

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
PROGRAMME DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE

LA MISE EN PÉRIL DES COLLECTIONS :  
LE CENTRE POMPIDOU, UNE ÉTUDE DE CAS

TRAVAIL DIRIGÉ (MSL-6700)

PRÉSENTÉ À MARIE FRASER

PAR

CHARLOTTE MOREAU DE LA FUENTE

AOÛT 2016

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.10-2015). 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.»

## REMERCIEMENTS

En préambule à ce travail dirigé, je souhaite adresser mes remerciements aux personnes avec lesquelles j'ai pu échanger tout au long de cette recherche.

Merci à ma directrice, Madame Marie Fraser, pour son soutien, ses suggestions et ses précieux conseils dans la recherche comme pour la rédaction.

Merci au Groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collections et impératif événementiel / The Convulsive Collections, subventionné par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), et plus particulièrement à Madame Johanne Lamoureux, chercheuse principale, aux co-chercheuses Madame Mélanie Boucher et Madame Marie Fraser ainsi qu'aux trois musées partenaires, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée d'art de Joliette. Merci pour les échanges fructueux et les ateliers qui m'ont aidée à pousser plus loin ma réflexion, en particulier celui consacré à la mise en péril comme stratégie événementielle.

Merci au Pôle archives du Centre Pompidou, et plus spécialement à Monsieur Jean-Philippe Bonilli, pour avoir facilité ce travail.

Merci à Madame Jennifer Carter et à Madame Sylvie Brière pour leur gentillesse et leur disponibilité durant ces deux années de maîtrise.

Merci à Auriane Gouzowski, pour son écoute et sa relecture attentive.

Enfin, merci à ma famille et à mon mari pour leur constant soutien.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES .....	iii
LISTE DES FIGURES .....	iv
LISTE DES SIGLES.....	v
 INTRODUCTION .....	 1
 CHAPITRE 1	
LE MUSÉE PRÉCAIRE ALBINET : MISE EN PÉRIL CONTRÔLÉE.....	7
1.1 Notions de péril.....	8
1.2 Quitter le musée pour la cité .....	11
1.2.1 L'environnement.....	12
1.2.2 Le risque humain.....	19
1.3 Les incidences de la mise en péril.....	22
1.3.1 Le cas du Dalí : questionner le musée .....	22
1.3.2 Faire évènement ? .....	26
1.4 Tableau des formes et des conditions de la mise en péril .....	29
 CHAPITRE 2	
DU PROJET D'ARTISTE À LA STRATÉGIE MUSÉALE.....	32
2.1 Les collections à la conquête du public .....	32
2.1.1 Spectacle ou démocratisation de la culture ? .....	33
2.1.2 La circulation des collections <i>hors-les-murs</i> .....	37
2.2 Le <i>Centre Pompidou Mobile</i> .....	41
2.3 <i>1 jour, 1 œuvre, 1 artiste</i> .....	47
 CONCLUSION.....	 52
 BIBLIOGRAPHIE.....	 56
 ANNEXES.....	 62
Annexe 1 : Tableau des formes et des conditions de la mise en péril .....	64
Annexes 2 : <i>Musée Précaire Albinet</i> .....	66
Annexes 3 : <i>Centre Pompidou Mobile</i> .....	73
Annexes 4 : <i>1 jour, 1 œuvre, 1 artiste</i> .....	78

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Catégories 1 et 2 du Tableau - <i>Le Musée Précaire Albinet et le Centre Pompidou Mobile</i> .....	42
Figure 2 : Catégories 3, 4 et 5 du Tableau - <i>Le Musée Précaire Albinet et le Centre Pompidou Mobile</i> .....	43
Figure 3 : Catégories 1, 6 et 7 du Tableau - <i>Le Musée Précaire Albinet et le Centre Pompidou Mobile</i> .....	44
Figure 4 : Catégories 3, 4 et 5 du Tableau – <i>1 jour, 1 œuvre, 1 artiste</i> .....	48
Figure 5 : Catégories 6 et 7 du Tableau – <i>Le Centre Pompidou Mobile et 1 jour, 1 œuvre, 1 artiste</i> .....	49
Figure 6 : <i>Le Centre Pompidou Mobile à Cambrai (2012)</i> .....	74
Figure 7 : <i>1 jour, 1 œuvre, 1 artiste à Cergy-Pontoise (2012)</i> .....	79

## LISTE DES SIGLES

ICOM Conseil international des musées

FNAC : Fond national d'art contemporain

FRAC : Fond régional d'art contemporain

UNESCO : Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

Le CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU sera abordé dans ce travail sous différents noms qui lui sont associés : Centre Georges-Pompidou, Centre Pompidou, le Pompidou, le Centre, Beaubourg ou le Musée.

## INTRODUCTION

Le 19 avril 2004, le *Musée précaire Albinet* – un musée éphémère construit en préfabriqué qui a accueilli pendant huit semaines plusieurs œuvres originales de la collection du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou – ouvre ses portes au pied d'un immeuble de la banlieue parisienne d'Aubervilliers. Pensée par l'artiste contemporain Thomas Hirschhorn et réalisée en collaboration avec les habitants du quartier, cette vaste installation fait événement dans l'histoire du Centre Pompidou et se pose comme un véritable jalon pour les différents projets hors les murs que le Musée mettra sur pied par la suite.

Cette « expérience exemplaire » (Centre Pompidou. Direction des communications, 2004) repousse les limites du musée pour permettre à des œuvres de la collection de venir à la rencontre du public. Elle a représenté un véritable défi, autant pour l'artiste que pour l'institution prêteuse, puisqu'il s'agissait d'exposer des œuvres de la collection nationale dans un milieu extérieur, dans un contexte où leur sécurité et leur conservation auraient pu être compromises. Brillamment mené, le projet, qui s'est déroulé sans incident, nous amène cependant à nous interroger sur les enjeux de cette prise de risque, que nous choisirons d'aborder ici sous le terme de *mise en péril*. Notre sujet s'est en effet développé dans le cadre d'un atelier donné par le Groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collections et impératif événementiel / The Convulsive Collections, portant sur la mise en péril des collections comme stratégie événementielle. Du vol de *La Joconde* en 1911, au voyage organisé en 2011 par le Van Abbemuseum et l'artiste Khaled Hourani d'un Picasso en Palestine (Fraser, 2016), en passant par l'initiative *Picture of the Month* de la National Gallery de Londres durant la Deuxième Guerre mondiale (Boucher, 2016), les musées semblent user de la mise en péril pour mettre en valeur leurs collections. Pour notre travail dirigé, nous avons choisi d'ajouter une nouvelle étude de cas à celles déjà répertoriées par le groupe de recherche : le Centre Pompidou, musée d'art moderne et

contemporain inauguré en 1977 à Paris. Nous avons fait du *Musée Précaire Albinet* de Thomas Hirschhorn notre point de départ dans la compréhension de ce nouvel usage des collections dans cette institution française.

Si le Centre a beaucoup développé la circulation de ses œuvres (notamment par des prêts) et de ses expositions temporaires sur le territoire national et international (Kinoshita, 2012, p. 8), le projet de Thomas Hirschhorn se démarque radicalement de ses activités habituelles. Le lieu de l'exposition n'est pas un espace muséal, mais une construction précaire située dans un environnement particulier, qui ne réunissait pas les conditions de sécurité exigées pour une conservation optimale des œuvres, selon le Code de déontologie de l'ICOM (2004). À la suite de cette expérience, le Musée mettra sur pieds deux autres projets – le *Centre Pompidou Mobile* (2011-2013) et le programme *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste* (2011-2013) – clairement revendiqués comme une suite du *Musée précaire Albinet*. Tout comme ce dernier, les œuvres de la collection seront amenées à sortir du musée pour investir d'autres terrains, un magasin de banlieue ou un centre de détention par exemple, des lieux qui, là encore, possèdent une part de risque qu'il conviendra de déterminer dans ce travail.

Le groupe CIÉCO cherche à démontrer que la mise en péril est une stratégie événementielle. En ce sens, questionner la prise de risque inhérente aux différents projets du Centre Pompidou est indissociable du cadre spatio-temporel spécifique de l'évènement. Ce terme a subi plusieurs variations de sens au fil du temps et au gré des disciplines. Ainsi, en histoire, l'évènement est « un fragment de réalité » que l'on garde en mémoire (Farge, 2002), alors qu'en philosophie, tout ce qui « a lieu » est un évènement (Greisch, 2014). L'évènement n'est pas programmé, il est au contraire surprenant, voire dérangeant, puisqu'il modifie le cours des choses (Greisch, 2014). En communication, l'évènement est programmé dans une stratégie événementielle. Il se définit par son caractère éphémère, sa portée communicationnelle et sa capacité à fidéliser et à élargir les cibles, que sont les visiteurs pour les institutions muséales



(Tobelem, 2011, p. 47). C'est dans ce champ que les muséologues inscrivent aujourd'hui l'évènement au musée, les manifestations les plus évidentes de ce phénomène étant les expositions temporaires, symboles de l'ère de l'évènement. François Maïresse fait débiter cette période en 1977 avec l'ouverture du Centre Pompidou, en raison de son architecture, de la diversification de ses fonctions (musée, bibliothèque, salle de concert et cinéma) et de sa programmation culturelle foisonnante. Il est considéré par l'auteur comme un « musée spectaculaire » (Maïresse, 2002, p. 129). Les institutions, en adoptant ce « tournant communicationnel », se sont rapprochées « du monde du spectacle, dont le fonctionnement repose sur des présentations par nature temporaires [...] » (Tobelem, 2011, p. 46). Une décision qui semble aller à l'encontre de la nature même du musée :

Comment expliquer cette évolution qui constitue presque un oxymore : le développement d'activités événementielles (donc ponctuelles et de courte durée) dans des lieux voués à la permanence et à la conservation d'œuvres dans la très longue durée ? (Tobelem, 2011, p. 47)

Les enjeux économiques, l'impératif de la demande et la multiplication de l'offre culturelle auraient amené les musées à développer des stratégies événementielles et à accroître le nombre et l'importance des expositions temporaires, délaissant ainsi les collections permanentes. Les différentes études de public réalisées au cours des dernières années ont pointé, en réaction à ce phénomène, un désintérêt et une méconnaissance du public pour les collections permanentes (Lemieux, 2014). Afin de faire face à cette réalité, plusieurs musées ont développé, et ce de plus en plus fréquemment depuis les années 2000, des stratégies destinées à redynamiser les collections<sup>1</sup>. Afin de répondre à la situation, les musées ont donc élargi le champ de l'événementiel en faisant intervenir l'évènement dans les collections.

---

<sup>1</sup> Le Groupe de recherche et de réflexion CIÉCO en a répertorié 8 : la carte blanche, la singularisation, la mise en péril, l'architecture muséale, le redéploiement, les stratégies de reprises, les collections performées et la collection comme décor (Lamoureux *et al.*, 2016).

Pour le Centre Pompidou, Alfred Pacquement, directeur de 2000 à 2013, parle d'une « tendance des accrochages d'une collection permanente à se transformer ou se travestir en exposition » (2007, p. 177). Par « exposition », il entend « exposition temporaire » qu'il définit dans le même article comme un événement. Le musée adopterait ainsi des stratégies pour faire entrer l'évènement dans ses collections permanentes. En nous basant sur cette déclaration d'Alfred Pacquement et sur les travaux du groupe CIÉCO, nous verrons que la mise en péril est en effet une stratégie événementielle mise en place par le Centre. Nous en ferons la démonstration avec l'analyse de trois expositions et tenterons de répondre à la question suivante : quelles sont les formes et les conditions de la mise en péril ? Nous avançons ici l'hypothèse que l'événementiel est une situation essentielle à son développement, tout comme la mission de démocratisation du Centre telle que pensée par l'initiateur du Musée, le président français Georges Pompidou.

La question ci-dessus est au cœur de cette recherche qualitative qui interroge la mise en péril. Elle sera fondée sur une étude de cas et étayée par l'analyse de trois exemples spécifiques. Il est intéressant de noter, d'entrée de jeu, que ces projets figurent tous dans la section « Évènement »<sup>2</sup> du site internet du musée, où se retrouvent les expositions temporaires, plutôt que dans la section « Œuvre » où sont regroupées les expositions de la collection. La recherche s'est ensuite construite autour de deux méthodes, bibliographique et documentaire. La recherche bibliographique a consisté en un approfondissement théorique de la question de la mise en péril, qui n'est que peu abordée par la littérature actuelle. La notion d'évènement étant apparue au fil de nos recherches sur le Centre Pompidou, nous avons aussi effectué un survol de ses différentes définitions, sans toutefois les approfondir, puisqu'il s'agit ici de comprendre les liens entre mise en péril et

---

<sup>2</sup> Pour effectuer une recherche dans les collections sur le site internet du Centre Pompidou, il nous est proposé, en date du 20 juin 2016, de sélectionner un de ces quatre choix : Œuvre, Personne/collectif, Évènement ou Dossier pédagogique.

événementiel, et non pas de présenter l'évolution du terme et ses différentes implications dans le milieu muséal.

La recherche documentaire a, quant à elle, été effectuée grâce à une recherche indirecte, par le biais de documents mis à disposition du public (coupures de presse, bilans d'activités, articles et ouvrages traitants du contexte des projets sélectionnés), mais aussi par une recherche directe au Pôle archives du Centre Pompidou, avec la consultation sur place de documents spécifiques aux projets. La première méthode, indirecte, permet d'aborder le problème dans son ensemble, de chercher d'une manière large afin de récolter le plus d'informations possible, alors que la seconde est directement liée à l'existence d'un événement précis (Loubet del Bayle, 2000, p. 168). Ayant déterminé nos trois exemples, nous avons pu accéder aux dossiers du *Musée Précaire Albinet* et aux informations non confidentielles qu'ils contenaient, ainsi qu'à quelques documents du *Centre Pompidou Mobile* (dossiers d'architectes et notes de réunions), mais pas à ceux du programme *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste*. En effet, les documents concernant les projets récents ne sont pas tous versés aux archives, le personnel ayant travaillé à leur élaboration étant encore en poste au moment de notre visite en avril 2016. De plus, et par respect des règles de confidentialité du Pôle archives, nous ne pouvons présenter les documents consultés en annexe de ce travail, sauf mention du contraire.

L'analyse du contenu des documents a permis de mettre en avant des informations importantes relatives à la mise en péril et à l'événementiel. Les informations recueillies ont ensuite été répertoriées dans un tableau comparatif composé de sept catégories : 1) acteurs, 2) objectifs, 3) facteur de la mise en péril, 4) type de dangers présumés, 5) solutions, 6) modalités événementielles et 7) conditions de la mise en péril. Ce tableau nous a permis d'étudier et de comparer les formes de mise en péril, et de préciser les stratégies relatives à chaque projet. Il semble important de préciser ici que notre objectif n'est pas d'imputer la responsabilité de la mise en péril de la

collection au Centre Pompidou, ni de juger de ses politiques, il s'agit d'observer ses conditions d'apparition dans les trois expositions à l'étude.

Ce travail dirigé est divisé en deux parties. La première vise à définir ce que nous entendons par mise en péril, avant de répertorier les facteurs en jeu dans l'étude du *Musée précaire Albinet* (2004). Nous examinerons les conditions relatives à l'apparition du phénomène et ses incidences sur le musée. Nous montrerons ensuite, dans la deuxième partie, comment ce projet d'artiste a permis au Centre Pompidou de développer une stratégie événementielle autour du déplacement des œuvres de sa collection dans des lieux non muséaux. Cela en rattachant l'histoire du Centre à celle de l'évènement, avant d'aborder la circulation des collections comme stratégie et la place de la mise en péril. Nous nous attarderons plus spécifiquement sur deux exemples complémentaires : le *Centre Pompidou Mobile* (2011-2013) et le programme *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste* (2011-2013).

## CHAPITRE 1

### LE MUSÉE PRÉCAIRE ALBINET : MISE EN PÉRIL CONTRÔLÉE

Après plus d'un an de préparation, le *Musée Précaire Albinet* a vu le jour dans le quartier du Landy à Aubervilliers en banlieue parisienne. L'artiste contemporain d'origine suisse Thomas Hirschhorn a été invité par les Laboratoires d'Aubervilliers – lieu de création et de diffusion artistique basé à Aubervilliers (France) – à réaliser un projet dans l'espace public. Yvane Chapuis, alors codirectrice des Laboratoires<sup>3</sup>, fait part à l'artiste de son « intérêt pour des expériences artistiques menées hors des espaces de protection que sont les musées [...] » (Chapuis, 2005). En réponse, Thomas Hirschhorn propose de construire un musée précaire dans la cité, à l'entrée gratuite, pouvant accueillir et présenter les œuvres originales des grands noms de l'histoire de l'art moderne<sup>4</sup>. Le Centre Pompidou sera sollicité pour le prêt des œuvres, et Alfred Pacquement, alors directeur du Musée, donnera son accord de principe sous réserve de la faisabilité du projet<sup>5</sup>. Le prêt comportait en effet des risques pour le Centre, principalement en raison de deux facteurs étroitement liés sur lesquels nous allons nous pencher dans ce chapitre : « l'environnement » et « les risques humains », selon la classification de Guillemard et Laroque (1999, p. 12). Plusieurs menaces ont pesé sur les œuvres, et nous verrons comment elles ont été maîtrisées sans pour autant disparaître totalement, faisant de ce cas d'étude une mise en péril réelle, mais contrôlée. Mais avant de nous attarder aux spécificités du *Musée Précaire Albinet*, il convient de circonscrire ce que nous entendons par la mise en péril.

---

<sup>3</sup> La liste des principaux intervenants du projet est disponible en annexes 2.

<sup>4</sup> La liste des œuvres exposées est disponible en annexes 2.

<sup>5</sup> Nous nous intéressons ici plus spécifiquement aux œuvres prêtées par le Centre Pompidou, mais certaines d'entre elles sont prêtées par Fonds national d'Art contemporain (FNAC). Cependant, comme le FNAC attend la décision du Centre et suit le contrat de prêt établi par celui-ci, nous avons décidé de nous pencher uniquement sur les interventions du Centre Pompidou dans ce travail.

