

« Un nouveau regard sur les collections du musée. Conversation avec Luca Lotti »
dans *Péristyles (Cahiers des Amis du Musée des Beaux-Arts de Nancy)*, 2012
Par Paul Vert

Paul Vert – Vous êtes chargé du projet de réaménagement du musée des Beaux-Arts de Nancy. Quels sont vos domaines d'intervention habituels ?

Luca Lotti – Mon activité est aujourd'hui orientée essentiellement vers la rénovation de l'existant. Entre autres, j'interviens dans le réaménagement d'équipements culturels et des musées ; en ce cas chaque opération est unique puisque les données et les circonstances sont toujours différentes.

Le musée des Beaux-Arts de Nancy a la particularité d'être constitué de trois bâtiments d'époques différentes : le pavillon XVIII^e siècle d'Emmanuel Héré, vestibule du théâtre de la comédie du duc Stanislas et lieu de conservation des premières collections du musée, l'aile dessinée par les architectes Jacques et Michel André en 1936 en substitution de la salle du théâtre détruite par un incendie, puis l'extension réalisée à la fin des années 90 par l'équipe de Laurent Beaudouin, qui marque une nouvelle manière d'appréhender le musée dans sa relation à l'environnement et aux deux autres parties existantes.

Ces trois parties forment un ensemble cohérent et équilibré, tout en présentant une organisation et des caractères propres. Les escaliers, dans chaque partie, sont probablement les éléments les plus représentatifs de cette situation. Dans le pavillon du XVIII^e, l'escalier, avec la rampe en fer forgé sur un modèle de Jean Lamour, forme une unité tout à fait cohérente avec le vestibule. Dans l'aile de 1936, l'escalier monumental à double volée, par sa forme et sa localisation à l'arrière des deux niveaux d'exposition, est un élément majeur de l'architecture du musée. Enfin dans l'extension contemporaine, l'escalier en biseau qui dessert l'entresol et la rampe qui suit font partie de la galerie autour de laquelle s'organisent les espaces d'exposition

C'est une chance pour le projet muséographique de disposer de cette configuration qui favorise la fluidité des mouvements des visiteurs et, en même temps, permet d'imaginer des parcours variés et des lectures multiples des œuvres exposées. Le nouvel accrochage imaginé par Claire Stoullig tire parti de cette situation, prévoyant un parcours de visite fluide et continu ponctué d'ensembles thématiques dans les différents espaces du musée.

PV – En quoi consiste précisément le programme de réaménagement du musée ?

LL - Ce réaménagement répond aux exigences d'économie d'énergie, d'amélioration de l'accessibilité au musée pour tous les visiteurs et de mise en place d'une nouvelle muséographie.

Concernant les consommations d'énergie, il s'agit d'intervenir en premier lieu sur l'éclairage des œuvres. C'est un travail qui réunit les compétences du bureau d'études, de l'éclairagiste-muséographe et de moi-même. Nous avons aussi à gérer des questions liées à l'environnement des œuvres avec la présence, dans notre équipe, d'un cabinet spécialisé dans la conservation préventive des collections.

Le deuxième volet du programme concerne l'accessibilité étendue, tous handicaps confondus, à l'ensemble du musée avec, bien entendu, une adéquation aux normes actuelles. A l'occasion de ces travaux urgents et nécessaires, la décision a été prise de repenser entièrement la présentation des œuvres et de commencer la visite avec une nouvelle section dédiée à Jean Prouvé. On démarrera alors par l'art contemporain et on suivra un parcours rétrospectif, en

remontant dans le temps jusqu'aux primitifs italiens présentés au deuxième étage du pavillon sur la place Stanislas. Ce circuit principal sera recoupé par des parcours thématiques, favorisés par la disposition des trois bâtiments qui constituent le musée. On peut imaginer, par exemple, que les visiteurs qui connaissent déjà l'ensemble des collections souhaitent faire un parcours orienté sur l'art nancéen et passer alors du vestibule à l'espace Jean Prouvé, où seront exposées, parmi d'autres, des œuvres d'Etienne Cournault, à l'escalier monumentale de 1936, là où seront accrochés des tableaux de Victor Prouvé, le père ; qu'ils choisissent de voir en priorité la peinture religieuse ancienne, présentée aux étages du pavillon de la place Stanislas et accessibles au plus vite par l'escalier donnant sur le vestibule ; qu'ils privilégient la sculpture, les portraits ou les paysages dans la section de l'art du XX^e siècle ; ou encore qu'ils préfèrent des parcours plus originaux, orientés sur quelques œuvres de la collection.

