

« L’art contemporain sous influence médiévale : sémioses dans le patrimoine »

Gérard Régimbeau

[Pour le texte publié, voir : Régimbeau Gérard. L’art contemporain sous influence médiévale : sémioses dans le patrimoine. Dans Sagnes Sylvie et Fraysse Patrick, dir., *Vivre et faire vivre le Moyen Âge*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée ; Carcassonne : GARAE Hésiode, 2023, p. 61-89. Coll. Regards SIC.]

Introduction

À la mémoire de Aart Elshout

L’intérêt des artistes contemporains pour la culture et l’art du Moyen Âge est une constante que révèlent de manière régulière œuvres, écrits, entretiens, recherches et expositions dont une dernière en date intitulée « *Make it New : conversations avec l’art médiéval* » s’est tenue du 6 novembre 2018 au 10 février 2019 dans les locaux de la Bibliothèque nationale de France (BnF) à Paris, avec l’artiste Jan Dibbets pour commissaire (Dibbets *et al.*, 2018). Partant de cet intérêt et de son actualité, nous reprenons ici le cours de diverses interrogations suscitées par des expositions dont nous relèverons quelques traits sémiotiques de la rencontre programmée entre arts contemporain et médiéval. Nous aborderons principalement des manifestations temporaires qui impliquent le patrimoine, du type de ce qui est proposé pour L’Art dans les chapelles en Bretagne ou Art en chapelles dans le Haut-Doubs¹, et pas spécifiquement les résurgences de l’art médiéval dans l’art contemporain (Antoine, 2014), l’art sacré ou les interventions pérennes dans le patrimoine et hauts lieux de l’architecture religieuse comme a pu en témoigner l’exposition sur le vitrail à la Cité de l’architecture (David et Finance, 2015).

Notre tour d’horizon sera localisé dans le Grand Sud-Ouest et permettra de s’interroger dans un premier temps sur les attentions médiévistes et médiévalistes qui ont présidé à la rencontre des œuvres et des artistes avec un contexte architectural ou culturel invités à « faire vivre » un Moyen Âge en devenir. Pour approcher l’élaboration et la mise en exposition des œuvres où interviennent, dans la construction du sens, les artistes, des commissaires, des associations, des élus et une part du public, on se référera à des observations, des textes d’accompagnement et des entretiens. Pour la partie relative à l’*in situ*, le parcours en question convoque des expositions que

¹ Site de L’Art dans les chapelles, dont le siège est à Pontivy, dans le Morbihan, URL : https://www.artchapelles.com/accueil_/466-0-0 et le site d’Art en chapelles, dont le siège est à Labergement-Sainte-Marie, dans le Doubs, URL : <dhttp://artenchapelles.com/>

nous avons visitées, commentées ou co-organisées, échelonnées entre 1988 et 2018, présentées dans des lieux plus ou moins connus de la Nouvelle-Aquitaine et de l'Occitanie. Nous avons ainsi retenu la Cité de Carcassonne dans l'Aude ; Saint-Savin-sur-Gartempe dans le Poitou ; l'église rurale de Saint-Jean de Balerne et les Jacobins d'Agen dans le Lot-et-Garonne ; l'abbaye de Flaran dans le Gers ; les bastides du Rouergue et enfin les églises du Pays de Donezan en Ariège. Et pour la mise en dialogue des arts contemporain et médiéval, nous nous reporterons essentiellement à l'exposition proposée à la BnF. Ceci n'empêchera pas des références à d'autres créations pour la réflexion générale, et par la diversité des situations choisies, on tentera de ne pas restreindre le lieu aux seuls édifices religieux et de considérer parfois la tradition en dépassant la période médiévale, au-delà de son terme chronologique ; l'intérêt résidant alors dans les facteurs et les composants d'une mémoire médiévaliste.

Dans un deuxième temps, on reprendra les caractéristiques de ces créations selon les différents degrés de sémiotique qu'elles développent dans le contexte (présentiel ou *in absentia*) de leur actualisation, en faisant ressortir leur statut signifiant (induit ou déduit). Rappelons que *semiosis*, dans sa racine, nous invite à observer l'action de signifier ou le signe dans sa manifestation. L'objectif étant d'enrichir la compréhension des liens sémiotiques tissés avec un Moyen Âge toujours actif dans nos cadres et dispositifs contemporains de reviviscence, on s'interrogera, en particulier, sur les conditions de réalisation du sens en montrant qu'il gagne à faire intervenir des interprétants issus des cadres situationnels et catégoriels du référent médiéval. On retrouvera, à ce stade, le rôle joué par les signes selon leur dominante indicielle, iconique ou symbolique dans l'actualisation patrimoniale de l'art contemporain ainsi que le statut du signe éphémère qui révèle ce travail de permanence et d'instabilité de la mémoire mythique dont se nourrit le patrimoine.

1. Œuvres et lieux déplacés

L'événement premier qui caractérise la situation d'un art détaché de son lieu de manifestation habituel est le déplacement. Dès qu'elle est déplacée, l'œuvre d'art prend des significations nouvelles dont les acteurs et les historiens du patrimoine ont souvent interrogé les effets selon des critères pouvant aller de la valorisation esthétique à la trahison patrimoniale. Au titre de ces questionnements, on citera seulement les réflexions soulevées par la conservation des monuments historiques durant les XVIII^e et XIX^e siècles dont Dominique Poulot a étudié les enjeux (Poulot,

1993). Il rappelle que l'inventaire, à ses débuts, a connu des débats entre les défenseurs d'une mise à l'abri, au musée notamment, des richesses patrimoniales et ceux qui préféraient ne pas déposséder les lieux de leurs œuvres « natives » ou conservées en leur sein. La délocalisation des œuvres fut perçue comme le prolongement d'une idéologie iconoclaste parce qu'elle aurait substitué aux charges et fonctions d'origine de l'œuvre dans son lieu « d'élection » une forme vidée de ses substrats religieux ou symboliques. Les orientations divergentes de la conservation entre réimplantation muséale et protection *in situ* ont continué sous des arguments moins absolus sans pour autant s'éteindre : « [...] Du sacré au profane et réciproquement, les intérêts sociaux et idéologiques se sont rassemblés dans une vision plus œcuménique de la valeur culturelle mais, sous ce calme apparent, les premiers enjeux ne cessent de travailler les visions des uns et des autres » (Régimbeau, 2015 : 17). Par ailleurs, la restitution des prélèvements et des butins artistiques effectués lors des guerres napoléoniennes comme la réintégration des œuvres dans leurs terres d'origine, ont fait l'objet de débats et de confrontations, dès les premières décennies de la constitution d'un patrimoine public au début du XIX^e siècle, dont Bénédicte Savoy a retracé les mobiles géopolitiques (Savoy, 2017).

Avec l'authenticité, le déplacement a également occupé les réflexions de Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dont les premières versions remontent à 1935-1936, notamment quand il estime que l'aura de l'œuvre originale est censée se manifester, selon ses termes : « au lieu où elle [l'œuvre] se trouve » (Benjamin, [1936] 1997 : 27). Si diverses problématiques se croisent dans ce texte, si souvent cité et commenté mais aussi critiqué (Hennion et Latour, 1996), sa théorisation de l'impact réel et symbolique de l'art en raison de sa fonction conçue pour un lieu, prend un écho particulier en contexte patrimonial. Elle nous importe en ce qu'elle interroge la conjonction/disjonction entre l'œuvre et le lieu, le cultuel et le culturel. Elle concerne l'adéquation entre conception, localisation et réception, et la manifestation, pour le fidèle ou le spectateur, du phénomène de l'aura sous l'effet de facteurs multiples, dont son authenticité ou sa fonction, mais aussi son affectation. La dialectique de Benjamin suppose différents degrés et retournements qui sont aussi dépendants des conditions de création durant les années 1930 en Allemagne, et la question de l'aura peut aussi se comprendre comme un enjeu contre le déplacement du sens de l'art vers une esthétisation national-socialiste démultipliée par le cinéma (Régimbeau, 1996).

Cependant, de l'œuvre initiale pourvue de son aura consubstantielle jusqu'à la reproduction, ou de l'œuvre qui, au cours du temps, pourra acquérir une aura dans le nouveau « lieu où elle se trouve », les degrés et les variantes du phénomène ont soulevé de nouveaux commentaires sans qu'on puisse infirmer la théorisation de Benjamin mais sans rejeter non plus la puissance d'effets assimilables à l'aura dans les arts de (la) reproduction (Heinich, 1983).

