

Pierre Leguillon

Le musée des erreurs: Barnum



Pierre Leguillon, *La grande évasion*, 2012. Musée régional d'art contemporain, vue de l'exposition, 2015. Photo Jean-Christophe Lett.



Domenico Remps, *Cabinet de curiosités*, 1690.
Huile sur toile.

L'image comme projet

L'image détournée est omniprésente dans le travail de Pierre Leguillon. Tour à tour, documentaire, publicitaire et/ou reproduction d'un original, elle se donne à voir dans sa relation aux autres images qui constituent un ensemble dans le dispositif de présentation. Elle est muséifiée par la mise en espace et les choix de monstration de l'artiste.

Elle devient artistique parce qu'elle est à considérer dans son rapport aux autres et dans les significations qui naissent de cette confrontation. L'image devient alors projet et structure à la fois : le paradigme qu'elle constitue permet de multiples déclinaisons et assemblages.

À l'unicité des images, Pierre Leguillon oppose leur multiplicité. L'ubiquité des images qui s'étalent partout – dans les pages des journaux, à la télévision, sur les boîtes de bonbons, sur les affiches etc. – leur confère un pouvoir fétichiste toujours plus populaire et universel, capable de s'affirmer transversalement dans tous les domaines de la culture.

Le statut des images, le statut de l'œuvre

Il s'agit alors de s'interroger sur le statut de l'image : faire comprendre aux élèves la différence entre l'image dont les codes sont imposés (ici images de magazine et autres mass média) et l'image (artistique) construite avec une ou des intentions. Dans *Le musée des erreurs*, la question de la « présentation » de ces images est particulièrement présente en modifiant ainsi le statut et la réception par le public.

Pierre Leguillon constitue aussi un véritable patrimoine iconographique et thématique (c'est le cas dans *La grande évasion* qu'il crée en 2012 pour le Musée de la danse) à l'aune de la rétrospection scientifique et artistique.

La petite danseuse de Degas ainsi projetée dans un corpus documentaire autant qu'artistique, n'en devient pas moins le signe d'une icône de l'art. La citation comme pratique artistique ne se contente pas d'emprunter et de détourner telle ou telle œuvre célèbre, mais davantage de la contenir dans un champ plus ouvert ou se côtoient l'artistique et le non-artistique.

C'est cette intrusion des images dans notre espace public dont nous parle l'artiste qui, pour reprendre les mots d'un autre artiste, Maurizio Cattelan, pourrait bien nous convaincre que « la Vénus de Boticelli a dû attendre Claudia Schiffer pour devenir populaire » ou que « la création d'Adam de Michel Ange nous salue depuis l'écran chaque fois que nous allumons notre téléphone portable » suffirait à notre apprentissage culturel.

Mais comme l'écrivait André Malraux, « les musées ne se contentent pas seulement de montrer des chefs-d'œuvre, il en créent aussi. »

Ainsi *Le musée des erreurs* serait davantage à rapprocher du *musée imaginaire* de l'auteur français, en faisant de la pratique muséale une pratique artistique à part entière. Avant d'être un musée, *Le musée des erreurs* serait ainsi un espace imaginaire où se confondent toutes les hiérarchies de l'image et de l'œuvre.



Pierre Leguillon, vue de l'exposition au Mrac, 2015.
Photo Jean-Christophe Lett.

Pierre Leguillon : un esprit de curiosité ou l'artiste collectionneur

La pratique de Pierre Leguillon qui consiste à rassembler des groupes d'images singulières ou, au contraire, issues des mass médias, renvoie naturellement à la tradition des « cabinets de curiosités ».

La collection et la présentation muséale de ces images doivent être aussi perçues comme un signe de possession.

Dans l'Histoire de l'art, on parle de « collectionnisme » : cette pratique, généralement d'origine privée, se confond souvent avec sa représentation publique (un recueil de planches illustrant la galerie d'un prince, le catalogue de vente rédigé par un marchand, l'exposition ou la donation d'une collection remarquable par la singularité de ses objets etc.).

