

S E R P E N T

D ' O C É A N

H U A N G Y O N G P I N G

BERTRAND CHARLES  
ÉVA PROUTEAU



*éditions*  
CANOPÉ

## **B E R T R A N D C H A R L E S**

Professeur agrégé d'arts plastiques et critique d'art, Bertrand Charles mène le cycle de conférences « L'art en mots » à la Maison des Arts de Saint-Herblain et est rédacteur pour la revue *Hors d'œuvre*, à Dijon. Il a été coordinateur scientifique et technique du FRAC Bourgogne de 2002 à 2010.

## **E V A P R O U T E A U**

Historienne de l'art, critique d'art et conférencière, spécialisée dans l'art moderne et contemporain, Éva Prouteau écrit pour de nombreux catalogues d'artistes ou d'institutions et collabore régulièrement aux revues d'art contemporain *303* et *Zéro2*. Elle donne également des cycles de conférences dans les centres d'art et a par ailleurs assuré la direction éditoriale des publications « Estuaire 2009 et 2012 » pour la revue *303*.

### **Remerciements**

Les équipes du Voyage à Nantes (société publique locale) : Jean Blaise, directeur général ; Marie Dupas, chargée de projets ; Astrid Gingembre, directrice de projets ; Christophe Launay, régisseur de la collection Estuaire ; Rozenn Le Quellec, chargée des relations publiques.

### **Directrice de publication**

Marie-Caroline Missir

### **Directrice de l'édition transmédia**

Tatiana Joly

### **Déléguée aux arts et à la culture**

Anne Gérard

### **Coordination éditoriale**

Tania Lécuyer

### **Suivi éditorial**

Nathalie Bidart, Anne-Sophie Carpentier

### **Iconographie**

Adeline Riou

### **Mise en pages**

Catherine Challot

### **Conception graphique**

DES SIGNES  
studio Muchir et Desclouds

### **Sous la conduite de l'inspection académique de Nantes, Arts plastiques**

Jean-Pierre Marquet, IA-IPR en charge des arts plastiques

Photographie de couverture : Vue aérienne  
de *Serpent d'océan*, 2019.

© Adagp, Paris 2022. Photo : © Hervé Lenain/hemis.fr

ISSN : 2416-6448

ISBN : 978-2-240-05573-6

© Réseau Canopé, 2022

(établissement public à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

# SOMMAIRE

5	AVANT-PROPOS
7	INTRODUCTION
8	UNE ŒUVRE MONUMENTALE ET CONTEXTUELLE
8	UNE ŒUVRE <i>IN SITU</i>
10	Un « récit » : <i>Serpent d'océan</i> , un dialogue des cultures
12	Un processus
14	REGARD SUR... Huang Yong Ping, un artiste à la croisée de l'Orient et de l'Occident
15	POUR ALLER PLUS LOIN <i>In situ</i> , une question d'espace ?
16	POURQUOI UN ART PUBLIC MONUMENTAL AUJOURD'HUI ?
16	Faire œuvre pour les citoyens dans l'espace public
17	Œuvrer pour fabriquer du commun
19	Un patrimoine sensible et visible de tous
21	REGARD SUR... Une possible (re)définition de l'espace public
22	POUR ALLER PLUS LOIN Le monumental, un choix artistique
23	AVANT, PENDANT, DEMAIN : DES SAVOIR-FAIRE, DES TECHNOLOGIES ET DES MÉTIERS
23	Une logistique complexe
24	Une ingénierie et des enjeux technologiques
29	La médiation de l'œuvre
30	La préservation de l'œuvre
31	REGARD SUR... Les procédés de fabrication
32	POUR ALLER PLUS LOIN Œuvres pérennes ou à durée indéterminée ?

<b>33</b>	<b>DES QUESTIONS ET DES ENJEUX PROFONDS DE SOCIÉTÉ</b>
33	Une manifestation artistique pour découvrir les territoires
34	Environnement et développement durable
35	Ruptures et continuum des temps de l'œuvre
37	La redécouverte d'un territoire
38	Un réenchantement du réel
	39           REGARD SUR...
	L'espace public, une vaste entreprise relationnelle
	40           POUR ALLER PLUS LOIN
	La survivance d'un esprit surréaliste
<b>41</b>	<b>BIBLIOGRAPHIE</b>

« Je prends la métaphore pour un processus dans lequel le sens est changé et élargi sans arrêt, et en même temps, un mode paradoxal d'expression par laquelle on informe et dissimule en même temps. Je n'aime pas que la signification ou l'explication des œuvres soient fixées, je les préfère ambiguës ou mobiles, même si elles risquent d'être mal comprises ou mal interprétées. »

Huang Yong Ping, in *Monument 2016. Empires*, Huang Yong Ping, Paris, RMN-Grand Palais, 2016.

Un très grand nombre de lycéens découvrent *Serpent d'océan* au détour de la réflexion qu'ils engagent sur la notion d'œuvre monumentale, du projet à sa réalisation. Il s'agit pour eux de se préparer à une épreuve du baccalauréat, dont l'une des questions limitatives est, pour quelques années, ainsi orientée. Cette œuvre de Huang Yong Ping rejoint donc un ensemble de références mobilisées pour l'un des rites scolaires les plus emblématiques de l'école française.

Certes, cet aspect est important, mais il ne dit que très peu de l'intérêt de rencontrer une telle sculpture. Le sens que nous avons porté dans ce choix est assurément ailleurs, au-delà d'un examen scolaire.

*Serpent d'océan* est une œuvre vivante. Abondamment regardée depuis son installation en 2012, ne paraissant pas s'épuiser de tous ces regards, elle se recouvre et redécouvre depuis au rythme des marées qui en lessivent la structure, y déposent ou sédimentent ce que les flots ont pu charrier. Le paysage, la lumière, le mouvement et le temps comptent ainsi parmi les matériaux de cette sculpture, qui ne se réduit pas à l'aluminium. Nous apprenons de la sorte un champ de l'art qui n'est ni étroit dans sa définition, ni étriqué dans ses modalités.

C'est aussi une œuvre en dialogue, où conversent les imaginaires de l'Orient et de l'Occident, entre des récits légendaires (les figures des monstres des mers), politiques (les apogées et les déclins des puissances et des empires) ou économiques (la circulation mondialisée des marchandises, la propriété des ressources, leurs exploitations). Il est ainsi possible de relier ces histoires, ou d'en tirer et tisser spécifiquement les fils, en presque mille nuances. N'est-ce pas là une posture essentielle, à notre époque aux idéologies clivantes ?

*Serpent d'océan* est une création ouverte en forme, en réception, en perception et en signification. Totale – et non pas totalitaire –, elle est un espace de l'expérience sensible et délicatement sensée. Sans doute est-il plus que jamais nécessaire d'élargir nos définitions et d'accepter que nos sens soient intelligibles, eux aussi.

*Serpent d'océan* rend également compte d'un processus au moyen duquel se dessine le portrait d'un artiste qui n'est pas – comme il est d'usage de le présenter – un « génie solitaire ». *Serpent d'océan* témoigne en effet d'une rencontre entre Huang Yong Ping, un lieu et un projet d'art public. Il se fonde sur des va-et-vient entre des intentions, des visualisations, des conversations qui, patiemment, modèlent l'idée de cette sculpture. Il requiert aussi des opérations techniques, de l'ingénierie, des partenariats, pour passer du projet à une réalité construite.

Cette rencontre avec *Serpent d'océan*, et donc avec Huang Yong Ping, devrait et gagnerait – notamment grâce à cette publication – à s'élargir aux collégiens, aux écoliers, aux amateurs d'art contemporain, à tous les professeurs et éducateurs, aux citoyens soucieux de culture, d'environnement, de partage, dans une société apaisée. Il est possible de venir à elle, concrètement, physiquement, jusque dans son ossature, et de se couler dans les pas d'un artiste bien trop tôt décédé. Et, de la sorte, il devient tentant de répondre favorablement à l'invitation de remonter l'estuaire de la Loire pour y découvrir toutes les autres créations d'art public que Le Voyage à Nantes a si remarquablement disposées pour nous tous.

*Christian Vieaux,  
inspecteur général de l'Éducation, du Sport et de la Recherche,  
en charge des arts plastiques*

# INTRODUCTION

Parti de la mer de Chine orientale, en passant par la mer des Philippines et, supposons ensuite, par celle d'Arabie, il s'est engouffré dans la mer Rouge puis, subrepticement, s'est engagé dans le canal de Suez sans qu'aucun douanier ne le devine, pour rejoindre la mer Méditerranée.

Là, il s'est mis à longer nos côtes atlantiques, jusqu'à l'estuaire de la Loire pour, enfin, s'échouer à Saint-Brévin, à la limite transversale de la mer et dans la perspective du pont de Saint-Nazaire.

Ainsi a voyagé le *Serpent d'océan* de Huang Yong Ping, perdant sa peau en chemin, puis sa chair, pour se réduire finalement à son énorme squelette.

Là, nous l'avons découvert à marée basse, la gueule grande ouverte, nous annonçant de bien tristes nouvelles pour la planète, soumise aux effets délétères de la globalisation.

C'est ainsi qu'une œuvre d'art spectaculaire vient nous surprendre par sa forme et nous interroger par son énigme.

Ce grand artiste chinois s'est exilé en France au moment des événements de la place Tian'anmen qui mettaient fin au « printemps de Pékin », en 1989, quand des étudiants qui manifestaient pour leur liberté se sont fait massacrer par l'armée chinoise.

Pour nous, cette œuvre accomplie lors de la dernière édition de la Biennale d'art contemporain – dont l'objectif était de révéler les territoires de l'estuaire de la Loire – nous reliait à la planète.

D'autres grands artistes internationaux – le Français Daniel Buren, l'Américain Jimmie Durham, l'Américaine Sarah Sze, les Japonais Kinya Maruyama et Tadashi Kawamata, le Suisse Felice Varini, les Anglais et Français Daniel Dewar et Grégory Gicquel – ont également interprété ce territoire très particulier, très divers, avec ses paysages industriels et naturels, par des œuvres *in situ*.

Il ne s'agissait pas pour eux de venir « décorer » les rives du fleuve mais, au contraire, de faire surgir de ce territoire des images, des signes, des installations qui révèlent sa puissance, sa poésie et tout simplement sa vie.

Quand la centrale thermique de Cordemais aura disparu, restera la *Villa Cheminée* de Tatzu Nishi et, peut-être, quelques collines de charbon abandonnées.

Jean Blaise,

directeur du Voyage à Nantes (société publique locale)

# UNE ŒUVRE MONUMENTALE ET CONTEXTUELLE



Huang Yong Ping.  
© Adagp, Paris 2022. Photo : © Philippe Chancel/Adagp images

Ping d'intervenir. Comme pour les autres œuvres de cette grande collection à ciel ouvert, c'est un artiste extérieur au territoire qui est sélectionné, Français ou étranger, de renommée internationale ou plus confidentielle. Ce choix révèle une volonté d'ouverture en symbiose avec un territoire pensé et envisagé pour ce qu'il est : un port ouvert sur le monde. Les différents acteurs qui exploitent la rive sud proche du pont de Saint-Nazaire – communes, associations de riverains, pêcheurs, industriels – sont ensuite consultés et chacun perçoit assez vite l'intérêt de l'œuvre ; des discussions fructueuses s'engagent alors autour de l'objectif commun de porter un regard sur le paysage. Si Huang Yong Ping a été choisi, c'est pour ses sculptures ou installations qui font montre d'une propension à se confronter à des échelles importantes. Son univers, peuplé de chimères et d'animaux indomptés, saura mettre le paysage en récit pour l'amener ailleurs – un ailleurs qui est déjà contenu dans l'image même d'un port industriel tourné vers le monde. Huang Yong Ping aura l'intelligence d'opérer de façon non dogmatique pour jouer avec le paysage sans s'imposer. Le terme « *in situ* », qui qualifie généralement des œuvres faites dans et en fonction d'un lieu donné, prend ici tout son sens. Mais plutôt qu'une œuvre réalisée pour ou au service d'un site, avec Huang Yong Ping, il est ici question de rencontre, de discussion, de collusion, de corrélation, d'intrication et de pensée commune.

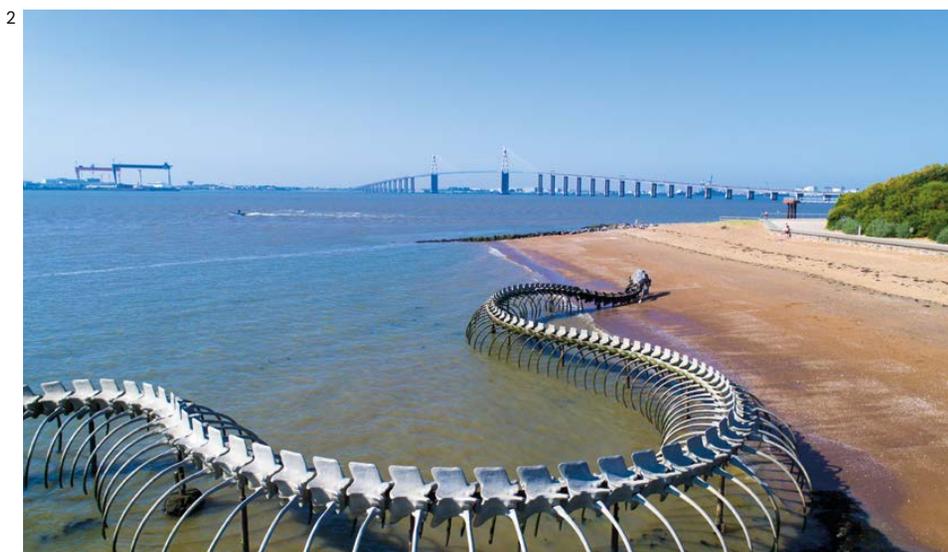
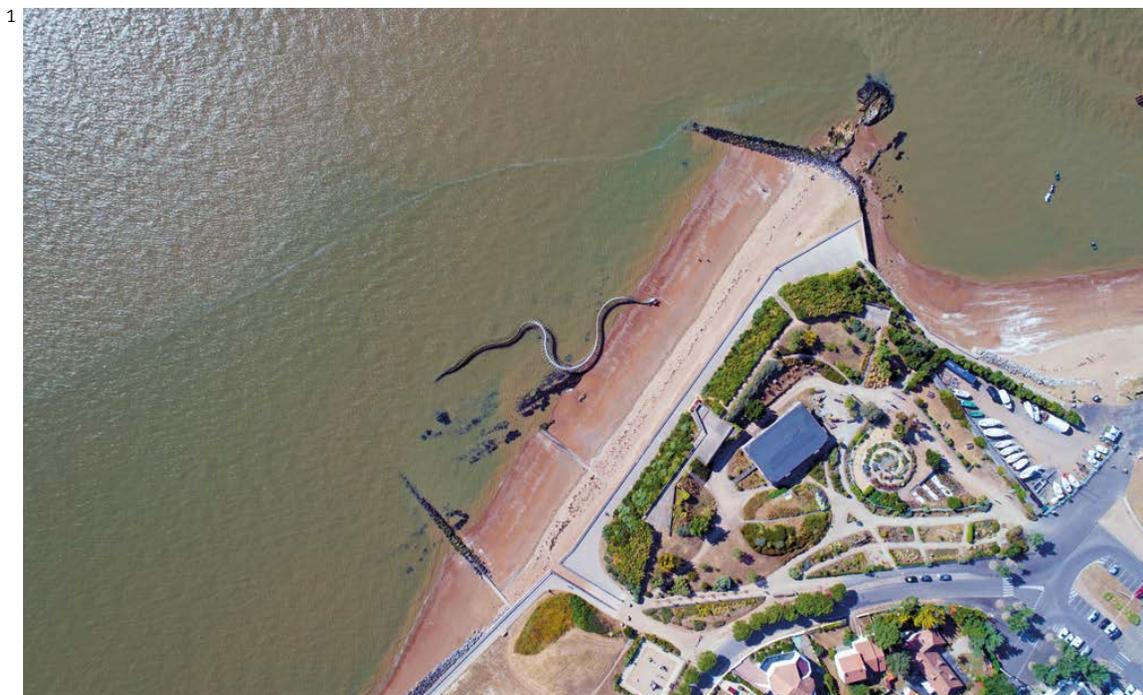
## UNE ŒUVRE *IN SITU*

### Choisir un lieu, un artiste

*Serpent d'océan* de Huang Yong Ping a été créé en 2012 lors de la troisième édition de la Biennale d'art contemporain Estuaire. La manifestation naît de la volonté de deux villes, distantes de 70 kilomètres, de se rapprocher pour construire une nouvelle entité : le pôle métropolitain Nantes-Saint-Nazaire. Tout l'enjeu de cette commande politique réside dans le choix de sites emblématiques qui serviront à la (re)découverte et à la révélation du territoire de l'estuaire de la Loire. En 2012, une fois le site potentiellement trouvé, proposition est faite à Huang Yong

### *Serpent d'océan*, une œuvre contextuelle

*Serpent d'océan* se situe à la limite transversale de la mer qui marque la séparation entre l'océan Atlantique et l'estuaire de la Loire. Selon le point de vue adopté, cette limite marque le début ou la fin de l'océan, et le début ou la fin du fleuve. Implantée en 2012, lors de la dernière édition, l'œuvre se voit assigner la mission de conclure le projet Estuaire tout en la propulsant au-delà du seul événement. Cet été-là marque le moment où l'ensemble des œuvres pourront et devront vivre de manière pérenne, sans la manifestation qui les a engendrées. Selon Jean Blaise, son directeur : « C'est en 2012 qu'Estuaire commence. » L'œuvre doit donc supporter une cristallisation spatiotemporelle extrêmement forte. En cela,



1. Vue aérienne de *Serpent d'océan*, 2017.

© Adagp, Paris 2022.  
Photo : © Altitude Drone/Shutterstock

2. *Serpent d'océan* avec le pont de Saint-Nazaire en arrière-plan, 2017.

