

COMPTE-RENDU SÉMINAIRE DOCTORAL COMMUN

L'élaboration de l'œuvre, Partie II

1. Présents :

- organiseurs : Ronan Bouttier, Marie-Laure Gabriel-Loizeau, Laureline Meizel, absence excusée de Michaël Vottero
- intervenants : Sabine Berger (Paris 4) et Bettina Bauerfeind (Paris 4)
- professeur invité : Michel Poivert, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris 1, directeur de l'UFR 03, président de la Société française de photographie (Paris 1)
- cellule administrative : absences excusées de Zinaïda Polimenova (Paris 1) et de Marie Planchot (Paris 4)
- participants : vingt-cinq signataires sur la feuille d'émargement
- Total** : 30 participants

2. Actualités et introduction au séminaire :

Les organisateurs accueillent et remercient les étudiants, les intervenants et le professeur invité de leur présence et de leur participation.

Un médiateur communique à l'assemblée deux informations.

La première concerne la publication des éléments relatifs au séminaire sur le site de l'HICSA, sous deux rubriques :

- les résumés des communications, le compte-rendu de la séance de même que les programmes et affiches sont accessibles dans la sous-rubrique « Séminaire doctoral commun » de l'onglet « Ecole doctorale ».
- les textes des communications sont quant à eux lisibles dans la rubrique « Publications en ligne ».

La deuxième information est relative à la journée de clôture du séminaire doctoral commun, prévue le 2 juillet 2010.

Elle se déroulera en trois temps. Les deux premières heures (14h-16h) seront dévolues à la deuxième partie du dernier axe de réflexion du séminaire (« Le devenir de l'œuvre »), durant laquelle seront présentés les travaux de deux doctorants. Puis de 16h à 18h, un débat de clôture sera mené entre les intervenants, les étudiants ayant participé aux séances et les organisateurs. Il a pour but de faire un

bilan des acquis et des manques du séminaire, afin de tracer des perspectives pour l'année suivante, qui seront prises en compte par l'équipe chargée d'organiser les prochaines sessions du séminaire. Enfin, l'ensemble des participants sera invité à prendre part au pot organisé dans les locaux de l'INHA, afin d'achever cette première année du séminaire doctoral commun sur une note chaleureuse et conviviale.

Pour conclure, le médiateur expose le déroulement de la séance. Consacrée à « l'élaboration de l'œuvre », elle s'organise autour des communications de Sabine Berger et Bettina Bauerfeind, suivies des questions et remarques des étudiants participants ainsi que de Michel Poivert.

3. Première intervention :

- Introduction par un médiateur de la communication de Sabine Berger portant sur « les commandes architecturales des conseillers du roi de France (fin du XIII^e – début du XIV^e siècle) ».

Sabine Berger a réalisé à Paris 4 un master 2 recherche intitulé *Les conseillers du roi de France : action édilitaire et artistique d'une nouvelle classe politique (vers 1270-vers 1420)* sous la direction de M. Dany Sandron.

Depuis fin 2005, elle poursuit ce sujet en thèse, après avoir obtenu une allocation de recherche couplée à un monitorat effectué à l'Institut d'art et d'archéologie de l'université Paris 4.

Ses recherches portent sur l'« Action édilitaire et artistique des conseillers du roi de France (1270-1328) », la période d'étude ayant été restreinte aux règnes des quatre derniers souverains Capétiens en raison du trop grand nombre d'individus rassemblés durant son master.

En juillet 2008, Sabine Berger a obtenu un poste d'ATER en histoire de l'art médiéval à l'université de Tours. Depuis la fin de son contrat en août 2009, elle poursuit sa collaboration avec le département d'Histoire des arts de l'université de Tours comme chargée de cours et tutrice. Parallèlement, elle dispense des cours d'initiation à l'histoire de l'art médiéval dans une école de communication visuelle à Tours.