## 1.1 Notions de péril

En péril, est défini dans le dictionnaire de la langue française comme une « Situation dans laquelle se trouvent quelqu'un ou quelque chose dont l'existence même est menacée » (Larousse, 2016). D'un point de vue muséal, cela signifierait qu'un objet de la collection se retrouverait dans une situation de risque pouvant porter atteinte à sa conservation, voire à sa survie. Une œuvre mise en péril est donc placée, volontairement ou involontairement, dans des conditions qui ne rendent pas optimale sa préservation, ce qui remet en question sa permanence. Préserver un objet, une action mise en place dès son acquisition par le musée, c'est le protéger des risques potentiels. Yves Bergeron nous donne un aperçu de ces dangers qui peuvent influencer l'état des objets :

Préserver signifie protéger une chose ou un ensemble de choses de différents dangers tels que la destruction, la dégradation, la dissociation ou même le vol ; cette protection est assurée notamment par le rassemblement, l'inventaire, la mise à l'abri, la sécurisation et la remise en état. (Bergeron, 2011, p. 453)

D'autres situations de mise en danger sont répertoriées par l'UNESCO dans la liste du patrimoine mondial en péril, dans la section des « biens culturels », publiée dès 1972. Cette liste est divisée en deux catégories : « péril prouvé », où se classe un bien menacé par « un danger précis et imminent », et « mise en péril », où se trouve un bien confronté à des menaces qui « pourraient avoir des effets nuisibles sur ses caractéristiques essentielles » (UNESCO, s.d). Pour la présente recherche, nous mettons de côté les objets en situation de péril prouvé pour nous intéresser plus spécifiquement à la mise en péril, où le verbe pouvoir au conditionnel joue un rôle primordial. Les biens « pourraient » être en situation de péril, ils ne sont pas en péril. Ils se situent ainsi à la frontière entre leur situation habituelle et une situation de risque, sans pour autant être radicalement d'un côté ou de l'autre. Si la menace

devenait imminente pour l'objet et que celui-ci s'en trouvait altéré, il passerait alors dans la catégorie péril prouvé.

L'UNESCO répertorie plusieurs conditions et contextes pouvant mener à la mise en péril d'un bien culturel : modification du statut juridique du bien, problèmes inhérents à la politique de conservation, projets d'urbanisme et d'aménagements du territoire, conflits armés et facteurs environnementaux (UNESCO, s.d.). Denis Guillemard et Claude Laroque, dans leur *Manuel de conservation préventive* (1999), regroupent quant à eux les risques de dégradation d'une collection muséale sous le terme de « facteurs actifs » (p. 11). Ceux-ci sont répartis par les auteurs dans trois catégories de risques : les catastrophes naturelles, l'environnement et les risques humains (p. 12). En tant qu'actifs, ces différents facteurs agissent en permanence, seuls ou combinés, et peuvent mener à la mise en péril d'une collection s'ils ne sont pas évalués, contrôlés ou annihilés.

Il faut ici remarquer que, dans la plupart des cas proposés, les facteurs de risques actifs sont tous extérieurs à la volonté du musée. Citons par exemple les incendies, les inondations, les vols ou bien la destruction en temps de guerre. La mise en péril est subie et l'institution doit y faire face. Comme le souligne Anne Quillien, le musée est le haut lieu de la protection du patrimoine :

Étant donné la valeur culturelle, historique et artistique inestimable des collections publiques, le caractère fragile et irremplaçable du patrimoine, et la nécessité déontologique de les préserver pour les générations futures, une des obligations essentielles du musée est de créer et d'entretenir un environnement protecteur pour les objets dont il est responsable. (Quillien, 2012)

Or, comme l'indique André Gob en ouverture de son propos dans l'ouvrage *Les musées au-dessus de tout soupçon* (2007), dans lequel il répertorie les initiatives et les stratégies de résistances du musée en période de guerre : « Le musée est au-dessus de

la mêlée, dirait-on. À y regarder d'un peu plus près cependant, on constate qu'il est aussi un acteur dans le conflit. » (Gob, p. 15). La série *Picture of the Month* de la National Gallery de Londres, initiée durant la Seconde Guerre mondiale est un exemple notoire. Alors que les collections du musée ont été déplacées dans des mines dès 1942 (Gob, 2007, p. 75) suite aux risques de bombardements, le musée, en réponse à l'appel d'un citoyen, a participé à l'effort de guerre en présentant chaque mois une œuvre de la collection dans les salles vides du musée (Boucher, 2016). Nous sommes ici en présence d'un cas où le musée, en s'impliquant politiquement et socialement, a volontairement mis en péril certaines œuvres de sa collection face à un danger bien réel, celui des bombardements. Les risques ont néanmoins été évalués puisque le choix des œuvres, qui découlait d'un sondage publié dans les journaux, a été fait en fonction des niveaux de risque, et quelques œuvres ont été retirées en raison d'alertes élevées de bombardements (Boucher, 2016). Le musée devient ici acteur de la mise en péril et le danger que courent les œuvres, contrôlé par lui.

Dans un contexte comme celui du « tout événement » (Lamoureux *et al.*, 2016) où les expositions temporaires prennent le pas sur les expositions permanentes et où la diffusion est la condition de survie du musée, la volonté de participer à certains projets pour mettre en valeur les collections, peut parfois conduire à la mise en péril. Pour Francis Haskell, dans le *Musée éphémère : Les Maîtres anciens et l'essor des expositions* (2002), les prêts d'œuvres à répétition et l'intense circulation des chefs-d'œuvre, exacerbés depuis l'essor des grandes expositions, sont vus comme des situations de risque. Il souligne aussi que la responsabilité du musée est engagée dans cette décision de prêter et de faire circuler un chef-d'œuvre :

Les exceptions sont de plus en plus nombreuses aux listes de « trésors nationaux » ou de chefs-d'œuvre absolus à ne jamais prêter, au laps de temps maximal pendant lequel une œuvre peut voyager, à l'interdiction de prêter des peintures sur bois. Devenues « directives », les règles sont régulièrement ignorées. On répugne vivement à l'admettre ou à se demander comment donner un coup



d'arrêt à cette tendance. Tout incite à prêter : les pressions, qui étaient politiques dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, émanent désormais des musées eux-mêmes avec leurs impératifs publicitaires et financiers. (Haskell, 2002, p. 192)

Le musée est amené à risquer la vie de ses objets. Il serait donc, ainsi, un des acteurs de la mise en péril.

## 1.2 Quitter le musée pour la cité

Au café, il [Thomas Hirschhorn] nous dévoilera donc son projet. Il voulait amener des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art dans une cité. Il prit pour exemples l'urinoir de Duchamp et le *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch. J'étais gênée par l'aspect héroïque d'une telle idée. [...] Comment envisageait-il pouvoir conduire les trésors de la culture occidentale à quitter leurs temples pour un quartier pauvre ? (Chapuis, 2005)<sup>6</sup>

C'est le caractère unique des objets qui justifie leur protection. Le musée est généralement admis comme le gardien des trésors du patrimoine<sup>7</sup> et est, par le fait même, garant de leur préservation. L'acquisition d'un objet ou d'une œuvre implique la mise en place d'un plan de conservation préventive. Leur exposition doit ainsi nécessairement prendre en compte toutes les contraintes techniques, afin d'éviter au maximum les risques de dégradations ou de pertes.

Dans le cas du *Musée Précaire Albinet*, il y avait deux catégories de risques susceptibles de mettre en danger les œuvres du Centre Pompidou dans le quartier du

<sup>6</sup> Pour répondre au caractère unique du projet, un ouvrage tout aussi inédit sera édité par les Laboratoires d'Aubervilliers en 2005. Il contient une grande partie des archives du *Musée Précaire Albinet* (celles de l'artiste, des Laboratoires et du Centre Pompidou) commentées par Yvane Chapuis. Ce livre retraçant l'ensemble du projet a été notre principale source d'informations.

<sup>7</sup> En France, les œuvres appartenant aux collections publiques françaises sont identifiées comme « trésor national » par le Ministère de la Culture et de la Communication.

Landy. Pour les définir, nous avons conservé deux des groupes de la classification de Denis Guillemard et de Claude Laroque (1999, p. 12), à savoir l'environnement et les risques humains<sup>8</sup>.

### 1.2.1 L'environnement

Pour les deux auteurs, l'environnement des collections est une variable fondamentale qui intervient dans le processus de conservation préventive d'un objet muséal. Exposer une œuvre dans un espace stable diminue les chances de dégradations. En revanche, si le milieu n'est pas sûr, les facteurs de risque augmentent. Pour Denis-Michel Boell, la conservation ne porte pas seulement sur l'objet, mais englobe aussi son environnement (Boell, dans Gob et Drouguet, 2003, p. 128). Le musée doit s'assurer d'offrir à ses collections un milieu qui soit en adéquation avec les normes de conservation. Dans le projet de Thomas Hirschhorn, la question de l'environnement est particulièrement déterminante, puisque les œuvres prêtées par le Centre Pompidou ont été sorties des réserves, de leur milieu contrôlé habituel<sup>9</sup>, pour être déplacées et exposées dans un lieu qui ne réunissait pas les conditions nécessaires à leur conservation : une cité. C'est la combinaison du déplacement des œuvres hors du musée dans un lieu d'exposition non adéquat qui constitue le premier facteur de risque sur lequel nous allons nous pencher.

---

<sup>8</sup> Ils définissent trois catégories de risques, chacune ayant plusieurs facteurs : la catégorie « environnement » avec comme facteurs le climat, la lumière, la pollution et les infestations ; celle des « risques humains » avec la négligence, l'incompétence et la malveillance. La troisième catégorie, « les catastrophes naturelles », regroupe les tremblements de terre, les inondations et les incendies.

<sup>9</sup> Nous utilisons ici le terme habituel et non naturel, puisque l'objet est soustrait de son milieu naturel pour être placé dans un environnement artificiel : celui du musée (Gob et Drouguet, 2003, p. 128).

La cité Albinet désigne une zone urbaine située à la périphérie de la ville de Paris, un quartier défavorisé et perçu comme dangereux, en particulier depuis la crise des banlieues en France qui a progressivement évolué avant d'éclater en 2005.

Même s'il ne faut pas faire d'amalgame entre tous les espaces périurbains, il reste que de nombreux quartiers, bien souvent de type grands ensembles d'habitat social, situés pour la plupart à la périphérie des villes, sont l'objet depuis une trentaine d'années d'une lente et progressive dégradation et marginalisation (vieillesse du cadre bâti, détérioration des espaces publics, déliquescence du lien social, relations interethniques conflictuelles, développement des actes d'incivilité, pratiques toxicomaniaques en progression constante...). (Stébé, 2010)

Ce lieu peu commun pour exposer les œuvres d'une collection nationale a été le sujet de plusieurs discussions avec le Centre et son service de sécurité, mais aussi avec la compagnie d'assurance, qui ne pouvait évaluer adéquatement les risques (Chapuis, 2005). En effet, dans le projet initial, l'artiste n'avait pas prévu d'équipe de sécurité extérieure ni de gardiennage, mis à part la présence sur le site des jeunes du quartier impliqués dans le projet. Thomas Hirschhorn souhaitait ainsi intégrer la communauté. Or, comme le spécifie Jean-Marc Stébé (2010), les différentes études et statistiques effectuées par la police et la gendarmerie, entre 1983 et 2005, montrent une nette progression de la délinquance, des crimes et des délits dans les banlieues parisiennes. Le climat à Aubervilliers n'était donc pas favorable pour exposer des œuvres originales sous la seule surveillance d'une équipe de quartier :

Nous savions en effet que le *Musée Précaire Albinet* était source de désaccords à l'intérieur de l'institution. Il était question de la responsabilité de la protection du patrimoine national. Dans un tel contexte, tout sur le site apparaîtra contraire à la sécurité des œuvres – de la barre Albinet avec son appartement brûlé au 5<sup>e</sup> étage au long mur visiblement instable qui bordait le terrain sur lequel devait être construit la structure du Musée, en passant par l'état insalubre des rues adjacentes. Sans compter le son des mobylettes qui

pétaradaient alentour et de la musique un peu trop forte qui émergeait d'une voiture garée en double file. (Chapuis, 2005)

Ce choix de l'artiste, de faire une exposition dans une cité, est inspiré par la réalisation de ses différentes installations dans l'espace public, qui prennent place dans des lieux inhabituels. Elles ont été créées – pour la plupart – conjointement avec les populations locales et construites avec des matériaux pauvres. *Lascaux III*, une installation réalisée avec des étudiants et présentée en 1997 dans un lieu de restauration rapide bordelais, sur une invitation du Frac Aquitaine et de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux en est un exemple ; tout comme le *Deleuze Monument*, construit au cœur de la cité de Champfleury à Avignon dans le cadre de la manifestation internationale *La Beauté* (2000) ; ou encore le *Bataille Monument*, conçu en 2002 pour la Documenta 11 de Kassel, dans un quartier turc de la ville. Le « musée satellite » *Skulptur Sortier Station*, réalisé pour l'exposition *Skulptur Projekt* à Münster (Allemagne) en 1997, et entré en 2000 dans la collection du Centre Pompidou, se pose quant à lui comme un véritable précédent au *Musée Précaire Albinet*. Il s'agit d'un musée de bois et de carton, dans lequel sont présentées des répliques de sculptures, des vidéos et des coupures de magazine. En 2001, pour sa première présentation après son acquisition par le Centre, il a été installé au cœur de la ville de Paris, à la station Stalingrad, sous le métro aérien, et sans aucun dispositif de sécurité (Piron, 2002). Selon la volonté de l'artiste, l'œuvre, bien qu'extrêmement fragile à cause des matériaux utilisés, ne peut pas être montrée dans un cadre institutionnel (Piron, 2002), elle doit obligatoirement s'inscrire dans l'espace public. C'est une mise en péril nécessaire afin de rendre au travail son autonomie (Piron, 2002), et qui a permis de créer une rupture entre l'œuvre de musée et son lieu de présentation. L'art a un rôle à jouer dans la société, un rôle qu'il ne peut pas exercer dans la collection, mais seulement en dehors de celle-ci. Le Centre Pompidou, en faisant l'acquisition de cette œuvre avec ses clauses spécifiques, a reconnu cette particularité du travail de Thomas Hirschhorn. Ainsi, non seulement le *Musée*

*Précaire Albinet* s'inscrit ainsi dans la pratique de l'artiste, mais il se positionne aussi dans la continuité de *Skulptur Sortier Station*, faisant du Centre Pompidou un collaborateur conscient des problèmes que soulèvent les œuvres de Thomas Hirschhorn pour un musée.

Le deuxième facteur de risque que nous avons répertorié dans la catégorie environnement est relatif au bâtiment du *Musée Précaire Albinet*. En adéquation avec l'idée de faire un musée éphémère, aucun des édifices existants du quartier n'a été sélectionné par l'artiste. Pour construire son musée, Thomas Hirschhorn a en effet privilégié l'utilisation de matériaux pauvres, comme le bois ou le plastique (Chapuis, 2005), des éléments facilement recyclables et rapidement démontables, pour la plupart issus de la vie quotidienne, mais qui ne garantissaient ni une préservation optimale des œuvres ni leur sécurité<sup>10</sup>. En effet, un bâtiment de bois et de plastique n'aurait jamais résisté à un incendie par exemple, et il aurait été extrêmement facile à vandaliser. Le faible niveau de sécurité du bâtiment, combiné à l'appréhension du lieu, a été pointé par l'assureur comme un aspect à revoir (Chapuis, 2005). De plus, les œuvres doivent être conservées et présentées dans un climat adéquat (variations hygrométriques) et sous un éclairage spécifique afin de ne pas subir de dégradations ou de détériorations, ce qu'une construction en matériaux pauvres ne permet pas.

Alfred Pacquement, dans une note à l'attention de Bruno Racine, alors président du Centre Pompidou, spécifie qu'il s'agit d'une demande de prêt d'œuvre « non orthodoxe », qui « pose un certain nombre de défis pour le Centre » (Pacquement, Note à l'attention de Bruno Racine, dans Chapuis, 2005). Les correspondances internes des archives du Centre laissent aussi entendre que la notion de risque était très présente, du début à la fin du projet, ce qui a fait l'objet de plusieurs rencontres et

---

<sup>10</sup> L'artiste est en effet reconnu pour son esthétique du « bricolage ». Utilisation de matériaux utilitaires (carton, bois, plastique, scotch, etc.), assemblage et précarité sont autant de caractéristiques de son travail, tout comme ses prises de positions politiques (Poulin, 2012).

discussions, en raison notamment de l'environnement non adéquat pour exposer des œuvres originales (Pôle archives, 2005 010/006 et 2005 005/054). Les questions de sécurité ont pris une telle ampleur que le projet a dû être repoussé de plusieurs mois. La présentation des collections dans un lieu non muséal et complètement hors-norme nécessitait la rédaction d'une entente à la mesure du projet. Le contrat est ainsi beaucoup plus détaillé qu'un contrat normal de prêt, puisqu'il prend en compte cette situation extraordinaire. Mais avant d'en arriver à un accord, le Pompidou a dû faire plusieurs évaluations des risques. Comme le soulignent Denis Guillemard et Claude Laroque, ce choix du Musée vient appuyer une situation jugée menaçante :

Elle [l'évaluation] sous-entend 2 choses : d'une part qu'une situation est ressentie comme non conforme à un idéal ou à un modèle, que d'autre part l'on se donne les moyens d'action pour apporter les changements nécessaires. (Guillemard et Laroque, 1999, p. 13)

Les deux expertises effectuées par l'assurance et le service de sécurité du Centre (Chapuis, 2005) sur les lieux du *Musée Précaire Albinet* nous permettent de considérer la situation, et en particulier l'environnement, comme un facteur de risque élevé. Le Musée et la compagnie d'assurance ayant choisi d'évaluer la situation, nous pouvons avancer que le facteur environnement a été pris en considération par le Centre avant de faire le choix d'intégrer le projet<sup>11</sup>. En ce sens, il accepte la mise en péril. Il faut cependant nuancer cette affirmation puisque, comme l'indique Jonathan Ashley-Smith, à propos de la gestion du risque :

It is necessary to make assessments of risk in order to manage risk.  
Managing risk means taking steps to prevent or minimize the

---

<sup>11</sup> Il est ici important de noter que le Centre Pompidou, en tant que musée d'État dont le statut est régi par un décret (Décret n°92-1351 du 24 décembre 1992), n'est pas propriétaire de sa collection, mais en assure la garde. En plus de l'autorisation du président du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, ici Bruno Racine, une autorisation du ministère de la Culture et de la Communication est également requise pour ce type de prêt, qui sort des cadres énoncés par le Décret n°81-240 du 3 mars 1981 relatif aux prêts et aux dépôts d'œuvres des musées nationaux.

possibility of undesirable future states. Managing risk must also include devising procedures to deal with the effects of unwanted events that cannot be preventing. (Ashley-Smith, 2011, p. 39)

L'évaluation des risques vient démontrer que les objets font face à une situation dangereuse, celle-ci peut cependant être encadrée grâce à un programme de gestion des menaces. Nous pouvons ainsi parler de mise en péril contrôlée, même si le risque ne sera jamais totalement écarté. C'est la capacité des acteurs à le prévoir et à le gérer qui sera déterminante. Le contrat établi par le Centre<sup>12</sup>, qui fera suite au dossier de sécurité revu par les Laboratoires et l'artiste, est l'outil le plus important pour maîtriser le risque. C'est lui qui vient énoncer et encadrer les situations menaçantes, réelles ou possibles, pour les œuvres et qui spécifie les conditions à respecter pour y pallier. Le Musée est conscient du danger et de la complexité du projet, mais s'engage à y participer sans pour autant mettre de côté sa responsabilité comme gardien du patrimoine.