Le lieu médiéval implique une forme d'attention des artistes et commissaires qui renoue avec des considérations culturelles et historiques projetées sur le passé ou son imaginaire. Les intervalles de sens sont étroits mais nombreux : du détail stylistique à la rhétorique architecturale, du conte local au légendaire des religions, on en rencontrera plusieurs formes. L'œuvre, l'artefact, questionnent la localisation au point que les principes patrimoniaux liant Moyen Âge et Âge contemporain interrogent doublement le mémoriel par les effets de la distance culturelle et ceux de la préservation. L'activité artistique compte et compose ainsi depuis des siècles avec des époques et des espaces différents qui créent des interférences de sens dont on peut saisir par endroit les caractères et les conséquences sous le registre du déplacement. Toutefois, ce dernier peut recouvrir des motifs et des mobiles divers allant de l'arrangement à l'arrachement, de la référence au brouillage, de l'uchronie à l'anachronisme ou à l'hétérochronie, sans que tout rapport des signes temporels et esthétiques ne se résolve en lui. Pour l'exprimer comme Marie Blaise, ce Moyen Âge possible présente « une forme particulière de mémoire, un “bloc-magique” au sens freudien, qui compose avec l'oubli autant qu'avec la préservation du passé » (Blaise, 2016 : résumé). De la survivance au passé vivant, les artistes extraient une nouvelle possibilité à travers des signes qu'on souhaite aborder dans leurs manifestations « concrètes ». Mais avant, invitons deux témoins.

2. Témoins invités

L'œuvre déplacée dans un lieu ancien ou bien l'art dans ses références au passé proposent un sens jouant sur des interférences portées par plusieurs registres de l'influence. Envisager l'influence – même si le terme, dans cette contribution, est volontairement employé comme une forme de relation indiquant non pas l'emprise mais la référence, parfois implicite, suscitée par des temps qui pour être passés, voire « oubliés », n'en sont pas moins actifs dans nos pensées et notre culture – c'est poser la question de la concordance ou de la discordance mais aussi celle du

vestige, des traces, des restes, des symptômes. Ceux-ci sont révélés par des témoins artistiques (parmi d'autres, il va sans dire) qui méritent qu'on s'y arrête pour mieux comprendre cette différence entre datation et tradition que nous indiquions dans les critères d'un médiévalisme en procès.

Paul Gauguin dans son tableau *Vision après le sermon* de 1888 (National Gallery of Scotland à Édimbourg)², représentant *La lutte de Jacob avec l'ange*, rassemble dans l'espace de l'image, de manière plus uchronique qu'anachronique, un épisode de la Bible et des femmes bretonnes, mais elles-mêmes comme intemporelles dans leurs costumes traditionnels, regardant la scène à l'instar des spectatrices d'une lutte bretonne (le *gouren*). La peinture met en présence des personnages bibliques avec des spectatrices supposées du XIX^e siècle (à peine séparés dans l'image par la présence oblique d'un tronc d'arbre importé de la « mise en page » de certaines estampes japonaises) et met en correspondance les Écritures avec le temps du rituel en perturbant l'échelle des temporalités.

La figuration d'une coexistence des temps est une permanence de l'histoire de l'art et de la peinture, précisément au Moyen Âge quand le temps du récit biblique ou celui de l'Histoire, notamment à travers le genre des Chroniques, est représenté et perçu à travers l'architecture, les gestes et les costumes contemporains du temps des imagiers (enlumineurs, sculpteurs ou peintres). Une tradition de l'« uchronisation » des temporalités s'est perpétuée à la Renaissance, et plus tard, à travers les fictions réalistes du Caravage ou les tableaux d'Histoire de David jusqu'aux préraphaélites et symbolistes du XIX^e siècle (Golsenne, 2013). On peut, dès lors, penser que Gauguin a transposé ce rappel de la concomitance des temps hérité du Moyen Âge dans cette scène et dans ses recherches symbolistes durant son séjour en Bretagne dont témoigne aussi *Le Christ jaune* de 1889 (galerie d'art Albright-Knox de Buffalo, aux États-Unis)³.

Le deuxième témoin est extrait du roman d'Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*, qui, par la voix de son héros, exprime une temporalité « esthétique » vécue au-delà des siècles ; la voix d'un paysan qui retrouve dans une sculpture religieuse le sens de sa propre culture ancestrale :

² Reproduction disponible en ligne sur le site de la National Gallery of Scotland, URL : <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/4940/vision-sermon-jacob-wrestling-angel>

³ Reproduction disponible en ligne sur le site de la galerie d'art [musée] Albright-Knox de Buffalo, États-Unis, URL https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Christ_jaune#/media/Fichier:Gauguin_Il_Cristo_giallo.jpg

Sur une petite table recouverte d'une sorte de nappe, par côté du chœur, était une statue de saint Rémy en bois, qui avait l'air d'avoir été faite par le sabotier d'Auriac, tant elle était mal taillée. On l'avait bien passée en couleurs depuis peu, pour la rendre un peu plus convenable, mais la robe bleue de charron et le manteau rouge d'ocre n'embellissaient guère ce pauvre saint. Je la fis voir à Lina en lui disant à l'oreille : « J'en ferai bien autant avec une serpe »⁴ !

Ceci pour rappeler que la connaissance et la reconnaissance des œuvres se sont effectuées au long du temps non seulement par des lieux consacrés mais aussi par ces passages entre art et artisanat sur fond de traditions narratives entretenues dans la mémoire populaire.

Les deux témoins empruntés à des situations de rencontre entre époques, entre art profane et religieux, artisanat et art savant, mythe et représentation, nous renseignent sur certains itinéraires de l'influence. Le tableau de Gauguin, par sa construction d'une scène atemporelle, pourrait figurer comme vitrail d'une chapelle néo-médiévale inspirée du roman ou gothique bretons, et, pour sa part, Jacquou aurait pu, tel un artisan d'art périgourdin ou les *tsapuzaires* de la Margeride⁵, sculpter, non pas avec un couteau comme ces derniers mais à la serpe, un saint médiéval que conserverait un musée actuel des arts et traditions populaires. Ces exemples enfin inclinent à tracer une ligne qui ne s'arrête pas à l'influence homologuée d'une période sur une autre mais souligne aussi les relations sinueuses entre médiéval et médiévalisme.

3. Exemples d'expositions : lieux et questions

3.1 Exemple 1 : Georges Autard à Carcassonne (1988)

Les peintures de Georges Autard appartenant au cycle intitulé « La perte du sang - La perte du sens » qui mettait en schémas, en diagrammes et en nuages des figures abstraites, ou encore stylisait des clous et des coulures, ont pris une dimension symbolique particulière, en écho à des thèmes religieux médiévaux, dans les locaux de la Porte Narbonnaise de Carcassonne convertis

⁴ Eugène Le Roy [1900], *Jacquou le Croquant*, Le Livre de poche, 1994, p. 183-184. Déjà cité dans Régimbeau (1996 : 326).

⁵ Nom donné aux bergers ou agriculteurs quand ils travaillent le bois (« tsapusa ») pour bûcheronner, pour la charpente (« chapusa ») ou pour la sculpture au couteau dans les régions de la Margeride et du Velay. La graphie est variable : on la retrouve sous les formes « tsapusaire », tsapousaire ». Voir une présentation de cet art dans : http://brebis-noire-velay.org/fichier_associe/tsapusaire.pdf par l'association des Amis d'Allègre (commune d'Auvergne) et l'association de La Neira. G. Duflos, 2015.

en salle d'exposition⁶. Elles pouvaient donner par leurs titres, leurs sujets ou leurs configurations des relations voulues ou coïncidentes de leur présence en ce lieu, en 1988. Fallait-il y déceler un à-propos ou une intention ? Si l'on en croit ses exégètes, Georges Autard a développé ce cycle à la suite d'un choc esthétique devant une *Descente de Croix* (1432-1434) ou *Saint-Dominique devant le Christ en croix*, peintures de Fra Angelico (1395-1455) conservées au musée San Marco de Florence en Italie (Bazzoli *et al.*, 1993). La critique Elisabeth Védrenne commente le travail de cette époque en reprenant les indices plastiques que sont ses écritures sur les toiles ou les dessins, lesquelles accompagnent des figures gribouillées ou tachistes : « îlots de sens », « perte de sang », « reliques », « Pythagore », « faisceaux », etc. (Védrenne, 1987). Claude Ber ajoute :

Si répétition il y a, dans la reprise d'un élément de la tradition (ici le tau de la croix et le sang de l'*agnus dei*) comme dans les variations autour du motif retenu, c'est sous forme de cycles incluant de multiples écarts et qui donnent plutôt matière à repenser qu'à répéter à proprement parler. [...] [...] cette toile naît du passage du regard sur des représentations antérieures (Fra Angelico en particulier et plus généralement toute une tradition occidentale) (Bazzoli *et al.*, 1993).

