UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ŒUVRES CONTEMPORAINES ET PATRIMOINE : UNE COHABITATION FLORISSANTE

TRAVAIL DIRIGÉ

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

A LA MAITRISE EN MUSEOLOGIE

PAR

FANNY ROYER

JUIN 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIERES

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES v

INTRODUCTION 6

CHAPITRE I PATRIMOINE ET ART CONTEMPORAIN 12

1.1 Une compréhension des termes 12

1.1.1 Le Patrimoine, une définition complète 12
1.1.2 Art contemporain, une caractérisation complexe 16

1.2 Un dialogue en pleine expansion 18

1.2.1 L'actualisation du Patrimoine 19
1.2.2 L'art contemporain comme actualisation 20

CHAPITRE II LE PUBLIC AU MUSÉE 24

2.1 Les différents publics 25

2.2 Les publics et l'art contemporain 28

2.2.1 Un sentiment de rejet 28
2.2.2 La formation du visiteur 31
2.2.3 Une médiation nécessaire 32

CHAPITRE III LE CAS DU CHÂTEAU DE VERSAILLES 36

3.1 Une nouvelle démarche 37

3.1.1 Une démarche internationale 37
3.1.2 Une démarche nationale 39

3.2 Les expositions au Château de Versailles 41

3.2.1 Présentations des expositions 42

3.3 Une cohabitation en équilibre 50

3.3.1 Réaction du public 51
3.3.2 Quelques chiffres 60

CONCLUSION 64

ANNEXE A Recensement des expositions d'art contemporain au chÂteau de Versailles de 2008 à 2018 68

ANNEXE B La Pyramide du Louvre 69

ANNEXE C Centre George Pompidou 70

ANNEXE D Synthèse des trois dimensions de résistance identifiées 71

ANNEXE E La maison dansante 72

ANNEXE F Musée Royal de l'Ontario 73

ANNEXE G œuvre *The New York City Waterfalls* 74

ANNEXE H *Le Diamant* 75

ANNEXE I œuvre *Balloon Dog* 76

ANNEXE J œuvre *Hanging Heart* 77

ANNEXE K œuvre *Moon* 78

ANNEXE L œuvre *Quatre lignes indÉterminÉes* 79

ANNEXE M œuvre *Relatum – L'Arche de Versailles* 79

ANNEXE N œuvre *The Weather Project* 81

ANNEXE O œuvre *Waterfall* 82

ANNEXE P œuvre *Glacial rock flow* 83

ANNEXE Q œuvre *Surface of Revolution* 84

ANNEXE R œuvre *Dirty Corner ?* VandalisÉe 85

ANNEXE S œuvre *Dirty Corner ?* recouvert À la feuille d'or 86

BIBLIOGRAPHIE 87

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

EPMDNV : Établissement public du musée et du domaine national de Versailles

EPCMDNV : Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles

INTRODUCTION

Depuis le milieu du siècle dernier, l'art contemporain, et plus particulièrement les œuvres prenant la forme d'installations, sont en pleine mutation pour devenir une pratique courante et même recherchée par les grandes institutions qui ne sont pas à priori vouées à la création actuelle. Les artistes contemporains explorent de nouvelles perspectives, bouleversant ainsi les codes artistiques établis, parfois sujet à controverses, mais entrainant surtout un élargissement des réflexions. Les artistes essayent de faire sortir les œuvres de leur cadre, en investissant l'espace qui les entoure et en choisissant parfois des lieux insolites pour des œuvres d'art contemporain, notamment les lieux patrimoniaux. Dans de tels contextes, les œuvres vont directement à la rencontre du public, s'imposant dans des parcs, des églises, ou bien des châteaux. Cette association entre art contemporain et sites patrimoniaux est florissante depuis le début du siècle en France, en dépit des mouvements de contestation qu'il lui arrive de soulever.

Ce travail dirigé propose une réflexion sur l'intégration des œuvres d'art contemporain dans les espaces patrimoniaux à travers le prisme du public et de la réception. Tout d'abord, nous pouvons nous demander pourquoi les directions de ces institutions souhaitent intégrer de l'art contemporain au sein de leurs espaces d'expositions. En effet, ces espaces ne sont pas propices à cet art, que ce soit au niveau architectural ou en termes d'attente du public. Effectivement, beaucoup de visiteurs ainsi que des professionnels du monde de la culture, sont scandalisés face à ces intégrations. Quels sont leurs arguments ? Et comment les responsables de ces projets justifient-ils leurs choix ? L'actualisation du patrimoine constitue un argument souvent mis de l'avant,

mais que cela signifie-t-il au regard de la question du public et de la réception ? S'agit-il de conquérir un nouveau type de visiteur ? Ou bien de fidéliser un public déjà conquis ? Et surtout, comment ce public réceptionne-t-il ces intégrations ?

Afin d'appuyer la littérature existante et d'entrevoir des pistes de réponse, ce travail dirigé s'appuie sur une étude de cas : le Château de Versailles. Celui-ci fait partie des grands musées nationaux de France. Son statut d'« établissement public » offre au Château de Versailles une grande autonomie de gestion, mais l'État garde un certain contrôle sur l'institution (Drouguet et Gob, 2014). Jusqu'en 2011, le Château de Versailles porte comme nom l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles (EPMDNV), puis il devient Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles (EPCMDNV). Créé en 1837 par Louis-Philippe, le Château de Versailles devient un Musée d'histoire dédié à toutes « les gloires de France »[1]. Projet politique de grande envergure, le Château de Versailles est un musée que l'on catégorise donc comme musée d'histoire, même si, avec le temps, de plus en plus d'expositions d'art moderne et contemporain sont réalisées au sein du Château et dans les jardins.

En 2008, le président de l'EPMDNV lance la première exposition temporaire d'art contemporain au Château de Versailles et dans le domaine, avec la manifestation *Versailles Off*. Celle-ci existe depuis 2003 et consiste à exposer de l'art contemporain au Château et dans les jardins, dans le cadre de la nuit blanche annuelle. Cette présence de l'art contemporain au sein de Château n'est donc que sur une courte période : une nuit. Cependant, à partir de 2008, l'exposition d'art contemporain au Château de Versailles devient un véritable rendez-vous annuel. L'art contemporain est alors présent au moins trois mois par an sur le domaine du Château. Ce travail examine les

[1] Site Internet du Château de Versailles, Récupéré de https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau/galeries-historiques

expositions d'art contemporain réalisées au Château de Versailles entre 2008 et 2018, afin de pouvoir considérer dix années de programmation. Cette recherche s'arrête à l'année 2018 afin de couvrir une décennie, laps de temps qui nous paraît suffisant pour mener notre recherche.

La première partie de cette étude porte sur la compréhension des termes « art contemporain » et « patrimoine ». L'art possède une définition qui s'est développée au fil des âges et qui a évolué au cours du temps. S'adaptant toujours à l'évolution des conceptions des professionnels, la définition a ainsi été en constante évolution. Il est donc important de comprendre ce que l'on entend par patrimoine et par art contemporain afin de pouvoir poursuivre cette étude. Une fois ces termes définis, et en dépit de ce qui pourrait sembler au premier abord un paradoxe, nous montrerons que l'association de l'art contemporain et du patrimoine est en pleine expansion. Cette association tend notamment à actualiser le patrimoine via l'art contemporain, et l'on remarquera que ceci est le cas depuis quelques années déjà.

La deuxième partie de cette recherche porte principalement sur la notion de public, en ayant recours aux études menées dans des contextes muséaux. Il existe en effet différents types de publics, quelle que soit l'institution visée. De plus pour l'art contemporain, ces différents publics expriment et ressentent différentes réactions face aux œuvres d'art contemporain. Il existe un réel sentiment de rejet, et ce sentiment est notamment exacerbé lorsque l'on intègre l'art contemporain au patrimoine. On se demande alors si la formation ou le manque de formation du visiteur n'a pas un impact sur ce sentiment de rejet. Enfin, cette partie abordera également le sujet de la médiation : « La médiation désigne l'action visant à réconcilier ou mettre d'accord deux ou plusieurs parties, et dans le cadre du musée, le public du musée avec ce qui est donné à voir » (Desvallées, 2011, p.215). Cette médiation pourrait alors renforcer l'acceptation du public face à ces œuvres d'art contemporain.

Le dernier chapitre portera sur l'étude de cas du Château de Versailles. Tout d'abord, il faut comprendre que cette démarche d'association entre patrimoine et art contemporain a avant tout été prolifique à l'étranger puis au niveau national français. Par la suite, il est important de comprendre l'importance des expositions d'art contemporain proposées dans le cadre de *Versailles Off*. Les expositions seront donc présentées ainsi que les artistes, qui sont tous des artistes reconnus sur la scène internationale. Néanmoins, cette renommée n'a pas empêché l'apparition de réactions virulentes face à ces expositions. Bien que parfois intenses, comme on pourra le voir dans ce travail, ces polémiques peuvent être bénéfiques pour le Château de Versailles.

Et pour finir cette troisième partie, il est important de revenir sur une étude quantitative et analytique de ces expositions en utilisant les données des rapports annuels du Château de Versailles.

Compte tenu de la nouveauté et du peu d'études précises concernant notre recherche, nous sommes dans une phase que nous pourrons appeler exploratoire. Les recherches de ce travail se sont avant tout portées sur des ouvrages de références. Ceux-ci ont été étudiés pour connaître et comprendre les grandes notions abordées dans ce travail dirigé. Puis, différentes sources ont été utilisées, comme des articles scientifiques, des articles de presse, ou bien encore les rapports annuels du Château de Versailles. On dit que l'étude de cas n'est pas simple à définir. D'après Simon Roy, il en existe plusieurs types. Ici, l'étude de cas se porte sur l'institution du Château de Versailles. L'envie de départ était de réaliser des rencontres avec la direction du domaine pour pouvoir répondre à notre interrogation première : pourquoi intégrer des œuvres d'art contemporain au Château ? Malheureusement avec le contexte de pandémie de l'année 2020-2021, ces entrevues n'ont pu être organisées. La plupart des institutions étant fermées, les demandes envoyées n'ont trouvé que peu de réponses. C'est pour cela qu'aucune entrevue semi-dirigée n'a été réalisée. Afin de pallier à ce manque d'entrevues, des journaux, tel que des quotidiens, ont été utilisés comme

documentation, afin de comprendre comment ces expositions ont été accueillis par le grand public. De plus, des notions théoriques du domaine de l'architecture, telle que l'actualisation ont été recueillies. Ces recherches servent à entrevoir une réponse à notre première question : pourquoi les institutions souhaitent intégrer de l'art contemporain au sein de leurs espaces ?

Le reste des informations a alors été principalement réuni de manière quantitative, grâce aux rapports annuels du Château de Versailles qui sont disponibles en ligne. La recherche est réalisée ici sur une période de dix années, dont les informations collectées ont été recueillies dans un tableau (Annexe A). Lors de cette étude de données, il a été évident que ces informations resteraient incomplètes. L'intention de cette recherche était de trouver de la documentation afin d'essayer de répondre à nos interrogations, tel que le pourcentage de primo-visiteur sur chaque année. Ce pourcentage permet de savoir si le visiteur vient pour la première ou non sur le site du Château de Versailles. Cela nous aide à comprendre l'impact de ces expositions sur le public du domaine, savoir si celles-ci poussent le visiteur à revenir au Château. Notre étude de cas intègre les études de cas suggestifs de Simon Roy :

> Ces études sont similaires à l'étude monographique, mais ressortent par le caractère atypique ou suggestif du cas étudié. Ce type est sans doute le plus répandu dans la littérature actuelle. Selon cette approche, des cas exemplaires ou même exagérés sont sélectionnés pour étudier ou illustrer un phénomène qui ailleurs demeure diffus ou à l'état embryonnaire. Par exemple, ce peut être une nouvelle approche de gestion peu répandue, dite d'avant-garde, qui deviendra peut-être une pratique généralisée. L'étude de cas suggestifs peut aussi alimenter des théories générales en s'appuyant sur des exemples particulièrement révélateurs qui expriment une réalité plus diffuse ou difficilement mesurable ailleurs (Roy, 2009, p.206).

Afin d'appuyer notre recherche, nous analyserons la réception de ces expositions dans les médias. Pour ce faire, nous utiliserons des articles de presse, des quotidiens et des blogs afin d'évaluer comment le public perçoit cette incorporation de l'art

contemporain dans les lieux patrimoniaux. Cependant grâce à ces recherches, nous espérons pouvoir apporter des éclaircissements aux questionnements de ce travail.

CHAPITRE I

PATRIMOINE ET ART CONTEMPORAIN

Un certain dialogue se crée entre patrimoine et art contemporain depuis plusieurs années. Avant de pouvoir traiter ce sujet, et comprendre comment ce dialogue a pu voir le jour, il faut tout d'abord appréhender la notion de patrimoine et ce qu'on entend par art contemporain. Par la suite, il est pertinent d'étudier le rapport entre les deux, rapport qui depuis quelques décennies prend de plus en plus de place au sein des grandes institutions du monde, ainsi qu'en France.

1.1 Une compréhension des termes

Les notions de patrimoine et d'art contemporain ont toutes les deux donné matière à réflexion pour les chercheurs, muséologues, et un nombre important des professionnels du milieu. Les définitions proposées sont nombreuses, complexes et diversifiées. Nous allons donc dans cette partie expliciter certains termes et définir les notions utilisées dans ce travail dirigé.

1.1.1 Une définition du Patrimoine

La définition du patrimoine a été un processus long et complexe. Plusieurs professionnels n'ont pas toujours été d'accord sur cette définition. Certains ont d'ailleurs jugé préférable d'utiliser le terme de notion plutôt que celui de concept pour

désigner le patrimoine. Cette préférence est un souci d'étymologie. D'après des philosophes comme Hegel ou Deleuze, le concept est un processus dynamique, principe que « que l'on ne retrouve pas vraiment dans le terme de patrimoine qu'on a parfois taxé de pseudo-concept » (Deloche, 2007, p.60). La généralisation du terme a donc été mise en place afin que tout le monde puisse se retrouver sur cette définition, et le terme notion a été choisi pour définir le patrimoine.

Pendant longtemps, c'est la notion de « monuments historiques » qui est l'épicentre de la définition du patrimoine (Desvallées, Mairesse, 2011). L'UNESCO participe de façon intensive à la vulgarisation du terme, en le diffusant de manière soutenue. Le mot se retrouve alors utilisé même par des personnes qui étaient au départ réticent à son utilisation, le mot s'universalise alors (Desvallées et Mairesse, 2011).

L'idée de patrimoine est définitivement reliée aux principes de pertes et à l'éventualité d'une disparition et donc irrévocablement liée à la préservation des biens que l'on pourrait détériorer. De nos jours, la notion de monuments historiques est souvent confondue avec la notion de patrimoine. La question de patrimoine commence notamment avec la Révolution française. Tous les ensembles de biens immobiliers ont été récupérés et il a fallu définir leur statut. Ils ont ainsi été désignés comme patrimoine (Desvallées et Mairesse, 2011). Avec le temps, la notion de patrimoine s'élargit. On y ajoute « l'ensemble des témoins matériels de l'homme et de son environnement » (Desvallées et Mairesse, 2011, p.422). C'est alors qu'on entend parler de patrimoine scientifique, patrimoine industriel ou de patrimoine folklorique.

Il faut cependant ne pas confondre le patrimoine et l'héritage qui possèdent deux temporalités différentes. L'héritage est un bien, matériel ou immatériel, qui est transmis aux générations suivantes par voie de succession. À l'inverse, le patrimoine est comme une « lignée d'héritage » (Desvallées et Mairesse, 2011, p.432) puisque le patrimoine

correspond à « l'ensemble de biens hérités des ascendants ou réunis et conservés pour être transmis aux descendants » (Desvallées et Mairesse, 2011, p.432).

Par la suite, la notion de patrimoine immatériel apparaît, offrant l'idée que le savoir-faire humain est tout aussi importante que les biens matériels. On définit alors le patrimoine immatériel par toutes :

> pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissants comme faisant partie de leur patrimoine culturel. (Desvallées et Mairesse, 2011, p.439).

L'UNESCO en 1993 donne également sa définition du patrimoine immatériel avec l'idée de trésor humain :

> une personne passée maitre dans la pratique des musiques, de danse, de jeux, de manifestations théâtrales et de rites ayant une valeur artistique et historique exceptionnelle dans leur pays, tels que définis dans la recommandation sur la sauvegarde dans la culture traditionnelle et populaire" (UNESCO, 1993)

Même si le patrimoine immatériel ne fait pas partie prenante de ce travail, il est important de comprendre que le patrimoine et le patrimoine immatériel ont tous deux des définitions claires de nos jours, même si celles-ci sont susceptibles d'être modifiées avec le temps. Ces définitions peuvent évoluer pour s'adapter au contexte culturel qu'elles accompagnent et ce, dans le monde entier. Pour finir, Arpin, dans son rapport émis pour le Gouvernement du Québec au mois de novembre 2000, définit le patrimoine de la façon suivante :

> Peut être considéré comme patrimoine tout objet ou ensemble, matériel et immatériel, reconnu et approprié collectivement pour sa valeur de témoignage et de mémoire historique, et méritant d'être protégé, conservé et mis en valeur (Arpin, 2000, p.33).

C'est sur cette dernière définition que nous allons nous baser. On comprend donc que le patrimoine, matériel ou immatériel, joue avec les notions de temps, passé, présent et futur. Le passé renferme alors un certain patrimoine. Et ceci est notamment dû aux

institutions muséographiques qui principalement conservent des objets anciens. Le musée naît en France avec la Révolution française et répond à l'idée que le musée devient un lieu d'instruction pour le peuple, car il conserve des objets, comme des œuvres, qui proviennent du passé (Poulot, 2013, p. 3-4).