Face aux arguments du Centre Pompidou et au retard du projet, Thomas Hirschhorn a envisagé plusieurs alternatives, dont celle de remplacer les œuvres originales par des copies. Cette solution, proposée aux habitants du quartier, sera rejetée à l'unanimité (Chapuis, 2005), ce qui vient confirmer l'implication nécessaire du Musée. Afin de respecter l'intégrité du projet, qui était de faire exister l'art en dehors des frontières, tout en respectant les politiques de conservation et de sécurité muséales, l'artiste et le Centre ont cherché et trouvé un terrain d'entente : le compromis. Concernant le lieu, les assurances ont exigé qu'une équipe de sécurité extérieure soit engagée pour assurer la sécurité des œuvres (jour et nuit) en coordination avec le commissariat de police du quartier. La reformulation du dossier de sécurité a ainsi permis de réduire le degré de risque environnemental, passant de réel et élevé à un niveau acceptable, comme nous avons pu le constater dans la correspondance interne du projet (Pôle

---

<sup>12</sup> Une copie du contrat est disponible dans l'ouvrage édité par les Laboratoires d'Aubervilliers.

archives, 2005 010/005). La menace ne sera jamais totalement écartée, elle relève dorénavant de l'imprévu, mais elle est encadrée et des précautions ont été prises pour assurer la sécurité des œuvres. Chacun de ces points concernant la sûreté du lieu et des œuvres sera spécifié dans le contrat (Contrat, Article 12, dans Chapuis, 2005).

Concernant le bâtiment, l'artiste a opté pour une construction modulaire de type Algeco, une construction solide préfabriquée.

Au fur et à mesure de l'avancement du projet, les questions de sécurité devenant de plus en plus prégnantes, de nombreuses options garantissant une meilleure sécurité seront évaluées : scellement au sol et renforcement du module Algeco, utilisation de matériaux ignifugés, pose d'une alarme et d'une seule porte. (Chapuis, 2005)

L'Algeco a été surélevé et scellé afin de répondre à toutes les normes de sécurité requises par l'assureur et le Centre. Afin de respecter les politiques de conservation, l'Algeco a aussi été mis aux normes avec un système de climatisation et un éclairage conformes aux conditions d'exposition muséale. Là encore, l'Article 14 du contrat spécifie les conditions de présentation requises pour l'exposition des œuvres (Contrat, Article 14, dans Chapuis, 2005). Le risque, élevé au début du projet, est devenu acceptable suite à ces modifications. Le *Musée Précaire Albinet* devant être construit de toutes pièces, il pouvait être conçu de manière à répondre aux normes sans difficulté majeure. Cependant, comme il s'agissait avant tout d'un projet d'artiste, toucher au bâtiment revenait à toucher à l'œuvre et à ses qualités matérielles et esthétiques. Thomas Hirschhorn souhaitait, par exemple, utiliser des matériaux « pauvres » parce qu'ils font partie intégrante de sa démarche, ce qui impliquait de ne pas construire un musée solide et durable. Il s'est cependant plié aux exigences du Centre, tout en essayant de garder le côté « bricolage » propre à son travail. Mais lorsque le Musée a proposé d'ajouter un sas de sécurité au bâtiment afin de minimiser les variations de température, Thomas Hirschhorn a préféré ne rien changer (Chapuis,



2005). Afin de respecter le travail de l'artiste, le Musée n'insistera pas davantage, et ce même si ce dispositif aurait contribué à réduire le risque de dégradation des œuvres et à encadrer une variable imprévisible.

### 1.2.2 Le risque humain

Pour Thomas Hirschhorn, l'implication des habitants est essentielle. Ce musée édifié dans l'espace de leur quartier devait être construit à la fois pour eux et par eux. Il y avait en effet une dimension participative au projet : une équipe de jeunes du quartier devait aider à mettre en place le musée et devait réaliser les tâches essentielles à la mise en exposition :

En plus de cette demande de prêt – bien entendu non orthodoxe – Thomas Hirschhorn a le but de constituer une équipe de 16 personnes recrutées dans la cité Albinet pour l'organisation et la gestion de son Musée Précaire. Dans son dossier il explique qu'il aimerait que ces personnes prennent en charge l'emballage, le transport, l'installation et le gardiennage des œuvres. Nous avons rencontré l'artiste pour lui expliquer que nous devons trouver un compromis sur cette vision du projet à cause des exigences de notre assureur qui nous oblige d'utiliser des prestataires professionnels pour toute manipulation de la collection. (Pacquement, Note à l'attention de Bruno Racine, dans Chapuis, 2005).

Si le Centre Pompidou ne pouvait pas prêter les œuvres dans de telles conditions, c'est avant tout parce qu'un personnel qualifié est requis pour s'en occuper, de leur sortie des réserves à leur retour. Les risques liés à leur manipulation sont en effet nombreux, en particulier lorsque les œuvres doivent être déplacées des réserves pour être accrochées dans un lieu autre que les salles du musée. Une mauvaise manipulation n'est pas exclue lors des opérations de déballage, d'accrochage, de démontage et de réemballage, même lorsqu'elles sont effectuées par les professionnels compétents ; c'est pourquoi il est indispensable d'avoir une formation

spécifique pour y prendre part<sup>13</sup>. Chaque personne en lien avec les œuvres doit en effet être capable d'anticiper la menace et, si celle-ci est inévitable puisqu'elle est parfois imprévisible, y faire face. C'est une grande responsabilité qu'il était ici fondamental, pour respecter le projet, de partager avec des jeunes non qualifiés.

Un tel transfert des responsabilités n'allait pas de soi dans une institution [...] où la profession s'enorgueillit d'appliquer les règles de conservation préventive qui consistent à anticiper le moindre événement comportant un risque pour la vie des œuvres. (Chapuis, 2005)

Le Centre, afin de contrôler le risque de dégradations sur les œuvres qui ici était trop élevé, a proposé d'accueillir au musée une équipe constituée de douze jeunes, pour les sensibiliser et les former aux divers métiers requis pour l'exposition sur une période de plusieurs semaines.

Il [l'homme] est le plus imprévisible des facteurs et son pouvoir destructif peut-être important et rapide. Il est lié à l'usage des collections et aux mauvais comportements dans leur exploitation : négligence, incompetence, malveillance. (Guillemard et Laroque, 1999, p. 12)

En contrôlant le facteur humain, en responsabilisant les jeunes – puisqu'ils sont devenus à leur tour les gardiens de ce trésor national – et en leur offrant une formation professionnelle, le Musée s'assurait de ne pas laisser les œuvres être manipulées par un personnel incompetent. La responsabilité du conservateur et des équipes du Centre se déplace ainsi des professionnels chargés de la conservation du patrimoine à une équipe des jeunes de la cité, ce qui représente une autre forme de mise en péril. La protection du patrimoine est laissée entre les mains d'un tiers. Cependant, et grâce à la formation qui vient encadrer le risque, la mise en péril est, là

---

<sup>13</sup> Voir le tableau n°8 de Denis Guillemard et Claude Laroque (1999, p. 67) qui répertorie les opérations à risque lors d'une exposition et les risques encourus lors de chacune d'entre elles (variations climatiques, manipulation des objets ou chocs).

encore, contrôlée. La menace n'est pourtant pas complètement évacuée puisque, comme nous l'avons vu, les jeunes sélectionnés pour faire la formation sont tous issus de la cité Albinet. Ils font face à de nombreux problèmes au quotidien. Cette jeunesse, que l'on pourrait qualifier de jeunesse en difficulté, flirte parfois avec la délinquance et connaît « des difficultés d'insertion sociale et professionnelle. » (Stébé, 2010). Quelques problèmes sont ainsi survenus lors de la formation au Centre Pompidou. S'ils n'étaient pas très importants, ils ont cependant généré « des inquiétudes au sein du service [...] qui faisait valoir que cette équipe qui allait se voir confier d'importantes responsabilités [...] devait apprendre à se maîtriser. » (Chapuis, 2005).

Afin de pallier à toute éventualité, le contrat signé par le Centre et les Laboratoires spécifiait qu'un encadrement par le personnel spécialisé du Musée serait mis en place pour accompagner les jeunes lors du montage et du démontage. Le contrat précisait aussi que ces deux étapes devraient être faites en présence du conservateur du Centre et de la co-directrice des Laboratoires de l'époque (Contrat, Article 9, dans Chapuis, 2005). Quant au transport, il sera effectué par une entreprise spécialisée (Contrat, Article 11, dans Chapuis, 2005). Le musée, en acceptant les conditions de l'artiste tout en les adaptant à sa réalité et en laissant une équipe, certes formée, mais non spécialisée, prendre en charge les diverses étapes de la mise en exposition, reconnaissait le risque potentiel pour les œuvres. Mais l'encadrement prévu par le contrat vient établir des barrières de sécurité et permet au musée de suivre et de surveiller chaque étape. La responsabilité est ainsi partagée.

### 1.3 Les incidences de la mise en péril

Avec le *Musée Précaire Albinet*, nous sommes face à une mise en péril. Le Centre Pompidou a, en toute connaissance de cause, prêté des œuvres de sa collection alors que la situation d'exposition était dangereuse. Cependant, et afin de minimiser les risques, les conditions du prêt ont été discutées et adaptées à ce projet particulier qui amenait le musée à sortir de ses cadres habituels. D'une mise en péril effective, nous sommes passés à une mise en péril contrôlée. Plusieurs compromis ont été négociés et acceptés par le Centre Pompidou et par l'artiste pour faire vivre le *Musée Précaire Albinet*. Dans ce processus, nous en avons eu un rapide aperçu, le poids de l'artiste est incontestable. C'est lui qui pousse le musée à élargir ses frontières, à déplacer ses œuvres hors du musée dans un lieu non adapté à une exposition de chefs-d'œuvre, à les mettre en péril, finalement. Comme le souligne James Putnam (2002, p. 195) : les « musées sont de plus en plus ouverts à la souplesse qu'apportent les artistes et ils les autorisent aujourd'hui à mettre en œuvre des procédures inenvisageables dans le cadre d'un système rigide. »

#### 1.3.1 Le cas du Dalí : questionner le musée

Le cas du tableau *Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano* (1931) de Salvador Dalí est un exemple particulièrement parlant de ce nouveau rapport qui s'est instauré entre l'artiste et le musée depuis ce que de nombreux auteurs, dont James Putnam, ont défini comme la crise institutionnelle<sup>14</sup>. Ce tableau faisait partie de la liste initiale de Thomas Hirschhorn, au côté de plusieurs autres œuvres de Dalí (e-mail du 18 février 2003, dans Chapuis, 2005) : *La Vache spectrale* (1928),

---

<sup>14</sup> La crise institutionnelle est divisée par Raunig Gerald (2007) en deux phases (1960 et 1990) qui regroupent plusieurs artistes – tels que Daniel Buren, Hans Haacke ou Fred Wilson – qui ont cherché à sortir du musée, à réfléchir au rôle de celui-ci, ou à l'investir pour mieux le remettre en question. Raunig Gerald, James Meyer, Andrea Fraser, John C. Welchman ou encore James Putnam, sont autant d'auteurs qui ont étudié la crise institutionnelle et ses conséquences.

*Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère* (1929), *Lion, cheval, dormeuse invisibles* (1930), *Guillaume Tell* (1930), *Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano* (1931), *Le Cannibalisme des objets avec écrasement simultané* (1932). Or, dans une lettre datée du 19 novembre 2003 qui indiquait à l'artiste les œuvres ayant obtenu un avis favorable du comité des prêts du Centre, aucun tableau de Dalí ne figurait dans la liste. Les choix cités ci-dessus ont en effet été éliminés en raison de leur indisponibilité aux dates prévues (Chapuis, 2005). Sauf pour *Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano*, les archives internes du Centre Pompidou nous ont appris que l'œuvre était trop fragile pour être déplacée. Le comité de prêt n'a pas donné son accord pour laisser sortir l'œuvre du musée. Face à ce refus, Thomas Hirschhorn a envoyé une lettre manuscrite à l'attention d'Alfred Pacquement, dont l'intégrale a été reproduite en annexe<sup>15</sup> :

[...] Toutefois, je dois revenir sur un seul tableau. Le tableau de Salvador Dalí, le magnifique *Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano*. Je te demande encore de reconsidérer son prêt. Car, comme tu le sais, je n'ai pas d'autre option pour Dalí. Ce tableau est important, en fait plus qu'important, parce que si nous ne l'obtenons pas, Dalí sera le seul artiste dont il manquera un original dans le projet [...]. (Lettre de Thomas Hirschhorn à Alfred Pacquement, Pôle archive, 2005 010/005 [c'est l'artiste qui souligne])

Pour l'artiste, la présence de Dalí est primordiale afin de montrer la puissance de l'art. Son objectif était de donner aux œuvres un rôle à jouer dans la société et non dans la collection. Il souhaitait, avec l'expérience du *Musée Précaire Albinet*, révéler le principe actif de l'art en provoquant une rencontre entre celui-ci et les gens du quartier qui n'y ont pas accès. Son projet aspirait ainsi à révéler l'autonomie de l'art, son pouvoir transformateur. Dans une note d'intention datée de 2003, reproduite intégralement en annexe<sup>16</sup>, il écrit :

<sup>15</sup> Lettre disponible en entier en annexes 2. Les phrases soulignées sont conformes à l'original.

<sup>16</sup> Note disponible en entier en annexes 2. Les phrases soulignées sont conformes à l'original.

Le projet de faire un Musée en bas d'un immeuble ne date pas d'hier. [...] j'ai pensé qu'il était nécessaire de manifester l'importance que peut avoir l'art pour transformer la vie avec un projet manifeste. Je pense, c'est un fait, que l'art peut, l'art doit, l'art veut transformer, n'ayant pas peur de le dire : changer la vie. (Hirschhorn, dans Chapuis, 2005 [c'est l'artiste qui souligne])

Aussi, pour l'artiste comme pour les habitants, le projet entier reposait sur l'exposition d'œuvres originales, et non de copies, afin de provoquer une vraie rencontre. Le déplacement des œuvres vers une population laissée en marge des activités culturelles était le point clé du projet : « L'important était d'avoir arraché, d'avoir déplacé du musée des œuvres originales magnifiques. » (Hirschhorn, Après : août 2004, dans Chapuis, 2005). L'artiste avait aussi insisté, et ce dès les premières rencontres, sur l'importance d'exposer des chefs-d'œuvre, des pièces majeures de l'art moderne. L'absence de Dalí et, en particulier, d'une œuvre forte comme celle demandée par Thomas Hirschhorn, aurait déstabilisé et remis en question tout le projet. L'artiste fera aussi valoir, dans la suite de sa lettre au directeur, que Dalí était le seul artiste bénéficiant d'une certaine notoriété dans la cité Albinet.

Alfred Pacquement, en réponse, organisera une réunion interne afin de renégocier le prêt du tableau avec le comité des prêts du Centre (Pôle archives, 2005 010/005). Le prêt revu sera accepté malgré les risques évidents que nous avons déjà abordés plus haut, ajoutés à celui de l'état de l'œuvre. Le choix des œuvres peut donc s'avérer être un facteur actif de la mise en péril. Des conditions particulières pour la mise en exposition seront cependant exigées et un constat d'état sera nécessaire après chaque étape intervenant entre la sortie de l'œuvre des réserves et le retour au Musée (Contrat, dans Chapuis, 2005)<sup>17</sup>. Le journal *Aubermensuel* du mois d'avril 2004 titrera d'ailleurs dans sa rubrique « Aubervilliers au quotidien » : « Dalí emménage

---

<sup>17</sup> Cette précaution supplémentaire sera prise pour chacune des œuvres.

au Landy », insistant bien sur l'évènement inhabituel représenté par l'arrivée de ce chef-d'œuvre de l'histoire de l'art moderne dans le quartier.

Le cas du tableau de Dalí, très représentatif de l'expérience du *Musée Précaire Albinet*, montre tout le poids de l'artiste dans les décisions du Centre Pompidou. Thomas Hirschhorn, avec sa volonté affirmée de confronter l'art à ce quartier pousse le Musée à développer de nouvelles façons de présenter ses collections. Et ce même si l'artiste se défend de travailler dans le but de réfléchir sur le musée : c'est pour les besoins de son projet qu'il interroge ses règles et ses limites.