Lors de notre propre visite, nous avons pu noter :

Discrètement, page d'introduction, un tableau extrait du cycle « La Perte du sang/sens » est présent dès l'entrée. Puis le reste de l'exposition confirme le thème. Cette « hémorragie » [...] est illustrée par des toiles et divers supports où se juxtaposent des phrases, des graphes en mouvement, le noir, le rouge, et le blanc, au milieu de caviardages, des lambeaux de couches inférieures, de mots tronqués et de coulées. La série évoque un ensemble d'écorchés montrant leurs entrailles conceptuelles où agissent des questions d'ordre épistémologique (« la perte du linéaire »), des interférences homophoniques (« chaos-caillot »), des correspondances entre mots et images (représentations et graphies de « faisceau », de « caillot », de « sang »). Les termes proposés et leurs enchaînements s'offrent à des interprétations anagogiques chères à la pensée médiévale qui chercha elle aussi des symboles dans la perte du sang du Christ pour étayer des modèles d'appréhension du

⁶ Reproduction disponible d'une pièce du cycle *La Perte du sang. La Perte du sens*, 1988, gravure, 142 x 178 cm, en ligne sur le site de l'Artothèque Antonin Artaud de Marseille, URL : <http://www.artothequeantoninartaud.fr/myportfolio/autard-georges-2/>

monde. Il faudrait aussi évoquer certains accents « rigolards », certains autres lyriques, pour prendre la mesure de la liberté de cet œuvre⁷.

Georges Autard, *La perte du sang*, 1988. Diptyque Huile sur toile. 2 x (280 x 220 cm). Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur. Autre reproduction dans : <<https://www.navigart.fr/fracsud/artwork/georges-autard-la-perte-du-sang-450000000000354>>

Le lieu d'exposition n'était pas étranger au rappel de l'« allégorisme » dont la pensée médiévale a formulé les principes et venait en renfort de la proposition du peintre. Comme l'histoire rhétorique nous le rappelle : « Le Moyen Âge vit se développer la théorie de l'allégorisme, selon laquelle la Sainte Écriture (puis, par extension, la poésie et les arts figuratifs) peut être interprétée suivant quatre sens différents : littéral, allégorique, moral et anagogique. » (Eco, 1979 [1965] : 19). Même s'il ne s'agit pas, dans le cas d'Autard, de donner une signification pré-écrite à sa série, plus interrogative qu'assertive, on pouvait relever des correspondances qui s'établissaient dans la sémiose générale entre des facteurs principaux correspondant aux graffitis, écritures et graphes retranscrits en peinture au-delà d'un rappel littéral des figures de Fra Angelico et la reprise de la question religieuse du sacrifice (du sang) dans une aire médiévale.

3.2 Exemple 2 : David Tremlett à Saint Savin-sur-Gartempe, Vienne, Poitou (Centre international d'art mural) (1991)

L'œuvre de Tremlett (Tosatto *et al.*, 1987), à l'instar de certaines pratiques du Land Art, ne peut se séparer d'un cadre d'interprétation invoquant le voyage sauf qu'avec lui, il s'agit de promenades dans la contrée, dans le paysage rural ou urbain, désert ou habité, et pas seulement un paysage de nature regardé ou traversé comme un lieu d'intervention. À Saint-Savin-sur-Gartempe, cette « Sixtine de l'époque romane » selon Malraux, dont les voûtes peintes figurent en reproduction au musée des Monuments français à Paris (Finance, 2013), Tremlett a conçu des peintures murales, non dans l'église elle-même mais dans une salle des bâtiments monastiques contigus. Ces derniers, inspirés du style gothique, ont été reconstruits au XVII^e siècle par les bénédictins après les guerres de Religion.

⁷ Extrait d'un texte écrit lors de l'exposition : Gérard Régimbeau, « Georges Autard. Exposition, Tours Narbonnaises, Carcassonne du 1er oct. au 20 nov. 1988 », 1988, inédit.

Fidèle à son principe d'application à la main du pastel sur des supports tels que le papier ou directement sur le mur, il a isolé certaines formes planes et géométrisées faisant allusion à des éléments architecturaux, des ouvertures ou des décrochements de surface⁸. Il nous confronte, par là, à une lecture du fragment dans le volume de la longue salle, elle-même complexe architectonique dialoguant avec plusieurs styles. Son travail méticuleux et clairement ordonné sur les murs constitue un signe en rappel des fresques voisines qui déroulent les scènes une à une sur la haute voûte de la nef de l'église romane : par la couleur d'abord, un marron-rouge caractéristique, la disposition régulière et compartimentée, et l'ouverture enfin de l'espace mural par la peinture.

Fig. 1. David Tremlett. Vue de l'exposition de David Tremlett, Abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe, 1991. Photo de l'auteur.

La commande qui fut à l'origine du travail de Tremlett prend sa source dans la nouvelle vocation de ce lieu patrimonial, dans les années 1980, en faveur de la fresque et de la peinture murale⁹. La réalisation de la proposition *in situ* avec la technique et le lieu ne pouvait se concevoir sans mise en relation de la « geste » biblique animant l'église voisine avec les gestes minimalistes de l'artiste appliqués à des surfaces stylisées recréant un échange plastique entre un patrimoine déjà-là et les fragments d'une peinture éphémère.

3.3 Exemple 3 : Aart Elshout. Expositions « Plein Champ » à Saint-Jean de Balherme, Lot-et-Garonne (1991), avec Alumet et Geneviève Burkardt ; puis « Éloges de l'eau » aux Jacobins d'Agen (2013) et abbaye de Flaran, Gers (2014)

Quand, en 1991, nous avons organisé, avec l'association CASA (Communication-Art-Société-A...), une exposition intitulée « Plein Champ », dans le Pays de Serres (*sèrra* : collines, en occitan), territoire de coteaux entre Villeneuve-sur-Lot et Port-Sainte-Marie, dans le Lot-et-Garonne, nous avons sollicité l'association des Amis de Saint-Jean et des Vieilles Pierres de

⁸ Reproduction de dessin mural, Saint-Savin, Abbaye, 1991, sur le site de l'artiste : <https://davidtremlett.com/node/495>

⁹ Le Centre (CIAM), fondé en 1989, a fermé en 2003. Cf. URL : <http://www.artaujourd'hui.info/q4382-l-art-mural-perd-son-sanctuaire.html>

Montpezat pour intégrer, dans les lieux d'exposition, l'église rurale de Saint-Jean de Balerne. Ce petit édifice représentatif de l'art médiéval possède un chœur roman intègre du XII^e siècle avec des chapiteaux historiés et une peinture murale dans la partie haute du cul-de-four (plus tardive en apparence) qui en font un lieu patrimonial remarquable de la région. La demande fut reçue favorablement par les membres de l'association chargée de la réhabilitation de l'édifice, qui virent dans cette exposition la possibilité de mieux faire connaître et l'église et leur action pour sa conservation.

Nous avons réfléchi alors, avec les artistes Geneviève Burkardt et le Groupe Alumet (formé d'Aart Elshout, Albert De Kruif et Astrid Tielemans), à la manière de présenter leurs œuvres sans nuire au caractère du lieu. Intervenir dans l'édifice supposait une précaution supplémentaire avec la présence forte de la peinture préservée dans le chœur dont on ne souhaitait pas masquer la vue. Geneviève Burkardt, artiste suisse invitée, après s'être familiarisée avec l'endroit et en accord avec le thème général de la ruralité, a conçu des sculptures textiles sous la forme de longs fuseaux « portables », de couleur terre, rouille et vert-de-gris, remplis de foin (qui lui fut donné par un agriculteur voisin), suspendus à la voûte de la nef ou allongés sur le sol. La vue et l'odorat étaient autant sollicités et Alumet ajoutera l'ouïe avec des clochettes tintinnabulantes, élément de leur installation qui marquait à l'extérieur l'arrivée dans le lieu.