© Adagp, Paris 2022.  
Photo : © Altitude Drone/Shutterstock

elle est contextuelle. Pour Huang Yong Ping, il n'est pas question d'assumer, mais plutôt d'utiliser cette symbolique chargée. Il réalise le squelette d'un reptile en aluminium maritime. Ce métal hautement technologique fait écho aux matériaux utilisés par les industries situées sur l'autre rive : chantiers de l'Atlantique, Airbus, raffineries... D'une longueur de 120 mètres, cette sculpture « monumentale » s'intègre pourtant naturellement dans un paysage grandiose et contrasté où les éléments naturels – eau, terre, vent,

ciel, marées –, omniprésents, se confrontent aussi aux usines et au pont. Les proportions y sont immenses : l'estuaire atteint les deux kilomètres de large, et le pont, lui, dépasse les trois kilomètres et demi de long. *Serpent d'océan* est ainsi à la mesure – ou à la démesure – du site. En regard du paysage, il ne paraît ni gigantesque, ni insignifiant. Il fabrique une échelle de mesure telle que le promeneur (re)trouve sa place dans ce panorama impressionnant. L'animal apparaît échoué sur l'estran, la partie de la plage qui se couvre

et se découvre au gré des marées. Son crâne à la mâchoire béante marque la limite de la haute mer et sa queue repose sur la limite de la basse mer. Huang Yong Ping adopte un sens aigu de *in situ* en exacerbant des caractéristiques singulièrement communes de deux lignes apparaissant à fleur d'eau, à marée haute. La cambrure et la sinuosité de la colonne vertébrale s'apparentent aux pentes et à la courbe du pont autant qu'à la ligne du rivage qui, à l'horizon, tombe dans la mer. Quant au dessin vertical des côtes, il fait écho aux multiples haubans qui soutiennent la partie centrale du pont, arrimés à d'immenses pylônes. La superstructure routière paraît alors étrangement organique. À cela s'ajoute l'écosystème marin qui se greffe sur l'œuvre. Sans chercher à devenir une clé de lecture du paysage, *Serpent d'océan* se nourrit des caractéristiques du site. Et plutôt que d'en proposer une synthèse ou de le transformer, il y introduit une dimension poétique. Enfin, il amène à lui un public (touristes, promeneurs, curieux, habitants, amateurs d'art) qui ne venait pas sur cette plage interdite à la baignade et fait ouvrir les yeux sur le site, en donnant à voir un nouvel environnement.

*Serpent d'océan*, 2012.

© Adagp, Paris 2022.

Photo : © Franck Tomps/LVAN

## UN « RÉCIT » : *SERPENT D'OCÉAN*, UN DIALOGUE DES CULTURES

### La dimension mythologique

Mettre le territoire en récit est l'une des volontés de la manifestation artistique Estuaire : les chambres d'hôtes du château du Pé, à Saint-Jean-de-Boiseau, sont investies par des artistes qui y racontent tous une histoire. À Indre, un autre serpent – *Serpentine rouge*, de l'Américain Jimmie Durham – se dresse hors de l'eau. En 2009, lors de la deuxième édition d'Estuaire, Stéphane Thidet introduit quelques loups dans les douves du château des ducs de Bretagne, en plein cœur de la ville de Nantes. Ils courent, mangent, dorment et hurlent, le château retrouvant alors ses origines médiévales, lorsque l'animal sauvage se frotta aux remparts de la cité. *La Meute*, titre de l'œuvre, est accompagnée d'un recueil de nouvelles éponyme (Nantes, Éditions Coiffard, 2009). Dans l'une d'elles, *L'Introduction qui vient*, Joseph Confavreux évoque une certaine rue nantaise, dite « de La Grange au Loup », chantée par Barbara dans *Il pleut sur Nantes* en 1964... qui n'existait pas mais que tout le monde connaissait : « [...] cette belle voix devient une voie. La rue s'invente et serpentine. Nantes était alors inconnue mais une seule rue connue de tous. Trente ans plus tard. Un lieu fictif qui devient vrai. Une ballade qui perd un L



s'avère réelle », puis, plus loin : « On n'y croit pas, et ça surgit, quand hier encore, c'était de papier. » Sur ce territoire où la fiction peut devenir réalité, *Serpent d'océan* creuse une dimension mythologique. Lorsque le promeneur, arrivant du nord pour se rendre vers la pointe du Nez-de-chien, commence à s'engager vers le sud, il se retrouve face à la gueule béante d'un monstre marin, suivie d'un interminable et longiligne corps qui ondoie entre deux eaux, semblant avancer avec cette manière si particulière et inquiétante qu'ont les reptiles de se déplacer. Par endroits, il gonfle légèrement ses côtes pour s'assurer un appui plus important sur l'onde, son échine de métal luit sous le soleil. Les reflets des vagues qui le caressent l'animent d'une étrange vie. Pourtant, de la terrible bête, il ne reste plus que le squelette décharné : ni peau, ni écailles, point de muscles, ni d'organes. Échouée, livrée au ressac sur cette plage du bout du monde, cette bête extraordinaire captive. Huang Yong Ping utilise la figure mythique du serpent, que des dimensions et un matériau approprié rendent fantastique, pour ouvrir un imaginaire mêlé de crainte et de fascination chez celui qui le regarde. C'est le pouvoir des mythes que de susciter pareils sentiments contradictoires. En conteur, Huang Yong Ping utilise le paysage tel un décor qui participe à la dramatisation de la scène. *Serpent d'océan* vient des profondeurs où il a sans doute surmonté maints défis et épreuves. Il est mort – c'est un squelette – mais il n'est pas épuisé. Sa peau l'a quitté mais il s'en fabrique déjà une nouvelle. Il mue. Sa gueule peut à nouveau tout avaler. Constitue-t-il un danger ou se veut-il sentinelle de bouleversements à venir ? Squelette mutant, il est à l'image d'un monde en pleine transformation. À l'instar d'un site marqué par des oppositions fortes, à la fois sauvage et fortement anthropisé, il incarne toutes les ambivalences. Dans de nombreuses cultures, de l'Orient à l'Occident, le serpent symbolise la sagesse, la mort, le pouvoir, la résurrection, la fertilité. Dans la tradition biblique, il figure la tentation et la séduction. *La Légende du serpent blanc*, l'un des plus anciens contes chinois, érige l'animal en un symbole de la puissance féminine et de l'anticonformisme. L'œuvre de Huang Yong Ping agit sur notre monde contemporain en mettant en perspective les traditions les plus universelles.

### La dimension écologique

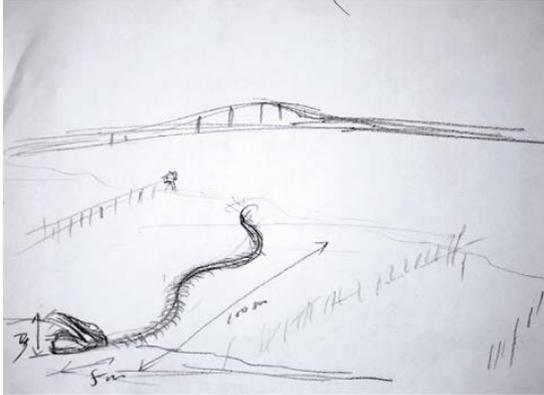
Huang Yong Ping relit donc les mythes à l'aune de nos préoccupations contemporaines. Il pointe notre obsession environnementale, qui ne semble pourtant pas faire changer les comportements à l'échelle

mondiale. Dans les premiers récits du monothéisme juif (la Bible ou le Talmud), le Léviathan représente les forces marines du chaos qui assaillent la Création. Le monstre marin qui s'apparente à *Serpent d'océan* se retrouve chez les Hittites (Mésopotamie), qui le nomment Illuyankas, un dragon qui absorbe les eaux de la Terre pour empêcher la régénération végétale. En Chine, le *Shanhaijing*, « Livre des monts et des mers », raconte que Xiangliu, monstre serpent venimeux à neuf têtes, génère des inondations et dévaste la nature. Potentielle puissance de destruction, cette créature peut également être source de vie. Comme elle, la sculpture de Huang Yong Ping accueille et abrite tout un écosystème en son sein : des algues comme les goémons y prolifèrent ; des balanes, communément appelées « petites berniques », qui colonisent généralement les rochers de l'estran ou les bouées, viennent apporter une texture granulaire au métal poli du squelette. Ceci permet à des petits crustacés d'élire domicile au sein de la structure, qui fait ainsi « corps » avec son environnement. Le phénomène de colonisation marine a été voulu par Huang Yong Ping ; à ce titre, il fait partie intégrante de la vie de l'œuvre. L'aluminium, presque clinquant à sa construction, a adopté un aspect plus organique en se patinant avec le temps. L'œuvre incarne l'interdépendance homme-nature, sans être moralisatrice. Le spectateur n'est pas placé en protecteur ou défenseur, les questions environnementales ne se posent plus seulement en termes écologiques, mais plutôt en termes esthétiques. Par l'entremise de *Serpent d'océan*, le paysage prend forme en prenant sens.

### La relation Occident-Orient

Installé sur la côte ouest de la France, *Serpent d'océan* se trouve également à l'extrême-ouest de tout le continent eurasiatique. L'œuvre rend palpable le chemin parcouru par Huang Yong Ping, artiste à la croisée des cultures, originaire de l'extrême-est du continent : il a fait ses études dans l'école d'art de Xiamen, non loin de Shanghai, principal port de commerce sur la mer Jaune qui borde la Chine. Tout comme sa créature, Huang Yong Ping incarne lui aussi cet Orient mystérieux et fascinant. Enfin, il a choisi de rester vivre en France. Selon François Jullien, philosophe et sinologue dont Huang Yong Ping partage la pensée, il n'y a pas d'identité culturelle française mais plutôt des ressources culturelles françaises qu'il convient de défendre, dans le sens d'exploiter, plus que de protéger. Plutôt que d'envisager les cultures en termes de différences, Huang Yong Ping considère les écarts. Alors que la différence oppose, l'écart est un espace de

1



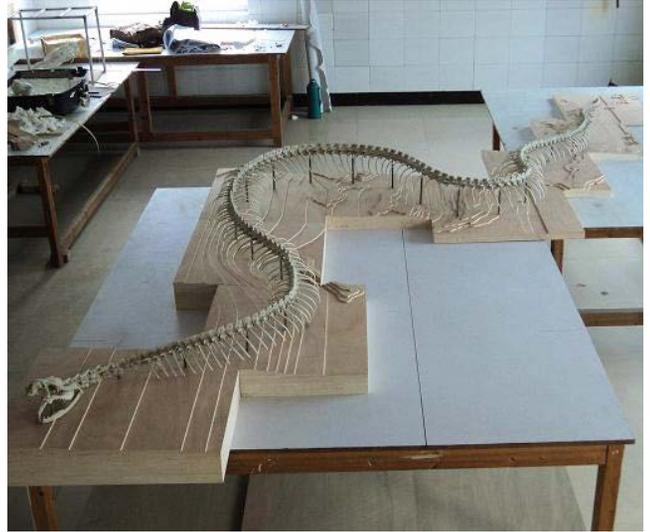
1. Esquisse de *Serpent d'océan*, Huang Yong Ping, 2010.

© Adagp, Paris 2022. Photo :© Huang Yong Ping

2. Maquette finale de *Serpent d'océan*, 2011.

© Adagp, Paris 2022. Photo :© Huang Yong Ping

2



rencontre. En Chine, l'artiste se référait à l'art conceptuel occidental; en Europe, il fait appel aux mythes chinois traditionnels. Il s'inspire de l'art de la guerre de la Chine antique. Cette stratégie, qui a pour but de « frapper l'Orient avec l'Occident, frapper l'Occident avec l'Orient », consiste à délocaliser les savoirs pour mieux travailler dans l'écart entre les cultures et ainsi activer la réflexion et la connaissance.

## UN PROCESSUS

### De l'intention à l'implantation de la sculpture

Le site choisi à l'origine était localisé au niveau des pêcheries de Mindin, sur la même rive du fleuve, en amont du pont. L'esquisse préparatoire de 2010 représente un serpent qui préfigure bien la forme actuelle – squelette longiligne et gueule ouverte – mais dont la forme est plus rectiligne. Le reptile avance parallèlement aux praticables qui mènent aux cabanes de pêcheurs et sa forme générale fait directement écho à ces passerelles. Mais Estuaire avait la volonté que chaque œuvre soit visible et accessible par la Loire, mais aussi par voie terrestre. Or, l'accès au site des pêcheries était trop complexe. Après concertation entre les différents acteurs, la pointe du Nez-de-chien est alors choisie. Le site premier, qui avait conditionné l'élaboration de la sculpture, était sensiblement différent, tout en ayant des caractéristiques communes. C'est en repérant les amas rocheux sur la plage que Huang Yong Ping pense à ce moment-là à une forme plus sinueuse. Le projet évolue alors en fonction du site. Selon les équipes artistiques du projet, cette

contrainte n'a pas été subie, elle incarne plutôt l'affirmation de la justesse de l'œuvre.

Huang Yong Ping conçoit ensuite une maquette en trois dimensions qui intègre la déclivité du sol. C'est pour lui une étape très importante. Comme il aime à l'expliquer, dans une construction monumentale, « la réalisation de l'œuvre étant déléguée, la seule chose que l'artiste peut fabriquer de ses mains, c'est la maquette<sup>1</sup> ». L'élaboration du modèle réduit est donc une étape cruciale qu'il va superviser de manière extrêmement précise. Chaque élément est moulé sur un squelette de serpent; l'artiste possède une importante collection d'animaux taxidermés à cet effet. Une fois chaque os reproduit en impression 3D, le squelette est assemblé sur une fine structure métallique. Durant cette étape, le serpent adopte sa forme définitive, la courbe de la colonne vertébrale ainsi que son inclinaison par rapport au sol sont scrupuleusement déterminées. Le projet devient concret, non seulement pour Huang Yong Ping mais aussi pour les équipes qui participeront à la construction et à l'implantation. La maquette est ensuite scannée en 3D pour la conception des moules qui serviront à couler l'aluminium maritime. Huang Yong Ping aurait pu choisir le bois, qui offrait la possibilité d'un assemblage relativement simple, mais il a préféré le métal, qui convoque davantage le procédé de la sculpture. La maquette de *Serpent d'océan* en témoigne tant et si bien qu'il décidera de la présenter lors de son exposition *Les Mues*, deux ans plus tard.

1 « Rencontre avec Huang Yong Ping », Monumenta 2016 – Grand Palais, vidéo YouTube (5 min).



