interférences étaient fréquentes. En voici une : au moment où on installait la copie minérale du Bernin sur son socle encore tagué au bout du plan d'eau des Suisses, à quelques semaines près, Raymond Hains exposait une copie en polystyrène de ce socle (avec reconstitution des tags) dans la galerie Éric Fabre à Paris. L'un des récits sans fin de Hains prenait en compte des sculpteurs de l'époque Louis XIV : Lemot, Coustou, pour arriver à Bernin par je ne sais plus quelles associations de faits, de sculptures et de mots.

L'année suivante, je préparais la biennale de Lyon en tant qu'artiste, Eric Fabre et Raymond Hains connaissant ma double vie, m'ont demandé de faire un moulage du socle du plan d'eau des Suisses avec le même marbre reconstitué que la sculpture. Raymond Hains était aussi invité à la biennale et «il voulait du lourd». Pour des raisons financières ce ne fut pas possible... J'aurais vraiment aimé faire les répliques des deux étages de cette œuvre, l'une dans l'esprit «patrimoine» restituant la plastique incroyable du Bernin, l'autre pour l'affabulateur Hains et sa mise en abîme des repères artistiques. Ça aurait été une belle histoire entre une sculpture et son socle, une sculpture réactualisée par son socle.



Georges Méliès, dessin, *Sélénites*, pour *Le voyage dans la lune*, (film muet, 14 min) 1902. Reproduction tirée du catalogue «Méliès, magie et cinéma», exposition Paris, Espace EDF Electra, 26 avril-1<sup>er</sup> septembre 2002.

L'enlèvement de Proserpine par Pluton, commencé par François Girardon en 1677 a été installé en 1699 dans le *parterre de la colonnade* du parc. La sculpture et la colonnade ont été dessinées l'une pour l'autre. L'original a été «rentré» dans les années 70. J'ai réalisé le moule et la réplique de la sculpture et du socle vers 1988, presque au moment où nous avons fait avec Michel Bourbon la réplique des Trois Grâces pour la place de la Comédie à Montpellier. La question temporelle qui m'intéresse dans cet ensemble est encore liée à un rapport entre le socle et la sculpture. Dans la mythologie, Proserpine est la fille de Cères (déesse de la Terre) et de Jupiter. Cueillant des fleurs avec ses compagnes elles suscitent l'amour de





Girardon, *L'enlèvement de Proserpine* 1699. Réplique en marbre reconstitué, Château de Versailles, 1989.

Pluton, dieu des Enfers, qui l'enlève. Cérès désespérée cherche sa fille, la retrouve et obtient de Jupiter qu'elle lui soit rendue une partie de l'année. Ce séjour de Proserpine à mi-temps sur terre, symbolise les cycles de la végétation. Le socle montre les divers épisodes du mythe : la recherche de Cérès, les petites fleurs en Sicile, l'enlèvement... De fait, la sculpture sur le socle est comme un arrêt sur image dans un continuum narratif. Cette expérience de « suspension du temps » dans la sculpture m'a beaucoup intéressé pendant ce chantier. On peut trouver d'autres exemples dans l'histoire de l'art, comme le combat de Saint-Georges et du Dragon qui n'a pas été peint toujours au même « instant » du mythe. Pour la sculpture c'est relativement rare.

En extrapolant à partir de ces exemples, il me semble que *le Temps des Styrrènes* est au moins relié aux deux questions suivantes :

- d'une part, tel moulage à Versailles ou au musée de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 ou sur la place de la Comédie, est la petite partie émergée d'un iceberg temporel : le destin de l'œuvre en tant qu'objet et de ses différents états. Les moulages appartiennent à la grande famille des répliques. Il n'y a pas que les tremblements de terres qui ont des répliques, les tremblements de l'histoire de l'art aussi. Le temps des Styrrènes, c'est le temps des répliques tremblantes.

- d'autre part, la sculpture a des rapports assez particuliers avec les récits. À la différence de la peinture ou du dessin, lorsqu'une action est figée en volume, on s'approche du musée Grévin : la fiction est ébranlée, on a envie de parler à Pluton ou à Zidane ou de se faire photographier devant leur réplique en volume. Le temps des Styrrènes est un temps des mythes qui redeviennent « plastiques ».

En ce qui concerne le titre que j'ai choisi pour cette communication, *Le creux perdu* est une façon (très répandue autrefois) de mouler rapidement avec du plâtre une sculpture modelée en terre. Une façon très pratique de figer les états d'un modelage. Rodin l'a beaucoup utilisé, de manière brutale et expressive, déformant le modelage grâce au moulage, clonant les différents états de ses formes, proposant différentes versions de la même œuvre, allant jusqu'à interroger là, selon Rosalind Kraus, la question des droits d'auteur, cédant les siens à l'État lorsqu'il prit acte à la fin de sa vie, des glissements de son œuvre entre le plâtre, le marbre, le bronze, les collages, les multiples, les fragments... D'autre part, qui dit "creux perdu" évoque l'une des manières de faire des moules, mais également le destin de la plupart des moules.



Réplique et moule du socle de *L'enlèvement de Proserpine*, original par Girardon en 1699.