Fig. 2. Geneviève Burkardt, Installation pour « Plein champ », Saint-Jean de Balerne, 1991. Chaque élément 250 cm.

Fig. 3. Alumet. Installation pour « Plein champ », Saint-Jean-de Balerne, 1991, 12 m.

Le souvenir d'Aart Elshout, membre à l'époque d'Alumet, dans l'entretien qu'il nous a donné, démontre l'importance de la recherche d'une pluralité de sens dans leur démarche en lien avec l'espace lors des différentes installations qu'ils réalisèrent durant cette période : les cinq éléments (ceux de la philosophie bouddhiste ajoutant l'espace aux quatre éléments), les figures fondamentales et la symbolisation (Elshout, 2019, entretien du 17 mai). Non pas une restitution littérale de la pensée médiévale mais bien la recherche d'associations d'idées et de sens par les formes et les matériaux. Il s'agissait pour eux de continuer l'empreinte signifiante de l'église et du cimetière par d'autres signes disposés le long d'un chemin sur une trentaine de mètres ; un

parcours à travers l'agencement de la matière (le fer, les miroirs, les branches), de la couleur et des sons sans refermer la sémiose sur un message unilatéral mais en laissant au visiteur le choix de ses attentions dans un espace reliant des siècles de traditions rurales.

Le même artiste a plusieurs fois exposé dans des lieux patrimoniaux avec AluMET puis en solo. Pour la grande exposition proposée aux Jacobins par le musée des Beaux-Arts d'Agen, intitulée « Éloges de l'eau : méditations picturales¹⁰ », en 2013, il disposait d'un espace patrimonial préparé pour la présentation avec des cimaises fixes. Son accrochage a consisté, en fonction de ces possibilités, à rechercher des liens et des allers-retours entre grands et petits formats (allant des étendues fluviales aux cailloux) à agencer des rapprochements ou des ruptures dans les thèmes (eau, roches, herbes, mouvements), dans les matières ou dans les déclinaisons de techniques (gravures, dessins, peintures).

Fig. 4. Aart Elshout. Vue de l'exposition « Éloges de l'eau », Les Jacobins, Agen, 2013.

L'ampleur du lieu supposait un déploiement que l'artiste a pris en compte en travaillant des toiles et des dessins de grand format dès l'annonce de l'acceptation de son projet ou en observant qu'il pouvait créer par une disposition en fonction de la lumière des moments particuliers de réception chez le visiteur. Il précise ainsi que pour le deuxième volet de son exposition, dans l'église de Flaran (Gers), où nul spot électrique directionnel n'est prévu pour le lieu, la position de tel tableau « reflétait de façon inattendue [pour le visiteur] des couches inférieures », effet de matière qui s'accordait particulièrement au thème choisi de l'eau (Elshout, 2019, entretien du 17 mai).

3.4 Exemple 4 : David Lachavanne. Bastides de Domme, Dordogne (2015) et Sauveterre-de-Rouergue, Aveyron (2017)

La pièce que David Lachavanne a présentée pour l'exposition collective intitulée « Pas à pas Domme Contemporaine » à Domme (Dordogne), en 2015, a pour titre « La Branche du temps ». Initialement réalisée pour une exposition au musée Saint-Raymond de Toulouse où elle occupait la salle des bustes romains antiques, elle déroule à nouveau sa métrique dans un contexte

¹⁰ Entretien avec Aart Elshout recueilli en avril 2013 par Marie-Dominique Nivière, conservatrice du musée d'Agen et Michel Hue, directeur de la conservation départementale du Gers/Abbaye de Flaran. [Extraits du catalogue de l'exposition]. <http://www.aquitaineonline.com/actualites-en-aquitaine/lot-et-garonne/exposition-eloges-de-leau-par-aart-elshout-a-agen/entretiens-avec-aart-elshout.html>

archéologique. Cette longue sculpture en bois de douze mètres reposant sur des socles qui la maintiennent à un mètre du sol, devient un guide interrogateur dans l'espace de la bastide¹¹. Elle intervient comme un repère ordonné, chiffré, portant des graduations chronologiques sur un sillon blanc bien visible, mais en raison de sa nature ligneuse, non rectiligne, de ces marques associées à des réseaux de datations secondaires sans solution de continuité avec les autres mesures, elle insinue un doute. Celui qui tenterait de saisir toutes les informations historiques suggérées par les chiffres et les événements d'une frise du temps serait vite convaincu de l'orientation subjective de cette branche serpentine dont les repères disent tout l'aléatoire du temporel malgré son déroulé numérique. Linéaments contre rectitude ; le bois ligneux et non pas le bronze ou un autre métal noble : les matières composent une fragilité en suspension dans un parcours en contraste avec les solides constructions en pierre et les murailles médiévales (Lachavanne, 2019, entretien du 18 mai).

Fig. 5. David Lachavanne, *La Branche du temps*, 2012, bois, fer, 12 m. de long., installée pour « Pas à pas Domme Contemporaine », 2015.

Autre lieu, autre projet : l'œuvre d'art public du même artiste, créée en 2017 à Sauveterre-de-Rouergue, en Aveyron, lors d'une résidence organisée par l'association L'atelier blanc, s'intitule « Là où le vent te mène ». Elle prend pour point initial (mot de circonstance pour cette manifestation autour de repères et de points patrimoniaux, et selon son titre) un puits de la place centrale, objet de légendes transmises par les habitants de cette bastide dont la fondation remonte à 1281. Le puits et le voyage se réunissent dans un assemblage plastique que David Lachavanne présente en en spécifiant le thème :

Inspirée par le patrimoine local, ses légendes, la rencontre avec les habitants mais aussi par l'actualité, cette installation artistique rassemble plusieurs thèmes au fond de ce puits. Objet central, historique et emblématique de Sauveterre-de-Rouergue, de nombreux témoignages interrogent ses mystères. Serait-il l'entrée d'un souterrain, la cache d'un trésor, y avait-il de la vie au fond du puits, pouvait-on y faire tourner deux bœufs ? Et pour quoi faire ? [...] Il est avant tout l'accès à l'eau,

¹¹ Reproduction disponible en ligne sur le site de Domme Contemporaine : URL <http://dommecontemporaine-pasapas.fr/exposition/vernissage-domme-contemporaine-2015.html/attachment/15-07-04-190-la-branche-du-temps-de-david-lachavanne/>

partagée par toute la communauté du village. L'eau est très présente en sous-sol dans Sauveterre qui compte une trentaine de puits¹².

Fig. 6 a et b. David Lachavanne, « Va où le vent te mène », Avril 2017. Œuvre participative, 300 cm x 150 cm. Fer, résine, zinc. Résidence artistique « Points de Repères/Repères de points ». L'atelier blanc, organisateurs. Girouette, axe, rose des vents, saynète sculptée.

La réalisation présente, dans sa partie aérienne, une girouette en métal qui s'élève au-dessus du puits et reprend la silhouette d'un navire, hommage à l'explorateur La Pérouse dont la mère était originaire de Sauveterre, respectant un accord de formes et de matériaux (fer forgé) avec l'espace patrimonial. En se penchant au-dessus du puits, on voit que l'axe vertical de la girouette descend quelques centimètres plus bas jusqu'au socle d'une petite plateforme dont le centre est occupé par une rose des vents. Autour de cette rose, une saynète circulaire découvre des figurines de terre émaillée en partance vers on ne sait où (peut-être où le vent les mènera !) dans un décor inspiré de la place de la bastide. L'œuvre a été discutée avec les habitants et des artisans locaux ont participé à son élaboration technique et matérielle. L'ensemble réalise un petit théâtre où la longue tradition du voyage et des exils se concrétise autour d'un signe historique (Lachavanne, 2019, entretien du 18 mai).