Le musée moderne est donc « l'écrin du patrimoine » (Babelon et Chastel, 2008, p. 101). Même si le patrimoine peut exister en dehors du musée, comme le patrimoine immatériel, on le retrouve de façon plus accessible au sein des musées. Nous allons, dans ce travail, nous intéresser tout particulièrement aux institutions. C'est alors le musée qui accompagne l'idée et le processus de patrimonialisation, en sacralisant des objets exposés et en leur offrant une sorte de légitimité. Le musée offre une sorte d'authentification et une valorisation de l'objet exposé, comme si sa présence dans un musée prouve sa véritable présence dans le passé (Perrée, 2016). L'objet serait alors légitimé comme patrimoine de par sa présence dans un musée. Mais cette idée de nos jours s'est étendue aux artistes contemporains. Comme si le fait d'être présenté dans un musée, que ce soit de façon temporaire ou permanente, donnait une garantie au travail de l'artiste, comme si le musée accordait une légitimation de l'œuvre et de l'art, et prouvait la place de l'artiste dans sa temporalité, voir même dans le futur. On pourrait alors dire que l'exposition des œuvres dans un musée légitimerait l'artiste dans sa pratique de l'art.

Babelon et Chastel nous expliquent en 1980 que « le patrimoine se reconnaît au fait que sa perte constitue un sacrifice, et que sa conservation suppose des sacrifices ». Et on pourrait supposer que chaque artiste de nos jours souhaiterait voir ses œuvres conservées pendant des décennies, voir des siècles. Chaque œuvre classique est souvent acceptée comme chef-d'œuvre, à partir du moment où celle-ci se trouve dans un grand musée. Même si tous les visiteurs n'apprécient pas forcément l'esthétique qu'ils observent dans les musées d'art classique, ces œuvres sont jugées comme importantes dans leur histoire et donc fondamentalement acceptées.

Alexandra Georgescu Paquin nous présente dans sa thèse de 2013, le patrimoine comme une notion dynamique. Elle insinue aussi que c'est une notion plurielle car il n'y a pas de définition « unanime de la notions de patrimoine, qui a subi des extensions non seulement qualitatives et sémantiques mais aussi spatiales. » (Georgescu Paquin, 2013, p.36). Le patrimoine possèderait en effet une notion plus traditionnelle et une autre plus enrichit (Georgescu Paquin, 2013, p.3). Cet enrichissement commence avec les années soixante. La notion de patrimoine devient un réel débat pour les communautés, souhaitant conserver aussi des monuments non considérés comme noble, puisque représentatif de leur façon de vivre. On voit alors le début de la « réutilisation d'un monument ». C'est à ce moment que les architectes émettent l'envie d'utiliser l'art contemporain pour réutiliser ces monuments et ainsi les actualiser.

1.1.2 Art contemporain, une caractérisation complexe

L'art contemporain peut aujourd'hui être considéré comme une fracture avec l'art classique et parfois même avec l'art moderne, lui-même en rupture avec l'art classique. On entendra ici par art classique, toutes les formes d'art occidental depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XIXe siècle. L'art moderne représentera les formes d'art réalisées entre l'art classique et l'art contemporain. Et comme nous allons pouvoir le remarquer dans cette partie, l'art contemporain possède une définition qui ne fait pas l'unanimité. Le but principal de cette recherche n'étant pas de redéfinir l'art contemporain, la caractérisation de celui-ci dans ce travail est quelque peu généralisée. En effet, l'art contemporain a pour but de déconstruire systématiquement les règles et frontières qui encadrent l'Art classique. L'art possède une définition complexe qui a évolué à travers les âges. Cependant, celui-ci possédait toujours un cadre délimité – que ce soit les arts et métiers, qui font référence à une technique, et donc une utilité ; ou bien encore les Beaux-Arts qui possèdent comme référence une valeur esthétique

donc le Beau (De Barnier et Lagier, 2012). L'art contemporain a pour principe de transgresser ses limites, de les abattre. Ainsi la perception de l'art contemporain pour un public non averti demande un effort poussé. Pour décoder les œuvres, une bonne communication doit être mise en place.

Pour l'art contemporain, contrairement à l'art classique, il faut réaliser un effort intellectuel pour pouvoir appréhender l'œuvre. L'art classique lui expose directement quelque chose d'universellement considéré comme beau (Ruby, 2002). Le visiteur aime avoir la possibilité de se reconnaître dans ce qu'il pense être l'art de son temps, l'art contemporain. Alors lorsque les artistes décident d'essayer de surprendre, de choquer et de déstabiliser à travers l'art, tous les publics ne se reconnaissent pas dans cette démarche (De Barnier et Lagier, 2012).

Cependant, même les professionnels du secteur de la culture ne sont pas toujours de grands amateurs de l'art contemporain, et ceux qui le sont ne s'entendent pas toujours sur sa définition et sa temporalité. Catherine Millet, par exemple, explique dans son livre que la rupture entre l'art contemporain et l'art moderne débute dans les années 1960, avec une apparition assez complexe (Millet, 2006). Certains pensent que l'art contemporain arrive après le post-modernisme, au début des années 1990. La temporalité de l'art contemporain pose donc déjà plusieurs problèmes. Quant à sa définition, elle est tout aussi complexe. Par exemple, pour Colas-Alder et Ferrer, il y aurait plus de soixante-dix mouvements ou tendances qui s'inscriraient dans l'art contemporain. Il y a donc une certaine prolifération artistique dans cette période, et toutes ces recherches n'ont pas forcément de rapport ou de points communs, les unes avec les autres (De Barnier et Lagier, 2012).

Le visiteur doit donc modifier son regard et observer l'art contemporain d'une manière différente de celle de l'art classique ou moderne. Mais cet effort n'est pas toujours simple, ce qui parfois échauffe la population, et engendre un certain malaise chez le

public (Émond, Eick de Lima et Marin, 2015). Mais malgré les réactions parfois intenses du public, ces dernières années, l'art contemporain est de plus en plus présent dans des lieux où on ne penserait pas le trouver, comme des lieux patrimoniaux. Lorsqu'on réalise quelques recherches, on remarque que cette cohabitation est en pleine progression.

1.2 Un dialogue en pleine expansion

On pourrait au premier abord, imaginer l'art contemporain comme opposé au patrimoine. Comme nous le détaille Perrée en 2016, dès qu'un artiste contemporain expose au sein du Château de Versailles, des critiques virulentes voir violentes apparaissent, Cependant, certaines recherches prouvent que le dialogue entre passé et présent entraîne une meilleure compréhension de la culture et de son histoire.

Certaines expositions permettent d'éclaircir cette question. Dans le cadre de l'exposition au Petit Palais *Soleils mexicains* en 2000, des œuvres modernes et des œuvres précolombiennes sont exposées ensemble, et démontrent une confrontation entre le passé et le présent, faisant ainsi dialoguer ces deux espaces temps. Ainsi, en mettant en valeur à la fois le passé et le présent au sein d'une même exposition, on attire un public plus hétérogène, aussi bien des amateurs d'art contemporain que d'art ancien. On constitue alors un discours qui offre la possibilité de voir et de comprendre une répétition des motifs esthétiques dans une seule et même culture (Perrée, 2016). Le patrimoine, qu'il inspire ou qu'il soit rejeté reste pour les artistes contemporains une référence dans laquelle puiser. On remarque qu'au cours du XXe siècle, le dialogue entre le musée et les artistes contemporains évolue. Les artistes contemporains peuvent aujourd'hui utiliser l'espace muséal comme site de création, alors qu'auparavant, celui-ci était considéré comme un but final d'exposition (Bernadac, 2010). Depuis plusieurs années, le musée est considéré comme un lieu d'expérimentation, comme avec Buren

par exemple. Les cartes blanches sont de plus en plus présentes aussi pour inviter les artistes contemporains à prendre place au sein d'institutions nationales. Comme nous l'expose Bernadac, jusque dans les années 1960, les artistes n'ont pas forcément tous l'envie d'exposer leurs œuvres dans de grands musées, comme le Musée du Louvre. Mais depuis plusieurs années, la tendance a été inversée. Les artistes reçoivent ces invitations avec beaucoup d'honneur. Ce dialogue entre artistes contemporains et lieu d'exposition démontre l'importance et la chance de tels expositions pour les artistes, car ces dernières offrent une forme de légitimité aussi bien à l'art contemporain qu'à l'artiste en lui-même. On ne fait plus que simplement exposer ses œuvres dans un grand musée, on investit les lieux, lieu qui devient un espace sacralisé, aussi bien par les artistes que par le public. Les galeries ne suffisent plus, elles ne donnent pas assez de reconnaissance, ne s'adressant qu'à un public d'amateurs et de connaisseurs d'art. Il fut une époque où les institutions étaient à l'origine de l'antinomie patrimoine et art contemporain. Les artistes sont des « héritiers du patrimoine artistique et participent à son renouvellement » (Perrée, 2016, p.4). Aujourd'hui, ces institutions permettent d'ouvrir un regard différent sur le patrimoine grâce notamment à l'inclusion d'art contemporain.

1.2.1 L'actualisation du patrimoine

L'actualisation du patrimoine est une entreprise couramment utilisée en architecture. D'après Alexandra Georgescu Paquin, cette actualisation est un processus communicationnel qui « se pose ainsi comme une réponse à l'obsolescence patrimoniale ». C'est une façon de « réinterpréter le patrimoine en lui donnant un sens actuel grâce à une action » (Alexandra Georgescu Paquin, 2013, p.21). L'architecte réalise donc une action en posant un nouvel apport architectural. On pourrait imaginer que c'est un processus plutôt récent, mais dans sa thèse, l'auteur nous démontre que le nouveau et l'ancien en architecture est une mixité qui existe depuis plus de deux mille

ans, et ceci serait devenu un enjeu au XXe siècle. Le but est de réveiller l'ancien en y ajoutant une création contemporaine. Celle-ci ne doit pas faire de l'ombre au passé, mais le réactualiser. Cette intervention étant souvent réalisée de manière permanente, il faut que le patrimoine actualisé reste lisible.

Plusieurs exemples dans le monde démontrent ces changements et cette actualisation du patrimoine. Souvent, ces actualisations sont très spectaculaires et imposantes. Et cette spectacularité démontre que les musées se donnent une nouvelle image, une image de modernité, grâce à ses actualisations (Ballé, C., 2003). Ces intégrations constituent de nos jours une nouvelle attraction aux yeux du public, qu'elles soient acceptées ou dénigrées, comme par exemple la Pyramide du Louvre (Annexe B), commandité par François Mitterrand, et imaginé par l'architecte Ieoh Ming Pei, ouverte en 1989.

Ces actualisations ne sont cependant pas que permanentes, il est de plus en plus fréquent que des manifestations temporaires soient utilisées comme une actualisation du patrimoine. Ces manifestations avantagent souvent l'effet spectaculaire et évènementiel de ces manifestations (Ballé, C., 2003). Et aujourd'hui ces expositions temporaires, voire même ces actualisations du patrimoine, recourent à l'art contemporain, demandant à des artistes vivants de réaliser des expositions et des évènements, que ce soit avec des œuvres d'art plastiques, des performances, des concerts ou autres encore.

1.2.2 L'art contemporain comme actualisation

L'art contemporain est de plus en plus utilisé comme une actualisation du patrimoine, que ce soit de façon temporaire ou permanente. L'implantation d'art contemporain dans des bâtiments historiques métamorphose le patrimoine. Il le « transforme le patrimoine d'objet-relique en un projet dynamique » (Alexandra Georgescu Paquin

2013, p.21). Cette transformation attire de nouveaux regards sur le patrimoine, et oblige le public et les professionnels à l'observer sous un regard nouveau.

Il y a diverses formes d'actualisation du patrimoine, comme on peut le voir actuellement. On retrouve dans les grandes expositions l'ajout de technologie pour aider à la médiation, ou pour attirer de nouveaux publics. Ainsi, on rend le patrimoine plus moderne et on essaye d'effacer l'image poussiéreuse que peut s'en faire un public non averti, qui s'imagine trop souvent que celui-ci n'est pas compatible avec le présent, Il y a aussi l'ajout architectural au bâtiment, ou la présence de nouvelles plateformes, comme les réseaux sociaux et d'autres encore. Ici, nous nous intéressons tout particulièrement à une actualisation via un ajout d'art contemporain, comme une exposition temporaire dans un lieu patrimonial, ou bien avec un ajout architectural contemporain ou tout simplement une œuvre d'art contemporain exposée de façon permanente dans un lieu patrimonial (Alexandra Georgescu Paquin, 2013).

Cette pratique ouvre un dialogue entre le passé et le présent, tout en essayant d'accroitre les publics, de toucher à toutes les catégories de visiteurs, les intriguer et les amener à se questionner. L'art contemporain a aussi tendance à ramener les jeunes publics au musée, en les poussant à s'intéresser aux collections permanentes par la suite, comme ce fut le cas au Musée du Louvre (Bernadac, 2010). Ainsi l'art contemporain et l'art classique rentrent en collision, réalisant un choc, mais celui-ci doit toujours faire du sens. Certaines personnes s'imaginent que ce choc est inutile. En réalité celui-ci possède une action bénéfique : faire réagir. Cela entraîne un dialogue, un enrichissement qui pousse une réflexion du présent vers le passé, créant ainsi un pont. Les nouvelles générations s'intéressent alors à l'art, ou tout du moins, émettent un nouvel intérêt pour celui-ci.

Cette notion d'actualisation du patrimoine avec de l'art contemporain devient un « phénomène communicationnel » (Alexandra Georgescu Paquin, 2013). Elle devient

une notion assimilant à la fois la conservation et la création puisqu'elle fait appel à des artistes vivants. Alexandra Georgescu Paquin nous fournit dans sa thèse la définition de l'architecte Anton Capitel expliquant cette actualisation ainsi :

> Un domaine différent, non contraint aux positions uniques, dans lequel le nouveau projet nécessaire est capable d'interpréter l'écho de l'ancien, la *sympathie* du monument, et de chercher ainsi une solution dans une harmonie *analogique* qui, en évitant les équivoques historiques, ne sent pas le besoin d'exhiber des différences artificieuses ni des distances mentales, mais cherche plutôt une liaison logique, rigoureuse et belle avec l'ancien. (Capitel, 2009, p.66)

Il nous explique que cette intervention offre un certain contraste, et que l'insertion moderne est une réponse à la non-reproduction de l'ancien, on ne peut plus vraiment copier ce qui a été réalisé dans le passé. Cette actualisation offre encore une fois un nouveau regard sur ce passé, et c'est possible grâce au contraste qu'entraine cette insertion d'art contemporain dans un bâtiment patrimonial (Alexandra Georgescu Paquin, 2013). Certains ont essayé de gérer ce contraste, en créant des normes et en aspirant à toujours garder l'intégrité du monument, mais la construction du Centre George Pompidou (Annexe C) ouvert en 1977 a fait éclater ses normes, tout comme la Pyramide du Louvre.

Alexandra Georgescu Paquin dans sa thèse de 2013, nous démontre que la notion d'actualisation devient une rencontre entre conservation et création. Lors de l'enrichissement de la notion de Patrimoine, la question entre l'ancien et le nouveau s'est posée. C'est autour de cette réflexion qu'est né un « hybride » (Georgescu Paquin, 2023, p.30) qui arrive grâce à l'actualisation.

Les notions utilisées sont importantes. Il faut déchiffrer et comprendre. Le patrimoine est une notion qui a mis plusieurs professionnels du milieu en désaccord, poussant la réflexion sur la définition du patrimoine et sur ses impacts. Il est possible de supposer qu'il sera de même pour l'art contemporain. Il est tout de même important de notifier

que finalement ces deux notions ne sont pas forcément opposées, mais qu'elles peuvent être complémentaires. L'actualisation du patrimoine se réalise de plus en plus avec de l'art contemporain. Cela peut se concrétiser grâce à des expositions temporaires d'art contemporain ou bien encore de manière permanente, en intégrant des œuvres d'art contemporain ou bien encore en assimilant de l'architecture contemporaine à un bâtiment patrimonial, comme par exemple réaliser une extension à l'aide de matériaux très contemporains.

Aucun changement d'ordre aussi important n'a été réalisé au Château de Versailles, à part le « Lustre Gabriel » se situant dans l'escalier qui se trouve être une création contemporaine réalisée par Ronan et Erwan Bouroullec, toutes les modifications sont visuelles et non architecturales, mais surtout sont éphémères et non permanentes grâce à des expositions d'envergure internationale.

Dans la suite de ce travail, nous verrons plus en profondeur les publics de l'art contemporain et leurs réactions face à celui-ci. En effet l'intégration de ses œuvres d'art contemporain est une décision prise par la direction des institutions. Cependant, ce sont les visiteurs qui observent et apprécient ces intégrations. Il nous paraît alors important de s'intéresser à la réception du public face à ces œuvres. Nous allons aussi essayer de comprendre les différentes formes de réactions qui apparaissent suite à ces expositions d'art contemporain au Château de Versailles.

CHAPITRE II

LE PUBLIC AU MUSÉE

Le mot « public » désigne l'ensemble des utilisateurs du musée (Desvallées, 2011, p.498). Cette notion sert à associer l'activité du musée avec ses utilisateurs. Desvallées entend par utilisateurs « le grand public », qui est souvent la cible des musées nationaux. Il n'existe encore que peu de recherches et d'études sur les publics de l'art contemporain dans les monuments historiques. Il est donc compliqué de trouver divers éléments pertinents à notre propos tant le domaine est peu étudié. D'après Jacqueline Eidelman, la cause est le manque d'enthousiasme des sociologues sur le sujet. Cependant de nombreuses recherches démontrent que les publics de l'art contemporain ont un profil différent de celui du grand public. Le visiteur devient alors un objet d'étude pour les chercheurs. Et l'on remarque sur ces dernières décennies un intérêt grandissant pour cet objet d'étude qu'est le visiteur. Cet intérêt engendre des recherches qui proposent alors diverses classifications de publics et qui permettent de différencier le grand public du public d'art contemporain. Toutes ces recherches démontrent un désir croissant de connaissance sur les utilisateurs du musée. Ces études ont aussi permis de s'intéresser aux publics qui ne fréquentent pas les musées (Desvallées, 2011). Avec le temps, de multitudes d'appellations ont été donné aux utilisateurs des musées, comme le spectateur, le visiteur, le public, le consommateur, ou encore l'audience, qui seront les plus utilisés dans ce travail.