Avant de passer la parole à Sabine Berger, le médiateur rappelle que cette présentation permet aux médiévistes d'être représentés au sein du séminaire, les modernistes et les contemporanéistes ayant été jusqu'ici en majorité. Il expose ensuite rapidement le propos de l'intervenante, qui s'articulera autour de la mise en place d'une typologie de la commande.

- La communication de Sabine Berger se focalise sur l'action édilitaire de l'entourage politique du roi de France sous les derniers Capétiens, dont aucune synthèse n'a été faite à ce jour. Les raisons principales de ce manque tiennent à la fois aux difficultés rencontrées pour définir le type du « conseiller royal » à une époque où les structures étatiques sont en pleine élaboration et, dans une moindre mesure, au désintérêt que semble dénoter le hiatus existant dans la parution des écrits scientifiques à ce sujet entre la seconde guerre mondiale et la fin des années 1990.

En se basant sur les archives (cartulaires, livres de raison, inventaires après décès, etc.), mais aussi sur des sources plus souvent négligées – ainsi des récits de voyages – comme sur les travaux d’érudition des XIX^e et XX^e siècles, elle est parvenue à la constitution d’un catalogue classé par individu, dont les notices synthétisent leur action dans le domaine artistique (immobilier et mobilier). A l’issue de cet inventaire, il devient alors possible de comprendre les prémises d’un phénomène encore méconnu, soit l’implication croissante des conseillers royaux dans la construction de monuments et la commande d’œuvres d’art. La thèse de Sabine Berger devrait ainsi permettre de cerner les spécificités du mécénat de l’entourage du roi de France par rapport au mécénat royal, princier ou nobiliaire et d’interroger son impact sur la création contemporaine.

Le texte de sa communication sera mis en ligne prochainement sur le site de l’HICSA et sur celui de l’ED 124.

4. Questions et remarques

Un médiateur remercie Sabine Berger de sa présentation et souligne la diversité des sources utilisées, parfois même contradictoires, qui touchent non seulement à l’histoire de l’art mais aussi à l’histoire sociale et économique, montrant l’interdisciplinarité du sujet.

Médiateur : En faisant le parallèle avec l’époque moderne, on remarque que ce sont d’abord les historiens qui ont étudié les spécificités de l’organisation de certains milieux sociaux, tels les financiers parisiens du XVII^e siècle puis, ensuite, les historiens de l’art. En est-il de même chez les médiévistes.

S. Berger : Un maître de conférences de l’Ecole nationale des chartes, Olivier Canteaut, s’est également intéressé aux conseillers royaux, qu’il a lui-même choisi de nommer « les hommes de gouvernement ». Il s’agit en effet d’un groupe plus hétérogène qu’homogène et il est donc difficile à caractériser et à désigner. Sa période est la même que la mienne – 1268-1328 – mais il s’est quant à lui intéressé à des questions plus politiques. Il m’a d’ailleurs communiqué très généreusement nombre des données qu’il a pu lui-même collecter. Ce n’est pourtant pas son travail qui m’a donné l’idée de travailler sur ce sujet. En fait, mes recherches trouvent leur origine dans la proposition que l’on m’a faite d’étudier l’entourage des derniers capétiens. Ceci dit – et pour répondre à votre question – ce sont effectivement les historiens de la fin du XIX^e siècle qui ont commencé à s’intéresser à ce groupe. En histoire de l’art, il y a eu une thèse plus tardive portant sur les notaires et secrétaires du roi autour de 1500. Celle-ci tentait de répondre aux questions que je me pose moi-même : existe-t-il des spécificités propres à l’action artistique de ce groupe social qui le distingue de celle du roi ou de la noblesse par exemple ? Quant à l’entourage politique du roi, des travaux d’histoire de l’art ont été réalisés pour les périodes postérieures à celle que j’étudie. Pour ma part, j’ai essayé de remonter jusqu’à 1200 mais, de fait, cette catégorie sociale émerge à ce moment-là.

