

(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



Auguste **Rodin** Georges **Seurat** Judit **Reigl** Ange **Leccia** Patrick **Tosani**
ck **Tosani** Dominique **Gauthier** Bruno **Perramant** Pierre **Schneider** Je
Jean **Roudaut** Soko **Phay-Vakalis** Alexandra **Faulvo** **Grammet** Franç
François **Barré** Norbert **Hillaire** Élisabeth **Ballet** Felice **Varini** August

M 06192 - 4 - F: 10,00 € - RD



mars 2003 • numéro **4**

10 €

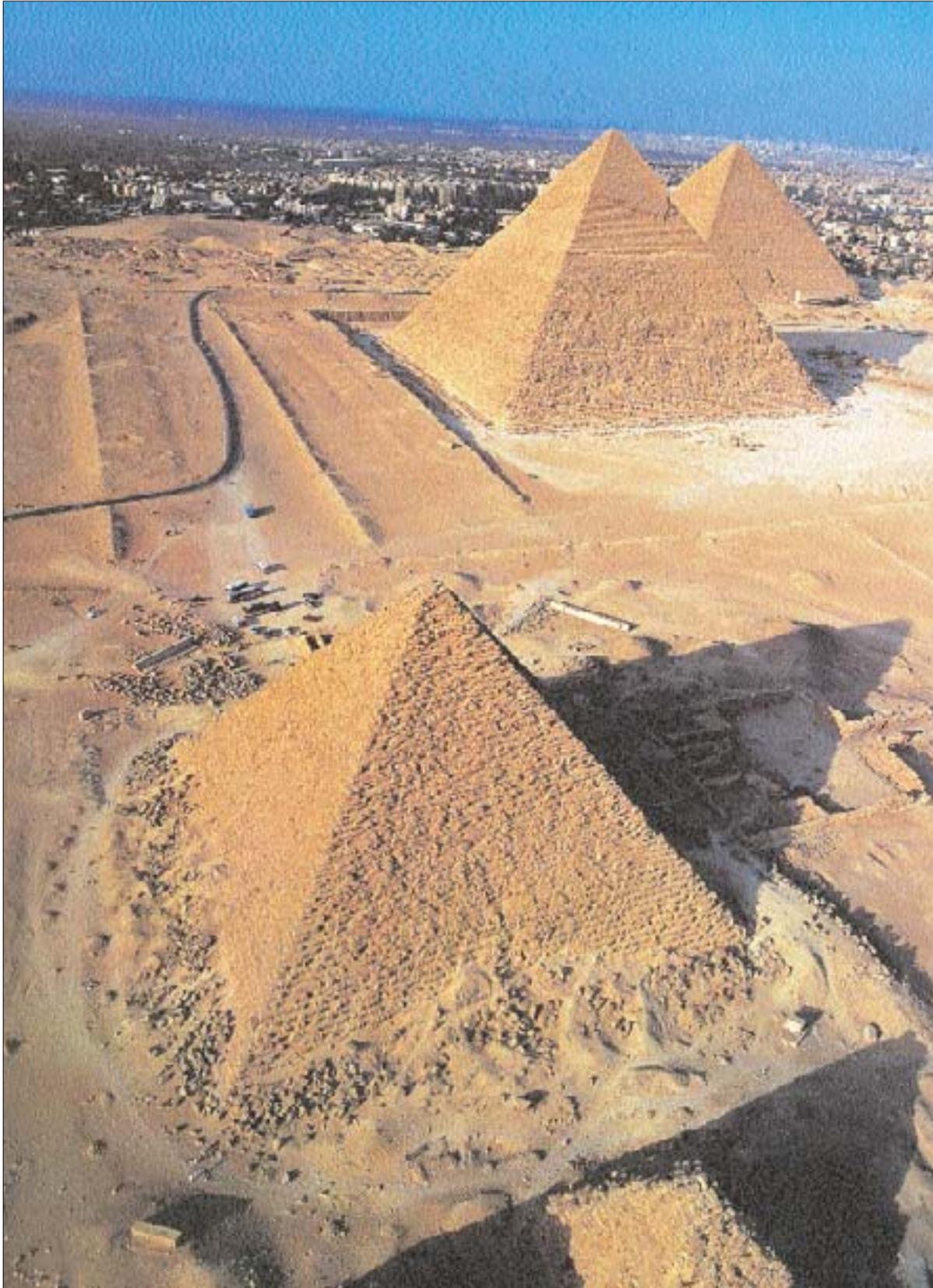
Dossier François Barré, Élisabeth Ballet, Norbert Hillaire, Felice Varini

L'œuvre et le lieu : les enjeux de l'in situ

Afin de prolonger la réflexion engagée par le livre *L'œuvre et le lieu**, Anne-Marie Charbonneau et Pascal Amel consacrent un dossier à ce thème. Ils ont soumis quelques-unes de leurs interrogations à des acteurs de l'art et à des artistes concernés.

Questions posées à François Barré, Élisabeth Ballet, Norbert Hillaire, Felice Varini.

