HANS ULRICH OBRIST

LES CONVERSATIONS DU LOUVRE

KADER ATTIA
DANIEL BUREN
BARBARA CHASE-RIBOUD
JULIEN CREUZET
SIMONE FATTAL
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER
SHEILA HICKS
ANSELM KIEFER
ANNETTE MESSAGER
PHILIPPE PARRENO
LEE UFAN



SEUIL

LOUVRE éditions

LES CONVERSATIONS DU LOUVRE

Fiction & Cie



Hans Ulrich Obrist

LES CONVERSATIONS DU LOUVRE

Philippe Parreno
Julien Creuzet
Annette Messager
Lee Ufan
Kader Attia
Dominique Gonzalez-Foerster
Barbara Chase-Riboud
Anselm Kiefer
Simone Fattal
Sheila Hicks
Daniel Buren

Seuil/Musée du Louvre

COLLECTION
« Fiction & Cie »
fondée par Denis Roche
dirigée par Bernard Comment

Le projet graphique de couverture a été réalisé par Thomas Lenthal ;
à partir de *Élévation de la principale façade du Louvre, du costé de saint Germain l'Auxerrois, bâtie sous le règne de Louis XIV et le ministère de Jean Baptiste Colbert, sur les desseins de Claude Perrault de l'Académie Royale des Sciences*.
© CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris.

Merci à Jean Capeille pour ses traductions anglaises
et à Magali Fadainville pour sa traduction allemande.

ISBN Seuil 978-2-02-153627-0
ISBN musée du Louvre : 978-2-35031-787-8

© Éditions du Seuil, octobre 2023
© Musée du Louvre, octobre 2023

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com
www.louvre.fr

Préface

Le Louvre a toujours été un de mes musées préférés. C'est profondément lié à une expérience faite à l'adolescence et nourrie par la lecture d'un livre intitulé *Les Dialogues du Louvre*, de l'historien de l'art français Pierre Schneider. Celui-ci y décrit ses promenades à travers le musée, au cours desquelles il converse, au sujet du Louvre en général et de certaines œuvres en particulier, avec ceux qui comptent parmi les plus grands artistes de son temps : Marc Chagall, Sam Francis, Alberto Giacometti, Joan Miró, Barnett Newman, Jean Paul Riopelle, Pierre Soulages, Saul Steinberg, Bram van Velde, Maria Helena Vieira da Silva et Zao Wou-ki.

Durant mon enfance en Suisse, j'ai visité le Kunsthaus de Zurich, dont la collection abrite un important ensemble d'œuvres de Giacometti. La découverte de ses longues et fines figures a été un déclencheur pour moi. Comme lui, je rêvais de me rendre à Paris. Après tout, c'était pour les Suisses la capitale la plus proche ; elle exerçait la fascination d'une « grande ville ». Paris avait attiré Giacometti, ainsi que les dadaïstes ou des surréalistes comme Meret Oppenheim. Vers treize ou quatorze ans, j'ai été amené à changer d'école et je devais me rendre chaque jour dans un établissement situé à Kreuzlingen, à une trentaine de minutes de train de chez moi. Ces petits

voyages quotidiens confortaient mon désir d'explorer l'art en dehors de la Suisse. Pour préparer mon départ, je me souviens d'avoir acheté plusieurs journaux étrangers afin de me familiariser avec d'autres langues. C'est dans une de ces publications que j'ai entendu parler des *Dialogues du Louvre* de Pierre Schneider, dont je connaissais déjà le livre sur Matisse.

La première fois que j'ai découvert Paris, c'était lors d'un voyage scolaire. À mon arrivée, j'ai immédiatement acheté le livre, et j'ai lu ces conversations pendant la nuit, en commençant par Giacometti, dont la promenade débutait par les arts de Byzance, qu'il admirait tout particulièrement. Giacometti associait l'art à une « école du regard », le Louvre représentait pour lui une école où il passait des semaines et des mois à copier des œuvres avec un crayon pour comprendre la façon dont elles étaient pensées et réalisées. Le livre de Schneider était ma préparation, mon initiation à cette école où j'allai passer l'entièreté du lendemain. Je calquai mon parcours sur celui de chacun des artistes, bouleversé par l'abondance et la diversité des œuvres que je croisais. Mais j'étais tout aussi enthousiasmé par l'idée que le livre faisait germer en moi : que le Louvre n'était pas seulement un lieu de conservation de l'art ancien, mais aussi un foyer pour la création contemporaine.