Etudiant participant : Quel est le rapport du mécène et de l’artiste ? Existe-t-il les preuves d’un intérêt pour celui-ci dans les documents que vous avez pu consulter ? Peut-on le qualifier de « proto-artiste » ?

S. Berger : En réalité, il est très difficile de savoir qui sont les artistes car leur nom n'est qu'exceptionnellement mentionné. Nous n'avons rien sur les architectes mais quelques noms de charpentier sont cités. De la même façon, je n'ai retrouvé aucun document expliquant ce que veut le commanditaire et s'il choisit quelqu'un en particulier pour cela. Parfois, on arrive à avoir quelques informations sur les artistes par des documents annexes. Ainsi, les chefs d'inculpation retranscrits dans la relation du procès d'un individu m'a permis de savoir que celui-ci avait eu recours à des artistes travaillant habituellement pour le roi et qu'il avait détourné des pierres des carrières royales. Ceci me permet d'émettre des hypothèses sur l'identité des maîtres d'œuvres des chantiers qu'il a fait réaliser.

Etudiant participant : Il faut donc attendre un siècle ou deux pour voir émerger la figure de l'artiste ?

S. Berger : Effectivement, il s'agit plus d'artisans que d'artistes durant ma période et ce n'est qu'à partir de 1400 – période que j'ai étudiée lors de mon master 2 – que l'on trouve des mentions dans les documents nous permettant de comprendre que le statut de l'artisan s'est modifié.

Etudiant participant : Avez-vous inclus les enluminures et les manuscrits dans les commandes artistiques réalisées par les conseillers royaux que vous avez recensées ?

S. Berger : Lorsque j'en ai trouvé traces, notamment dans les inventaires après décès, oui. Mais elles sont très rares. Cela ne concerne que trois personnes du groupe que j'ai déterminé.

Médiateur : Arrivez-vous finalement à vous faire une idée de l'horizon culturel de ce groupe ?

S. Berger : Oui, mais en utilisant des voies détournées.

M. Poivert : Comme vous l'avez rappelé, les sources sont complexes et il est difficile de retrouver les noms des architectes. En fait, je trouve qu'il est extrêmement difficile de se faire une représentation de cette affaire, puisque l'on n'a pas vraiment d'informations sur les personnages qu'elle rassemble. Ont-ils une philosophie commune, une sociologie commune ? Est-il possible d'arriver à produire une représentation de ces individus ?

S. Berger : Si je réponds en terme de statistiques, il existe une vingtaine de personnes dans le groupe que j'ai déterminé qui correspondent au conseil privé du roi, naissant à ce moment-là. En gros, ce serait l'équivalent des ministres les plus importants du roi. Et ces personnes font construire énormément de bâtiments très divers dans leur usage. Néanmoins, ils ont une culture et une origine sociale commune. On trouve chez les conseillers du roi un grand nombre de bourgeois. Par exemple, on reproche à Enguerand de Marigny sa méconnaissance du latin et son inculture, critiques qui sont en contradiction avec sa position auprès de Philippe le Bel.

M. Poivert : En quelque sorte, ce sont un peu les nouveaux riches de l'époque. En tant que groupe social, quels traits saillants présentent-ils ?

S. Berger : On trouve parmi eux beaucoup de légistes mais aussi beaucoup de gens venant du sud, ce qui correspond au développement du royaume de France. Ils sont effectivement considérés comme des parvenus.

M. Poivert : Dans l'exposé de vos sources, vous avez évoqué l'usage de nombreux articles d'érudition de la fin du XIX^e siècle. Or on sait que le XIX^e siècle avait un imaginaire particulier du moyen-âge, très romantique. Comment faites-vous le tri dans ces articles entre ce qui relève de cet imaginaire et les informations plus objectives ? Par ailleurs, ces historiens ont-ils touché quelque chose de juste ?