S'il y a une force de résistance à l'intérieur du projet *Musée Précaire Albinet* qui interroge le musée et qui fait que l'institution s'intéresse à mon projet, tant mieux, cela signifie que cette affirmation est perçue et discutée. Mais je ne suis pas intéressé par des questions inhérentes au musée, je ne travaille pas pour le musée. (Hirschhorn, Avant : avril 2004, dans Chapuis, 2005)

La mise en péril contrôlée des œuvres pourrait alors être vue comme une nouvelle forme d'exposition, qui vient bouleverser les habitudes du musée, le sortir de sa zone de confort pour explorer de nouvelles voies et aller à la rencontre de nouveaux publics. Alfred Pacquement confirme l'importance de l'artiste et de son poids face au musée en parlant de l'œuvre *Skulptur Sortier Station* (2001) : « C'est donc bien souvent l'artiste qui force le Musée à repenser l'exposition en se déplaçant à l'extérieur de son espace traditionnel, de son cube blanc protecteur, pour investir un terrain nouveau [...] » (Pacquement, 2007, p. 172). Parce que l'artiste n'est pas soumis aux mêmes règles que le personnel du musée – il agit en tant que présence extérieure – il bénéficie d'une ouverture, d'une souplesse pour inventer de nouvelles façons de concevoir l'exposition. Thomas Hirschhorn a réussi à ouvrir un véritable dialogue avec le musée et a rendu possible l'exposition de chefs-d'œuvre considérés comme des trésors nationaux dans un lieu aussi peu muséal qu'une cité parisienne, avec aux commandes de ce projet une équipe de jeunes du quartier, formés par le

Centre, gardiens d'un patrimoine pour quelques semaines. Pour Alfred Pacquement, c'est un projet d'artiste qui a bousculé le Musée de l'intérieur (*Hirschhorn (Thomas) : 2004, le Musée précaire*, 1:11:28, 2007). Le directeur n'a d'ailleurs jamais dit clairement que le projet était infaisable, laissant ainsi une marge de manœuvre à Thomas Hirschhorn pour le réaliser. L'artiste a présenté un défi au Musée, et celui-ci a décidé de le relever, acceptant de remettre en question ses habitudes d'exposition et de conservation. Ce projet vient ainsi, comme James Putnam l'avance en parlant de l'impact du dialogue artiste/musée : « [...] contrebalancer efficacement le caractère traditionnellement immuable et rigide du musée. » (Putnam, 2002, p. 195).

### 1.3.2 Faire évènement ?

« Le musée Beaubourg délocalisé chez les sauvageons » (Veil, 2004), « un petit Beaubourg éphémère » (Corcier, 2004), « un Beaubourg éphémère au pied de la cité » (Seigle, 2004). Les journaux offrent une place de choix au prêteur des œuvres. Le nom du Centre Pompidou est même devenu indissociable du *Musée Précaire Albinet*. En tant que collaborateur, le Musée a en effet mis beaucoup d'efforts pour que ce projet se réalise, mobilisant de nombreux services (conservation, services des productions, service juridique, direction des publics, etc.<sup>18</sup>) pendant plusieurs mois. Sa réussite, son ampleur médiatique et l'étonnement généralisé devant l'aboutissement d'un tel pari ont réussi à faire du projet, pour Marianne Alphant, « l'une des expériences novatrices, culte du Centre Pompidou. » (*Hirschhorn (Thomas) : 2004, le Musée précaire*, 01:11, 2007). Le projet a d'ailleurs été sélectionné dans le cadre des trente ans du Centre, en 2007, pour le cycle de conférences intitulé *Histoire des 30* – qui mettait en avant trente évènements

---

<sup>18</sup> Voir la liste des intervenants disponible en annexes 2.



artistiques ayant marqué le Musée – comme l'un des événements fondateurs de l'histoire du Pompidou.

*Le Musée Précaire Albinet* serait, en ce sens, un événement au sens historique du terme, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un fait marquant, un morceau d'histoire qui fait date dans les mémoires. Et ce qui a fait événement, comme en témoigne les nombreuses Unes des journaux des mois d'avril et de mai 2014, c'est le déplacement des œuvres, leur sortie du musée vers un lieu totalement inusité : la cité.

Sans conteste, ce sera l'événement du printemps. Personne n'y aurait cru, il y a encore quelques mois. Et pourtant, le Landy s'apprête à accueillir des œuvres mondialement connues prêtées par le musée national d'art moderne (Beaubourg) [...]. (Meideros, 2004)

Ça a l'air complètement fou. Des œuvres de Duchamp, Malevitch, Mondrian, Dalí... vont quitter Beaubourg pour être exposées dans un musée de bois et de plastique, bâti en trois semaines au cœur de la cité Albinet [...]. (Seigle, 2004)

C'est la confrontation, que l'on retrouve sans cesse dans les articles de l'époque, entre le fait que des œuvres originales quittent le musée, lieu de protection du patrimoine, et leur exposition sur un terrain vague au pied d'une barre d'HLM, qui fait événement. Ce qui a marqué les mémoires, c'est le geste « fou » du Centre, mais néanmoins novateur puisqu'impensable, d'exposer ses œuvres dans un lieu non muséal et, par le fait même, de mettre les en péril. Comme l'avancé déjà Yannick Courtel en 1986 :

[...] on parlera d'événement pour une exposition dans la mesure où elle relève de l'expérimentation. Il n'y a que par ce biais, croyons-nous que l'on peut approcher l'idée de nouveauté et peut-être celle du risque, qu'elle emporte avec elle. (Courtel, 1986, p. 127)

Les médias se sont emparés du *Musée Précaire Albinet* parce qu'il a représenté une nouveauté, une expérimentation dans un nouvel espace d'exposition. « La nature événementielle des expositions rend compte de leur capacité à attirer l'attention des médias. » (Tobelem, 2005, p. 213). Le risque est ici la conséquence essentielle au déplacement des œuvres, c'est sur lui que repose l'expérimentation et que se concentre l'attention.

Si le déplacement des œuvres a fait événement, c'est parce qu'il jouait sur la nouveauté, mais aussi sur des émotions. C'était une expérience incroyable, surprenante, jamais vue : « [...] on tombe nez à nez avec *Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano* (1931). Surprenant. » (Margain, 2004). Arlette Farge fait écho à cette surprise en soulignant la place de l'émotion dans la création d'un événement historique :

Ce peut être la surprise de le voir survenir, l'indignation, ce peut être l'effroi qu'il suscite qui le constitue en événement. C'est l'indifférence qui va le dissoudre, ou encore la honte l'oblitérer. (Farge, 2002)

À cela s'ajoute la singularité temporaire du *Musée Précaire Albinet*, puisque, pensé pour être éphémère, il a été détruit au bout de huit semaines d'exposition. Non seulement sa durée de vie est-elle programmée, mais l'exposition de chaque artiste l'est aussi, puisque Thomas Hirschhorn a choisi de présenter un seul artiste par semaine (Programme, dans Chapuis, 2005). La sortie des œuvres du musée s'est donc renouvelée toutes les semaines, pendant huit semaines, et s'est inscrite dans cette fugacité qui caractérise l'exposition et l'événement, puisqu'ils sont éphémères (Haskell, 2002, p. 212 ; Tobelem, 2001, p. 46). Le but de l'artiste était de provoquer une rupture dans la vie quotidienne du quartier du Landy, de créer une rencontre émotionnelle entre l'art et les habitants et de garder éveillée leur curiosité pendant

toute la durée de l'exposition<sup>19</sup>. En ce sens, il y a bien une recherche d'évènement de la part de l'artiste, concomitante au déplacement des œuvres dans la cité.

Pour le Centre Pompidou, le but est différent. L'histoire du Musée – croisée avec celle de l'évènement – et sa contribution importante dans le projet du *Musée précaire Albinet* nous amènent à comprendre sa prise de position comme un acte novateur, événementiel, visant à élargir son public et à mettre en valeur le Centre. Le Musée a ainsi cherché, en collaborant au projet, à « toucher des publics qui sont souvent laissés en marge de nos activités » (Chapuis, 2005). La grande diversité des services mobilisés et la reformulation du protocole de prêt nous laissent aussi penser qu'il était intéressé par la proposition et ses retombées. Sa participation au projet d'un artiste mondialement connu, malgré les facteurs de risques importants, permet de figurer que le Musée était à la recherche d'évènementiel. La circulation des collections apparaît alors comme une stratégie où le musée, poussé par l'artiste, met en péril ses œuvres dans un but événementiel. Le projet marquera d'ailleurs les esprits, à tel point que Bruno Racine l'élèvera au rang des « évènements fondateurs » du Centre Pompidou (*Hirschhorn (Thomas) : 2004, le Musée précaire*, 01:52, 2007).

#### 1.4 Tableau des formes et des conditions de la mise en péril

L'analyse du *Musée Précaire Albinet* nous a permis de développer un tableau visant à regrouper les informations relatives aux différents projets du Centre Pompidou qui impliquent une mise en péril des collections. L'étude de cet exemple nous a aidés à dégager plusieurs axes qui nous semblent primordiaux dans la compréhension de la

---

<sup>19</sup> À cela s'ajoute les projets périphériques au Musée Précaire, comme la buvette, les ateliers d'écriture, les visites de musées, etc. proposés dans la programmation du musée Albinet et qui sont venus ponctuer la vie du quartier.

mise en péril. Nous les avons regroupés en sept catégories compilées dans le Tableau placé en annexe<sup>20</sup> : « acteurs », « objectifs », « facteurs de la mise en péril », « types de dangers présumés », « solutions », « modalités événementielles » et « conditions de la mise en péril ».

La première catégorie est celle des « acteurs ». Dans le cas du *Musée Précaire Albinet*, nous avons pu déterminer deux postures : celle de l'initiateur (l'artiste) et celle du collaborateur (le Centre Pompidou). La deuxième catégorie, « objectifs », concerne plus spécifiquement la position de départ des acteurs, leurs buts. Dans le cas de notre exemple, ceux de l'artiste et du musée sont différents. Les trois catégories suivantes sont consacrées à la mise en péril : « facteurs de la mise en péril » où se retrouvent les facteurs actifs du phénomène (l'environnement et le risque humain pour notre exemple) ; « types de dangers présumés », où nous avons regroupés les familles de risques induits par les facteurs ; et « solutions », qui compile les moyens mis en œuvre pour contrôler la mise en péril. Les deux dernières catégories : « modalités événementielles » et « conditions de la mise en péril », nous permettent de définir les stratégies utilisées et les objectifs à l'œuvre derrière celles-ci.

Ce tableau vise à rassembler les données recueillies sur la mise en péril. Afin de le constituer, nous avons emprunté une méthode d'analyse aux sciences sociales : l'analyse de contenu. Celle-ci, définie entre autres par Bernard Berelson en 1952 avant d'être utilisée en communication, vise à « classer et [...] interpréter les éléments constitutifs » d'un texte (Robert et Bouillaguet, 2002, p. 4). Le mot « texte » est ici pris dans un sens très large, allant du texte formel à l'image. Très proche de l'analyse documentaire dans son fonctionnement, ce type d'étude se divise en plusieurs étapes : la pré-analyse, la catégorisation, le codage et le comptage, et l'interprétation (Robert et Bouillaguet, 2002, p. 26). Si nous n'avons pas suivi

---

<sup>20</sup> Disponible en annexe 1.

l'entièreté des phases de cette méthode, elle nous a cependant permis de créer une « grille de catégories », définie par André D. Robert et Annick Bouillaguet comme suit :

L'opération centrale tient dans l'élaboration d'une grille de catégories. Il s'agit en effet d'enregistrer tous les éléments du *corpus* pertinent afin de les classer par thèmes ou catégories thématiques, souvent en vue d'établir des pourcentages et de procéder à des comparaisons significatives entre les différents documents-suppôts. (Robert et Bouillaguet, 2002, p. 28)

Une fois traitées, les informations du *Musée Précaire Albinet* nous ont permis de mettre à jour les sept catégories thématiques que nous avons constituées comme base de notre Tableau. Nous avons ensuite établi que chaque projet traité constituait un *corpus*, les informations relatives à chacun d'entre eux ont donc été regroupées pour établir un tableau comparatif des formes et des conditions de la mise en péril au Centre Pompidou. L'interprétation du Tableau, dernière étape de l'analyse, vise ensuite à s'appuyer sur la catégorisation pour effectuer une lecture des corpus étudiés (Robert et Bouillaguet, 2002, p. 33) et sera abordée dans le chapitre suivant. L'objectif est ici de réunir les différentes initiatives du Centre afin d'étudier les formes de la mise en péril et les deux stratégies à l'œuvre derrière cette prise de risque, à savoir la recherche d'événementiel et la volonté de démocratisation du Musée.

## CHAPITRE 2

### DU PROJET D'ARTISTE À LA STRATÉGIE MUSÉALE

Le *Musée Précaire Albinet* a marqué l'histoire du Centre Pompidou et a donné suite à d'autres initiatives, mais cette fois portées par le Centre. Il est en effet un point focal pour deux autres projets hors les murs : Le *Centre Pompidou Mobile* (2011-2013) et le programme *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste* (2011-2013), sont ainsi clairement revendiqués par le Musée comme une suite à cette expérience. Ils vont intégrer une stratégie événementielle destinée à toucher un public toujours plus large en déplaçant les œuvres de la collection directement du musée aux publics éloignés. Une nouvelle conception de l'exposition axée sur la circulation, qui fait passer la collection, pérenne, du côté du temporaire, et qui fait aussi intervenir la mise en péril. Nous verrons au cours de ce deuxième chapitre les conditions de cette stratégie en abordant l'histoire du Centre, avant d'analyser les formes de la mise en péril dans ces deux projets, en comparaison avec le *Musée Précaire Albinet*.

#### 2.1 Les collections à la conquête du public

La stratégie qui définit les projets hors-les-murs du Centre Pompidou est indissociablement liée à son histoire, où événement et démocratisation de la culture sont extrêmement proches. La circulation des collections, comme moyen pour les valoriser et pour rendre accessible la culture à un large public, est utilisée de plusieurs façons. D'abord lors de la période de fermeture du musée en 1997, avec des expositions nationales et internationales hors du Musée qui ont permis au Centre de rester présent sur la scène muséale, nous les aborderons rapidement plus loin dans ce chapitre ; puis dans une optique d'élargissement des publics avec le *Centre Pompidou*

*Mobile et 1 jour, 1 œuvre, 1 artiste.* Nous nous concentrerons ici plus spécifiquement sur la circulation des collections dans les projets hors-les-murs comme stratégie événementielle.

### 2.1.1 Spectacle ou démocratisation de la culture ?

François Mairesse voit le Centre Pompidou comme l'un des piliers fondateurs de l'ère du spectaculaire (Mairesse, 2002). Son histoire est en effet directement liée à celle de l'évènement. En tant que pionner du phénomène, le Centre est pensé par l'auteur comme un point charnière dans l'évolution des musées. Il existe, pour lui, un avant et un après à la création du Centre Pompidou (Mairesse, 2002, p. 130).

Le spectaculaire, défini par Mairesse, « [...] s'appuie sur les mécanismes du marché et sur la volonté de rejoindre le public de plus large possible. » (2011, p. 31). En effet, depuis quelques années, « [...] le rapport aux masses est la condition *sine qua non* de la survie du musée. » (Mairesse, 2002, p. 134). L'utilisation du registre du spectaculaire lui permet de rester attractif et de répondre à cette problématique. Selon Mairesse, « Le spectaculaire repose aussi sur l'évènementiel » (Mairesse, 2011, p. 33), c'est la condition pour attirer les foules. Il s'appuie aussi sur l'architecture, la gestion et le ludique, autant de variables qui vont aider les institutions à faire face à la concurrence de l'offre culturelle en attirant de nouveaux publics. C'est pourquoi « [...] tout acte doit faire évènement » et plus uniquement pour provoquer une rupture surprenante, comme le pense Bernadette Dufrêne (2000, p. 19), mais comme une condition de survie. Le Centre Pompidou concentre toutes les composantes du spectaculaire depuis sa création et a fait de l'évènementiel une de ses particularités. À Pompidou, tout est un évènement, la rubrique éponyme du site internet en est la preuve éclatante.

Pour s'exposer et attirer le public, le musée a besoin d'une reconnaissance médiatique. Il adopte donc leur mode de présentation, les médias tels que nous les connaissons aujourd'hui ne fonctionnant que par l'événementiel. (Mairesse, 2002, p. 137). Né avec les théories de la communication, Beaubourg a mis en place, dès son ouverture, une méthode visant à correspondre efficacement avec le public :

[...] Beaubourg, institution des années soixante-dix, au moment même où se crée une nouvelle discipline universitaire, « les sciences de l'information et de la communication », s'inscrit dans une problématique de la communication ; il s'agit de concevoir et mettre en place [...] des dispositifs de production et de communication de l'information et non plus de se contenter de faire admirer par le grand public les objets d'une culture vénérable [...] (Dufrêne, 2000, p. 15)

Cette communication à grande échelle mise en place par le Centre Pompidou est regroupée par Bernadette Dufrêne sous « la dialectique information/événement, véritable moteur de la vie du Centre. » (2000, p. 181). Les moyens mis en œuvre par le Centre tournent essentiellement autour de grands événements comme les expositions temporaires, mais comprennent aussi tous les « micros-événements » qui s'organisent autour des expositions : cycles de conférences, événements ciblés pour un type de public, projections cinématographiques, etc. (Dufrêne, 2000, p. 215). Une programmation culturelle diversifiée qui orchestre les relations avec le public et en fait un des musées les plus rentables de France. L'événement compose véritablement la structure de la programmation du Centre Pompidou, depuis les expositions inaugurales de 1977, avec comme objectif celui d'attirer de nouveaux publics, de fidéliser le public actuel et exposer l'image du musée :

L'activité des circuits attire un nouveau public fasciné par le spectacle, initié aux manifestations périodiques et une presse alléchée par les événements, remuée par les débats. (Dufrêne, 2000, p. 241)



Mais la stratégie événementielle du Centre Pompidou, si elle répond aux attentes du public et aux besoins de la fréquentation, est aussi liée à une problématique fondamentale : la démocratisation de la culture. Le Musée apparaît dans le paysage muséal français suite aux événements de mai 68, qui se caractérisent entre autres par une résistance au capitalisme<sup>21</sup>. Le projet du Centre Pompidou s'inscrit à la suite de ces événements historiques qui marqueront la France, obligeant le musée à se repenser pour ne pas être représentatif d'une seule catégorie de visiteurs, l'élite de la culture, mais bien être accessible à tous. Porté par l'homme qui lui donnera son nom, le Président de la République française Georges Pompidou, élu en 1969, le projet aura, dès le départ, comme objectif de répondre aux besoins de la population (Fleury, 2007, p. 54). C'est pourquoi, comme le démontre Laurent Fleury :

Le Centre Pompidou est sans doute le premier établissement à s'être préoccupé d'élaborer un projet culturel, et, dès avant son ouverture, d'engager une étude [...] pour assurer la prospection, la sensibilisation et la fidélisation de son futur public. Il est aussi le premier à se préoccuper de savoir qui vient, comment et pourquoi. (Fleury, 2007, p. 36).

