

Le musée est un sentier de montagne dans un paysage plat

Nadine Gomez-Passamar

Conservatrice, Musée Gassendi, Digne-les Bains - France

Dans quelle mesure et à quelles conditions le projet du musée Gassendi est-il le fruit des interactions entre, d'une part, les orientations et les missions assignées à l'institution et, d'autre part, les contributions des artistes qui sont invités à y collaborer ? Telle est la question de départ à laquelle, par mon témoignage personnel et au prix de considérations plus distanciées, je souhaiterais répondre ici. L'intérêt de cette question et sa portée tiennent à ce qu'à mon arrivée à la tête de ce musée en 1988 comme conservatrice, géologue de formation, j'ai cru nécessaire d'en structurer le projet scientifique et culturel autour des deux orientations suivantes : faire cohabiter les collections scientifiques autour de la notion de cabinet de curiosités et mettre en relation le musée avec son environnement par le biais de commandes artistiques. Il s'agissait en effet de remodeler le projet de ce musée en invitant des artistes contemporains à travailler dans le vaste territoire de la Réserve Géologique de Haute-Provence. Si ces deux orientations fondent l'expérience développée à Digne depuis deux décennies, il apparaît rétrospectivement qu'en retour le projet du musée a lui-même été radicalement transformé par l'expérience de la collaboration avec les artistes.

Plus exactement, le point sur lequel je souhaite insister est que ces artistes ont produit un ensemble important d'œuvres pérennes dans le musée aussi bien que dans le milieu naturel, qui s'étend sur plus de 200 000 hectares, sans commune mesure par conséquent avec un parc de sculptures attenant au bâtiment principal, comme il s'en rencontre fréquemment. Or, travaillant *in situ*, ces artistes posent dans chacune de leurs œuvres la question du lien avec le lieu où elles sont implantées et avec l'histoire de ce lieu. Ce faisant, ils rendent visible la réalité d'un phénomène d'érosion qui, sans eux, échapperait au visiteur : la disparition de toute une culture due au départ de la population rurale de Haute-Provence. C'est toutefois sans nostalgie qu'ils assument la fin de ce mode de vie. De fait, la marche étant le seul moyen d'accéder aux œuvres, ils invitent par exemple les visiteurs à renouer avec les déplacements en moyenne montagne. Autrement dit, grâce à

eux l'ancien territoire scientifique des naturalistes du XIX^e siècle, célébré par les collections du musée mais abandonné par ceux et celles qui l'ont façonné durant des siècles, est à nouveau habité, artistiquement.

En développant ces constats je voudrais montrer qu'il n'est pas exagéré de parler d'un effet rebond de cette expérience sur la fonction du musée. Effet rebond, en effet, car le musée devient un relais où les visiteurs viennent chercher des renseignements pour leurs randonnées, demandent le nom d'un guide, achètent des cartes et même empruntent des clefs. C'est que l'on peut dormir dans certaines œuvres comme dans les *Refuge d'Art* d'Andy Goldsworthy et devenir à cette occasion un habitant temporaire de ces lieux désertés. Dès lors, le musée n'est plus seulement cet espace centripète où est collecté et conservé ce qui a disparu, il est aussi, en retour, le foyer centrifuge à partir duquel les artistes inventent de nouvelles manières d'habiter le territoire.

Pour illustrer ce processus de redéfinition du musée et en mettre en évidence les enjeux, je me propose d'évoquer plusieurs cas précis. Ils confirmeront cette phrase de l'artiste états-unien, invité du musée Gassendi, Richard Nonas, qui a dit : « Le musée est un sentier de montagne dans un paysage plat », phrase qui donne son titre à ma contribution.

L'héritage de Gassendi et la leçon de l'écomusée appliquée au « musée mixte »

Il est important pour la compréhension de mon propos d'indiquer pour commencer que les collections du musée de Digne ont été constituées en 1885 par les soins d'une société réunissant des savants, des artistes, des marchands et des collectionneurs et que, depuis cette date, il a toujours présenté en un même lieu animaux naturalisés et objets d'art. Il fut d'ailleurs baptisé « Gassendi » en 2003 en hommage au philosophe et savant dignois du 17^e siècle connu pour son attachement à la conception empiriste de la science et passionné par le désir de connaître et de savoir. Or, Gassendi fréquentait

assidûment un cabinet de curiosités qui appartenait à son ami Peiresc, qui avait les moyens d'un tel investissement et qui, surnommé « le prince des curieux », avait consacré à sa collection une partie de sa vie – et de sa fortune –, rassemblant des raretés pour des raisons aussi bien esthétiques qu'éducatives et scientifiques. Gassendi avait grand besoin de l'observation des objets de ce cabinet pour établir son raisonnement scientifique (Gassendi, 1992).

Tel est donc l'héritage de Gassendi : conjuguer l'art et la connaissance, le désir de savoir et le plaisir de voir. De cet héritage je me suis sentie tributaire dès le début de mon travail à Digne, choisissant donc de conserver cette juxtaposition d'objets dissemblables caractéristiques des cabinets de la Renaissance et de la proximité qu'ils ménagent entre la nature et l'art (Turner, 2003). Loin de constituer un handicap, cette particularité du « musée mixte » fut un atout pour moi qui n'avais pas une formation et un parcours classique (Bernard, 2005)

D'une part, en effet, mon cursus de géologue m'avait permis d'acquérir une très bonne connaissance de ce territoire, en y réalisant cartographie et arpentage, mais elle m'avait également introduite à une appréhension globale du paysage, de ses structures et de ses connexions internes. D'autre part, je venais d'effectuer ma formation de conservateur en 1984 à l'écomusée du Creusot, structure très novatrice où s'expérimentait l'idée de musée sans collection et où se posait de manière concrète la question de la place du musée dans son territoire. « L'homme ne vit pas seulement de tableaux. Il vit aussi et d'abord dans un environnement naturel » était le *credo* de l'écomusée, tel que l'écrivait Jean Clair (1974) dans un article-manifeste.