Les Mues,  
HAB Galerie,  
Nantes, 2014.  
© Adagp,  
Paris 2022. Photo :  
© André Morin

### Le statut de la maquette

Nourri d'art conceptuel occidental, Huang Yong Ping a toujours lié le processus d'élaboration de l'œuvre à sa finalisation. Bien que ce courant fait primer l'idée sur sa réalisation, l'artiste reste particulièrement attaché à la matérialité de ses œuvres. Cette conception de l'art, qui assume une forme de contradiction – où ce qui semble opposé se rejoint –, se retrouve dans son attachement à la fois à l'artisanat et aux procédés industriels. *Serpent d'océan* allie la technique traditionnelle du moule perdu à un métal hautement technologique ; de même, la maquette est d'abord moulée sur des os d'animaux avant d'être modélisée en 3D pour être imprimée. Une fois la sculpture réalisée, Huang Yong Ping donnera une nouvelle existence à sa maquette, sous un statut hybride, en l'intégrant à son exposition *Les Mues*, qui aura lieu en 2014.

En effet, deux ans après l'installation à Saint-Brévin, alors qu'il est invité par *Le Voyage* à Nantes à exposer à la HAB Galerie (HAB pour « Hangar à Bananes »), quai des Antilles à Nantes, il a tout de suite l'idée d'y présenter « la mue » du *Serpent d'océan*. La gigantesque peau en latex serpentera parmi ses autres œuvres. Paradoxalement, dans cette même exposition, la mue « réelle », à échelle 1 (120 mètres), du Serpent de Saint-Brévin cohabite avec la maquette de l'œuvre qui, de fait, rend la peau « fictive ». Huang

Yong Ping souhaite présenter sa maquette dans un but documentaire. Cependant, exposée, elle n'est plus seulement un modèle réduit, et pas seulement un objet d'art : elle est l'un et l'autre, et l'objet suscite de l'intérêt justement parce qu'il est les deux en même temps. La maquette permet de se projeter, de retrouver et redonner toute sa grandeur au Serpent, tel que l'exprime Jonathan Swift quand il fait dire à Gulliver, lors de sa première rencontre avec les géants : « [...] sans aucun doute les philosophes ont raison de nous dire que rien n'est grand ni petit que par comparaison. » Suspendue dans une pièce à la pénombre délicatement traversée de quelques traits de lumière, elle acquiert une matérialité qui lui offre une autonomie propre. Le reptile s'affranchit du sol. Bien que fixé par de légers pieds de métal sur un socle lui-même suspendu, il ne flotte plus entre deux eaux, il apparaît en suspension. Dans l'exposition, nombre d'œuvres semblent présenter des éléments à échelles variées, telle l'imposante sculpture d'un bâtiment (*Banque de sable, sable de banque*, 2000-2014), qui est pourtant un modèle réduit. Différents points de vue s'entrechoquent pour faire exister une fiction qui puise dans un réel prosaïque : chauve-souris, aile d'avion, porte-avion, plantes, mobilier. Huang Yong Ping a cette volonté d'exposer le processus de fictionnalisation pour mieux l'enrichir. Il rend les étapes visibles pour rendre la coexistence des univers de fiction possible.

## REGARD SUR...

## Huang Yong Ping, un artiste à la croisée de l'Orient et de l'Occident

Huang Yong Ping (1954-2019) fait partie de la première génération d'artistes chinois qui s'est affranchie de la censure du pouvoir d'État. Dans un pays où toute velléité d'émancipation est muselée, l'art y est essentiellement décoratif et idéologique. À l'Académie des beaux-arts de Hangzhou, Huang Yong Ping est un iconoclaste, un frondeur – d'aucuns diront un « révolutionnaire ». Il nomme son groupe Xiamen Dada, en référence à sa ville natale et au courant artistique européen. Il accomplit performances et actions. Ses influences vont de Marcel Duchamp à Piero Manzoni ou Joseph Beuys. En 1986, le groupe Xiamen Dada brûle sa production pendant un événement intitulé *Transformation/destruction/incendie des œuvres de Xiamen Dada*, 24 novembre 1986. Il explique ce geste radical dans « *Statement on burning* », un texte aux accents de manifeste : « L'œuvre d'art est à l'artiste ce que l'opium est à l'homme. Avant que l'art soit détruit, la vie n'est jamais paisible. Dada est mort. Attention au feu. » En 1987, son action *L'histoire de la peinture chinoise et l'histoire de l'art moderne occidentale lavées à la machine pendant deux minutes* montre les limites de la globalisation, voire ses aspects délétères.

Huang Yong Ping apparaît sur la scène internationale de l'art contemporain lorsqu'il est invité à participer à l'exposition *Magiciens de la Terre*, au Centre Pompidou et à la Grande Halle de La Villette, en 1989. Jean-Hubert Martin, son commissaire, cherchait à sortir d'une vision occidentale ethnocentrée et à favoriser « des pratiques enracinées dans des cultures ancestrales, résistantes au post-colonialisme, en lutte contre les totalitarismes et, surtout, curieuses de l'ouverture planétaire émergente ». La même année surviennent les événements de la place Tian'anmen. Huang Yong Ping décide alors de s'installer en France et, dix ans après, en 1999, il est invité à la Biennale de Venise où les grands troncs d'arbres surmontés de chimères métalliques d'*Un homme et neuf animaux* éventrent le plafond du pavillon français, témoignant de sa réflexion sur les limites physiques et symboliques de l'institution. Nourri de la pensée conceptuelle occidentale, il fait appel aux mythes et traditions ancestrales chinois pour en éprouver les fondements et les réactiver au sein de sculptures et installations qui questionnent, déplacent et remettent en jeu les croyances et symboles de notre société. Nombre de ces récits sont peuplés d'animaux, qui habitent à leur tour les œuvres de Huang Yong Ping. De fait, celles-ci possèdent une forte coloration écologique et politique. Saisis dans leur nature profonde, leur possible sauvagerie ou leur imprévisibilité, les animaux sauvages construits ou naturalisés relativisent la place de l'homme dans le monde. Par exemple, l'exposition *Empires*, lors de Monumenta 2014, met en scène un squelette de serpent aux prises avec des containers de transport maritime.



Huang Yong Ping, *Un homme et neuf animaux*,  
Biennale de Venise, 1999.

© Adagp, Paris 2022. Photo : © Avec l'aimable  
autorisation des archives Huang yong Ping



## POUR ALLER PLUS LOIN

### *In situ*, une question d'espace ?

*In situ* est une locution latine qui signifie « dans l'endroit-même ». C'est une notion qui apparaît dans les années 1970 et s'applique aux œuvres d'art contemporain qui sont conçues pour être présentées en interaction avec le lieu qui les accueille. En d'autres termes, l'œuvre perdrait sa portée symbolique si elle était déplacée. Dès sa première édition en 2007, le dispositif Estuaire a souhaité inviter des artistes de stature internationale, emblématiques de *l'in situ*, tel Daniel Buren et son œuvre *Les Deux Plateaux* (1986) par exemple. Composée de colonnes rayées noires et blanches, inscrite au sein de la cour du Palais Royal, elle-même entourée de colonnes, la sculpture montre, dévoile et fait soudain revivre le lieu. À l'occasion de cette première édition donc, Daniel Buren et Patrick Bouchain installent une série de 18 anneaux de métal de 4 mètres de diamètre sur une ligne droite de 800 mètres formée par le quai des Antilles, sur l'île de Nantes. *Les Anneaux* (2007) sont strictement parallèles les uns aux autres et sont orientés légèrement en oblique par rapport à la perpendiculaire du quai pour mettre en évidence la double perspective qu'offre la pointe de l'île de Nantes : celle, architecturale, dessinée par le quai et celle, naturelle, de la Loire qui s'ouvre sur l'estuaire. Les multiples anneaux sont autant de cadres qui permettent des jeux infinis de cadrages. En redéfinissant des points de vue, ils donnent à voir et en même temps délimitent l'espace, invitant le spectateur à fabriquer une image... ronde.



RETOUR P. 37

Daniel Buren et Patrick Bouchain, *Les Anneaux*, quai des Antilles, Nantes, 2007.

© DB/Adagp, Paris 2022. Photo : © Martin Argyroglo/LVAN



RETOUR P. 37

Felice Varini, *Suite de triangles*, terrasse panoramique de l'écluse fortifiée, Saint-Nazaire, 2007.

© Adagp, Paris 2022. Photo : © André Morin/LVAN

Il est également question de géométrie à Saint-Nazaire, où le promeneur est invité à reconstruire... des triangles. À partir d'un point de vue situé sur une terrasse de la base sous-marine, l'artiste suisse Felice Varini peint *Suite de triangles* (2007) dans le paysage du port. Avec la technique du trompe-l'œil et de l'anamorphose, les figures géométriques apparaissent sur un seul plan alors qu'elles sont peintes sur des bâtiments situés à des distances différentes. Si l'on se déplace, la forme éclate et fait découvrir le panorama.

Avec un art aigu du détournement, l'artiste japonais Tatzu Nishi nous rend familier ce qui ne l'est pas. En 2009, à proximité de l'usine électrique de Cordemais, il crée *Villa Cheminée*, un pavillon comme ceux que l'on voit fleurir en dehors des villes, posé sur une cheminée rayée rouge et blanc, comme celles de l'usine qui sont plantées dans le paysage proche. Cet endroit où toute vie humaine paraissait impossible devient accueillant, chaleureux, vivable. Une intervention simple et poétique et c'est le regard qui change sur l'environnement, le paysage, le proche et le lointain.

Les œuvres *in situ* ont ceci en commun qu'elles proposent de nouvelles lectures et de nouvelles images de l'architecture, du paysage. Les artistes imaginent des instruments d'optique ou des dispositifs qui nous permettent de voir le réel différemment et/ou qui nous le rendent visible et, finalement, accessible.



# POURQUOI UN ART PUBLIC MONUMENTAL AUJOURD'HUI ?

## FAIRE ŒUVRE POUR LES CITOYENS DANS L'ESPACE PUBLIC

La parcours artistique Estuaire n'est pas seulement un « parc de sculptures ». Il serait plutôt un musée à ciel ouvert à l'échelle de l'estuaire de la Loire que l'on peut visiter toute l'année. Les trente-quatre créations pérennes y constituent les éléments d'un « monument dispersé ». Leur choix prend en compte les modalités propres au genre du monumental, la principale étant l'échelle. Agrandir ou réduire les dimensions de ce qui nous entoure, et plus précisément de la sculpture, produit toujours du sens. Mais quand l'artiste s'exerce à la monumentalité, la relation que son œuvre entretient avec l'espace qui la contient peut parfois être ambiguë. La démesure relativement récente des espaces d'exposition influence la dimension des productions autant qu'elle induit des rapports concurrentiels équivoques, aussi bien entre les structures qu'entre les artistes. Mais sur Estuaire, il n'est plus question ni de concurrence, ni de gigantisme. Ici, se confronter à la grandeur des lieux signifie être en adéquation au cadre, adapter sa mesure à la géographie et à ses habitants.

Pour *Les Anneaux* (2007), Daniel Buren et Patrick Bouchain incluent le paysage plus ou moins lointain des rives du fleuve (la coupole de la basilique Notre-Dame-de-Bon-Port, le quartier plus coloré et touristique de Trentemoult, les grues, les quais) dans la composition de l'œuvre. Ils se réfèrent aux traditions japonaise et chinoise du jardin qui privilégient la multiplicité des points de vue. Les anneaux de métal de 4 mètres de diamètre évoquent la fenêtre, référence récurrente de la tradition picturale, mais une fenêtre qui ne fige rien et dont les points de vue sont infinis. L'installation s'inscrit aussi dans la douloureuse et accablante histoire de Nantes : la ville fut un port important du commerce triangulaire fondé sur la traite des Noirs. Vendus aux armateurs, ces Africains étaient transportés dans des conditions atroces à travers l'Atlantique pour être réduits à l'esclavage dans les plantations de canne à sucre ou de coton des Amériques. Les anneaux renvoient ainsi directement à la forme des entraves utilisées sur les navires négriers.

Ces cadres circulaires incluent l'environnement géographique et historique dans l'œuvre, autant que l'œuvre dans l'environnement, sans appropriation ou domination de l'un par l'autre. Il en va de même pour *Serpent d'océan* : ni appropriation, ni domination. L'œuvre se bâtit sur le terrain géopolitique et vient questionner les puissances qui nous gouvernent. La difficulté consiste alors à défier l'idéologie de pouvoir qui sous-tend la monumentalité. Ceci est d'ailleurs vrai pour nombre d'œuvres d'Estuaire qui jouent avec les règles du monumental. En face de *Serpent d'océan*, *Le Pied*, *le pull-over* et *le système digestif* (2021) de Daniel Dewar et Grégory Gicquel ne sont pas si monolithiques qu'ils en ont l'air et interrogent l'idée même de la statuaire monumentale. En effet, ces trois immenses blocs de béton – jusqu'à 7 mètres de hauteur – en reprennent les codes : la pratique traditionnelle de la ronde-bosse (sculpture en trois dimensions), le béton, qui n'est certes pas de la pierre mais qui en imite la teinte sable et la matière grumeleuse, les dimensions imposantes, la verticalité. Pourtant, le prosaïsme du sujet dénote : un membre coupé, un vêtement banal et des viscères ! Cette trivialité vient dédramatiser notre rapport à la sculpture et « le tour est joué » : sans irrespect aucun, le regard change, l'attitude aussi. Bien que la dimension humoristique soit absente de *Serpent d'océan*, le jeu avec les codes de la sculpture monumentale est tout aussi significatif. Ici, c'est un monument plat qui est placé sur la plage, alors que le domaine traditionnel de la statuaire est celui de la verticalité. Ce monument couché se fond dans la mer à chaque marée. Loin du bloc affirmant sa présence par une solidité ancrée, il n'est alors qu'une structure totalement traversée par l'onde. Il est absorbé par l'élément marin et, pourtant, sa présence interpelle. L'aspect monstrueux et figuratif invoque – ou force – non pas l'admiration ou le respect, mais bien plutôt l'imaginaire. Il transporte le spectateur vers un autre espace-temps.

Au cours de l'histoire, le monument a pour fonction de faire le lien entre le ciel et la terre, il est tendu vers le ciel pour commémorer. Ici, *Serpent d'océan* ne se dresse pas, il fait corps avec les éléments, jusqu'à

rendre tangible la définition du paysagiste Michel Corajoud : « Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent<sup>2</sup>. »

## ŒUVRER POUR FABRIQUER DU COMMUN

« Si l'action et la parole politiques inventent de nouveaux modes d'être ensemble, l'art contribue à l'apparition (la vision) d'un monde commun dans la mesure où il intensifie, grâce aux médiums utilisés, des dimensions *in-vues* ou *in-ouïes* de la réalité<sup>3</sup> » : lors du colloque « Penser la ville par l'art contemporain » qui s'est tenu en février 2003 au ministère de l'Équipement (Paris-La Défense), Gaëtane Lamarche-Vadel rend compte de ce que l'art peut apporter à un projet politique de territoire. Elle pose l'idée selon laquelle « il est implicitement reconnu à l'artiste une fonction active qui probablement annonce un futur plutôt qu'elle ne traduit la réalité<sup>4</sup> ». Ici, il était question du faible crédit accordé aux artistes en rapport à celui accordé aux architectes, des bienfaits du dispositif du « 1 % artistique » et de ses limites. Nous étions en 2003, nous sommes en 2022 ; Le Voyage à Nantes et la manifestation Estuaire constituent un futur tout à fait probant.

