

BERNARD Christian, FAURE Fabien, GOMEZ-PASSAMAR Nadine, MANGION Eric, PARINGAUX France. 2005. Constituer et présenter une collection d'art contemporain, trois exemples : Dignes, Genève et Marseille. Lyon : Fage Editions.

Comme le démontrent les trois expériences présentées dans ce numéro d'Exos, basées respectivement sur les exemples du CAIRN Centre d'art à Digne, du Mamco à Genève et du Frac Paca à Marseille, l'art contemporain peut être à l'origine d'une réflexion muséographique globale et le vecteur d'attitudes et de modes de fonctionnement singuliers ; un musée et une réserve naturelle géologique invitent à l'expérience physique de la marche en montagne à la rencontre d'œuvres d'art produites sur le site (Dignes) ; un musée travaille contre l'idée de permanence et de collection, et ses expositions temporaires participent d'un processus général de production du musée comme exposition globale (Genève) ; des artistes et des partenaires travaillent ensemble sur des œuvres à l'état de projet et avant tout sur la diffusion de l'art contemporain (Marseille).

Dans la **première partie** de l'ouvrage, Nadine Gomez-Passamar, géologue de formation, et directrice du CAIRN Centre d'art et du musée Gassendi à Dignes, montre comment elle a fait d'un handicap – la collection du musée Gassendi dont elle a hérité, qui abrite à part égales des spécimens géologiques, des herbiers, des animaux naturalisés et des peintures, un véritable atout. La directrice n'a pas cherché à contourner le problème d'une collection mixte en reléguant une partie de celle-ci dans les réserves. Au contraire, elle s'est servie de la double nature de cette collection pour établir des liens très étroits avec des artistes en art contemporain qui travaillent essentiellement dans le champ du paysage et des interventions sur sites.

Cette relation s'est nouée dès 1994, dans le cadre du 10^{ème} anniversaire de la réserve géologique de Haute-Provence, région où se situe le musée Gassendi. Elle a imaginé une série d'expositions pour le musée en collaboration avec des artistes, dont les thèmes unissaient l'art et les sciences de la terre. Suite à ce premier événement, ce sont les artistes eux-mêmes (notamment Andy Goldsworthy) qui ont fait part de leur envie de venir travailler à nouveau pour le musée, mais cette fois-ci à l'extérieur, dans la réserve géologique de 200'000 hectares, en y installant des œuvres pérennes. La réserve s'est alors transformée en site et les œuvres qui y étaient réalisées, en « œuvres-lieux ».

Quant à la réserve géologique de Haute-Provence, elle fonctionne désormais comme un musée à ciel ouvert. On peut y découvrir notamment l'œuvre sanctuaire *roche-rousse* de Herman de Vries.

C'est donc de l'engagement des artistes au sein de la réserve, associée de manière circonstancielle au musée Gassendi, qu'est née l'idée de poursuivre cette démarche de productions d'œuvres. Pour y parvenir, la directrice a alors fondé un véritable lieu de résidence pour les artistes, le CAIRN, *centre d'art informel de Recherche sur la Nature*. Ce centre, que Nadine dirige, est donc externe au musée Gassendi mais il dépend de ce dernier. En outre, l'intérêt du CAIRN est qu'en tant que lieu de production d'œuvres d'art, il vient nourrir la collection du musée Gassendi, par le biais d'acquisitions ou de dons d'œuvres produites lors des résidences d'artistes. La collection que la directrice constitue depuis 10 ans à travers le CAIRN est matériellement et symboliquement indissociable d'un territoire qui l'a fait naître, la réserve géologique de Haute-Provence, et contribue à sa valorisation.

Dans la **deuxième partie** de l'ouvrage, Christian Bernard fait état de sa conception du musée comme d'une entreprise infinie en perpétuel mouvement, à l'exemple du Mamco, à Genève. Cette institution a su, elle aussi, tirer parti de ses faiblesses - une collection à l'origine de 80 pièces et aucun budget - pour interroger la notion de musée et ses conventions les plus normatives, à savoir l'acquisition, la préservation et l'exposition d'œuvres d'art. Au départ, comme il n'avait rien à acquérir, montrer ou préserver, le directeur a envisagé et conçu le musée d'art moderne et contemporain contre cette idéologie et envisagé l'institution non plus du point de vue d'une collection, mais comme un système

d'expositions où la collection devient une résultante contingente des activités du musée. Est appelé « collection », l'ensemble des œuvres avec lesquelles le Mamco travaille et pas uniquement celles qu'il possède : celles qui sont déposées à court ou long terme par des artistes, collectionneurs, institutions publiques ou fondation privées. Il a donc fait d'une collection à l'origine peu intéressante une mine d'or, en remplaçant les acquisitions par des dépôts. Dès lors, la collection, qui n'appartient pas au Mamco dans sa totalité, fait l'objet de mouvements constants dans sa présentation, puisque les pièces sont susceptibles d'être reprises par les collectionneurs ou prêtées dans le cadre de projets extérieurs au musée. Une fois encore, ce handicap devient un moteur puisqu'il oblige à repenser en permanence la présentation de la collection. Le musée devient une exposition temporaire à lui seul.

Dans la **troisième partie** de l'ouvrage, Eric Mangion, directeur du Frac Paca (Provence-Alpes-Côte d'Azur) explique le rôle des Frac et leurs missions. Une fois encore, dans ce cas, la collection n'est pas le point fort de l'institution puisqu'elle ne forme qu'un ensemble disparate de tendances artistiques. Une collection du Frac n'a pas pour vocation de former un tout, l'intérêt n'est pas l'ensemble des œuvres mais la somme de leurs individualités. Elle est d'abord le reflet de la pluralité des formes d'art. Comme le but du Frac n'est pas de réunir des œuvres d'un même courant afin de constituer un corpus cohérent et complet - un Frac n'est pas un musée et n'a pas la prétention de l'être -, la politique du Frac Paca s'est concentrée sur l'acquisition de pièces génériques ou d'étapes d'un projet.

Une fois encore, le handicap de la collection a été à l'origine d'une réflexion qui a amené l'institution à se démarquer d'une politique d'acquisition traditionnelle et à se positionner en tant que lieu à part. Rien n'est plus simple que d'acquérir une œuvre, il est beaucoup plus difficile de la faire vivre et de la diffuser. Le Frac ne vit que pour sa mission de diffusion et de sensibilisation autour d'une collection, mais le contenu est moins important que la manière dont il est diffusé. Dès lors, l'institution organise 4 expositions à l'interne et des projets hors les murs et fonctionne comme un véritable outil d'une politique de développement culturel.

L'intérêt de cet ouvrage est d'aborder la question de l'art contemporain de manière concrète, à travers l'étude de trois exemples différents. Ces trois cas révèlent que l'art contemporain peut être plus accessible et moins opaque. On voit notamment que cette forme d'art va à la rencontre du public (le Frac Paca), qu'il peut sortir de l'institution et se fondre dans un paysage pour être partagé par tous (le CAIRN), ou qu'il remet en question le principe rigide d'une collection au profit d'une approche beaucoup moins fétichiste et possessive (le Mamco). Les trois exemples traités montrent également que le handicap d'une collection hybride, peu importante, voire totalement hétéroclite, peut être à l'origine d'une réflexion sur sa fonction et qu'il amène les institutions à développer de nouvelles approches originales, qui finissent par être un atout et une force. Chacun, à sa manière, met en évidence une volonté de désacralisation de l'art contemporain et de « déhiérarchisation » du musée.

Sarah Lombardi. Cours de base en muséologie ICOM-Suisse 2009-2010