À l'issue de cette première visite, j'étais fasciné par l'idée d'une connaissance de l'art qui passerait par la perception d'autres artistes. Dès lors, à chaque voyage à Paris j'allais passer au Louvre autant de temps que je le pouvais afin de revivre cette expérience nourrie des parcours et conversations de ce livre devenu ainsi une sorte de « mode d'emploi » pour l'appréhender. Je regardais le musée à travers les yeux de Barnett

Newman et ceux de Maria Helena Vieira da Silva, qui était malheureusement la seule femme présente dans *Les Dialogues du Louvre*.

Les conversations de Pierre Schneider sont toutes une invitation à explorer le musée. Elles montrent que les dialogues artistiques, échanges transgénérationnels, dépassent la simple généalogie et impliquent avant tout la notion de « travailler avec » quelqu'un, selon l'expression d'Alexis Pauline Gumbs, comme si on dialoguait avec les idées d'un autre. Cette prise de conscience a éveillé en moi le désir de conduire mes propres conversations avec des artistes, et dès l'âge de dix-sept ans j'ai donc démarré mes premières visites d'atelier. Le livre de Schneider, de même que les entretiens de David Sylvester avec Francis Bacon ou les dialogues de Pierre Cabanne avec Marcel Duchamp, m'a fait comprendre l'importance de sauvegarder ces rencontres avec des artistes et de les archiver : quelques années plus tard j'ai commencé à mon tour à enregistrer des échanges et, à ce jour, ces captations représentent plus de quatre mille heures de discussions.

Depuis ces premières visites, à l'adolescence, je rêvais de parler avec des artistes qui auraient une relation particulière à Paris et au Louvre. C'était l'un de mes projets non réalisés. J'en avais parlé à Donatien Grau bien avant qu'il ne devienne conseiller pour les programmes contemporains auprès de la présidence du musée du Louvre. Dès sa prise de poste nous avons entamé un dialogue et, avec le présent livre, un projet non réalisé est devenu réalité. J'ai pris un immense plaisir à me promener dans le Louvre avec des artistes de différentes générations : Kader Attia, Daniel Buren, Barbara Chase-Riboud, Julien Creuzet, Simone Fattal, Dominique Gonzalez-Foerster, Sheila Hicks,

Anselm Kiefer, Annette Messager, Philippe Parreno et Lee Ufan. Mais redonner vie à cette idée de conversations dans un musée n'entraîne pas une simple répétition, cela engage aussi une différence. Aucune ne ressemble à une autre, toutes proposant des approches, des perceptions et des sensibilités très variées et convoquant des départements et des œuvres qui ne figuraient pas dans le livre de Schneider.

Le lecteur pourrait se demander : « Quelle est la relation entre des artistes contemporains et le Louvre ? » Ce livre souhaite montrer combien l'art est un *continuum* – j'insiste : pas dans un sens généalogique, ni linéaire, mais au sens où les artistes « travaillent avec » en traversant les périodes historiques et en se répondant les uns aux autres. Les conversations retranscrites dans ce livre ne se limitent pas à l'art, elles accordent aussi une place aux perspectives critiques sur les institutions aujourd'hui, et sur le rôle du musée au XXIe siècle. Ainsi, les thématiques évoquées dans ces dialogues dépassent parfois le seul champ des œuvres pour toucher au colonialisme (Attia, Creuzet, Ufan), au féminisme (Messager), ou pour aborder la question des restitutions (Attia, Ufan), de l'écologie (Parreno, Creuzet, Kiefer), de la pandémie du Covid (Parreno), des conditions muséographiques (Gonzalez-Foerster, Buren, Hicks) ou des missions du musée (Chase-Riboud, Fattal), contribuant à porter un regard contemporain sur le Louvre.

Comme le formule Kader Attia devant le tableau de Delacroix *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) : « il est nécessaire de réfléchir à la persistance contemporaine d'un tableau comme celui-ci, réalisé au milieu du XIXe siècle. Je ne crois pas à la catégorie d'"art contemporain". Je dirais que,

dans une œuvre, ce qu'il y a de contemporain, c'est le regard que l'on peut porter sur elle ».