3.5 Exemple 5 : Exposition « Dialogues. Art sacré, art contemporain », Donezan, Ariège (2018)

Avec le parcours d'expositions présentées dans sept églises et une ancienne école du Donezan, territoire d'Ariège aux confins de l'Aude et des Pyrénées orientales, Michel Bompieyre, son initiateur, chargé de la valorisation du patrimoine, artiste lui-même, a souhaité redonner vie à l'histoire concrète des objets en y associant la part légendaire et imaginaire de leurs origines religieuses. Sur cette trame, empruntant aux légendes des saints transmises oralement, se restitue une présence effective plastique, dans des lieux de transmission, pas seulement autour du récit qui conserve néanmoins sa part, mais aussi des témoins matériels, mobiliers, de périodes diverses, y compris médiévales. Les saints patrons, ces figures protectrices de lieux, de personnes

¹² Blog de David Lachavanne. Journal de la réalisation. Janvier 2017, « Points de Repères, Repères de points ». URL : <https://davidlachavanne.wordpress.com/2017/01/>

ou de métiers ont servi de fil conducteur à cette réactivation d'une connaissance des figures tutélaires d'une culture montagnarde et de lieux maintenant souvent fermés.

C'est parti à peu près comme ça. Premièrement, impliquer l'ensemble du territoire. Deuxièmement, faire connaître à la population sa richesse patrimoniale en matière culturelle. [...]. C'était une expérience qui concernait l'histoire des objets, des saints. [...] La recherche des œuvres [contemporaines] est partie des saints patrons. Qui étaient-ils, quelle vie ils ont eue, quels étaient leurs attributs, [...] comment ils se sont multipliés ? Si je ne m'abuse, justement à l'époque médiévale, il y avait tellement de saints – un peu comme avec les patronymes – que pour les reconnaître on a multiplié les attributs qui n'étaient pas toujours des attributs génériques, lesquels étaient très établis comme la mitre pour un évêque [...] (Bompieyre, 2019, entretien du 24 avril).

De l'idée à sa réalisation, les organisateurs de l'exposition ont souhaité préparer les conditions de réception en mobilisant au total cinquante bénévoles qui ont ouvert les lieux, accueilli les visiteurs, expliqué l'historique de l'édifice et les choix de rapprochements entre légende, sculptures ou peintures anciennes et œuvres d'aujourd'hui.

Avec l'association, nous nous sommes dit : si on veut mener à bien ce projet, extraire le passé encore une fois de sa gangue nécrisée, que les gens acceptent tout d'un coup que des objets et des images puissent pénétrer dans les églises et qu'ils comprennent pourquoi ces images ont été mises là, il fallait s'adresser à la population. Dès le mois de janvier [l'exposition ouvrant en juillet] on a organisé des réunions dans chaque village (*idem*).

Il prend l'exemple de l'église de Rouze dédiée à saint Nazaire et saint Celse, des saints également honorés dans les cathédrales de Carcassonne et de Béziers :

Par exemple, à Rouze, ce sont des prédicateurs qui sont partis à la conquête de tout le bassin méditerranéen. Ce simple fait de la marche ajouté à leur condamnation à être noyés [...], le bateau est prêt à couler, [un miracle survient], la tempête s'achève, [...]. Et donc le bateau, la mer, la marche, les pas, le déplacement [...] amenaient des images et à partir de là on faisait des rapprochements avec des œuvres d'artistes (Bompieyre, 2019, entretien du 24 avril).

Fig 7. Exposition dans les églises du Donezan, Exposition « Dialogues Art sacré - Art contemporain en Donezan » (Ariège), 2018. Église d'Artigues, œuvre de Guillaume Abdi ; église de Mijanès, œuvre de Martine Schildge.

Le sens général de cette mise en dialogue est annoncé dans l'argument : « Pour établir nos choix, nous avons porté principalement notre attention sur les résonances implicites ou explicites que les œuvres pouvaient entretenir avec les objets culturels, de manière métaphorique ou spirituelle, par analogies formelles ou non » (Bompieyre, 2019, dossier de presse).

L'ambition de l'organisateur et de l'association Les 3 arches : hier-aujourd'hui-demain, était de sensibiliser les élus et les habitants à la conservation d'un patrimoine à partir d'une expérience vivante en les faisant intervenir directement. *La Légende dorée* aurait pu, la plupart du temps, être rappelée pour terreau narratif mais Michel Bompieyre a préféré reprendre ceux de la mémoire orale locale, laquelle a pu servir de source autant qu'une version écrite. Ici encore le médiéval ne prend pas une place fermement datée mais influence par ramification, héritage et inspiration culturelle les objets du patrimoine tout comme les œuvres contemporaines qui sont venues dialoguer avec ces « objets-embrayeurs » ou motifs au sens de mobiles.

3.6 Exemple 6 : Exposition « Make it New. Conversations avec l'art médiéval ». 2018-2019, Bibliothèque nationale de France (BNF)

La parenté des titres, passant des « dialogues » de l'exposition ariégeoise aux « conversations » de l'exposition parisienne permet de suivre, sans doute, des motivations communes à l'organisation de ces manifestations : rapprocher des époques, sans rechercher une solution univoque, dans l'ouverture de la sémiologie, qu'elle s'effectue pour un lieu donné marqué par le Moyen Âge ou, comme dans ce dernier exemple, dans un espace banalisé qui rassemble des pièces de fonds anciens, patrimoniales, des bibliothèques avec l'art contemporain.

Jan Dibbets, le commissaire de l'exposition « Make it New. Conversations avec l'art médiéval », est un artiste néerlandais connu entre autres pour ses photographies sur les motifs de la perspective panoramique et de la ligne d'horizon ou pour son œuvre d'art urbain parisienne, en hommage à Arago, consistant en petits cercles de bronze, témoins au sol du méridien (ligne imaginaire) de Paris. Sa démarche, portant sur des éléments formels en genèse, modestes, structurels, est apparentée à l'art conceptuel et au minimalisme sans s'y conformer.

Il a répondu à l'invitation de la BnF en proposant pour cette exposition ses choix de mise en rapport d'un manuscrit médiéval enluminé, *La Louange à la sainte croix* du théologien Raban Maur, auteur de la Renaissance carolingienne du IX^e siècle, avec des œuvres contemporaines qui lui semblaient être en correspondance au-delà du temps.

Fig. 8 a et b. Exposition « Make it New », BnF, 2018. Vues de l'affiche devant le bâtiment et de l'exposition (Photos de l'auteur).

Jan Dibbets qualifie le manuscrit d'« œuvre [...] si moderne, si originale et minimaliste, radicalement contemporaine » et l'exposition de « volontairement an-historique » (Dibbets, 2018 : 9). Le manuscrit en lui-même est présenté en ces termes dans un document de l'exposition :

Sa suite de poèmes figurés, structurés autour du signe matriciel de la croix, y confine à l'abstraction, et cette abstraction entre en résonance avec la réflexion esthétique qui s'est développée, dans l'art contemporain, autour des notions de géométrie, d'espace, de perception, et autour des liens étroits qu'entretiennent l'écrit et l'image.

Les intervenants du colloque programmé en parallèle de l'exposition ont rappelé qu'il était aussi question dans ces manifestations de mettre en valeur l'intérêt des artistes contemporains pour l'art médiéval (Institut national d'histoire de l'art, 2019). Cependant, l'exposition ne se veut pas une preuve scientifique, elle ne vise pas à démontrer que l'art carolingien aurait « [...] préfiguré, annoncé, voire influencé le phénomène minimaliste et conceptuel » (Dibbets, 2018 : 10).

Il demeure que la mise en situation, dans un espace commun, des calligrammes du manuscrit et des œuvres contemporaines nous entraîne dans une volonté comparative qui va du Moyen Âge au présent sans donner à l'une ou à l'autre des périodes une justification ultime ou définitive mais en éprouvant seulement le travail inventif dans la recherche de formes simples ou dépouillées qui traversent toutes les époques.

Revoir et « relire » des œuvres de Dibbets lui-même, de Richard Long, de François Morellet, de Carl André ou de Sol Lewit, parmi les artistes choisis, relance cette quête du sens de l'art en

surprenant le visiteur, non point par des rapprochements risqués ou sans échelle de comparaison mais plutôt par la redynamisation croisée des propositions, autant contemporaines que médiévales. Si les dessins ou les formes sur papier présentent des analogies de surfaces avec le manuscrit (même en parchemin), les sculptures de Richard Long ou Carl André acquièrent une connotation plus imprévue en établissant des rapports de modularité allant du dessin au volume et réciproquement. Le carré, la ligne oblique, sont reliés par des logiques géométriques. On est, en quelque sorte, invités à regarder la sculpture comme un poème-objet et le poème comme une sculpture théorique.