Dans mon intervention, j'ai essayé d'appliquer ce choix du programme, en profitant de ce qui est déjà en place. Nous avons trois situations différentes :

- le pavillon sur la Place Stanislas, avec le vestibule du théâtre, la partie la plus ancienne du musée bien que remaniée à plusieurs reprises, et des espaces bien identifiables aux étages, qui conservent de l'ancien bâtiment les trois façades et les refends ;
- l'aile conçue en 1936 pour des espaces d'exposition, dont la galerie au premier étage, sans ouverture vers l'extérieur, est éclairée par une grande verrière au plafond ;
- l'extension récente, marquée par une façade écran suspendue au dessus du jardin et, à l'intérieur, par la succession des volumes délimités par des plans horizontaux et verticaux qui ne séparent pas complètement les différentes parties, ni précisément l'intérieur de l'extérieur, mais ils les combinent dans un seul espace continu agencé autour du vide d'une faille longitudinale.

Deux œuvres ont suggéré ce dispositif spatial d'après Laurent Beaudouin. Dans la fresque de la *Dernière Cène* (1447) d'Andrea del Castagno, à l'intérieur du cénacle de Sainte Apollonia à Florence, la nappe trace sur le mur un rectangle immaculé suspendu dans l'air, alors que les colonnes qui supportent la table se distinguent à peine des plis des habits des apôtres assis.

Dans *Delineator* (1974-75) de Richard Serra, deux plaques d'acier rectangulaires de grand format sont disposées à angle droit sur le sol et le plafond d'une pièce, de sorte qu'entre les deux on a l'impression de se trouver dans un espace à forme de croix ou dans un volume en torsion, dont les limites sont imprécises, aléatoires et surtout transformées et déformées constamment en fonction de la position de l'observateur.

Si la façade écran, habillé de pierre blanche et suspendue au dessus d'une dalle en granit foncé, est une transposition quasi littérale de la nappe de la *Dernière Cène*, l'influence de l'œuvre de Serra est plutôt à rechercher dans une approche dynamique de l'espace muséal, dans les impressions de compression ou dilatation des volumes disposés entre de planchers d hauteurs différentes ou dans les effets d'imbrication et, par conséquent, de fluctuation des limites des différents espaces.

Il y a dans l'extension de 1999 un espace qui n'est jamais entièrement arrêté. Au rez-de-chaussée, vous avez l'ébauche d'une structure de musée classique : une galerie et des pièces d'exposition en enfilade qui s'ouvrent de part et d'autre. Mais ce ne sont pas des pièces, parce que les cimaises ne touchent pas le plafond, les angles ne sont pas fermés. La vue erre d'un espace à l'autre, soit vers l'extérieur. C'est la même chose à l'étage, avec des échappées visuelles à l'entour.

Il y a toujours, dans ce bâtiment, des regards convergents sur l'architecture et les œuvres exposées.

Dans le projet de réaménagement du musée, j'ai tenté de poursuivre, voir d'intensifier, cette multitude des relations.