Dans le pavillon des Sessions, devant des sculptures taïnos des XIIIe-XVe siècles, Julien Creuzet rappelle lui aussi combien celles-ci peuvent donner l'impression d'un présent absolu, tout comme une sculpture yup'ik d'Alaska datant du début du XXe siècle : « Considérée formellement, c'est une sculpture qui pourrait être réalisée en 2023. Elle n'a perdu aucune force. Je me sens proche de la manière dont cette forme a été assemblée, de sa composition, de son mystère. J'ai très peu à dire sur elle. Simplement ça : je la trouve profondément belle. »

Les propos de Daniel Buren – pour qui l'émotion déjoue aussi les repères historiques – disent différemment ce même élan. Devant *La Bataille de San Romano* (1450-1475) de Paolo Uccello, l'artiste rappelle que « [l]a contemporanéité d'une œuvre se donne aussi dans sa manière de sans cesse susciter un émerveillement ». Quant à Annette Messager, elle bouleverse la hiérarchie des genres à travers une nouvelle catégorie, la « peinture d'amour » : « Je disais souvent qu'il existait des films d'amour, des romans d'amour, alors pourquoi pas des peintures d'amour ? Celles-ci rejoindraient, en un sens, certaines des classifications présentes dans les collections du Louvre : la peinture d'histoire, de paysage, les natures mortes et les peintures d'amour. Je propose de rattacher les femmes adultères représentées au Louvre à cette catégorie de la peinture d'amour. » Devant les tapisseries conservées dans l'aile Richelieu, Sheila Hicks joue, à sa façon, avec les taxinomies en rappelant que, « figuratifs ou abstraits, les tissages célèbrent souvent des événements. Quels genres d'événements justifient un investissement d'au moins trois ans et une équipe de cinq

personnes ? Que commémorons-nous ? Des victoires ? Des défaites ? Des drames ? On tisse aussi à propos des choses qui nous affectent ».

En évoquant les œuvres aimées et en expliquant pourquoi celles-ci ont compté à leurs yeux, les artistes livrent une part de leur intimité. Cette intimité est ainsi décrite par Simone Fattal : « Monumentales ou minuscules, je prends les œuvres pour ce qu'elles sont et pour la relation spécifique qu'elles engagent avec moi. »

J'aimerais livrer, à mon tour, une partie de l'intimité de ce livre. Pour commencer la journée, les artistes et moi prenions un café dans le bureau de Donatien Grau en compagnie de Nicolas Marbeau et Jean Capeille, qui m'assistaient dans ce projet. À l'issue de ce rituel, chaque artiste s'engageait de façon différenciée dans la visite : certains voulaient commencer le voyage à l'extérieur de l'enceinte du Louvre, brouillant ainsi la frontière dedans/dehors de l'institution, tandis que d'autres souhaitaient se concentrer sur une œuvre ou un artiste en particulier. Mon rêve, de pouvoir marcher à travers le Louvre en ayant ces échanges, devenait réalité. La plupart ont duré près de trois heures, souvent en dehors des heures d'ouverture, tôt le matin ou tard le soir, ou le mardi, quand le musée est fermé au public.

À l'époque du livre de Pierre Schneider, le Louvre abritait environ vingt-cinq mille œuvres. Aujourd'hui, ce nombre s'approche du demi-million. C'est l'un des plus grands musées au monde, et l'aspect physique de ces déambulations est un élément important. Mais d'autres émotions physiques se nichent dans les descriptions par les artistes de l'expérience vécue en

rencontrant certaines œuvres, comme en témoigne Lee Ufan : « Si nous remontons plus loin dans le temps vers la Mésopotamie et l'Égypte, je ressens davantage cette matérialité […]. Sans doute, leurs formes renvoient parfois à des figures humaines, mais je sens, plus encore, la force de la pierre, sa vibration et, à travers elle, celle de l'inconnu. »

Compte tenu de l'incroyable écart chronologique des œuvres abritées dans le Louvre, ces conversations ont parfois ressemblé à des travellings dans le temps avec les artistes. Visiter toutes ces œuvres étalées dans l'Histoire nous a offert la possibilité d'aborder la question de l'historicisme dans l'art. Philippe Parreno propose par exemple une nouvelle définition de la peinture d'histoire : « Disons qu'il y a sûrement un retour de l'"art à thème", de la peinture à sujet politique. Un intérêt extradiégétique pour l'en-dehors de l'art mais qui serait la condition même de production de l'œuvre. Comme le changement climatique qui représente LE sujet aujourd'hui. Ce serait peut-être ça, l'actuelle peinture d'histoire : cette peinture questionnant une chose qui est extérieure à la peinture, qui se situerait après la peinture. »

De tels sujets, qui n'entraient pas dans le projet du livre de Pierre Schneider, ne peuvent plus être ignorés aujourd'hui. Anselm Kiefer observe ainsi à la fin de son entretien : « Je pense qu'à l'heure actuelle, avec le réchauffement climatique et la montée des eaux, la notion de frontière ne tient plus. […] C'est vrai que j'ai beaucoup parlé des frontières, tout simplement parce qu'il n'y a pas de frontières. » La mémoire est un processus dynamique qui ne connaît pas l'interruption des frontières. Marcher et parler renforcent ce dynamisme et créent des espaces pour les mémoires.

