

**ETATS**  
**DE**  
**RECHERCHE**



## PATRIMOINE, ARCHITECTURE ET IDENTITÉ



*Par P rig Bouju & Benjamin Sabatier*

Depuis sa création, il y a 40 ans, l'Equipe d'Accueil (EA) 1279 Histoire et Critique des Arts, de l'Université Rennes 2, concentre une partie de son activité sur l'action d'intérêt public national. En 2005, l'équipe a ainsi contribué, à son niveau, à l'obtention du classement de la ville du Havre sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. L'EA 1279 a participé au panel des experts qui ont constitué les rapports successifs, étayés par des recherches de pointe sur l'architecture de la modernité, tels qu'ils ont été présentés à l'organisation internationale pendant le long processus qui a abouti au premier classement au monde d'une ville issue de la reconstruction d'après 1945.

Recensée par l'AERES (1) parmi les 414 unités d'excellence françaises (2008), l'équipe compte aujourd'hui 58 travaux de doctorat en cours, toutes périodes confondues, dont ceux de Benjamin Sabatier et de P rig Bouju. Sous la direction de Jean-Yves Andrieux, professeur d'histoire de l'architecture à Rennes 2, directeur de l'EA 1279 et expert auprès de la direction de l'Architecture et du Patrimoine (ministère de la Culture), ils abordent l'histoire de l'architecture bretonne des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. En outre, ils posent nettement la question du lent processus de réinvestissement, de revalorisation et de marquage dont font l'objet, à l'instar du Havre, les espaces urbains et sociaux.

Benjamin Sabatier travaille sur l'urbanisme et l'architecture à Rennes dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (1908–1944). Les mandats des maires-entrepreneurs radicaux Jean Janvier (1908–1923) et François Chateau (1935–1944),

(1) Agence d'Evaluation de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur.

deux fortes personnalités, bornent cette étude. Sur cette période charnière pour l'urbanisme et l'architecture tant en France qu'à Rennes, cette recherche s'attache à cerner le rôle des acteurs locaux et nationaux élus (députés, maires, conseillers municipaux...), des personnages institutionnels (industriels, représentants de l'Eglise...) et des maîtres d'œuvre (architectes et entrepreneurs) dans la formation de la ville.

L'étude de l'urbanisme à Rennes permet de comprendre de quelle manière se structure l'espace architectural d'une grande ville de province à une époque où de nouvelles idées sur la ville voient le jour. Dans une période où les lotissements composent le paysage des faubourgs des grandes cités, Rennes se trouve au centre de ces réflexions grâce à la personnalité de Janvier, membre de la Commission Supérieure du plan d'aménagement, d'embellissement et d'extension (PAEE) mise en place par la loi Cornudet le 14 mars 1919 qui impose aux communes de plus de 10 000 habitants l'élaboration d'un plan d'extension dans un délai de trois années. Afin de rattraper son retard, Rennes se dote dès 1908 d'un ensemble d'équipements municipaux scolaires, sportifs et d'hygiène répartis dans la cité. Les personnalités comme Janvier et Chateau jouent un rôle déterminant dans cette politique de travaux municipaux avec plus ou moins de succès suivant la conjoncture.

En parallèle, l'architecture privée est connue par l'étude conjointe des permis de construire et des recherches sur le terrain. Plusieurs typologies se dégagent de cet inventaire (immeubles, maisons, bâtiments commerciaux ou industriels). Dans un contexte dominé par des crises (celle du logement notamment), Rennes doit faire face à cette conjoncture difficile. Un élément de réponse apparaît avec les Habitations à bon marché (HBM) qui émergent dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle par le biais des sociétés privées (coopératives ou anonymes) et la création des offices publics d'HBM à Rennes. Sur cette question, la loi Loucheur, promulguée le 13 juillet

1928, qui favorise l'accession à la propriété par des prêts à taux réduits et prévoit la construction en France de 260 000 logements sur cinq ans, relance momentanément ce secteur moribond. Cette monographie sur la capitale de la Bretagne appréhende donc l'étude de l'urbanisme et de l'architecture sur une période charnière et encore mal connue.