Le public est alors considéré comme un consommateur avec une demande qu'il convient de satisfaire. Mais cette mission assignée au Musée par le Président Georges Pompidou, qui est de répondre aux besoins de la population, est double. Il s'agit certes d'adapter l'offre à la demande, mais aussi de décroiser le musée pour l'ouvrir à la population sans distinction, c'est-à-dire aux masses, à tous les individus. C'est là le legs des événements de mai 68, qui visaient à faire tomber les barrières entre les différences classes sociales, et ce même au niveau culturel. La

---

<sup>21</sup> La série des événements connus sous le nom de mai 68 se sont déroulés en France entre mai et juin 1968. Ils sont caractérisés par une révolte générationnelle, portée par les étudiants, « [...] son refus de l'autorité, [...] ses revendications en matière d'autonomie individuelle et de liberté sexuelle. » (Sindaco, 2011), et une série de grèves générales. C'est autour de la jeunesse que s'organise ce mouvement qui « [...] se focalise sur le refus des hiérarchies rigides et statiques de la société [...] » (Sindaco, 2011) et s'étendra au monde ouvrier, marquant ainsi une rupture sociale dans l'histoire contemporaine française.

démocratisation est à la fois une « démocratisation d'un rapport social » (Passeron, 2003), et un projet politique destiné à mettre en place un processus permettant d'élargir les conditions d'accès au musée pour un plus grand nombre de visiteurs et à les familiariser avec le patrimoine artistique. À l'image de son bâtiment, ouvert sur l'espace qui l'entoure, le Centre Pompidou se veut un espace ouvert à tous, un espace forum où la programmation est pensée pour attirer les publics et transformer, dans le même temps, leur rapport à l'art avec des cycles d'initiation, des visites spécifiques et autres offres destinées à mettre en relation les œuvres avec le public. Cette distinction permet de faire passer, selon Laurent Fleury, le consommateur du côté de l'amateur, du visiteur régulier (2007, p. 245). À Beaubourg, le spectaculaire est au service d'un processus de démocratisation de la culture. Ce qui rejoint la définition qu'en donne André Gob :

On a constaté [...] le sens qu'il faut donner au spectaculaire dans l'exposition, qui ne se réduit pas à la présentation d'un spectacle. Sa première justification, c'est de chercher à toucher un public non familier aux codes du musée, de l'amener à outrepasser son habitus en lui tendant des perches ; c'est le signe d'un musée qui s'ouvre concrètement et va vers son public [...] (Gob, 2010, p. 102)

Nous ne nous attacherons pas à montrer, dans ce travail dirigé, si ce processus de démocratisation, considérée comme une utopie par plusieurs spécialistes, est atteint, mais il est important de spécifier ce double ancrage du Centre Pompidou pour comprendre la mise en péril des œuvres. Un projet comme le *Musée Précaire Albinet* permet de rejoindre un public habituellement laissé en marge des activités culturelles. En essayant, depuis ses débuts, d'atteindre tous les publics grâce à de nouveaux modes de communication, le musée fonctionne en effet comme « [...] un laboratoire où les moyens traditionnels comme l'exposition ont été exploités de manière expérimentale. » (Dufrêne, 2000, p. 17).

### 2.1.2 La circulation des collections *hors-les-murs*

La conception du Musée national d'art moderne à Beaubourg avait été une énorme prise de risques : il s'agissait de faire basculer le monde du musée d'une logique de patrimoine qui donnait la priorité à la conservation et au stockage à une logique communicationnelle qui la donne à l'exposition comme moyen de mobilisation du public et principe de circulation des œuvres. (Dufrêne, 2000, p. 260-261)

Le Centre Pompidou s'est effectivement spécialisé dans la circulation d'œuvres, d'abord en participant à des expositions itinérantes en coproduction, à l'initiative ou non du musée (expositions temporaires itinérantes) sous la forme de prêt d'œuvres. Puis sous la forme d'expositions temporaires des collections où se côtoient des œuvres majeures issues des fonds du Centre Pompidou. Ces expositions sont présentées en dehors des frontières nationales, et Harumi Kinoshita les qualifie à cet effet de « hors-les-murs » (2011, p. 114). L'auteure en répertorie dix-sept sur une période de seulement deux ans, allant de 1997 à 1999, et le déplacement s'est effectué entre le musée et des institutions étrangères en respectant les conditions muséales<sup>22</sup>. Le Centre Pompidou, musée national ayant pour mission de faire des Français un public amateur, proposera aussi des expositions sur son territoire, en collaboration avec des musées nationaux. Alain Seban en répertorie vingt-cinq sur la même période (2013, p. 20).

Les expositions temporaires blockbusters du Centre se caractérisent bien souvent par la présentation de plusieurs œuvres issues des collections du musée, mais aussi d'œuvres prêtées par d'autres institutions ou collectionneurs. En revanche, les expositions répertoriées ci-dessus ont comme point commun d'utiliser uniquement les collections, non pas sous une forme permanente comme on pourrait s'y attendre, mais

---

<sup>22</sup> L'exposition *La Collection du Centre Georges Pompidou. Les chefs-d'œuvre du Mnam* sera par exemple exposée au Musée d'art contemporain de Tokyo en 1997. En Italie, c'est l'exposition *Kandinsky dans la collection du Mnam* qui sera exposée à la Fondation de Milan la même année.

sous la forme temporaire de l'exposition. Le musée ayant fermé ses portes en 1997 pour effectuer des rénovations majeures, elles ont représenté pour l'institution une véritable opportunité de mettre en valeur ses collections pendant la fermeture. Pour Valérie Colomb, « Le musée comme objet culturel doit aussi répondre à [...] un défi d'image comme signal dans la quête de visibilité et d'attractions des territoires. » (Colomb, 2012, p. 283). En délocalisant temporairement des œuvres choisies de sa collection permanente, le musée s'exporte et rend visible ses fonds à un public élargi pendant sa période de fermeture. L'accès aux salles étant rendu impossible, cela lui permettait de continuer à exposer sa collection, tout en restant présent sur la scène concurrentielle du marché culturel. Les titres de ces expositions sont d'ailleurs évocateurs puisqu'ils identifient de façon claire, pour la plupart, qu'il s'agit d'une exposition de la collection du Centre Pompidou, exportant par le fait même son image.

Pour Claude Raffestin, la circulation est le pendant de la communication. Le premier concept correspond au transfert des biens, tandis que le second est spécifique au transfert de l'information (1980, p. 181). En ce sens, pouvons-nous parler de la circulation des collections comme d'un instrument communicationnel, destiné à faire rayonner le musée à l'intérieur comme à l'extérieur de son territoire ? La circulation des collections répondrait ainsi à la définition de l'évènement donné par Jean-Michel Tobelem (2011) : être éphémère, d'une part, puisque les œuvres voyagent sous condition d'un retour, et faire parler de l'établissement, d'autre part, en montrant ses collections à un public qui n'y a pas accès normalement. La question de la fidélisation du public est, quant à elle, dépendante du lieu d'exposition des œuvres. Si la circulation se fait à l'étranger ou sur le territoire national on favorise plutôt le tourisme, alors que si la circulation se fait sur le territoire local on parle d'une tentative de fidélisation d'un public. La circulation des collections est donc un évènement en soi.

Après la réouverture du musée, le Centre a mis en place plusieurs initiatives nationales destinées à toucher les publics éloignés et ceux qui ne vont pas au musée. Ces manifestations s'inscrivent là encore dans une stratégie d'élargissement des publics et sont mises en place par le Centre dans l'optique de valoriser sa collection. Cette fois-ci, il ne s'agit pas de déplacer les œuvres d'un musée à un autre, mais de faire circuler la collection « en dehors des musées et autres lieux d'expositions traditionnels », tel qu'énoncés par Alain Seban, président du Centre Pompidou de 2007 à 2015, dans un rapport sur la circulation des collections nationales remis à la ministre française de la Culture et de la Communication en 2013 (Seban, 2013, p. 16). Ces initiatives sont réunies par Alain Seban sous le terme de « hors-les-murs », englobant l'exposition des collections dans des lieux non muséaux, formule que nous conserverons pour définir les projets du *Musée Précaire Albinet*, du *Centre Pompidou Mobile* et le programme *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste*.

C'est dans ces projets inhabituels, qui ouvrent la voie à des expérimentations en dehors du cadre muséal, que la mise en péril des collections prend place au Centre Pompidou. D'abord parce que, comme l'avancé Francis Haskell (2002), la circulation des collections est risquée, en particulier pour certaines œuvres fragiles qui ne devraient pas avoir à voyager. André Gob souligne la position des musées face à cette situation :

On rétorquera que les habitants des pays et des villes qui n'ont pas la chance d'avoir vu naître des chefs-d'œuvre ou de les posséder aujourd'hui [...] que ces habitants ont bien le droit, eux aussi, de les admirer et de s'en vivifier [...]. (Gob, 2010, p. 114)

En plus du déplacement des collections, la présentation des œuvres dans un lieu atypique est non seulement le premier facteur de réussite des projets hors-les-murs (Seban, 2013, p. 20), mais c'est aussi un des lieux de la mise en péril. Le fait de promouvoir les expériences hors-les-murs, dans des espaces qui ne sont pas

traditionnellement réservés à l'exposition, augmente le risque, mais vient ajouter un poids à l'évènement qu'est la circulation : l'inédit.

Le musée répond ainsi à l'interrogation de Pontus Hulten, premier directeur du Centre Pompidou (1977-1981), qui était « de savoir [...] comment la collection pouvait profiter de l'exposition. » (Dufrière, 2000, p. 259). Le Centre Pompidou transforme, avec ses projets à l'étranger et hors-les-murs, son offre pérenne qu'est la collection permanente, en une offre temporaire (Tobelem, 2011, p. 56). Il cherche ainsi à mettre de l'avant les œuvres de ses fonds dans un contexte où seuls les grands évènements semblent pouvoir attirer les foules, et où les salles des collections permanentes sont délaissées par le public (Lemieux, 2014). Ces initiatives sont effectivement conçues pour amener les chefs-d'œuvre de l'art moderne et contemporain à la rencontre du public, et échapper ainsi au mode figé des collections, ce qu'Alfred Pacquement établit comme une tendance (2007, p. 178). Le musée crée l'évènement en se déplaçant, dans le but de faire naître un intérêt pour ses collections, bien souvent peu connues du public, en particulier du public éloigné n'ayant pas accès au musée.

Nous allons maintenant nous intéresser plus spécifiquement aux projets du *Centre Pompidou Mobile* et du programme *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste*, cités dans le « Rapport sur la dynamisation des collections » comme deux expériences importantes en matière de circulation hors-les-murs (Seban, 2013). Nous verrons ici comment la circulation des collections et de la mise en péril sont exploitées par le Musée, et dans quels buts.

## 2.2 Le Centre Pompidou Mobile

Le *Centre Pompidou Mobile* est lancé en 2011, après deux ans de préparation. Il s'agit d'un musée nomade qui propose de rejoindre le public éloigné en mettant en circulation des œuvres de la collection dans une structure mobile, réalisée en toile de plusieurs couleurs à l'image d'un chapiteau de cirque. Si le projet, revendiqué par le Centre comme une suite du *Musée Précaire Albinet* (Le Centre Pompidou Mobile, Dossier de presse, 2013, p. 7), est monté plusieurs années plus tard, c'est parce que le Musée a commencé à exploiter la circulation hors-les-murs avec l'arrivée d'Alain Seban comme directeur en 2007. Confirmant son intérêt pour ce type de pratique, le directeur produira un rapport sur l'importance de faire circuler les collections nationales, en 2013, à la demande de la ministre française de la Culture et de la Communication. Il y explore deux stratégies : les prêts et les dépôts, et les initiatives en dehors des musées pour élargir les politiques de diffusion et de valoriser les collections. De plus, le gouvernement français a lancé, en 2010, un plan, *Musées en région*, soutenant financièrement la réalisation de musées sur une période de trois ans, de 2011 à 2013 (Centre Pompidou. Direction de la communication et des partenariats, 2011, p. 3). Le Musée a profité de cette opportunité, soutenu par la volonté de son directeur, pour tenter de rejoindre un public plus large et éloigné.

Le *Centre Pompidou Mobile* se déplace dans les régions françaises à l'extérieur de la région parisienne, et s'arrête trois fois par saison (d'octobre à septembre), dans trois villes différentes<sup>23</sup> pour une période de trois mois. Le programme d'exposition change chaque saison et de nouvelles œuvres sont proposées autour d'une thématique différente<sup>24</sup>. Une quinzaine d'œuvres originales sont exposées à chaque étape du projet et l'entrée à l'exposition est gratuite. Le Centre répond ainsi, comme il est possible de le constater dans la figure suivante (Figure 1 : Catégories 1 et 2 du

---

<sup>23</sup> Liste des manifestations du *Centre Pompidou Mobile* entre 2011 et 2013 en annexes 3.

<sup>24</sup> Liste des œuvres par thématique disponible en annexes 3.

Tableau - *Le Musée Précaire Albinet et le Centre Pompidou Mobile*<sup>25</sup>, aux deux objectifs du *Musée Précaire Albinet* : à savoir celui de l'artiste, qui est de déplacer les œuvres originales pour les réactiver par leur rencontre avec le public, et celui de l'institution, qui est d'atteindre un nouveau public. Les acteurs diffèrent, car nous sommes ici en présence d'un projet de musée, initié et porté par le Centre seulement.

	Acteurs	Objectifs
<b>Musée Précaire Albinet 2004</b>  Cité Albinet, Aubervilliers	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Initiateur : Thomas Hirschhorn, artiste contemporain invité par les Laboratoires d'Aubervilliers</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Réactiver les chefs-d'œuvres en les confrontant directement à un public <i>nonexclusif</i></li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Collaborateur : Centre Pompidou</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sortir des réseaux habituels pour toucher un nouveau public</li> </ul>
<b>Centre Pompidou Mobile 2011 - 2013</b>  Régions de France hors région parisienne	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Initiateur : Centre Pompidou</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Offrir aux publics éloignés l'expérience du contact direct avec les chefs-d'œuvres de la collection du musée</li> </ul>

Figure 1 : Catégories 1 et 2 du Tableau - *Le Musée Précaire Albinet et le Centre Pompidou Mobile*

Pour Alain Seban comme pour Thomas Hirschhorn, il s'agit de rendre accessibles les œuvres originales : « [...] la force de la rencontre avec l'œuvre d'art originale et le

<sup>25</sup> Le « Tableau des formes et des conditions de la mise en péril », dont les figures présentées dans ce chapitre sont issues, est présenté en entier en annexe 1.



postulat que celle-ci ne sera jamais réductible à une copie [...] » (Seban, 2013, p. 16) est au cœur du *Centre Pompidou Mobile*. Le *Musée Précaire Albinet* a laissé des traces dans la création de projets sur le long terme, mais aussi un savoir-faire lié au déplacement des œuvres hors les murs.

	Facteurs de la mise en péril	Types de dangers présumés	Solutions
<p><b>Musée Précaire Albinet</b> 2004</p> <p>Cité Albinet, Aubervilliers</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• L'environnement : le lieu (la cité) et le bâtiment (une construction précaire)</li> <li>• Le risque humain</li> <li>• Le choix des œuvres</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Problèmes de sécurité : perte, vol ou vandalisme</li> <li>• Problèmes de conservation des œuvres</li> <li>• Négligence humaine : mauvaise manipulation des œuvres, pas d'anticipation des menaces</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compromis entre la vision de l'artiste et la responsabilité du musée envers les œuvres</li> <li>• Adaptation du lieu et de l'espace d'exposition pour recevoir les œuvres dans le respect des conditions de conservation</li> <li>• Formation au Centre Pompidou de l'équipe en charge du musée et de la sécurité</li> <li>• Équipe d'agents de sécurité professionnels 24/24</li> </ul>
<p><b>Centre Pompidou Mobile</b> 2011 - 2013</p> <p>Régions de France hors région parisienne</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• L'environnement : le lieu (places municipales, centre villes, zone rurales) et le bâtiment (une construction en toile)</li> <li>• Le choix des œuvres</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Problèmes de sécurité : perte, vol ou vandalisme</li> <li>• Problèmes de conservation des œuvres</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La totalité des paramètres ont été contrôlés par le Centre Pompidou</li> <li>• Structure conçue par une firme d'architecture spécialisée en respectant les normes de conservation et de sécurité</li> <li>• Les œuvres sont présentées dans des vitrines climatisées</li> <li>• Gardiennage des œuvres 24/24 par des agents de sécurité spécialisés</li> <li>• Site entièrement sécurisé par des barrières</li> </ul>

Figure 2 : Catégories 3, 4 et 5 du Tableau - *Le Musée Précaire Albinet* et le *Centre Pompidou Mobile*

Ayant déjà déterminé les lieux de la mise en péril, nous allons maintenant comparer ses formes. Comme il est possible de le constater dans la figure 2 (Catégories 3, 4 et 5 du Tableau - *Le Musée Précaire Albinet* et le *Centre Pompidou Mobile*), les facteurs de la mise en péril sont les mêmes pour les deux projets, à l'exception du risque humain qui n'est pas exacerbé dans le *Centre Pompidou Mobile* étant donné que le

projet est monté et contrôlé dans sa totalité par le personnel professionnel du Musée. Les types de destruction présumés sont donc sensiblement les mêmes, en particulier concernant la sécurité des œuvres et leurs conditions de préservation. Contrairement au *Musée Précaire Albinet*, l'institution est ici la seule organisatrice, il n'y a pas de compromis à faire entre deux visions différentes. Mais, un certain nombre de solutions ont été prises pour pallier aux dangers et faire de la mise en péril des œuvres un geste contrôlé. Les formes ne changent donc pas, elles sont programmées par le déplacement des collections hors-les-murs et sont maîtrisées par l'institution.