S. Berger : Certains articles sont illustrés de gravures qui traduisent une vision particulière du moyen-âge, lorsque la tour d'un château en ruine est flanquée d'un vol de corbeaux par exemple. Néanmoins, quand je trouve des illustrations dans ce type d'articles, je les récupère, de même que la localisation, le nom du lieu et du commanditaire. En outre, certains articles sont très bien informés, ce dont on s'aperçoit lorsque les cotes des manuscrits sont indiquées et qu'il est encore possible de les vérifier. Dans ce cas, il est possible de se fier aux descriptions. Par ailleurs, les pistes réflexives retracées dans ce type d'articles restent souvent pertinentes et enrichissantes.

M. Poivert : Dans le même ordre d'idées, quel est l'imaginaire déployé dans les grandes manifestations contemporaines que vous avez évoquées lors de votre intervention – telles que *L'art au temps des rois maudits : Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328* en 1998 ? Est-ce cela qui vous a séduit ?

S. Berger : Lors de cette exposition, il y avait une statue de Marie-Madeleine qui m'avait bouleversée par sa modernité. Le choix de mon sujet, au-delà de la proposition, est également fondé sur un véritable coup de cœur. Par ailleurs, je pense que les traits marquants de ces manifestations ou des colloques organisés sur cette période sont l'intérêt pour la pluridisciplinarité, puisqu'ils mêlent notamment histoire sociale et politique. De même l'étude des rapports entre vie publique et vie privée commence à apparaître. On essaye par exemple de savoir à quel moment un personnage a eu assez d'argent pour commander la construction d'un bâtiment. C'est d'ailleurs ce que je fais moi-même. Les études d'histoire sont mon point de départ mais j'essaie de reconstituer la vie privée des personnages que j'étudie, à l'aide des bribes que je peux retrouver.

Etudiant participant : N'essayez-vous pas également d'établir ce que l'on pourrait appeler un « style des conseillers » ?

S. Berger : Vers 1400, il serait sans doute plus aisé de circonscrire un "style des conseillers" pour de multiples raisons (diversité plus importante des commandes, subsistance de nombre d'œuvres et d'édifices, rapports parfois plus nets avec des commandes royales). Autour de 1300, un "art courtois" ou "art de cour" a été identifié, même si cette notion est débattue. Les conseillers tentent majoritairement d'imiter le "style" de la cour, l'art du roi, un style qui se réfère à ce véritable âge d'or que constitue le temps de Saint Louis. Il s'agit donc d'œuvres ou de bâtiments qui présentent parfois des éléments "archaisants", même s'il existe aussi de réels précurseurs, des innovations, etc. Le "style des conseillers", pour répondre

à votre question, s'exprime plutôt par des types d'édifices souvent construits, par exemple des collègiales (la plupart sont à vocation funéraire) ou des châteaux, de proportions très diverses

Médiateur : Pourquoi ne pas avoir classé les réalisations par type d'édifices ou destinations, plutôt que par commanditaires ?

S. Berger : Il m'a semblé plus logique de classer les notices du catalogue par individus, ce qui m'a permis de faire des synthèses de l'action artistique de chacun des conseillers royaux. Quant à la synthèse des édifices ou des œuvres, elle se trouvera dans le corps de ma thèse.

5. Deuxième intervention :

- Introduction par un médiateur de la communication de Bettina Bauerfeind portant sur « l'influence des expositions de projets d'art public sur la création *in situ* ».

Bettina Bauerfeind a travaillé sous la direction de Serge Lemoine à Paris 4 et a d'abord réalisé un mémoire de master 1 sur le peintre et musicien lithuanien Ciurlionis dont le titre est *La synthèse des arts selon Mikalojus Konstantinas Ciurlionis*. A partir du master 2, ses recherches ont porté sur les expositions *Skulptur Projekte* de Münster (1977, 1987, 1997).

En novembre 2009, elle a soutenu sa thèse, intitulée *Le contexte en question : les expositions de projets d'art public et leur influence sur la création contemporaine*.