De son côté, Périg Bouju fonde ses recherches sur l'étude de l'architecture du pouvoir en Bretagne, à travers les évolutions typologiques des bâtiments à vocation administrative et judiciaire, de 1789 à nos jours. Partant du constat de Maurice Agulhon : « L'histoire profonde tout à la fois économique, sociale, culturelle, de la France rurale ferait un bien grand progrès le jour où nous saurions avec précision et exhaustivement de quand datent les mairies (1) », ce travail de recherche se veut comme un observatoire exhaustif de la construction des modèles architecturaux des structures du pouvoir, qui façonnent aujourd'hui le paysage breton. Alors que la Révolution faisait table rase de l'embrouillamini des jurisprudences de l'Ancien Régime et modifiait radicalement la géographie politique de la France, l'Empire, dans sa volonté centralisatrice, cherchait les modèles qui devaient incarner l'autorité impériale et, dans une large mesure, y trouver une légitimité nationale. La III<sup>e</sup> République sera confrontée à la même ambition, notamment dans l'aboutissement du processus de laïcisation de l'instruction, qui mêle sans ambiguïté la mairie et l'école. Reste à savoir si, d'une part, en réponse au défi d'une société en constante restructuration de ses identités culturelles, l'évolution des spécificités architecturales de la mairie, du tribunal ou de la préfecture a contribué à la structuration et à l'aménagement du territoire, et si, d'autre part, cette impulsion sociale forte a conditionné les principes plastiques régissant la construction de ces édifices en en faisant évoluer le discours idéologique et allégorique.

(1) Agulhon Maurice, « La Mairie », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire, Tome I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 190.

De ce questionnement résulte la comparaison entre l'impact des pratiques sur l'ordonnancement, la volumétrie ou encore l'implantation des structures, et la rigidité croissante d'une réglementation en constante mutation. La récupération des modèles anciens établis par le Grand siècle, tels que le palais de justice ou l'hôtel de ville, consacrés par Durand (1), puis repris par les ingénieurs et architectes des nouvelles administrations, se heurte maintes fois à des inflexions requises par la vocation première des édifices. Mais elle suscite en contrepartie l'émergence d'un vocabulaire architectural et décoratif moderne, auquel s'associent l'ornementation des appartements et le mobilier. Ce processus concourt à façonner un nouveau discours symbolique, opportunément repris et enrichi par les régimes qui vont se succéder tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, et qui trouve encore aujourd'hui une résonance classique dans nombre de réalisations contemporaines : le nouveau palais de justice dessiné par Jean Nouvel sur l'île de Nantes, livré en 2001, dont la ligne haute et épurée du parvis reprend la variante du péristyle à colonnes, en est un exemple. Cette démarche de restitution des repères d'intégration et d'interprétation des bâtiments dans leur espace sociogéographique, cherche ainsi à confirmer l'intérêt nouveau qu'ils suscitent et à définir les contours de leur particularisme.

Ces deux activités de recherche s'efforcent d'apporter un regard neuf sur une période mais aussi sur une architecture encore mal connue. Ces démarches de recensement, de classification, d'interprétation et d'emboîtement des variantes identitaires de cette architecture participent, à leur niveau, au phénomène d'appropriation d'un patrimoine en devenir, encouragé par le classement de la ville du Havre. Donnant à penser les nouvelles formes et les nouveaux usages du patrimoine, ils contribuent à étendre la réflexion sur le phé-

(1) Jean Nicolas Louis Durand (Paris, 18 septembre 1760 – Thiais, 31 décembre 1834), architecte français et professeur à l'École polytechnique, est célèbre notamment pour son *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique* (2 vol., 1809), publié à compte d'auteur, dit le *Petit Durand*.

nomène de patrimonialisation, et à la transmettre, spécialement par le biais des rencontres internationales de jeunes chercheurs en patrimoine, organisées conjointement par l'EA 1279, la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain (titulaire : Luc Noppen, professeur au Département d'études urbaines et touristiques) et l'Institut du patrimoine, tous deux rattachés à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ces rencontres ont lieu depuis 2005 et la dernière édition s'est déroulée à Rennes les 12 et 13 octobre 2007.

---

**PROVINCIALISME  
ET AVANT-GARDE EN BELGIQUE  
DANS LES ANNÉES 1970.  
La question de la copie  
et de son modèle**



*Par Laurence Pen*

L'intérêt croissant, ces dernières années, du monde artistique pour la Belgique, s'est constitué à un niveau local, en parallèle à une révision générale du schéma centre/périphérie qui a régit l'histoire des avant-gardes. Le terme *belgitude* est apparu en 1976, sous la plume de Claude Javeau et de Pierre Mertens au sein de la revue *Les Nouvelles Littéraires*, dans un contexte de revendication identitaire (1). Mais, dans une toute autre mesure, l'expression de ce provincialisme sous sa forme contemporaine, c'est-à-dire celle de l'humour et de la dérision, trouve sa source dans le surréalisme de l'après-

(1) Ce terme est issu d'un mouvement de revendication des écrivains francophones de Belgique refusant d'être assimilés à leurs homologues français : cf. Tania Manca, Valérie Lotode, « La Francophonie en question » : [www.cndp.fr/revueTDC/912-81306.htm](http://www.cndp.fr/revueTDC/912-81306.htm) [consulté le 4 septembre 2008].