2.1 Les différents publics

Aux premières ouvertures des musées, le public était principalement constitué de connaisseurs et d'artistes. Petit à petit, le musée s'est démocratisé, et finit par s'ouvrir au grand public. Cette ouverture a poussé de nombreux spécialistes à réaliser des recherches sur ce nouveau public et toutes les caractéristiques qu'il possède. Ces recherches vont aussi plus loin que l'étude du comportement du visiteur, mais essayent d'analyser les connaissances acquises au sein de l'institution muséale (Desvallées, 2011).

Tel qu'Hood Marilyn nous le démontre, on trouve avant tout deux grandes catégories au sein des visiteurs du musée : les visiteurs assidus et les visiteurs occasionnels (Hood Marilyn, 1994). Chacune de ses catégories fait référence au profil sociologique du public en question.

Les *visiteurs assidus* sont généralement des individus ayant accompli des études supérieures, et qui possèdent des revenus élevés, car ils appartiennent à une catégorie socioprofessionnelle supérieure. Ils lisent fréquemment, se tenant ainsi informés, et sortent de façon régulière dans des lieux culturels. Ce sont également des personnes qui se montrent actives dans leur communauté, aussi bien culturellement parlant que sur un plan civique. Elles préfèrent des activités et occasions qui leur permettent de s'ouvrir à des nouvelles connaissances. Ils apprécient les expériences nouvelles et les défis que ces occupations entrainent. Ils aiment les activités qui sont aussi bien physiques comme les sports seuls ou d'équipes, mais ne sont pas contre les activées plus passives et intellectuelles, comme le débat, la lecture ou la cinématographie.

Les *visiteurs occasionnels*, eux, appartiennent plutôt aux classes moyennes de la population. Ils ont souvent le baccalauréat, mais ne sont pas diplômés d'études

supérieures. Leurs salaires sont moyens. Leurs loisirs tournent principalement autour de leur famille, de leur voisinage ou bien de leur lieu de travail. Ce sont des personnes qui lisent peu, ou en tout cas de façon moins régulière que les visiteurs assidus. Elles apprécient davantage la télévision et la pratique d'activités collectives et actives, tel que le sport. Ces activités sont souvent choisies par leurs caractéristiques attrayantes et distrayantes, et les relations qu'elles entrainent, le plus souvent amicales et familiales. Ils privilégient l'activité et l'interaction sociale, plutôt que les activités intellectuelles. (Hood Marilyn, 1994).

D'après Jacqueline Eidelman et son texte, *La réception de l'exposition d'art contemporain* en 1999, le public appréhendant l'art contemporain serait composé de cinq classes de visiteurs. Cette étude est réalisée sur un public parisien. On peut alors les différencier par leur « capital de familiarité avec l'art contemporain et sa muséologie ». Eidelman nous explique que pour mettre en place ces cinq classes, elle a retenu différentes variables, tel que leur formation, l'intérêt pour l'art contemporain, la fréquentation des musées et les musées de prédilection. Ces classes constituent et démontrent les usages des visiteurs, ainsi que leurs logiques d'appréhension des œuvres. Dans son texte, l'auteure nous démontre et nous explicite ces différentes classes : les indifférents, les curieux, les intéressées, les amateurs, et les experts.

Les *indifférents* disent eux-mêmes ne posséder aucun goût pour l'art contemporain. Ils ne sont absolument pas en contact avec des lieux d'exposition d'art contemporain, et s'ils tombent dessus par hasard, ils préféreront rester à l'écart. Ils peuvent être considérés comme des exemples du « non-public ». Ce sont souvent des personnes âgées de moins de trente-cinq ans ou des personnes du « troisième âge ». Ce serait la seule classe sur les cinq majoritairement constituée d'hommes et dont un tiers proviennent des banlieues parisiennes.

Les *curieux* possèdent une sensibilité plus importante à l'art contemporain. Ils sont, comme le nom de la classe l'indique, curieux, même s'ils ne possèdent pas de grandes connaissances dans le domaine. Ils ont majoritairement plus de quarante ans, sont autant des hommes que des femmes, provenant aussi bien des banlieues, des provinces ou de l'étranger.

La troisième catégorie se nomme les *intéressés.* Ils ne possèdent pas de liens directs avec l'art contemporain, que ce soit par leur profession ou leurs études et formations. Cependant, ce sont des visiteurs qui affirment une authentique sympathie pour l'art contemporain et ils essayent de se donner les moyens d'assouvir cet intérêt. Les individus de cette classe ont en moyenne plus de trente-cinq ans, sont principalement des résidents de Paris et sont aussi bien des femmes que des hommes.

La classe suivante s'intitule les *amateurs*. Ils sont différents des *intéressés* de par leur formation ou activité professionnelles qui les placent en contact direct avec la culture et les arts. Ils pratiquent la visite d'exposition de façon assidue, et sont plutôt des connaisseurs en art contemporain. C'est une classe plutôt jeune, entre dix-huit et trente-quatre ans, dont les deux tiers sont des femmes, et les deux tiers sont résidents à Paris. Pour finir, la dernière classe se prénomme les *experts*. Les individus de cette classe sont pourvus d'un travail dans le milieu de l'art contemporain. Ils sont ce qu'on appelle le « public naturel » des expositions d'art contemporain. Tout comme la classe des amateurs, ce sont en majorité des femmes, parisiennes et jeunes. Cependant, c'est aussi une classe où l'on remarque beaucoup de franciliens et de provinciaux. (Eidelman, 1999). Toutes ces classes nous apprennent que pour devenir un amateur d'art contemporain, si ce n'est un expert, il faut être un connaisseur du milieu en question. Cela va nous servir à comprendre, lors de la suite de nos recherches, pourquoi certains rejets de l'art se font parfois de manière automatique.

Les distinctions entre ces groupes sont donc aussi bien démographiques que sociologiques, et très complètes. Nous remarquons ici que ce n'est pas seulement le comportement au musée qui a été étudié, mais aussi toutes les caractéristiques sociales du visiteur. Ces distinctions vont nous permettent tout de même d'appréhender les différentes façons de réceptionner l'art contemporain. Les visiteurs occasionnels ont plutôt tendance à apprécier l'art classique et à ne pas se reconnaître face à de l'art contemporain. Contrairement aux visiteurs assidus, connaisseurs du milieu, qui sont plus disposés à apprécier l'art contemporain. Et le fait d'exposer des œuvres d'art contemporain dans des monuments historiques permet aussi une confrontation entre ces deux types de visiteurs.

2.2 Les publics et l'art contemporain

D'après Jacqueline Eidelman, en 2010, les sociologues n'éprouvaient pas encore un grand intérêt pour les publics de l'art contemporain dans les monuments historiques. Cela explique pourquoi les ressources sur ce sujet ne sont pas si importantes, même si un certain nombre d'études ont démontré que pour pouvoir appréhender l'art contemporain, le public doit être un minimum averti (Ruby, 2002). Cette nécessité entraine souvent un sentiment de rejet. Pour pouvoir comprendre pourquoi cette réaction peut arriver chez certains visiteurs et pas chez d'autres, il semble que la première différence est la formation de ces visiteurs. Pour pouvoir essayer de remédier à ce sentiment, la médiation de l'art contemporain semble être une possibilité.

2.2.1 Un sentiment de rejet

Ce mot rejet est utilisé, car suffisamment neutre pour être utilisé par des sociologues, comme nous l'explique Nathalie Heinich en 1999. Cependant, le rejet en art contemporain entraine une forme de résistance. Cette résistance influence une volonté

de mise en échec. Nous verrons plus loin dans ce travail que cette volonté implique des actions concrètes. Mais avant d'étudier ces actions, il faut tout d'abord comprendre ce sentiment de rejet. Ce rejet lui apparaît par une non-compréhension des règles du monde, celui de l'art contemporain (De Barnier et Lagier, 2012).

Il y a divers reproches qui reviennent de façon fréquente à l'encontre de l'art contemporain. Celui-ci n'attirerait pas les foules, contrairement à des expositions d'art classique, comme au Musée du Louvre par exemple, qui entrainent des déplacements de touristes très importants. On peut aussi reprocher à l'art contemporain de « présenter n'importe quoi », ou bien encore de « déboussoler » notre sensibilité. (Ruby, 2002.)

Il y a différentes dimensions de résistance, une dimension économique, une affective et une dernière herméneutique (De Barnier et Lagier, 2012). Chacune de ces dimensions comprend trois différents registres avec des contenus différents. Dans la dimension économique, on retrouve un registre financier, un autre spéculatif, et un dernier fonctionnel. La dimension affective, elle, comprend la congruence, l'esthétique et pour finir l'émotionnel. Dans la dernière dimension, la dimension herméneutique, on retrouve une résistance ayant pour registre le sacré, le sens et l'éthique de l'œuvre (Annexe D).

Ces résistances proviennent de jugements émis par le spectateur. Lorsque le spectateur se retrouve face à une œuvre d'art contemporain, il réagit et juge l'œuvre. Il y a deux sortes de distinctions de jugements. Le jugement autonome face à l'art porte sur l'esthétique de l'œuvre, sur les normes propres à l'art. Le jugement hétéronome, lui, s'exerce selon des critères extra-artistiques. Le jugement porte sur les aspects sociologiques de l'œuvre, sur son aspect blasphématoire par exemple (Crochet-Giacometti, 2011). Crochet-Giacometti catégorise trois types de critiques. Des critiques sont notamment liées à l'œuvre directement ou sur son auteur, comme l'absence de sens, ou d'authenticité ou d'originalité de la part de l'artiste. D'autres

critiques sont liées au contexte d'exposition par exemple. Et pour finir des critiques liées au référent. Cette catégorie revient à celle exposée par De Barnier et Lagier, la dimension herméneutique. Divers écrits ont été publiés sur ce rejet de l'art contemporain. Le livre de Christian Ruby, publié en 2002 fait partie des premiers écrits à expliciter ce rejet. Avant lui, Nathalie Heinich, en 1999, nous décrit une quinzaine de protestations, de façon minutieuse et précise, face à l'art contemporain.

Dans son livre, *Les résistances à l'art contemporain*, Christian Ruby nous explique que le visiteur qui n'apprécie pas l'art contemporain ne reste presque jamais inactif face à l'œuvre, mais aussi après l'avoir observée. Une fois que le visiteur se retrouve seul, ou même avec d'autres spectateurs, ses réactions continuent à être présentes, et il les partage avec d'autres. Il distingue cinq plans de résistances. Le spectateur peut éprouver un sentiment de rejet face à l'usage de la notion du « beau », il prend comme argument que l'œuvre ne présente aucune qualité esthétique. Sinon, le visiteur peut aussi exprimer un sentiment face à l'idée traditionnelle de « création » : est-ce que l'artiste a réellement créé l'œuvre, par exemple ? Ou bien encore, il s'attache à la valeur artistique de l'œuvre, en prenant comme argument les « hiérarchies culturelles ». Pour finir, les visiteurs en résistance face à l'art contemporain se demandent si les œuvres appartiennent réellement au domaine de l'art. Tous ces arguments démontrent que l'art contemporain fait réagir :

> Si certaines œuvres passent pour des objets de répulsion ou de dégoût, c'est probablement parce qu'elles obligent (pourtant sans contrainte) le spectateur, l'auditeur ou le visiteur à penser (et à se penser) autrement dans et par son corps même. Car ces œuvres pensent et font penser le corps, la sensibilité et leur pensée a pour objet de défaire ce qui est *déjà-là* et habituel dans le corps, d'obliger chacun à se priver, au moins momentanément devant l'œuvre, de tout ce dont il se munit couramment pour se blinder contre ce qui risque de changer ses repères ou pour obtenir que, surtout, rien n'arrive. (Ruby, 2002, p.7).

On peut alors en déduire que l'art contemporain met mal à l'aise le spectateur, et ce désagrément provient aussi face à l'incompréhension de l'œuvre et donc de l'art

contemporain. Cette incompréhension peut être expliquée par la formation et les connaissances antérieures du visiteur.

2.2.2 La formation du visiteur

Dans la définition de l'art contemporain étudiée un peu plus haut dans ce travail, un public qui n'est pas un minimum connaisseur, ne peut pas comprendre dans son entièreté une œuvre d'art contemporain. Puisque l'art contemporain possède comme principe d'abattre les limites de l'art passé, le discernement de celui-ci demande une certaine concentration et application pour atteindre la compréhension de l'œuvre. En effet, on devient un amateur d'art contemporain, ce n'est pas une chose innée (Ruby, 2002).

On peut alors se demander quel est l'effort demandé pour apprécier cet art contemporain. Ruby s'est posé cette question en 2002, à savoir en termes de formation, d'exercice et de culture, quel effort intellectuel était à réaliser par le visiteur. Il commence par répondre en expliquant que le spectateur souhaite souvent que l'œuvre se mette au service de sa sensibilité. Alors que lors de ce face à face, c'est en réalité le spectateur qui doit disposer de sa sensibilité face à l'œuvre. Pour devenir amateur, spectateur de l'art contemporain, il faut fournir certains efforts. Et lorsqu'on y arrive, cette appréciation n'est pas ancrée en nous, elle n'est pérenne que si le spectateur la travaille de façon régulière. C'est cet effort qui entraine une « déchirure de la société » (De Barnier et Lagier, 2012, p.49). En effet, cette incompréhension entraine une confusion du public, et c'est ainsi que deux groupes distincts se forment, soit on adore l'art contemporain, soit on le déteste, et ce sentiment comme on a pu le voir entraine un rejet catégorique de cet art.

Mais l'apprentissage est progressif. Ruby nous démontre que la multiplication des « visions » donne au spectateur un moyen de reconnaître l'œuvre ou l'artiste. Mais il faut que le spectateur se rende disponible à ces œuvres, les observe sans jugement, mais plutôt de façon ouverte (Ruby, 2002). Il faut donc qu'il mette des distances avec lui-même pour oublier ses idées préconçues des valeurs esthétiques. L'effort de compréhension ne se réalise que lorsque le spectateur essayer de regarder l'œuvre sans appréhension, cependant il n'est pas toujours facile de l'effectuer seul. En effet, pour un public qui n'est pas expert ou amateur, le décryptage et sa perception de l'art contemporain est compliqué. La multiplication des interférences fait alors partie intégrante du processus d'acception et de compréhension, mais la médiation elle aussi est une partie nécessaire, notamment lorsque l'art contemporain est présenté dans un lieu inattendu. Pour justement offrir la possibilité de comprendre l'œuvre et ainsi de ne pas se retrouver face à une réaction de rejet systématique, la médiation de l'art contemporain se trouve être une réponse nécessaire.

Pour ne pas simplifier la tâche du visiteur, il n'y a pas encore de véritable consensus sur la caractérisation de l'art contemporain. Un public n'étant pas un minimum averti ne peut donc pas comprendre et assimiler de l'art contemporain. C'est à ce moment-là que l'importance de mettre en place une médiation solide devient nécessaire, pour que le message que l'art contemporain souhaite faire passer puisse être compris.

2.2.3 Une médiation nécessaire

Comme nous avons pu le voir précédemment, un public non averti, et encore plus lorsqu'il n'est pas préparé à rencontrer de l'art contemporain, tombe dans un monde dont il ne connaît pas ou ne comprend pas les règles (De Barnier et Lagier, 2012). Le dispositif de médiation change beaucoup la perception de l'art contemporain, puisque les réceptions ne sont pas toujours immédiates (Eidelman J. 2010). Le terme de

médiation culturelle est donc un moyen d'appuyer un dialogue entre l'œuvre et le spectateur.

La médiation de l'art est un moyen de faire accéder le grand public à cet art, quel qu'il soit. Même si l'art classique est plus communément accepté, il possède cependant des symboliques pas toujours accessibles au premier abord, si le spectateur n'est pas catégorisé comme public amateur. La médiation est justement là pour faire le lien entre les faits matériels et l'ordre symbolique (Desvallées, 2011). La médiation amène des apports supplémentaires à la signification de l'œuvre. L'exposition sert donc à mettre en relation le public avec des endroits ou des temps passés grâce aux objets présentés. La médiation permet une orientation du public vers cette réception. Ainsi les visiteurs peuvent commencer une compréhension de l'exposition. Mais elle n'est qu'une orientation. C'est finalement la culture du visiteur en particulier qui permet d'opérer une médiation. Elle sert à impliquer affectivement les visiteurs. Cette implication affective entraine une interprétation de la part du visiteur. Ensuite, cela mène à la compréhension, puis à l'appropriation (Desvallées, 2011).

La médiation sert alors à compenser une lacune du visiteur dans la compréhension de l'œuvre, ou alors compenser le fait que l'œuvre en elle-même n'est pas suffisamment clair. (Ceva, 2004). Ainsi la médiation culturelle devient un prolongement de l'œuvre, même si celle-ci défend une temporalité différente que celle où l'œuvre fut créée. Elle est un supplément extérieur à l'œuvre. Dans le cas de l'art contemporain, il ne prend son sens pour le spectateur que lorsque celui-ci le comprend, lorsque l'œuvre est en relation avec son contexte. L'art contemporain se trouve rarement être autonome. La contextualisation de l'œuvre d'art contemporain et son aspect communicationnel font partie des nécessités pour être capables de lire l'œuvre en question. Ces nécessités sont ce qui distingue l'art contemporain des formes artistiques le précédant. La lecture de l'œuvre se fait par son contexte, elle renvoie au monde extérieur. Christian Ruby pose cette question :

> « l'un des mérites de l'art contemporain, en définitive, n'est-il pas d'avoir animé dans nos pensées un certain nombre de questions nouvelles par lesquelles illuminer des perspectives et réveiller notre curiosité par notre temps ? » (Ruby, 2002, p.10).

