

Vitrines de l'Art contemporain

Du musée Bourdelle au Louvre

CHRISTINE SOURGINS

QU'ARRIVE-T-IL au musée Bourdelle ? Ce rare témoignage des cités d'artistes du quartier de Montparnasse conserve les ateliers, l'appartement, les jardins et le mobilier du sculpteur ; la visite en est proclamée gratuite par la Ville de Paris. Un professeur décide d'emmener ses élèves au musée. Sur place, le caissier leur réclame un droit d'entrée. Étonnement du professeur. On lui explique que le musée Bourdelle est effectivement gratuit, c'est acquis, c'est indubitable, *mais* il y a une exposition temporaire. Le professeur rétorque qu'elle ne vient pas voir l'exposition temporaire mais les collections permanentes (une aile a été édifée par Portzamparc pour les expositions temporaires) ; elle vient au musée Bourdelle voir Bourdelle !

– Mais, Madame, l'exposition temporaire, vous serez forcée de la voir puisqu'elle est *dans* l'exposition permanente, vous devez donc payer.

La Ville de Paris entre dans les annales : elle a inventé le musée gratuit-payant ! Le concept permet un effet d'annonce salué par tous, ensuite rentabilisé par une politique d'expositions temporaires...

Un Art pauvre, pauvre d'art

Quelle est donc cette exposition temporaire qui rend un musée gratuit payant ? C'est celle de Luciano Fabro, intitulée « Convivio » ⁽¹⁾. Autant dire tout de suite qu'elle marque un tournant, à tous points de vue, non seulement dans l'histoire du musée Bourdelle, mais aussi

dans les rapports du patrimoine et de l'Art contemporain ⁽²⁾.

L'affiche-brochure du musée ne cache pas qu'il s'agit du début d'un « programme d'expositions destinées à susciter le dialogue entre un lieu chargé d'histoire et l'art d'aujourd'hui ». Le mot « dialogue » doit éveiller la vigilance car, pour dialoguer, il faut, c'est un minimum, parler la même langue ou des idiomes voisins, sinon le plus fort confisque la parole à l'autre... Fabro est un représentant insigne de l'*Arte povera*. La vidéo du musée explique que l'*Arte povera* défie l'industrie culturelle et la société de consommation, que c'est une attitude révolutionnaire, un art nomade et insaisissable qui s'oppose à la suprématie américaine et « privilégie le geste créateur sur l'objet fini ». Or privilégier « le geste créateur sur l'objet fini » indique que ce mouvement n'œuvre guère dans la mouvance de Bourdelle...

Pourtant, il faut reconnaître que l'*Arte povera*, né à la fin des années 1960 en Italie, n'est pas sans qualités. Ces artistes cherchant à rétablir le contact avec les matériaux élémentaires (terre, charbon, végétaux, etc.), il y a dans l'*Art pauvre* une prise en compte de la nature, écologiste avant la lettre, un parti pris rafraîchissant de simplicité et d'économie de moyens, et souvent même une bonne dose de poésie.

(2) Le terme « Art contemporain », employé ici, ne signifie pas « l'art de nos contemporains » mais la partie officielle de l'art d'aujourd'hui. Cette appellation ne peut se confondre avec « art moderne » ou « art abstrait » qui recouvrent des réalités différentes. Essentiellement conceptuel, l'Art contemporain est moins une esthétique qu'une idéologie fondée sur la rupture permanente. Duchamp en donna le coup d'envoi en 1917 à New York : il détourne un urinoir pour le placer au rang d'objet d'art en le baptisant « fontaine ».

(1) Du 25 juin au 31 octobre 2004.

L'Art pauvre étant souvent un art discret, on pouvait espérer que les interventions dans le musée seraient réservées, prudentes. Certaines le sont. Ainsi, Alessandra Tavola suspend une feuille d'arbuste au bout d'un fil de Nylon à proximité d'un Icare, petit bronze de Bourdelle ; elle joue avec l'idée d'apesanteur, de vol suspendu, de façon discrète et appropriée. L'ennui est que Fabro présente dix-sept compères, loin d'être toujours aussi judicieux, dont les interventions (quarante-quatre œuvres, documents et travaux, de 1968 à 2004) font nombre et créent un effet de parasitage.