4. La sémiologie : possibilité d'observation

L'interrogation posée sur l'œuvre déplacée modifie également la question du sens qui porte moins sur ce que l'œuvre signifie que sur la recherche de ce qui en elle provoque un sens dans une actualisation donnée, et pour ainsi dire, sur la manière dont s'effectue sa sémiologie. Sur ce point, les interprétants, avec les créateurs eux-mêmes, sont autant la pierre de Carcassonne, la fresque médiévale, les intentions de magnifier un patrimoine rural, les arguments d'un dialogue que la reviviscence d'une esthétique.

4.1 Un signe en son lieu

Le lieu attache un point d'interprétation spécifique qui relie de façon directe deux signes culturels historiquement et chronologiquement distants. Mais cette mise en relation s'effectue de manière d'autant plus active qu'il ne s'agit pas d'une répétition de l'œuvre ou d'une reproduction mais d'une interprétation au même titre qu'un interprétant est un repère culturel qui permet de comprendre une signification.

Joëlle Réthoré pose cette question à propos du signe en contexte à partir de l'analyse et de la terminologie peirciennes :

Qu'est-ce qu'une sémiologie, généralement parlant ? C'est la transmission triadique d'une information – et donc d'un objet – par un signe dûment interprété (qui peut à son tour devenir un signe pour un autre interprétant) [...]. Cette interprétation est un travail de l'esprit, qui peut aussi bien être celui de la source du signe que de tout autre interprète. Cet esprit ne doit pas être entendu comme celui d'un

individu absolument singulier, et pour ce motif est appelé Quasi-esprit par Peirce : le Quasi-esprit est l'espace mental partagé avec les autres hommes, socialisé, historicisé. Il est l'indice de cette connexion entre signes et entre hommes : rappelons que, de même qu'il n'y a pas d'individu isolé, il n'y a pas de signe isolé. L'énonciateur et son co-énonciateur sont respectivement Quasi-énonciateur et Quasi-interprète dans le texte peircien [...] (Réthoré, 2007 : § 5).

De plus, quand l'artiste propose une œuvre, il n'est pas pour autant réductible à ce qu'il montre. La relativité de sa proposition est un des caractères assumés de sa démarche. Comme un poème dans un recueil, l'œuvre ne délivre sa potentialité qu'en fonction de l'ensemble : elle est œuvre ouverte en ce sens, prise dans une intermédialité de plus en plus extensive, prise dans le déplacement qui, avec la condensation est une des figures du rêve, tout en incarnant aussi une figure de recherche esthétique. En faisant dialoguer des œuvres avec des héritages médiévaux les artistes et les médiateurs reprennent à leur compte ou facilitent la réalisation d'une trichotomie déclinant le mémoriel avec plus d'acuité, plus d'épaisseur pour les sens et dans ses significations. On pourrait presque supposer un apport pédagogique à l'appropriation mémorielle ; la mémoire, incitant à dépasser une certaine banalisation sémantique susceptible de s'attacher aux lieux. À l'instar d'une pièce de théâtre ou d'une musique contemporaine jouée dans une chapelle ou dans une enceinte médiévale, l'œuvre d'art plastique reconstitue plus intensément sa fonction symbolique.

4.2 Signes temporaires et durables

Pour Georges Autard, le signe est peint ou dessiné dans un continuum plastique avec le graphe, la signalétique ; le schéma imposant une lecture de l'instant, de la rapidité, du geste instantané comme si le peintre, y compris dans son atelier, redécouvrait l'urgence du tag, du graffiti. Son approche formelle rejoint une des définitions de la peinture du signe quand « signe » est entendu comme une indication, un repère, une trace destinée à l'attention d'un tiers qui en décrypte ou non le sens. Car selon cette acception, le signe se place dans une zone intermédiaire entre proposition interprétable et signification en suspens. Toute une part des œuvres contemporaines agit dans cette ouverture du sens accueillant l'interprétation dans des formes figuratives ou dans des formes abstraites, notamment pour l'abstraction lyrique quand celle-ci conjugue signe et trace du geste. La sémiologie s'effectue ici en fonction d'un accrochage qui peut ou non restituer ce que

la peinture redit en termes contemporains d'un tableau du Quattrocento de Fra Angelico.

La sémiose plastique, dans le cas de Tremlett, concernait un entrelacement d'influences qui répondaient non pas par la citation directe ou une allusion iconographique à la fresque historique mais, de manière oblique, par des figures simples, qu'on savait éphémères, à une motivation picturale enjambant les époques pour relater cette transmission des empreintes pariétales passant par la peinture médiévale et reprise par l'art minimaliste contemporain.

La fixation d'un signe artistique dans un lieu rituel médiéval (église et alentours, chapelle, crypte) tel qu'il se matérialise avec la peinture murale ou le vitrail, et moins peut-être pour des pièces amovibles comme la tapisserie, la pièce sculptée détachée du mur (ronde bosse), la pièce mobilière, le crucifix ou le Chemin de croix¹³, pose la question d'une inscription pérenne et se rapporte inévitablement aux interrogations d'un art (dit « sacré ») qui soit en adéquation avec un contexte religieux. La signification prend alors une densité référentielle plus aiguë, plus critique, au point de susciter des débats enflammés comme ce fut le cas avec les vitraux translucides de Soulages à l'église romane de Conques :

À l'été 1994, il y avait eu une conférence de M. Soulages au Centre européen d'art et de civilisation médiévale de Conques. Ses vitraux venaient d'être inaugurés et, oh la la, des gens s'étaient levés pour l'insulter », dit Claudine Rudelle, 56 ans, doyenne des guides de l'office du tourisme de Conques. J'entends encore un monsieur dire « je suis médiéviste » et hurler¹⁴ !

Le signe prend dans ce cas, selon la pragmatique de Peirce, une dimension indicielle attachée au lieu qui n'intervient pas de la même façon pour une œuvre temporaire. En prolongeant la matérialité de l'architecture, le vitrail, par exemple, établit un lien par la substitution qu'il réalise. Il reprend l'emplacement, les contours, la fonction de l'original sans pour autant lui ressembler comme une « icône » le ferait (toujours au sens peircien)¹⁵. L'indice porte la marque matérielle, sensible, de son origine. On peut y reconnaître l'effet d'une empreinte qui elle-même comporte

¹³ Il faut cependant noter que les conditions d'un contrat peuvent donner un caractère pérenne à des pièces amovibles, affectées à un lieu donné.

¹⁴ « Quand Conques la médiévale rejetait la lumière de Soulages ». Article de *L'Express*. En ligne. URL : https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/quand-conques-la-medievale-rejetait-la-lumiere-de-soulages_1544186.html

¹⁵ « En général, il n'y a donc pas d'icône (d'objet-icône, de signe-icône), mais "un signe peut être appelé iconique, c'est-à-dire peut représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être" », Peirce cité par Dominique Chateau (1997 : 50).

un aspect iconique mais par contact réalisant une similarité et non par création d'une image ressemblante.

Ceci étant dit, la réception d'une œuvre ne se comprend pas que sur un seul plan cognitif et les registres novateurs, voire transgressifs, des œuvres temporaires peuvent provoquer des réserves et des réactions « émotives » parfois ulcérées comme ce fut le cas, de manière très limitée, pour certains habitants du Donezan (Bompieyre, 2019, entretien du 24 avril).

Cette parenthèse sur l'œuvre contemporaine pérenne permet de mieux comprendre le statut particulier du signe éphémère ou transitoire présent dans un même lieu médiéval puisqu'avec lui le caractère indiciel peut ou non se révéler ; il peut se produire sur une composante conjointe qui change la réception de la sémiologie. La particularité signifiante du signe « éphémère » (tableau, sculpture ou autre) ne sera pas dépendante de son statut indiciel en fonction d'un lieu précis mais tiendra plutôt dans sa capacité iconique ou symbolique.

