

Camille HOFFSUMMER

« Contemporary Art in Heritage Spaces » de Nick Cass, Gill Park et Anna Powell

Référence : CASS Nick, PARK Gill & POWELL Anna (dir.), *Contemporary Art in Heritage Spaces*, Londres, Routledge, 2020, 255 p.

Mots-clés : art contemporain, patrimoine, histoire des expositions.

Keywords : contemporary art, heritage, history of exhibitions.

Au Royaume-Uni comme ailleurs, les expositions d'art contemporain dans les lieux patrimoniaux se sont développées de façon exponentielle au cours des dernières décennies. Loin d'être un phénomène isolé, cette ouverture à l'art contemporain a conduit une série d'universitaires, d'institutionnels et d'artistes à s'interroger sur les enjeux d'une telle pratique. Placé sous la direction de Nick Cass¹, Gill Park² et Anna Powell³, l'ouvrage collectif *Contemporary Art in Heritage Spaces* vient enrichir, par ses nombreuses contributions, la littérature scientifique du champ des études patrimoniales, de l'histoire de l'art contemporain et des expositions⁴.

Faisant la part belle à l'interdisciplinarité, l'ouvrage trouve son origine dans deux projets de recherche, l'un mené par l'Université de Leeds (*Intersecting Practices*, 2014-2015), l'autre par l'Université de Newcastle (*Mapping Contemporary Art in the Heritage Experience*, 2016-2019). Quatorze chapitres s'articulent autour de quatre grands thèmes : *Reimagining heritage* (Ré-imaginer le patrimoine); *Alternative histories* (Histoires alternatives); *Disciplinary dialogues* (Dialogues disciplinaires) et *Limital spaces* (Espaces limités).

Le chapitre introductif retrace les origines muséologiques de ce phénomène et pointe les interventions d'artistes dans les collections muséales comme les prémices d'un rapport de

¹ Nick Cass est maître de conférences à l'Université de Leeds et artiste.

² Gill Park est maître de conférences sur l'étude des galeries d'art, des musées et du patrimoine à l'Université de Newcastle.

³ Anna Powell est maître de conférences en théorie de l'art et du design à l'Université de Huddersfield.

⁴ Concernant l'histoire des expositions, et en particulier les interventions d'artistes dans les collections muséales, la question a été abordée, notamment mais pas exclusivement, à travers les travaux de James Putman (*Art and Artifact : The Museum as Medium*, 2001), Julie Bawin (*L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, 2014) et Janet Marstine (*Critical Practice : Artists, Museums, Ethics*, 2017).

plus en plus étroit entre art contemporain et patrimoine. Depuis les années 1990 environ, ce phénomène ne cesse de s'étendre au champ patrimonial dans son acception la plus large, symptôme d'une « nouvelle industrie de la commande ». À cet égard, Nick Cass souligne le soutien de l'Arts Council England (ACE) financé par le gouvernement britannique, ainsi que le rôle joué par des organisations telles que le National Trust, l'English Heritage et le Canal & River. L'auteur évoque notamment le rôle moteur du programme *Trust New Art* dans la mise en place de commandes et d'expositions d'œuvres d'art contemporain dans les sites historiques du National Trust.

D'emblée, la complexité de définir le patrimoine de manière résolument objective est soulignée. Se référant aux travaux du sociologue Stuart Hall, Nick Cass rappelle à juste titre que « le patrimoine d'une personne peut représenter l'oppression d'une autre personne et, par le biais d'un processus hautement sélectif, il met en lumière, raccourcit, réduit au silence, désavoue, oublie et élude de nombreux épisodes qui – d'un autre point de vue – pourraient être le début d'un récit différent » (HALL Stuart, 2008, p. 221).

L'auteur met également en évidence la dimension anachronique de ce type de pratique. En effet, « placer une œuvre d'art qualifiée de *contemporaine* dans un lieu défini comme *patrimonial*, c'est instaurer un dialogue temporel dans lequel le passé de l'une et le présent de l'autre sont soulignés, bien que l'expérience soit un déroulement contemporain de la relation entre l'œuvre d'art, le patrimoine et le spectateur » (CASS Nick *et al.*, p. 3). S'inscrivant dans la pensée de Georges Didi-Huberman qui considère que « le passé s'écrit toujours à la lumière du temps présent » (DIDI-HUBERMAN Georges, 2000, p. 38), Nick Cass place le concept d'« intersectionnalité » au cœur de son analyse et affirme que « quelle que soit la manière dont ces pratiques et ces temporalités sont articulées, il y a une anticipation – peut-être même une attente – que leur juxtaposition produise des résultats porteurs de sens » (CASS Nick *et al.*, p. 4).