Il arrive en outre que l'Arte povera, à force de vouloir faire pauvre à tout prix, finisse par perdre l'art en route : photos scotchées ou punaisées de guingois aux murs, des cadres traînant par terre dans un laisser-aller volontaire complètement dissonant avec l'œuvre de Bourdelle qui est recherche d'ordonnement des formes. Une pièce des ateliers a été « enguirlandée du questionnaire de Proust », *dixit* Fabro. Des bribes du questionnaire sont à peine lisibles sur des banderoles blanches et mauves flottant au plafond comme dans une salle des fêtes : l'Art pauvre y rejoint le patronage. Dans l'atelier du maître, une œuvre de Mélanie, appelée « Spirale », ressemble à un ressort de sommier détendu. Dans un musée d'Art contemporain, à l'architecture minimaliste, aseptisé à l'extrême, on veut bien que cette forme incongrue soit un pied de nez à l'institution « high-tech ». Mais ici ? Sans le cartel qui explique que c'est un bronze, une fonte à la cire perdue de 1959, le visiteur est incapable d'interpréter ce bout de ferraille qui traîne à côté d'une superbe tête d'enfant de Bourdelle comme une œuvre d'art.

Or cette pratique de l'Arte povera insignifiante à force d'être pauvre s'accompagne d'un discours amphigourique : « le parcours s'élabore autour de six énoncés : monumental, traditionnel, processuel, didactique, sentimental et national, définis par Luciano Fabro, et qui ne correspondent pas à une organisation topographique stricte ». Bref, c'est du sérieux à répartition aléatoire. On nous affirme aussi que le visiteur est « confronté à des expériences sensorielles aussi bien qu'à une remémoration d'un contexte historique ou culturel (la Renaissance, le Baroque italiens) ». La spirale de Mélanie c'était donc la reviviscence du Baroque italien ?

Dialogue ou monologue ?

Quel dialogue l'Arte povera entretient-il avec l'art de Bourdelle ? En plein milieu du hall des sculptures monumentales, Fabro a déployé son échelle de Jacob : une chaîne qui dégouline du plafond accompagnée d'une cornière en zigzag, truffée de baguettes métalliques. Avec, en haut, une mappemonde, en bas un globe céleste, c'est donc une échelle de Jacob inversée, détournée. Mais le tout ressemble à une arête de poisson qui piquerait le fessier musclé de l'Héraclès placé juste devant (et sujet emblématique de Bourdelle) ; voilà une conception du dialogue singulière.

Arrivent ensuite des gestes outranciers qui volent la vedette à Bourdelle. Dans l'aile Portzamparc, Fabro expose des photos dont le rouge ou les couleurs fluo attirent l'œil et perturbent la lecture des bronzes et des plâtres de Bourdelle qui paraissent bien pâlots. Cela ne peut guère gêner Fabro qui déclare dans sa vidéo : « les œuvres créent des discours entre elles d'une manière totalement autonome ». Ce qui est une conception du dialogue qui s'apparente à l'autisme. Entre un grand guerrier de Bourdelle et un bronze figurant l'Épopée, Fabro installe son « Groma pour Spinoza » : un portique vert d'où pendouillent des ficelles qui finissent dans des ballons d'essai en verre. Franchement, voilà qui évoque plutôt un goutte à goutte dans un hôpital de campagne que l'excommunication de Spinoza, sujet de l'œuvre. Ce philosophe juif fut excommunié par sa propre communauté au XVII^e siècle : sont donc abordés deux thèmes sensibles pour la mentalité contemporaine, judéité et exclusion. C'est ainsi que beaucoup d'artistes d'Art contemporain se rendent intouchables : on ne peut critiquer l'œuvre sans qu'ils fassent un procès d'intention.

Bourdelle possédait une collection d'œuvres d'art qui loge dans une longue vitrine... qu'à cela ne tienne, Fabro y a mélangé ses propres objets (et parfois ses propres œuvres). Mais lorsque Fabro évoque la collection de Bourdelle, il écrit « la collection d'Antoine », bref il tutoie son aîné, ce qui en dit long sur le complexe de supériorité de l'Art contemporain quand il dialogue.

Mieux encore, dans l'appartement du sculp-

teur, au milieu des petits bronzes du maître traîne un ventilateur entouré de coton (le « poupon », de Fabro), et les artistes d'*Arte povera* sont même allés jusqu'à faire des niches dans le lit de Bourdelle, lui changeant son oreiller et ses draps ! C'est sûr, c'est la première fois que l'Art contemporain dialogue aussi intimement avec le patrimoine.

La vidéo de Fabro qui défile lors de l'exposition donne toutes les légitimations. Fabro y explique qu'un musée comme celui-ci est une sorte de dépôt, que beaucoup d'œuvres n'y sont pas en situation. Certaines donnent une impression de grandeur qui disparaîtrait si elles rejoignaient l'architecture pour les-quelles elles ont été créées, etc. : sous-entendu, si on bouleverse l'impression que produisent les œuvres, c'est sans importance puisqu'elles sont hors contexte et ne demandent qu'à être recontextualisées. Fabro explique qu'il y a chez Bourdelle un style héroïque et guerrier qui tient à peu et se change en comédie, par exemple si on tourne l'expression de la sculpture vers quelque chose de burlesque.