L'art contemporain est un porteur de message, et ce message n'est pas toujours facile à lire. La médiation de l'art contemporain a donc pour but de faire comprendre le sens de celui-ci au spectateur (Ceva, 2004). Dans l'œuvre d'art contemporain, une relation se crée avec le lieu, puis avec le spectateur. La médiation a donc un fonctionnement contextuel puisqu'elle a une importance sur le processus de la signification de l'œuvre d'art contemporain. Et le contexte dans lequel est présentée cette œuvre d'art contemporain fait partie du processus de compréhension de l'œuvre. La médiation de celui-ci doit prendre en compte la « complexité de ses significations » (Ceva, 2004).

La médiation en art contemporain tient alors un rôle fondamental dans celui-ci. Elle évite le rejet qui est presque systématique. Elle doit être donc plus complexe et complète que pour les formes d'art précédentes (Ceva, 2004). Même si les œuvres classiques demandent aussi une médiation importante pour pouvoir comprendre les sens cachés, les œuvres d'art classique sont communément plus appréciées, car représente ce que notre société considère comme « beau ». Cependant, les œuvres d'art contemporain intègrent le spectateur, formant une interaction entre l'action du spectateur et l'action de l'artiste. L'art possède des implicites et des sous-entendus. Ces implicites et sous-entendus sont nécessaires pour saisir et apprécier l'œuvre. L'art contemporain demande une compréhension préalable, un contexte de communication, un lien entre le plaisir visuel et le plaisir intellectuel, plus que pour l'art classique que l'on peut observer dans les musées occidentaux de nos jours. C'est à ce niveau-là que la médiation rentre en jeu. Si le spectateur ne possède pas les mêmes connaissances que l'artiste, il se peut qu'il ne comprenne pas le sens de l'œuvre et qu'il ait donc plus de difficulté à apprécier celle-ci.

La scénographie peut elle aussi être considérée comme une forme de médiation. Lorsque l'on prend l'exemple de l'exposition de Jeff Koons au Château de Versailles, on constate que les œuvres d'art contemporain peuvent aussi prendre leur sens dans leur contexte aussi bien temporel que spatial. En effet, on peut supposer que l'exposition de Koons à Versailles renvoie à la société de consommation d'aujourd'hui tout en nous démontrant que Louis XIV et sa réalisation du Château de Versailles étaient tout aussi un exemple de consommation intense pour son époque. On pourrait renvoyer cela à la théâtralisation des expositions (De Barnier et Lagier, 2012). L'art contemporain joue avec cette théâtralisation, qui nécessite un travail de médiation dense pour que celle-ci devienne accessible à tous les différents publics. L'art contemporain fonctionne avec le registre du spectaculaire, qui accommode le discours déstabilisant de l'art contemporain.

Pour conclure ce chapitre, l'art contemporain doit se faire accepter par un public majoritairement non connaisseur. Il y a de nombreux types de visiteurs, et chacun d'eux demande une attention particulière, car chacun d'eux possède des connaissances et des savoirs différents. Toutes ces différences entrainent parfois un vide, une incompréhension entre le visiteur et l'art contemporain, la confrontation amène souvent un rejet de cet art, souvent mal compris. Ce rejet est dû à de nombreuses sources, et le principal moyen de les contrer est de mettre en place une médiation solide. C'est donc grâce à la mise en place d'une bonne médiation que l'œuvre d'art contemporain peut faire passer son message auprès du public qui l'observe, de plus que l'œuvre est souvent déstabilisatrice voir perturbante pour ce dernier. Le Château de Versailles donne à penser qu'il joue sur ce côté déstabilisant en exposant des œuvres d'art contemporain au sein du Château et de son domaine. Cependant, ces expositions ne sont pas toujours facilement acceptées. La suite de mes recherches porte sur l'apparition de ces expositions, la façon dont elles ont été accueillies et les effets sur le Château de Versailles.

CHAPITRE III

LE CAS DU CHÂTEAU DE VERSAILLES

Le Château de Versailles monument français connu internationalement, est classé depuis trente ans au patrimoine mondial de l'humanité. Depuis Louis XIV, qui a transformé le premier Château de Louis XIII en véritable œuvre d'art, tous les rois de France s'y sont succédés jusqu'à la Révolution française. Véritable lieu historique, le Château de Versailles et son domaine sont devenus « Musée de l'Histoire de France » (Site Internet du Château de Versailles) par la volonté du roi Louis-Philippe en 1837. Jusqu'à nos jours, le Château de Versailles reste un lieu symbolique du patrimoine français, et le gouvernement français y réalise de nombreuses visites diplomatiques officielles, ou y accueille même de grands évènements comme le sommet du G7 en 1982. C'est alors un lieu à la fois politique et culturel, qui possède une grande place dans l'Histoire de France et dans le cœur des français.

En 2008, le président de l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles (EPMDNV) a décidé de lancer sa première exposition temporaire d'art contemporain au Château de Versailles et dans ses jardins, dans le cadre de la manifestation *Versailles Off*. Cette manifestation existe depuis 2003 et elle consistait à exposer de l'art contemporain au Château et dans les jardins dans le cadre de la nuit blanche annuelle. Pour la première édition, le choix s'est porté sur l'artiste américain Jeff Koons, avec dix-sept de ses œuvres qui seront présentées sur l'ensemble du domaine. Cette édition lancera un grand rendez-vous annuel pour les amateurs d'art contemporain.

3.1 Une nouvelle démarche

Tout d'abord, il faut comprendre que cette démarche d'association entre patrimoine et art contemporain a commencé à l'étranger avant d'arriver en France. La France a mis quelque temps à s'approprier ce nouveau dialogue, mais est devenue un exemple démontrant que cette cohabitation est aujourd'hui plus que possible.

3.1.1 Une démarche internationale

Dans le reste du monde, et plus particulièrement dans les pays anglo-saxons, la confrontation entre l'art contemporain et les musées d'histoire, de société, ou lieux patrimoniaux est une pratique connue depuis des décennies. Et cette pratique n'entraine pas de polémique aussi intense que les expositions d'art contemporain en France (Bernadac, 2010). Le musée connait une redéfinition depuis le début du XXIe siècle. Celle-ci demande à porter un nouveau regard sur l'art contemporain. Les musées « plus traditionnels » invitent des artistes vivants pour qu'ils encouragent un regard contemporain sur les collections. Le musée est en constante mutation, et les grandes institutions du monde évoluent vers un tourisme de masse. Ce tourisme de masse entraine une fréquentation des publics exponentielle. Les artistes vivants proposent un rapprochement entre l'art du passé et l'art du présent, ce qui entraine le visiteur à se pencher sur une confrontation avec la création d'aujourd'hui. Le regard de ces artistes vivants entraine un décryptage différent sur des œuvres anciennes tout comme avec l'architecture. Ce nouveau regard les rend plus actuels, et donc parfois plus intéressants pour les jeunes publics.

Cela permet alors de créer des liens entre l'art actuel et l'art ancien, mais aussi de créer un rapport entre un public plus jeune et un public amateur. Les comportements face

aux œuvres et bâtiments sont changeants grâce à l'intégration d'art contemporain et plusieurs exemples dans le monde se réalisent depuis quelques décennies.

Certains des réalisateurs de ces changements deviennent de véritables stars, comme par exemple l'architecte Frank Gehry. Il le démontre par exemple avec *La maison dansante* à Prague, inaugurée en 1994 (Annexe E). Intégré dans un bâtiment néoclassique détruit à la fin de la Seconde Guerre Mondiale par les Américains en 1945, puis complètement rasé en 1960, Frank Gerhy a assimilé ce bâtiment dans un espace qui juxtapose des immeubles du XIXe siècle, et qui aujourd'hui accueille les bureaux Nationale-Nederlanden.

Mais ces intégrations et actualisations avec de l'art contemporain n'ont pas lieu qu'en Europe, il en existe aussi plusieurs exemples en Amérique du Nord. En 2002, le Musée Royal de l'Ontario à Toronto décide de réaliser plusieurs restaurations et extensions, et cela se fait notamment avec l'intégration d'un bâtiment complètement contemporain (Annexe F). Conçu par l'architecte Daniel Libeskind et le groupe Bregman + Hamann Architects, le bâtiment est multiforme et accueille des nouvelles salles d'expositions.
Ces intégrations ne sont pas toujours permanentes. Olafur Eliasson en est un exemple avec *The New York City Waterfalls* exposé sous le pont de Brooklyn à New-York en 2008 (Annexe G). C'est un projet d'art public qui a été réalisé avec Public Art Fund et qui a mené l'artiste à proposer quatre cascades artificielles dans New-York.

Ces types de projets sont toujours très actuels, et modernes. En 2017, Robert Lepage devient l'initiateur du projet *Le Diamant*, une salle de théâtre à Québec (Annexe H). Le bâtiment est historique et fait partie intégrante de la ville, inspiré du style Second Empire. En 2017, Robert Lepage y propose une actualisation avec ce projet d'architecture contemporaine. Véritable création contemporaine, l'œuvre architecturale s'intègre complètement au bâtiment historique.

L'intégration d'art contemporain dans des lieux insolites et plus particulièrement des lieux patrimoniaux se révèle être une démarche qui fait l'unanimité auprès des architectes contemporains à travers le monde, et cette tendance plaît tout autant en France.

3.1.2 Une démarche nationale

L'intégration d'art contemporain dans des lieux patrimoniaux ou dans des lieux considérés comme insolites pour de l'art contemporain, est une pratique courante dans le milieu de l'art international. Malgré le fait que la France soit un peu en retard dans cette pratique, on commence depuis quelques décennies à voir apparaître de l'art contemporain dans des lieux patrimoniaux, dans les rues, ou dans des musées d'histoire. En France, ce sont les musées de régions qui ont commencé cette démarche. D'après Bernadac, ceci est dû à plusieurs raisons, l'une des principales est d'attirer un public nouveau.

L'un des grands exemples en France, outre le Château de Versailles, est le Musée du Louvre. Dans le cas de ce musée parisien, la décision d'intégrer des éléments d'art contemporain était avant tout pour raviver un regard sur les collections du musée. Grâce à cela, il se trouve que le musée s'évertue à exposer de nouveau la question de la création et de l'art (Bernadac, 2010). Un musée tel que le Musée du Louvre est en constante mutation, et doit ainsi se renouveler. Tout comme le Château de Versailles, le Louvre est un lieu emblématique de l'Histoire de France. Lieu qui depuis toujours a été pensé par et pour les artistes, artistes qui ont créé ce lieu, en y travaillant et en y exposant. Et la politique du Musée du Louvre est de poursuivre la tradition, adhérant à l'héritage du lieu.

Les intégrations architecturales contemporaines dans un lieu patrimonial ont toujours été réalisées, et ce depuis longtemps. Ces intégrations peuvent souvent se retrouver au centre d'énormes polémiques. En architecture par exemple, l'intervention de Rafael Moneo en 2008 à Carthagène a soulevé des questions sur la mise en valeur du théâtre antique, ou bien encore la Pyramide du Musée du Louvre décrite comme affreuse. Mais avec le temps, elles font partie intégrante du décor. Elles font débat, mais rarement autant que les expositions éphémères d'art contemporain.

Cette politique devient donc globale, les musées intègrent de l'art contemporain dans leur collection permanente, ou dans les expositions temporaires, s'offrant ainsi une place dans l'actualité culturelle, et même comme on a pu le voir dans l'architecture directement du lieu.

Lors de l'intégration d'art contemporain dans des lieux patrimoniaux de façon éphémère, il arrive souvent que les musées confient aux artistes invités une carte blanche. Une carte blanche « consiste à dire qu'il s'agit d'une invitation faite à un artiste, afin qu'il intervienne au sein d'un espace muséal ». (Glicenstein, 2018, p.55-56). Ainsi l'artiste peut intervenir de façon libre dans l'espace dans lequel il est invité. Cette intervention reste toutefois encadrée. En effet, elle est le résultat d'un dialogue entre l'artiste et l'institution concernée.

Comme nous allons pouvoir l'étudier un peu plus loin dans ce travail, pratiquement toutes les expositions d'art contemporain du Château de Versailles sont des cartes blanches, ce qui implique qu'un seul artiste s'approprie l'ensemble du lieu. Et cette approche du lieu permet d'aller plus loin que le cadre, d'outrepasser les limites souvent imposées et parfois d'en inventer de nouvelles. Comme le dit Lewis Kachur :

> La carte blanche d'artiste devient un levier permettant d'ouvrir, ou d'ignorer, le cadre de l'histoire de l'art, au-delà de ce qu'un conservateur pourrait faire ou

> même aimerait faire. De ce fait, son premier public est le personnel du musée lui-même, intéressé par l'expérience d'une redistribution des cartes qu'il n'a pas à défendre. (Glicenstein, 2018, p.66)

À travers les différentes expositions d'art contemporain présentées au Château de Versailles, nous allons pouvoir étudier cette sortie du cadre. Comment les artistes d'art contemporain vont-ils plus loin que ce que le public attend, comment arrivent-ils à faire émerger des liens et des dialogues entre passé et présent, et comment sont acceptées ces expositions.

3.2 Les expositions au Château de Versailles

Le Château de Versailles a toujours été un lieu de création. Que ce soit de nos jours ou bien lors la création du Château. Louis XIV a fait appel aux plus grands artistes vivants de son époque pour pouvoir réaliser ce lieu emblématique de la France. Architectes, peintres, sculpteurs, et tous les plus grands artistes et artisans du XVIIe et XVIIIe siècle. À partir de 2008, le Château de Versailles décide d'innover en intégrant de l'art contemporain du XXIe siècle. Le musée prend la décision d'inviter un artiste contemporain de grande renommée une fois par an. L'artiste est sollicité pour « produire des œuvres en résonnance avec l'histoire de Versailles et ses lieux exceptionnels à la fois dans le Château et dans les jardins » (Site Internet du Château de Versailles).

Le choix des lieux pour chacune de ces expositions peut varier selon différentes critères, tels que les exigences physiques de l'œuvre contemporaine (taille ou poids) ou encore la médiation que celle-ci nécessite. Les œuvres de Koons par exemple expriment une satire de notre société actuelle, souhaitant toujours plus grand, plus cher, plus provocateur. La construction du Château de Versailles et toutes les œuvres qui s'y trouvent sont aujourd'hui perçues comme le reflet d'une époque florissante.

Cependant, ces œuvres et toute cette richesse et beauté n'étaient accessibles que par les personnes constituant la haute société. Cet argument est souvent énoncé à propos de l'art contemporain : élitisme. Alors que le Château de Versailles est la représentation même de l'élitisme de toute une époque, pourquoi ces œuvres d'art contemporain n'y trouveraient pas leur place ?

Lorsqu'on intègre une exposition d'art contemporain dans un lieu patrimonial, une interrogation sur la relation au temps se pose toujours, la relation entre passé et présent. En architecture, on identifie au total quatre sortes de traitement du « nouveau à l'ancien » : la réplique littérale, l'invention dans un même style, la référence abstraite, l'opposition intentionnelle (Semes, 2009). Dans le cas des expositions d'art contemporain au Château de Versailles, la dernière catégorie, celle de l'opposition intentionnelle correspond. Même si on ne cherche pas à dénaturer le lieu, le Château de Versailles et ses œuvres entre en collision avec les différentes œuvres d'art contemporain, avant qu'elles puissent collaborer entre elles. Le visiteur apparaît devant une œuvre en opposition totale avec l'œuvre architecturale du Château. C'est seulement avec une bonne médiation communicationnelle que le dialogue entre ces deux courants peut se mettre en place.

3.2.1 Présentations des expositions

Avec la décision du musée du Château de Versailles d'intégrer des expositions éphémères d'art contemporain chaque année, des artistes de renommées mondiales se sont succédés à partir de 2008. Cette nouvelle aventure commence avec Jeff Koons en 2008, puis se poursuit avec Xavier Veilhan en 2009, Takashi Murakami en 2010, Bernar Venet en 2011, Joana Vasconcelos en 2012, Giuseppe Penone en 2013, Lee Ufan en 2014, Anish Kapoor en 2015, Olafur Eliasson en 2016 et Hiroshi Sugimoto en 2018. L'année 2017 est la seule édition à avoir proposé à dix-sept artistes en même temps de réaliser chacun une œuvre pour créer l'exposition *Voyage d'hiver* qui se

déroule dans les jardins du Château. Il existe aussi un département qui acquiert des œuvres d'art contemporain. Certaines sont exposées de façon permanente dans le Château, comme le « Lustre Gabriel » qui a été créé par Ronan et Erwan Bouroullec, exposé depuis 2013 à l'entrée des Grands Appartements.