- La communication de Bettina Bauerfeind présente le cheminement intellectuel qui l'a mené à la constitution d'une typologie des œuvres produites pour les expositions de projets d'art public débutées en Europe du Nord dans les années 1970 (*Skulptur Projekte* de Münster, 1977, 1987, 1997 par exemple), afin de comprendre l'influence de la commande dans l'élaboration de l'œuvre d'art, de son projet initial à sa réalisation effective. Il s'agissait en effet de mettre en place de nouveaux outils conceptuels permettant de classer des œuvres créées pour des expositions aux formats divers (expositions thématiques ou non) et aux destinations hétérogènes (certaines devant rester en place, d'autres devant être détruites à l'issue de l'exposition ou déplacées), tout en ne négligeant l'action d'aucun des intervenants des différents « mondes de l'art » (H. BECKER, 1988) présidant à sa création.

Le texte de sa communication sera mis en ligne prochainement sur le site de l'HICSA et sur celui de l'ED 124.

6. Questions et remarques

Un médiateur remercie Bettina, souligne l'intérêt de la classification établie et l'interroge sur l'existence potentielle d'une œuvre impossible à classer selon cette typologie.

B. Bauerfeind : J'ai dû exclure certaines œuvres de mon corpus qui, bien que qualifiées d'*in situ*, n'entretenaient pas de rapports formels à leurs sites urbains. Dans ces cas spécifiques, le site urbain fait partie de la mise en scène de l'œuvre ; c'est un fond auquel l'œuvre n'établit pas de rapports prééminents –

l'œuvre reste une entité « autonome » de son lieu d'exposition et en cela, une réalisation facilement déplaçable.

M. Poivert : Vous avez proposé une typologie qui exclue certains artistes car ceux-ci n'ont pas vraiment joué le jeu de la commande d'art public. Mais justement, avez-vous eu une approche critique des ces projets, qui s'ancrent tout de même dans une tradition culturelle, politique et historique bien particulière.

B. Bauerfeind : En fait, on s'aperçoit que les expositions d'art public tendent à représenter aujourd'hui un intérêt économique, touristique et politique considérable pour les municipalités. La sélection d'artistes recherchant à l'heure actuelle davantage l'effet spectaculaire que l'interrogation approfondie de la réalité urbaine témoigne du fait que les choix d'espaces vendeurs ou économiques deviennent de plus en plus importants.

M. Poivert : Vous pointez donc finalement une décadence du projet initial, qui était de faire sortir l'art du musée pour le démocratiser ?

B. Bauerfeind : Ce sont d'abord les artistes du land art et de l'art conceptuel, entre autres, qui sont sortis du musée, justement pour fuir le cadre institutionnel. Par la suite, les commissaires d'exposition ont réintégré leurs pratiques artistiques dans le circuit institutionnel en adaptant le format de l'exposition. Par ailleurs, on remarque que le public et la presse réagissaient beaucoup plus à ces œuvres d'art lors de leur dévoilement, et souvent de manière virulente. Ceci est donc très différent des « Nuits blanches » par exemple, une manifestation qui relève plus du divertissement culturel que de la prise de position artistique. Si l'idée de base était de rendre l'art – et même le plus conceptuel – accessible à un large public, le côté événementiel a pris de plus en plus d'importance. J'ai d'ailleurs pu proposer une périodisation en trois générations. La première, dans les années 1970, prône la médiation artistique à travers ces commandes et ces manifestations. La seconde, dans les années 1980-1990, met en avant la fonction publique de l'art et réclame de nouveaux statuts et de nouvelles fonctions pour les artistes. La dernière, depuis la fin des années 1990, est davantage tournée vers des événements spectaculaires et des collections d'art public permanentes.