Un squat artistique officiel

Si dans la perception de l'œuvre revue et corrigée par Fabro celui-ci fait jeu égal avec Bourdelle, Fabro peut logiquement se poser en *alter ego* de l'auteur de l'*Héraclès* : dans la salle du musée où figurent les affiches des expositions de Bourdelle, Fabro juxtapose les siennes, affirmant ainsi une équivalence de réputation. Ceux qui trouveraient la prétention ridicule et se contenteraient de sourire feraient bien de s'aviser des conséquences concrètes de cette prise de position : si Fabro égale Bourdelle, il est normal d'enlever des œuvres de Bourdelle de son propre musée pour montrer, à la place, de l'Art contemporain... et c'est ce qui se produit.

Toute une salle qui était autrefois dévolue aux reliefs de Montceau-les-Mines, œuvres de Bourdelle consacrées aux mineurs, a été déménagée pour faire place aux *Pieds séniles*, sculptures de Fabro, en attendant d'autres installations ultérieures. Dans le livre d'or le public s'énerve sur l'air de « c'est le Bourdelle au musée Bourdelle », certains s'étonnent de ne pas retrouver les études d'*Héraclès archer*, etc. ; je m'enquiers du nombre d'œuvres de

Bourdelle mises au placard. Réponse : 150 !

Ce qui est officialisé ici est le droit, pour les artistes d'Art contemporain, de squatter les musées d'art. Fabro n'a-t-il pas installé son *Nid* au beau milieu des bâtiments ? Ce *Nid*, deux tranches de colonnes à l'antique garnies de trois œufs en marbre, n'est-il pas une métaphore de ce genre d'artistes qui, tel le coucou, font leur nid dans celui des autres ?

Il est clair qu'une logique est enclenchée pouvant fort bien conduire à ce que le musée Bourdelle (et quelques autres) deviennent des coquilles vides. On a vu que Fabro prétend traiter du thème du nationalisme ; dans sa vidéo il déclare : « "nationalisme", c'est une adresse plutôt qu'une conscience, l'artiste raconte ce qui se passe à cette adresse plutôt que quelque chose de métaphysique ». Alors, un jour, le musée Bourdelle ne sera peut-être plus qu'une simple adresse ; on dispose déjà d'un musée gratuit-payant, le musée Bourdelle sans Bourdelle, ou presque, ne doit pas être bien loin.

Dans le livre d'or, un visiteur a écrit : « on se demande ce que doit penser Bourdelle de l'association des œuvres de Fabro avec les siennes ». On se demande aussi ce que doit en penser sa fille qui n'a certainement pas donné des milliers d'œuvres à la Ville de Paris pour en arriver là ⁽³⁾. Décédée en 2002, elle ne peut plus protester, ceci expliquant beaucoup de choses. La brochure du musée reconnaît que « ce legs constitue, avec la donation faite par Rodin à l'État français en 1917, l'un des plus importants de l'histoire des musées français » : il n'y a donc aucune pénurie d'œuvres au musée, qu'il faudrait combler par des œuvres contemporaines...

Jeu de piste au musée du Louvre

Le Louvre n'est pas non plus en mal de chefs-d'œuvre, pourtant nous sommes, là encore, incités à partir « à la découverte d'œuvres contemporaines ». L'exposition « Contrepoint » ⁽⁴⁾ commençait par un jeu de piste : on devait d'abord débusquer les panneaux indicateurs ; puis, munis de bonnes chaussu-

(3) En 1949, à l'ouverture du musée, l'épouse de Bourdelle a donné 800 sculptures, plâtres, dessins, etc. En 1992, sa fille, Rhodia Dufet-Bourdelle, a donné la collection personnelle de son père, également amateur d'art, et à sa mort, elle offre à la Ville de Paris 2 000 sculptures, 4 000 dessins et aquarelles, peintures et pastels, plus l'intégralité des archives.

(4) Du 12 novembre 2004 au 10 février 2005.

res, arpenter l'enfilade des salles, le labyrinthe des couloirs et des escaliers ; enfin, il fallait s'armer de patience, quand, parvenus à l'extrémité du parcours, aux « arts d'Afrique, d'Asie, etc. »... la porte close obligeait à revenir la semaine suivante.

Naguère, le musée conviait des personnalités à donner, dans l'intimité d'une exposition temporaire, leur point de vue sur ses collections. En 2002, « la peinture comme crime » radicalisa l'exercice puisque cette exposition dénonçait comme entreprise criminelle la culture occidentale dont le Louvre est un fleuron. En 2005, nouvelle étape : une dizaine d'artistes contemporains ont « produit une œuvre spécifique » et se confrontent *in situ* avec les créateurs d'hier.