Partant de ce constat, la première partie de l'ouvrage retrace les origines et le développement d'une telle pratique, identifiant le Nord-Est de l'Angleterre comme un territoire d'expérimentation particulièrement fécond en la matière et où les commandes d'œuvres d'art contemporain répondent – comme souvent d'ailleurs – à une stratégie visant à renouveler les publics. C'est aussi le propos tenu par Gill Park lorsqu'il évoque *The Follies of Youth* (2013-2015), un événement visant à réconcilier le jeune public avec leur patrimoine par l'intermédiaire de l'art contemporain.

Le rapport entre art contemporain et patrimoine industriel est également abordé, pointant le potentiel que certaines villes désindustrialisées, encore en phase de patrimonialisation, peuvent tirer des collaborations entre artistes et citoyens. Le patrimoine n'est, selon Laura Breen, « ni un héritage lointain, ni un fardeau inéluctable, mais plutôt un matériau vivant

avec lequel construire un avenir » (CASS Nick *et al.*, p. 140). L'auteur voit dans l'articulation entre art contemporain et patrimoine industriel la possibilité de [re]façonner les identités collectives et individuelles. La figure de l'artiste s'éloigne donc de celle du simple « provocateur » souvent invoquée, ce dernier participant d'une certaine manière à la reconfiguration des identités collectives et individuelles des habitants des villes post-industrielles.

L'ouvrage se trouve enrichi des regards d'artistes, en particulier de ceux de Chara Lewis, Kristin Mojsiewicz et Anneké Pettican, membres du collectif *Brass Art*. Revenant sur l'exposition *Gestured* (2017) conçue pour la bibliothèque de Chetham (Manchester), le chapitre met en évidence la volonté des artistes d'introduire de la nouveauté et de la subjectivité à travers une réinterprétation, tant formelle que symbolique, de l'histoire du lieu.

La deuxième partie de l'ouvrage conçoit les commandes d'art contemporain comme autant de productions artistiques capables de mettre au jour le passé douloureux ou controversé (et parfois occulté) d'un lieu patrimonial. L'art contemporain y est envisagé comme un matériau visant à porter un discours critique sur le patrimoine. Dans le même ordre d'idée, Jenna C. Ashton expose les stratégies d'interventions artistiques et curatoriales féministes à l'œuvre dans le cadre du programme *Women and Power* mis en place par le National Trust en 2018. Particulièrement en phase avec les débats actuels sur la visibilité des femmes dans le monde de l'art, l'auteur cherche à mettre en évidence « les implications sociales d'une pratique féministe des arts et du patrimoine [...] qui vise plus largement au changement organisationnel » (CASS Nick *et al.*, p. 83). Les lieux patrimoniaux sont ainsi envisagés sous la forme d'espaces de résistance où les interventions féministes se veulent éminemment politiques.

Joanne Williams s'intéresse quant à elle à l'exposition *Conflicts et compassion* organisée lors du festival *Asia Triennial Manchester 14* à l'Imperial War Museum North, envisageant les interventions d'artistes comme génératrices d'une potentielle « conscience historique critique » dans le chef du visiteur. Ces interventions sont également considérées comme les prémices de questionnements qui, à terme, aboutissent à d'éventuels changements institutionnels. Ainsi l'artiste pousse-t-il les institutions patrimoniales dans leurs retranchements, et, ce faisant, les amène à adopter une attitude critique envers elles-mêmes.

Enfin, prenant pour exemple le projet *The Orangery Urns* (2018), Andrew Burton analyse finement le processus de commande et la manière dont les artistes s'imprègnent de la charge historique d'un lieu patrimonial pour la restituer artistiquement. L'artiste Catrin Huber évoque quant à elle le projet *Expanded Interiors* qui se conçoit non seulement

comme un dialogue entre les sites archéologiques d'Herculanum et de Pompéi et l'art contemporain, mais aussi entre les communautés locales et internationales.

La troisième partie de l'ouvrage examine le dialogue entre l'art et le patrimoine à travers le regard de différentes disciplines des sciences humaines et sociales. Catherine Bertola et Rachel Rich envisagent le phénomène sous l'angle de la discipline historique, encourageant la collaboration entre artistes et historiens. Lors de la conception de l'exposition *Killing Time* (2010) abordant l'histoire du travail domestique des femmes à l'époque victorienne, la manière dont la pratique artistique influence avec succès la pratique historique (et vice-versa) fut mise au jour.

À travers l'examen de l'expérience des visiteurs sur le site de la mine d'étain de Geevor, le chapitre de Gaynor Bagnall et Jim Randall, l'un artiste, l'autre sociologue, explore la manière dont « l'utilisation d'un art visuel temporaire pourrait faire participer le public et générer de nouvelles connaissances sur un site du patrimoine industriel » (CASS Nick *et al.*, p. 166). Outre la mise en évidence de différents types de publics, l'utilisation de méthodologies propres à la discipline sociologique permet de révéler la capacité des œuvres d'art à faire ressurgir certains aspects effacés de l'héritage culturel du visiteur, l'émotion suscitée par les œuvres contribuant à faire émerger un certain nombre de questionnements identitaires.