C'est ainsi que Jeff Koons, artiste sculpteur américain, est le premier à être invité au sein du Château de Versailles en 2008. Antithèse de l'artiste introverti, on se souvient de son intervention à New-York à la galerie Sonnabend. Lors de cette exposition, l'artiste proposait des œuvres où ses ébats avec la Cicciolina sont mis en avant (Villeneuve, 2009). Sans trop se soucier du scandale possible, les responsables versaillais de l'animation culturelle lui ont donné carte blanche. Aucune œuvre aussi provocante n'a été exposée au Château de Versailles. Présenté du 10 septembre au 14 décembre 2008, on y trouve dix-sept œuvres. C'est la première exposition consacrée à l'artiste en France. Souvent installées au centre des pièces d'exposition, les œuvres font presque toutes au moins trois mètres. Signature de Koons, les œuvres sont recouvertes d'une impeccable couche de peinture comme par exemple *Balloon Dog* (Annexe I) monumentale ballon en forme de chien recouvert d'une couche de peinture magenta, souvenir de Disneyland au Salon d'Hercule, *Hanging Heart* (Annexe J) accroché dans l'Escalier de la Reine et *Moon* (Annexe K), clin d'œil au Roi Soleil dans la Galerie des Glaces. L'artiste a déclaré : « Je veux capter l'harmonie du lieu, y insérer mes pièces avec un sens de la proportion et de l'homothétie (transformation de l'ambiance en objet) » (EPMDNV, 2008, p.221). Perfectionniste, toutes ses œuvres ont une place parfaitement réfléchie. On pourrait se demander ce que le grand Louis XIV en aurait pensé. Cependant, ce monarque était un adepte de l'art contemporain de son époque, puisqu'il a fait intervenir les plus grands pour construire et décorer son Château. L'exposition a essuyé plusieurs critiques, mais aussi de bonnes réflexions, comme avec Philippe Dagen, qui remarque dans *Le Monde* que « des accords inattendus peuvent révéler autrement lieux et œuvres ». Avant d'être un monument historique, le Château de Versailles était un lieu de vie et de création contemporaine. Cette exposition

réactualise cette dernière vocation, offrant une corrélation en passé et présent. Ce qui était contemporain à une époque ne l'est plus à la suivante. Jeff Koons est certes un artiste critiqué de son temps, car il représente une société capitaliste qui surconsomme et dont les œuvres valent des milliers de dollars. Cependant le Château de Versailles représente lui aussi un coût important lors de sa création, et ce dans tous les domaines. Que ce soit au niveau de l'architecture, des jardins, des œuvres d'art, Louis XIV ne choisissait que les meilleurs, et très certainement les plus chers de l'époque.

La deuxième édition accueille Xavier Veilhan, artiste français et ancien élève de Daniel Buren, il expose du 13 septembre au 13 décembre 2009. Ses œuvres sont principalement déployées à l'extérieur du Château sur un axe Est Ouest. Il propose sept œuvres et un plan d'orientation pour son exposition qui a été conçue comme une œuvre à part entière. Le parcours de la visite se vit comme une promenade pour découvrir ou redécouvrir des lieux à la fois connus et inconnus du domaine. Toutes ces œuvres sont des commandes nouvelles, spécialement créées pour le Château de Versailles. Elles ont été inventées pour répondre à chaque allégorie et chaque mythe présents, pour faire dialoguer les œuvres classiques et contemporaines. (EPMDNV, 2009). Par exemple, le *Carrosse*, exposé dans la cour royale du Château de Versailles, rentre directement en collision avec le parcours de visiteur, et remémorant certaines périodes du Château. C'est avant tout le moyen de transport utilisé par la royauté de l'époque, ainsi que les bourgeois. Ici cependant, il est représenté de façon dynamique et tendu, donnant plus une idée de rapidité et de puissance, que celle d'un simple transport. De plus, la couleur mauve évoque un carrosse mortuaire, puisque c'était la couleur du deuil royal, ce qui rappelle la fuite du roi lors de l'épisode de la Fronde. Épisode historique qui a entrainé la peur chez Louis XIV, et qui l'a poussé à réaliser le Château de Versailles. Cette œuvre contemporaine offre un rappel du passé.

Le dossier de presse nous explique que les défis de cette exposition étaient d'« éviter le piège de l'art contemporain « intégré » au monument historique ; (re)découvrir un lieu » (EPMDNV, 2009, p.4), le tout en travaillant de concert avec les spécialistes du

Château de Versailles. Ainsi le visiteur peut se perdre dans le parcours dédalique du domaine de Versailles et y découvrir les œuvres de Veilhan.

Pour l'édition de 2010, Takashi Murakami, artiste japonais, et l'un des plus célébrés de notre époque, prend possession des espaces du Château de Versailles. Présentée du 14 septembre au 12 décembre 2010, l'exposition comporte vingt-deux œuvres, dont onze spécialement créées pour l'occasion. Cette exposition propose différents médiums, dont sept sculptures, un film d'animation, une peinture, une moquette et un ensemble de lustres. C'est la première grande rétrospective en France de l'artiste. Il prend possession de quinze salles du Château, et des jardins. L'artiste lui-même explique qu'il « cherche à produire un processus créatif qui soit un pont entre le passé et le futur » (EPCMDNV, 2010, p.320). Le décor qu'est le Château de Versailles permet de mettre en corrélation les œuvres de Murakami, œuvres qui sont colorées, jouissives et exubérantes. Comme nous pourrons le voir plus loin, cette exposition, et comme toutes celles d'art contemporain au sein du domaine va entrainer de nombreuses réactions. Cependant, l'œuvre architecturale qu'est le Château de Versailles est tout aussi folle que les œuvres de Murakami. D'après l'artiste lui-même, ce lieu emblématique est le cœur de la Révolution (Morin, 2011). Alors, pourquoi ne pas y exposer des œuvres qui sont le symbole même de notre exubérance contemporaine ?

En 2011, *Venet à Versailles* est exposé du 1er juin au 1er novembre. Artiste français, il expose un ensemble de sept œuvres dans les jardins du Château de Versailles. Chacune de ses œuvres démontre de la diversité de ses créations. Après les trois premières éditions avec des artistes dits figuratifs, Bernar Venet est le premier artiste abstrait à confronter son travail avec les jardins de Le Nôtre. Artiste conceptuel, il n'est pas toujours facile d'accès. Chacune des œuvres permet d'obtenir un regard nouveau sur l'architecture du Château de Versailles. Lorsqu'on arrive devant celui-ci, on se trouve confronter à l'œuvre *Quatre lignes indéterminées* (Annexe L). En fonction d'où le visiteur se place, son observation du Château interfère avec l'œuvre et permet alors des

amplitudes d'observations (EPCMDNV, 2011). Les œuvres de Venet sont là pour offrir un nouveau spectacle qu'est le Château de Versailles.

Joana Vasconcelos, première artiste femme à exposer pour dans le cadre de l'Art contemporain à Versailles, ses œuvres sont présentées du 19 juin au 30 septembre 2012. Elle est aussi la plus jeune artiste à se confronter à cet édifice qu'est le Château de Versailles. Artiste portugaise née à Paris, elle ne souhaite pas s'intégrer à Versailles, mais intégrer Versailles. Une quinzaine d'œuvres rentrent en questionnement avec le beau, sans pour autant tomber dans le Kitsch, possédant une démarche de réappropriation d'objets du quotidien, elle réalise un dialogue avec culture et expérience personnelle. Certaines de ses œuvres ont été créées spécialement pour l'exposition (EPCMDNV, 2012). Cherchant à créer un rapport avec l'histoire du Château, elle propose par exemple une série de Valquirias dans la Galerie des Batailles, galerie dédiée « À toutes les gloires de France ». Elle s'amuse aussi à révéler les désirs baroques de Louis XIV lors du grand projet Versailles, elle rentre en rayonnement avec les grandes idées de l'époque.

Penone Versailles est une exposition proposée du 11 juin au 31 octobre 2013, mettant en avant l'artiste italien Giuseppe Penone. Sculpteur travaillant les matériaux naturels, il expose une vingtaine d'œuvres dans le Château, l'allée royale du domaine, ou bien encore dans le Bosquet de l'Étoile. Artiste sculpteur, il cherche à faire dialoguer son travail avec celui d'André Le Nôtre. Ses œuvres sont de grandes dimensions, souvent très hautes, elles cherchent à intégrer parfaitement les décors inventés par Le Nôtre, comme des « ponctuations nouvelles » (EPCMDNV, 2013, p.5). Le tout donnant un paysage le plus homogène possible, cherchant une sorte de cohérence et de rythme avec l'architecture du Château et des jardins.

Lee Ufan, artiste sud-coréen est invité à exposer dix œuvres pour la septième édition d'Art contemporain au Château de Versailles. Du 17 juin au 2 novembre 2014, neuf

œuvres sont exposées dans différentes parties du jardin et une au sein de Château. Œuvres toujours monumentales, l'artiste travaille principalement avec des matériaux métalliques et de la pierre. Toutes ses œuvres se prénomment *Relatum*, mot originaire du latin, indiquant une formule mathématique, plus précisément une fonction relationnelle. L'artiste utilise ce mot pour formuler le fait « qu'un être n'a de sens que dans un monde de relation » (EPCMDNV, 2014, p.3). Cette idée se rattache au fait que l'art contemporain ne peut exister par lui-même, mais seulement lorsqu'une relation s'engage, qu'elle soit entre l'œuvre et l'artiste, ou bien l'œuvre et le visiteur et même parfois entre l'artiste et le visiteur. Même si les œuvres présentées sont de l'ordre du monumental, elles offrent une infinie légèreté, comme *Relatum – L'arche de Versailles* (Annexe M), qui réverbère les jeux d'eau des bassins avoisinants et les lumières de spectacles nocturnes. S'insérant dans son environnement, les œuvres de Lee Ufan cherchent une place pour que leur présence permette une nouvelle vision du monument et de son jardin.

L'année 2015 fut très médiatisée pour le Château de Versailles. Invité du 9 juin au 1er novembre 2015, Anish Kapoor a fait couler beaucoup d'encre sur son impressionnante exposition. Artiste britannique reconnu à travers le monde, créant des œuvres très diversifiées, souvent vues comme déstabilisantes, Kapoor aborde cette invitation avec un œil historique, souhaitant s'imprégner du lieu connu dans le monde entier. Les œuvres pour cette exposition donnent l'impression de se mesurer face à cette architecture si particulière que possèdent le Château et les jardins. Pour Kapoor encore une fois, l'œuvre d'art contemporain « n'existe pas seule, mais par celui qui la voit »[2]. Ainsi ses six œuvres monumentales défient la stabilité créée par André Le Nôtre, déformant les lignes d'un paysage soigneusement réfléchies. Cinq des œuvres de l'exposition avaient déjà été présentées au monde, et une fut créée pour

[2] Site Internet du Château de Versailles, Récupéré de https://www.chateauversailles-spectacles.fr/page/anish-kapoor_a219/1

l'occasion. Kapoor est un artiste qui accorde une grande importance à la couleur et aux pigments. Il le démontre à nouveau en utilisant des pigments à l'intérieur des cavités creusées dans la pierre, pour offrir un espace sombre et mystérieux, allant à l'opposé de ce que le Château de Versailles représente : clarté, grandeur et lumière.

Il réinvente aussi l'espace grâce à ses miroirs courbes qui reflètent alors un paysage déconstruit et instable, comme se trouve être notre monde aujourd'hui. Nous reviendrons un peu plus loin dans ce travail sur les œuvres d'Anish Kapoor au Château de Versailles, celles-ci ayant provoqué beaucoup d'émois chez les visiteurs du domaine.

Versailles en 2016, trouve en Olafur Eliasson un artiste cherchant à déconstruire le langage adopté par Le Nôtre, grand jardinier du Château, et de ses architectes Le Vau ou Hardouin-Mansart. Lors de la création de ses jardins, Le Nôtre assure la maîtrise parfaite de chacun des points de vue créés, chaque intervention dans le jardin est présente pour édifier une « vision métaphorique du pouvoir absolu du Roi s'étendant à l'infini » (Debecque-Michel, 2016). Invité du 7 juin au 30 octobre, on y trouve un ensemble de huit œuvres différentes, exposées à la fois au sein du Château et dans les jardins du domaine, qui essayent d'offrir une appréhension nouvelle de cet espace. Reconnu pour ses installations spectaculaires, comme par exemple *The Weather Project* (2013) (Annexe N) dans le Turbine Hall de la Tate Modern à Londres, il réussit à intervenir de façon plus discrète au sein du Château de Versailles. L'artiste s'est beaucoup renseigné sur la construction du domaine de Versailles pour cette exposition. Cela se remarque tout particulièrement dans l'œuvre *Waterfall* (Annexe O), l'œuvre la plus spectaculaire proposée par Olafur Eliasson pour cette édition 2016. L'œuvre, une cascade gigantesque, fait éclore une idée d'André Le Nôtre qui n'a jamais été réalisée : construire une fontaine grandiose dans l'axe du Grand Canal (EPCMDNV, 2016). De plus, cette œuvre permet d'établir un repère visuel et de donner une échelle à cet immense espace qui s'ouvre devant nous lorsqu'on s'approche des jardins. Il souhaite

rendre l'espace plus accessible et ainsi déjouer les manipulations visuelles créées par Le Nôtre pour faire ressentir la grandeur du Roi Soleil aux invités. Mais l'artiste décrit aussi cette œuvre comme un symbole de suicide écologique, tout comme avec l'œuvre *Glacial Rock Flow* (Annexe P), qui se trouve dans les bosquets et qui démontre la fonte des glaciers, faisant toujours plus apparaître une terre auparavant cachée (Bemhamou-Huet, 2016). L'artiste fait alors réfléchir le visiteur sur les impacts écologiques actuels, introduisant ce discours et cette interrogation dans ce monument historique en modifiant la connaissance que le visiteur a de ses lieux emblématiques. Il joue aussi avec la perception de l'espace du visiteur, offrant un œil neuf et actualisant la vision que l'on a sur le Château de Versailles.

Pour sa dixième édition, le Château de Versailles change de formule pour son exposition d'art contemporain. Cette fois-ci, ce n'est pas un artiste qui est invité à prendre possession du domaine, mais dix-sept artistes contemporains du monde entier qui auront pour mission d'investir les Bosquets du Château de Versailles. Du 22 octobre 2017 au 7 janvier 2018, les visiteurs des jardins du Château de Versailles pourront contempler *Voyage d'hiver.* Les artistes ont pour objectif de dialoguer « avec les métamorphoses de la lumière omniprésente à Versailles, même lorsqu'elle n'est pas solaire. » (EPCMDNV, 2017, p.3). Les visiteurs pourront alors découvrir les jardins du domaine au fil de la lumière du jour ou lors de la nuit tombée. Ainsi Catherine Pégard, présidente de l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, souhaite démontrer que la création contemporaine ne s'oppose pas au patrimoine, mais au contraire, qu'elle peut le mettre en valeur.

Pour la dernière édition traitée dans ce travail, c'est Hiroshi Sugimoto qui est invité à prendre possession du Château de Versailles. Exposé 16 octobre 2018 au 17 février 2019, l'artiste propose d'investir six lieux au sein du domaine pour soumettre dix-sept de ses œuvres, toutes très différentes, sur divers médiums. Sa carrière a commencé avec la photographie, qu'il apprend à New-York. Avec le temps, il éprouve un intérêt pour

les espaces tridimensionnels et ensuite pour le spectacle vivant. Il choisit d'exposer toutes les facettes de son parcours artistique lors de cette grande démonstration. Les photographies qu'il expose tendent ici à redonner un aspect vivant aux grandes figures qui ont vécu au sein du Château de Versailles, comme le portrait de Louis XIV, le Roi Soleil, qu'on peut trouver au Petit Trianon (Annexe – Implantation des œuvres). Beaucoup plus discrètes que les éditions précédentes, les œuvres cherchent aussi à faire passer un message, comme dans le Belvédère du Petit Trianon, avec l'œuvre *Surface of Revolution* (Annexe Q). Œuvre sculpturale, elle prend pour principe des équations mathématiques, donnant à la fin un « renversement par la force d'un gouvernement ou d'un ordre social en faveur d'un nouveau système » (EPCMDNV, 2018, p.22). L'artiste montre alors la beauté qu'a pu être le Château à son époque la plus florissante, tout en rappelant de façon très subtile sa fin tragique.

Les artistes, à chacune de ces éditions, ont réussi à trouver un certain équilibre entre art contemporain et patrimoine. Chacun des artistes a cherché à réaliser une corrélation entre passé et présent, à offrir une nouvelle vision sur le Château de Versailles, en actualisant ainsi le regard du visiteur et sa façon de penser le monument et ses jardins. Cependant cet équilibre reste très incertain, et ces expositions n'ont pas toujours été très bien accueillies, non seulement par les visiteurs, mais aussi parfois par des professionnels du milieu. On pourrait imaginer ce dialogue entre le passé et le présent comme un tour de force, mais certains ont pour opinion que celui-ci est fortuit.

3.3 Une cohabitation en équilibre

L'art classique, la peinture comme le patrimoine architectural, donne souvent l'idée qu'ils sont plus faciles d'accès. Le visiteur identifie plus facilement ce qu'il observe, et l'apprécie naturellement. Mais ce n'est pas parce que le visiteur identifie ce qu'il observe qu'il en comprend pleinement la signification pour autant. Cependant, si vous

placez un visiteur occasionnel devant un tableau de Léonard de Vinci, il y aura plus de chance que celui-ci l'apprécie que si on place ce même visiteur occasionnel devant un tableau de Rothko. Pourtant, l'art pictural comporte de nombreuses références qui ne sont pas connues de tous. Elle demande une certaine culture et éducation, au même titre que l'art contemporain (Perrée, 2016). Cependant les réactions, et plus particulièrement les réactions négatives, sont plus courantes face à l'art contemporain. Et les expositions au Château de Versailles ne s'y sont pas dérobées.

3.3.1 Réaction du public

Comme on a pu le voir dans le chapitre deux de ce travail, les expositions d'art contemporain demandent une certaine forme de médiation. Mais afin d'avoir accès à cette médiation, il faut tout d'abord s'aventurer au sein de l'exposition d'art contemporain. Des réactions de la part de la population ont souvent lieu avant même l'ouverture de certaines expositions, notamment celles Château de Versailles. Cependant, les éditions d'art contemporain au Château ont connu d'évidents succès de fréquentation, tout en réalisant de forts emballements médiatiques, qui procurent une publicité mondiale au domaine (EPCMDNV, 2013).

Ces réactions commencent dès la première édition d'art contemporain au Château de Versailles. En 2008, l'exposition *Jeff Koons Versailles* a fait beaucoup parler d'elle, de par les intenses réactions qu'elle a engendrées. Des blogs en ligne, des revues connues, comme l'OBS par exemple, des rassemblements se mettent en marche, et donnent leur avis sur cette intégration de l'art contemporain dans un lieu comme le Château de Versailles. Certains comparent cette intégration à un magasin de farces et attrapes, remarque tirée d'une femme interrogée en sortant d'une exposition d'art contemporain. On y voit l'irritation et surtout le manque de compréhension que l'art contemporain

suscite chez le public (De Barnier et Lagier, 2012). C'est cette incompréhension qui entraine ce mécontentement.