guerre. Nous nous concentrerons ici sur la manière dont cette notion est traitée en Belgique au cours des années 1970, période qui a préparé le terrain institutionnel de la génération actuelle, et dont on (re)découvre aujourd'hui les principaux artistes (1). Les œuvres réalisées par Jacques Charlier, Jef Geys, Jacques Lennep, Jacques Lizène, Johan van Geluwe et Schwind au cours des années 1970, semblent traiter de la question de manière implicite, à travers la relation qui lie la copie à son modèle. Ainsi des pastiches du Body Art (Jacques Lizène, *Petit body art réalisé avec les pieds*, photographie noir et blanc, 55 × 195 cm, 1971; Jacques Lennep, *Histoire d'un corps*, vidéo, 1974) à la réalisation de copies d'œuvres contemporaines par Schwind, leur travail fait référence non pas à l'avant-garde historique, mais à l'art en train de se faire, au « nouvel art moderne ». On serait donc tenté d'opposer le travail de ces artistes aux œuvres de ce que l'on nommait alors l'avant-garde conceptuelle. Mais on verra qu'il sera plus judicieux d'opter pour une analyse comparée en maintenant la spécificité propre à la culture de ce pays.

Ce qui frappe au premier abord, lorsqu'on se trouve confronté à l'aspect trivial de ces œuvres, c'est l'utilisation à dessein de particularismes, voire de clichés de la culture locale. On pense évidemment aux moules et aux frites de Marcel Broodthaers, mais on peut se rapporter aussi au « Service Technique Provincial de la ville de Liège » que documente Jacques Charlier ainsi qu'aux sachets de frites de Johan van Geluwe, dont l'un porte la mention « *Eddy Merckx Could Have Been a Great Artist* (2) ». En établissant un paradoxe entre ces mentions et

(1) L'exemple de la redécouverte actuelle du travail de Jef Geys est le plus frappant : né en 1934, cet artiste a vu sa première exposition rétrospective en France à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne du 6 avril au 3 juin 2007. Il vient d'être choisi pour représenter la Belgique lors de la prochaine Biennale de Venise.

(2) Johan van Geluwe a réalisé ces sachets de frites en 1974 pour l'exposition *Vormen van creativiteit serie 1, een tentoonstelling met kunstenaars ?* [Formes de créativité série 1, une exposition avec des artistes ?] à la galerie New Reform de Alost.

l'utilisation de méthodes proches de celles du Nouveau Réalisme (l'accumulation) ou de l'art conceptuel (l'utilisation de la photographie documentaire), ces artistes semblent opter pour une position de suiveurs de l'avant-garde, mais aussi mettre en question une considération provinciale de l'art belge. Jacques Lizène n'a-t-il pas adopté le titre de *Petit maître liégeois de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*? La question du provincialisme a déjà été traitée dans l'histoire de l'art belge à plusieurs reprises, et notamment au sein du Surréalisme. L'anecdote la plus célèbre à ce sujet concerne sans doute la série de peintures de René Magritte, connue sous le nom de *Période vache*, qu'il a peinte en 1948 à l'occasion de sa première exposition personnelle dans une galerie parisienne, et dans laquelle on trouve des pastiches de peintures surréalistes. On peut ainsi se demander dans quelle mesure l'art d'après-guerre en Belgique, et dans le nord de l'Europe, s'est développé par questionnement de l'avant-garde alors dominée par André Breton (1). Cette position peut être rapprochée de celle des artistes de notre corpus. Dans son *Petit body art réalisé avec les pieds*, Jacques Lizène introduit de l'humour au sein d'un mouvement dont on retient plutôt la rigueur et qui n'a pas d'ancrage en Belgique. Il indique ainsi sa position de suiveur, en s'inspirant d'un mouvement reconnu, tout en en édulcorant le contenu. Sans y chercher un positionnement critique, le travail que développent ces artistes a mis en lumière la position d'artistes provinciaux qu'ils sont amenés à dépasser, et qui n'a plus lieu d'être dans les années 1970.