Le vestibule va être réorganisé pour l'ouvrir davantage sur l'extérieur. Les promeneurs sur la place Stanislas devraient avoir plus de visibilité vers l'accueil du musée et leurs regards devraient être attirés par ce qui sera mis en place dans cet espace. L'idée de Mme Stoullig est de faire du vestibule une vitrine sur la place, où ponctuellement pourra être exposée une œuvre qui soit visible avant d'entrer au musée. La relation avec le jardin, où seront installées des pièces de Jean Prouvé, sera également renforcée. Un éclairage plus performant ainsi qu'un certain nombre d'équipements adaptés, comme la nouvelle banque d'accueil et des casiers répondant aux normes pour l'accessibilité tous publics, seront disposés à l'intérieur. Le mobilier, dont une partie sera facilement déplaçable, permettra plusieurs configurations et des utilisations diverses du vestibule. Il sera en métal, ce qui me semble adapté à ce type d'espace, constitué de volumes épurés avec un traitement des surfaces par projection de métal liquéfié, une patine d'aspect naturel qui réponde à un besoin de protection accrue d'éléments soumis à un usage intensif.

PV – Y aura-t-il des œuvres d'art ?

LL - Oui, mais pas beaucoup pour favoriser la flexibilité des usages de cet espace : *Le Monde imaginaire* d'Etienne Cournault, deux tableaux de Meusnier, le bas-relief d'Adam et deux sculptures XIX^e siècle de figures féminines déjà présentes aujourd'hui.

PV – Vous avez parlé de rapprocher l'extérieur de l'intérieur, est-ce que vous avez l'idée d'une continuité entre le fer forgé, les grilles de Jean Lamour sur la place Stanislas, et toutes les installations qui vont être à l'entrée du musée ?

LL - Quand vous visitez un musée vous ne regardez pas que les œuvres. Vous êtes attiré également par un environnement plus ou moins complexe constitué des volumes, surfaces et lumières qui agissent sur la perception des choses. J'estime que la relation avec cet environnement et les œuvres présentés ne doit pas être basée sur la similitude : puisqu'il y a du fer forgé sur la place Stanislas et à l'intérieur du musée, puisque les objets de Prouvé sont pour la plupart métalliques ... je choisis du métal pour le mobilier muséographique. Je n'imagine pas un objet pour parler d'un autre. C'est plus complexe : il y a sûrement des rapprochements plus subtils qui ne sont pas exprimés de manière directe ; des relations, qui pourraient être harmonieuses ou dissonantes, entre ce qu'on propose et ce qui déjà existe.

La question majeure pour la nouvelle présentation est comment exposer Jean Prouvé dans un musée des Beaux-Arts. Quelle serait la raison pour débiter le parcours de visite dans ce musée par une exposition de mobilier et d'éléments d'architecture ? Quels seraient les rapports, les connecteurs nécessaires entre ce qui va être exposé ici et le reste des collections ?

Il m'a semblé qu'il ne fallait pas mettre en avant les aspects esthétiques des réalisations de Prouvé, même s'il y a des pièces où cela semble s'afficher, ni évoquer des thèmes liés à la réception par les usagers, mais plutôt s'attacher aux idées sous-jacentes aux objets et à la manière dans laquelle ceux-ci sont réalisés.

En travaillant avec Claire Stoullig et Catherine Coley, nous avons essayé de définir des thèmes qui pourraient mettre en lumière la production de Prouvé et de quelques artistes du 20^e siècle.

Ces thèmes sont : le mouvement, l'équilibre, l'effort de la matière, les assemblages, l'élaboration d'un processus logique, la simplification, la série et les standards, le décor ... Nous avons d'abord raisonné par mots clés pour tenter des rapprochements entre les travaux exposés, en essayant de montrer que construire un bâtiment ou un meuble n'est pas la même chose que faire une sculpture, une peinture ou un objet d'art, même si des thèmes analogues peuvent se révéler à la rencontre de ces diverses productions.

En travaillant à l'exposition Prouvé, j'avais à l'esprit la dimension de son travail qui procédait par des analogies, des observations méthodiques, des simplifications et la redéfinition permanente de nouveaux ensembles d'objets dans lesquels ce qui comptait n'était pas le simple assemblage des composants, mais la relation entre les différentes parties qui formaient un ensemble cohérent et fonctionnaient en réseau. Qu'il s'agisse d'un meuble ou d'une architecture, les problèmes posés et les solutions étudiées étaient similaires pour Prouvé.