- 1 Depuis que les musées, les expositions, les revues, les techniques modernes de reproduction existent, les œuvres d'art circulent et paraissent s'affranchir de toute appartenance à un site ou à un milieu donné. Le musée imaginaire, et aujourd'hui virtuel, accentue encore ce processus de détachement des œuvres. Elles paraissent autonomes, se rendant visibles hors de tout contexte (l'exemple le plus frappant de ces dernières années serait l'ouverture de la section Arts primitifs au Louvre). Cependant, de nos jours, nombre d'artistes veulent de nouveau inscrire leur œuvre dans un environnement local. Quelles sont, à votre avis, leurs motivations ?
- 2 Nombreuses sont les opérations qui s'appuient sur les artistes contemporains pour "scénariser" de hauts lieux patrimoniaux (monuments, châteaux, parcs naturels, paysages et sites de mémoire), ou des espaces urbains, sans compter la multiplication des manifestations éphémères conduites à l'échelle d'une ville entière. Quels sont les enjeux de cette diversification des pratiques de l'art *in situ* ? Y voyez-vous l'expression d'une rupture avec les formes antérieures des arts de l'environnement ?
- 3 Cette ouverture de l'œuvre d'art concerne en particulier, à travers la commande publique, les lieux du patrimoine. Quels sont, pour vous, les enjeux de cette alliance du patrimoine et de l'art contemporain ?
- 4 Pouvez-vous évoquer une œuvre qui, dans l'histoire de l'art (autres civilisations comprises) vous paraît constituer une réussite parfaite en ce qui concerne ce dialogue entre l'œuvre et le lieu ?
- 5 Pouvez-vous nous donner un exemple contemporain qui vous intéresse particulièrement ? (variante pour Élisabeth Ballet et Felice Varini : Pouvez-vous nous parler de l'une de vos œuvres *in situ* qui compte particulièrement pour vous ?)
- 6 En quoi le statut de l'œuvre est-il modifié par la pratique contemporaine de l'*in situ*, ou les divers modes actuels de questionnement du lieu ? Le risque n'existe-t-il pas d'une dilution de l'œuvre dans un décorum, ou d'un "art social" qui ne saurait être que le reflet de l'environnement dans lequel il s'inscrit et rien d'autre ? À l'opposé, l'œuvre, en vertu de l'exigence de singularité qui la motive, entre quelquefois en conflit avec l'espace qui l'environne : qu'en est-il alors de sa légitimité au regard du lieu qui l'accueille ? →



Pyramides de Gizeh
entre 2550 et environ
2490 avant J.-C.

François Barré,

ex-directeur du Patrimoine au Ministère de la culture.

(→) 1

Perdus, les grands récits ; envolés les projets collectifs ; le moi, le recours ultime à l'affirmation de l'individu et de sa souveraineté sont devenus armes et valeurs refuges – avec l'or il est vrai – d'un monde où l'universalité des idées s'est effacée au profit du marché global et de la privatisation. L'art des temps anciens des débuts du modernisme et des avant-gardes refusait de dire je sans dire nous et rejetait l'autonomie des formalistes pour en appeler à l'hétéronomie et à la prééminence du lieu plutôt que du lieu. L'utopie, sans lieu, mais toute de lien, s'affirmait dans la pureté, la radicalité et le mouvement d'une construction du monde. "Il n'y a plus de différence entre intérieur et extérieur. Nous avons enfin réuni les deux", écrivait Van Döesburg en 1924. Ce rêve de la totalité s'est estompé. En l'absence de récits communs, de groupes, de perspectives, le lieu est paradoxalement devenu le point focal où se retrouver dans un partage.

L'espace fait le lien et l'est effectivement lorsqu'il ne se referme pas sur lui-même pour autonomiser, isoler et spécialiser. Si des artistes, las d'être reclus et atomisés veulent retrouver une relation et un partage, il leur faut descendre dans la rue. L'espace public est notre récit commun. Si l'artiste y prend des risques, l'art y côtoie le désordre de la vie : le public est là, innombrable. Le regardeur y est un passant, souvent distrait ; l'artiste un passeur, souvent perdu. Le contexte devient le texte et le proche permet de pointer le lointain. Le *in situ* serait-il alors un art de la proximité à opposer au non-lieu de l'utopie ?

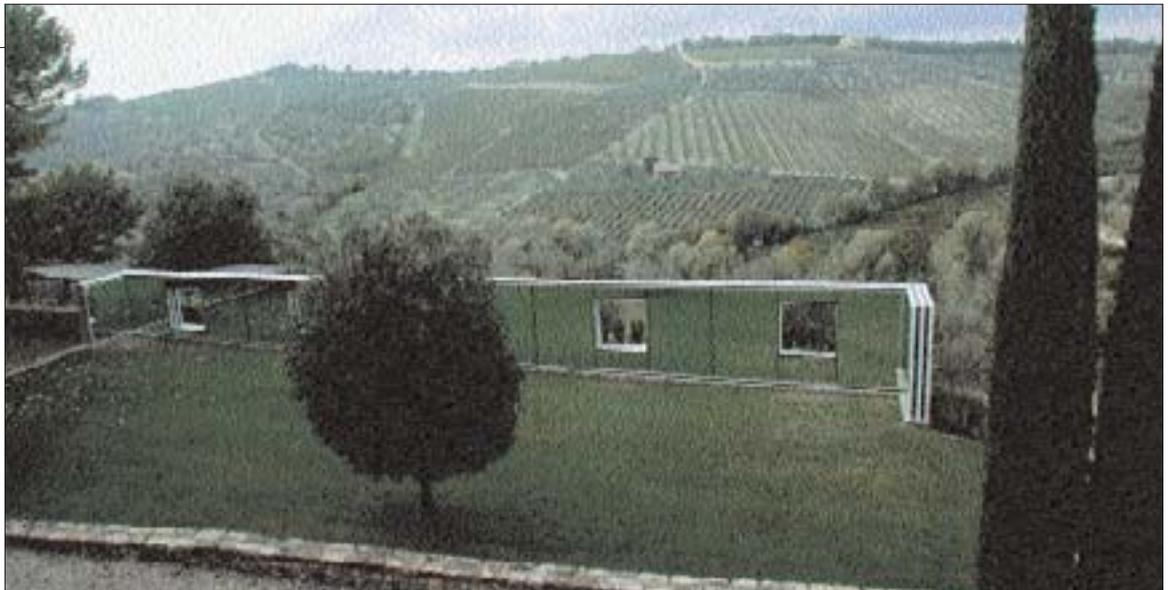
Serait-ce là la différence fondamentale entre le service et le don, l'art appliqué et la création sans limites ? "Si l'universel, c'est le local moins les murs", selon Torga, l'art *in situ* nous assignerait-il à résidence ? La résidence de l'art d'aujourd'hui serait l'espace public et ses stratifications de formes et de temps créant et imposant de la différence et de l'identité (du local ?), autant que le musée dont les murs créent un isolat à l'échelle mondiale (du global ?).