Cette notion permet aussi d'appréhender globalement collectionneur et collection comme objet d'analyse, un phénomène déjà reconnu en tant que tel par les historiens d'art italiens sous le vocable *collezionismo*.

À travers ses dispositifs, Pierre Leguillon propose d'étendre le champ des images recueillies et suscite ainsi de nouvelles problématiques comme par exemple, les rapports entre collection et création. Ces rapports de réciprocité et l'esprit de curiosité qu'il développe réaffirment le caractère même de toute collection comme un monde en mouvement, à la différence de l'univers stable du musée. Sans en figer l'apparence, l'artiste donne une nouvelle vie à ces images et répond au principe de « mobilité » de son *musée des erreurs*.

Si le travail de l'artiste échappe à toute modélisation muséale, c'est parce que chaque collection est particulière. Toutes conjuguent des archétypes sur un mode individuel, par la sélection des images opérée, leur topographie (la façon dont elles se présentent dans leur lieu d'exposition) le mode de présentation ou le type de « publicité » (logo, objets dérivés etc.) donnée au *musée des erreurs*.

D'autres musées d'artistes

Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, département des Aigles*

Provocateur, il s'autoproclame en 1968 « conservateur du Musée d'Art Moderne, département des Aigles », un musée fictif qui tourne en dérision les valeurs d'autorité et de pouvoir associées à l'animal et utilisées par les puissants. Explorant le dédale entre le mot, l'image et la pensée, il ne cessera de déconstruire les textes de ses auteurs favoris (Mallarmé, Baudelaire, Lautréamont...) pour les restituer dans un espace décalé.

D'abord créé dans son appartement, ce musée qui n'est composé que de cartes postales, de projections de diapositives, de caisses pour le transport des œuvres et, parfois, même de camions garés dans la rue voisine, change régulièrement de sections (XIX^e siècle, documentaire, publicité, littérature, cinéma, etc.). Présenté dans différents lieux, il fonctionne comme une institution véritable. Il est l'occasion de vernissages, se déplace de musées en galeries etc. Le musée connaît son apothéose en 1972, lorsqu'il est exposé à la Kunsthalle de Düsseldorf, « Section des figures », où sont rassemblés trois cents objets de plusieurs pays et de différentes époques représentant des aigles. Devant chaque ensemble est posé un cartel indiquant : « Ceci n'est pas une œuvre d'art ». Voyant que la fiction devient peu à peu réalité, que la critique du système muséographique et artistique qu'il a mise en place se transforme elle-même en système, Broodthaers décide de fermer le musée en 1972, alors qu'il était exposé à la Documenta V de Kassel. Lors de sa conférence de presse, il déclare : « Une fiction permet de saisir la vérité et en même temps ce qu'elle cache. » (Source : Encyclopédie Universalis)



Marcel Broodthaers, *Musée d'art moderne, département des Aigles, section publicité.*

Herbert Distel, *Le Musée en tiroirs*

Le Musée en tiroirs, une armoire de soie à coudre hors d'usage provenant d'un ancien magasin de mercerie, consiste en 20 tiroirs à chacun 25 compartiments mesurant 43 mm de haut, 57 mm de large et 48 mm de profondeur. Dans chacun de ces 500 minuscules espaces se trouve une œuvre originale d'artistes des années 1960 et 1970, pour la plupart, spécialement conçues et réalisées pour *Le Musée en tiroirs*. Le musée lui-même est placé sur la 501^e œuvre : un socle en métal de Ed Kienholz.