4.3 L'interprétant en action

Comme divers exemples l'ont démontré, le statut iconique ou symbolique des œuvres exposées peut dépendre d'une grille « interprétante » empruntée à un récit préexistant dans le cas de l'intervention de David Lachavanne à Sauveterre-de-Rouergue ou de l'exposition « Dialogues » en Donezan.

L'enquête est au point de départ de l'œuvre publique à Sauveterre : elle rassemble des fragments légendaires, des histoires attestées, des événements qui tressent petit à petit, par le texte, le dessin, le modelage, la maquette et la sculpture, un nouveau témoin de l'histoire de la bastide. Les conditions d'intervention sont celles d'une rencontre entre l'artiste et certains habitants concernés qui définit une forme d'interprétation collective, dépendante de cette forme urbaine, de son cadre autant matériel qu'imaginé (Cf. le journal de bord de David Lachavanne)¹⁶.

L'exposition « Dialogues », en Donezan, part aussi d'une enquête. En fonction des pièces exposées et des lieux concernés, la sémiologie s'effectue grâce à la portée de la pièce elle-même, aux noms de saints auxquels répondent des légendes, aux pièces d'art sacré sélectionnées, désignées par l'inventaire, échelonnées du Moyen Âge au XIX^e siècle, et enfin au lieu lui-même

¹⁶ Janvier 2017, « Points de Repères, Repères de points ». URL : <https://davidlachavanne.wordpress.com/2017/01/>

avec ses liens architecturaux, plus ou moins médiévaux quant à la datation. Mais s'ils ne sont pas datés, ils restent héritiers des principes de l'ogive, des arcs brisés, des fenêtres, des vitraux, et des voûtes provenant du gothique. Le sens attribué à l'ensemble ou à tel ou tel détail ne dépend plus que de la reconstruction des imaginaires collectifs ou individuels.

D'autres fois, l'interprétant peut naître d'associations imaginées « *in situ* ». Aart Elshout, en évoquant l'expérience de Saint-Jean de Balerme revient essentiellement sur cette conception d'une intervention qui révèle le lieu dans une recherche de signes restituant une assonance avec la fonction, ici spirituelle, de l'édifice. Une recherche de synthèse entre matières et formes. Par les pierres gravées disposées par terre, par les points lumineux des miroirs déposés dans de longs récipients de fer au sol, par les légères perches de bois, noircies et gravées, dressées sous le porche de l'entrée et enfin par les *furîn*, les petites cloches japonaises, suspendues à des bambous, tintant au moindre souffle de vent ; l'ensemble traçait une sorte de parcours en accord avec des dispositifs sculpturaux médiévaux éloignés par la forme mais pas dans la valeur symbolique. Les lieux investis à l'époque supposaient un travail d'intégration de l'intervention plastique, souvent sous la forme de figures ancestrales. Comme il le précise dans l'entretien :

Je donne une grande importance au respect du « folklore » [au sens premier] car ce sont des restes d'une culture ancienne. Même si les gens ne savent pas d'où ça vient, ils vivent ça comme si c'était contemporain. Dans le ressenti des lieux, ça passe au-delà. L'art des cathédrales et des églises, c'est un rassemblement d'énergies humaines [...]. Ce symbole en tant que lieu de cette époque a toujours fonctionné dans le temps. Y'a un culte autour de ça qui traverse le temps et qui donne l'énergie de créer quelque chose hors du temps (Elshout, 2019, entretien du 17 mai).

Enfin, l'interprétant du minimalisme en la matière d'un manuscrit carolingien fait intervenir une notion qui semble empreinte d'anachronisme volontaire. Il continue une forme de médiévalisme intéressé par le potentiel culturel des formes ; un regard sur une anthropologie visuelle qui connaît les limites de l'anachronisme mais travaille à ressouder une intelligence humaine au fil des époques.

Conclusions

L'influence de l'art médiéval sur l'art contemporain ne se réfère pas dans les productions retenues à une reprise imitative ou une forme d'emprise de la réplique. Les intentions de renouer avec un âge d'or de l'art religieux, comme ce fut le cas pour l'art troubadour, pour les préraphaélites ou l'art saint-sulpicien n'est plus à l'ordre du jour d'un style ou d'un courant. Les artistes dont il est question dans les exemples commentés ne sont pas ici des passeurs idéologiques mais ont acquis par leur pratique artistique une conscience des dimensions mémorielles de l'esthétique d'un continuum anthropologique. La proposition de Dibbets à la BnF pouvait se comprendre sous cet éclairage d'une recherche des qualités spécifiques de l'harmonie stylisée ou schématisée (diagrammatique) des nombres et des formes dont les racines plongent profondément dans le substrat des figures. Ce qui est vrai d'un regard porté sur cette tradition qui peu ou prou a influencé un jeu créatif avec les contraintes, de la calligraphie à l'Oulipo, se vérifie avec d'autres motifs et thèmes qui révèlent alors de manière plus explicite ou déductive leur descendance. De même, une sculpture céphalophore contemporaine se verra immédiatement rattachée à des traditions légendaires.

Les exemples proposés dans ces observations répondent d'une façon ou d'une autre à ces mises en relation de productions contemporaines avec leurs propres racines et ce qui est induit par le lieu engendre des effets « interprétants » où l'on retrouve la question de la formation du sens. L'insertion de l'art contemporain dans des lieux médiévaux, pérenne ou temporaire, et provoquant selon le cas des dominantes sémiotiques différentes, déplace l'attention d'un art localisé et d'une aura de l'œuvre « au lieu où elle se trouve » vers une autre expérience du patrimoine, autrement que par la transmission, en faisant intervenir, comme les titres des expositions le soulignent le dialogue et la conversation. En s'éloignant d'un rapport standardisé au passé, la patrimonialisation engage un entretien aux deux sens du terme : celui d'un échange avec l'objet y compris dans ses capacités sémiotiques et celui du soin qu'on apporte à entretenir l'histoire en tant que savoir structurant.

Comme Jean-Louis Tornatore en rend compte, non sans avoir cité le travail fondamental et stimulant de Daniel Fabre sur les émotions patrimoniales (Fabre, 2013) :

L'objet d'émotion n'est pas seulement un monument de l'art et de l'histoire médiatisé par son appréhension lettrée, il est aussi un souvenir, au sens littéral de ce qui (re)vient à l'esprit d'une expérience passée, c'est-à-dire le château présent dans le souvenir des personnes qui l'ont rencontré et vécu à divers titres (Tornatore, 2014).

En transposant ce qui concerne ici l'expérience individuelle à une expérience sociale ou quand des acteurs s'en emparent pour élargir l'émotion vers un rôle socialisant, on retrouve tout l'intérêt des propositions d'un art contemporain présenté ou mis en relation avec des lieux qui réactivent une discussion plus globale sur le médiévalisme.

Bibliographie

ANTOINE Jean-Philippe, « Un moderne médiéval ? », *Critique*, n° 803, 2014, p. 369-383. URL : https://www.cairn.info/revue-critique-2014-4-page-369.htm?try_download=1

BAZZOLI François, BER Claude, BUTOR Michel, DI FALCO Jean-Michel, GUICHARD Camille, HUMAIR Daniel, *Une œuvre de Georges Autard, six auteurs interrogent une même œuvre*, Marseille, Éditions Bernard Muntaner, 1993, coll. « Iconotexte », 95 p.

BLAISE Marie, « Du passé composé. Le Moyen Âge et le bloc magique », *Tangence*, n° 110, 2016, p. 13–58. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2016-n110-tce02884/1038497ar/>

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Frédéric Joly, préf. d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », [1939] 2013, 144 p.

CHATEAU Dominique, « La théorie peircienne dans son cadre sémiotique : la question de l'icône », *Mei : Médiation et Information*, n° 6, 1997, p. 41-57. URL : http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/2014/02/MEI_06_03.pdf

DAVID Véronique et FINANCE Laurence de (dir.), *Chagall, Soulages, Benzaken... Le vitrail contemporain*, catalogue d'exposition, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, du 20 mai au 21 septembre 2015, Paris, Édition Lienart/Cité de l'architecture et du patrimoine, 2015, 240 p.

DIBBETS Jan, DENOËL Charlotte, VERHAGEN Erik, *Make it new - Conversations avec l'art médiéval - Carte blanche à Jan Dibbets*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 6 novembre 2018-10 février 2019, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018, 128 p.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », [1965] 1979, 315 p.