(→) 2

Les plasticiens ont, au cours du XX^e siècle, convoqué et intégré à leurs créations toutes les autres disciplines et toutes les dimensions de l'expression : le son, le geste, le corps, l'image reproductible fixe et mouvante, le concept, le texte, la communication, l'architecture, l'espace, le design, la mode... et multiplié – le phénomène est particulièrement vif aujourd'hui – les pratiques collectives et les hybridations. Ces expériences, ces rencontres produites et espérées n'aboutissent pas toutes dans l'espace spécialisé du musée et conduisent souvent, et plus logiquement, dans les espaces de la ville.

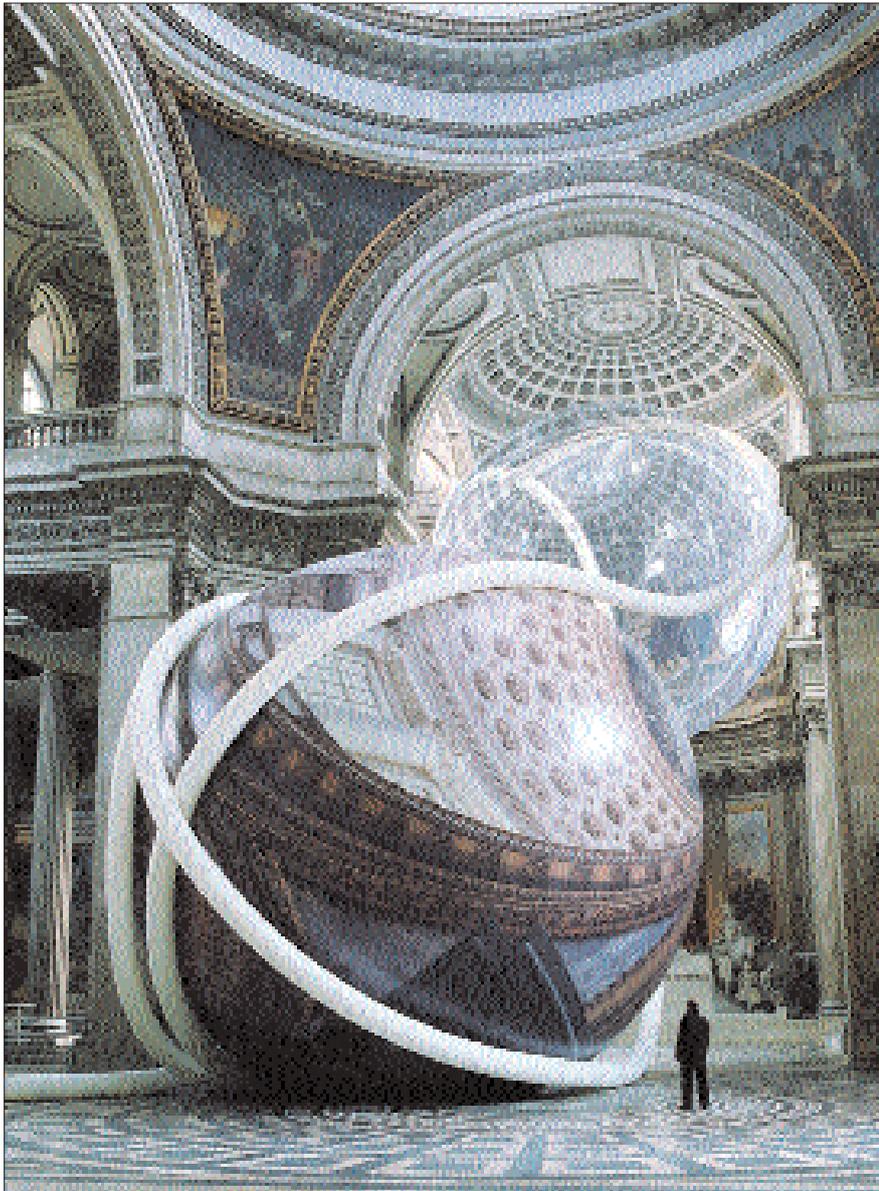
Encore une fois, la recherche du lieu provoque le lieu. Il est nécessaire de donner lieu, en un temps où le lieu – je veux parler de l'espace

Daniel Buren
Photo-souvenir :
« Sulle vigne :
punti di vista »
(détail)
2001
Travail in situ
et permanent
Castello di Ama
Lecchi in Chianti



public – est menacé dans sa complexité et son ordonnancement. Ne plus savoir le donner c'est ne plus savoir le penser et le réaliser. Camillo Sitte et sa recherche de l'embellissement des villes nous semble loin, très loin, avec ses alignements, ses perspectives et son aimable urbanité. Devant la tâche difficile qui consiste à inventer de la ville neuve, sans un socle solide et solidaire de temps compressé, ni l'ordre d'une convenance naturelle et cultu-

relle de jointoiment et d'organisation de la relation des pleins et des vides ; devant les hésitations et les échecs des "hommes de l'art", architectes et urbanistes, à produire cet espace d'identification à un moment où la ville s'intensifie et devient le plus puissant des médias, il est essentiel que les artistes, parmi d'autres et avec d'autres, s'échinent à la fabrique du temps et de l'espace, qu'ils en fassent leur fonction et répondent ainsi à l'assignation de Francis Ponge à l'art et à l'artiste : "... Il doit ouvrir un atelier et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient." →