En effet, le rôle joué par la Belgique sur la scène artistique internationale se modifie considérablement à la fin des années 1960. L'art conceptuel entraîne l'ouverture de lieux due à des initiatives privées qui, malgré leur caractère intimiste, contri-

(1) On pense ici au groupe Surréaliste Révolutionnaire fondé en 1947 (auquel a appartenu Marcel Broodthaers), et à CoBrA (initiales des villes Copenhague, Bruxelles, Amsterdam) fondé en 1948 suite au Congrès International du Surréalisme.

buent à modifier le paysage artistique. Mais surtout, la Belgique se retrouve au centre d'importants foyers que sont alors l'Allemagne, la Hollande et la Suisse. Loin d'être dans une position périphérique, ces artistes bénéficient à la fin des années 1960 et au début des années 1970, de la proximité directe des œuvres des conceptuels américains et européens. Daniel Buren et Niele Toroni sont notamment très présents en Belgique à la fin des années 1960 (1). Le texte de Michel Claura, *Buren, Mosset, Toroni, ou n'importe qui...*, y bénéficie d'un impact particulier. Ce texte met en doute l'authenticité des toiles par rapport à l'auteur qui y est attaché : « Dans le but de discuter d'une contrefaçon, on doit se référer à un original. Dans le cas de Buren, Mosset, Toroni, où est l'œuvre originale ? [...] « Vrai » ou « Faux » sont des notions que l'on ne peut pas adapter à la peinture de Buren, Mosset, Toroni... » (2) À Bruxelles, la réalisation de « Toroni » par Wim Meuwissen en octobre 1970 à la galerie MTL met en pratique l'interprétation au premier degré de ce texte, et donne lieu à d'importants débats, au cours desquels sont évoquées les positions de Michel Claura quant à l'inutilité des mouvements de rupture (3). Dans un article publié dans le bulletin de la galerie MTL, celui-ci souligne précédemment : « Le manque de conscience auquel on assiste est en fait simplement au niveau de la nouveauté. C'est pour cela qu'on recherche celle-ci éperdument, le temps pour l'art de s'acclimater, jusqu'à ce qu'il soit de nouveau déplacé. Cet écoulement n'est qu'un subterfuge. L'art n'a pas bougé. On l'a repeint (4). » Il semble justifier ainsi l'acte de peindre tel

(1) Cf. Yves Aupetitallot, « Interview Yves Aupetitallot, Daniel Buren », in *Wide White Space, Achter het museum / Derrière le musée, 1966-1976*, Bruxelles, Palais des Beaux Arts; Marseille, MAC – galeries contemporaines des musées de Marseille, 1994, pp. 80-108.

(2) Michel Claura, *Buren, Mosset, Toroni, ou n'importe qui...* (1967), reproduit en anglais in Alexander Alberro, Blake Stimson (éd.), *Conceptual Art, A Critical Anthology*, Cambridge Mass., MIT Press, 1999, p. 30. [trad. de l'auteur]

(3) Au sujet de l'affaire des faux Toroni réalisés par Wim Meuwissen à la galerie MTL, voir l'entretien entre Fernand Spillemaeckers, Marcel Broodthaers, Herman Daled, Jacques Duquesne, Maria Gilissen et Wim Meuwissen : « Meuwissen ou n'importe qui », *MTL Magazine*, non numéroté, novembre 1970, pp. 4-12.

(4) Michel Claura, « Schéma d'une prise d'inconscience », *MTL Magazine*, non

qu'il est conçu alors par Buren ou Toroni. Si Wim Meuwissen se situe dans ces débats pour les pousser à leur paroxysme, ceux que l'on pouvait considérer en premier lieu comme les « suiveurs de l'avant-garde » peuvent également y justifier leur position. Il n'est alors plus question d'opposer les artistes belges et les conceptuels européens. Mais comment, en ce qui concerne les artistes de notre corpus, séparer ces débats d'un mode de pensée omniprésent et hérité du surréalisme ?

Dès 1964, l'Echevin chargé de prononcer un discours d'introduction à l'exposition *Arts d'Extrême Occident*, remarquait : « On notera la permanence de l'esprit Dada à travers quelques périodes de fixation, alors que cet esprit consiste à penser que, comme les clous, « un tableau chasse l'autre », et qu'il ne faut jamais « refaire » (1). » Ce paradoxe, au cœur des débats concernant depuis la fin des années 1960 le « rejet de la modernité », fait actuellement l'objet de révisions (2). En dénonçant, en quelque sorte, la position d'arrière-garde qui leur est réservée, ces artistes donnent également une dimension différente aux œuvres auxquelles ils se réfèrent, accentuant leurs caractéristiques pour mieux s'en démarquer. Ainsi, nous pouvons ouvrir des alternatives à une opposition radicale entre une arrière-garde frileuse et un avant-gardisme pur et dur. Favorisant une position hybride, entre avant-garde et culture locale, les œuvres réalisées par ces artistes au cours des années 1970 se fondent dans leur époque, tout en conservant un recul indisociable de l'humour qui en ressort.

---

numéroté, mars 1970, p. 2.