Etudiant participant : J'ai deux questions. Certaines réalisations des expositions *Skulptur Projekte* ont été prévues pour être permanentes. Avez-vous constaté une influence de ce paramètre sur la création, selon que les sculptures sont prévues pour rester sur place ou être détruites ?

Ma deuxième question concerne le contexte de ces expositions. Vous avez surtout parlé des espaces d'expositions urbains, mais il existe aussi des espaces d'expositions ruraux. Est-ce que la démarche des artistes, des commissaires et du public est différente lorsqu'ils ne sont plus dans la ville ?

B. Bauerfeind : Pour la première question, je n'ai pas d'exemples en tête, mais je vais y réfléchir. Quant à votre deuxième question, il semble que les artistes peuvent faire beaucoup plus de choses en ville qu'à la campagne. Ceci est frappant dans le cas de l'exposition *Merkzeichen-Repères* organisée par Bernard

Fibicher en Suisse en 1986 et où la plupart des réalisations étaient exposées dans des espaces paysagers. Les rapports, très restreints, que peuvent tisser les artistes à ces sites naturels plus ou moins « neutres » sont sans commune mesure avec la richesse des possibilités d'interaction avec des sites urbains aux identités historiques, sociales et politiques très marquées. C'était d'ailleurs la nouveauté que proposaient les *Skulptur projekte* de Münster.

Etudiant participant : Finalement, ces *Skulptur projekte* semblent dessiner une certaine logique de l'échec puisque, comme vous nous l'avez montré, les projets des artistes correspondent rarement aux réalisations, et cela pour des raisons financières ou politiques.

B. Bauerfeind : Je vous ai bien sûr montré les exemples les plus emblématiques ; la majeure partie des propositions initiales ne changent pas dans de telles proportions durant la réalisation sur place. Cependant, ces « échecs » sont souvent une source d'inspiration pour les artistes, non seulement pour l'œuvre commandée mais aussi pour l'ensemble de leurs travaux ultérieurs.

Etudiant participant : Pourquoi cet art public apparaît-il dans les années 1960 ?

B. Bauerfeind : Il apparaît plutôt dans les années 1970, conjointement à de nouvelles pratiques artistiques développées dans le cadre du Land art ou de l'art conceptuel, ainsi de la performance. Les artistes veulent sortir du musée pour fuir son cadre institutionnel.

Etudiant participant : De manière purement méthodologique, comment avez-vous procédé pour la conduite des entretiens ? Aviez-vous un protocole ou non ?

B. Bauerfeind : J'ai d'abord contacté tous les artistes qui ont participé aux trois premières expositions *Skulptur Projekte* car je voulais comprendre quelle avait été leur évolution depuis ces expositions et comment celles-ci les avaient influencées. Je commençais toujours en les interrogeant sur leur définition du contexte. Ensuite, je leur posais des questions à propos de leur projet et je menais l'entretien en les questionnant sur leurs commandes, chronologiquement.

J'ai également envoyé un questionnaire semblable à ceux qui ne pouvaient ou ne voulaient pas me rencontrer.

Je pensais que la comparaison de réponses différentes à une même question me permettrait d'aboutir à des conclusions intéressantes mais, en réalité, ce sont plutôt les réponses aux questions touchant précisément à leurs œuvres qui m'ont aidée.

Médiateur : Vous travaillez sur l'*in situ*, avez-vous ressenti le besoin d'aller *in situ* pour vos recherches ? Cela vous a-t-il aidé à construire un discours critique sur le devenir de l'œuvre ?

B. Bauerfeind : En fait, de nombreuses œuvres ont disparu ou, pire, ont été déplacées. Par exemple, je suis allée voir l'œuvre de Beuys où elle se trouve actuellement, à Berlin. Mais, hors contexte, celle-ci est dépouillée de son sens.

Les médiateurs remercient de leur présence et de leur participation les intervenants, M. Poivert, ainsi que l'assistance et concluent en rappelant que la prochaine séance aura lieu le 16 avril 2010.

Rapporteur : Laureline Meizel