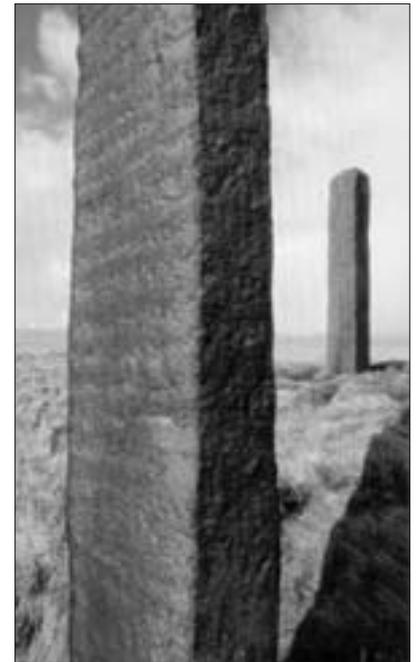
Klaus Pinter
Rebonds
2002
Œuvre éphémère
pour le Panthéon
Structure gonflable
H 20 m x L 26 m x P 15 m

(→) 3

Le cadavre exquis qui boit le vin nouveau, c'est le monument s'abreuvant et se fortifiant des trésors de la jeunesse. L'art qui advient a besoin de cette soif et de ce compagnonnage des merveilles et des monstres anciens. La rupture est féconde si l'histoire est connue ; sans mémoire, elle est barbare.

(→) 4

Les pyramides, comme artefact majeur, forme pure ; à la fois concordance et opposition à la nature. "Un immense travail au service d'une fin inutile", écrivait Bataille, à leur propos. C'était autrefois l'architecture qui prétendait à la synthèse des arts et à la coordination des espaces. L'intervention des artistes n'apparaissait pas comme un ajout, ou simplement comme un apport extérieur mais s'intégrait dans un ensemble obéissant à un projet plus global. À ce titre, à Rome, la place du Capitole exprime, au travers du génie d'un seul, la majesté d'un espace et de ses figures. Plus près de nous, au palais Stoclet, à Bruxelles, chaque partie se fond dans le tout, de la mosaïque de Klimt au moindre détail des poignées de porte ou des services de table, mis en œuvre sous l'autorité de Josef Hoffmann par les artisans du Wiener Werkstätt. Mais, en dehors de la statuaire publique, aujourd'hui révolue, ce sont les artistes modernes qui ont aspiré à investir l'espace de la ville. Mondrian, Malevitch ou Léger, qui écrivaient cette nécessité n'y furent jamais à l'œuvre, pas davantage que Matisse ou Picasso...



Richard Serra
Afangar

1990, basalte, 9 pierres, Islande

(→) 5

J'en évoquerais plusieurs. "En ce qui me concerne, écrit Daniel Buren, il n'y a que le lieu qui m'inspire... Je veux que le lieu fasse partie de l'œuvre." Au Palais-Royal, *Les Deux Plateaux* font résonner, dans des expressions et des temps différents, une pièce urbaine ancienne et une œuvre nouvelle, en une tension qui révèle et fait renaître. *Rester-Résister*, le monument d'Emmanuel Saulnier en hommage aux victimes civiles des nazis, à Vassieux-en-Vercors, est extraordinaire. Il est dans le paysage, fondé dans le sol, mais dressé dans la transparence de l'air et du verre. Le regard traverse ce à quoi le corps se heurte ; l'absence ici fait rempart.



Claudio Parmiggiani
Delocazione 2002
Fumée, œuvre éphémère pour la bibliothèque du musée Fabre de Montpellier

En Islande, Richard Serra a marqué de stèles de pierre un chemin de falaise surplombant la mer. Un récit oublié semble porter ce jalonnement et répondre aux offices de pierres levées de Stonehenge ou de Carnac.

À Mora, à l'occasion de l'exposition nationale suisse, Jean Nouvel a posé sur le lac de Neufchâtel un monolithe d'acier corten, imposant et mystérieux. Ce cube, ce bloc d'orthogonalité flottant sur l'eau, massif face aux déliés des montagnes, semble d'une archaïque modernité. Magnifique.

(→) 6

Ce que j'aime, dans ces quelques exemples, ce sont les temps mêlés. Il n'est pas de génie du lieu sans ces emmêlements et ces correspondances. Placé dans l'espace ouvert du paysage ou de la ville, l'œuvre d'art perd son autonomie et sa gratuité. Elle rejoint l'utilité, quoi qu'en veuillent certains et s'inscrit dans un réseau de regards, de relations et d'usages. En cela, elle se rapproche de l'architecture et de son obligation de servir. En 1933, Fernand Léger disait aux architectes : "Si vous voulez faire de l'urbanisme, je crois qu'il faut oublier que vous êtes des artistes. Vous devenez des 'sociaux'. Vous êtes condamnés à traiter avec des 'moyennes', et à en tenir compte." Artistes et architectes se côtoient aujourd'hui, et s'inscrivent dans un travail collectif. Les artistes y perdent-ils leur spécificité et leur autonomie ? Je ne crois pas que l'hétéronomie vienne amoindrir la puissance ni que la relation à un usage soit allégeance et résignation. Ce qui le serait davantage pourrait être l'oubli d'une logique de l'œuvre et d'une intelligence du lieu, l'absence d'une temporalité longue de la nature et de la ville ou encore l'instrumentalisation marchande ou de loisir. La contrainte porte la liberté et la révèle. Parlant des limites imposées dans la construction d'un bâtiment par l'édition d'un programme, Louis Kahn recommandait : "Vous devez répliquer au programme [...]. Il est du devoir de l'architecte de changer le programme, de rendre le programme vivant jusqu'à la véritable 'existence-volonté' du bâtiment : 'What a building wants to be'." C'était proclamer la nécessité de l'art et sa fusion avec le lieu.

Élisabeth Ballet,

artiste.

(→) 1

Mon travail en galerie ou à l'extérieur dans le cas d'une commande publique s'applique dans un cas ou dans l'autre d'une manière spécifique en utilisant les contraintes diverses à la création d'un lieu recevant mes travaux. Il ne s'agit pas de transposer, à l'extérieur, des œuvres pensées pour une galerie ou une exposition de musée. Je me crée une règle du jeu qui organise mes envies et qui intègre les contraintes propres à l'espace public. Dans la ville ou dans un musée, je montre la même volonté. Le travail dans une ville est tributaire de contraintes particulières là où une galerie ou un musée sont essentiellement des espaces de projection mentale. Par exemple, j'ai réalisé le sol pavé à Pont-Audemer avec la complicité du maire qui s'est engagé complètement. Il m'a donné une équipe afin que l'entreprise soit à la hauteur de mon ambition, et il m'a soutenue. Quand tout est réuni, c'est vraiment exaltant et motivant de travailler dehors pour une commande publique ou privée, même avec des contraintes très importantes, mais je peux aussi dire la même chose pour une exposition de musée.