(1) « Allocution inaugurale prononcée par l'Echevin de l'instruction publique et des Beaux Arts », *Temps Mêlés*, n° 71-73, 1964, p. 7. Ce numéro fait office de catalogue à l'exposition *Arts d'Extrême Occident* organisée par les pataphysiciens Noël Arnaud et André Blavier au Musée des Beaux Arts de Verviers.

(2) Cf. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991; William Marx (éd.), *Les Arrière-gardes au XX<sup>e</sup> siècle, L'Autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

**S'ENGAGER AU CÔTÉ  
DE LA CLASSE OUVRIÈRE  
DURANT L'ENTRE-DEUX-GUERRES  
POUR « CHANGER LA VIE ».  
L'exemple du surréalisme  
et de la philosophe Simone Weil**



*Par Alexandre Massipe*

Comment, durant l'entre-deux-guerres, s'explique le rapprochement entre l'intellectuel, l'artiste et la classe ouvrière ? Et surtout, comment se fait-il que ce rapprochement puisse être considéré comme plus ou moins avorté chez les surréalistes ? Le « changer la vie (1) », cher aux surréalistes, passe obligatoirement par la prise en compte des classes opprimées. De ce fait, le mouvement surréaliste va tenter de clarifier les rapports qui existent entre les intellectuels et les travailleurs. Pourquoi cette tentative de clarification ? Tout simplement parce que, pour les surréalistes, les travailleurs sont précisément ceux qui ont le plus à souffrir du monde tel qu'il est et qui ont donc tout intérêt à vouloir le transformer. La philosophe Simone Weil (1909–1943) cherche, quant à elle, davantage à changer les conditions de vie des ouvriers. Suite à son expérience d'ouvrière à l'usine, deux constats s'imposent à elle. Tout d'abord, si l'on veut véritablement mener la classe ouvrière à la révolution, il faut commencer par l'instruire ; cet effort d'instruction permettant d'aboutir, dans un second temps, à la suppression des frontières entre le travail manuel et le travail intellectuel.

(1) « Transformer le monde », a dit Marx ; « changer la vie », a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. » : André Breton, « Discours au Congrès des Écrivains » [Paris, juin 1935], in *Position politique du surréalisme*, Paris, Le Livre de poche, 1971, pp. 58–68.

Avec l'avènement du surréalisme et de sa principale découverte, l'écriture automatique, le discours logique vole en éclats et avec lui le monde tel qu'il s'est construit jusqu'alors. Dès lors, les travailleurs menant le combat contre un système économique inique se retrouvent au côté des intellectuels et des artistes révolutionnaires qui dénoncent la création (bourgeoise) qui ignore tout des combats des travailleurs. Pourtant, dans le n° 2 de *La Révolution surréaliste* en date du 15 janvier 1925, l'article d'André Breton intitulé « La dernière grève » tend à démontrer le fossé de plus en plus grand qui se forme entre les travailleurs et les intellectuels. Éloignement prémédité par la bourgeoisie qui muselle ainsi les ouvriers : « la scission qui s'accuse chaque jour entre « manuels » et « intellectuels » au grand profit d'une gent sans scrupule [...] qui les exploite les uns et les autres (1). » En rupture avec la société telle qu'elle est façonnée par la bourgeoisie, les surréalistes en appellent donc à la fois à une révolution des esprits et à une révolution sociale. Quelle révolution privilégier, celle de l'esprit ou celle plus politique ? En clair, faut-il oui ou non adhérer au Parti communiste français tout en prolongeant les recherches surréalistes ? Au début de l'année 1927, le chef de file du groupe surréaliste répond par l'affirmative. Le PCF apparaît en effet aux yeux de certains surréalistes, dont André Breton, comme la forme organisée la plus apte à relayer leur révolte absolue contre la société. Ajoutons à cela que le PCF est alors le seul parti qui prenne véritablement en considération le sort douloureux de la classe ouvrière. Pourtant, le ralliement au PCF n'est pas sans poser problème et certains surréalistes refusant cette union s'en retournent à la création, tel Antonin Artaud.