L'on sait à cet égard que, dans les années 1970, l'innovation, plus muséologique que muséographique, s'est faite autour des écomusées, qui tentaient à l'époque d'établir un nouveau rapport entre les gens et les objets : ce qui était habituellement réservé au patrimoine « noble » était transféré sur du vernaculaire (Desvallées, 2000). L'expérience du Creusot m'a donc enseigné l'intégration d'un musée dans son territoire et la référence au concept de musée éclaté : réseau de petits lieux en connexion les uns avec les autres, gérés par les habitants et prenant en compte les questions spécifiques à la région, telles que, en l'occurrence, la disparition de la

sidérurgie, la fermeture des mines, le regroupement des écoles. À Digne, en effet, le contexte était différent de celui du Creusot ; la nature y était prédominante, sanctuarisée par la création, en 1984, d'une réserve naturelle géologique. Il fallait donc commencer par définir le terrain d'action des projets hors-les-murs du musée. Et cet objectif était d'autant plus important que la commande de la municipalité de Digne allait dans le même sens : il fallait repenser le musée.

Repenser le musée avec la Réserve Géologique de Haute-Provence : priorité au Land Art

Au départ, j'avais un projet scientifique et culturel à élaborer, fondé sur le travail d'inventaire des collections et à partir d'un double diagnostic : l'importance des collections naturalistes et la « faiblesse » des collections artistiques. À partir de ce diagnostic, plusieurs objectifs m'ont paru devoir être privilégiés, renforcés par l'occasion d'une collaboration avec la Réserve Géologique.

- Premier objectif : conserver les collections artistiques et les collections scientifiques dans le musée, les collections d'histoire naturelle renvoyant à la communauté tout entière, à son cadre de vie très lié au milieu naturel. Cet objectif n'allait pas de soi à la fin des années 1980, alors que le principe des musées mixtes était méprisé. Au plan national, il est significatif qu'au moment de ma nomination à Digne deux candidats seulement s'étaient présentés. À l'inverse, au plan local, l'idée de maintenir les collections d'histoire naturelle suscitait des réticences, les Beaux-Arts étant alors considérés comme le paradigme des musées. Difficulté supplémentaire, il fallait réinventer le couple art/science pour engager une stratégie de rénovation du musée s'appuyant sur le modèle librement inspiré du 17^e siècle et du Cabinet de curiosités.

- Deuxième objectif : introduire de la création contemporaine dans le projet dignois. Cet objectif était motivé par le fait que, situé à la périphérie des grandes aires de diffusion de l'art contemporain constituées par les métropoles Aix-Marseille, Nice et la frange littorale méditerranéenne, la ville de Digne n'avait ni galeries, ni collectionneurs, ni centre d'art ni musée spécifique (Putnam, 2002).

- Troisième objectif : intégrer le musée dans son territoire par le biais d'interventions artistiques à l'extérieur et à l'intérieur du musée, signant ainsi la fin du musée « hors sol ». Encore fallait-il avoir les moyens de cette

intégration territoriale du musée. Ces moyens m'ont été offerts par l'invitation qui m'a été adressée en 1994 de concevoir la programmation artistique d'un événement lié à l'anniversaire de la création de la Réserve naturelle.

Pour répondre à cette invitation j'ai évidemment choisi d'exposer au musée des artistes liés à l'environnement et aux sciences dans l'espoir – réalisé pour certains d'entre eux – que cette première rencontre produirait ultérieurement des collaborations durables. Ainsi se sont trouvées confortées et concrétisées les orientations initiales de mon projet scientifique et culturel : le lien art/science et le rapport concret Musée/territoire. Il restait cependant à privilégier une orientation artistique : la situation géographique de Digne, lieu lisière entre plaine et montagne, et la grande sensibilité de la population locale aux questions environnementales m'ont conduite à m'intéresser au Land Art européen et à considérer que cette forme artistique pouvait trouver sa place à Digne.

Faute de temps, je ne peux insister ici sur un point qui me semble néanmoins important : au moment où, en France, les écomusées transformaient le modèle du musée, aux États-Unis, des artistes du Land Art renouvelaient le modèle de la sculpture en installant leur travail en extérieur dans l'immense désert américain, concrétisant ainsi l'expérience du site et de l'occupation d'un lieu par une sculpture (Tiberghien, 1993). Toutefois, s'il me paraissait logique d'introduire le Land Art sur le territoire Dignois, il me semblait tout aussi nécessaire de l'adapter à « l'esprit des lieux » (Poinsot, 2008). Il était en effet impératif de prendre en compte la mémoire du site, contrairement à l'orientation américaine, qui privilégiait l'espace brut comme lieu de création.

Telle est, à certains égards, l'originalité dignoise du projet artistique et, on va le voir, muséal, que vont illustrer quatre cas de collaboration avec des artistes que je vais évoquer maintenant, parmi beaucoup d'autres qui auraient mérité de l'être également ici.

Quatre cas de collaborations artistiques

Andy Goldsworthy ou le Land Art européen

L'un des premiers artistes à être invités à Digne fut Andy Goldsworthy, et c'est aussi avec lui qu'a été menée la collaboration la plus durable. Il fait en effet partie de ces artistes

présents dans le cadre de la manifestation conjointe de 1994 avec la réserve naturelle évoquée plus haut. Sculpteur anglais, qui ne revendique d'ailleurs pas le qualificatif de Land Art pour son travail, il est considéré comme un héritier de ce mouvement américain.