Jeff Koons est reconnu par le public comme un artiste scandaleux, et sa présence au domaine a entrainé des manifestations devant le Château de Versailles. Ces manifestations n'empêchaient pas les visiteurs d'accéder au Château, mais ils étaient là pour démontrer leur insatisfaction quant à la présence d'un tel artiste dans un lieu comme celui-ci. Arnaud-Aaron Pinsky, président d'une association, l'Union nationale des écrivains de France, affirme que « Jeff Koons s'est fait connaître en montrant son sexe et présenter ses œuvres est un outrage à Marie-Antoinette » (L'Obs, 2008) et qu'« on touche aux fondamentaux d'une civilisation » (Ibid). Des personnages plus éminents ont aussi critiqué cette arrivée incongrue de l'art contemporain au Château de Versailles, comme par exemple Edouard de Royère, président d'honneur de la Fondation du patrimoine à l'époque. Beaucoup de journaux français ont relayé cette exaspération, de la part du grand public, mais aussi parfois de professionnels.

Étant la première exposition d'art contemporain au Château de Versailles, nous allons nous attarder sur ces vives réactions. Pour cela, il faut tout d'abord comprendre un peu mieux l'exposition, et les pensées de l'artiste. Jeff Koons, dans sa recherche artistique, s'intéresse et s'attribue la tâche de comprendre et de glorifier des produits de notre quotidien et plus particulièrement des produits de consommation (EPMDNV, 2008). Pour l'occasion, l'artiste a choisi chaque œuvre in-situ, pour que l'œuvre puisse dialoguer avec son environnement, alors les allégories et les mythes qui se trouvent au sein des décors du Château peuvent répondre aux œuvres pop de l'artiste. Chacune des pièces choisies démontre la carrière de Jeff Koons des années 1980 jusqu'en 2008.

Les deux commissaires de l'exposition, Elena Geuna et Laurent Le Bon, affirment dans le dossier de presse que : « S'il existe un lieu où il faut se risquer à créer une manifestation de notre époque et non un pastiche facile, tentation souvent préférée,

c'est Versailles » (EPMDNV, 2008, p.6). On peut déjà entendre dans cette phrase, un désir d'actualisation du patrimoine tel que le Château de Versailles. De plus ils ajoutent que cette exposition « veut avant tout susciter la réflexion sur la contemporanéité de nos monuments et l'indispensable nécessité de la création de notre temps ». Il faut en effet se rappeler que lors de la construction du Château de Versailles, tous les artistes appelés à travailler sur ce projet étaient des artistes contemporains pour leur époque. Les deux commissaires nous précisent dans le dossier de presse qu'ils ne veulent pas seulement intégrer les œuvres au Château, mais bien les faire dialoguer avec leur environnement pour pouvoir faire (re)découvrir les différents espaces, et ainsi révéler un nouveau Versailles au public.

Versailles accueille cette exposition dans les Appartements Royaux du Château et dans les jardins. Dix-sept œuvres seront présentées au public pendant plus de trois mois. Les Grands Appartements sont composés des Appartements du Roi et des Appartements de la Reine. Ces espaces se suivent en enfilade. Pour citer quelques-unes des œuvres, on commence l'exposition avec le Salon de l'Abondance, l'antichambre de l'ancien cabinet des curiosités. Y est présenté *Rabbit* (une sculpture en acier inoxydable ayant la forme d'un lapin), une des œuvres les plus connues et les plus chères de Jeff Koons. Présentée dans cette pièce, on y dépose un animal des plus banales dans un cabinet où l'on recensait les grandes curiosités de l'époque. Dans les Appartements de la Reine, on peut découvrir *Large Vase of Flowers*. Une œuvre qui est reconnue pour s'inspirer du Rococo, et de façon plus précise des artistes Fragonard et Boucher. Un hommage à la Reine de France et à sa maternité, puisque l'œuvre est découverte dans la pièce où les dauphins – futurs héritiers de France – sont nés. Le Salon de Mars est la prochaine pièce de la visite. Un endroit où l'on découvre un hommage au Dieu Grec de la guerre et à la fois à la planète. On y trouve *Lobster*, œuvre d'une couleur aussi vive que la planète Mars, inspirée des jouets gonflables. On avance alors vers le Salon d'Hercule, et on se retrouve face à *Ballon Dog*, une des œuvres qui a fait le plus polémique lors

de cette exposition. D'un magenta très brillant, l'œuvre avait pour but de créer une dissonance comique avec les ors du Château.

De par l'intégration de ces œuvres dans le Château, celui-ci reprend vie, et pousse le public à se questionner sous un autre angle. Le domaine est connu comme une puissance de l'art classique, et y découvrir des œuvres d'art contemporain en son sein nous rappellent qu'autrefois, Versailles était un « terrain d'expériences et laboratoire, multidisciplinaire des créations les plus audacieuses, notamment lors des fêtes. » (EPMDNV, 2008, p.6). Le domaine mérite donc de continuer à accueillir des artistes contemporains pour ainsi lui redonner l'une de ses fonctions de l'époque. C'est ainsi qu'on peut parler d'actualisation du patrimoine, en lui redonnant non seulement un aspect plus jeune, mais surtout en permettant de nouveaux questionnements sur la fonction du domaine, et en le regardant sous un œil neuf. Cette exposition force le public à s'arrêter devant ces œuvres contrastantes vis à vis des dorures et ornements classiques du Château. Confronter l'objet incongru, le comparer avec le lieu dans lequel il se trouve permet finalement de s'interroger sur sa présence, et sur son histoire, incitant alors à en apprendre plus sur l'histoire du Château en lui-même, tendant toujours une passerelle entre le passé et le présent.

Mais cette actualisation n'est pas aux gouts de tout le monde. On peut voir en effet en tapant simplement *Jeff Koons Versailles* dans un moteur de recherche, que cette exposition fît beaucoup de bruits dans les médias, et ceux du monde entier. Avant même l'ouverture de l'exposition, les médias s'emparent du scandale que la présence de Jeff Koons, roi du kitsch, comme l'a surnommé Le Parisien. Le Collectif de défense du patrimoine de Versailles s'insurge face à cette annonce. « Le château de Versailles est unique. Nous ne voulons pas que Jeff Koons utilise l'environnement et la beauté de l'art classique du château de Versailles pour vendre son non-art » (Le Parisien, 2008). Pour eux, cela revient presque à du blasphème que d'intégrer de telles œuvres au sein d'un monument historique. L'Union nationale des écrivains de France ne réagit pas

mieux face à l'exposition. Au point que le groupe écrit une lettre ouverte au Président de la République lui demandant de « faire cesser immédiatement le scandale de l'exposition Jeff Koons Versailles qui outrage les emblèmes légitimant la République et porte atteinte aux intérêts vitaux de la France » (Le Parisien, 2008). On remarque que la réaction d'un certain groupe de personnes, qui n'ont même pas forcément visiter l'exposition par eux-mêmes, se fait de façon très virulente. On peut alors se demander pourquoi ce rejet de l'art contemporain est aussi important.

Si on reprend les catégories de visiteurs vues précédemment avec Eidelman dans son texte de 1999, on pourrait penser que ces personnes réfractaires à cette exposition font pourtant partie de la catégorie des *intéressés* ou des *amateurs*. Les intéressés ne possèdent pas de lien direct avec l'art mais ce sont des visiteurs récurrents dans les expositions. Les amateurs eux sont des personnes liées professionnellement à l'art. Dans les deux exemples pris ci-dessus, les personnes réfractaires à l'exposition *Jeff Koons Versailles* semblent être liées de près ou de loin à l'art de façon générale. Mais pourtant le rejet est bien présent.

Si l'on reprend cette fois les dire de De Barnier et Lagier en 2012, le rejet peut apparaître comme une non-compréhension de l'art contemporain. Comme nous avons pu le voir plus haut dans ce travail, l'art contemporain s'apprécie sous différentes dimensions. Dans le cadre de l'artiste Jeff Koons, on peut s'imaginer que la dimension économique est difficile à comprendre. Cette dimension fait appel au registre financier de l'œuvre et par exemple *Rabbit* a été vendu à 91,1 millions de dollars en vente aux enchères en 2019. Certes cette vente a été faite après l'exposition, mais les prix des œuvres de Koons étaient déjà pharamineux en 2008. Sous cette dimension, on pourrait alors créer une forme de rejet à l'art contemporain de Jeff Koons. Cependant, il n'est pas inconnu que la construction du Château de Versailles et toutes les commandes aux artistes ont elles aussi coûté très cher.

Ensuite la dimension affective, qui elle est plus personnelle, touche à la fois l'esthétique et l'émotionnel. Elle est donc très personnelle au visiteur. Comme le dit le Collectif de défense du patrimoine de Versailles, pour eux Jeff Koons porte atteinte à la « beauté » du Domaine. L'utilisation d'objet du quotidien dans les œuvres d'art de Koons, et plus particulièrement d'objets de consommation, donne encore une fois une porte ouverte au rejet. Mais c'est bien le discours premier de l'artiste qui oscille entre ready-made et pop'art. Il faut donc avoir un certain savoir de l'art contemporain pour l'apprécier.

La dernière dimension est la dimension herméneutique, la résistance ici a pour ordre le sacré, et comme vu plus haut avec la lettre de L'Union nationale des écrivains de France, l'exposition des œuvres de Jeff Koons porterait atteinte à leur croyance et serait presque blasphématoire aux yeux de la République. Cela s'entrecroise avec le jugement hétéronome de Crochet-Giacometti en 2011. Le rejet de l'œuvre porte alors sur son aspect sociologique. Tout ça pour démontrer que les visiteurs qui ont eu une forte réaction négative face à l'exposition de Jeff Koons sont en réalité des personnes qui ne comprennent pas les règles de l'art contemporain. Comme l'ont expliqué les commissaires d'exposition, Elena Geuna et Laurent Le Bon, la présence de Jeff Koons et de l'art contemporain au sein du Château de Versailles est en réalité une bénédiction pour pouvoir s'ouvrir et observer le domaine avec un œil neuf.

Pour finir, même si cette exposition n'a pas été appréciée de tous, elle a attiré plus de 250 000 visiteurs en moins de deux mois, ce qui fut un chiffre véritablement exceptionnel d'après le musée, et ils ont alors décidé de prolonger l'exposition, pour qu'ainsi un maximum de visiteurs puisse venir se faire sa propre idée de l'actualisation du patrimoine via des expositions d'art contemporain temporaire.

Cependant, Jeff Koons ne fut malheureusement pas la seule exposition d'art contemporain au Château à faire parler d'elle. Certains détracteurs ne souhaitent même pas assimiler ces expositions à de l'art. Par exemple, dès le début de l'exposition

Murakami Versailles, des personnes se réunissent pour former des groupes contre la présentation de ces objets. On peut remarquer que cette exposition fait autant parler d'elle que la première édition d'art contemporain avec Jeff Koons. Des pétitions sont lancées sur internet, des rassemblements devant le château, des articles dans toutes les presses, mais en réalité tout ce bruit autour de ces expositions ne fait qu'augmenter la notoriété du Château. Tous ces groupes sont organisés comme une véritable résistance face à la présence d'œuvres contemporaines sur le domaine du Château de Versailles. Face à Murakami Versailles, plus de 6 000 signatures ont été récoltées pour dénoncer cette exposition avec la pétition « Versailles mon amour » (De Barnier et Lagier, 2012). De façon plus générale, la pétition « Contre les manifestations dégradantes du Château de Versailles » a réussi à réunir plus de 10 000 signatures. Sur les réseaux sociaux aussi des regroupements se forment comme le groupe sur Facebook « Contre l'exposition d'Haruki Murakami au Château de Versailles », tout comme des sites internet qui sont ouverts pour toujours plus dénoncer l'art contemporain au Château de Versailles. Comme par exemple, le site Internet[3] qui regroupe toutes les actions de résistances aux expositions d'art contemporain au sein du domaine, ou bien encore le site Internet Coordination Défense de Versailles[4] qui s'intitule lui-même « Le premier site international dans la Résistance Culturelle » ainsi qu'un blog de coordination et une lettre d'information. Une lettre ouverte a même été écrite au Président de la République, envoyée et publiée dans la revue *Harper's Magazine,* revue abordant notamment le sujet de la « cancel culture ».

Mais quels sont les véritables arguments de ces accusations et rassemblements, de ces comportements parfois très virulents ? Aux yeux de la plupart de ces adversaires de l'art contemporain, on profane un lieu de mémoire, un symbole de la puissance de

[3] Site Internet de Versailles mon amour, Récupéré de http://www.versailles-mon-amour.fr/
[4] Site Internet de La coordination pour la défense de Versailles, Récupéré de http://coordination-defense-de-versailles.info/

l'Histoire française en exhibant de tels œuvres dans un tel monument français, monument reconnu partout dans le monde.

On retrouve un certain schéma de visiteurs critiquant l'art contemporain, pourquoi ils réagissent et surtout pourquoi ces réactions sont négatives. Trois catégories ont été relevées à la suite de sondages menés auprès des visiteurs (De Barnier et Lagier, 2012). Beaucoup exposent un jugement négatif face à l'œuvre, car ils affirment qu'il y a un manque de sens à l'œuvre, ou ne trouvent l'œuvre ou l'artiste ni original ni authentique. Ces critiques portent avant tout sur l'esthétique de l'œuvre, ou sur le travail de l'artiste directement, comme c'est souvent arrivé avec Jeff Koons, artiste qui est souvent assimilé à une notoriété scandaleuse.

D'autres s'insurgent, car ils désapprouvent le contexte de l'exposition, comme c'est le cas avec *Murakami Versailles*, exposition à laquelle on a souvent reproché d'être trop « manga », trop différent du monde du Château, de ne donc pas convenir au lieu lui-même. De plus on reproche aussi le prix élevé de ces expositions, qui seraient bien évidemment montées grâce à l'argent public.

Pour finir, il est souvent entendu dans ces expositions que l'œuvre ne possède rien d'extraordinaire, que cela ne représente que des objets du monde ordinaire, que chacun pourrait le faire s'il le voulait. On retrouve aussi parfois des critiques liées à l'éthique de l'œuvre, ou au civisme. On se pose la question de la dimension obscène de l'œuvre, de son côté blasphématoire, beaucoup associe le Château de Versailles à une vraie emblématique et trouvent que ces œuvres profanent le lieu (Crochet-Giacometti, 2011). Ces incompréhensions face à l'art contemporain ont pu entrainer des débordements très importants, comme par exemple avec l'exposition des œuvres d'Anish Kapoor. L'idée de profanation revient encore une fois avec cet artiste. Les habitués du domaine ont en effet eu la chance de pouvoir assister au montage de l'exposition dans les jardins au printemps 2015. Dès l'installation de l'œuvre sculptée *Dirty Corner?*, les critiques ont

été accablantes. La presse s'est d'ailleurs amusée à rebaptiser l'œuvre « Le Vagin de la Reine », de sa position face aux appartements du Roi dans les jardins du Château de Versailles. L'œuvre a dès lors été détestée par le grand public, galvanisée par la presse et les réfractaires à l'œuvre. Une pétition a été mise en place avant même l'ouverture de l'exposition « Ne laissons pas Kapoor abîmer Versailles ». Dans le texte de celle-ci, les œuvres d'Anish Kapoor sont comparées à des horreurs, attaquant directement l'artiste, le considérant comme un personnage hautain, arrogant et surtout l'insultant d'imposteur et de pseudo artiste anglo-indien. Les œuvres qu'il présente déprécieraient la beauté du travail d'André Le Notre (Lefebvre, 2016).

Mais ces attaques ne sont pas seulement restées verbales. Dans la nuit du 18 au 19 juin 2015, l'œuvre fut directement attaquée avec des projections de peinture jaune. Nettoyée dans la semaine qui suivit, *Dirty Corner ?* fut à nouveau vandalisée en septembre 2015, avec cette fois-ci des messages visés, certains étant antisémites et s'attaquant donc directement à l'artiste (Annexe R). Kapoor eut une réaction qui déstabilisa beaucoup de personnes, annonçant qu'il souhaitait conserver ces tags, qu'ils faisaient maintenant partie de l'œuvre. Cependant, le Tribunal administratif de Versailles obligea l'artiste à recouvrir ces dégradations. Anish Kapoor s'exécuta en masquant ces inscriptions par des feuilles d'or (Lefebvre, 2016) (Annexe S).

Cependant, il y a aussi eu de très bonnes réactions face à ces expositions. Certes ceux sont les mauvaises réactions qui ont fait couler l'encre des journaux. En associant l'ancien et le nouveau, on acclimate un public inhabituel à l'art contemporain, on lui permet d'observer celui-ci, d'essayer de le comprendre dans un lieu d'émerveillement et de plaisir. Avec cette corrélation entre le passé et le présent, on peut essayer de faire comprendre et de rappeler au grand public que l'art a toujours choqué et dérangé (Les Échos, 2010). Les impressionnistes ont « choqué le bourgeois », sans le rechercher pour autant. Picasso a dérangé avec son cubisme, Duchamp a entrainé de véritables hostilités avec son ready-made. En plaçant des œuvres d'art contemporain dans un

environnement historique et donc un environnement insolite pour celui-ci, on pousse le public à réagir, à réfléchir à la place de l'art et au passage à revigorer le marché de l'art.

Le Château de Versailles lors de sa construction a entrainé des centaines de morts, les plus grands artistes de l'époque quel que soit leur domaine, ont travaillé sur ce chantier. Tout le monde ne pouvait pas s'offrir une œuvre de Delacroix ou bien de Charles Le Brun au XVIIe siècle ni aujourd'hui d'ailleurs. Pourtant ce monument est reconnu comme l'un des plus beaux lieux de France, sans que la plupart des personnes qui foulent ce lieu ne se rendent compte des sacrifices réalisés sur ce chantier. Des œuvres qui auraient pu choquer pour son époque, mais aussi des œuvres dont le budget était stupéfiant. Pourtant aujourd'hui, le prix de l'art contemporain dérange encore le grand public, alors que lorsqu'on réfléchit un peu au passé, l'art en réalité a toujours eu un devis démesuré.