Néanmoins, cette volonté de défendre la classe ouvrière ne prendra jamais chez les surréalistes la forme d'une action

(1) André Breton, « La dernière grève », *La Révolution surréaliste*, n° 2 [15 juin 1925], pp. 1-2, republié in *La Révolution surréaliste, Collection complète*, [n° 1 - 42, 1<sup>er</sup> décembre 1924 - 15 décembre 1929], Paris, Jean-Michel Place, 1980.

directe dans les usines au côté des ouvriers. On reprochera longtemps cette « frilosité » aux surréalistes dont l'action vis-à-vis de la classe ouvrière demeure pour le moins équivoque (1). Ainsi, lorsque André Breton se montre satisfait par les grèves entamées un peu partout sur le territoire, il se désole dans le même temps de voir ces mêmes ouvriers grévistes se battre pour obtenir seulement « un peu plus » au moment où selon lui il conviendrait de renverser complètement le système : « qu'ils ne nous demandent pas [...] de faire aboutir leurs revendications. Selon nous, ils ne sont que depuis trop longtemps le jouet du mirage politique (2). » La mésentente est profonde entre une classe ouvrière très attachée à son travail et des surréalistes refusant de considérer le fait qu'il faille bien gagner sa vie. Quant à l'écriture automatique, elle s'avère rapidement incapable de tisser quelque lien que ce soit avec une classe ouvrière qui, dans son immense majorité, demeure imperméable à ce type d'expérimentation.

La philosophe Simone Weil, elle, ne croit pas à une possible libération de la classe ouvrière sous les coups de butoir de l'écriture automatique. Selon elle, il faut d'abord aller voir ce qui se passe dans les usines pour ensuite être capable de proposer des solutions concrètes au mal ouvrier. C'est ainsi que durant les années 1934 et 1935 elle travaille dans différentes usines de la région parisienne. Son incessante recherche de justice sociale s'intensifie suite à cette expérience et elle tente dans de très nombreux textes de formuler les conditions indispensables à une classe ouvrière libérée du joug de l'oppression. La première condition consiste à ce que la classe ouvrière devienne consciente du sort qui lui est fait. Et selon la philosophe, devenir conscient ne peut se faire que par le développement des savoirs. A partir de 1928, Simone Weil participe donc aux activités de l'université populaire créée à l'initiative de Lucien Cancouët. Ce cheminot syndicaliste

(1) Autant les détracteurs que certains spécialistes du surréalisme.

(2) André Breton, « La dernière grève », *Op. Cit.*, pp. 1-2.

de la CGT désire aider les jeunes ouvriers des chemins de fer à acquérir une culture générale plus ample qui leur permette de gravir les échelons au sein de leur entreprise. C'est de cette expérience que naît en 1930 le texte de la philosophe « Sur une tentative d'éducation du prolétariat » : « Ainsi l'entreprise d'une éducation générale de la jeunesse ouvrière est pour les organisations syndicales, un devoir pressant, dans la mesure même où il est vrai que l'instruction libère les travailleurs. Comment les libère-t-elle ? (1) » Simone Weil clôt donc son texte sur une question difficile à résoudre : que peut la culture contre l'oppression ? Pour la philosophe une chose est certaine, la culture peut aider à lutter contre la domination en cela qu'elle permet d'abattre la frontière odieuse qui sépare les travailleurs manuels des travailleurs intellectuels : « [...] préparer l'union du travail intellectuel et du travail manuel en faisant saisir aux travailleurs, autant qu'il est possible, le rapport intime qui existe entre le travail et les connaissances théoriques de toute espèce qu'a acquises l'humanité au cours des âges (2). »

Ainsi, là où les surréalistes insistent sur la nécessité d'une révolution pour libérer les masses laborieuses, Simone Weil se veut beaucoup plus prudente car elle pense qu'une véritable révolution ne peut avoir lieu que si la classe ouvrière est consciente du chemin qu'elle a parcouru et de celui qu'il lui reste à parcourir. En cela, l'engagement de la philosophe au côté des ouvriers apparaît plus décisif que celui des surréalistes qui se veut plus radical mais qui du fait de sa radicalité même oublie de considérer la dure réalité de la condition ouvrière.

Souvent, les études consacrées aux surréalistes ou à Simone Weil se plaisent à rappeler que leurs tentatives pour

(1) Simone Weil, « Sur une tentative d'éducation du prolétariat », in *Œuvres Complètes, Tome II. Ecrits historiques et politiques, Vol. 1. L'Engagement syndical (1927 - juillet 1934)*, Paris, Gallimard, Coll. « Quarto », 1988, p. 57.

(2) Simone Weil, « En marge du Comité d'études », *Ibid.*, pp. 69-70.

établir des passerelles entre la classe ouvrière et eux ont échoué. L'engagement des surréalistes et de Simone Weil au côté des ouvriers n'aurait donc servi à rien ? Rien n'est moins sûr, car comme nous le rappelle le philosophe contemporain Etienne Souriau : « Rêver d'une société plus belle et d'une humanité amenée à l'état sublime, sans aucun doute c'est rêver d'une amélioration de ce qui est. C'est donc là une recherche féconde (1). »

---

## ASPECTS TECHNIQUES ET CULTURELS DU VÊTEMENT EXPOSÉ



*Par Morgan Jan*

Le vêtement étant un objet muséographique relativement récent, son exposition implique un dépassement à la fois de contraintes matérielles et techniques mais aussi d'un certain nombre de préconçus culturels.