(→) 2

Pas de réponse.

(→) 3

Je suis plus concernée par l'espace public (rues, places) que par le patrimoine.

(→) 4

L'exemple de l'Italie est important : toutes les œuvres, dans les villes et les jardins, y sont constituées par une histoire qui les relie. *Ex-Libris JF Champollion* réalisé en 1991 par Joseph Kosuth à Figeac.

(→) 5

La plus récente concerne la commande publique sur le site du Pot d'étain à Pont-Audemer, je l'ai visité bien avant les travaux de réaménagement de la place. Beaucoup de voitures ne faisaient que passer sur la nationale, certaines venaient de la ville et se dispersaient vers les vallées et plateaux environnants ; d'autres cherchaient à se garer auprès des commerces. La ville s'était étendue de part et d'autre de la nationale comme si elle ne participait pas à ce flux de véhicules, le flux, lui-même, semblait ignorer la ville. Je trouvais la situation générale et la circulation très chaotiques : le réaménagement du carrefour a modifié ces échanges. Je recherchais une solution d'ensemble : poser une sculpture au milieu aurait ajouté à la confusion et créé un obstacle de plus.





Élisabeth Ballet

Trait pour trait

acier inoxydable

500 x 1150 x 1150 cm

Domaine de

Kerguéhennec,

Locminé

© Photo Florian

Kleinnefen

C'est en examinant le plan de réaménagement du site que j'ai remarqué la présence d'un programme de modification des espaces piétons et automobiles qui a stimulé mon imagination et la pensée d'un travail au sol pour raccorder les éléments entre eux. J'avais pensé d'abord à une sorte de tissage.

L'image d'un grand tapis déroulé sur la chaussée s'est superposée au plan de réaménagement d'une façon utopique en même temps que logique. J'avais à présent à travailler à plat en imaginant une trame comprenant trois niveaux d'échanges à investir : les structures de routes allant dans toutes les directions, des zones piétonnières distinctes, et mon projet de dessin au sol. Le motif devait entrelacer les contours rectilignes précis des routes et la marche à pied aléatoire. Je voulais créer une liaison apaisante visuellement et mentalement. La confrontation des ondes du motif et des droites de l'architecture provoque des effets de tension et de relâchement. Le carrefour et la voie de chemin de fer sont posés sur un dessin fluide et ondulant qui parcourt les 3000 m². Les routes et les trottoirs sont absorbés dans le motif, comme de simples objets.

La conception du projet ne dépend pas exclusivement d'une évaluation de l'architecture qui s'y trouve. En travaillant à Pont-Audemer, je me suis adaptée à une situation locale. Ailleurs, je réfléchirais autrement.

Le tissu urbain est fait de maisons à deux étages inspirées par une architecture vernaculaire. Le tapis étendu au pied de ces maisons n'est pas à leur échelle, le motif est démesuré. Son ambition est d'être un objet unique, une place comme un territoire. Les lampadaires, les bancs, les poubelles, les bornes, les barrières du chemin de fer sont ancrés sur le projet qui se déploie d'une manière continue.

L'idée principale est de rassembler avec précaution et précision les éléments épars de la ville. C'est le contraste entre ce

travail d'apparence délicate et le fait que des camions roulent dessus chaque jour qui en fait toute la grâce. Une dentelle qui se fait à la main représente un travail fin très proche de l'opération qui consiste à dessiner. Le tracé fragile et incertain en blanc se propage en trait plein au milieu du vide figuré par des pavés noirs.

La tige du dessin floral explore la surface en ondulant, elle se ramifie en feuilles, en bourgeons et en fleurs, elle passe sous le carrefour pour réapparaître, à peine retenue, de l'autre côté. La dentelle soutient et intègre tout sur son

passage, ses entrelacs fabriquent un réseau compréhensible pour le marcheur qui suit ces lignes ou pour la voiture qui roule.

Un érable remplace la sculpture voulue à l'origine, il est planté au milieu de la place. Par leur délicatesse, les feuilles de cet arbre finement ciselées rappellent le motif en arabesque de la dentelle. Comme un obélisque, il est un ornement temporel, il change de couleur selon les saisons et, à l'automne, ses feuilles tombent en désordre sur le pavage. Il donne de l'ombre en même temps qu'il renforce le lieu de l'œuvre.

J'avais une vision très cinématographique dans la tête quand j'ai imaginé le dessin d'une dentelle grossie à la dimension d'une place bien réelle sur laquelle circulaient des promeneurs, des voitures et des trains. Je voulais absolument utiliser le pavé traditionnel noir et blanc de douze centimètres par douze. J'ai sélectionné un échantillon de dentelle qui me permettait de traduire le motif complet en pavés, ce qui a décidé de l'échelle générale du dessin. Je souhaitais que le passant, qui a ses habitudes, parcoure la complexité d'un détail d'une fleur ou d'une feuille et se sente inclus dans le paysage rétabli à l'échelle de ses pas.

Pont-Audemer se trouve au cœur de la campagne en Haute-Normandie, le pavement évoque la prolongation d'une nature proche et familière, pourtant invisible de cet endroit de la cité.