Dans notre présentation, nous proposons que les différentes réalisations - des tables, des assises, des panneaux de façade, des structures porteuses ... - ne soient pas vues comme des objets singuliers rattachés à un référentiel stylistique, mais soient considérées la matérialisation d'une des possibilités offertes par la pensée technologique de Prouvé. La plupart de meubles seront partiellement démontés et non pas présentés dans leur intégralité. Dans chaque ensemble, l'accent sera mis sur certains éléments significatifs en relation aux thèmes choisis pour l'exposition, dont nous avons parlé précédemment.

Avec les créations de Jean Prouvé seront présentées, entres autres, des œuvres de François Morellet, André Cadere, Frank Stella, Carmen Perrin, Raymond Duchamp-Villon, César, Etienne Cournault. Ainsi à coté d'une série des tables de Prouvé seront accrochées les *Cross-crash* de Morellet, qui sont des décompositions et recompositions de formes élémentaires auxquelles est associé arbitrairement un événement imaginaire. Ce rapprochement veut suggérer la dimension systématique et sérielle dans la production des formes, du simple au plus complexe, perceptibles dans les travaux exposés. L'œuvre de Franck Stella (*Konskie II, Polish Village*), à la frontière entre peinture et sculpture, questionne la relation entre abstraction et motif décoratif. L'association de formes géométriques et couleurs apparaît dans le travail de Stella, mais on la retrouve aussi dans la série des meubles standards de Prouvé. La sculpture de Carmen Perrin, constituée des lattes de bois en torsion et la « structure nomade » de Jean Prouvé évoquent l'action des forces sur une construction et les limites de résistance de la matière.

PV – Le *Cheval* de Duchamp-Villon sera-t-il aussi présenté ?

LL - Oui, il sera là. Le «cheval projectile », comme l'appelait Matisse, synthèse entre formes animales et univers de la machine, témoigne l'intérêt de l'art pour l'âge industriel.

PV – Une relation avec les futuristes italiens ?

LL - Ce sont les mêmes thématiques : l'enthousiasme pour la mécanique et la vitesse de la vie moderne. Ce cheval, formé de volumes élémentaires qu'appellent les engrenages d'une machine en mouvement, sera là pour redire l'influence du monde de l'industrie sur les autres expressions du 20^e siècle. Pour rappeler l'intérêt de Prouvé pour l'industrie, surtout automobile et aéronautique, et pour indiquer un aspect de sa démarche conceptuelle. Dans les panneaux de revêtement de la façade de la Maison du Peuple de Clichy, Prouvé reprend la manière de

plier la tôle de la carrosserie de la Citroën traction-avant, opérant ainsi un transfert de concepts et de techniques entre monde industriel et construction de bâtiments.

PV – Après cette présentation innovante de l'œuvre de Prouvé, on va vers les collections d'art selon un parcours remontant dans le temps. Quelles lignes de conduite vous ont inspiré ?

LL – Dans la présentation des peintures et des sculptures on remontera effectivement le temps, mais on pourra aussi commencer la visite par le 2^{ème} étage du pavillon XVII^e et faire le parcours dans l'ordre chronologique. Ce ne sont pas non plus des règles générales, car ici encore on jouera la confrontation entre les œuvres. Avec Claire Stoullig, nous avons travaillé sur un accrochage permettant des lectures multiples des collections, suivant des thématiques qu'interfèrent avec l'ordre chronologique. Dans certaines parties de l'exposition, vous aurez alors des tableaux d'époques différentes qui seront installés à proximité.

Le projet muséographique résulte de ce propos et de l'architecture des lieux, que nous avons voulu mettre en valeur en amplifiant certains dispositifs déjà en place.

Pour le bâtiment plus récent, l'idée a été d'accentuer la perception de la continuité spatiale et l'enchaînement des différents volumes. L'espace central, ce vide sur plusieurs niveaux dans lequel s'inscrit pleinement l'œuvre de Felice Varini, sera relié à l'aile de 1936 par l'ouverture de deux portes dans l'actuelle réserve visitable, transférée en autre lieu. Cette nouvelle salle constituera alors l'élément d'articulation entre l'exposition de Prouvé et la présentation des autres collections. De plus, je souhaitais favoriser une approche axiale de la galerie au rez-de-chaussée, comme suggéré par la perspective du rendu de concours dessinée par l'équipe de Laurent Beaudouin.