Sa première attitude avait été de reprendre le mode opératoire qui lui était habituel à cette époque : créer des œuvres éphémères avec la pierre, l'eau, la lumière. Toutefois, le contexte de l'association entre le musée et la réserve naturelle géologique l'a progressivement conduit à substituer à un usage épisodique *du* paysage un engagement durable et structurel *dans* le paysage, ce à quoi concourt *Refuge d'Art*, une œuvre qui se déploie dans l'espace et dans le temps (Goldsworthy, 2008).



Fig. 1. Andy Goldsworthy, *Sentinelle, Clues de Barles* (1999). Musée Gassendi, Digne-les-Bains, France. Photo Andy Goldsworthy.

Cette œuvre est tout d'abord une réponse à la demande de la Réserve naturelle concernant des sculptures destinées à marquer l'entrée dans le périmètre protégé. Goldsworthy élaborait donc trois sculptures en pierre sèche, dites *Sentinelles*, placées dans trois vallées différentes irriguant la zone naturelle protégée. Il est remarquable que chaque *Sentinelle* est adaptée à son site et s'y inscrit de la façon la plus étroite possible (fig.1). Ensuite, cet artiste a souhaité relier par la marche ces trois premières œuvres en utilisant un ancien sentier. Or, comme cet itinéraire représentait 10 jours de marche, il a conçu une œuvre pour chaque jour de marche, œuvre destinée à permettre aux randonneurs de s'abriter pour quelques heures ou pour une nuit. Chacune de ces « œuvres-lieux » (Faure, 2003) occupe l'emplacement d'un ancien habitat en ruine dans un village ou un hameau déserté. À chaque fois, le refuge (chapelle,

ferme, église) est reconstruit et la sculpture est indissociable du bâti.

Quant au choix des sites, il est significatif qu'il a souvent été le fait de l'artiste lui-même, en fonction de la marche et des endroits à traverser mais qu'il a aussi parfois été dû à l'intervention des habitants eux-mêmes. Ainsi, *Refuge d'Art : ferme des belons* m'a été proposée par le maire du village de Draix au motif que cette ferme avait été une ancienne école de cadres de la Résistance et qu'un groupe de résistants y avait été arrêté. Le défi, que Goldsworthy a accepté, était d'intégrer cette mémoire communale dans son œuvre sans pour autant en faire un monument : les randonneurs dorment au premier étage de la ferme reconstruite, tandis que le rez-de-chaussée – anciennement la bergerie – est occupé par une série d'arches massives en pierre qui rendent l'espace non fonctionnel (fig. 2).



Fig. 2 : Andy Goldsworthy. *Refuge d'Art, Ferme des belons* (2003). Musée Gassendi, Digne-les-Bains, France. Photo Andy Goldsworthy.

De par sa localisation et son organisation, cette œuvre traduit la conception que Goldsworthy se fait du rapport entre son art, sa vie et la géologie : « Je vois ma propre vie et tous les paysages comme des séries de strates quasi géologiques. Cette identification à la géologie est possible dans le sens où la présence, la vie des gens forment des couches successives et ces couches font la richesse d'un endroit » (Bann, 2003). Comme on le voit déjà à travers ce premier cas, cette conception correspond très exactement à celle du musée, qu'elle corrobore, concrétise et prolonge.

Richard Nonas ou l'art et l'anthropologie

Dans un contexte un peu différent et en mettant davantage l'accent sur la dimension anthropologique, le travail artistique de Richard Nonas exprime la même correspondance avec le projet muséal. L'histoire a commencé en 2004, lorsque les habitants du village de Prads-Haute Bléone m'avaient sollicitée pour que le hameau en ruine de Vière, situé sur le territoire de leur commune, accueille le travail d'un artiste. Le but était double : conserver la mémoire du lieu et préserver l'église médiévale. Quelques années plus tard, en 2010, dans le cadre du programme « nouveaux commanditaires » de la Fondation de France et d'un programme européen, l'artiste Richard Nonas a réalisé dans ce hameau « Edge-stone » (bordure de pierres indiquant les lisières).

Comment cette œuvre de Nonas se présente-t-elle ? Pour en juger, il faut savoir que le hameau aujourd'hui abandonné est situé à 1200m d'altitude au fond d'une étroite vallée ; on n'y accède qu'à pied par des sentiers en surplomb. La première vue qu'il offre est celle d'une prairie entretenue par le pâturage, qui constitue une limite entre le hameau et la montagne. C'est là qu'est implantée la première des lignes de pierres de Nonas (fig. 3). Sur une deuxième prairie, la ligne de connexion entre le moulin, le verger et l'école est marquée par un autre alignement de pierres de Nonas. Le troisième alignement derrière la paroi rocheuse est la dernière lisière de Vière, sa barrière immédiate contre l'invasion de la forêt, mais aussi sa connexion la plus directe avec les deux ou trois autres hameaux minuscules jadis semés plus bas dans la vallée, dans l'ancienne paroisse de Mariaud. L'intervention de Richard Nonas est complétée par la pose d'une couverture partielle du toit en mélèze sur l'église romane en ruine, visant à arrêter le processus de destruction et à offrir un abri pour la nuit à des randonneurs.