Objet artistique et historique à la reconnaissance patrimoniale en France assez tardive – le premier musée de mode est créé le 23 novembre 1956 avec l'inauguration du musée du Costume de la ville de Paris, préfiguration du musée Galliera que nous connaissons aujourd'hui – le vêtement est tout d'abord considéré comme un objet à présenter en mouvement, à associer à un corps.

Les expositions de vêtements ne constituent-elles pas ainsi des défis de créativité pour les scénographes et commissaires afin de faire oublier au visiteur la fixité de l'objet ?

(1) Etienne Souriau, *La Couronne d'herbes*, Paris, Union générale d'éditions, Coll. « 40/48 », 1975, p. 263.

Constitué de textile, le vêtement est par essence fragile et doit donc être conservé selon des principes stricts. La liberté d'action quant à son exposition est de fait entravée.

Ces principes doivent être entendus comme des obligations liées à l'espace intérieur du musée – la scénographie est en effet dépendante de la géographie des lieux – mais également aux exigences de conservation préventive attachées à chaque objet (éclairage inférieur à 50 lux, taux d'hygrométrie entre 50 et 55 %, présentation sous vitrine).

D'autre part, la présentation du vêtement sur un mannequin non-vivant apparaît pendant longtemps pour les couturiers comme un paradoxe. Cette idée sacrosainte que le vêtement doit être porté est ainsi une véritable contrainte pour ce dernier : comment l'exposer sans lui ôter une partie essentielle de son identité ? Madeleine Delpierre, première conservatrice du musée du Costume de la ville de Paris, note en effet à ce sujet :

« La présentation des costumes pose un problème délicat, que chaque musée résout suivant son goût et ses moyens, sans qu'aucun des procédés employés parvienne jamais à recueillir tous les suffrages. C'est que, conçus pour la vie et le mouvement, robes et manteaux perdent parfois, dans l'immobilité, un peu de leur charme (1). »

Il semble toutefois que les mentalités évoluent. Si la rigidité du vêtement exposé apparaissait comme un handicap majeur lors des premières expositions de mode, aujourd'hui certains conservateurs mais aussi des couturiers comme Martin Margiela ou encore Viktor & Rolf jouent de cette fixité et ne la considèrent plus tout à fait comme une contrainte. Ces couturiers ont en effet employé des mannequins-objets pour certains de leurs défilés.

(1) Madeleine Delpierre, *Paris, 1945-1975, Élégance et création*, Paris, Imprimerie Moderne du Lion, 1978, p. 11.

Toutefois, la majorité des couturiers-créateurs semblent toujours frileux quant à exposer leurs créations au musée. En plus du problème de l'immobilité du vêtement, sur un cintre ou sur un mannequin-objet, le passage parfois direct entre le podium et le musée pose également celui du vêtement immettable. Sa mise au musée tendrait selon certains à nier sa dimension marchande et peut-être aussi à trop le conceptualiser. La muséification du vêtement serait considérée comme une momification et la distance entre le public et l'œuvre une entorse au principe même du vêtement.

Une parade semble avoir été trouvée pour sortir le vêtement de ces règles techniques et culturelles : l'exposition-carte blanche. Le couturier-créateur travaille alors en collaboration avec le conservateur (choix des pièces à exposer au sein de la collection du musée et de ses archives personnelles, principes scénographiques, textes...) et contrôle ainsi son image et celle de sa maison. Car n'oublions pas que l'exposition de mode est un formidable vecteur publicitaire, bénéficiant généralement d'un relais médiatique important.

Deux des trois expositions consacrées au couturier japonais Yohji Yamamoto, *Juste des vêtements* au Musée de la Mode et du Textile (MMT) (1) et *Dream Shop* au Mode Museum (MoMu) d'Anvers (2), sont des exemples intéressants de scénographies ludiques et originales, qui montrent que les contraintes techniques, culturelles voire morales évoquées précédemment peuvent être dépassées.

Pendant longtemps Yohji Yamamoto a repoussé l'idée d'une rétrospective de son travail, « c'était comme remettre [s]es propres erreurs devant [s]es yeux (3). » A travers l'exposition *Juste des vêtements*, l'idée est d'organiser « une exposition moins didactique plus ludique avec l'envie de

(1) 13 avril – 28 août 2005, MMT, Paris.

(2) 7 mars – 13 août 2006, MoMu, Anvers.