3.3.2 Quelques chiffres

Les rapports annuels du Château de Versailles sont une des principales sources pour pouvoir mesurer et évaluer les conséquences des expositions d'art contemporain au sein du domaine. Il est finalement difficile de savoir combien de personnes exactement se sont présentées au Château pour profiter des expositions d'art contemporain puisque dans les rapports annuels, il est seulement indiqué le nombre de visiteurs pour le Château, le nombre de visiteurs pour les jardins et le nombre de visiteurs pour le Domaine (Château et jardins).

Cependant les équipes ont pu mesurer le nombre de visiteurs qui ont apprécié ces expositions. De plus, depuis l'année 2008, le nombre de visiteurs du Château de Versailles augmente chaque année. Passant d'environ 5,61 millions de visiteurs en

2008, à 8,1 millions en 2018, le Château peut donc se vanter d'avoir augmenté de façon impressionnante son nombre de visiteurs. Même si l'on ne peut pas déclarer de façon certaine que cet engouement est dû à une exposition d'art contemporain temporaire qui n'a lieu qu'une fois par an, il est sûr qu'intégrer ces expositions dans un tel lieu offre une grande visibilité au milieu de l'art contemporain, milieu si souvent critiqué. Pour finir, il est souvent révélé dans les rapports annuels, que pour les expositions d'art contemporain exposées en Automne, le nombre de visiteurs reste important alors que c'est normalement une période creuse qui se trouve après l'été.

D'après le rapport annuel du Château de Versailles sorti en 2009, l'exposition *Jeff Koons Versailles* en 2008 a été un véritable succès international. Cette nouvelle confirma le souhait de l'équipe du musée de continuer ces expositions d'art contemporain. Environ un million de personnes ont pu découvrir les œuvres de Jeff Koons au sein du Château.

On peut tout de même retenir que les expositions d'art contemporain ont des retombées positives sur le nombre de visiteurs au Château de Versailles, puisqu'elles ont permis une augmentation de visites lors de périodes creuses de l'année par exemple, ou bien d'accroitre la présence du public sur certains lieux moins connus du Château. L'œuvre d'Anish Kapoor, *Shooting Into The Corner*, exposé au Jeu de Paume, a accordé une grande visibilité au lieu. Grâce à la notoriété mondiale de l'artiste et l'œuvre installée dans ce bâtiment, cela a incité les visiteurs à découvrir ou redécouvrir la salle du Jeu de Paume, salle où fût prononcé le serment du Jeu de Paume, le 20 juin 1789, serment édificateur de la Révolution française. Nous pouvons remercier cette exposition d'art contemporain d'avoir doublé la présence des visiteurs dans cet endroit historique de l'année 2014 à 2015. Environ 25 000 visiteurs en 2014 pour un peu plus de 61 000 visiteurs en 2015. Cette exposition a donc eu un coté bénéfique pour des lieux moins connus que le Château en lui-même.

Pour chaque exposition d'art contemporain, environ un million de visiteurs peuvent découvrir les œuvres à l'intérieur du Château, et presque quatre millions de personnes ont la possibilité d'observer les œuvres dans les jardins du Château de Versailles (EPCMDNV, 2013).

Mais les expositions d'art contemporain ont aussi eu des retombées médiatiques importantes, au niveau nationale et internationale. L'exposition Jeff Koons a entrainé une intense communication, la présentation du projet a réuni plus de 300 journalistes le dix septembre 2008, lors du vernissage de l'exposition. Des centaines d'articles à travers le monde ont été publiés, offrant à l'artiste et au Château de Versailles une présence d'envergure dans l'univers médiatique.

Cette exposition a offert aux visiteurs une nocturne tous les samedis soir, pendant toute la période de l'exposition. Ouverte de 18h à 22h, la nocturne permet d'aborder les œuvres de l'artiste sous un autre angle, avec la lumière changeante du soir. Même si au début ces nocturnes n'ont pas suscité un grand engouement, le dernier samedi a accueilli 1 292 visiteurs, et le Château de Versailles explique cet accroissement grâce à une seconde vague de communication qui a été lancée vers la mi-décembre, peu de temps avant la fin de l'exposition *Jeff Koons Versailles* (EPMDNV, 2009).

En 2015, le Château de Versailles et ses jardins ont été le sujet de 3 374 articles et reportages. Un chiffre imposant dont l'exposition *Anish Kapoor Versailles* fut le principal sujet. Comme on a pu le voir juste avant, l'exposition de par les nombreuses réactions qu'elle a suscitées fut un sujet prolifique, l'annonce et la présentation de l'exposition, puis les détériorations de l'œuvre *Dirty Corner*, et les poursuites judiciaires que celles-ci ont entrainées ont fait couler beaucoup d'encre dans la presse française et internationale (EPCMDNV, 2016).

Devenu un véritable rendez-vous annuel pour les amateurs d'art contemporain, c'est aussi une grande présence médiatique chaque année, à la fois nationale et internationale, qui offre un rayonnement non négligeable pour ce lieu emblématique français. Ces expositions ont aussi des aspects économiques intéressants, entrainant de nouveaux partenariats et de nouvelles entrées financières.

On peut alors conclure que malgré les nombreuses réactions négatives face à l'intégration d'art contemporain dans un lieu comme le Château de Versailles et son domaine, celles-ci amènent plusieurs retombées positives.

CONCLUSION

Notre travail s'est concentré sur l'association de l'art contemporain et du patrimoine, devenu un dialogue florissant, plus particulièrement depuis le début du XXIe siècle. Cette étude s'est alors attardée sur ce processus, de plus en plus utilisé, et qui opère toujours beaucoup d'effet dans le milieu de l'art et de la culture. Le but de cette recherche était donc de comprendre les impacts entraînant cette association aussi bien auprès de l'institution qu'auprès du public. Il était également question de savoir pourquoi cette association a émergé, et de ce qu'il en est de l'engouement autour de cette tendance.

Les deux notions majeures, art contemporain et patrimoine, dans le monde culturel sont toujours deux termes compliqués à déchiffrer et à comprendre. Ils ont mis du temps à mettre tous les professionnels en accord. Pour l'art contemporain, de nombreuses discordes existent toujours. Cependant, ces deux notions ne sont pas indissociables, mais au contraire complémentaires. Elles permettent de renvoyer à certaines idées, tout en amenant constamment l'observateur à pousser sa réflexion plus loin, en sortant de sa zone de confort. Nous avons pu démontrer que les expositions temporaires d'art contemporain dans les lieux insolites, comme des églises, des usines désaffectées, des bibliothèques ou bien des châteaux, sont de plus en plus prisées. Il arrive même que certaines institutions aillent plus loin en intégrant de façon permanente des œuvres d'art contemporain, ou même des intégrations d'ordre architectural. Mais nous avons pu observer que ces intégrations ne sont pas communément acceptées, un long travail doit être réalisé.

L'art contemporain demande une acceptation par un public qui pour la plupart ne le comprend pas. Les visiteurs sont tous très différents, et le savoir qu'ils possèdent peut-être très distant de celui de l'artiste. Chacun de ces visiteurs réclame une précaution et une attention particulière. La formation du visiteur est très importante dans le cadre de l'art contemporain, puisque l'artiste cherche souvent à faire réagir. Si les deux diffèrent, le message que l'artiste tente de faire passer peut alors difficilement être compris et provoquer une réaction de rejet de la part du visiteur. La médiation est alors plus que nécessaire en art contemporain et particulièrement lorsque des œuvres d'art contemporain sont présentées dans les lieux insolites aux yeux du public.

Dans le cas du Château de Versailles, nous avons pu confirmer que ces expositions d'art contemporain ont apporté une certaine couverture médiatique, offrant ainsi une grande visibilité internationale pour le domaine. Cela permettant ainsi de renouveler son image de lieu symbolique de la France, en y ajoutant un avis précurseur, toujours en quête d'innovation. Se réinventant ainsi, le musée cherche à attirer un nouveau public, transformer son espace de visite, attirer de nouveaux partenaires, tout en restant à la pointe de la création contemporaine, comme l'était Louis XIV lors de la construction du Château.

Cependant cette recherche comporte quelques limites. Tout d'abord, l'étude n'est réalisée que sur un seul cas exemplaire qu'est le Château de Versailles. Même si cette institution est reconnue mondialement, elle ne reste qu'un seul exemple parmi tant d'autres. De plus, notre étude quantitative possède un cadre très restreint, puisqu'il manque un certain nombre de données, qui nous permettrait d'enrichir notre recherche. En réalisant cette recherche, nous espérions trouver un pourcentage de primo-visiteur diminuant au fil des années, démontrant que les expositions d'art contemporain poussaient les visiteurs à revenir au domaine. Cependant, lors de la lecture de ces rapports, il a vite été remarqué que les informations données étant changeantes au fil des années. Toutes les données communiquées ne sont pas les mêmes en fonction des

rapports, ce qui entraine une perte d'informations pour cette recherche. La collecte de données est donc elle-même quelque peu suggestive, puisque non complète.

L'étude réalisée reste donc suggestive. Il serait profitable de réaliser une étude de terrain, savoir si les visiteurs reviennent pour assister spécifiquement aux expositions temporaires d'art contemporain, ou bien si c'est leur première visite. De plus, connaître leur opinion, et avoir leur avis sur les raisons de leurs pensées négatives par exemple. Pour finir, cette recherche aborde plusieurs sujets dans un cadre académique de cinquante pages, ce qui a demandé de raccourcir certaines notions et parties qu'il aurait été intéressant de pousser plus loin, comme l'étude quantitative, la médiation de l'art contemporain, et l'étude de chacune des expositions observées lors de cette recherche. Certains chercheurs critiquent l'étude de cas comme subjective :

> « D'une part, d'aucuns diront que les études de cas sont subjectives et s'appuient sur des informations partielles qui ne représentent pas toute la réalité du cas » (Roy, 2009, p.207).

Après avoir pris conscience de ces limites, il serait évident de proposer au Château de Versailles de réaliser un rapport annuel qui offre toujours les mêmes données. En effet, d'un rapport annuel à l'autre, nous ne retrouvons pas les mêmes éléments. Au début de cette recherche, sur plusieurs rapports, nous avons pu avoir accès au phénomène de « primo-visiteur » qui rend compte du nombre de visiteur qui sont venus pour la première fois ou non sur la période choisie. Ces données sont intéressantes afin de savoir si les expositions d'art contemporain poussaient les visiteurs à revenir au Château spécialement pour ces événements ou non. Cependant, cet élément n'apparaît pas sur tous les rapports annuels, ce qui empêche d'avoir une réelle vue d'ensemble sur l'information.

De plus, il serait intéressant de se rendre sur place pour rencontrer en personne le directeur de l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de

Versailles pour connaître son avis sur ces expositions d'art contemporain annuelles lorsque la situation mondiale actuelle le permettra. Malheureusement des entretiens à distance n'ont pas pu être réalisés, en raison de la non disponibilité du personnel du musée, en ce temps de la crise sanitaire mondiale. Il serait aussi pertinent de mettre en place un suivi auprès des visiteurs assistant à ces expositions, tout comme auprès de ceux qui se résout à ne pas y aller du tout.

Nous pourrions également nous questionner sur la conservation préventive autant pour les œuvres d'art contemporain que pour le lieu en lui-même. Ces œuvres qui sont bien souvent monumentales nécessitent surement un certain temps de réflexion pour pouvoir les intégrer dans un lieu patrimonial, lieu dans lequel on ne peut donc pas changer l'architecture pour insérer des œuvres. Tout comme les difficultés que peuvent entrainer le transport de tels œuvres d'art, toujours monumentales. Ces expositions doivent demander de l'organisation qu'il serait intéressant t'étudier.

Pour conclure, cette recherche convient que la cohabitation entre art contemporain et patrimoine est en effet florissante et ce, partout dans le monde. Cependant, il serait intéressant de réaliser un comparatif avec des institutions de moins grande envergure que le Château de Versailles afin de connaître les impacts réels de ces installations d'art contemporain. Il serait aussi pertinent, pour de futurs chercheurs, de se rendre sur place afin d'interroger directement les visiteurs de ces expositions pour compléter les études déjà existantes.

ANNEXE A

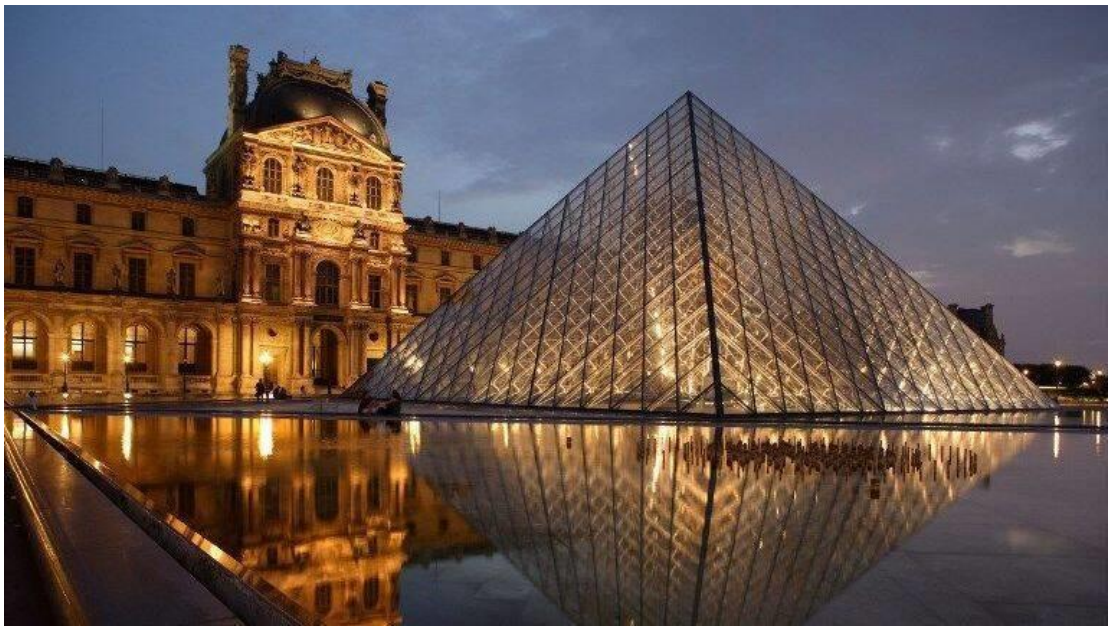
RECENSEMENT DES EXPOSITIONS D'ART CONTEMPORAIN AU CHÂTEAU DE VERSAILLES DE 2008 A 2018

Recensement des expositions d'art contemporain au Château de Versailles de 2008 à 2018

Année	Nom d'exposition	Artiste	Nombres d'œuvres présentées	Dates d'exposition	Visites	Nombres de visiteurs sur l'intégralité du domaine
2018	Sugimoto Versailles	Hiroshi Sugimoto	17	16/10/2018 au 17/02/2019	353 000	8,1M
2017	Voyage d'hiver	17 artistes	17	22/10/2017 au 07/01/2018	non renseigné	7,7M
2016	Olafur Eliasson Versailles	Olafur Eliasson	8	06/06/2016 au 30/10/2016	3,4M	6,7M
2015	Anish Kapoor Versailles	Anish Kapoor	6	09/06/2015 au 01/11/2015	1,5M	7,4M
2014	Lee Ufan : un dialogue avec André Le Nôtre	Lee Ufan	10	17/06/2014 au 02/11/2014	non renseigné	7,7M
2013	Penone Versailles	Penone	20	11/06/2013 au 31/12/2013		7,53M
2012	Vasconcelos Versailles	Vasconselos	15	19/06/2012 au 30/09/2012	1,64M	7,28M
2011	Venet Versailles	Venet	7	01/06/2011 au 01/11/2011		6,75M
2010	Murakami Versailles	Murakami	22	14/09/2010 au 12/12/2010	922 000	6,08M
2009	Veilhan Versailles	Veilhan	7	13/09/2009 au 13/12/2009		5,65M
2008	Koons Versailles	Jeff Koons	17	10/09/2008 au 14/12/2008	960 000	5,61M

ANNEXE B

LA PYRAMIDE DU LOUVRE



Cohen, M (2007). Pyramide du Louvre [Photographie]
Architecte Ieoh Ming Pei
Récupéré de https://www.culture.gouv.fr/Actualites/Musee-du-Louvre-les-trente-ans-de-la-pyramide

ANNEXE C

CENTRE GEORGE POMPIDOU

Braun, M (2019). La "chenille" du Centre Pompidou [Photographie]
Architecte Piano & Rogers
Récupéré de https://www.centrepompidou.fr/fr/collections/notre-batiment

ANNEXE D

SYNTHÈSE DES TROIS DIMENSIONS DE RÉSISTANCE IDENTIFIÉES

Tableau tiré de Virginie De Barnier et Joëlle Lagier, 2012

Dimension de résistance	**Registre de la résistance**	**Contenu**
Economique	Financier	Critiques à propos du coût des expositions et du besoin de rationalisation des dépenses.
	Spéculatif	Reproches liés à des expositions perçues comme des impostures commerciales à but spéculatif.
	Fonctionnel	Critiques concernant les gênes occasionnées par les œuvres qui entravent le passage ou la perspective d'un lieu, ou qui posent des problèmes de sécurité.
Affective	Congruence	Reproches à propos de la congruence entre le lieu d'exposition et les œuvres sur le plan temporel ou psychologique. Perception d'une dénaturation des lieux.
	Esthétique	Critiques concernant la laideur de l'art contemporain, la dimension esthétique étant perçue par les publics comme un indice valide permettant de distinguer l'art du non-art.
	Emotionnel	Absence d'émotions face à des œuvres incompréhensibles ou bien fortes émotions négatives.
Herméneutique	Sacré	Critiques vis-à-vis d'actions qui retirent la dimension sacrée à l'art en démocratisant les lieux d'exposition, les matériaux utilisés, les formes… Sentiment de profanation et de ridicule.
	Sens	Attaques concernant le sens de l'art contemporain qui apparaît comme absurde, vide, ésotérique et obscur.
	Ethique	Rejet de la transgression des valeurs par l'art contemporain, manque de respect vis-à-vis du public.