Pour exemple, avant 2007, la zone de marais à Lavau-sur-Loire pouvait constituer une « dimension in-vue » que Tadashi Kawamata a contribué à faire revivre. Selon Guy Tortosa, l'artiste japonais a réalisé « un lieu à voir, et une œuvre-lieu *pour voir, pour ressentir et pour appréhender*<sup>5</sup> ». Cet énoncé empreint de poésie a quelque chose de singulier quand il s'agit de définir une œuvre monumentale. La notion contemporaine de monumentalité est une déclinaison du monument. Si elle se caractérise bien souvent par une démesure qui instaure un rapport d'échelle conçu pour saisir et impressionner le spectateur, elle en éclipse aussi la nature communautaire ou sociale liée à sa fonction commémorative. Or, Kawamata tisse des liens. Il a œuvré *avec* les habitants en organisant un chantier

participatif pour la construction de *L'Observatoire* (2007). Le cheminement en bois relie la Loire à la ville, comme il relie aussi les hommes. À Paimboeuf, Kinya Maruyama pense également d'emblée son *Jardin étoilé* en fédérant autour de lui habitants, scolaires et

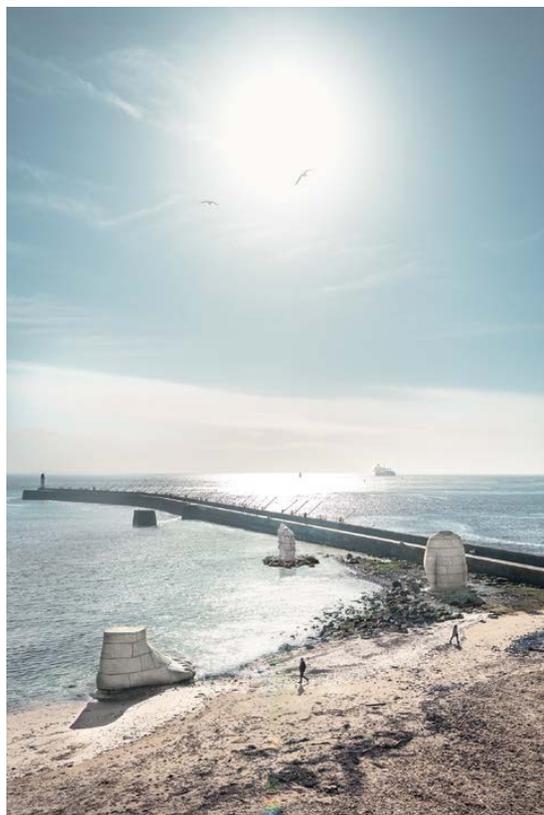
1. Daniel Dewar et Grégory Gicquel, *Le Pied, le pull-over et le système digestif*, Saint-Nazaire, 2021.

© Daniel Dewar. © Grégory Gicquel. Photo : © Franck Toms/LVAN

2. Tadashi Kawamata, *L'Observatoire*, Lavau-sur-Loire, 2007.

© Tadashi Kawamata. Photo : © Bernard Renoux/LVAN

1



2

RETOUR P. 33

- 
- 2 Michel Corajoud, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles/Versailles, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, 2010. Michel Corajoud est paysagiste, il réfléchit sur les conditions de la transformation des paysages, ainsi que sur leurs devenir. Il a enseigné à l'École nationale supérieure du paysage avec Gilles Clément.
- 3 Gaëtane Lamarche-Vadel, *Projets artistiques. À la croisée de l'urbanisme et du politique*, Bruxelles, La Lettre volée, 2015.
- 4 *Ibidem*.
- 5 Guy Tortosa, « Des œuvres pérennes dans une œuvre *ready-made*, l'artiste et la lamproie », 303, n° 106 : « Estuaire 2009. Le paysage, l'art et le fleuve », juin 2009, p. 68.



étudiants. Il propose des ateliers et workshops. Dès 2007, son engagement génère celui d'une communauté ; en 2009, le jardin s'agrandit et l'Association des amis du jardin est créée. Le projet n'a de sens que parce que chacun y participe de façon spontanée : « Ce jardin était la preuve qu'on pouvait construire en improvisant sans passer des heures à tout préméditer, à tout évaluer, en laissant chacun porter sa petite touche personnelle<sup>6</sup>. » Cette joyeuse communauté permet la création d'une œuvre-lieu totalement atypique, entre jardin ludique pour enfant et espace de promenade bucolique, une expérience esthétique particulière où des éléments vernaculaires récupérés alentour forment une architecture composite, à mi-chemin entre le bricolage et le merveilleux.

À l'instar des autres propositions d'Estuaire, ces deux créations – *L'Observatoire* et *Le Jardin étoilé* – sont à chaque fois l'occasion d'un déplacement du public dans un lieu méconnu. En emmenant chacun d'une rive à l'autre, de part et d'autre de la Loire, ces œuvres permettent un maillage du territoire qui fabrique du connu et du commun et confère de la proximité aux distances. Au moyen de la trentaine de sculptures

Kinya Maruyama, *Le Jardin étoilé*, Paimbœuf, 2007-2009.

© Kinya Maruyama. Photo : © Philippe Piron/LVAN

implantées, Estuaire vise à créer un espace public qui rassemble et unit les citoyens. Quand Hannah Arendt écrit, dans *Condition de l'homme moderne* (1958), que « la force qui assure la cohésion des hommes, distincte de l'espace des apparences où ils s'assemblent et de la puissance qui conserve cet espace public, c'est la force de la promesse », Gaëtane Lamarche-Vadel envisage alors cette promesse comme : « la dimension de l'action qui engage l'avenir, c'est la part de l'œuvre littéraire musicale plastique qui se poursuit au-delà de la présence des auteurs<sup>7</sup> ». Ces phénomènes conjoints permettent l'appropriation des œuvres alors même que les artistes ne sont plus physiquement sur le territoire. En devenant le support d'actions pédagogiques, elles contribuent également à l'éducation artistique et culturelle pour tous.

6 Ann-Laure Egg, Kinya Maruyama, architecte workshopper. *Le Jardin étoilé*, Paimbœuf, Arles, Actes Sud, 2010.

7 Gaëtane Lamarche-Vadel, *Projets artistiques...*, op. cit.

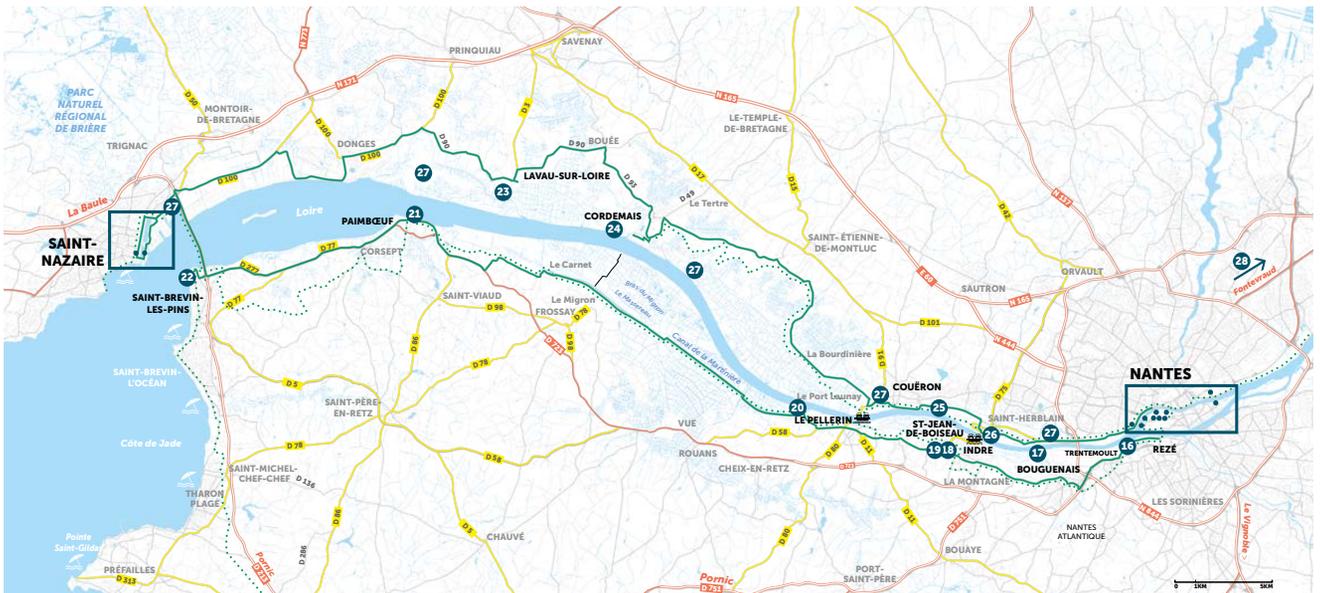
## UN PATRIMOINE SENSIBLE ET VISIBLE DE TOUS

Le parcours Estuaire constitue un musée à ciel ouvert dont la collection est visible de tous, toute l'année. Puisque les œuvres sont prévues pour être sinon pérennes, avec une durée de vie non déterminée, elles constituent désormais un patrimoine qui a pour particularité une grande diversité. Les médiums sont hétérogènes – sculpture, environnement, peinture, vidéo – et les matériaux divers – bois, métal, béton –, sans oublier les œuvres réalisées avec des matériaux de récupération ou des objets, et celles créées avec la nature, comme le *Jardin du Tiers-paysage* de Gilles Clément, implanté sur le toit de la base sous-marine de Saint-Nazaire lors de la deuxième édition d'Estuaire, en 2009. Malgré cette pluralité, les œuvres sont reliées par la force d'une narration peuplée d'animaux ou de créatures plus ou moins fictionnels. Une nymphe qui se baigne dans les eaux du canal Saint-Félix (*Nymphéa*, Ange Leccia, voir p. 40) et rejoignant la Loire pourrait rencontrer *Serpentine rouge* de Jimmie Durham (voir p. 37), cousine pas si éloignée du *Serpent*

d'océan. Sur la rive, *The Settlers (Les Colons)* de Sarah Sze (voir p. 33) la regarderaient passer et préviendraient le bateau souple, *Misconceivable* d'Erwin Wurm, qui la rejoindrait en se jetant à l'eau... C'est une fiction possible et chacun est invité à s'en raconter une en s'appropriant les œuvres. Cachées dans le paysage, elles ouvrent un imaginaire immense. À l'échelle des 70 kilomètres de l'estuaire, elles ont pour la plupart l'audace de la discrétion. Le chemin de 800 mètres qui mène à l'*Observatoire* de Takashi Kawamata ne s'élève qu'à 40 centimètres du sol. La *Suite de triangles*, de Felice Varini, demande patience et pugnacité, et ne se révèle tout entière qu'à partir d'un point de vue très précis. Comme le rappelle l'équipe artistique du projet, « on est loin du parc de sculptures » dans lequel on viendrait voir des œuvres. Sur Estuaire, les œuvres emmènent dans le paysage, le renouvellent et le réinventent. Rappelons le sous-titre de la manifestation : « Le paysage, l'art, le fleuve ». Les œuvres balisent désormais le territoire. Il y a encore quelques années, oser penser que l'art servirait de point de repère dans un territoire si vaste aurait tenu de la gageure. Alors que, bien souvent, l'œuvre nécessite

### ESTUAIRE NANTES ↔ SAINT-NAZAIRE LE PAYSAGE, L'ART ET LE FLEUVE

#### LE PARCOURS SUR L'ESTUAIRE RIVE SUD / RIVE NORD



#### LÉGENDE

- ITINÉRAIRE AUTO CONSEILLÉ
- ITINÉRAIRE À VÉLO
- BAC DE LOIRE
- PLAGE

#### RIVE SUD

- 16. LE PENDULE / ROMAN SIGNER
- 17. THE SETTLERS (LES COLONS) / SARAH SZE
- 18. DID I MISS SOMETHING? / JEPPE HEIN
- 19. CHAMBRES D'ARTISTES AU CHÂTEAU DU PÉ
- 20. MISCONCEIVABLE / ERWIN WURM
- 21. LE JARDIN ÉTOILÉ / KINYA MARIYAMA
- 22. SERPENT D'OcéAN / HUANG YONG PING

#### RIVE NORD

- 23. L'OBSERVATOIRE / TADASHI KAWAMATA
- 24. VILLA CHEMINÉE / TATZU NISHI
- 25. LA MAISON DANS LA LOIRE / JEAN-LUC COURCOULT
- 26. SERPENTINE ROUGE / JIMMIE DURHAM
- 27. LES SÉMAPHORES / VINCENT MAUGER
- 28. HORS PLAN / ABBAYE DE FONTEVRAUD
- 28. MORT EN ÉTÉ / CLAUDE LÉVÊQUE



Observatorium, *Péage sauvage*, quartier Malakoff (« Petite Amazonie »), Nantes, 2012.

© Observatorium. Photo : © Bernard Renoux/LVAN

des points de repères, des clés de lecture pour l'apprécier ou la comprendre ; alors que se développent des services de médiation toujours plus adaptés à tous les publics pour que la rencontre avec l'œuvre opère et porte ses fruits, sur Estuaire, c'est l'art qui sert de clé à la compréhension du paysage. Estuaire a inversé le paradigme. L'œuvre a longtemps dû servir l'espace public, et l'architecture tout particulièrement, que la procédure du 1 % – aussi louable soit-elle – a souvent reléguée au décoratif. « Tel est le danger que courent les œuvres commandées pour l'espace public quand on a oublié que cet espace n'était pas seulement un espace physique, un réceptacle de corps et d'objets, mais qu'il est puissance (en puissance) de liens entre les choses et les êtres<sup>8</sup>. » Il semble qu'Estuaire l'ait bien compris. Toutes monumentales soient-elles, les productions des différents artistes ne sont pas toujours perçues comme des œuvres d'art : *L'Observatoire* n'est pas conçu pour être vu, mais pour voir ; de même, le *Péage sauvage* du collectif Observatorium se pratique davantage qu'il ne se visite ou se regarde. Il peut autant s'appréhender comme une aire de pique-nique que comme un observatoire qui offre un point de vue unique sur l'enclave de verdure « sauvage » que constitue « la Petite Amazonie », aux portes du centre-ville de Nantes. Davantage fréquenté que seulement vu par tous les publics, ce patrimoine est à la merci de tous les regards et de toutes les utilisations. En n'ayant pas pour vocation d'être seulement

apprécié par un public averti, cultivé ou seulement habitué, il constitue une forme de précédent.

Les œuvres constituent un patrimoine culturel mais, en intégrant le paysage, elles valorisent l'ensemble du territoire, elles le patrimonialisent en quelque sorte. En donnant de la visibilité à certains sites jusque-là peu exploités, elles font naître un nouveau sentiment d'appartenance. Ce sentiment fort donne envie de préserver ce qui s'apparente à de nouveaux lieux – qui étaient pourtant déjà existants. Atteindre le sommet de l'une des tours du *Jardin étoilé* de Kynia Murayama, à Paimbœuf, c'est découvrir de nouvelles perspectives sur la Loire et s'inventer de nouveaux horizons. « En devenant un espace parcouru, visitable, porté par un regard externe (les touristes, entre autres), mais aussi interne (la société locale), l'estuaire devient un ensemble tissé de lieux. Éléments hier disgracieux, certains objets et lieux sont aujourd'hui présentés à la visite comme des réalités dignes d'intérêt, assimilées à de véritables marqueurs historiques et identitaires du territoire estuarien<sup>9</sup> ». Le patrimoine n'est plus seulement constitué d'œuvres d'art, il est la nature, le paysage, le territoire tout entier.

Le spectaculaire ou le monumental ne sont pas à chercher seulement dans les œuvres mais bien dans ce paysage majestueux. Cette expérience du spectaculaire attaché au régime de la monumentalité renvoie le spectateur à sa quête perpétuelle du sublime. Si l'artiste est tenté par le monumental, c'est en partie lié à son besoin de dépassement. Il se confronte aux mégalithes, aux pyramides, à l'art grec. Mais cette quête ne doit pas masquer une dimension plus utopique. « L'immensité peut être intime », selon Gaston Bachelard, elle est en nous, artiste ou spectateur, et peut être partagée.

8 *Ibidem*.

9 Vincent Coëffé, Jean-René Morice, « Patrimoine et création dans la fabrique territoriale : l'estuaire ligérien ou la construction d'un territoire métropolitain », *Norois*, n° 228, 2013, p. 77-88 [En ligne] : <https://journals.openedition.org/norois/4746>

## REGARD SUR...

## Une possible (re)définition de l'espace public

La ville est typiquement le terrain où s'articulent les pouvoirs publics, économiques ou politiques et la production artistique. Intégrer l'art dans la ville, ou plus largement dans l'espace public, renvoie donc à des enjeux qui dépassent souvent les questions inhérentes à l'art mais concernent aussi les commanditaires, urbanistes, architectes, commissaires et le monde politique ou économique. L'enjeu d'Estuaire et du Voyage à Nantes est de redéfinir l'espace urbain en créant une sorte d'événement permanent (« La ville renversée par l'art ») au sein duquel les œuvres ne doivent pas constituer « seulement » des objets touristiques. En ne devenant pas des biens consommables, elles gardent leur force. En gardant un certain mystère, elles laissent chacun et chacune libre de se raconter son histoire. Et si les choses ne sont pas dites, elles obligent à rester sensible, ouvert. Chaque amateur est invité à tisser ses propres liens. Lors du Voyage à Nantes de 2020, un étrange et spectaculaire rideau d'eau tombe de la corniche du théâtre Graslin (*Rideau*, 2020), constituant sans nul doute l'image forte de cet été. La force de l'œuvre de Stéphane Thidet réside en ce qu'elle est bien évidemment spectaculaire, qu'elle utilise un matériau particulièrement fascinant – l'eau, comme force naturelle potentiellement incontrôlable –, sans jamais révéler son sens. Toute fiction est alors possible. Plusieurs sentiments se mêlent, le mystère reste entier et maintient en éveil. Ce n'est pas l'éveil que l'on cherchera dans le château du Pé et pourtant, qu'advient-il en se couchant dans un lit entouré d'insectes qui posent cette question : « Est-il bien prudent d'envoyer des messages aux extra-terrestres ? » Ici, Mrzyk & Moriceau confrontent leur imaginaire à nos fantasmes dans l'espace à la fois privé et public de la chambre d'hôtes.