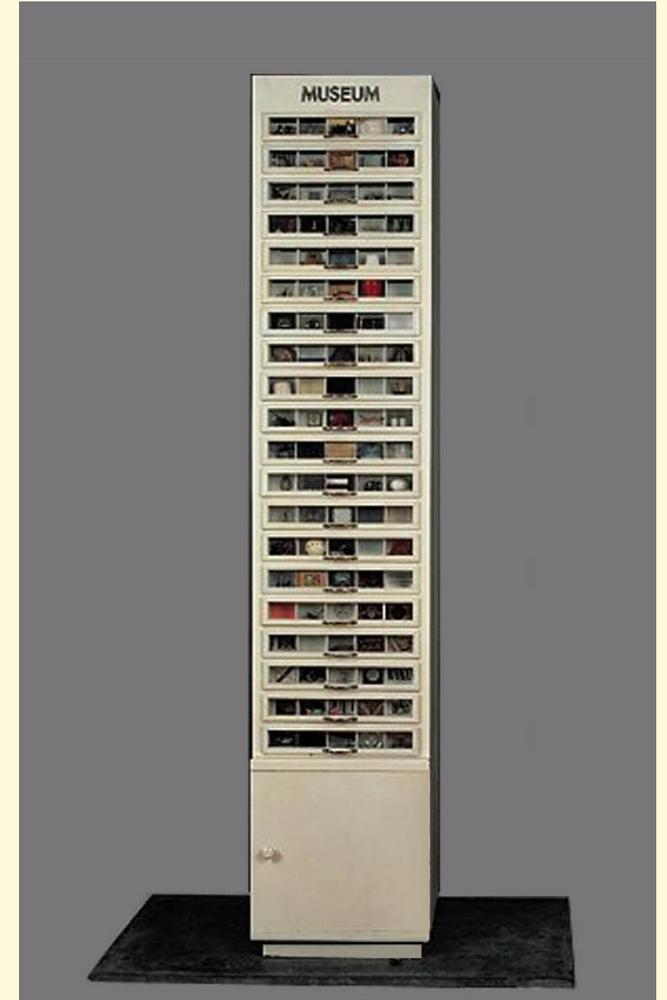
Ce musée a depuis fait le tour du monde et est notamment passé au MoMA de New York. Il fait office de cabinet de curiosité du XX^e siècle et ressemble à une sorte d'armoire. L'œuvre est souvent comparée au musée de voyage de Marcel Duchamp, créé dans une valise. Marcel Duchamp a d'ailleurs été une source d'inspiration pour Herbert Distel et son plus petit musée d'art moderne au monde.

« Le musée comme muse – le baiser de la muse du *Musée en Tiroirs* – c'était ce que j'espérais en 1970, quand j'ai invité les 500 artistes à créer chacun une œuvre originale pour ces tout petits espaces (43 x 57 x 48 mm). Mon rêve est devenu réalité. »

Herbert Distel, juillet 1998 (texte pour le catalogue de l'exposition *The Museum as Muse: Artists Reflect*, 1999 au MoMA de New York, où *Le Musée en Tiroirs* était exposé).



Herbert Distel, *Musée des tiroirs*.



Programme : histoire des arts

Les arts et leur public

Musées et muséographie

Du cabinet de curiosités, la chambre des merveilles, à l'apparition du musée

Marcel Duchamp, *La boîte en valise*

Conservateur du musée de ses propres œuvres, Marcel Duchamp a toujours porté un regard vigilant sur leur préservation et leur diffusion. Au fil des années, il a veillé à faire acquérir la plupart d'entre elles par ses rares collectionneurs et mécènes (Katherine S. Dreier, Louise et Walter Arensberg). En 1935, l'idée lui vient de rassembler dans un « album » les œuvres qu'il a jusque-là réalisées. À la faveur de la publication de ses œuvres dans des livres ou des revues, il augmente leur tirage pour se constituer un stock d'images. Sur des feuilles de Rhodoïd, il fait imprimer des reproductions du *Grand Verre*, des *Neuf Moules Mâlic*, de la *Glissière...* (1913-1915). Il fait également réaliser des reproductions en miniature du *Pliant de voyage* (1916/1964), de *Fontaine* (1917/1964), de sa fiole d'*Air de Paris* (1919/1964). Par un bulletin de souscription qu'il adresse à ses collectionneurs, Duchamp annonce, pour le 1^{er} janvier 1941, la parution d'une « boîte à tirettes gainée de cuir [...] contenant la reproduction fidèle en couleur, découpage, estampage ou objets réduits de verres, peintures, aquarelles, dessins, readymades, dont l'ensemble (69 items) représente l'œuvre à peu près complète de Marcel Duchamp entre 1910 et 1937 » (Duchamp cité in Naumann, *op. cit.*, p. 143). Une première *Boîte-en-valise* est assemblée, le 7 janvier de la même année. Les éléments