ANNEXE E

LA MAISON DANSANTE

Prague City Tourism (2019). Maison qui danse [Photographie]
Architectes Vlado Milunic et Frank O.Gehry
Récupéré de https://www.prague.eu/fr/objet/lieux/1643/maison-qui-danse-tancici-dum?back=1

ANNEXE F

MUSÉE ROYAL DE L'ONTARIO

Musée Royal de l'Ontario [Photographie]
Architecte Daniel Libeskind
Récupéré de https://www.rom.on.ca/fr/a-propos-du-musee

ANNEXE G

ŒUVRE *THE NEW YORK CITY WATERFALLS*

Schaer, J (2008). *The New York City Waterfalls* [Photographie]
Artiste Jeff Koons
Récupéré de https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100345/the-new-york-city-waterfalls#slideshow

ANNEXE H

LE DIAMANT

Diaz, D. (2018) Théâtre Le Diamant [Photographie]
Architectes Atelier In situ - Jacques Plante architecte - Tetra tech.inc ing
Tirée de https://www.coarchitecture.com/theatre-le-diamant

ANNEXE I

ŒUVRE *BALLOON DOG*

JEFF KOONS (2009) *Ballon Dog* [Photographie]
Artiste Jeff Koons
Tirée de http://jeffkoons.com/exhibitions/solo/jeff-koons-versailles#slideshow-4

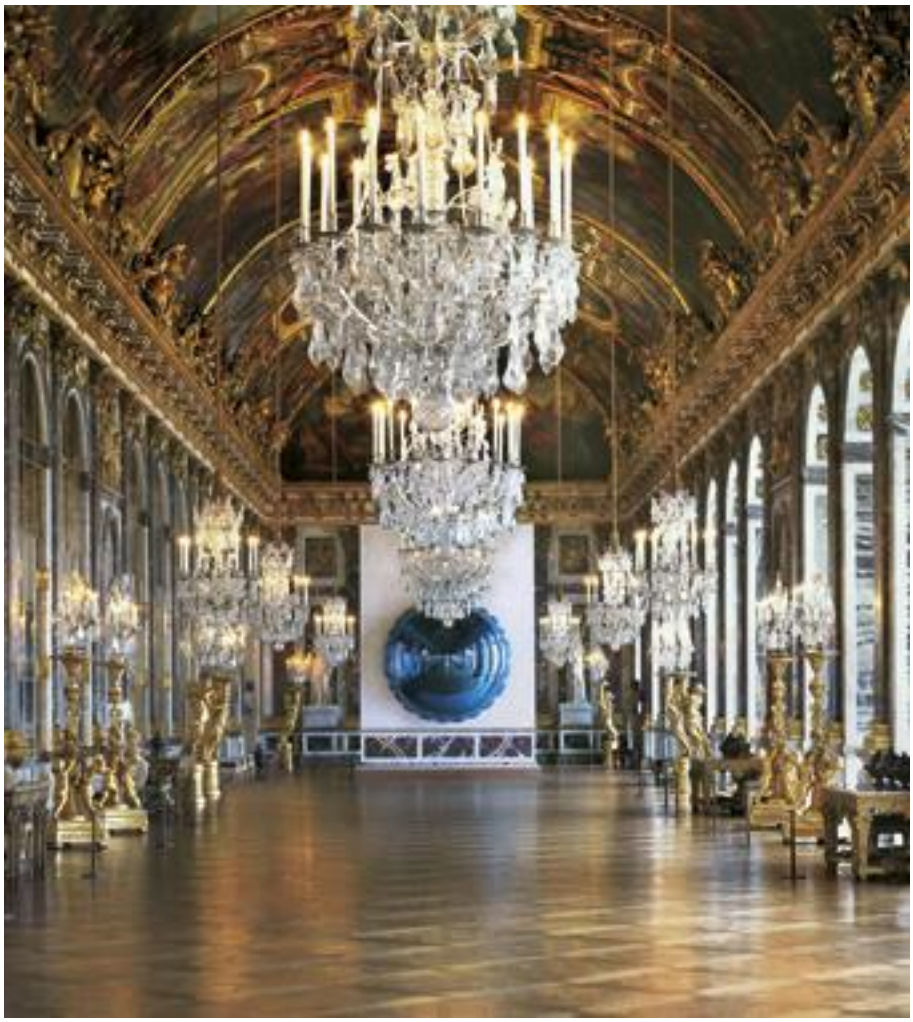
ANNEXE J

ŒUVRE *HANGING HEART*

JEFF KOONS (2009) *Hanging Heart* [Photographie]
Artiste Jeff Koons
Récupéré de http://jeffkoons.com/exhibitions/solo/jeff-koons-versailles#slideshow-7

ANNEXE K

ŒUVRE *MOON*



JEFF KOONS (2009) *Moon* [Photographie]
Artiste Jeff Koons
Récupéré de http://jeffkoons.com/exhibitions/solo/jeff-koons-versailles#slideshow-1

ANNEXE L'ŒUVRE *QUATRE LIGNES INDÉTERMINÉES*

CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES (2011) *Quatre lignes indéterminées* [Photographie]
Artiste Bernar Venet
Récupéré de https://www.chateauversailles-spectacles.fr/page/bernar-venet_a212/1

ANNEXE M

ŒUVRE *RELATUM – L'ARCHE DE VERSAILLES*

CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES (2014) *Relatum – L'arche de Versailles* [Photographie]
Artiste Lee Ufan
Récupéré de https://en.chateauversailles-spectacles.fr/page/lee-ufan_a186/1

ANNEXE N

ŒUVRE *THE WEATHER PROJECT*

TATE MODERN (2004). *The Weather Project* [Photographie]
Artiste Olafur Eliasson
Récupéré de https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project

ANNEXE O

ŒUVRE *WATERFALL*

Anders Sune Berg, A. (2016) *Waterfall* [Photographie]
Artiste Olafur Eliasson
Récupéré de https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110140/waterfall

ANNEXE P

ŒUVRE *GLACIAL ROCK FLOW*

Anders Sune Berg, A. (2016) *Glacial Rock Flow* [Photographie]
Artiste Olafur Eliasson
Récupéré de https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110144/glacial-rock-flour-garden

ANNEXE Q

ŒUVRE *SURFACE OF REVOLUTION*

CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES (2018) *Surface of revolution* [Photographie]
Artiste Hiroshi Sugimoto
Récupéré de https://www.chateauversailles-spectacles.fr/page/hiroshi-sugimoto_a230/1

ANNEXE R

ŒUVRE *DIRTY CORNER ?* VANDALISÉE

Roux, R (2015) *Dirty Corner* vandalisée [Photographie]
Artiste Anish Kapoor
Récupéré de https://www.franceculture.fr/sculpture/anish-kapoor-veut-conserver-les-degradations-de-son-oeuvre-dirty-corner

ANNEXE S

ŒUVRE *DIRTY CORNER ?* RECOUVERT À LA FEUILLE D'OR

Chesnot (2015) *Dirty Corner* recouvert à la feuille d'or [Photographie]
Artiste Anish Kapoor
Récupéré de https://quebec.huffingtonpost.ca/2015/09/22/sculpture-anish-kapoor-recouvre-des-graffitis-antisemites-de-feuilles-d-or_n_8176352.html

BIBLIOGRAPHIE

Babelon J.-P., et Chastel A. (1980). La notion de Patrimoine. *La Revue de l'Art*.

Ballé, C. (2003). Musées, changement et organisation. *Culture & Musées, n°2. Musées et organisation*, 17-33.

De Barnier, V. et Lagier, J. (2012). La résistance à l'art contemporain. *Décisions marketing*.

Bemhamou-Huet, J. (2016). *La grande perspective d'Olafur Eliasson à Versailles*. Paris: Les Échos.

Bernadac, M. (2010). L'art contemporain au musée du Louvre. *Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques*. Colloque de l'INP, 7 octobre 2010.

Caillet, E et Jacobi, D. (2004). Introduction. *Culture & Musées. Les médiations de l'art contemporain*, 3, 13-21.

Ceva, M. (2004). L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ?. In: Culture & Musées, n°3. *Les médiations de l'art contemporain* (sous la direction de Elisabeth Caillet & Daniel Jacobi), 3, 69-96.

Chazaud, P. (1997). Marketing de la visite culturelle et implication du public. Publics et Musées, 11-12. *Marketing et musées* (sous la direction de Jean-Michel Tobelem), 39-65.

Christian, M. (1999). Le regard au Louvre : Une consommation visuelle de masse. Publics et Musées. *Le regard au musée* (sous la direction de Pascal Lardellier), 16, 25-40. Récupéré de www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1999_num_16_1_1139

Crochet-Giacometti, N. (2011). Nathalie Heinich, Guerre culturelle et art contemporain, *Une comparaison franco-américaine.* Lectures. Les comptes rendus.

Davallon, J. (2002). Comment se fabrique le patrimoine ?. *Sciences Humaines Hors-Série,* 36, 74-77.

Debecque-Michel, L. (2016). Olafur Eliasson à Versailles, *Ligeia*, 2016/2, 149-152, 5-10.

Deloche B. (2007). La Nouvelle Culture. *Histoire d'un pseudo-concept ou comment la culture est devenue patrimoine*. Paris: l'Harmattan.

Deloche, B et Mairesse, F. (2010). La question du jugement sur les expositions d'art. Culture & Musées. *Comment parler de la critique d'exposition ?* (sous la direction de Marie-Sylvie Poli), 15, 23-51.

Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir.). (2011). Patrimoine. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin.

Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir.). (2011). Public. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin.

Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir.). (2011). Médiation. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin.

Donnat, O. (1993). Les publics des musées en France. *Publics et Musées. Du public aux visiteurs (sous la direction de Joëlle Le Marec)*, 3, 29-46.

Donnat, O. (1999). Les études de publics en art contemporain au ministère de la culture. Publics et Musées. *Le regard au musée (sous la direction de Pascal Lardellier)* 16, 141-150.

Drouguet, N. et Gob, A. (2014). *La muséologie, histoire développement, enjeux actuels* (4e édition). Paris : Armand Colin.

Eick de Lima, L., Émond, A. et Dominic Marin, D. (2015). Les sources du plaisir de l'art contemporain. *Éducation et francophonie,* 43(1), 45–62. Récupéré de https://www.erudit.org/en/journals/ef/1900-v1-n1-ef01833/1030180ar.pdf

Eidelman, J. (1992) Qui fréquente les musées à Paris ? Une sociographie des publics des musées de France. Publics et Musées. *Regards sur l'évolution des musées* (sous la direction de Jean Davallon), 2, 19-47.

Eidelman, J. (1999). La réception de l'exposition d'art contemporain Hypothèses de collection. *Publics et Musées. Le regard au musée* (sous la direction de Pascal Lardellier), 16, 163-192.

Eidelman J. (2010). Quels publics pour l'art contemporain dans les monuments historiques ? *Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques*. Colloque de l'INP, 7 octobre 2010.

Établissement public du musée et du domaine national de Versailles (2008). *Dossier de presse. Jeff Koons Versailles.* Versailles.

Établissement public du musée et du domaine national de Versailles (2009). *Dossier de presse. Veilhan Versailles.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2014). *Dossier enseignants. Lee Ufan Versailles.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2016). *Olafur Eliasson - Dossier pédagogique.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2010). *Dossier de presse. Murakami Versailles*. Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2012). *Dossier de presse. Joana Vasconcelos Versailles*. Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2013). *Dossier de presse. Penone Versailles*. Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2014). *Dossier de presse. Lee Ufan Versailles*. Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2016). *Dossier de presse. Olafur Eliasson.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2018). *Dossier de presse. Sugimoto Versailles*. Versailles.

Établissement public du musée et du domaine national de Versailles (2007). *Rapport annuel d'activité 2006.* Versailles.

Établissement public du musée et du domaine national de Versailles (2008). *Rapport annuel d'activité 2007.* Versailles.

Établissement public du musée et du domaine national de Versailles (2009). *Rapport annuel d'activité 2008.* Versailles.

Établissement public du musée et du domaine national de Versailles (2010). *Rapport annuel d'activité 2009.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2011). *Rapport annuel d'activité 2010*. Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2012). *Rapport annuel d'activité 2011.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2013). *Rapport annuel d'activité 2012.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2014). *Rapport annuel d'activité 2013.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2015). *Rapport annuel d'activité 2014.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2016). *Rapport annuel d'activité 2015.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2017). *Rapport annuel d'activité 2016.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2018). *Rapport annuel d'activité 2017.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2019). *Rapport annuel d'activité 2018.* Versailles.

Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles (2011). *Venet à Versailles – Dossier enseignants*. Versailles.

Favilla. (2010, 17 septembre). L'art du Scandale. Paris : Les Échos. Récupéré de https://www.lesechos.fr/2010/09/lart-du-scandale-431545

Fédération française des sociétés d'amis de musées. (2014, Printemps*) Les Musées et leurs publics, L'Ami de Musée.*

Fourteau, C. (1996). Claude. Politiques de fidélisation, l'adhésion annuelle au musée. *Publics et Musées. Les dioramas* (sous la direction de Bernard Schiele), 9, 129-142.

Georgescu Paquin, A. (2013*). L'actualisation du patrimoine par la médiation de l'architecture contemporaine* Thèse. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Doctorat en muséologie, médiation, patrimoine.

Glicenstein, J. (2010). La critique d'exposition dans les revues d'art contemporain. Culture & Musées. *Comment parler de la critique d'exposition ?* (sous la direction de Marie-Sylvie Poli), 15, 53-72.

Glicenstein, J. (2018). Adhérer ou résister : la relation ambivalente des artistes aux musées, *Muséologies*, 9 (2), 53–67.

Gouvernement du Québec. (2000). *Rapport Arpin : Notre patrimoine, un présent du passé*. Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel du Québec. Sous la présidence de Monsieur Roland Arpin. Récupéré de https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/rapport-Arpin-complet.pdf

De Groot, R. (2018). Le musée comme terrain de création : gestes, affects, embarras et vies d'objets. *Muséologies*, 9(2), 241–266

Heinich. N. (1999). Les rejets de l'art contemporain. *Publics et Musées. Le regard au musée* (sous la direction de Pascal Lardellier), 16, 151-162.

Heinich, N. (2010). *Guerre culturelle et art contemporain, Une comparaison franco-américaine*, Hermann, coll. Société et pensées.

Hood Marilyn, G. (1994). L'interaction sociale au musée, facteur d'attraction des visiteurs occasionnels. *Publics et Musées, L'interaction sociale au musée* (sous la direction de David L. Uzzell), 5, 45-58.

Lafortune, J. (2012). *La Médiation Culturelle*, Québec : Presses de l'Université du Québec.

Lefebvre, T. (2016). Pour Kapoor, *Sociétés & Représentations.* Paris : Éditions de la Sorbonne. 41, 203-211.

Lemay-Perreault, R. (2015). La collection muséale, *Muséologies,* 7(2), 111–136.

Millet, C. (2006). *L'art contemporain : histoire et géographie*, Paris : Flammarion.

Montpetit, R. (2005). Expositions, parcs, sites : des lieux d'expériences patrimoniales. In: *Culture & Musées. Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition* (sous la direction de Serge Chaumier), 5, 111-133.

Morin, M. (2011). *La conscience est ronde, Takashi Murakami à Versailles*, Érudit, 93, 70–72. Récupéré de https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2011-n93-etc1808840/64078ac.pdf

Morisset, L. (2009). *Des régimes d'authenticité: essai sur la mémoire patrimoniale.* Québec : Presses de l'Université du Québec.

Perrée, C. (2016). S'exposer hors de ses frontières : le patrimoine contre l'art contemporain, *Cahiers des Amériques Latines. L'Équateur de Rafael Correa : transition postnéolibérale et conflictualité*, 83, 7-14

Poulot, D. (2011). Le temps des musées et le temps du patrimoine, *Hermès, La Revue*, 61, 23-29.

Ramirez Vasquez, P. (1981). L'avenir du patrimoine et le patrimoine de l'avenir, ICOM 80. *Actes de la 12e Conférence générale et de la 13è Assemblée générale du Conseil international des musées*, Paris, Maison de l'UNESCO, 52-56,

Robert, M. (2017). L'art contemporain, ses excès, ses dérives, ses succès. Paris: *Les Échos*. Récupéré de https://www.lesechos.fr/2017/10/lart-contemporain-ses-exces-ses-derives-ses-succes-185915

Roy, S. (2009). L'étude de cas. Dans B. Gauthier (dir.*), Recherche Sociale. De la problématique à la collecte de données.* Québec : Presses de l'université du Québec, 199-255.

Satre, B. (2015). *Penone à Versailles*, Critique d'art.

Schärer Martin R. (1999). La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique. *Publics et Musées*, 15, 31-43.

Tortosa, G. (2010). Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques : les contraintes. *Exposer l'art contemporain dans les monuments historiques*. Colloque de l'INP, 7 octobre 2010.

Ustinov, C. (2007). *Quel musée pour l'Art Contemporain ?,* Muséologies, 1(2), 10–40. Récupéré de https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2007-v1-n2-museo02129/1033606ar.pdf

Villeneuve, P. (2008). Jeff Koons ou l'incongru de Versailles, *Vie des arts*, 52(213), 20–21. Récupéré de https://www.erudit.org/fr/revues/va/2008-v52-n213-va1095920/58744ac.pdf

Vergara-Bastiand, A. (1999). Les publics de l'art contemporain : Le cas du Magasin de Grenoble. *Publics et Musées. Le regard au musée* (sous la direction de Pascal Lardellier), 16, 205-214.