Sur l'autre rive, Jeppe Hein nous invite à nous asseoir sur un banc qui actionne un jet, tel un geyser, sur le plan d'eau : *Did I miss something?* Les œuvres d'Estuaire et du Voyage à Nantes sollicitent beaucoup l'esprit et la réflexion des visiteurs ! Tatzu Nishi conçoit une chambre d'hôtel autour de la fontaine de la Place Royale. Aménager un espace de vie intime autour de ce monument habituellement inaccessible est une manière d'attirer l'attention du public sur lui. En effet, de l'extérieur, on ne voit qu'échafaudages en tubes métalliques et tôles ondulées. Le geste désacralise autant qu'il révèle l'importance d'un élément patrimonial devenu banal à force d'habitude. Le monument est d'abord privatif au profit de quelques privilégiés et sera ensuite ouvert au public à la fin de la manifestation. Ce va-et-vient entre privé et public est une belle métaphore d'Estuaire et du Voyage à Nantes dont l'ambition est de porter une dimension interactive à différents sites ou monuments de la ville, qui permette au spectateur-acteur de se réapproprier l'espace public.



RETOUR P. 36

Stéphane Thidet, *Rideau*, place Graslin, Nantes, 2020.

© Adagp, Paris, 2022. Photo : © Martin Argyroglo/LVAN



Tatzu Nishi, *Hôtel Nantes*, place Royale, Nantes, 2007.

© Tatzu Nishi. Photo : © LVAN



## POUR ALLER PLUS LOIN

### Le monumental, un choix artistique

L'art monumental se caractérise par une très grande taille – que l'on peut qualifier de colossale, gigantesque ou immense. Mais le « monumental », étymologiquement lié au « monument », du latin *monumentum* (tout ce qui rappelle quelqu'un ou quelque chose, ce qui perpétue le souvenir), est d'abord affaire de mémoire. L'histoire de l'art est jalonnée de monuments qui entretiennent une mémoire, qui commémorent soit une victoire ou une personnalité. La « monumentalité » est ainsi une valeur de la sculpture depuis l'Antiquité. Le XIX<sup>e</sup> siècle voit une résurgence du monument dans le romantisme (voir *Le Départ des volontaires*, un haut-relief monumental sculpté par François Rude [1833-1836] qui figure sur l'un des piédroits de l'arc de triomphe de l'Étoile), le néoclassicisme, jusqu'à une certaine usure dans l'académisme d'Emmanuel Frémiet par exemple (*Gorille enlevant une femme*, 1887, musée des Beaux-arts de Nantes). À la fin du siècle, la statuaire monumentale apparaît en effet quelque peu pétrifiée dans un langage standardisé où règne la représentation et la propagande politiques. Le monument aux morts en est l'archétype, à tel point que la critique d'art Rosalind Krauss décrit cette quête de monumentalité comme une « histoire de l'échec ». Dans *Considérations désobligeantes, Œuvres pré-posthumes* (1935), Robert Musil écrivait très ironiquement que le monument est cet objet que l'on met au milieu d'une place publique pour se souvenir d'un personnage ou d'un événement mais qui, dès qu'il est érigé, est immédiatement oublié parce qu'on s'assoit dessus. L'ironie a le mérite de pointer un état de fait. Combien de monuments garnissent les places de nos villes dont nous ne connaissons pas l'objet de la commémoration ? Le XX<sup>e</sup> siècle verra une entreprise de réappropriation de la question du monumental, à commencer par la redéfinition de la fonction commémorative, puis l'inscription de nouveaux jeux d'échelle, la prise en compte de l'environnement et de la place du spectateur, *l'in situ* (Brancusi, Giacometti, Serra, Buren). À Nantes, il est possible de lire les deux œuvres de Philippe Ramette au prisme de la réflexion sur le socle entamée par Brancusi. *L'Éloge du pas de côté* et *L'Éloge de la transgression* sont des statues en bronze, de facture relativement classique, « posées » sur des socles en pierre, mais qui chahutent la notion même de monument de façon salvatrice. Le socle y est employé pour faire sens. Claes Oldenburg nous a habitués à jouer avec les échelles des objets en les surdimensionnant (*La Bicyclette ensevelie* au parc de La Villette à Paris, 1990), Lilian Bourgeat nous fait lilliputiens face à son *Mètre à ruban* (Nantes, 2013) ou encore à ses bottes et son arrosoir géants (*Invendus – bottes* et *Le Vaisseau de jardin*, exposition *Le Goût de l'Art, l'Art du Goût* au château du Rivau, 2008). Si le monumental est consubstantiel à l'art, il satisfait aussi à notre quête de la théâtralité et du sublime. Il incarne la démesure, cet espace où l'homme perd la notion de sa propre échelle pour endosser celle du monde. En cela, les artistes contemporains n'ont pas fini de le redéfinir.

1



2



RETOUR P. 40

1. Philippe Ramette, *L'Éloge du pas de côté*, place du Bouffay, Nantes, 2018.

© Adagp, Paris 2022. Photo : © Philippe Piron/LVAN

2. Lilian Bourgeat, *Mètre à ruban*, cour du Siège d'Aethica, Nantes, 2015.

© Adagp, Paris 2022. Photo : © Franck Toms/LVAN

# AVANT, PENDANT, DEMAIN : DES SAVOIR-FAIRE, DES TECHNOLOGIES ET DES MÉTIERS

## UNE LOGISTIQUE COMPLEXE

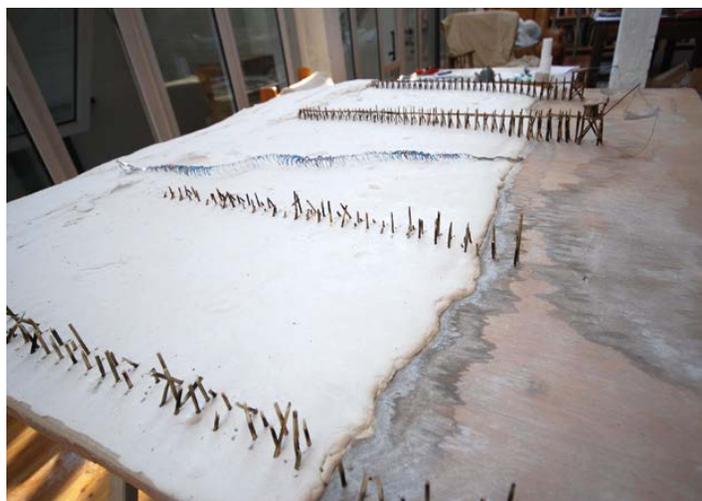
En 2009, Huang Yong Ping est invité en repérage à Mindin, une plage occupée par de nombreuses pêcheries. Depuis cet emplacement, le pont de Saint-Nazaire se détache nettement entre ciel et mer ; les pêcheries sont dotées de très longs pontons car la mer se retire loin. Ce paysage a beaucoup inspiré l'artiste pour sa première maquette, sur laquelle on voit bien que le serpent est aussi long que ces pêcheries et que la forme de l'animal reprend la structure de ces architectures. Huang Yong Ping a choisi l'échelle de l'œuvre en utilisant des photos aériennes pour dessiner la courbe du serpent. Hélas, les chemins d'accès public vers ce premier site s'avèrent défavorables : l'œuvre est relocalisée sur une plage proche, dite de la pointe du Nez-de-Chien, et dépourvue de pêcheries.

À l'époque, la promenade côtière n'existait pas ; le chemin ne sera aménagé qu'au moment de l'installation du *Serpent d'océan*.

Cette plage est vallonnée de manière régulière par des brise-lames et la sculpture s'insère aussi entre ces différents éléments déjà présents. Enfin, la position du serpent indique qu'il ne vient pas de la Loire, mais de la mer, du grand large.

Le premier travail sur site a été un travail de piquetage afin de vérifier les implantations, pour donner concrètement des indications de taille (nombre de vertèbres, hauteur de la tête déterminée sur place...). Le *Serpent d'océan* est constitué de différents modules qui correspondent aux vertèbres, côtes, mâchoires et tête, et dont l'artiste établit la nomenclature. Des premières formes prototypes sont réalisées sur imprimante 3D à partir de modélisations agrandies à l'échelle 1 de la maquette.

Huang Yong Ping n'avait jamais réalisé d'œuvre monumentale dans l'espace public auparavant. Il a donc été constamment accompagné pour la réalisation de l'œuvre. Le choix de la matière pour commencer : un bureau d'étude a été mandaté pour donner



Première maquette sur le site initialement envisagé (les pêcheries de Mindin), 2010.  
© Adagp, Paris 2022. Photo : © Huang Yong Ping

différentes possibilités. L'aluminium est finalement sélectionné, pour des questions de résistance et de rendu esthétique.

Des moules en sable noir sont ensuite réalisés pour couler l'aluminium, avec la technique du moule perdu. La coulée de chaque pièce, étape essentielle de la réalisation de l'œuvre, s'est déroulée dans un atelier en Chine.

La colonne vertébrale du *Serpent* est constituée de dix modules différents, reproduits à plusieurs exemplaires, correspondant chacun à un moule. Ce chiffre final est le fruit d'un énorme travail de rationalisation de la sculpture, sachant que plus le nombre de modules était élevé, plus la fabrication aurait été compliquée, onéreuse et longue. D'autre part, le *Serpent* est plus large dans sa partie centrale : en fonction des possibilités techniques, Ping a fait varier l'écartement des côtes. Plus les côtes sont grosses, plus elles peuvent s'écarter.

Au total, le *Serpent* compte 154 pièces et mesure 120 mètres. À partir de cette taille et de son poids, il a ensuite fallu calculer le nombre de poteaux en acier nécessaires pour soutenir l'œuvre, en tenant compte de la houle, et pour définir la profondeur à laquelle il fallait les enfoncer pour que le *Serpent* affleure à près de trois mètres au-dessus du rocher : de quatre à huit mètres. Le résultat est le fruit d'un compromis qui allie une pleine solidité et une harmonie visuelle : un poteau toutes les quatre à huit côtes, suivant la grosseur des côtes.

Pour articuler les vertèbres, une « moelle osseuse » de métal court tout au long du squelette. Avec les poteaux, ces éléments se sont faits plus discrets au fil du temps : ils se sont patinés et ont été progressivement recouverts de faune et flore marines, ce que l'artiste appelaient de ses vœux.

## UNE INGÉNIERIE ET DES ENJEUX TECHNOLOGIQUES

Le chantier de l'installation de l'œuvre est colossal, les tracteurs s'enlisent, les premiers échafaudages installés pour atteindre les vertèbres sont arrachés par la mer et la topographie de la plage se trouve perturbée par tous ces va-et-vient d'hommes et de machineries – même si tout semble effacé quelques marées plus tard. Ce type de chantier hors norme demande de rebondir, d'être imaginaire.

Le travail d'étude dont est issue la structure du *Serpent* a bien évidemment tenu compte du marnage (amplitude des marées) et des éventuelles tempêtes ! Les entreprises françaises qui travaillent sur ce chantier sont Inoviat, petit bureau d'étude technique, pour la partie structurelle en métal, et Arcadis, un bureau d'étude plus important spécialisé sur l'ingénierie des quais et pontons, qui a étudié la partie mécanique

(résistance et calcul des poteaux). Sur place, le chantier a été assuré par l'entreprise ETPO et a duré huit semaines.

Il est important de rappeler que le Voyage à Nantes détient la propriété physique de l'œuvre et a la charge de son entretien ; un contrôle mensuel est programmé avec deux régisseurs spécialisés. Ils observent l'aspect général de l'œuvre puis passent en revue toutes les côtes, une par une, pour évaluer leur mouvement ainsi que l'état des fixations. La tenue de la liaison côte-vertèbre est la plus délicate.

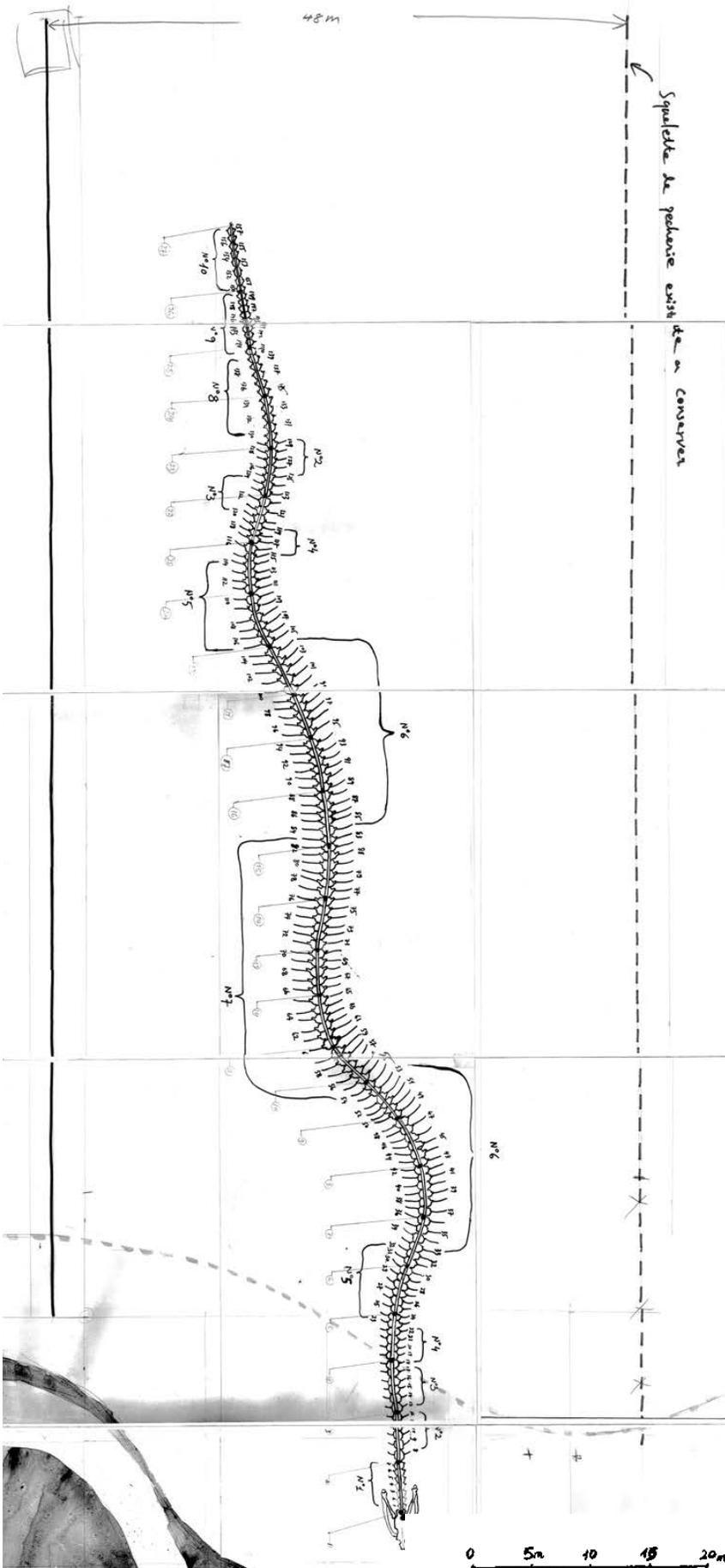
Les poteaux de soutien en acier sont vérifiés biannuellement par l'entreprise Géomatech : en tête de poteau, une petite capsule accueille une mire, fixée sur un point précis, qui permet d'enregistrer les mouvements structurels éventuels. La dégradation de l'acier est sous contrôle pour vingt ans grâce à l'expertise de l'entreprise Tétis (filiale d'ETPO) qui contrôle aussi les anodes, un dispositif fixé sur les poteaux et chargé de la protection de l'aluminium contre la corrosion : une sorte d'aimant à sel.