Élisabeth Ballet
*Carrefour
du Pot d'étain*
2001
Pavés en granit
blanc et basalte noir
Commande
de la ville
de Pont-Audemer
© Photo Florian
Kleinefenn

(→) 6

Les contraintes imposées par un lieu existe, et je les intègre comme une condition préalable à la conception d'une œuvre. La sculpture *Trait pour trait* est l'exemple que je choisis pour illustrer ce principe de travail : elle est située à l'écart du parcours, dans la forêt du domaine de Kerguéhennec, au milieu d'une clairière étroite et longue cheminant vers un étang. Elle est visible de loin, mais on ne comprend pas de si loin ce que l'on voit exactement : un voile mat trouble la perception du paysage qui semble tramé en gris ; en s'approchant, la sculpture apparaît circulaire, occupant presque toute la largeur de la clairière. J'ai choisi ce lieu dans le parc, plus que tout autre endroit par intuition, sans savoir ce que j'allais y déposer. Avant tout, j'aimais son éloignement, la surprise de le découvrir calme, au détour d'un chemin forestier obscur et tortueux ; cette clairière m'apparut inattendue. Je m'y suis installée.

Je me demandais comment relier les concepts que je développais au même moment à l'atelier, avec un travail dans la nature. J'ai demandé à un géomètre de me dessiner un plan précisément limité à la clairière sur toute son étendue, avec les emplacements des arbres et le dénivelé. Je travaille toujours avec un plan ; il représente la limite dans laquelle je vais me régler ; une maquette reconstitue l'espace ; de cette manière, je réfléchis à une sculpture pour l'extérieur, mais avec de la distance, au calme, dans mon atelier. Mon travail se fonde sur un principe de déplacement : des mots aux choses, du dessin vers la sculpture, du mur vers le centre, du plan vers le volume et, plus généralement, d'une œuvre vers l'autre. J'ai construit *Trait pour trait* à l'exemple d'une sculpture réalisée en 1990 qui avait pour titre *Face-à-main* ; depuis, je développe une pensée à 360° : ce que je regarde entraîne une idée, une phrase, une sculpture. À Kerguéhennec, les arbres encerclant totalement la clairière sont devenus mes modèles : leurs longs fûts verticaux, au centre de la clairière, se sont convertis en barres d'acier formant un cercle, trait pour trait avec le paysage.

À Kerguéhennec, je n'avais pas d'autre obligation que la pérennité de l'œuvre placée dehors. J'ai utilisé les concepts que je maniais à l'atelier pour créer la cage en réflexion avec le paysage qui l'entourait. À Pont-Audemer, les protocoles étaient très importants, mais je les ai intégrés car je les assimile dans le concept à trouver, il faut les transcender. Au milieu de cette règle imposée, je trouve ma place qui sera la place exacte de l'œuvre. J'aime la contrainte parce que j'aime le jeu, elle me permet d'inventer, d'aller plus loin, de me surprendre moi-même. Les contraintes ne se voient d'ailleurs plus lorsqu'une œuvre est bien pensée.

Norbert Hillaire,

professeur d'esthétique, critique d'art.

(→) 1

Il s'agit de motivations diverses, que l'on pourrait décliner par exemple à partir de quelques verbes : rappeler, transmettre, provoquer, "médier", enclore, contenir, recouvrir, révéler, infiltrer, marquer : autant de mots qui disent la diversité des réponses possibles, mais qui disent aussi que cette diversité a pour enjeu seulement ceci : que les lieux aient un sens et que le sens ait un lieu.



Maurizio Cattelan
Hollywood
2001
Échafaudage,
aluminium
Palerme, Italie
© Courtesy Galerie
Emmanuel Perrotin

(→) 2

Non plutôt *une rupture avec le temps des ruptures*, c'est-à-dire avec la modernité et les avant-gardes, le passage à quelque chose d'autre, de l'ordre de l'infiltration, de la biocompatibilité entre écosystèmes de l'art et écosystèmes des lieux.

(→) 3

On peut y voir l'écho de cette propension de nos sociétés à accumuler les signes de ce qui fut, à "déchiffrer ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus" (Nora), comme si l'accélération du temps conduisait au paradoxe d'une volonté d'ancrage de certaines œuvres de l'art contemporain dans la longue durée du patrimoine. Dans le même sens, l'extension virtuelle du musée accompagne-t-elle la tendance à la "muséification" de certains espaces, urbains en particulier. Nous devons repenser la mémoire et sortir de l'opposition entre amnésie et trop-plein de mémoire ; il faut chercher l'anamnèse, ce

passage du temps dans les œuvres qui est la fonction néguentropique de l'art, et c'est cela qui est en jeu dans les questionnements les plus divers aujourd'hui du monument et du haut lieu, du patrimoine et du rappel commémoratif. Où en sommes-nous du temps ? Telle est la question que posent les œuvres et à laquelle elles apportent des réponses si variées, ce dont nous avons voulu rendre compte dans *Œuvre et Lieu*.

(→) 4

J'évoquerais la vue du Ponte Vecchio depuis la galerie des Uffizzi à Florence, si l'on accorde que, dans ce cas, l'architecture fait œuvre. Mais plus encore le rapport de l'architecture et de la peinture. À partir de certaines fenêtres, on aperçoit, comme dans un cadre, le Pont et l'Arno qui coule un peu plus bas : d'un coup, nous nous trouvons devant/dans une de ces peintures que l'on vient de voir, et l'espace réel qui nous est donné à voir est habité par la mémoire à court terme des œuvres peintes – elles-mêmes profondément enracinées et imprégnées par les collines de Florence et les paysages environnants. Si le musée est en général un lieu qui arrache les œuvres à leur contexte, à leur espace et à leur temps, qui les délocalise, au contraire ici les œuvres d'art et le paysage environnant sont dans une résonance absolue, comme si, d'un coup, le temps inactuel des paysages figés dans les œuvres surgissait au présent de notre perception du paysage réel, qui surgit devant nous : la réalité est une peinture.