utiles aux boîtes suivantes sont acheminés aux États-Unis avec les œuvres de la collection personnelle de Peggy Guggenheim. De 1942 à 1966, à l'aide d'assistants toujours différents, Duchamp réalise trois cent douze exemplaires de sa *Boîte* (cat. rais. n° 484), dont vingt exemplaires de luxe (chacun d'entre eux renfermant un original).

Extrait du catalogue *Collection art moderne – La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007.

André Breton, *Le mur de l'atelier*

Le « mur » d'André Breton, tel que nous le connaissons, est une construction postérieure à la Seconde Guerre mondiale.

Les objets qui composent le « mur » cartographient les voyages accomplis par Breton. Jacqueline Lamba se souvient qu'en 1938, au terme d'un séjour au Mexique, ses bagages étaient lourds des masques, poteries, cadres décorés, poupées, sifflets, ex-voto, crânes en sucre, boîtes en bois, et autres objets de l'art populaire mexicain, acquis par André Breton.

Le « mur » résume l'histoire du surréalisme. Les trois peintures qui le couronnent rappellent les trois phases esthétiques du mouvement. Le Double Monde de Picabia (1919) en rappelle la « préhistoire » dadaïste. Miró, qualifié par Breton en 1925 de « plus surréaliste de nous tous 4 », témoigne de son épanouissement. Le Pollen noir de Degottex (1955) la réinterprétation de l'automatisme par la peinture surréaliste d'après-guerre.

Joseph Cornell, *The Crystal cage (Portrait of Bérénice)*
Valise contenant des documents, 1943-1960.

En 1940, Cornell réalise son premier dossier. Dédié à Fanny Cerrito, ballerine italienne qu'il découvre par l'intermédiaire d'une lithographie trouvée dans une librairie à New York, l'artiste constitue *Portrait of Ondine*, du nom du personnage que la danseuse incarne dans le ballet éponyme. se présentant comme une véritable exploration de cette figure féminine, ce dossier regroupe des notes, des livres, des reproductions, des photographies. En 1941-1942, Cornell mène une démarche similaire pour le dossier consacré à Ludwig II de Bavière.

En 1943, Joseph Cornell constitue un dossier autour de Bérénice, figure enfantine issue de son imagination, qui se serait prise de passion pour la pagode Chanteloup, monument construit en 1775 pour le duc de Choiseul.

Dans ce but, l'artiste rassemble des documents en tous genres pour établir l'existence de cette pagode. Cependant Cornell délaisse rapidement le récit de l'histoire du bâtiment reconstituée au fil de ses recherches, au profit d'une rêverie autour de la figure de Bérénice.



Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1935-1941.



Joseph Cornell, *Crystal Cage: Portrait of Berenice*, ca. 1934-1967.

Mrac LR
15.3 - 7.6.2015



André Breton, *Mur de l'Atelier*, 1922-1966. Reconstitution sous vitrine au Centre G. Pompidou.

Pierre Leguillon
6/10

Le musée des erreurs: Barnum

Programme : arts-plastiques

Images, œuvre et fiction / Images, œuvre et réalité

Les élèves se familiarisent avec les images et leur diversité. Ils élaborent matériellement des images, découvrent les modalités de leur réception et de leur diffusion. Ils poursuivent à cette occasion l'étude des dispositifs et des codes de représentation, des valeurs expressives des composantes matérielles et plastiques des images, de la lumière et de la couleur.