La dernière partie de l'ouvrage questionne le rapport que d'aucuns entretiennent avec l'espace hétérotopique du musée. Se référant à l'installation de Su Blackwell au Brontë Parsonage Museum à Haworth (2010), Nick Cass questionne l'utilisation de l'art contemporain en tant que « moyen d'interprétation et d'engagement entre le patrimoine, l'artiste et les visiteurs » (CASS Nick *et al.*, p. 186). L'ouvrage abordant également la question du patrimoine naturel, Julie Crawshaw et Menelaos Gkartzios démontrent la manière dont le programme de résidences d'artistes en milieu rural mis en place par la Berwick Gymnasium Gallery entre 1993 et 2011 a ouvert la voie à des collaborations fructueuses entre les artistes et les communautés locales.

Enfin, l'exposition des œuvres de Bruce Nauman à l'église de Sainte-Marie de York dans le cadre de *Artist Rooms* analyse d'un point de vue herméneutique l'influence de l'architecture religieuse sur l'interprétation d'œuvres qui n'ont pas été créées spécifiquement *pour* et *en fonction* de celle-ci – et qui sont donc *a priori* moins compatibles avec l'environnement patrimonial dans lequel elles sont montrées. À cet égard, Anna Powell précise que cette juxtaposition particulière entre art et architecture ne relèverait pas uniquement d'une influence de l'art sur le site et vice-versa, autrement dit de l'art *in situ*, mais s'avèrerait en réalité être l'incarnation d'une expérience interprétative et subjective résolument complexe à appréhender.

Ainsi, en questionnant les différentes voies par lesquelles l'art contemporain s'introduit dans les lieux patrimoniaux, tantôt sur le mode du dialogue, tantôt sur le mode de la confrontation, l'ouvrage démontre que cette pratique s'inscrit dans un contexte socioculturel de plus en plus favorable à de telles incursions. L'ouvrage aborde aussi bien le cas des musées que les sites archéologiques ou naturels en passant par les demeures victoriennes, le patrimoine industriel et le patrimoine religieux, mettant en évidence pléthore d'enjeux. Par l'examen de ceux-ci, ce sont autant de stratégies aux contours touristiques, économiques, politiques et identitaires questionnant le patrimoine dans son acception la plus large qui sont présentés. Si les études de cas se veulent, pour la majorité, spécifiques au contexte britannique, l'ouvrage éclaire néanmoins sur les enjeux d'un phénomène en vogue bien au-delà du Royaume-Uni, fournissant *ipso facto* des pistes de réflexions pertinentes pour tout qui s'intéresse à cette question.

Bien que le caractère interdisciplinaire de l'ouvrage soit une initiative réjouissante et salubre, l'on pourrait regretter l'absence d'une vision plus synthétique mettant en valeur les conclusions de l'ensemble des contributions et soulignant dès lors les enjeux de cette pratique de manière globale. En outre, l'ouvrage aurait peut-être gagné à évoquer la dimension parfois polémique de ce type d'interventions du point de vue de leur réception critique et médiatique. On peine en effet à imaginer que certains des cas présentés ne se soient pas heurtés, à un moment ou un autre, à quelques réticences – aussi mineures soient-elles – quant aux modalités d'appropriation physiques et symboliques de l'espace patrimonial.

En définitive, l'insertion d'œuvres d'art contemporain dans des contextes chargés d'histoire semble être une pratique qui, pour l'heure, échappe aux recettes sûres de l'exposition. Les études de cas pointent justement le potentiel expographique tiré du caractère historique, monumental et patrimonial du lieu, offrant aux artistes contemporains des alternatives stimulantes au traditionnel *white cube*. Néanmoins, le caractère éphémère et éminemment programmé de ce type d'événements pousse inéluctablement le lecteur intéressé à s'interroger sur la pérennité d'une telle pratique qui, à force de se banaliser, court le risque de devenir une formule éculée victime de sa profonde événementialité.

Bibliographie

BAWIN Julie, 2014 : *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des Archives contemporaines.

DIDI-HUBERMAN Georges, 2000 : *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit.

MARSTINE Janet, 2017 : *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics*, Abingdon, Routledge.

PUTNAM James, 2001 : *Art and Artifact : The Museum as Medium*, Paris, Thames & Hudson.

STUART Hall, 2008 : « Whose Heritage : Un-Setting "the Heritage", Re-imagining the Post-Nation », in FAIRCLOUGH Graham *et al.*, *The Heritage Reader*, Abingdon, Routledge, p. 219-228.

Notice biographique

Titulaire d'un bachelier en Histoire contemporaine, Camille Hoffsummer est actuellement étudiante en deuxième année de master en Histoire de l'art et archéologie (à finalité spécialisée en muséologie) à l'Université de Liège. Elle réalise actuellement, sous la direction de Julie Bawin, un mémoire consacré au rapport entre art contemporain et lieux patrimoniaux en Belgique.

Contact : camille.hoffsummer@student.uliege.be