J'aimerais prolonger ce livre par des conversations dans d'autres musées. Mais il y a une raison pour laquelle je l'ai commencé au Louvre : d'une certaine manière, c'est la « mère » de tous les autres musées et, selon l'expression de Dominique Gonzalez-Foerster, le « royaume des images ». Devant *Portrait de l'artiste tenant un chardon* (1493) de Dürer, elle confie ainsi : « C'est cette emprise de l'image que je ressens ici. Devant elle, j'oublie que je sais lire. » Pour tous les artistes qui ont participé à ces conversations, comme pour les visiteurs, le Louvre est bien plus qu'un musée. C'est un espace de rencontre, de réflexion et d'imagination. Plus important encore, c'est un lieu où l'on a vécu : depuis le Moyen Âge, il a abrité la famille royale de France, il a été une manufacture de tapisserie, l'endroit où l'un des premiers journaux français a été publié, il est devenu une Bourse et une fabrique de poudre à canon ; et en 1848 la Deuxième République issue de la révolution l'a rebaptisé « Palais du Peuple ». Comme le dit Barbara Chase-Riboud, « la révolution finit toujours au musée : c'est là sa fonction » – dans le cas du Louvre c'est littéralement ce qui s'est passé. Et de conclure : « L'Art fait l'Histoire, il ne l'explique pas. »

Depuis l'ouverture du Louvre en 1793, des générations d'artistes y ont éduqué leur regard. Ils ont travaillé avec leurs prédécesseurs en se frottant parfois à eux, et, comme l'a dit Giacometti, ils ont passé des heures à leur parler dans le plus célèbre et important musée du monde. C'est là que j'ai moi-même eu parmi les plus belles conversations – avec des œuvres comme avec des personnes – et j'en suis infiniment reconnaissant.

Je souhaite dédier ce livre à ma mère, Ella Obrist. C'est grâce à elle que j'ai pu éprouver ces voyages d'artistes, hier et aujourd'hui.

Ma gratitude s'adresse aussi à Laurence des Cars, présidente-directrice du musée, pour m'avoir montré qu'au Louvre l'avenir s'invente avec les fragments du passé ; à Donatien Grau, conseiller pour les programmes contemporains, pour sa vision, sans laquelle ce projet n'aurait pu voir le jour, pour son étroite collaboration dans la réalisation de celui-ci, et pour les quinze années de dialogue et d'amitié qui nous lient ; à Nicolas Marbeau, chargé de projet pour les programmes contemporains, et Jean Capeille, chargé de recherche et de suivi éditorial sur ce livre, pour leur incroyable travail de préparation, de recherche, d'édition et de coordination. Je veux remercier mon éditeur Bernard Comment, auteur et directeur de la collection « Fiction & Cie » aux éditions du Seuil, de m'avoir permis de travailler sur un autre livre après le processus magique d'*Une vie in progress*, et pour le travail d'édition qu'il a mené sur celui-ci avec Louise-Océane Rabès, son assistante. Enfin, je souhaite également remercier mon équipe de rêve : Adèle Koechlin, Max Shackleton et Lorraine Two Testro.

Hans Ulrich Obrist

Philippe Parreno

Hans Ulrich Obrist : *À maintes reprises, tu as évoqué ton intérêt pour les formes spectrales et les fantômes. En déambulant ensemble dans le Louvre vide, il est difficile de ne pas penser à* Belphégor *(1927). Dans son roman, Arthur Bernède situe l'apparition du fantôme dans « la salle [fictive] des dieux barbares ». À l'origine, le livre est conçu pour une adaptation cinématographique (Bernède est l'un des pionniers du « cinéroman »). Dans l'intrigue, Belphégor n'est pas un fantôme mais un voleur. Je songeais à ces associations entre une salle d'exposition inventée, un faux fantôme et la forme hybride du cinéroman qui rejoignent de multiples aspects de ta pratique. Pour commencer, peut-on repartir de cette figure du fantôme qui hante à la fois le Louvre et ton œuvre ?*

Philippe Parreno : Il y a plein d'autres fantômes dans le Louvre… Je vois le spectre comme une courbe. C'est une sinusoïde, une courbe dans le temps. Une chose apparaît puis disparaît, elle apparaît à nouveau et redisparaît ensuite. Tout ça se joue dans un cycle, une période. Nous en avions déjà parlé lors d'une exposition au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. J'avais conçu des cartels clignotants – eux aussi périodiques – afin de jouer avec cette idée stochastique du scintillement, de la présence et de l'absence. Les fantômes