Pour réaliser un musée des moulages on n'imagine pas le nombre de moules produits, des moules cassés immédiatement ou des moules à pièces ayant permis de grandes séries pour les écoles et les universités du monde entier du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles jusqu'à l'usure qui justifiait de les jeter, imposant des moulages de moulages... sans négliger que ces cycles infinis alternants le positif et le négatif des formes, ont travaillé aussi le langage. C'est à un niveau semi-métaphorique que j'ai choisi le terme de "creux perdu". Dans la longue histoire de la sculpture, les moules ont enregistré des gestes, ils ont été souvent plus éphémères que les sculptures qu'ils ont permises, ces moules ont parfois été très beaux mais ils n'ont jamais été considérés comme des œuvres.

La question du moulage des pièces historiques s'aborde généralement aujourd'hui

avec un esprit de conservation, pour préserver les originaux des intempéries et de la pollution. L'évolution des matériaux de moulage permet de mouler les pièces avec une approche de restauration, sans les endommager. Quelques ateliers commerciaux moulent encore ponctuellement de petits modèles que l'on retrouve dans les boutiques de musées (du Louvre par exemple). © Jean-François Gavoty.

Pour caractériser tous ces flux de la production et de la reproduction des sculptures, la notion de «creux perdus» souligne une caractéristique historique de la sculpture moulée : elle est coincée entre un sentiment de la perte et une stratégie de la multiplication. Le platonisme qui institue le primat d'un original sur une copie a du plomb dans l'aile. Comme dit Pierre Klossowski : «l'éternel retour pris dans son sens strict signifie



Moule en élastomère pour *L'enlèvement de Proserpine*, Grandes écuries de Versailles. Il a été fait deux tirages dans ce moule, dont l'un est à présent au centre du parterre de la Colonnade.

que chaque chose n'existe qu'en revenant, copie de copies qui ne laissent pas subsister d'original ni même d'origine ». Cette vision me semble raisonnable. Les éventuels problèmes éthiques et esthétiques qui se posent, ne sont pas forcément très anciens. Platon n'a pas toujours occupé le haut du pavé. Mais au moins depuis que l'histoire de l'art s'est développée dans les musées, disons depuis la révolution française, un certain nombre de questions se posent. Devant un moulage, se trouve-t-on face à l'œuvre, à sa multiplication ou à son absence ? Qu'est-ce qu'on a perdu avec le moulage ? La vraie couleur, son poids, son grain ? L'aura de

l'œuvre avec son unicité ? Et les répliques en marbres romaines de bronzes grecs, sont-elles plus originales que les plâtres du XIX<sup>e</sup> siècle ?

Selon les situations il y a des réponses à ces questions. En fait il n'y a de réponse qu'en situation, lorsqu'on sait si on parle à un galeriste, à un conservateur de musée, à un fondeur, ou si un fondeur parle à un collectionneur, etc. Je pourrais synthétiser ces réflexions du point de vue de l'artiste, en tout cas du mien. En perdant « vraiment » le creux, on atteint positivement un état d'artifice. « Artifice » avec un A majuscule. Le moulage c'est l'irruption du jeu dans la sculpture. Et donc celle des tricheurs. On connaît d'excellents mouleurs - tricheurs dès l'Antiquité. Combien de Rodin, de Maillol, de Giacometti ont été créés après leur mort ? Si on s'en plaint, de quoi se plaint-on ?

Mon grand plaisir dès le début du projet au Musée des Moulages de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 a donc été d'être invité dans une sorte de *casino de l'histoire de l'art* : un endroit où on peut jouer avec des jetons en polystyrène et tricher gaiement. En sortant du musée il faudra probablement convertir les jetons, mais ça c'est une autre histoire.

Dans cette exposition, j'ai utilisé 18 dessins, comme cette gravure des *nouvelles impressions d'Afrique* de Roussel, pour les reproduire en volume. Le polystyrène est une matière sans aura (d'ailleurs souvent moulée), mais matière vraiment extraordinaire pour conquérir le volume et dessiner dans l'espace : chaque geste de découpe est rapidement récompensé par une belle accroche de la lumière. En opposition, du sculpté au moulé et du blanc au brun, nous avons réalisé aussi des caméras en caramel moulées en série. Elles posent évidemment une question chronique de temporalité puisqu'elles



J.-F. Gavoty, *Caméra en caramel*, détail de l'exposition *Le Temps des Styriènes*, Musée des Moulages de l'Université Montpellier 3, 2011.

fondent plus vite que l'exposition. Mais d'une certaine manière comme ce sont les seuls éléments moulés, c'est peut-être ces caméras qui fondent l'exposition.

Pour finir, faisons une rapide allusion à un artiste qui a magistralement fait l'inverse, au XVIII<sup>e</sup> siècle, prenant l'espace antique et lui enlevant son volume. Grâce à lui tout un pan de la recherche archéologique a été dynamisé et les objets qu'il a enregistrés et gravés ont continué de plus belle leur voyage dans le temps. Marguerite Yourcenar y voit le début de la carte postale. Mieux encore, avec Piranèse, en observant ses *Carceri*, on peut constater qu'en images, le

monde antique prend une (sa) dimension narrative familière. Finalement assez peu imaginaire, offrant aux formes archéologiques lumière et personnages, «nettoyant» l'environnement, aux frontières d'un processus documentaire désormais familier au cinéma. Il est probable que les collections de moulages du XIX<sup>e</sup> siècle s'inscrivent dans la reconstitution théâtrale du Grand livre illustré «Piranésien». C'est dans un tel théâtre, lui-même en chantier, que j'ai eu le plaisir d'approcher «*le Temps des Styriènes*».