Par ailleurs, l'accumulation de coquillages et d'algues sur le *Serpent d'océan* est également contrôlée : un poids et une étendue de couverture trop importants fragiliseraient trop l'œuvre, qui ne doit pas non plus être décapée. Sa colonisation est donc effective, mais sous maîtrise.

Aujourd'hui, dix ans après son installation, le *Serpent d'océan* est en bon état ; en 2012, certaines voix s'étaient élevées pour prédire qu'il ne passerait pas l'année ! De plus, la sculpture est désormais balisée, hors chenal : les bateaux ou les scooters des mers ne peuvent plus s'y arrimer.

Inventaire des éléments de *Serpent d'océan* (vertèbres, côtes, mâchoires, tête), 2011.  
© Adagp, Paris 2022. © Huang Yong Ping

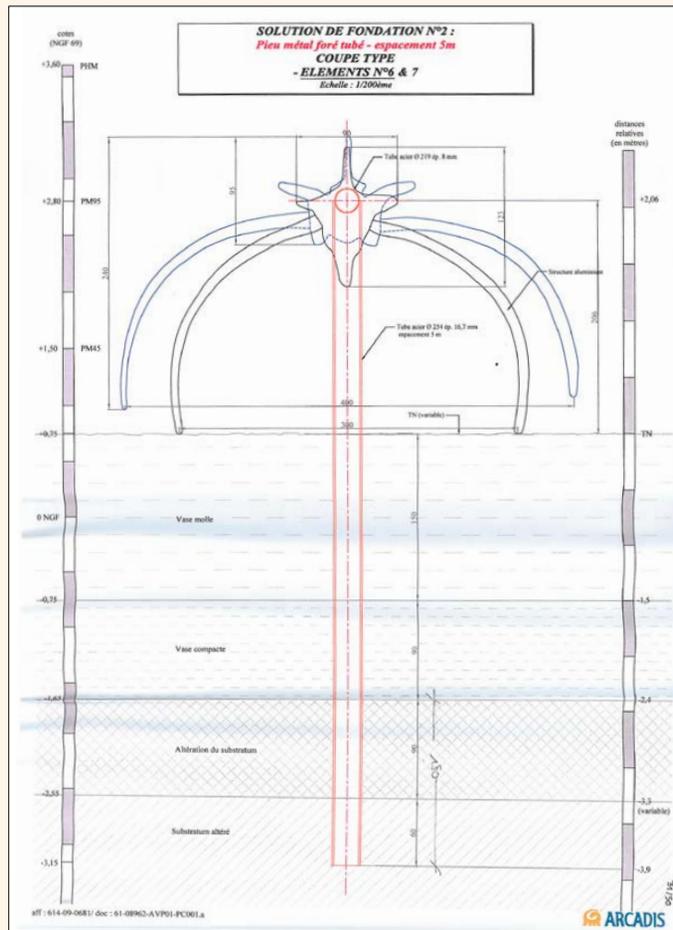




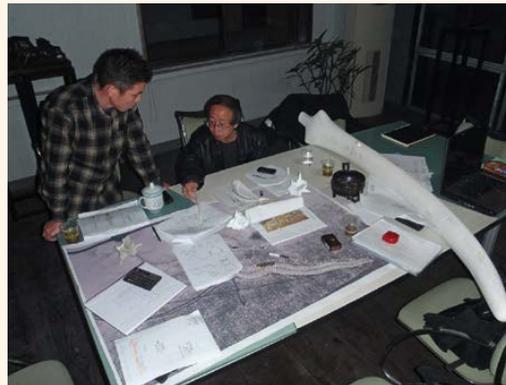
Grand schéma pour  
Serpent d'océan, 2011  
(implantation sur le site  
initialement retenu).  
© Adagp, Paris 2022.  
Photo : © Huang Yong Ping

## Étude préparatoire, 2011

1



2



1. Coupe type, schéma d'une côte et d'une vertèbre.

© LVAN

2. Étude et travaux préparatoires avec l'artiste Huang Yong Ping à Hangzhou (Chine), 2011.

© LVAN

3



À la fonderie de Hangzhou (Chine), 2011

4



3. Fabrication des moules à partir des scans échelle 1.

© LVAN

4, 5. Coulée d'une côte.

© LVAN

5



## Assemblage en Chine, 2012

6



6. Assemblage de la tête.  
© Adagp, Paris 2022.  
Photo : © LVAN

## Départ pour la France, 2012

7



8



7. Emballage des pièces avant chargement et transport vers la France, janvier 2012.

© Huang Yong Ping

8. Stockage des pièces à réception, en France, avril 2012.

© LVAN

## Montage de l'œuvre sur site, 2012

9



10



9. Vue générale du chantier, Saint-Brévin.

© Adagp, Paris 2022. © LVAN

10. Assemblage des côtes aux vertèbres.

© Adagp, Paris 2022. © LVAN

## LA MÉDIATION DE L'ŒUVRE

Le financement initial nécessaire à chaque production d'œuvre dans l'espace public ne représente qu'une partie du coût total car, pour que cette œuvre soit pérenne, il faut soigner son suivi et investir régulièrement en entretien. Cette logique d'accompagnement est essentielle. La Collection Estuaire fait ainsi l'objet d'un budget de fonctionnement annuel pour lequel les financeurs initiaux sont sollicités.

L'accompagnement de l'œuvre passe également par de nombreuses actions de communication auprès des publics : une signalétique locale, des plaquettes gratuites, plusieurs catalogues pour aborder le projet Estuaire, ainsi que la mise en place d'une croisière entre Nantes et Saint-Nazaire et d'un parcours baptisé *La Loire à vélo*. L'association Estuarium – partenaire depuis 2007 – réalise et développe des visites et des médiations auprès du public scolaire, en lien avec les parcours artistiques.

Enfin, pour approfondir la connaissance de l'œuvre du *Serpent* et accompagner le public, différents outils et actions sont proposés. L'œuvre fait la couverture de divers supports de communication et du catalogue *Estuaire*. En 2014, pour compléter ces éléments de médiation, la HAB Galerie présente une vaste exposition de l'œuvre de Huang Yong Ping : *Les Mues*. Le public peut ainsi enrichir sa perception de son art. C'est à cette occasion que l'artiste expose sa monumentale peau du *Serpent d'océan*, permettant aux visiteurs de saisir la « boucle mythologique »

qu'il traçait entre Saint-Brévin et Nantes, enserrant métaphoriquement ce territoire dans une fiction mi-orientale, mi-occidentale. David Moinard, alors chargé de l'exposition, interpellait le spectateur en présentant la démarche globale de Huang Yong Ping sous ces termes : « J'y vois une conscience aiguë de la catastrophe écologique que nous vivons. L'œuvre est cependant dotée d'une grande générosité. Ce qui me fascine chez Huang Yong Ping, c'est sa capacité à montrer la créativité de l'homme à travers les grands mythes qu'il invente, cette extraordinaire imagination, cette foi en la nature, le merveilleux et la présence simultanée de la capacité auto-destructrice de l'homme » (extrait du catalogue de l'exposition, *Huang Yong Ping, Les Mues*, Paris, Éditions Dilecta, 2014, p. 83).

La mairie de Saint-Brévin a toujours été très attentive à l'accompagnement du projet. En 2014, Huang Yong Ping a été nommé citoyen d'honneur de la ville. D'autre part, un travail de médiation particulier a été mené auprès de tous les élèves de Saint-Brévin qui ont été sensibilisés à cette présence et sont venus compléter leurs connaissances de l'œuvre et de l'artiste à travers l'exposition de la HAB Galerie, à Nantes.

Huang Yong Ping, *Les Mues*, HAB Galerie, Nantes, 2014.

© Adagp, Paris 2022. Photo : © Bernard Renoux



## LA PRÉSERVATION DE L'ŒUVRE

La prudence est de mise par rapport aux objets dérivés ou à une approche touristique du *Serpent* qui serait trop invasive : il s'agit de prémunir ces installations d'une trop grande « mise en tourisme », et même de leur préserver une certaine aura de mystère. L'œuvre ne se rencontre que sur place, et sa force réside dans cette expérience même, à travers le regard.

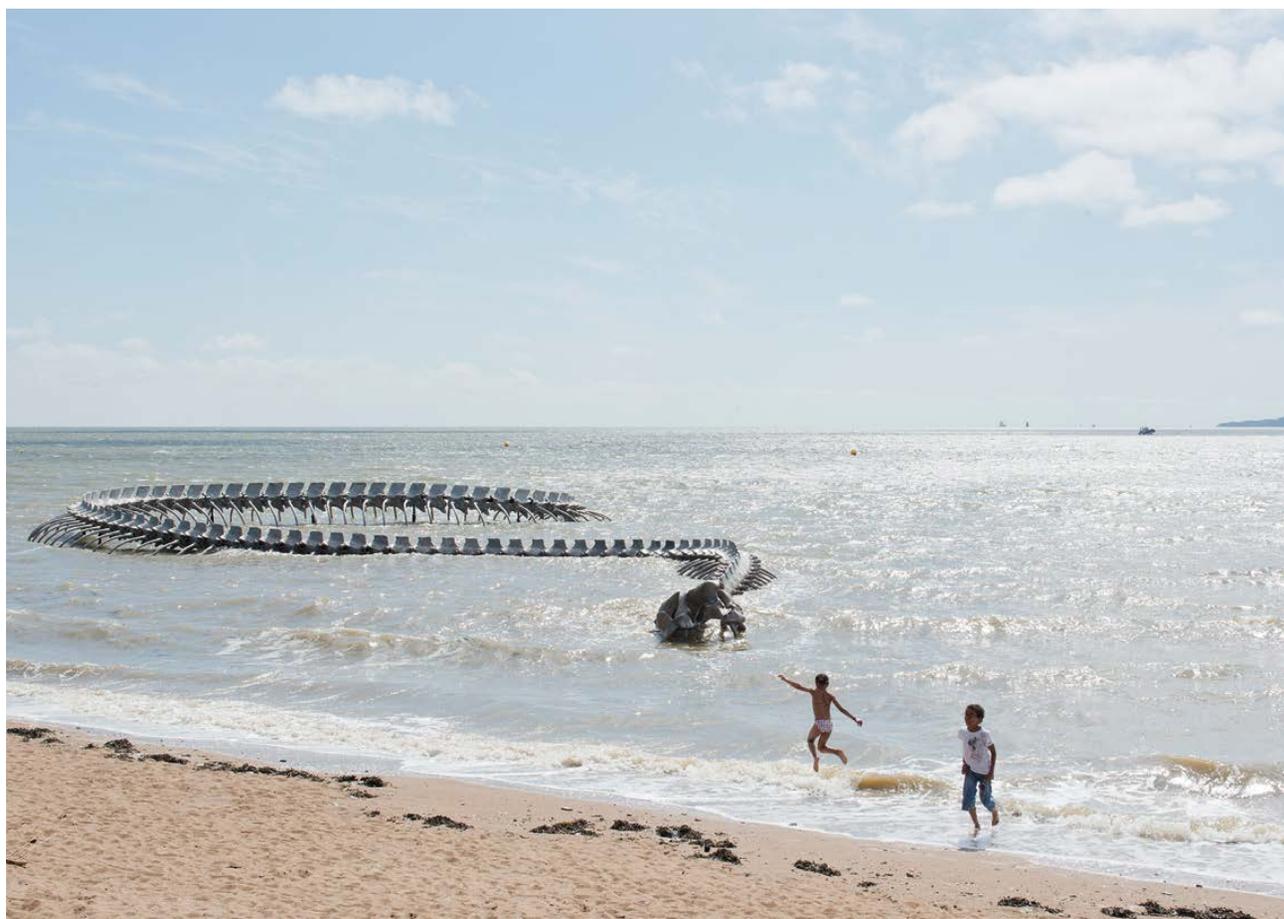
La magie du *Serpent d'océan* tient à son apparition, dans toute sa monumentalité, mais aussi aux bruits, au vent du large, aux odeurs de marée, aux bateaux qui passent dans la lumière changeante, aux ciels incroyables, aux sorties de cale des paquebots à Saint-Nazaire et à ses rapports formels avec le pont. Cette mobilité du contexte renouvelle constamment la qualité de présence de l'œuvre : on a l'impression qu'elle s'anime, alors que c'est l'environnement qui bouge.

Cette qualité d'intégration immense, cette monumentalité – qui n'est pas dominante, à l'échelle du site, en écho à l'architecture du pont ou des paquebots –,

font du *Serpent d'océan* une œuvre en fusion avec son contexte, incessamment soumis aux ruptures d'échelle. Elle est aussi une synthèse de l'esprit d'Estuaire : mettre le territoire en récit, avec des histoires et des légendes portées par des œuvres pérennes, qui travaillent au plus juste la notion d'*in situ*. Depuis 2007, cette approche a permis la réappropriation et l'aménagement du vaste territoire estuarien ; elle a mis l'accent sur le « voyage permanent », avec un parcours pérenne plus respectueux de l'écologie, sur un séjour plus long aussi, dans le cadre du tourisme.

*Serpent d'océan*, 2012.

© Adagp, Paris 2022. Photo : © Martin Argyroglo/LVAN



## REGARD SUR...

## Les procédés de fabrication

*Serpent d'océan* est une sculpture obtenue par la technique du moulage. Le moulage est l'action de prendre l'empreinte d'une forme sculptée, qui servira ensuite de moule et permettra le tirage ou la production en plusieurs exemplaires d'un modèle. Les plus anciens moulages connus remontent à l'ancienne Égypte. Au VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, sont utilisés des moules en terre. Au VI<sup>e</sup> siècle de notre ère, la technique du moulage à la cire perdue est attestée dans le monde grec antique. À partir d'un modèle en cire, on travaille un moule en terre ou en ciment réfractaire, que l'on prend soin de percer d'entonnoirs ou de conduits. Après solidification du revêtement, on évacue la cire par la chaleur.

Avec l'ère industrielle, l'utilisation de la gélatine permet la réalisation d'empreintes relativement fines. Après la Seconde Guerre mondiale, le développement accéléré de l'industrie chimique apporte une diversification des matières premières : les types de plâtres se multiplient ; l'élastomère, l'alginate, la plastiline font leur entrée, tout comme les matériaux composites. Enfin, à partir d'une matrice en métal usiné, le moulage industriel permet de fabriquer des produits de consommation courante. Aujourd'hui, la numérisation tridimensionnelle en haute définition autorise l'impression 3D. Cependant, les retouches manuelles et la patine restent nécessaires pour des finitions de qualité.

Chaque élément qui compose *Serpent d'océan* est moulé sur le principe du moule perdu. Au départ, des empreintes sont réalisées à partir des éléments de la maquette (réalisée à l'échelle 1/20<sup>e</sup>) ; ensuite, des scans sont tirés à échelle 1 (cf. p. 26, les volumes de couleur blanche visibles sur les photos de travail préparatoire à la fonderie de Hangzhou). Ces volumes sont alors recouverts de moules en sable qui sont ensuite affinés pour obtenir exactement la forme en creux souhaitée. Enfin, on coule l'alliage d'aluminium dans ce moule à travers une petite ouverture (l'éprouvette) puis, lorsque le métal a refroidi, on casse le moule : c'est l'étape du décochage. Une fois démoulé et nettoyé, le module moulé peut être poncé.

Pour compléter, une vidéo montre notamment la technique de la fonte du bronze à la cire perdue :

[youtube.com/watch?v=dq0hhbUVUrl](https://www.youtube.com/watch?v=dq0hhbUVUrl)



Fabrication  
d'un moule perdu  
avant la coulée  
d'une vertèbre.

© IVAN



## POUR ALLER PLUS LOIN

### Œuvres pérennes ou à durée indéterminée ?

Quelle est la durée « estimée » de la pérennité ? Personne ne sait vraiment. Si la notion d'« art pérenne » est bien bel et bien évoquée, elle n'est pourtant bordée d'aucune limite technique. En responsabilité administrative, lorsque se crée un ouvrage d'art par exemple, les ingénieurs doivent produire une « durée de service » : un pont est construit pour durer vingt ans, cinquante ans, etc. Mais cette durabilité est beaucoup plus floue dans l'art contemporain, alors même qu'elle oriente profondément la conception de l'œuvre, le choix des matériaux et leur mise en œuvre. Mais la « date de fin de vie programmée » d'une œuvre d'art relève pratiquement du tabou. L'argent joue aussi un rôle crucial : lorsque la somme d'investissement pour la production d'une œuvre est importante, il paraît difficile de formuler que celle-ci disparaîtra dans cinq ans. Les commanditaires attendent tacitement une durée de vie de dix années ou plus, mais chaque œuvre rencontre un scénario différent.