Fig. 3 : Richard Nonas. *Edge-Stones, Vière (détail)* (2011). Musée Gassendi, Digne-les-Bains. Photo Richard Nonas

Quelle est la signification de ces pierres alignées ? Posées sur le sol, dans les prairies, elles sont partie intégrante du territoire et indiquent une direction à suivre plutôt que d'être de simples objets à contempler. Chaque alignement définit en effet l'une des relations du village avec son environnement et porte aussi la mémoire des connexions disparues, les empreintes d'une vie effacée. Ainsi, dans un texte sur sa sculpture de Vière, Richard Nonas, évoque-t-il le récit de l'abandon du hameau en 1936 (qui est aussi l'année de naissance de l'artiste) comme l'événement le plus significatif de l'histoire de ce lieu (Nonas, 2012)

Le fait que cet artiste ait été anthropologue ne compte évidemment pas pour rien dans sa démarche : il assume la part du drame que connaît ce hameau de moyenne montagne, entre la vie et la mort. Ce n'est pas un hasard si l'inauguration de l'œuvre en juillet 2011 fut l'occasion d'une réconciliation entre le village ruiné et ceux qui en étaient partis et qui vivaient ailleurs. Telle est la fonction du musée, comme Nonas la pratique spontanément et dont j'ai moi-même retenu la leçon : le musée n'est ni en marge du territoire, ni même sur le territoire ; il fait partie du territoire comme un acteur à part entière et sans en occulter – bien au contraire – les vicissitudes et les malheurs.

herman de vries ou la leçon de l'impermanence des choses

Assez différente *a priori* des deux démarches précédentes, est celle d'herman de vries¹⁴⁴, né en Hollande en 1931, même si, comme Nonas, il exerça comme chercheur avant de devenir un artiste. En l'occurrence, herman de vries travaillait en sciences botaniques dans les années 1950 et, on va le voir, sa spécialité ne fut pas sans conséquences sur son orientation artistique et sur l'étrécissement de ses relations avec le musée Gassendi où il vient régulièrement depuis 2000 et dont il a dit que « c'est le seul endroit au monde où je n'ai trouvé que pure poésie » (de vries, 2003). En réalité, je voudrais montrer que la démarche de de vries est très complémentaire de celle des artistes que j'ai cités avant lui.

Ce qui, cependant, marque sa singularité tient à sa très grande proximité avec la philosophie orientale fondée sur l'expérience sensible. Il ne considère pas la nature comme un élément

extérieur dont on profiterait pour pratiquer un loisir, pour l'étudier ou pour y habiter : de vries fait de la nature une part de l'humain. À ses yeux, le milieu naturel dignois se présente comme un immense atelier, un immense champ de possibilités qu'il ne trouve pas ailleurs.

La première de ses œuvres, *Le sanctuaire de Roche-Rousse et son bois sacré*, est une commande de l'État (il s'agit du troisième des sanctuaires qu'il a réalisés), mais, contrairement à ce qu'il a fait dans les sites antérieurs, il a choisi pour Digne un lieu inhabité ou presque (Gomez-Passamar, 2008). Il s'agit des ruines d'une ancienne ferme, qu'il a délimitées par une barrière de lances en fer forgé aux pointes dorées (fig.4). Leur espacement n'interdit pas aux animaux de passer mais crée une zone où les végétaux peuvent pousser et se développer librement. *Le sanctuaire de Roche-Rousse et son bois sacré* rappelle les forêts sacrées dont les Gaulois faisaient des conservatoires d'espèces. Chacune des quatre entrées du bois est signalée, de manière discrète, par une lance sur laquelle le mot *silence* est gravé. Cette inscription invite donc au respect de la nature-forêt : « un sanctuaire dans un site naturel protégé fait sens : chacun est libre d'aller et de déambuler là où bon lui semble. ici la clôture porte un coup d'arrêt. ici est un lieu dont l'accès nous est refusé, nous avons à le respecter. », écrit de vries (Mœglin-Delcroix, 2009).



Fig 4 : herman de vries, *Le sanctuaire de Roche-Rousse et son bois sacré* (2001), Vallée du Bès. Musée Gassendi, Digne-les-Bains.

¹⁴⁴ En 1956, herman de vries a décidé de ne plus utiliser de capitales pour son nom et pour toutes ses œuvres ; nous respectons ici sa volonté.

Autour du *sanctuaire* se sont organisés et développés d'autres projets, qui font de cette réalisation le point de départ d'une collection dans l'espace extérieur. Le long du sentier d'accès vers le sanctuaire, herman de vries accompagne les marcheurs par une épigraphie gravée dans un bloc de roche : *ambulo ergo sum* (fig. 5), phrase extraite de la controverse entre Gassendi et Descartes. Depuis 2001, de vries poursuit ce geste avec *traces*, un ensemble de sentences philosophiques et poétiques gravées à même la roche dans divers lieux de la campagne dignoise.

Nulle nostalgie de sa part, toutefois : si herman de vries a été très attentif à la désertification de la vallée du Bès où se situe son œuvre, sa philosophie intègre la mort et la disparition comme une donnée de la vie elle-même. Il n'est pas davantage hanté par la perte des cultures : « la campagne de Haute Provence se dépeupla à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle. Ce fut un processus dramatique, en partie dû aux dommages écologiques, à la Première Guerre mondiale qui fit de nombreuses victimes parmi la population masculine, et au développement de l'industrie, qui attira dans les villes comme Marseille une population se détournant du pénible travail des champs. le paysage se transforma, la nature reprit ce que l'homme lui avait pris et démontra sa grande aptitude à guérir, la végétation se mettant à recouvrir la moindre parcelle de terrain abandonnée par les hommes. » (de vries, 2003)



Fig.5 : herman de vries, *ambulo ergo sum*, (2001), Vallée du Bès. Musée Gassendi, Digne-les-Bains).