	Acteurs	Modalités événementielles	Conditions de la mise en péril
<b>Musée Précaire Albinet 2004</b>  Cité Albinet, Aubervilliers	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Initiateur : Thomas Hirschhorn, artiste contemporain invité par les Laboratoires d'Aubervilliers</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Déplacement des collections hors-les-murs : la mise en péril est une conséquence spectaculaire</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Geste artistique visant à réactiver les œuvres</li> <li>• Provoquer une rupture dans la vie du quartier</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Collaborateur : Centre Pompidou</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Participation au projet d'artiste : la mise en péril est une conséquence spectaculaire</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Démocratisation : public laissé en marge des activités culturelles</li> <li>• Donner une visibilité à la collection et au musée</li> </ul>
<b>Centre Pompidou Mobile 2011 - 2013</b>  Régions de France hors région parisienne	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Initiateur : Centre Pompidou</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Déplacement des collections hors-les-murs : la mise en péril est une conséquence spectaculaire</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Démocratisation : public éloigné</li> <li>• Visibilité de la collection et du musée</li> <li>• Réactivation des œuvres de la collection</li> </ul>

Figure 3 : Catégories 1, 6 et 7 du Tableau - *Le Musée Précaire Albinet* et le *Centre Pompidou Mobile*

Nous pouvons cependant remarquer une différence dans la stratégie utilisée. Pour le *Musée Précaire Albinet*, nous avons déterminé que la participation au projet de l'artiste international Thomas Hirschhorn était utilisée comme une stratégie par le Musée pour faire événement. Elle induisait le déplacement des collections et par là, la mise en péril des œuvres. Dans l'exemple du *Centre Pompidou Mobile*, c'est la circulation des collections qui crée l'évènement et qui est pensée pour être un moteur de fréquentation. Le projet est en effet porté par une volonté de démocratisation qui répond directement à la mission du Musée. Pour le directeur, c'est aussi un moyen de réactiver les œuvres choisies : « Je pense que c'est un projet qui va redonner de la fraîcheur, de l'énergie aux œuvres, qui va les 'recharger' ». (Seban, dans *Le Centre Pompidou Mobile*, Dossier de presse, 2013, p. 10). La mise en péril des œuvres, qui apparaît sous les mêmes traits que celle du *Musée Précaire Albinet*, semble naître dans des conditions similaires, à la différence qu'il s'agit d'un projet porté par Beaubourg uniquement où la circulation des collections hors-les-murs n'est plus une conséquence directe de la participation du Musée au projet d'un artiste, mais bien une stratégie qui donne une visibilité à la collection en dehors de ses frontières parisiennes. Le nom du projet, *Le Centre Pompidou Mobile*, sous-entendu la collection du Musée se déplace vers vous, est révélateur de cet état de fait.

C'est donc sur le déplacement des collections que repose le projet et la stratégie événementielle du Musée. D'abord parce que, comme Claude Raffestin l'avance dans son ouvrage *Pour une géographie du pouvoir* (1980) où il analyse la circulation et la communication comme des instruments du pouvoir, tout mouvement de biens ou de personnes est un spectacle :

La circulation se donne d'elle-même en spectacle, on ne peut la masquer, la dissimuler, en un mot il est vain de la rendre invisible, par conséquent on doit l'exalter, la montrer, la manifester au grand jour. (Raffestin, 1980, p. 183)

Avec l'utilisation d'un chapiteau en toile colorée (rouge, bleu, orange) pour présenter les œuvres<sup>26</sup> et l'itinérance à travers le pays, la référence au cirque, une des plus anciennes industries du spectacle, est inévitable et recherchée. Le Musée a en effet choisi, parmi les divers cabinets d'architectures qui ont répondu à son appel d'offres pour la construction du *Centre Pompidou Mobile*, celle de Patrick Bouchain, architecte français et scénographe spécialisé dans les structures mobiles foraines. La firme a proposé de construire un chapiteau en bâche, ce qui, si l'on se réfère à la définition de Christian Dupavillon, rend manifeste le mouvement : « Le chapiteau appartient au voyage. Il vit avec ses déplacements, ses montages et démontages. » (Dupavillon, 2001, p. 230). Et il fait événement à chacune de ses arrivées dans une ville. Avec ce choix architectural, le Centre exacerbe, d'une part, le mouvement des morceaux choisis de sa collection, ce qui lui permet d'insister sur l'expérience unique véhiculée par le projet et, d'autre part, de créer un événement avec son arrivée. Le dossier du cabinet retenu, dont la première page est présentée en annexe, le spécifie bien : « Il [le *Centre Pompidou Mobile*] s'inscrit dans la ville de manière éphémère : Son arrivée est un événement, son installation une fête et sa visite un spectacle » (Pôle archives, 2014 036/034)<sup>27</sup>. La circulation, par le biais du bâtiment, s'expose donc au même titre que les œuvres.

Cette expérience, qui est celle de faire voyager les œuvres de la collection nationale sur un mode de fonctionnement itinérant qui emprunte ses codes au monde forain, est inhabituelle : « Jusqu'ici personne n'a tenté ni même envisagé de présenter des chefs-d'œuvre de l'art moderne et contemporain dans une structure mobile, démontable et transportable ». (Dossier de presse, Centre Pompidou Mobile, 2013, p. 2). La mise en péril, conséquence de l'exposition hors-les-murs, apparaît là encore dans cette démonstration extraordinaire. Et elle se donne à voir par le dispositif de sécurité qui accompagne les œuvres. Des barrières colorées empêchent l'entrée sur le site et

<sup>26</sup> Image du bâtiment disponible en annexes 3.

<sup>27</sup> Disponible en annexes 3.

dirigent les visiteurs vers l'entrée du chapiteau et de la visite, des caméras de surveillance et des agents de sécurité complètent le dispositif. Quant à l'arrivée des œuvres, elle est décrite comme un spectacle peu banal par un journal local lors du passage du *Centre Pompidou Mobile* à Cambrai :

C'est ainsi que, dès jeudi soir, le camion recelant les œuvres du Pompidou mobile était surveillé par les policiers, et qu'hier matin, dès 9 heures, on pouvait croiser le commandant [...] un talkie-walkie à la main, des policiers armés de mitraillettes, un déploiement de dix hommes quadriller la place de la République pendant le déchargement. Durant un moment, les rues d'Alger, des Chaudronniers et des Cordiers sont devenues infranchissables. (La Voix du Nord, 2012)

Le dispositif de sécurité n'est cependant pas revendiqué par le musée comme ayant une dimension événementielle. Le risque pour les objets est pourtant *spectacularisé* de cette façon, augmentant ainsi la curiosité pour la collection, et par là son attractivité. La mise en péril est donc une conséquence spectaculaire du déplacement des collections, comme pour le *Musée Précaire Albinet*. Mais, contrairement à celui-ci qui était un projet artistique où la mise en péril des œuvres était justifiée par la volonté de l'artiste, ici c'est une stratégie événementielle liée à la démocratisation – mission première du Centre – qui vient la légitimer.

### 2.3 *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste*

Le programme *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste* est un programme destiné à la région parisienne, qui propose aux municipalités de recevoir une œuvre contemporaine des collections pendant une journée dans un lieu fréquenté par la population. L'artiste accompagne son œuvre dans son périple hors du musée pour effectuer la médiation de son propre travail. Lancé la même année que le *Centre Pompidou Mobile*, ce projet se

veut un pendant parisien du musée nomade « en proposant dans la Région Île-de-France un dispositif événementiel complémentaire au *Centre Pompidou Mobile* [...] ». (Centre Pompidou. Direction de la communication et des partenariats, 2011, p. 3).

	Facteurs de la mise en péril	Types de dangers présumés	Solutions
<p><b>1 jour, 1 œuvre</b>  <b>2011-2013</b></p> <p>Région parisienne</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• L'environnement : le lieu (fréquenté et habituel : centre commercial, mairie, salle des fêtes, etc.)</li> <li>• Le choix des œuvres</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Problèmes de sécurité : perte, vol ou vandalisme</li> <li>• Problèmes de conservation des œuvres</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Œuvre choisie par la municipalité dans une liste préparée par le musée</li> <li>• Présence permanente d'un agent de surveillance et mise à distance de l'œuvre à l'aide de barrières mobiles ou de bandes au sol</li> <li>• Présence d'un conservateur et d'un médiateur</li> <li>• Dispositif de cimaise mobile si les murs ne permettent pas de recevoir l'œuvre</li> <li>• Présentation sur une seule journée permettant de passer outre les conditions strictes de conservation</li> </ul>

Figure 4 : Catégories 3, 4 et 5 du Tableau – *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste*

Fonctionnant sur le même principe que le *Centre Pompidou Mobile*, le programme *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste* met en scène le déplacement des collections hors-les-murs, dans des lieux non muséaux et non adaptés à l'exposition, cette fois-ci sans possibilité de construire un bâtiment qui s'accommode des normes de conservation. Il s'agit d'endroits existants et publics, comme des centres commerciaux, des écoles, ou des centres de détention<sup>28</sup>. Des dispositions sont cependant prises pour contrôler le facteur de risque « environnement » (cf. Figure 4 : Catégories 3, 4 et 5 du Tableau – *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste*). La mise en péril des œuvres, maîtrisée par l'institution, apparaît là encore comme une conséquence au déplacement des œuvres, seules les solutions diffèrent. Ne pouvant construire d'architecture spécifique pour accueillir les œuvres, le parti pris du musée est de ne sortir qu'une seule œuvre pendant une seule

<sup>28</sup> Voir liste complète des manifestations en annexes 4.

journée, ce qui permet, selon Alain Seban, de : « [...] s'affranchir du respect strict des conditions de conservation. » (2013, p. 59).

Les stratégies événementielles mises en place par le Musée changent cependant de celles du *Centre Pompidou Mobile*. En déplaçant les œuvres en région parisienne, il ne cherchait pas cette fois-ci à donner une visibilité à sa collection, à la mettre en valeur dans des régions qui n'y ont pas accès, mais à susciter l'intérêt du public de proximité qui ne va pas ou peu au musée (cf. Figure 5 : Catégories 6 et 7 du Tableau – Le *Centre Pompidou Mobile* et *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste*). Le déplacement des collections hors-les-murs est ainsi couplé avec d'autres modalités visant à remplir cet objectif.

	Modalités événementielles	Conditions de la mise en péril
<p><b>Centre Pompidou Mobile 2011 - 2013</b></p> <p>Régions de France hors région parisienne</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Déplacement des collections <i>hors-les-murs</i> : la mise en péril est une conséquence spectaculaire</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Démocratisation : public éloigné</li> <li>• Visibilité de la collection et du musée</li> <li>• Réactivation des œuvres de la collection</li> </ul>
<p><b>1 jour, 1 œuvre 2011-2013</b></p> <p>Région parisienne</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Déplacement des collections <i>hors-les-murs</i> : la mise en péril est une conséquence spectaculaire</li> <li>• Œuvre unique</li> <li>• Présence de l'artiste</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Démocratisation : public de proximité qui ne va pas au musée ou public empêché (prison)</li> <li>• Susciter un intérêt pour la collection</li> <li>• Réactivation des œuvres de la collection</li> </ul>

Figure 5 : Catégories 6 et 7 du Tableau – Le *Centre Pompidou Mobile* et *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste*

L'exposition d'une seule œuvre vient appuyer le fait qu'il s'agit d'une œuvre majeure de la collection qui est proposée à la vue des spectateurs dans un lieu inhabituel et surtout non conventionnel : « Pendant une journée, une œuvre majeure des collections du Centre Pompidou ayant marqué l'histoire de l'art des XXème et XXIème siècles est présentée au public [...] » (1 jour 1 œuvre, 1 artiste, Dossier de presse, 2011, p. 3).

Ce choix, dicté aussi par le format de la proposition (exposer une journée ne permet pas de sortir plusieurs œuvres du musée), n'offre pas un panorama de la collection comme pour le *Centre Pompidou Mobile*, mais met en valeur un objet choisi. Un ruban posé au sol délimite par ailleurs une frontière à ne pas franchir pour protéger l'œuvre<sup>29</sup>, mais accentue son unicité dans un lieu incongru. Pour le *Centre Pompidou Mobile* le choix avait été fait de créer un espace d'exposition qui rendait compte de la circulation des œuvres. Ici c'est la valorisation d'une œuvre de la collection dans un espace public fréquenté, qui passe par son dispositif de mise en exposition (un dispositif muséal : accrochage au mur, ruban au sol et agent de sécurité), qui crée un décalage entre l'œuvre et le lieu. Ce décalage vient rendre compte de la surprenante présence de l'objet, et donc de son déplacement. Ce même dispositif vient exacerber la mise en péril de l'œuvre et la *spectaculariser*, insistant là encore sur l'expérience inédite qui est celle du voyage de l'œuvre dans ce lieu.

La présence de l'artiste comme élément phare de la médiation vient ajouter une plus-value à l'expérience. Ponctuelle, l'allocution de l'artiste ne dure qu'une heure environ et n'a lieu qu'une fois (parfois deux) dans la journée (Seban, 2013, p. 57). Cet évènement particulier vise à offrir au public non familier une vraie compréhension de l'œuvre et favorise une rencontre inédite, sur le même terrain, entre l'œuvre de musée et son créateur. Il s'agit, comme l'indique Marie-Luz Céva d'une pratique visant à

---

<sup>29</sup> Voir l'image du dispositif à Cergy-Pontoise en annexes 4.



« [...] activer la communicabilité [de l'œuvre] avec la présence de l'artiste. » (Céva, 2004, p. 86). L'œuvre, dans ce contexte particulier, possède un actif qu'elle n'aurait pas dans la collection.

Il en va de même pour le déplacement des œuvres de la collection dans un lieu comme une prison ou un centre commercial. L'écart entre l'espace d'exposition et l'œuvre, et la présence de l'artiste sur le même terrain, incite le public à la regarder différemment. Le regard porté par les spectateurs sur l'art contemporain et sur le Musée change. L'artiste est utilisé pour créer un événement, il devient ambassadeur du musée. Il est là pour capter le public en jouant sur la nouveauté (on ne rencontre pas un artiste contemporain tous les jours) et pour donner aux visiteurs les clés de compréhension de son travail, dans le but de susciter un intérêt pour la collection. Le Centre propose d'ailleurs aux visiteurs de prolonger l'expérience par une visite d'initiation à l'art moderne et contemporain dans les salles du musée (Seban, 2013, p. 59). L'institution profite ainsi de cet événement pour faire changer le regard du public sur une œuvre, et de ce fait sur la collection, mais aussi sur l'expérience muséale en général. Selon Tobelem, « la population locale étant celle qui fournira le socle de la fréquentation [...] » (Tobelem, 2011, p. 147), ce geste du Musée peut alors être pensé comme un acte double : événementiel, afin d'aller chercher de nouveaux publics en utilisant le potentiel spectaculaire de la proposition, et un acte de démocratisation, qui répond directement à sa mission.

## CONCLUSION

Cette étude nous a permis de définir les formes de la mise en péril au Centre Pompidou et les conditions de leur apparition. Nous avons ainsi fait ressortir la circulation des collections hors-les-murs comme une des voies possibles de la mise en péril au Musée.

Dans la première partie, consacrée plus particulièrement au *Musée Précaire Albinet*, nous avons dégagé les facteurs actifs de risque spécifiques à cette exposition atypique. Le déplacement des œuvres hors-les-murs et leur exposition dans une cité en banlieue parisienne regroupe deux facteurs de risque : l'environnement, le lieu choisi étant à la fois insolite et non adapté à recevoir des œuvres ; et le risque humain, l'artiste ayant placé la gestion du *Musée Précaire Albinet* entre les mains d'une équipe de jeunes non professionnels. Nous avons abordé le choix des œuvres comme un troisième facteur possible, avec l'exemple du tableau *Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano* (1931) de Dalí. Pour répondre à la demande de Thomas Hirschhorn et exposer cette œuvre dans le *Musée Précaire*, le Centre est allé au-delà de ses conditions normales de prêt. Nous avons observé le poids de l'artiste dans ce processus et son rôle dans l'apparition de la mise en péril au Centre Pompidou. Avec *Skulptur Sortier Station* (2001) d'abord, puis avec le *Musée Précaire Albinet* (2002), Thomas Hirschhorn a contribué à décloisonner le Musée. Le Pompidou a choisi de participer au projet, et ce malgré les menaces pointées par les différentes évaluations des risques, en outrepassant le protocole établi pour les prêts d'œuvres. La mise en péril a cependant été contrôlée par l'institution. Comme nous l'avons vu, c'est avec la rédaction du contrat, étape fondamentale dans la réalisation du projet, que s'établissent des cadres et que se mesurent les risques.

Le *Centre Pompidou Mobile* et le programme *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste* ont été abordés en continuité avec le *Musée Précaire Albinet*. De sa participation au projet d'un artiste, le Centre est passé à un projet institutionnel, fondé sur une stratégie à la fois événementielle et ancrée dans sa mission de démocratisation. Le Musée a en effet toujours lié ces deux pôles, faisant du spectaculaire un moyen privilégié pour atteindre de nouveaux publics. Notre étude a fait ressortir comment ces deux objectifs sont combinés dans les projets du *Centre Pompidou Mobile* et celui d'*1 jour, 1 œuvre, 1 artiste*. Pour mener cette comparaison, nous avons appliqué une méthodologie qui a consisté en l'élaboration d'un tableau, le « Tableau des formes et des conditions de la mise en péril », dont la classification et les critères utilisés nous apparaissent représentatifs du phénomène de la mise en péril au Centre Pompidou. Nous avons pu déterminer que le régime événementiel et la démocratisation de la culture sont les conditions d'apparition de la mise en péril au Musée. Celle-ci intervient, pour les trois projets étudiés, dans la circulation des collections hors-les-murs, définie par Alain Seban, ancien directeur du Musée et porteur de ces deux projets, comme l'exposition des œuvres dans des lieux non muséaux.