Directeur technique d'Estuaire / Le Voyage à Nantes de 2006 à 2016, Grégoire Cartillier expose ses positions sur cette question : « La durée de vie annoncée [cinq ans, dix ans, vingt ans] induit clairement des choix techniques. On ne choisit évidemment pas la même essence de bois et les mêmes dispositions d'assemblage pour une installation prévue pour un an ou pour vingt ans ! En fonction de la durée souhaitée, on pourra mettre en place un suivi, des contrôles périodiques, et anticiper les modalités d'intervention à venir [accès simple à des pièces d'usure courantes, relevés topographiques des déplacements, etc.]. Une œuvre dans l'espace public nécessite d'intégrer dès son étude ces questions d'exploitation ou de maintenance, et ce en un échange étroit avec l'artiste. Tout part de la volonté de ce dernier : souhaite-t-il que l'œuvre se délite, ou soit colonisée de térébrants marins comme le *Serpent d'océan* de Huang Yong Ping, à Saint-Brévin ? [...] Une fois ce souhait formulé [patine du temps acceptée ou pas, graffiti ou gravures tolérés ou pas], arrive le regard technique qui n'est pas forcément en accord avec celui de l'artiste et qui prend différemment en compte certains risques physiques : quelle dangerosité, pour le public, que la pièce décrépisse avec le temps ? Quels risques de chute ? La durée de service s'évalue également selon le souhait de celui qui produit l'œuvre, et surtout en fonction de sa possibilité de l'entretenir. La durée de vie d'une œuvre n'est jamais synonyme de sa capacité à "résister seule", sans soins » [Éva Prouteau, « Pérenne / Éphémère », *02point2*, n° 5, supplément gratuit au n° 81 de la revue *Zérodeux (02)*, 2017, p. 25-29 ; en ligne : [zerodeux.fr/wp-content/uploads/2018/03/02point25.pdf](http://zerodeux.fr/wp-content/uploads/2018/03/02point25.pdf)].

# DES QUESTIONS ET DES ENJEUX PROFONDS DE SOCIÉTÉ

## UNE MANIFESTATION ARTISTIQUE POUR DÉCOUVRIR LES TERRITOIRES

Le parcours Estuaire est un outil : il révèle un paysage mal connu de ses habitants jusqu'en 2007 et tente d'en faire un projet partagé, alors que ce territoire était jusqu'alors envisagé de manière étanche et segmentaire par ses différents acteurs (communes, industriels, agriculteurs, associations de protection de la nature...). Dès la genèse de la manifestation, l'accent est mis sur l'inscription durable des œuvres dans le paysage, qui constituerait à terme un véritable ensemble, que le directeur artistique Jean Blaise qualifie de « monument dispersé » : un ensemble qui raconte une histoire et transforme à la fois la perception de la création artistique contemporaine mais aussi, plus largement, la sensibilisation aux écosystèmes dans lesquels nous vivons. Estuaire met ainsi en valeur autant les œuvres de son parcours que le paysage qui les porte : l'art s'efface parfois devant le spectacle de la nature qu'il rend sensible.

Pour rendre accessible cette nouvelle approche, populaire et exigeante, de l'art contemporain en territoire estuarien, il a fallu créer un nouveau modèle culturel où la question du milieu naturel reste centrale : à Saint-Brévin, *Serpent d'océan* est l'occasion de regarder le pont de Saint-Nazaire d'un point de vue inédit et de s'interroger sur la relation entre le fleuve et la mer. À Bouguenais, l'œuvre de Sarah Sze permet de découvrir des singes, des ours et un jaguar perchés dans les arbres, en bord de Loire. L'installation est implantée dans le poumon vert du Sud-Loire, où se situait le port historique, loin de tout parking, pour éviter que le site ne soit dénaturé par l'afflux de visiteurs. L'œuvre elle-même parle de ce rapport profond à la nature et au sauvage. Même approche à Lavau-sur-Loire avec la passerelle de Tadashi Kawamata (voir p. 17) : un cheminement piéton qui mène jusqu'au belvédère laisse découvrir un territoire inédit, de magnifiques roselières jusqu'alors impossibles à traverser, à observer de l'intérieur. D'autres œuvres suggèrent un regard renouvelé sur le paysage : l'arbre spectral de Mrzyk & Moriceau qui devient phosphorescent



RETOUR P. 19

Sarah Sze, *The Settlers (Les Colons)*,  
Bouguenais (Port-Lavigne), 2012.

© Sarah Sze. Photo : © Philippe Piron/LVAN

à la nuit tombée, ou le *Péage sauvage* du collectif Observatorium, qui propose un point de vue sur un territoire naturel préservé de l'intervention de l'homme depuis 2006, la Petite Amazonie. Ainsi, la programmation artistique se met au diapason d'une façon innovante de découvrir le territoire : la mise en tourisme d'Estuaire a toujours privilégié les déplacements doux, vélo et marche, ainsi que le respect de l'environnement.

1



2

3



1, 2. Mrzyk & Moriceau, *Lunar Tree*, butte Sainte-Anne, Nantes, 2012.

© Mrzyk & Moriceau. Photo : © Bernard Renoux/LVAN

3. Evor, *Jungle Intérieure*, passage Bouchaud, Nantes, 2018.

© Evor. Photo : © Philippe Piron/LVAN

Dans la continuité d'Estuaire, Le Voyage à Nantes investit la ville durant la période estivale, depuis 2012. Les préoccupations demeurent inchangées : faire que l'art s'insinue dans un espace donné et le révèle, le trouble et le modifie ; inviter les usagers nantais, habitants ou touristes, à se questionner, et favoriser les débats en débordant largement le cercle des spécialistes de l'art ; articuler la revisitation du patrimoine, les projets d'artistes éphémères ou durables et les lieux conviviaux ; faire le lien entre les différents acteurs culturels de la ville pour imaginer une logique de parcours ; et transformer durablement le territoire par cette imprégnation artistique, qui crée aussi une nouvelle économie touristique.

## ENVIRONNEMENT ET DÉVELOPPEMENT DURABLE

Au sein du processus qu'est la mutation d'un écosystème, on parle de la « culture de l'impact » : les écologistes répètent sans discontinuer que tout changement apporté sur un environnement naturel

entraîne d'innombrables répercussions en chaîne, comme autant d'effets papillon, aux conséquences potentiellement dévastatrices sur la biodiversité. Déplacée vers le champ de l'art dans l'espace public, cette question d'actualité trouve de multiples échos dans la programmation d'Estuaire et du Voyage à Nantes, comme en témoigne l'œuvre *Serpent d'océan* : ce monstre biologique hors norme ne serait-il pas à rapprocher d'autres dérèglements contemporains ?

Citons encore le cas d'Evor, artiste nantais qui déploie depuis quelques années un jardin urbain dans une petite cour privée attenante au passage Bouchaud, en plein cœur de Nantes : cette œuvre végétale s'intitule *Jungle intérieure*. Peu à peu, cette collection de plantes a colonisé la cour d'immeuble de l'artiste, puis les toits, les murs et les balcons voisins. Dans cet environnement initialement très minéral, les processus de vie se sont multipliés : pour Evor, cette jungle est une expression de soi qui n'est pas séparée de la vie quotidienne, une manière de glisser son rêve dans la réalité, sans permis de construire ou de semer. Sans être formellement politique – dans le sens où aucun



Stéphane Thidet,  
*La Meute*,  
 château des ducs  
 de Bretagne,  
 Nantes, 2009.  
 © Adagp, Paris,  
 2022. Photo :  
 © Stéphane Thidet

RETOUR P. 38

message n'est officiellement revendiqué –, ce type de projet n'en souligne pas moins l'aspect subversif d'une démarche de fait transgressive : l'audace de s'accaparer l'espace commun pour y déployer un petit mirage végétal, un jardin secret révélé au public depuis l'été 2018.

Dans le champ de l'art contemporain, cette sensibilité pour le vitalisme et la métamorphose des formes croise les problématiques écologiques. En 2007, le paysagiste Gilles Clément est invité à intervenir sur l'estuaire. Il choisit l'endroit sans doute le plus insolite pour y installer un jardin : le toit de la base sous-marine de Saint-Nazaire (construction monumentale réalisée par Les Allemands en 1943), océan minéral hostile battu par les rafales, entre la ville et le bassin portuaire. Comme pour inverser les rapports de force dictés par l'architecture, il commence par y planter « un bois de trembles pour faire trembler la base ». Haubanés dans leurs *big bags* disposés entre les chambres d'éclatement des bombes, ces frères *populus tremula* forment les rangs d'une guérilla végétale. Le propos de Gilles Clément est écologique autant que poétique, politique et social : « Inventer un jardin, c'est inventer un monde, concevoir un univers, le tracer, organiser des espaces dans l'espace, construire une logique du regard, de la géométrie, de l'imaginaire et des hiérarchies sociales<sup>10</sup>. »

10 Christophe Domino, *À ciel ouvert*, Paris, Éditions Scala, 1999, p. 59.

À côté des trembles, *Le Jardin des Orpins et des Graminées* cumule les espèces à la modestie vigoureuse (orpins, graminées et euphorbes), capables de vivre sur un sol de béton pauvre en substrat. Enfin, *Le Jardin des Étiquettes*, qui inventorie les plantes de l'estuaire arrivées spontanément, au gré du vent, des oiseaux ou des semelles des visiteurs, est un jardin tombé du ciel, en perpétuelle évolution.

Ces deux exemples montrent que l'art peut aussi être une surface d'accueil de la richesse végétale, et même intensifier le grand flux de la biodiversité, au sein du territoire multiple de l'Estuaire où les espaces naturels joutent les zones industrielles et les édifices en béton armé, nourris d'un passé guerrier.

## RUPTURES ET CONTINUUM DES TEMPS DE L'ŒUVRE

Certaines œuvres ont besoin de temps pour apparaître pleinement car elles impliquent du vivant, tels le *Jardin du Tiers-paysage* de Gilles Clément, sur la base sous-marine de Saint-Nazaire, ou la *Jungle intérieure* et le *Psellion de l'île d'Evor*, à Nantes ; d'autres, au contraire, sont conçues dès leur genèse comme des situations, des œuvres éphémères ou des performances.

Dans le cadre de la Biennale Estuaire Nantes–Saint-Nazaire 2009, Stéphane Thidet imagine *La Meute*, l'introduction d'une meute de six loups dans le parc du château des ducs de Bretagne, à Nantes, qui provoque

1



à l'époque la fascination et l'émoi du public. Travailler avec du vivant, ou avec des éléments naturels, est l'un des traits caractéristiques de l'œuvre de cet artiste qui recherche, à travers l'art, l'envie d'être dépassé, que les choses lui échappent partiellement, qu'elles se fassent hors de son contrôle. En 2020, à l'initiative du Voyage à Nantes, il dévoile son spectaculaire *Rideau* (voir p. 21), une fracassante chute d'eau jaillissant de la façade de l'opéra Graslin, entre flux et respiration. Ces deux installations invitent le visiteur dans un univers fictionnel poétique qui fait basculer le lieu investi dans une narration rêvée, où le danger (la brusquerie des forces élémentaires, la force animale sauvage) côtoie la fragilité.

En ces deux occasions, Stéphane Thidet a créé l'événement sans en laisser de trace matérielle durable. Mais qui peut affirmer que les œuvres matérielles

seraient plus pérennes que les histoires vécues ? Réveiller un lieu, le ranimer de l'intérieur, susciter la surprise : cette temporalité momentanée de l'œuvre peut laisser une empreinte mémorielle aussi puissante que sa matérialisation durable. Les mythes et les récits de genèse ont traversé bien des siècles, tandis que les formes se révèlent parfois fragiles, dans leur matérialité.

Estuaire et Le Voyage à Nantes ont toujours veillé à mixer différentes temporalités de l'art. *Serpent d'océan*, mais aussi *Le Pied*, le *pull-over* et le *système digestif* des artistes Dewar et Gicquel, trois sculptures monumentales également placées sur l'estran, sont faites pour durer mais vont évoluer avec le temps. D'autres œuvres impliquant le vivant vont 'se développer. D'autres installations, enfin, travaillent précisément sur l'idée du temps qui passe : c'est le cas de l'œuvre de Roman Signer, *Le Pendule*. En bord de Loire, à Trentemoult, sur la façade d'une ancienne usine à béton, un pendule scande inexorablement le passage du temps et le rythme immuable du fleuve qui coule à ses pieds. Autre exemple : l'installation lumineuse de François Morellet, *De temps en temps*, visible à Nantes. Avec humour, l'œuvre habille en lumière toute la façade d'un immeuble avec des nuages, un soleil ou de la pluie, en fonction du temps qu'il fait.

Qu'elles soient éphémères ou durables, qu'elles soient évolutives ou qu'elles mettent le concept même du temps qui passe en abyme, toutes ces œuvres questionnent la permanence ou l'impermanence de l'art dans l'espace public. Elles sont des observatoires topographiques, mais aussi temporels. De leur diversité naît le rythme particulier de ce parcours artistique dans l'estuaire.

2

1. Roman Signer, *Le Pendule*, Rezé (Trentemoult), 2009.

© Roman Signer. Photo :  
© Gino Maccarinelli/LVAN

2. François Morellet, *De temps en temps*, bâtiment Harmonie Atlantique, île de Nantes, 2010.

© Adagp, Paris 2022.  
Photo : © Martin Argyroglo/LVAN



1



RETOUR P. 40

## LA REDÉCOUVERTE D'UN TERRITOIRE

Longtemps, le paysage de l'estuaire est resté socialement dédaigné. C'est le projet artistique Estuaire qui a permis de révéler la beauté de cet environnement et de renouveler les lectures que chacun peut expérimenter en le parcourant. Aux deux extrémités du parcours, deux œuvres explorent précisément cette dynamique du regard, cette amplification de la vision. La première est la plus grande œuvre de Felice Varini jamais réalisée. Intitulée *Suite de triangles* (voir p. 15), elle étire une diagonale sur laquelle se succèdent, alternativement au-dessus et en dessous, vingt-cinq triangles rouge vif. Composée en anamorphose, cette figure ne peut être perçue convenablement qu'à partir d'un unique point de vue. Les éléments peints recouvrent de nombreux bâtiments qui entourent le port de Saint-Nazaire, et les plus distants sont situés à près de deux kilomètres. Cette abstraction géométrique révèle spectaculairement l'espace industriel portuaire que personne n'avait regardé auparavant avec un tel appétit. À l'autre extrémité de la ville, contrepoint géométrique saisissant, *Les Anneaux* de Daniel Buren et Patrick Bouchain (voir p. 15) fonctionnent comme une machine visionnaire : l'œuvre est composée de 18 anneaux d'acier galvanisé de 4 mètres de diamètre, placés à égale distance les uns derrière les autres, qui font référence aux anneaux qui entravaient les esclaves dans les cales du commerce

2



RETOUR P. 19

1. Tatzu Nishi, *Villa Cheminée*, Cordemais, 2009.  
© Tatzu Nishi. Photo : © Franck Tomps/LVAN
2. Jimmie Durham, *Serpentine rouge*, Indre, 2009.  
© Jimmie Durham. Photo : © Gino Maccarinelli/LVAN

triangulaire dont Nantes a été la plaque tournante au XVIII<sup>e</sup> siècle; Buren évoque aussi « des anneaux de mariage unissant le fleuve, la mer et la terre sur un espace à la croisée des éléments »; l'installation est à la fois une longue-vue sur le fleuve, les berges et le ciel, dans sa temporalité diurne; la nuit, elle s'éclaire et se transforme en un signal vibratoire, un phare polychrome qui révèle « la proue » de l'île de Nantes.