La construction, la transformation des images, les interventions

Les images dans la culture artistique

Cette entrée aborde la question du statut de l'image, interroge ses significations, les symboles auxquelles elle se réfère, ses relations avec les mythologies.

La nature et les modalités de production des images

Cette entrée permet d'interroger les relations entre la nature de l'image, les moyens de production, le geste et le support.

La présentation

Les élèves sont conduits à découvrir et exploiter les dispositifs et les stratégies conçus par les artistes pour donner à voir et ressentir leurs œuvres et impliquer le spectateur.

L'enseignement prend appui notamment sur les pratiques du XX^e siècle, la « présentation » y occupant une place importante au point d'être parfois l'objet principal de certaines démarches de création.

– l'aspect matériel de la présentation : le support, la nature, les matériaux et le format des œuvres ;

– tradition, rupture et renouvellements de la présentation : la tradition du cadre et du socle, ses ruptures et renouvellements contemporains ;

– les espaces de présentation de l'œuvre : l'inscription des œuvres dans un espace architectural ou naturel (privé ou public, institutionnel ou non ; pratiques de l'in situ) ;

– le statut de l'œuvre et présentation : le statut de la production ou de l'œuvre, sa reconnaissance artistique et ses éventuelles mises en question (« ready-made » ou création élaborée, caractère pérenne ou éphémère, unité ou éclatement des supports, etc.).

Pistes pour des activités

– Collectionneur en herbe : mettre en forme et en espace une collection personnelle constituée d'images et de petits objets.

– Inventer le logo de votre musée personnel.

– Détourner des images issues de médias populaires (journaux, magazines, télévision, internet...) pour en faire des œuvres autonomes à part entière.

– Chercher l'erreur : proposer deux versions de votre musée personnel en renouvelant les images qui le constituent et leur présentation.

– Barnum : la foire aux images ou le musée ambulant.

Éléonore False

*Il suffit de son bras soulevé pour arrêter
et faire reculer le soleil*



Éléonore False, *Sans titre (McCarthy)*, impression sur papier
et encapsulage, 2013. Photo Jean-Christophe Lett.



Paul McCarthy, image de la performance
Black and White Tapes, 1972.

L'instabilité des images

À la croisée de l'image et de la sculpture, la proposition d'Éléonore False tient de la citation comme du détournement. L'artiste s'approprie des images souvent issues de références à l'histoire de l'art, pour créer des pièces entre bidimensionnalité et tridimensionnalité. Se jouant des codes de représentation, elle installe un nouveau rapport entre le contenu iconographique et sa mise en espace, provoquant ainsi une seconde lecture dans laquelle l'image échappe à toute frontalité. Celle-ci subit un certain nombre de procédures et de gestes (agrandissement, pliage, choix du noir et blanc etc.) et se trouve ainsi projetée dans un nouveau contexte spatio-temporel. Par exemple, une performance de l'artiste californien Paul McCarthy qui se traîne au sol, laissant derrière lui la trace de son avancée, est rejouée et augmentée par l'installation de l'œuvre entre sol et mur.

Mrac LR
15.3 - 7.6.2015

L'image du corps

Dans le travail d'Éléonore False si le corps prend souvent la forme de photographies fragmentaires, il est aussi à prendre en considération dans sa dimension de posture et de geste. Mettre en perspective une image issue de la tradition du portrait et une autre témoignant d'une performance d'un artiste dit « contemporain », revient à s'interroger sur la question du corps à travers l'histoire des arts.

Ici la référence nous renvoie à un corps unique, celui de l'artiste. À elle seule, l'image de la performance de McCarthy évoque le corps comme trace réelle de l'artiste à l'œuvre. Des *Drippings* de Pollock en passant par les tracés brouillés et griffés de Twombly, les empreintes du corps des modèles-pinceaux de Klein, ou celles du corps de l'artiste chez Penone, caractérisent cette nouvelle acception du corps dans l'art du XX^e siècle.