FABRE Daniel (dir.), *Émotions patrimoniales*, textes réunis par Annick Arnaud, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », cahier n° 27, 2013, 408 p.

FINANCE Laurence de, « La création de la collection de peintures murales du musée des Monuments français », *In Situ* [En ligne], n° 22, 2013. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/10781> ; DOI : 10.4000/insitu.10781

GOLSENNE Thomas, « Les modes de temporalité dans la peinture d'histoire de la Renaissance au romantisme », *Sémin'R, art & artefactualité*, Unité de recherche interdisciplinaire en et sur la conservation-restauration [URI-cr] d'œuvres d'art contemporain et d'artefacts dits *ethnographiques*, École supérieure d'art d'Avignon (ESAA), 2013. URL : <https://motifs.hypotheses.org/461>

HEINICH Nathalie, « L'aura de Walter Benjamin. Note sur "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, 1983, p. 107-109. URL : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1983_num_49_1_2201

HENNION Antoine et LATOUR Bruno, « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... », *Les cahiers de médiologie*, n° 1, 1996, p. 235- 241. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1996-1-page-235.htm>

INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART, *L'art médiéval est-il contemporain ? Pour un décroisement des regards*, journée d'études, 1 février 2019. 4 volets. URL : https://www.youtube.com/watch?v=kz3B_ubqvB0

POULOT Dominique, « Le sens du patrimoine : hier et aujourd'hui (note critique) », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48e année, n° 6, 1993, p. 1601-1613.

« Quand Conques la médiévale rejetait "la lumière" de Soulages », AFP, publié le 17/05/2014, *L'Express.fr*. URL : https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/quand-conques-la-medievale-rejetait-la-lumiere-de-soulages_1544186.html

RÉGIMBEAU Gérard, *Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire* [1996], 3^e partie, chap. 4, « La reproduction des œuvres d'art : questions générales », Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 1998, p. 320-345.

RÉGIMBEAU Gérard, « Du patrimoine aux collections numériques : pratiques, discours et objets de recherche », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n° 16/2, 2015, p. 15-27. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2015-2-page-15.htm>

RÉTHORÉ Joëlle, « La pensée triadique du phénomène de communication *according to* Peirce », *Semen* [En ligne], n° 23, 2007. URL : <http://journals.openedition.org/semen/5191>

SAVOY Bénédicte, *Objets du désir, désir d'objets*, Leçon inaugurale au Collège de France du 30 mars 2017, Paris, Collège de France, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2017. URL : <https://books.openedition.org/cdf/5024?lang=fr>

TORNATORE Jean-Louis, « L'esprit de patrimoine », *Terrain* [En ligne], n° 55, 2010, p. 106-127. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/14084> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.14084>

TOSATTO Guy, FRANCLIN Catherine, BUSINE Laurent, ALBERTAZZI Liliane, *David Tremlett : Dates différentes*, catalogue d'exposition, Rochechouart, Musée départemental d'art contemporain, 1987, 68 p.

VÉDRENNE Elisabeth, « Georges Autard, portrait », *Beaux Arts magazine*, n° 50, 1987, p. 106-109.

Entretiens avec

- Michel BOMPIEYRE, à Mijanès (Ariège), 24 avril 2019, 60 min.
- Aart ELSHOUT, à Sos et Estillac (Lot-et-Garonne), 17 mai 2019, 20 min. et 45 min.
- David LACHAVANNE, à Rabat-les-Trois-Seigneurs (Ariège), 18 mai 2019, 60 min.

Sites web

- Aart ELSHOUT. Site de l'artiste : <http://www.aartelshout.com/>
- NIVIÈRE Marie-Dominique, HUE Michel, Entretien avec Aart ELSHOUT recueilli en avril 2013, Exposition Éloges de l'eau par Aart Elshout à Agen. [Extraits du catalogue d'exposition]. URL : <http://www.aquitaineonline.com/actualites-en-aquitaine/lot-et-garonne/exposition-eloges-de-leau-par-aart-elshout-a-agen/entretiens-avec-aart-elshout.html>
- David LACHAVANNE. Site de l'artiste : <https://david-lachavanne.net>
- Domme Contemporaine. Vernissage *Pas à pas Domme contemporaine 2015*. URL : <http://dommecontemporaine-pasapas.fr/exposition/vernissage-domme-contemporaine-2015.html/attachment/15-07-04-190-la-branche-du-temps-de-david-lachavanne/>
- Exposition, Paris, BnF, 6 novembre 2018-10 février 2019. *Make it New. Conversations avec l'art médiéval. Carte blanche à Jan Dibbets*. Dossier de presse : https://www.bnf.fr/sites/default/files/2019-02/dp_dibbets.pdf

Figures article de Régimbeau Gérard, « L'art contemporain sous influence médiévale : sémioses dans le patrimoine »



Fig. 1. Tremlett David. Vue de l'exposition de David Tremlett, Abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe, 1991. Photo de l'auteur.

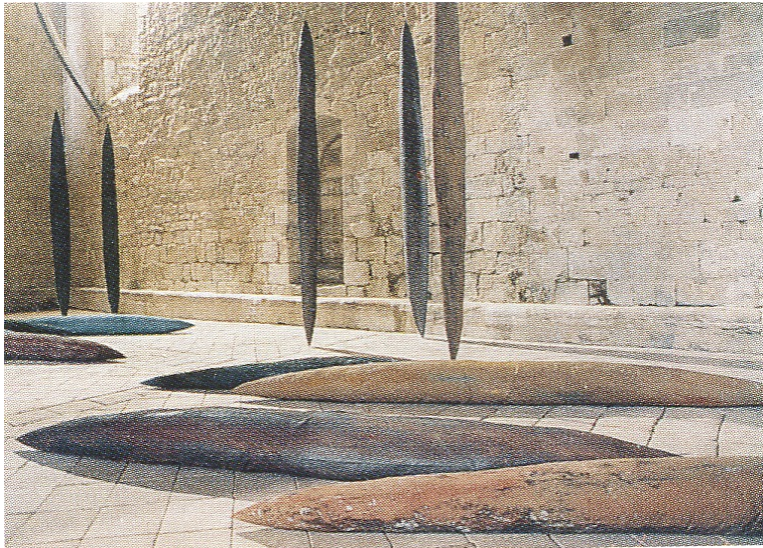


Fig 2. Burkardt Geneviève, Installation pour « Plein champ », Saint-Jean-de Balerme, intérieur (47), 1991. Photo de Ed Opfergelt



Fig. 3. AluMET, Installation pour « Plein champ », Saint-Jean-de-Balerm (47), extérieur, 1991, 120 cm. Photo de Ed Opfergelt



Fig. 4. Elshout Aart. Vue de l'exposition « Eloges de l'eau », Les Jacobins, Agen, 2013. Photo de Thierry-Daniel Vidal (Catalogue d'exposition, Aart Elshout, *Eloges de l'eau*. Eglise des Jacobins d'Agen, Ed. Musées d'Agen, 2013).



Fig. 5. Lachavanne David, *La Branche du temps*, 2012, bois, fer, 120 cm. de long., installée au Musée Saint-Raymond, Toulouse, 2012 (photo de Yann Gachet) et pour Domme Contemporaine, Dordogne, 2015.



Fig. 6 a) et b). Lachavanne David, *Va où le vent te mène*, Sauveterre-de-Rouergue (12), Avril 2017. Œuvre participative, 300 cm x 150 cm. Fer, résine, zinc. Résidence artistique « Points de Repères/Repères de points ». Organisée par L'atelier blanc. Photos : a) Girouette, axe ; b) rose des vents, saynette en terre cuite dans le puits, vue en plongée.



Fig. 7. Expositions dans les églises du Donezan, « Dialogues Art sacré - Art contemporain en Donezan » (Ariège), 2018. Église de Mijanès : Œuvre de Martine Schildge, au sol, premier plan. Visite-Vernissage avec Michel Bompieyre, 29/07/2018.



Fig. 8. a) Exposition « Make it New », BnF, 2018-2019.
Vues de l'affiche devant le bâtiment



Fig. 8 b) Exposition BnF, Manuscrits au premier plan, manuscrits du Moyen Age, à l'arrière-plan, tableaux de Niele Toroni au mur et garndissemnt de pages de manuscrits (Photos de l'auteur. Droits réservés).