Ici réside l'une des grandes leçons qu'herman de vries m'a apportée à moi et à ma pratique du musée : il ne convient ni de déplorer ni d'occulter la disparition, la perte, la mort et l'effacement des choses et des êtres ; au contraire, il faut en célébrer l'érosion et l'anéantissement comme faisant partie de la vie.

Pas de nostalgie, donc, pour alimenter je ne

sais quelle volonté de faire échapper à leur destin des objets prélevés, préservés, conservés. Au contraire, ce sont les traces en tant que traces du temps qui passe qu'il faut observer discrètement. Il y a là, me semble-t-il, une importante leçon de vie – que chacun est libre de prendre ou de ne pas reprendre à son compte – mais il y a là aussi, en relation directe avec ma communication, une importante leçon de muséologie, dont à Digne nous avons essayé de nous nourrir.

Joan Fontcuberta ou l'encyclopédie

Ainsi que, selon des modalités différentes, cela ressort des trois cas précédents, l'invitation des artistes à Digne implique davantage qu'une production d'œuvres : ce qui leur est bien demandé et ce à quoi ils se prêtent bien volontiers, c'est de tirer avantage du statut spécial du site et de répondre non seulement à ses spécificités géologiques mais aussi aux réalités des habitats humains qui se sont superposés aux strates géologiques et qui, nous l'avons vu notamment avec le cas de Goldsworthy, font partie de ces strates.

Telle est donc la perspective dans laquelle travaille également le photographe catalan Joan Fontcuberta, qui est (avec l'artiste français Paul-Armand Gette) l'un de ceux qui, à Digne, ont su intégrer de la manière la plus ingénieuse dans leur travail la dimension géologique et spectaculaire des lieux (Bann, 2005). Mais Fontcuberta le fait dans une perspective qui est bien à lui et dont on remarquera qu'elle n'est pas étrangère à sa naissance, en 1955, dans l'Espagne franquiste. S'appuyant sur les découvertes du Père Fontana (double fictionnel de l'artiste), né en Italie mais installé à Digne pour échapper à l'arrivée des fascistes au pouvoir en Italie, Joan Fontcuberta raconte comment ce prêtre-géologue, actif dans les années 50, fut l'inventeur de l'*hydropithèque*, spécimen paléontologique hybride entre homme et poisson, proche de la sirène. Plusieurs squelettes inventés par Joan Fontcuberta, qu'il a intégrés à la roche (fig. 6) mais qui sont censés avoir été mis au jour par l'abbé Fontana, permettent donc aujourd'hui aux visiteurs qui traversent les trois vallées de la Réserve Géologique de suivre un « circuit des *hydropithèques* » dont les brochures sont disponibles à l'Office de Tourisme. J'y reviendrai plus bas.

Nulle volonté de tromper les randonneurs, toutefois : chaque *hydropithèque* est accompagné avec beaucoup d'humour d'un cartel où figure une phrase suspecte invitant

au scepticisme. Si les randonneurs se posent des questions, ils trouvent des éléments de réponse au musée Gassendi où un dispositif intègre l'œuvre *in situ* et y ajoute des explications, mais ce, sans que, pour autant, l'ambiguïté soit tout à fait levée, puisque le projet de cet artiste est bien de laisser planer le doute, afin de solliciter le spectateur en stimulant son esprit critique, en favorisant ses interrogations et en l'encourageant au scepticisme.

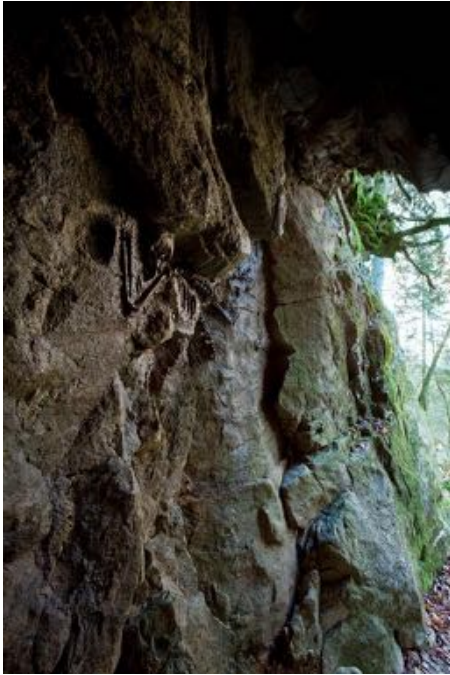


Fig. 6 : *Hydropithèque de la grotte de Barles*, (2011). Photo Joan Fontcuberta.

Pour Fontcuberta, naturel et artificiel ont donc partie liée, ce qui le conduit à considérer que « borner une partie du territoire pour en faire une réserve naturelle protégée est une manière de muséifier la nature : cela équivaut à en faire un cabinet des curiosités à ciel ouvert. Ce qu'a vraiment de singulier le fait de parsemer la nature d'œuvres d'art, c'est de nous rappeler son caractère intrinsèque d'espace façonné ou, si l'on préfère, de paradigme de modèle culturel, de laboratoire de sensibilité et de lieu de mémoire » (Fontcuberta, 2003) Mais si le musée introduit des œuvres d'art dans la nature et si de faux objets de la nature sont dans le musée, n'est-ce pas alors le rôle du musée comme pourvoyeur d'autorité qui s'en trouve mis en question ?

L'enjeu central : remettre en marche

Par-delà les différences d'un cas à l'autre, les interventions des quatre artistes que je viens de mentionner et de la plupart de ceux qui sont

invités à Digne ont bien en effet pour enjeu central de répondre à cette question et, pour cela, de remettre en marche le musée et, dans le même mouvement, de mettre en marche ses visiteurs.