La collection, traditionnellement associée à la permanence, est pensée dans chacun des projets selon les modalités de l'exposition. Le Centre lui emprunte ses codes (une manifestation éphémère et médiatisée) pour faire événement et mettre en valeur sa collection, ce qui a pour but d'augmenter son attractivité. La mise en péril est une stratégie qui vient élargir le champ de l'événementiel au musée et qui intervient dans ce renversement de situation, où la collection passe de pérenne à temporaire. La circulation hors-les-murs est, quant à elle, la modalité de son apparition.

Au Centre Pompidou, chaque projet est pensé pour faire événement et répondre aux enjeux de démocratisation qui sous-tendent l'histoire du Musée. Beaubourg est une industrie culturelle, qui fonctionne et fascine grâce à des projets innovants, sans cesse renouvelés. L'image du Musée se construit à travers ces expériences, dont celles de la

mise en péril. Le Centre Pompidou les utilise afin de valoriser ses collections hors des limites de son territoire, et élargir son public. En tant que musée national et gardien du patrimoine français, il a cependant créé des cadres stricts qui régissent la circulation des œuvres et qui sont adaptés à chaque situation. La mise en péril n'est pas effective, elle est contrôlée, ce qui empêche les œuvres de passer du côté des biens en péril, c'est-à-dire dans une situation qui porte réellement atteinte à leur préservation. Le savoir-faire et la maîtrise du personnel du Centre face à des projets sensibles en matière de conservation et de sécurité sont ici primordiaux. Le temps imparti pour ce travail dirigé ne nous a pas donné l'occasion de nous pencher sur les propos des acteurs des trois exemples cités, mais il serait intéressant d'approfondir l'étude de la mise en péril au Centre Pompidou en confrontant les différents points de vue des professionnels ayant participé à ces expériences inhabituelles. Ces entretiens permettraient de comprendre les tensions qui ont sous-tendu l'élaboration du *Musée Précaire Albinet* par exemple, et d'aborder les projets sous des angles différents. Les positions de chacun des acteurs pourraient apporter une nouvelle perspective à cette recherche.

Plusieurs institutions ont adopté un mode de présentation des collections hors-les-murs dans ce contexte que nous avons défini comme celui de l'événementiel. Les lieux d'expositions insolites attirent l'attention sur la collection, et c'est justement ce que recherchent les musées afin d'augmenter leurs chiffres de fréquentation. *Espace Musées*, a ainsi été développé au cœur de l'aéroport parisien Roissy-Charles de Gaulle, en 2012. Actif encore aujourd'hui, cet espace accueille les œuvres originales de plusieurs musées partenaires, selon un rythme régulier de deux expositions par an. Le Musée Rodin a été le premier à bénéficier de cette vitrine culturelle inédite en présentant une cinquantaine d'œuvres majeures de sa collection lors de l'exposition « Les Ailes de la Gloire », en 2012. Situé dans le terminal international de l'aéroport, *Espace Musées* a pour but de présenter aux touristes la richesse du patrimoine français. Il offre aussi une place de choix aux institutions pour mettre en valeur leurs

collections. Avec ce type d'expérience, l'aéroport étant extrêmement fréquenté, de nouveaux facteurs de risque apparaissent, laissant entrevoir une variété de formes pour la mise en péril. Cette stratégie se pose donc comme une problématique actuelle, c'est un nouvel usage des collections, qui offre la possibilité aux musées de sortir de leurs frontières et de questionner la dynamique conservation/exposition. La mise en péril interroge ainsi les limites de la diffusion tout en repoussant celles de la préservation, et, de fait, remet en question les fondements mêmes du musée.

## BIBLIOGRAPHIE

**Textes de références :**

ICOM. Conseil international des musées (2004, 8 octobre). *Code de déontologie de l'ICOM*. [Document PDF]. Révisé et adopté le 8 octobre 2004 par la 21<sup>e</sup> Assemblée générale. Séoul : ICOM. Récupéré de <http://icom.museum/la-vision/code-de-deontologie//L/2/>

**Ouvrages :**

Chapuis, Y. (dir). (2005). *Musée Précaire Albinet - Quartier du Landy, Aubervilliers*. Paris : Les Laboratoires d'Aubervilliers et éditions Xavier Barral.

Dufrêne, B. (2000). *La création de Beaubourg*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Dupavillon, C. (2001). *Architectures du cirque des origines à nos jours*. Paris : Le Moniteur.

Fleury, L. (2007). *Le cas Beaubourg, mécénat d'état et démocratisation de la culture*. Paris : Arman Colin.

Gob, A. (2007). *Les musées au-dessus de tout soupçon*. Paris : Armand Colin.

Gob, A. (2011). *Le musée, une institution dépassée ? Éléments de réponse*. Paris : Armand Colin.

Guillemard, D. et Larocque, C. (1999). *Manuel de conservation préventive*. Dijon : OCIM et DRAC de Bourgogne.

Haskell, F. (2002). *Le Musée éphémère : Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*. Paris : Gallimard.

Hirschhorn, T (dir.). (2011). *Establishing a Critical Corpus*. Bern : JRP|Ringier.

Loubet del Bayle, J-L. (2000). *Initiation aux méthodes des sciences sociales*. Paris ; Montréal : L'Harmattan.

Mairesse, F. (2002). *Le Musée, Temple spectaculaire*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Mairesse, F. (2014). *Voir la Joconde. Approches muséologiques*. Paris : L'Harmattan.

Putnam, J. (2002). *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson.

Raffestin, C. (1980). *Pour une géographie du pouvoir*. Paris : LITEC.

Robert, A.D et Bouillaguet. A. (2002). *L'analyse de contenu* (2<sup>e</sup> édition). Paris : Presses Universitaires de France.

Stebé, J-M. (2010). *La crise des banlieues*. Paris : Presses Universitaires de France.  
[www.cairn.info/la-crise-des-banlieues--9782130582717-page-39.htm](http://www.cairn.info/la-crise-des-banlieues--9782130582717-page-39.htm)

Tobelem, J-M. (2005). *Le nouvel âge des musées : les institutions culturelles au défi de la gestion*. Paris : Arman Colin.

#### **Chapitres d'un ouvrage :**

Ashley-Smith, J. (2011). Risk Analysis. Dans C. Caple (dir.), *Preventive conservation in museums* (p. 39-50). Londres ; New York : Routledge.

Bergeron, Y. (2011). Collection. Dans A, Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 53-69). Paris : Arman Colin.

Colomb, V. (2012). Le musée comme balise territoriale et communicationnelle. Dans M. Regourd (dir.), *Musées en mutation. Un espace public à revisiter* (p. 283-293). Paris : L'Harmattan.

Courtel, Y. (1986). L'exposition et l'évènement. Dans C. Carrier (dir.), *Les Immatériaux (au Centre Georges Pompidou en 1985), étude de l'évènement exposition et de son public* (p. 125-134). Paris : EXPO MEDIA.

Gob, A. et Drouguet, N. (2003). Le musée dans une perspective patrimoniale : la fonction de conservation. Dans A. Gob et N. Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels* (p. 121-154). Paris : Arman Colin.

Mairesse, F. (2011). Brève histoire du musée spectaculaire. Dans S. Chaumier (dir.), *Expoland, Ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition* (p. 29-41). Paris : Éditions Complicités.

Pacquement, A. (2007). Expériences d'expositions au Centre Pompidou. Dans É. Caillet (dir.), *L'art contemporain et son exposition (2)* (p. 165-179). Paris : L'Harmattan.

Passeron, J-C. (2003). Consommation et réception de la culture : la démocratisation des publics. Dans O. Donnat et P. Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture* (p. 361-390). Paris : Presses de Sciences Po.

### Articles de périodiques :

Ceva, M-L. (2004). L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? *Cultures & Musées*, 3(1), 69-96.

Farge, A. (2002). Penser et définir l'évènement en histoire. Approches des situations et des acteurs sociaux. *Terrain, revue d'ethnologie d'Europe*, 38, 69-78. Récupéré de <http://terrain.revues.org/1929>

Gerald, R. (2007). L'Extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique institutionnelle. *Multitudes*, 28. Récupéré de <http://www.multitudes.net/L-Extradisciplinaire-Vers-une/>

Greisch, J. (2014). Ce que l'évènement donne à penser. *Recherches de Science Religieuse*, 102(1), 39-62. Récupéré de [www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2014-1-page-39.htm](http://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2014-1-page-39.htm)

Lemieux, A. (2014). Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain. *CeROArt*, 9. Récupéré de <http://ceroart.revues.org/3794>

Piron, F. (2002). Thomas Hirschhorn. Ne pas s'économiser. Conversation. *Trouble*, 1. Récupéré de <http://trouble.net.free.fr/TROUBLE/Resources/thomas%20hirschhorn-fp.pdf>

Poulin, A. (2012). Thomas Hirschhorn et la politisation du langage plastique. *Inter : art actuel*, 110. 46-48. Récupéré de <http://id.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/iderudit/65830ac>

Quillien, A. (2012). Expositions itinérantes internationales et régie des œuvres : Le cas du Victoria and Albert Museum. *Material Culture Review/Revue de la culture matérielle*, 74/75, 199-204. Récupéré de <https://journals.lib.unb.ca/index.php/mcr/article/view/20459/23627>



Sindaco, S. (2011). Mai 68, les avatars d'une posture générationnelle. *COntEXTES : Revue de Sociologie de la Littérature*, 8. Récupéré de <http://contextes.revues.org/4718>

Tobelem, J-M. (2011). Le rôle des expositions temporaires dans les stratégies événementielles des musées. *Revue française du marketing*, 232(2), 45-59.

### **Mémoires et thèses :**

Kinoshita, H. (2011). *La diffusion culturelle internationale : les enjeux de la politique de prêts d'œuvre et d'expositions du MNAM-CCI (Centre Georges Pompidou) pendant la période 2000-2007*. (Thèse de doctorat). Université d'Avignon. Récupéré de HAL, archives ouvertes <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00767576>

### **Articles de presse :**

Corcier, M. (2004, 17 juin). Le Musée précaire a réussi son pari ! *Le Parisien*.

La Voix du Nord. (2012, 11 février). Le centre Pompidou mobile sécurisé dans les règles de l'art. *La Voix du Nord*.

Margain, C. (2004, 1<sup>er</sup> juin). L'artiste qui fait d'une cité un musée. *La Liberté*.

Meideros, F. (2004, avril 2004). Dalí emménage au Landy. *Aubermensuel*.

Meideros, F. (2004, mai). Coup de maître au Landy, *Aubermensuel*.

Seigle, B. (2004, 19 avril). Un Beaubourg éphémère au pied de la cité. *Le Parisien*.

Seigle, B. (2004, 16 mai). Dalí exposé dans un préfabriqué. *Le Parisien*.

Veil, E. (2004, 16 juin). Le Musée Beaubourg délocalisé chez les sauvages ». *Charlie Hebdo*.

### **Bilans d'activité et dossiers de presse :**

Centre Pompidou. Direction des communications. (2004). *Bilan d'activité*. Récupéré de <https://www.centrepompidou.fr/media/document/35/25/35251a5f2110e63430a3feaf419eb3bd/normal.pdf>

Centre Pompidou. Direction de la communication et des partenariats. (2011). *1 jour 1 œuvre, 1 artiste*. Récupéré de [http://www.fncc.fr/IMG/pdf/dossier\\_depresse.pdf](http://www.fncc.fr/IMG/pdf/dossier_depresse.pdf)

Centre Pompidou. Direction de la communication et des partenariats. (2013). *Centre Pompidou Mobile*. Récupéré de [www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

Centre Pompidou. Direction des publics. (2011). *Centre Pompidou mobile : La Couleur*. Récupéré de [http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Cpmobile\\_cambrai/cpmobile\\_lacouleur\\_cambrai.pdf](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Cpmobile_cambrai/cpmobile_lacouleur_cambrai.pdf)

Centre Pompidou. Direction des publics. (2013). *Centre Pompidou mobile : Cercles et Carrés*. Récupéré de <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cercles-et-carres-2013.pdf>

Ministère de la Culture et de la Communication. (2011). *Centre Pompidou Mobile*. Récupéré de <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Dossiers-de-presse/Le-Centre-Pompidou-mobile>

### **Rapport en ligne :**

Seban, A. (2013). *Dynamiser la circulation des collections publiques sur l'ensemble du territoire national*. (Rapport à Madame Aurélie Filippetti, Ministre de la Culture et de la Communication). France : Ministère de la Culture et de la Communication. Récupéré de <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/134000616/index.shtml>

### **Communications non publiées :**

Boucher, M. (2016, mai). *Le chef-d'œuvre comme évènement : l'usage de l'actualité dans le programme Picture of the Month*. Communication donnée au 84<sup>e</sup> Congrès de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS), Université du Québec à Montréal.

Fraser, M. (2016, février). *Aux risques et péril de l'art*. Communication donnée dans le cadre du cycle de conférences 2015-2016 Actualité de la recherche en histoire de l'art à l'UQÀM, Université du Québec à Montréal.

Lamoureux, J., Fraser, M., Boucher, M. (2016, mars). *Réinventer les collections à l'heure du Tout-Évènement*. Communication donnée lors du colloque Groupe de recherche et de réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel / The Convulsive Collections, Musée d'art de Joliette.

### **Dictionnaires et encyclopédies :**

Larousse (2016). *Dictionnaire de la langue française*. Récupéré de <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

### **Pages Web :**

Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO). Centre du Patrimoine mondial. [s.d.] Patrimoine mondial en péril. Récupéré le 25 juin 2016 de <http://whc.unesco.org/fr/158/>

### **Documents audiovisuels :**

*Hirschhorn (Thomas) : 2004, le Musée précaire*. (2007, 5 décembre). [Conférence Webdiffusée]. Dans la série Histoire des 30 au Centre Pompidou. Récupéré de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ck4gG6p/rLe5xA#undefined>

### **Documents d'archives :**

*Centre Pompidou Mobile*. (2011-2013). (2014 036/034). Pôle archives. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

*Centre Pompidou Mobile*. (2011-2013). (2014 035/005). Pôle archives. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

*Musée Précaire Albinet*. (2003-2004). (2005 010/005). Pôle archives. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

*Musée Précaire Albinet*. (2003-2004). (2005 010/006). Pôle archives. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

*Musée Précaire Albinet*. (2003-2004). (2005 010/054). Pôle archives. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

ANNEXES

## LISTE DES ANNEXES

ANNEXE 1 : TABLEAU DES FORMES ET DES CONDITIONS DE LA MISE EN PÉRIL .....	64
ANNEXES 2 : MUSÉE PRÉCAIRE ALBINET .....	66
ANNEXES 3 : CENTRE POMPIDOU MOBILE .....	73
ANNEXES 4 : 1 JOUR, 1 ŒUVRE, 1 ARTISTE .....	78

ANNEXE 1 : TABLEAU DES FORMES ET DES CONDITIONS  
DE LA MISE EN PÉRIL

Acteurs	Objectifs	Facteurs de la mise en péril	Types de dangers présumés	Solutions	Modalités événementielles	Conditions de la mise en péril
<p><b>Musée Précaire Abibnet</b> 2004 Cité Abibnet, Aubervilliers</p> <p>• <b>Initiateur :</b> Thomas Kirzechhorn, artiste contemporain invité par les Livoraubains d'Aubervilliers</p> <p>• <b>Collaborateur :</b> Centre Pompidou</p>	<p>• Réactiver les chefs-d'œuvres en les confrontant directement à un public non-accoutumé</p> <p>• Sortir des réseaux habituels pour toucher un nouveau public</p>	<p>• L'environnement : le lieu (la cité) et le bâtiment (une construction précaire)</p> <p>• Le risque humain</p> <p>• Le choix des œuvres</p>	<p>• Problèmes de sécurité : perte, vol ou vandalisme</p> <p>• Problèmes de conservation des œuvres</p> <p>• Négligence humaine : mauvaise manipulation des œuvres, pas d'anticipation des menaces</p>	<p>• Compromis entre la vision de l'artiste et la responsabilité du musée envers les œuvres</p> <p>• Adaptation du lieu et de l'espace d'exposition pour recevoir les œuvres dans le respect des conditions de conservation</p> <p>• Formation au Centre Pompidou de l'équipe en charge du musée et de la sécurité</p> <p>• Equipe d'agents de sécurité professionnels 24/24</p>	<p>• Déplacement des collections hors-murs : la mise en péril est une conséquence spectaculaire</p> <p>• Participation au projet d'artiste : la mise en péril est une conséquence spectaculaire</p>	<p>• Geste artistique visant à réactiver les œuvres</p> <p>• Provoquer une rupture dans la vie du quartier</p> <p>• Démocratisation : public laissé en marge des activités culturelles</p> <p>• Donner une visibilité à la collection et au musée</p>
<p><b>Centre Pompidou Mobile</b> 2011-2013 Régions de France hors région parisienne</p> <p>• <b>Initiateur :</b> Centre Pompidou</p>	<p>• Offrir aux publics éloignés l'expérience du contact direct avec les chefs-d'œuvres de la collection du musée</p>	<p>• L'environnement : le lieu (places municipales, centre villes, zone rurales) et le bâtiment (une construction en telle)</p> <p>• Le choix des œuvres</p>	<p>• Problèmes de sécurité : perte, vol ou vandalisme</p> <p>• Problèmes de conservation des œuvres</p>	<p>• La totalité des paramètres ont été contrôlés par le Centre Pompidou</p> <p>• Structure conçue par une firme d'architecture spécialisée en respectant les normes de conservation et de sécurité</p> <p>• Les œuvres sont présentées dans des vitrines climatisées</p> <p>• Gardiennage des œuvres 24/24 par des agents de sécurité spécialisés</p> <p>• Site entièrement sécurisé par des barrières</p>	<p>• Déplacement des collections hors-murs : la mise en péril est une conséquence spectaculaire</p>	<p>• Démocratisation : public éloigné</p> <p>• Visibilité de la collection et du musée</p> <p>• Réactivation des œuvres de la collection</p>
<p><b>1 jour, 1 œuvre</b> 2011-2013 Région parisienne</p> <p>• <b>Initiateur :</b> Centre Pompidou</p>	<p>• Présenter au public non familier du musée ou du public éloigné une œuvre majeure de la collection en présence de l'artiste (si possible)</p>	<p>• L'environnement : le lieu (fréquenté et habituel : centre commercial, mairie, salle des fêtes, etc.)</p> <p>• Le choix des œuvres</p>	<p>• Problèmes de sécurité : perte, vol ou vandalisme</p> <p>• Problèmes de conservation des œuvres</p>	<p>• Œuvre choisie par la municipalité dans une liste préparée par le musée</p> <p>• Présence permanente d'un agent de surveillance et mise à distance de l'œuvre à l'aide de barrières mobiles ou de bandes au sol</p> <p>• Présence d'un conservateur et d'un médiateur</p> <p>• Dispositif de cimaise mobile si les murs ne permettent pas de recevoir l'œuvre</p> <p>• Présentation sur une seule journée permettant de passer outre les conditions strictes de conservation</p>	<p>• Déplacement des collections hors-murs : la mise en péril est une conséquence spectaculaire</p> <p>• Œuvre unique</p> <p>• Présence de l'artiste</p>	<p>• Démocratisation : public de proximité qui ne va pas au musée ou public empêché (grison)</p> <p>• Susciter un intérêt pour la collection</p> <p>• Réactivation des œuvres de la collection</p>

\* Les informations condensées dans ce tableau sont issues des recherches effectuées dans le cadre de ce travail dirigé, voir la bibliographie pour les références.