De nombreuses œuvres jouent sur cet effet de révélation du fleuve et du territoire, que ce soit à la façon d'instruments d'optique (Varini et Buren), ou bien à travers l'interpellation du visiteur et l'invitation au récit : que fait cette maison farfelue au milieu du fleuve, à hauteur de Couëron, apparition solitaire qui semble sortie d'un rêve... ou d'un cauchemar climatique annoncé? Comment regarde-t-on le paysage depuis la *Villa Cheminée* (2009), depuis le jardinet de ce pavillon de Tatzu Nischi, perché à quinze mètres du sol, au sommet d'une cheminée d'usine située à deux pas de l'immense centrale électrique de Cordemais? Que raconte la *Serpentine rouge* de Jimmie Durham sur la discrète entreprise devant laquelle elle rampe, la Business Unit Propulsion de DCNS, expert européen des systèmes navals militaires spécialisé dans la conception et l'intégration des réacteurs nucléaires des sous-marins? Autant de microdramaturgies, parfois critiques, qui transforment les regards que les visiteurs/voyageurs portent sur ce territoire. Ces nouvelles conditions perceptives renouvellent en profondeur la relation au paysage, en soi sublime, et sublimé par l'art.

## UN RÉENCHANTEMENT DU RÉEL

La capacité de l'art à opérer des transformations mentales passe souvent par la fiction : comment insuffler une forme de magie dans une société émotionnellement engourdie? L'œuvre de Huang Yong Ping est emblématique de cette faculté à réenchanter le réel : non seulement il matérialise un animal mythique, mais il le place dans une position « affleurante » qui lui confère un supplément d'étrangeté, lorsqu'il apparaît à peine – mort? vivant? –, semblant surgir des abysses insondables de l'océan. Il serait facile d'ajouter ce « serpent de mer » à la liste déjà longue dressée par la cryptozoologie (« étude des animaux cachés », autrement dit la recherche des animaux dont l'existence ne peut pas être prouvée de manière irréfutable), qui mentionne le Long cou (le monstre du Loch Ness), la Super-loutre (*Hyperhydra egedei*), le Multi-bosses, le Cheval marin, le Jaune serpentinaire,

le Saurien océanique ou les Anguilliformes... Autant de créatures chimériques décrites par maints témoignages, qui empruntent – telles les descriptions de Jules Verne – tout autant à la science qu'à l'imaginaire. L'artiste, qui a si souvent placé la figure animale au cœur de son œuvre, s'en sert comme d'une métaphore, capable d'exprimer les crises contemporaines, qu'elles soient écologiques, politiques ou économiques. À cette société humaine qui fait montre d'une formidable propension à se détruire de l'intérieur, Huang Yong Ping offre une installation aux allures de vigie spectaculaire : son *Serpent d'océan* semble lancer un mystérieux avertissement au visiteur qui le contemple, mi-émervillé, mi-effrayé.

Dans un dessein similaire, Stéphane Thidet bouscule le réel urbain nantais en introduisant six loups, animaux « sauvages » qui incarnent nos peurs d'enfants et d'adultes, fondées sur les traces mémorielles d'une grande menace médiévale qui trouve elle-même, ici, une traduction dans nos archétypes sociaux contemporains : étymologiquement, le mot « loup » est de la même famille que le loupard ou le voyou, il évoque les bandes et les meutes. Installation-récit faite pour épouvanter et ravir, *La Meute* réinstalle momentanément la légende et le mythe au cœur de l'espace public (voir p. 35).

L'œuvre publique est faite pour cela : elle dérouté les fonctions évidentes. La plupart du temps, sa lecture n'est pas immédiate, elle ne relève donc pas de l'automatisme du sens. Le pari de toute œuvre dans l'espace public, c'est de métamorphoser, dans des zones à priori familières, les sensations et les modèles qui ont déjà « écrit » ces zones, de manière à ce qu'un autre récit commence à leur propos. Éphémères ou pérennes, ces œuvres nous suggèrent que l'on peut encore fabriquer de l'« hétérogène » au milieu de nos sociétés fonctionnelles et offrir, au cœur du quotidien, une expérience de l'enchantement.

## REGARD SUR...

## L'espace public, une vaste entreprise relationnelle

Implanter des œuvres dans le paysage impose des échanges avec les occupants et les usagers du territoire. L'hostilité est parfois latente lorsqu'on aborde la question de l'art contemporain dans l'espace public. En 2007, la Biennale Estuaire projette de réaliser une œuvre de Tadashi Kawamata dans des zones humides, des territoires protégés situés à Lavau-sur-Loire. Au début, cette entreprise suscite une grande méfiance de la part des associations. Finalement, le conservatoire du littoral, les associations de chasseurs et pêcheurs, les agriculteurs ainsi que la commune ont plébiscité l'œuvre *L'Observatoire*, qui invite à la marche méditative et à la contemplation : pour aboutir à ce résultat, il a fallu du temps pour s'écouter, s'approprier. Un projet artistique peut en effet avoir une force symbolique remarquable : en réunissant les acteurs concernés par la manifestation, Estuaire a su créer du lien entre écologistes et industriels, paysans et élus, associations et artistes, médiateurs et touristes.

Certains artistes choisissent d'user d'un procédé collaboratif : c'est le cas de Kinya Maruyama qui, en installant son *Jardin étoilé* à Paimbœuf, implique d'emblée les habitants du village. Entre 2007 et 2012, le *Jardin* a évolué, il a subi des avaries (tempête, inondation, incendie) mais il s'est toujours relevé, en partie grâce aux associations locales qui ont généreusement pris le relais. Cet espace, dont la conception est basée sur la collaboration et l'échange, fait l'objet d'une appropriation totale. Selon Gilles Clément, ce processus collaboratif s'assimile à la cosignature : par exemple, dans son *Jardin du Tiers-paysage*, il fait un premier geste en tant qu'artiste, la nature fait autre chose (elle apporte les graines par la voie des airs, par exemple), et les jardiniers des services de la Ville de Saint-Nazaire, qui entretiennent l'œuvre, font autre chose encore. Pour l'artiste, tout cela s'additionne.

Enfin, certaines installations dans l'espace public deviennent de puissantes interfaces à l'actualité politique et sociale. Dans l'édition du Voyage à Nantes 2019, l'artiste Stéphane Vigny installe *Reconstituer* dans l'hypercentre de Nantes, en disposant de manière géométrique stricte 550 statues ornementales de jardin. Ces copies de statues célèbres ou de divinités vont devenir, le temps d'un été, les porte-parole d'une population en colère après la mort de Steve Maia Caniço, disparu au cours d'une opération policière en bord de Loire, dans la nuit du 21 au 22 juin 2019. Sur les affiches accrochées sur de nombreuses sculptures, on pouvait lire : « Où est Steve ? » L'artiste a soutenu cette opération, déclarant que s'il avait voulu que son œuvre soit protégée de toute atteinte, il l'aurait mise dans un musée.

Ce dialogue avec les riverains, les associations, les usagers fait aussi partie de l'œuvre. L'art dans l'espace public pourrait se définir comme « sculpture sociale », selon la formule de Joseph Beuys, et ces différents cas de figure montrent bien comment la création peut descendre de son piédestal pour provoquer des situations qui échappent aux catégories établies.



1. Stéphane Vigny, *Reconstituer*, place Royale, Nantes, 2019.

© Adagp, Paris 2022. Photo : © Martin Argyroglo/LVAN

2. La fontaine de la place Royale de Nantes et l'œuvre *Reconstituer* de Stéphane Vigny, couvertes de tracts, le 12 juillet 2019.

© Adagp, Paris 2022. Photo : © Sébastien Salom/Sipa Press



## POUR ALLER PLUS LOIN

### La survivance d'un esprit surréaliste

Une connivence historique s'établit entre Nantes et le surréalisme en 1916, à partir de la rencontre entre les écrivains André Breton, affecté comme infirmier à l'hôpital militaire de Nantes, et Jacques Vaché, soigné pour une blessure reçue sur le front de Champagne. D'autres artistes liés à ce mouvement participent à l'aventure : les écrivains et poètes Benjamin Peret et Jacques Baron, le peintre Pierre Roy, l'écrivaine et plasticienne-photographe Claude Cahun et, plus tard, Julien Gracq. Le mythe d'une « ville magnétique » naît sous la plume d'André Breton dans *Nadja* : « Nantes : peut-être avec Paris la seule ville de France où j'ai l'impression qu'il peut m'arriver quelque chose qui en vaut la peine [...] où un esprit d'aventure au-delà de toutes aventures habite encore certains êtres. » (Éditions Gallimard, 1928).

Consciemment ou inconsciemment, certains artistes contemporains invités sur le territoire estuarien ont pris en compte la spécificité de ce patrimoine culturel, auquel il faut bien sûr adjoindre l'esprit fertile de Jules Verne et de ses mondes inventés, qui diffusent leur inventivité foisonnante dans l'identité culturelle nantaise. Plusieurs aspects du surréalisme semblent affleurer dans la programmation artistique : l'inquiétante étrangeté et le goût de l'insolite, une attention particulière à la vie inconsciente, au rêve, et le désir d'une communication accrue avec les forces élémentaires, avant que celles-ci n'aient été analysées par la logique, détournées par le langage et l'habitude.

Le merveilleux vient parfois du changement d'échelle, comme chez Lewis Caroll : Lilian Bourgeat installe son *Mètre à ruban géant* (voir p. 22) et ses monumentales bottes en plastique sur l'île de Nantes, faisant

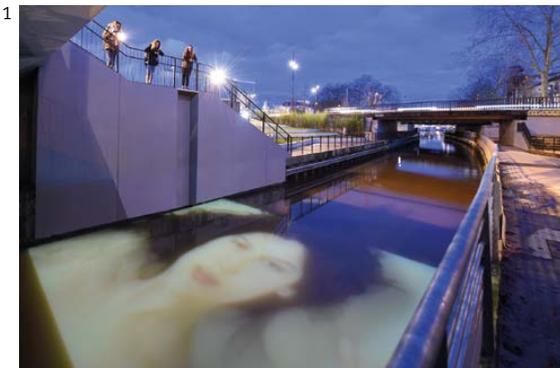
basculer le réel dans le monde de Gulliver ; dans l'installation *Nymphéa*, Ange Leccia projette à la surface de l'eau du canal Saint-Félix l'immense visage de Lætitia Casta qui évolue tranquillement dans un environnement aquatique, comme une ondine surdimensionnée.

Ailleurs, le fantastique surgit de la métamorphose insolite des objets : le bateau d'Erwin Wurm, un voilier plus vrai que nature, posé à terre, se penche et se plie, irrésistiblement attiré par le fleuve, comme s'il allait plonger ; quant aux sculptures de Philippe Ramette, elles ne tiennent pas en place sur leur socle.

L'effet de surprise et l'appétence au jeu se prolongent dans l'œuvre de Jeppe Hein : lorsque le visiteur s'assoit sur un banc de parc du château du Pé, il déclenche un spectaculaire jet d'eau de 20 mètres de haut, une action presque effrayante qui semble fendre le paysage ; quant à Michel Blazy, il détourne le temps d'un été les jets de la fontaine de la place Royale, arrosant sans prévenir les passants, et retrouvant la puissance onirique d'une eau tantôt douce et berçante, tantôt drue et violente — le plus ambivalent des éléments qui revivifie sans cesse notre imaginaire.

La surprise et le choc visuel, comme dans l'art surréaliste, peuvent provenir de la technique du collage : la *Villa Cheminée* de Tatzu Nishi (voir p. 37) s'apparente ainsi à un étonnant « copier-coller » de certains éléments de l'architecture environnante et déplace la banalité des pavillons des années 1970 dans un univers industriel, pour un résultat à la fois fantastique et drôle. Enfin, le merveilleux peut s'affilier au trouble et à la part sombre des émotions : la *Maison dans la Loire* de Jean-Luc Courcoult porte en elle la menace d'une tragique montée des eaux, et les serpents de Huang Yong Ping et de Jimmie Durham ont des airs de sentinelles inquiètes ou féroces.

RETOUR P. 19



1. Ange Leccia, *Nymphéa*, canal Saint-Félix, Nantes, 2007.

© Adagp, Paris 2022. Photo : © Jean-Dominique Billaud – Nautilus/LVAN

2. Michel Blazy, *Sortie de fontaine*, place Royale, Nantes, 2018.

© Adagp, Paris 2022. Photo : © Martin Argyroglo

# BIBLIOGRAPHIE

## SUR HUANG YONG PING

*Monument* 2016. *Empires, Huang Yong Ping*, Paris, RMN-Grand Palais, 2016 (éd. bilingue français-anglais).

**Loisy Jean, Tiberghien Gilles A.**, *Huang Yong Ping, Myths*, Paris, Galerie Mennour, 2010 (éd. bilingue français-anglais).

**Moinard David, Martin Jean-Hubert**, *Huang Yong Ping, Les Mues*, Paris, Dilecta, 2014 (catalogue de l'exposition, HAB Galerie, Nantes, 27 juin-2 novembre 2014; éd. bilingue français-anglais).

**Raspail Thierry, Grau Donatien, Chong Doryun, Emmons Deirdre**, *Huang Yong Ping, Amoy/Xiamen*, Paris/Lyon, Galerie Mennour/MAC Lyon, 2013 (catalogue de l'exposition, Musée d'art contemporain, Lyon, 15 février-14 avril 2013; éd. bilingue français-anglais).

## SUR LA MANIFESTATION ESTUAIRE

303, n° 106 : « Estuaire 2009. Le paysage l'art et le fleuve », juin 2009.

303, n° 122 : « Histoires de cheminées », déc. 2012.

*Estuaire Nantes-Saint-Nazaire. Le paysage, l'art et le fleuve* (texte Pascaline Vallée, préface Jean Blaise), Nantes, Le Voyage à Nantes/Éditions 303, 2021.

**Egg Ann-Laure**, *Kynia Maruyama, architecte workshopper. Le Jardin étoilé*, Paimboeuf, Arles, Actes Sud, 2010.

## SUR L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC ET L'ART MONUMENTAL

**Charles Bertrand**, « Du grand art? », *Horsd'œuvre*, n° 30 : « Monum », nov. 2012-mars 2013, p. 3  
[En ligne] : [www.interface-horsdoeuvre.com/numero/horsdoeuvre-n30/](http://www.interface-horsdoeuvre.com/numero/horsdoeuvre-n30/)

**Coëffé Vincent, Morice Jean-René**, « Patrimoine et création dans la fabrique territoriale : l'estuaire ligérien ou la construction d'un territoire métropolitain », *Noroi*, n° 228 : « La patrimonialisation des paysages de l'eau dans l'ouest de la France », 2013, p. 77-88  
[En ligne] : <https://journals.openedition.org/noroi/4746>

**Lamarque-Vadel Gaëtane**, *Projets artistiques. À la croisée de l'urbanisme et du politique*, Bruxelles, La Lettre volée, 2015.

**Masbounngi Ariella** (dir.), *Penser la ville par l'art contemporain*, Paris, Éditions de La Villette, 2004 (actes du colloque « Penser la ville par l'art contemporain », sous la direction d'Ariella Masbounngi et du ministre de l'Équipement, Paris-La Défense, février 2003).

**Tillier Bertrand**, « Le monumental. Une valeur de la sculpture, du romantisme au post-modernisme », communication introductive du colloque organisé par Sophie Barthélémy, Valérie Dupont et Bertrand Tillier (Bibliothèque La Nef, Dijon, 6-7 décembre 2012), [En ligne] : <https://lir3s.u-bourgogne.fr/phonotheque/m-112>

## POUR ALLER PLUS LOIN

*Horsd'œuvre*, n° 49 : « In situ », à paraître en décembre 2022  
[En ligne] [www.interface-horsdoeuvre.com](http://www.interface-horsdoeuvre.com)

**Charles Bertrand**, « Evorganique », *Horsd'œuvre*, n° 45 : « In vivo », juin-déc. 2003, p. 3 [En ligne] : [www.interface-horsdoeuvre.com/numero/horsdoeuvre-n45/](http://www.interface-horsdoeuvre.com/numero/horsdoeuvre-n45/)

**Corajoud Michel**, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles/Versailles, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, 2010.

**Prouteau Éva**, « Qui sont ces serpents? De Jules Verne à Huang Yong Ping, histoires d'un ophidien mythique », 303, n° 134 : « Images de Jules Verne », nov. 2014, p. 143-158.

**Tacou Georgina, Rosenthal Olivia, Guezengar Claire, Confavreux Joseph, Capéran Thibault et Adely Emmanuel** (nouvelles), *La Meute*, proposée par Stéphane Thidet, Nantes, Éditions Coiffard, 2009.