(→) 5

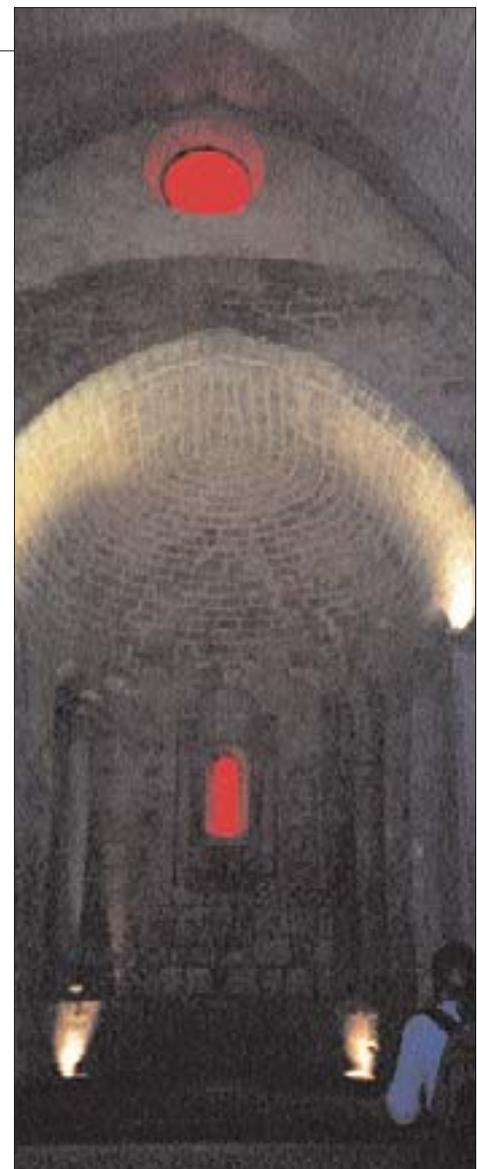
Au-delà de son caractère d'événement provocateur, l'œuvre de Maurizio Cattelan, *Hollywood*, m'intéresse beaucoup. C'est à la fois une farce et une "prise de parole avec occupation d'espace", qui traite d'un sujet extrêmement sérieux : la montée en puissance des industries culturelles mondialisées, et leur fonction non seulement décervelante, mais aussi délocalisante. Sujet que l'art contemporain ne saurait ignorer sous peine de disparaître, ou de n'apparaître plus, comme dirait Paul Virilio, qu'en tant que victime de guerre. Mais en resituant l'emblème de ces industries dans le pire site qui soit, puisqu'il s'agit d'une décharge publique en Sicile, Cattelan reverse

l'ordre des choses : il nous montre qu'on en finit jamais avec les lieux réels, et que le décor mondial de la "world company", avec la *surcharge* d'images et de signes qui le caractérise, a aussi son envers : la *décharge* publique. Celle-ci fonctionne un peu comme un "bas-lieu" qui viendrait faire écho à la fuite des lieux dans les non-lieux de la culture et de la communication mondialisées, et à la menace que font peser celles-ci sur les hauts lieux de la mémoire.

(→) 6

L'œuvre d'art pertinente est celle qui réussit à dépasser ce double écueil qui la menace en effet ; elle ne peut être qu'en suspens, entre ces deux polarités de l'écart absolu et du conflit d'un côté, et du respect de la norme, du contexte, de l'autre. →

Aurélie Nemours
 Vitraux
 pour l'église
 Notre-Dame
 de Salagon,
 prieuré
 1998
 Réalisation
 Atelier
 Duchemin



Felice Varini,

artiste.

(→) 1

Un certain nombre d'œuvres apparaissent dans des sites, mais ne sont pas toujours issues d'une réelle problématique d'art *in situ*, actuellement cette pratique de l'art *in situ* est moins développée que dans les années 70/80, même si l'art se montre beaucoup dans l'environnement urbain. En général ces œuvres jouent d'un changement d'échelle et s'adaptent à une situation donnée. Un certain nombre de démarches sont opportunistes, même s'il arrive parfois qu'elles traitent de bonnes questions. Les artistes qui ont choisi pour terrain d'action l'art *in situ* sont rares. Les œuvres qui questionnent vraiment le réel, qui dialoguent vraiment avec une histoire en construction sont rares.

(→) 2

Il s'agit d'une question trop optimiste qui nivelle les différentes attitudes artistiques. Beaucoup de choses qui apparaissent font illusion et traitent d'aspect non liés aux enjeux de l'art *in situ*.

(→) 3

Nous voyons à ce sujet beaucoup de solutions éphémères qui créent plus de confusions qu'elles ne donnent de solutions. Il existe une tentative pour s'approprier un certain nombre d'atti-

tudes artistiques en les vidant de leur contenu et en sollicitant l'aspect superficiel. C'est la question du sens par rapport à l'apparence. Il arrive que des politiques fassent appel à des artistes pour cacher des carences architecturales – je n'y échappe pas toujours dans ma pratique – mais mon choix s'opère d'abord dans l'absolu, puis se nourrit des différents réels qui induisent des réponses, pas forcément justes dans leur immédiateté mais qui se corrigent et se réajustent dans l'ensemble de l'œuvre.

(→) 4

J'ai été très marqué à l'époque en 1977 par le *Lightning Field* de Walter de Maria (Nouveau-Mexique). Je ne me suis jamais encore rendu sur place mais cela m'a époustoufflé. Cette œuvre est totalement aboutie dans toutes ses formes.

(→) 5

Chaque pièce est un détail de toute l'œuvre, de tout le parcours. Isoler une pièce en soi n'est pas satisfaisant. À la base j'ai créé une méthode d'approche qui structure et aide à déplier une œuvre. Plus j'avance plus je découvre d'aspects différents à mettre en forme. Au fur et à mesure,

toute question en ouvre d'autres dans une recherche sans fin. Chaque nouveau lieu m'interroge de manière inattendue, crée une surprise à laquelle répondra une nouvelle pièce.

Cela dit, la pièce de Bellinzona réalisé au cours de l'été 2001 peut être un exemple.