Premier volet : remettre en marche le musée. Les artistes que nous sollicitons interrogent les œuvres qui y sont déjà présentes, par rapport auxquelles ils introduisent une tension, rompent avec une scénographie, cassent une linéarité, démasquent les illusions, prolongent et complètent des projets inachevés.

Par exemple, *River of earth*, grand mur de terre séchée d'Andy Goldsworthy, ne fait pas seulement du musée Gassendi le premier des *Refuge d'Art* ; son œuvre se situe dans la galerie des peintres paysagistes du 19^e siècle, fondateurs du musée Gassendi, mais qui, dans leurs tableaux, inventent de toutes pièces une Provence idéalisée et mythique (fig.7). Lorsqu'il nous invite à penser plus profondément les différentes stratégies de représentation du monde visible, Goldsworthy oppose donc aussi à ces fictions la réalité de la terre telle qu'elle est, même si, en l'occurrence, son argile vient de Penpont en Écosse.



Fig.7 : Salle des paysages, *Andy Goldsworthy, River of earth*(1999). Musée Gassendi, Digne-les-Bains, France.

Semblablement, herman de vries rend hommage à Simon-Jude Honnorat, botaniste dignois du 19^e siècle, dont l'herbier est conservé au musée. Il lui a en effet dédié *le cabinet de botanique en l'honneur du docteur honnorat* (fig.8), œuvre composée d'un herbier réunissant 111 plantes prélevées dans la forêt de Faillefeu au nord de Digne, là même où le naturaliste dignois avait récolté les 322 plantes de son herbier. herman de vries s'inscrit donc dans la filiation d'Honorat en témoignant de l'actualité de la botanique, mais il insiste également sur un aspect absent de l'herbier scientifique de son prédécesseur : sa dimension ethnobotanique, en référence à la culture dans laquelle s'inscrit l'usage de ces plantes. Dès lors, les deux herbiers se

complètent et se nourrissent l'un de l'autre en un voisinage qui les enrichit mutuellement.



Fig. 8 : herman de vries, *le cabinet de botanique en l'honneur du docteur honorat* (2003). Musée Gassendi, Digne-les-Bains. France

Le même constat est à faire à propos de Fontcuberta : la scénographie dont il use est très directement héritée des modes de la muséographie scientifique telle qu'elle se pratique dans les musées des sciences, ainsi que dans les musées des techniques et de l'histoire naturelle : il utilise des dioramas, ses vitrines comportent un très grand nombre d'échantillons, ses cartels fournissent de longues explications et utilisent un vocabulaire hyperspécialisé à la limite de l'obscurité (fig. 9). Ce faisant, cet artiste brouille les limites entre art et science et interroge l'impression de rigueur, d'objectivité, de neutralité et d'exhaustivité que prétendent donner la science et le musée. Avec ses œuvres, les visiteurs comprennent que le musée est le produit d'une histoire, qui ne peut donc s'arrêter et être figée, qui doit au contraire être contestée, dépassée et réactualisée en permanence. Autre manière de remettre en marche l'institution, la fidélité au projet muséal passe par les infidélités qu'on lui fait.



Fig. 9 : Joan Fontcuberta, *Le cabinet des hydropithèques* (2013). Musée Gassendi, Digne-les-Bains. France. Photo Joan Fontcuberta.

Second volet : mettre en marche le visiteur. Si le musée se présente comme un lieu d'exposition temporaire et évolutif, il invite aussi en sens inverse ses visiteurs à sortir de ses murs pour prolonger leur expérience en se rendant à pied, si c'est possible, sur les sites où se trouvent les œuvres des artistes. La structure générale du projet de Digne repose en effet sur la marche, tous les artistes ayant intégré cette dimension physique dans leur travail. De là vient que notre collection n'existe que par sa globalité territoriale, par le fait que les visiteurs/marcheurs en font la cohérence, au prix d'une démarche volontaire et quelquefois fatigante. La dispersion des œuvres et la lenteur du rythme de la marche exigent de prendre le temps de se rendre sur les sites et de passer du temps sur chacun d'eux. Au besoin les visiteurs dorment dans certaines des œuvres. J'ai cité le cas de Goldsworthy, particulièrement emblématique de cette volonté d'offrir le gîte au spectateur, ainsi que celui de Nonas dont le toit partiel de l'église permet au randonneur de se protéger, de se reposer et éventuellement de passer la nuit. Il est important pour ces artistes de faire entrer les visiteurs dans leur œuvre, de la même manière que leur œuvre entre dans le paysage et en fait partie.

Par ailleurs la distance à parcourir pour rejoindre les différents sites fait aussi ressortir l'une des caractéristiques essentielles de ce territoire désertique : son isolement. Les visiteurs qui restent dormir sur place font l'expérience saisissante de l'absence humaine, de l'abandon des terres et de la manière dont les forêts envahissent les prairies tandis que les sentiers s'effacent. En marchant, les visiteurs retrouvent l'ancien réseau de communication constitué par les sentiers qui, depuis l'origine, s'entrecroisent sur la totalité du territoire et qui furent utilisés par les gens, les moutons et les mules de l'espèce propre à

la région, celle de Seyne. Ces sentiers passaient par les hauteurs, rejoignaient des villages qui étaient eux-mêmes en hauteur, ce qui donnait une vision du paysage toute différente de celle que procure aujourd'hui le réseau routier, qui emprunte les vallées.