ANNEXES 2 : MUSÉE PRÉCAIRE ALBINET



## Liste des intervenants

---

### Liste des noms cités et des départements mobilisés

---

#### L'artiste

Thomas Hirschhorn

#### Les Laboratoires d'Aubervilliers

Yvane Chapuis, co-directrice des Laboratoires

#### Le Centre Pompidou

Alfred Pacquement, directeur du musée national d'art moderne

Bruno Racine, président du Centre Pompidou

Direction de l'action éducative et des publics

Direction du bâtiment et de la sécurité

Direction de la communication

Direction des ressources humaines

Service des collections

Service juridique

Service des productions et régie des œuvres

\* Liste réalisée avec les informations contenues dans l'ouvrage *Musée Précaire*  
Albinet - Quartier du Landy, Aubervilliers (2005)

**[MUSÉE PRÉCAIRE ALBINET]**  
**Liste des œuvres**

**Classement monographique**

<b>Marcel Duchamp (1887-1968)</b>	<b>Le Corbusier (1887-1965)</b>
<i>Roue de bicyclette</i> , 1913/1964	<i>Maquette de l'étude unité d'habitation, Berlin-Tiergarten</i> , 1957/1958
<i>Feuille de vigne femelle</i> , 1950/1951	<i>Totem</i> , 1963
<i>La Boîte en valise</i> , 1936/1941	<i>Modulor</i> , 1956
<i>La double vue / L'inventeur du temps gratuit (Série A)</i> , 1964	
<b>SMS (Shit Must Stop) n° 2</b> , 1968	<b>Andy Warhol (1928-1987)</b>
<i>La pendule de profil</i> , 1964	<i>Electric Chair</i> , 1967
<b>Kasimir Malevitch (1878-1935)</b>	<b>Fernand Léger (1881-1955)</b>
<i>Gota</i> , vers 1923/1978	<i>La roue rouge</i> , 1920
<i>Alpha</i> , 1923/1978	<i>Le pot à tisane</i> , 1918
<i>Beta</i> , avant 1926	<i>Les disques dans la ville</i> , 1920
<i>Service à thé</i> , 1923	<i>Composition sur fond jaune</i> , 1952
	<i>Les Deux Tournesols</i> , 1953
<b>Piet Mondrian (1872-1944)</b>	<i>Tête bleue (s.d)</i>
<i>Composition en rouge, bleu et blanc II</i> , 1937	
<i>Composition D</i> , 1932	<b>Joseph Beuys (1921-1986)</b>
	<i>Tête</i> , 1961
<b>Salvador Dalí (1904-1989)</b>	<i>Jambe</i> , 1961
<i>Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano</i> , 1931	<i>Hirschkuh</i> , 1948
<i>Dalí de Draeger</i> , 1968	<i>Le silence</i> , 1973
<i>Roi, je t'attends à Babylone</i> , 1973	<i>Sozial Plastik</i> , 1967
	<i>I like America like America likes me</i> , 1974

\* Liste réalisée avec les informations contenues dans l'ouvrage *Musée Précaire Albinet - Quartier du Landy, Aubervilliers (2005)*

Lettre à Alfred Pacquement (Pôle archive, 2005 010/005)

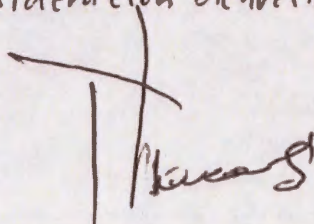
Mr. Alfred Pacquement  
 Directeur  
 MNAM/CCI  
 Centre Pompidou

Arbeville, 27.11.2003

Cher Alfred,

merci beaucoup pour ta lettre du 19.11.2003  
 qui nous confirme des prêts d'œuvres que nous souhaitons  
 exposer au « Musée Précaire Albinet ». Je suis très  
 heureux que le Centre Pompidou s'engage dans notre  
 projet comme un réel partenaire. Je comprends aussi  
 très bien que pour certaines œuvres le prêt ne soit pas  
 possible. Toutefois je dois revenir sur un seul tableau.  
 Le tableau de Salvador Dali, le magnifique « Hallucination  
 partielle. Six images de Lénine sur un piano ». Je te demande  
encore de reconsidérer son prêt. Car, comme tu le sais,  
 je n'ai pas d'autre option pour Dali. Ce tableau est important,  
 en fait plus qu'important parce que si nous ne l'obtenons  
 pas, Dali sera le seul artiste dont manquera un original  
dans le projet. Je veux aussi de nouveau t'assurer que  
 les œuvres seront protégées dans les règles de l'art et  
 qu'ils ne seront absent du musée que pendant sept jours.  
 Aussi, Salvador Dali est en fin de compte le seul artiste,  
qui est "connu" dans la cité Albinet.

Merci de ta considération bienveillante pour cette  
 requête,  
 A très bientôt,



Note d'intention de Thomas Hirschhorn (Chapuis, 2005)

« Musée Précaire Albinet » - Projet

Le projet de faire un Musée en bas d'un immeuble HLM ne date pas d'hier. En effet après mon expérience "Deleuze Monument" en Avignon pour "La Beauté" 2000 j'ai pensé qu'il était nécessaire de manifester l'importance que peut avoir l'art pour transformer la vie avec un "projet manifest". Je pense, c'est un fait, que l'art peut, l'art doit, l'art ~~veut~~ transformer, n'ayant pas peur de le dire: changer la vie. Je pense l'art et la philosophie seuls sont capables de changer la vie. Changer la vie individuellement, car l'expérience "art" est une expérience individuelle et pas collective, Ceci, aussi explique pourquoi la politique qui s'adresse au collectif échoue à changer, à transformer la vie. L'art peut changer la vie est une affirmation non-utopique, car active. Dans cette affirmation est contenu l'espérance. ~~La~~ l'espérance ~~est~~ n'est que possible dans l'action, la passivité, nous le savons, ~~est~~ n'est que cynisme et s'accommoder sans rien affirmer. L'action porte le risque de la confrontation - de ces idées avec la réalité, C'est cela que je veux proposer pour le «Projet: Musée Précaire Albinet» avec les Laboratoires d'Aubervilliers. Je veux construire avec des Matériaux simples et rapides à bâtir un Musée, un endroit

qui peut accueillir des œuvres d'art originales  
 d'artistes, qui eux-mêmes par leur travail ont  
 voulu et/ont changé la vie. Je pense à Duchamp,  
 Malevitch, Mondrian, Warhol, Beuys, ~~Brabusier~~, Leger, ~~Polli~~  
 Il n'est pas important que ces artistes sont, aujourd'hui,  
 célèbres, et très connus, il est important que  
 ces artistes ont changé la vie, le monde ou qu'ils ont  
 porté par leur travail cette affirmation. C'est pour  
 cela que je propose, que dans le "Musée Précaire"  
 des œuvres originales ~~soient~~ seront exposées. Ceci sera  
 le point de départ de mon projet. Il faut que  
 pendant quelques jours ces œuvres s'activent.  
 Elles doivent ~~ne pas~~ remplir une mission spéciale,  
 une mission ~~non~~ pas de patrimoine. Mais  
 une mission de transformation, peut-être leur  
 mission initiale. C'est pour cela qu'il est indispensable  
 que ces œuvres soient déplacées, du contexte de  
 musée dans ce musée précaire en dessous  
 de l'HLM de la rue Albinet. Ils se confrontent  
 ainsi à la réalité du temps qui s'écoule aujourd'hui  
 de nouveau. Cela peut être une réactualisation,  
 l'œuvre doit, et va, j'en suis sûr, affirmer sa  
 force transformatrice dans un contexte non-muséal-  
 patrimonial. Parce que le «Musée Précaire Albinet»  
 est un Musée-Actif d'Affirmation et de Transformation,  
 limité dans le temps, tant une série d'activités  
 autour des œuvres exposées sont faits. Sans  
 compromis aucun par rapport au Contexte. Seulement  
 compte ~~de~~ affirmer et ~~de~~ tenir haut La Force de trans-

formation des œuvres d'art et de l'art en général.  
 Ils'agit d'un projet artistique qui prend en compte  
 la spécificité économique, sociale, politique et  
 culturel de la cité dans laquelle le projet se fait.  
 Un groupe de personnes habitent la cité "Albinet"  
~~sera~~ constitué pour surveiller, transporter, prendre soin  
 des œuvres exposées. C'est un groupe de 6-8 personnes  
 entièrement disponibles pour cette tâche pendant  
 la durée de l'exposition. Ce seront les gardiens.  
 Pour chaque exposition (pendant une semaine) une  
 petite Bibliothèque sera constituée avec Livres, Videos et  
 Informations sur l'artiste et ses œuvres exposées.  
 Pour chaque exposition un historien d'art sera  
 invité pour faire une conférence sur le travail,  
 l'importance dans l'histoire de l'art, de cet artiste.  
 Pour chaque exposition ~~il y aura~~ un  
événement (un débat, une visite au musée, un voyage  
 par exemple: cité radiieuse) sera organisé pour les  
 habitants de la cité. Pendant la durée de  
 l'exposition il y aura des ateliers d'écriture pour  
les (jeunes) adultes et un atelier pour les enfants  
 Le Musée précaire permettrait de ~~montrer~~ <sup>(être active)</sup>  
~~des~~ produits, car ils'agit de produire ~~des~~  
~~pendant~~ pendant la durée des expositions. Le  
 «Musée précaire Albinet» produit, ~~des~~. Le Musée  
 aurait un endroit pour discuter, pour rester, pour  
 être et il aura un petit Bar, un petit snack, tenu  
 par des habitants de la cité. Le Musée sera gardé  
 jour et nuit. Tous les gardiens par rapport à sa sécurité  
 seront donnés. Le «Musée Précaire Albinet» est un endroit  
 où l'art transforme. L'art changera.

ANNEXES 3 : CENTRE POMPIDOU MOBILE

## Liste des manifestations de 2011 à 2013

DATES	LIEU	EXPOSITION	NB ŒUVRES
19 octobre 2011 au 15 janvier 2012	Chaumont	[La couleur]	14
18 février 2012 au 14 mai 2012	Cambrai	[La couleur]	14
16 juin 2012 au 16 septembre 2012	Boulogne-sur-mer	[La couleur]	14
24 octobre 2012 au 20 janvier 2013	Libourne	[Cercles et carrés]	15
23 février 2013 au 22 mai 2013	Le Havre	[Cercles et carrés]	15
29 juin 2013 au 29 septembre 2013	Aubagne	[Cercles et carrés]	15



Figure 6 : Le *Centre Pompidou Mobile* à Cambrai (2012) – Crédits : La Voix du Nord



**[LA COULEUR]****Liste des œuvres**

---

**Classement par thématiques**

---

**Couleurs primaires, noir et blanc**

František Kupka, *La Gamme jaune*, 1907

Francis Picabia, *L'Arbre rouge*, 1912

Pablo Picasso, *Femme en bleu*, 1944

Jean Dubuffet, *Papa gymnastique*, 1972

**Couleurs en jeu**

Georges Braque, *L'Estaque*, (*Le port de la Ciotat*), 1906

Yaacov Agam, *Double métamorphose*, 1968-69

Josef Albers, *Affectionate*, *Homage to the square*, 1945

André Cadere, *Barre de bois rond*

**La couleur seule**

Yves Klein, *Monochrome orange*, 1955

**La couleur en liberté**

Alexander Calder, *Deux vols d'oiseaux*, 1954

Fernand Léger, *Les Grands Plongeurs noirs*, 1944

**Couleurs en mouvement**

Sonia Delaunay, *Rythme*, 1938

Olafur Eliasson, *Your Concentric Welcome*, 2004

**La couleur et la vie**

Niki de Saint Phalle, *L'Aveugle dans la prairie*, 1974

Bruce Nauman, *Art Make Up*, 1967-68

[CERCLES ET CARRÉS]  
**Liste des œuvres**

---

**Classement par thématiques**

---

**Vers la spiritualité**

František Kupka, *Disques de Newton. Étude pour Fugue à deux couleurs*, 1911-1912

Vassily Kandinsky, *Auf Spitzen*, 1928

**Abstraction et figuration**

Fernand Léger, *Le pont du remorqueur*, 1920

**Tout un programme**

Theo Van Doesburg, *Peinture pure*, mai 1920 - 07 juillet 1920

Auguste Herbin, *Vendredi 1*, 1951

François Morellet, *Du jaune au violet*, 1956

Max Bill, *Acht Liniengruppen um Weiss*, 1969 - 1970

**Cinétisme et jeux d'optique**

Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913 / 1964

Josef Albers, *Homage to the Square*, 1956

Victor Vasarely, *Procion-neg*, 1957

Jesus Rafael Soto, *Cuadrados oliva y negro*, 1966

**L'abstraction dans l'espace**

Dan Flavin, *untitled (to Donna) 5a*, 1971

Carl André, *144 Tin Square*, 1975

Daniel Buren, *Cabane éclatée n° 6 : Les damiers*, avril 1985

**Cinéma et abstraction**

Hans Richter, *Filmstudie*, 1926

## Dossier d'architectes – Page 1 (Pôle archives, 2014 036/034)

### Centre Pompidou Mobile

A l'opposé d'un Louvre-Lens, d'un Centre Pompidou à Metz ou d'un Guggenheim à Bilbao, établissements décentralisés contribuant au rayonnement de la cité qui les abrite, le Centre Georges Pompidou Mobile veut présenter en Régions, dans des communes ne possédant ni collections ni musées d'art moderne, des œuvres de sa collection. Il s'approche au plus près des habitants en campant à ses côtés :

**Temporaire**, il occupe un terrain où on ne l'attendait pas

**Mobile**, il fait tomber l'idée du musée sédentaire

**Forain**, il fait événement autour de sa renommée

**Modulable**, il change de forme à chaque étape

Partout, il crée la rencontre et le partage.

Son départ ne laisse pas un vide, mais un trop plein de souvenirs

Il s'inscrit dans la ville de manière éphémère : Son arrivée est un événement, son installation une fête et sa visite un spectacle.

\*

Ainsi racontée, l'aventure semble simple; mais pour obtenir cette légèreté et cet enchantement dans l'enveloppe financière accordée au projet, il va falloir se plier à de nombreuses règles :

- Tout doit être issu de techniques ayant fait leurs preuves
- Tout doit être en même temps détourné pour quitter cette image galvaudée du matériel forain, sans jamais perdre de vue les contraintes d'un montage et d'un démontage rapides (assemblages, manutention, levage, démontage, colisage, poids, transport)
- Imaginer une structure éclatée capable de s'installer sur des terrains de formes variables et sur des sols en pente
- Miser sur l'autonomie et l'autosuffisance là où elles sont indispensables, mais ne pas négliger les possibilités locales (location ou prêt de barrières, de bungalows ou d'appareils de chauffage...)
- Travailler avec des entreprises spécialisées dans l'organisation et le montage de structures temporaires

\*

Comme l'arrivée du cirque transforme la place du village, le Pompidou Mobile bouleversera durablement le regard des habitants sur le musée et sur leur ville.

ANNEXES 4 : 1 JOUR, 1 ŒUVRE, 1 ARTISTE

### Liste des manifestations de 2011 à 2013

DATE	LIEU	ZONE D'EXPOSITION	ŒUVRE	ARTISTE
18 octobre 2011	Saint-Maur-des-Fossés	Lycée Gourdou-Lesneurs	Bernard Rancillac, <i>Horloge Indienne</i> , 1966	Non
19 octobre 2011	Montreuil-sous-Bois	Hôtel de ville (salle des mariages)	Gérard Garouste, <i>Sans titre</i> , 1990-1991	Oui
17 novembre 2011	Enghien-les-Bains	Centre des arts (hall d'entrée)	Vialat, <i>Fenêtre à l'ashit</i> , 1976	Oui
26 novembre 2011	Sceaux	Centre social et culturel des Blagis	Robert Combas, <i>Mickey appartient à tout le monde</i> , 1979	Oui
30 novembre 2011	Communauté d'agglomération du Plateau de Saclay	Espace Jacques Tati	Gérard Fromanger, <i>En Chine, à Hu-Xian</i> , 1974	Non
14 janvier 2012	Le Perreux-sur-Marne	Centre des bords de Marne (petit théâtre)	Gérard Fromanger, <i>En Chine, à Hu-Xian</i> , 1974	Non
24 mars 2012	Cergy-Pontoise	Centre Commercial 3 Fontaines	Hervé Di Ross, <i>Diropolis</i> , 1985	Oui
22 janvier 2013	Osny	Maison d'arrêt	Philippe Maysoux, <i>Les 4 Z'éléments: air, eau, feu, pierre</i> , 1997-1998	Oui
15 février 2013	Melun	Centre de détention	Philippe Cogné, <i>Beaubourg</i> , 2003	Oui



Figure 7 : *1 jour, 1 œuvre, 1 artiste* à Cergy-Pontoise (2012) – Crédits : Communauté d'agglomération de Cergy-Pontoise