Cette pièce appelée *Segni* au Castelgrande à Bellinzona en Suisse italienne marque un tournant dans mon travail car des problématiques urbaines à une échelle inhabituelle pour moi se sont posées et m'ont amené à intégrer de nouveaux paramètres jusqu'alors ignorés. Cette nouvelle approche a eu beaucoup d'incidences dans mes travaux postérieurs.

(→) 6

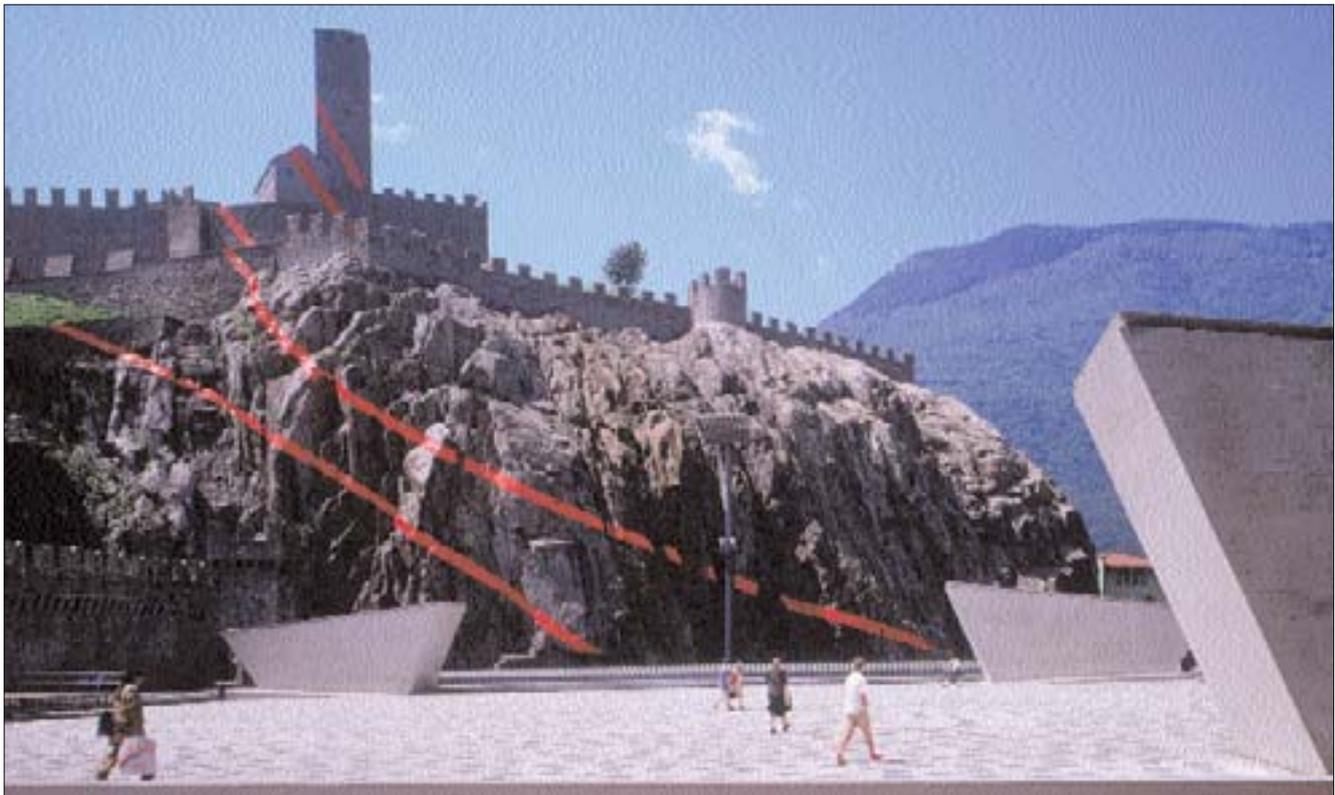
Le problème est que, quand la cité dit à l'artiste comment se comporter, c'est la mort de l'art. Si l'ar-

Felice Varini
Segni
2001
œuvre
éphémère
pour le
Castelgrande
de Bellinzona
Suisse



tiste est là pour résoudre les problèmes que les autres lui posent, cela ne donnera pas une réponse satisfaisante. Il y a tout un aspect de l'art public qui n'est pas satisfaisant car tout art échappe à tout désir sauf à celui de l'artiste. Je travaille avec le lieu, le réel. Je l'aborde avec

ma démarche, mon parcours et je veux que le lieu génère quelque chose en rapport avec mon travail. Le lieu est riche de situations, de lumière, d'événements. Une œuvre réussie dans un lieu est très fragile, elle est combattue de tous côtés. Un lieu est tellement saturé d'informations qu'il faut savoir additionner œuvre et lieu pour faire quelque chose de riche et de cohérent. ■



Felice Varini

Segni

2001, œuvre éphémère pour le Castelgrande de Bellinzona, Suisse

Ouvrages de référence

- * *L'œuvre et le lieu* (sous la direction d'Anne-Marie Charbonneaux et de Norbert Hillaire), éditions Flammarion, 2002.
- *Daniel Buren mot à mot*, éditions du Centre Georges-Pompidou, éditions Xavier Barral, Daniel Buren, éditions de La Martinière, Paris 2002.
- *Architectures de lumière, vitraux d'artistes contemporains 1975-2000* sous la direction d'Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire, Marval, Paris, 2000.
- *De ville en ville, l'art au présent*, Gaëtane Lamarche-Vadel, L'Aube, 2001.
- *Quand l'œuvre a lieu – L'Art exposé et ses récits autorisés*, Jean-Marc Poinot, MAMCO, Genève-Villeurbanne, Institut d'art contemporain et Art Édition, 1999.
- *États des lieux, Carnets de la commande publique*, éditions du Regard, Paris, 1996.
- *Écrits et entretiens 1970-1989*, Richard Serra, éditions Daniel Lelong, Paris, 1990.
- *Felice Varini, 46 pièces à propos et suite*, entretien de Jacques Fol avec Felice Varini, éditions Lars Müller, 1993.