(3) Yohji Yamamoto, « Mot d'intention », in *Dossier de presse de l'exposition « Juste des vêtements »*, MMT, Paris, 13 avril – 28 août 2005, p.1.

reconstituer l'énergie créative de l'atelier de Yohji Yamamoto, l'atmosphère de préparation de l'avant-défilé, une exposition qui ne soit pas statique mais en vie (1).»

Le visiteur accompagne au fil de sa déambulation la réalisation du vêtement, il peut également toucher des tissus, des vêtements encore inachevés. Cela répond à un réel discours pédagogique – le visiteur apprenant ainsi la matière, saisissant l'empiecement des bouts de tissus – mais cela correspond également à un parti pris scientifique fort. Les vêtements ne sont plus soumis aux conditions de conservation si strictes avec cette obligation d'être « emprisonnés » dans des vitrines. Ici le visiteur est surpris par le débordement apparent qui pousse les vêtements exposés hors des vitrines.

« Que certains d'entre eux soient éventuellement altérés par une fréquentation assidue au sein de l'exposition, ou touchés par des mains curieuses, indiffèrent Yohji. En 2003 au ARA Museum de Tokyo, le créateur avait choisi de montrer quelques-unes de ses créations dans le jardin. Soumis aux impératifs climatiques, aux aléas du temps, de la pluie, du soleil et du vent, les vêtements resplendissaient par l'usure naturelle qu'ils affichaient autant que par leurs volumes majestueux. Préférant la poésie de leur disparition ou de la dépossession à l'acharnement de leur préservation [...] (2).»

Aussi la lumière aveuglante du deuxième niveau du MMT a également été autorisée du fait que les modèles font partie de la collection privée du créateur (3). Habituellement, l'espace est plus sombre, avec un éclairage tamisé qui vise notamment à protéger les vêtements.

(1) Nathalie Ours, chargée de la communication du MMT à l'époque de l'exposition. Lettre adressée à Béatrice Salmon, directrice des Arts Décoratifs, 5 avril 2004. Document consulté lors d'un stage effectué au MMT.

(2) Sophie Roulet, « Langages à porter », *Architecture intérieure*, n° 300, avril – mai 2005, p. 34.

(3) Par contre, les pièces maîtresses de la collection du MMT dans la vitrine finale sont exposées sous une lumière beaucoup plus douce.

Le couturier japonais est allé encore un peu plus loin lors de l'exposition *Dream Shop* au MoMu à Anvers. Dans le patio du musée, une longue robe à traîne en coton noir de sa collection Printemps – Été 2006 subit les aléas météorologiques. À l'intérieur du musée, les visiteurs peuvent quant à eux enfile certaines pièces, vingt sur quatre-vingt, sélectionnées sur le thème de la toile, de l'asymétrie, du noir ou de l'uniforme. Le vêtement retrouve ici sa raison d'être, une seconde peau.

Sortir les vêtements, laisser le public les toucher aurait été inimaginable si ces œuvres avaient appartenu aux musées cités. Mais le point de vue est différent chez Yohji Yamamoto. L'usure du vêtement ne le gêne pas, bien au contraire. Il doit porter des cicatrices, porter en lui les années qu'il a vues défiler.

En se détachant des quelques règles évoquées, le vêtement exposé modifie le regard du visiteur qui est habitué à le considérer derrière une vitrine et sous une lumière feutrée. Le vêtement prend ici une autre dimension, notamment grâce à l'action du toucher qui est autorisée et permet ainsi de mieux sentir, appréhender et comprendre le vêtement.



*Périg Bouju est doctorant en Histoire et critique des arts à l'Université Rennes 2. Ses recherches portent sur L'Architecture du pouvoir en Bretagne: La Construction des bâtiments officiels de 1789 à nos jours. <http://mamairiesurleweb.blogspot.com/>*

*Benjamin Sabatier est doctorant en Histoire et critique des arts à l'Université Rennes 2, où il est également chargé de cours en histoire de l'architecture contemporaine. Ses recherches portent sur l'Urbanisme et l'architecture à Rennes de 1908 à 1944.*



*Laurence Pen est doctorante en Histoire et critique des arts à l'Université Rennes 2. Ses recherches portent sur La Trivialité dans les tendances conceptuelles en Belgique dans les années 1970: une autodérision visant une considération provinciale de l'art belge?*



*Alexandre Massipe est doctorant en Esthétique et sciences de l'art à l'Université Paris 1. Ses recherches portent sur les Rapports entre le surréalisme et la classe ouvrière durant l'entre-deux-guerres.*



*Morgan Jan est doctorante en Histoire contemporaine à l'Université Paris 1. Ses recherches portent sur La Reconnaissance patrimoniale du vêtement de mode en France, 1907-2007.*