L'objectif prioritaire de cette mise en marche des visiteurs est évidemment de faire connaître les œuvres, mais il est également de favoriser la connaissance du territoire par ses habitants. Cette connaissance vaut d'ailleurs parfois reconnaissance : lorsque, pour les œuvres, ils reviennent dans les endroits qui ont été désertés par eux ou par leurs familles, ces habitants éprouvent un sentiment de fierté propre à atténuer l'expérience d'échec que représentait le départ. Remis en marche par le projet artistique, les habitants d'un village abandonné ne vivent plus cet abandon sur le mode négatif de la ruine et de la fuite mais sur le mode d'un renouvellement favorisé et concrétisé par l'intervention artistique. À cette expérience sont bien sûr également conviés les visiteurs extérieurs.

De fait, l'invitation que, forts d'une connaissance approfondie et scientifique de l'histoire du territoire, les artistes et le musée adressent aux habitants comme aux visiteurs est celle du retour par la marche à un usage millénaire de la montagne. Simplement, il ne s'agit pas de revenir en arrière, de faire comme si le temps n'avait pas passé. Au contraire, les artistes insistent sur l'irréversible disparition qui marque les gens et les choses, l'érosion qui mine les maisons, les ruines qui gagnent du terrain, la montagne qui se vide. Force est de reconnaître que je ne m'attendais pas à ce type de regard : avant de faire leur œuvre et pour faire leur œuvre du site lui-même, les artistes ont besoin de procéder à cet état ruiné et déserté des lieux. Généralement, d'ailleurs, ils le réalisent d'autant mieux qu'ils sont hantés par l'écoulement du temps, qu'ils l'acceptent (herman de vries), qu'ils y opposent une forme de stabilisation (Richard Nonas) ou qu'ils en détournent les effets (Andy Goldsworthy).

Par-delà ces différences d'attitude et de points de vue, l'important est que cette invitation place aujourd'hui le musée au centre d'un réseau. Au sens propre du terme, il rayonne sur son territoire et non pas virtuellement, mais physiquement, géographiquement pour ainsi dire. Un signe en est qu'en 2012 nous avons publié à 2000 exemplaires un guide intitulé *L'art en marche*, présentant vingt itinéraires pour découvrir l'ensemble des œuvres *in situ*. Ce guide, et non pas un catalogue, est vendu

à l'Office de Tourisme, dans les librairies et chez les marchands de journaux, autant de lieux qui ne sont pas traditionnellement dévolus à l'art, encore moins à l'art contemporain. De la sorte, remis en marche et mettant en marche, le musée doté de missions nouvelles contribue à sa manière au développement économique du territoire.

Conclusion

Des considérations précédentes ressort l'idée qu'une dimension éthique est sous-jacente au projet visant sans aucune folklorisation à promouvoir des actions artistiques au sein d'un territoire déserté, à partir des traces laissées par l'occupation de ce territoire et par ceux qui l'ont façonné. Certes, l'ensemble des collections traditionnelles du musée Gassendi provient du territoire : pièces archéologiques déterrées, spécimens paléontologiques détachés, animaux naturalisés arrachés à leur lieu d'origine ; œuvres prises au clergé, objets ethnographiques abandonnés, autant d'éléments d'un trésor prélevé sur les vaincus de l'industrialisation et de la modernité. Or, le mouvement s'inverse aujourd'hui : le musée essaime, enrichit le territoire par l'attractivité des œuvres qu'il y produit et qu'il y introduit. Le musée n'est donc plus – ou plus seulement – le lieu où convergent des œuvres et des objets dont l'absence sur les lieux où ils ont été trouvés en accentue le sentiment de perte ou de dépossession. Plus exactement, cette dialectique entre tendances centripètes et tendances centrifuges érige le musée en centre actif de redéploiement artistique. Par le va-et-vient du public entre collections *intra muros* et œuvres *extra muros*, le musée ambitionne de devenir un élément du territoire à part entière.

Que l'on ne s'y trompe pas, toutefois : installer de l'art contemporain en territoire rural n'est jamais chose facile. La difficulté principale réside dans la mobilisation des financements, dans un contexte de ressources plus limitées qu'ailleurs, ce qui implique la recherche de fonds européens et de mécénats. L'installation des œuvres de façon pérenne se heurte aussi à des obstacles techniques et aux difficultés liées à la nécessité de les faire accueillir par les populations ; avant toute implantation des œuvres en extérieur, des réunions publiques associant habitants et artistes doivent donc être conduites ; dans la plupart des cas, elles désamorcent les tensions. Pour autant, la question centrale de l'acceptation, voire de l'appropriation de ces œuvres reste posée en

permanence. Leur maintenance est une autre condition essentielle. D'autres problèmes doivent être pris en compte, parfois d'une grande complexité : propriété juridique des bâtiments reconstruits, autorisation de passage sur les sentiers privés et publics, acheminement des matériaux, logistique, obligation de réduire au minimum l'impact environnemental, d'assurer la sécurisation et l'entretien des œuvres en accès libre, etc.

Plus largement, la légitimité de la démarche, à la croisée de la création contemporaine, du tourisme culturel et du développement local n'est jamais définitivement acquise ; elle est toujours à construire et, qui plus est, dans un environnement politique et institutionnel qui n'est jamais stabilisé : nos tutelles changent et, avec elles, nos interlocuteurs. Ce que j'ai conduit à Digne, depuis 25 ans, avec le soutien des institutions, fut donc élaboré progressivement ; c'est le résultat d'une méthode participative alliant persévérance, rigueur, visites à des structures culturelles, lectures, mais aussi hasard des rencontres avec les artistes et des discussions avec des amis et collègues. Il faut, selon moi, cette méthode pour assurer son avenir au musée Gassendi : musée mixte entre art et science, fruit de la tension entre mouvement centripète et mouvement centrifuge, non pas musée sur un territoire, mais musée dans son territoire.