Les nouvelles cimaises, indépendantes de l'enveloppe du bâtiment et disposées librement selon une trame orthogonale mais toujours écartées l'une de l'autre, contribueront à renforcer l'impression de fluidité par l'agencement d'effets spatiaux qui favoriseront des cadrages sur certaines œuvres, des renvois d'une œuvre à une autre ou encore des regards vers le jardin.

A côté, l'extension de 1936 et le pavillon du XVIII^e siècle conserveront leurs dispositions actuelles, excepté les espaces d'exposition au 2^{ème} étage dont le cloisonnement sera modifié pour aménager trois salles sur la place Stanislas et une galerie à l'arrière.

PV – Est-ce que certaines œuvres ont posé des problèmes spécifiques ?

LL – A cause de ses dimensions, *La Transfiguration* de Rubens ne pourra pas être transféré dans les réserves et un coffrage spéciale a été conçu pour l'entreposer, pendant les travaux, dans la salle au 1^{er} étage du pavillon sur la place Stanislas. Pour le déplacer dans cette salle, où il sera finalement exposé, il sera nécessaire de modifier l'hauteur d'une porte existante.

PV – Qu'est-ce que vous faites des « chapelles » du rez-de-chaussée, ces petits volumes cubiques qui donnent sur le jardin ?

LL – Ces espaces, qui ponctueront le parcours vers la collection Daum et les espaces d'expositions temporaires, à la réouverture du musée, accueilleront des sculptures d'Emmanuel Saulnier, Claude Lévêque, Françoise Pérovitch et Richard Fauguet. Ils seront des espaces évolutifs, où périodiquement pourront être présentées des nouvelles collections.

PV – Comment voyez-vous l'intégration progressive de ce qu'on appelle le design, ou anciennement les arts décoratifs, avec des œuvres faisant appel à une certaine spiritualité ou à des concepts culturels plus élaborés ? Les protagonistes de l'Ecole de Nancy voulaient un Art total.

LL – Le grande équivoque de l'Art total au XIX^e siècle était de prétendre l'unité de l'art et de la vie, d'attribuer alors à l'expérience esthétique toute autre valeur et des devoirs qu'en réalité ne lui appartenaient pas. Aujourd'hui il est incontestable que cela n'est pas possible. Aujourd'hui il est aussi difficile de concevoir une esthétique commune pour des activités aussi différentes comme la construction d'un bâtiment, la réalisation d'un objet d'usage courant, d'une peinture, d'une sculpture, d'une performance ou d'un film. Cela arrive dans très peu de situations. Ce n'est pas facile, parce qu'il y a des spécificités propres à chaque approche et des problématiques différentes. Il y a, par exemple, une sorte d'antinomie entre mon travail et celui d'un artiste : nous ne partons pas des mêmes hypothèses, nous ne recherchons pas les mêmes objectifs, bien que souvent nous partageons le même espace. Il arrive que l'artiste ne soit pas d'accord avec les espaces qu'on lui propose, quelquefois les architectures inspirent les artistes, parfois ce sont les artistes qui donnent des idées aux architectes, souvent les choses ne vont pas ensemble...

PV – Qu'y a-t-il de spécifique dans votre conception du projet muséographique ?

LL – Il y a peut-être le fait d'aborder un projet comme un tout. Je n'accepterais pas de faire un projet pour un musée, si je ne m'occupais pas de l'architecture du bâtiment, de ses aspects techniques et constructifs, du choix des finitions, de l'éclairage, de l'accrochage des œuvres, du multimédia, des supports de présentation, de l'ensemble du mobilier ... Parfois on a tendance à séparer les différentes compétences et à prétendre une certaine spécialisation au détriment d'une unité de conception.