Si la photographie garde en mémoire l'action éphémère de la performance, Éléonore False la dévie de son rôle documentaire pour la rendre à une expérience sensible de l'espace – entre sol et mur – le « passage de témoin » consistant ici à transformer à son tour l'image en geste et action.

Éléonore False
9/10

Pistes pour des activités

- Passer de l'image au volume.
- L'image dans tous ses états: transformer une image documentaire en expérimentant des gestes (agrandir, découper, plier, répéter etc.).
- Geste, trace, signe: expressions du « moi ».
- La photographie: mémoire d'un parcours.

Il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil

Le service éducatif du Mrac

Par la richesse de ses collections et la diversité des expositions temporaires, le Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon à Sérignan est un partenaire éducatif privilégié de l'école maternelle à l'Université.

Le musée et les établissements scolaires

Le service éducatif propose des activités qui s'articulent autour de trois axes :

- l'accueil des groupes scolaires
- l'élaboration d'outils pédagogiques
- la mise en place d'animations ponctuelles à destination des élèves (ateliers de pratique artistique) et des enseignants (formation)

Les dossiers pédagogiques

Un dossier documentaire sur chaque exposition ainsi que sur les œuvres de la collection peut être envoyé sur demande à l'enseignant.

La visite enseignante

Présentation de l'exposition temporaire et remise du dossier pédagogique. Visite gratuite sur rendez-vous dans le cadre d'un projet.

Permanence d'Alexandre Gilibert et Jérôme Vaspard, enseignants en arts plastiques les jeudis matin.

L'aide aux projets

Aide à la mise en œuvre de projets d'écoles et d'établissements (Classes à PAC, PAE, TPE, stages enseignants, classes culturelles, TAP).

La visite dialoguée

Visite dialoguée de l'exposition temporaire ou de la collection pour permettre aux élèves de progresser dans l'analyse sensible d'une œuvre d'art et de replacer l'œuvre de l'artiste dans un mouvement ou dans le contexte général de l'histoire de l'art.

35 € / classe (30 élèves maximum)

La visite-atelier

Visite découverte pour apprendre à regarder des œuvres d'art contemporain, suivie d'un atelier d'expérimentation plastique permettant de mettre en œuvre les notions abordées.

50 € / classe (30 élèves maximum)

Contacts

- Anaïs Bonnel, chargée du service éducatif
bonnel.anais@cr-languedocroussillon.fr
- Charlotte Branget, chargée du service des publics
branget.charlotte@cr-languedocroussillon.fr
- Isabelle Durand, chargée du service des publics
durand.isabelle@cr-languedocroussillon.fr
- Marine Lang, chargée du service des publics
lang.marine@cr-languedocroussillon.fr

Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon

146 avenue de la plage BP4, 34410 Sérignan
+33 4 67 32 33 05

Horaires

Ouvert du mardi au vendredi 10-18h, et le week-end 13-18h. Fermé les jours fériés.

Tarifs : 5 €, normal/3 €, réduit.

Modes de paiement acceptés, espèces et chèques.

Réduction : Groupe de plus de 10 personnes, étudiants, membres de la Maison des artistes, seniors titulaires du minimum vieillesse.

Gratuité : Sur présentation d'un justificatif ; étudiants et professeurs art et architecture, moins de 18 ans, journalistes, demandeurs d'emploi, bénéficiaires de minima sociaux, bénéficiaires de l'allocation aux adultes handicapés, membres lcom et lcomos, personnels de la culture, personnels du Conseil régional Languedoc-Roussillon.

Accès : En voiture, sur l'A9, prendre sortie Béziers-centre ou Béziers-ouest puis suivre Valras/Sérignan puis, centre administratif et culturel. Parking gratuit. En transports en commun, TER ou TGV arrêt Béziers. À la gare, bus N°16, dir. Valras, arrêt Promenade à Sérignan.

Retrouvez le Mrac en ligne :
mrac.languedocroussillon.fr,
facebook et twitter.