Ma pratique, vous l'aurez aussi observé, n'est pas celle d'une théoricienne ; c'est celle d'une conservatrice de musée un peu atypique, soucieuse de l'ensemble des enjeux (sociaux, économiques, historiques, environnementaux, ...) d'une politique de développement artistique intégré. Là est l'essentiel de mon message dignois : il y a bien des montagnes à soulever pour que le musée devienne, comme le dit Richard Nonas, « un sentier de montagne dans un paysage plat¹⁴⁵ ».

¹⁴⁵ Conversation avec l'artiste, non publiée. 2013. Dignes-Bains.

Référence

- Bann, S., (2007). « « A garden if the Hesperides »: The landscape initiative of the Musée Gassendi, Digne, and the Geological Reserve of Alpes de Haute-Provence. » In Michel Conan Ed. *Contemporary Garden Aesthetics, creations and Interpretations* (pp. 235-249). Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XXIX. Washington D.C: Harvard University Press.
- Bernard, C., Faure, F. & Gomez, N. (2005). *Constituer et présenter une collection d'art contemporain. 3 exemples : Digne, Genève et Marseille*. In coll. Exos. Association générale des conservateurs des collections publiques de France, Ed. Lyon : Fage éditions.
- Clair, J., (1974) « Du marteau-pilon à l'écomusée. » *Chroniques de l'Art Vivant*, 51. (pp 2-4). Paris, Maeght.
- Desvallées, A. & Debary, O., (2000). « Un entretien avec André Desvallées ». *Publics et musées*, 17-18, 232-240.
- De vries, H. (2003). Ceci est parfait, cela est parfait. In Musée Gassendi Ed. *Nouvelles curiosités / New curiosities / Nuove curiosità*. (pp. 83-86). Digne, France : Musée Gassendi.
- Faure, F.,(2003). *Œuvres-lieux et lieux autres*. Université d'Aix-Marseille I, Thèse non publiée.
- Fontcuberta, J. (2003). « Muséifier la nature. » In Musée Gassendi Ed. *Nouvelles Curiosités / New curiosities / Nuove curiosità*. (pp. 79-82). Digne, France : Musée Gassendi.
- Gassendi, P., (1992). *Peiresc (1580-1637) : Vie de l'illustre Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, conseiller au parlement d'Aix*. Traduit du latin par Roger Lassalle avec la collaboration d'Agnès Besson. Paris : Belin.
- Gomez-Passamar, N., (2008). « Une commande publique à l'échelle du paysage. » In Cros, C. & Le Bon, L., *L'art à ciel ouvert : La création contemporaine. Commandes publiques en France 1983-2007*. Paris : Flammarion.
- Goldsworthy, A., (2008). *Refuges d'Art*. Lyon : Fage éditions & Digne, France : Musée Gassendi.
- Mœglin-Delcroix, A. (2009). « Proximité dans la distance. » In *herman de vries*. Lyon : Fage éditions & Digne, France : Musée Gassendi.
- Nonas, R. & Plossu, B. (2011). *THE RAW EDGE: Vière et les Moyennes Montagnes*. Crisnée, Belgique : Yellow Now.
- Poinsot, J.-M. (2008). *Quand l'œuvre a lieu : L'art exposé et ses récits autorisés*. Nouvelle édition revue et augmentée. Genève : Mamco & Dijon : Les presses du réel.
- Putnam, J. (2001). *Art & Artifact: The Museum as Medium*. London: Thames & Hudson.
- Tiberghien, G.-A. (1993). *Land Art*. Paris : Carré.
- Turner, A. (2003). « Le monde extérieur à l'intérieur. » In Musée Gassendi Ed. *Nouvelles Curiosités / New curiosities / Nuove curiosità*. (pp. 27-56). Digne, France : Musée Gassendi.

Résumé

Remodeler le projet du musée Gassendi en invitant des artistes à travailler dans un vaste territoire naturel fonde l'expérience développée à Digne. L'auteur, conservatrice du musée et géologue de formation, a orienté le projet scientifique et culturel vers la cohabitation des collections scientifiques autour de la notion de cabinet de curiosités et la mise en relation avec le territoire par des commandes artistiques, qui sont réalisées dans le paysage. Vingt ans plus tard, l'effet rebond de cette expérience sur la fonction du musée est considérable : Il devient un relais où les visiteurs viennent chercher des renseignements, des cartes et même des clefs : on peut dormir dans certaines œuvres et devenir un occupant temporaire de ces lieux désertés. Le musée n'est plus seulement cet espace centripète où est collecté et conservé ce qui a disparu ; il est aussi ce foyer centrifuge à partir duquel les artistes inventent de nouvelles manières d'habiter les lieux.

Mots clé : écomusées de la nature ; artistes et musées ; art de paysage in-situ ; cabinets de curiosité ; art et nature;

Abstract

The museum is a mountain path in a flat landscape

Redesigning the Gassendi Museum project, by inviting artists to work in a vast natural territory, was the basis of the experiment carried out at Digne-les-Bains. The author, curator of the museum with a scientific background in geology, directed the scientific and cultural project towards the notion of scientific collections as curiosity cabinets linked with a concept of territory as interpreted by artist commissions created in the landscape. Twenty years later, this experiment has had a considerable impact on the function of the museum itself: it has become a hub where visitors can find information, maps and even keys: it is possible to sleep in some of the works and become a temporary lodger in an abandoned place. The museum is not only a centripetal space where what has disappeared is collected and preserved. It is also a focal point where artists can invent new ways of living in the area.

Key words: Ecomuseums of nature; artists and museums; art and nature; site specific land art; curiosity cabinets