Boltanski a choisi la section consacrée aux fouilles des fossés du donjon. L'artiste pratique envers son passé une forme d'archéologie individuelle et reconstitue les objets perdus de son enfance : des chaussons, bols et cuillères, en cire et terre rosâtre. L'ensemble, confronté à la puissance des vestiges médiévaux, prend l'allure de charcuterie pas fraîche, tandis que l'objet archéologique, façonné par le temps et les restaurateurs, parvient, lui, au statut d'œuvre. Autre intervention de l'artiste : rassembler les objets perdus par les visiteurs, les présenter comme des documents ethnographiques rédigés par de lointains archéologues, qui confondraient un porte-clefs avec une amulette, un pot de moutarde avec un pot à onguent... C'est gentil mais pas très original : depuis longtemps les archéologues se sont ainsi moqués de leur nomenclature. Boltanski est passé à côté du sujet : interroger les objets perdus. On rêve d'une exposition où l'on plancherait sur cette existentielle question : comment, au XXI^e siècle, peut-on perdre un pot de moutarde en plein musée du Louvre ?

Plus loin, F. Sanchez a conçu une installation sonore. On tend l'oreille et on ne perçoit rien d'autre que la douce rumeur de la foule : est-ce l'œuvre ? On avise le panneau explicatif où est gravé rageusement : « Et pourquoi est-ce que ça ne fonctionne pas, c'est la deuxième fois ! » La robe de mariée de M. A. Guilleminot restera invisible derrière une porte fermée : elle rappelait « le plissé des tuniques égyptiennes », et elle était donc présentée sous le baldaquin de Louis XIV...

Dans les salles des peintures françaises,

Jean-Michel Alberola a réalisé une série de pastels inspirés du *Gilles* de Watteau, où il se concentre sur la figure de l'âne, métamorphose le Gilles en clown, en Pierrot, etc. « Il a choisi de présenter ces œuvres directement sur chevalet, comme sortant de l'atelier et confrontées avec le tableau qui l'a inspiré. » C'est courageux de s'affronter « directement » à Watteau ! « Cette présence directe d'œuvres contemporaines nous rappelle que les artistes présentés au Louvre ont été des artistes vivants »... et la confrontation « directe » tourne à la débandade. Devant Watteau, il n'y a guère qu'un tableau monochrome intitulé *Gilles* accompagné d'une profession de foi : « Le Gilles est celui qui tourne le dos à la fête programmée par les instances occidentales... ». Du coup, les œuvres d'Alberola ont décampé au loin, fuyant Watteau comme la peste ; on les déniche, les pauvrettes, regroupées au milieu d'une immense salle, serrées les unes contre les autres, toisées, dominées, écrasées par un gigantesque tableau XVIII^e de Jean Restout : *La Pentecôte* ! Pour leur donner une chance, on change d'angle de vue ; cette fois les variations alberolesques se détachent sur *Orphée descendant aux Enfers chercher Euridyce*, grande machine du même Restout, qui transforme les personnages d'Alberola en gnomes infernaux dont Orphée délivrerait sa bien-aimée... Il paraît que l'artiste contemporain interroge la fin de la peinture. Le vieux Restout a mis KO la sienne...

Les antiquités romaines présentant des panneaux sculptés représentent l'enfance, les jeux et les rites funéraires, « Ange Leccia a filmé le visage d'enfant d'une statue. L'image est semblable aux documents d'archives des films anciens ». L'ennui n'est pas que l'image soit fragmentaire mais tremblante, agitée d'une pulsation lumineuse. Pensant ainsi « redonner vie à l'inanimé », l'artiste n'obtient qu'un éblouissement de l'œil qui l'empêche de regarder la pierre tranquille des sarcophages, car la vidéo, malgré une image mélancolique convaincante, a une action physiquement répulsive.

Fuite en avant

Alors on fuit vers les étages dans les départements des objets d'art : « Xavier Veilhan propose une nouvelle mise en espace des

Hommes illustres de la France réalisés au XVIII^e par la manufacture royale de porcelaine de Sèvres. Les onze [j'en ai compté sept] biscuits de porcelaine sont disposés sur une table d'aspect contemporain. » La vaste table noire capte la lumière... et la poussière ; est-ce une allusion à l'élevage de poussières de Marcel Duchamp ou y a-t-il un problème d'art ménager au Louvre ? Il faut reconnaître que cette masse noire exalte fort à propos le blanc des biscuits, décuple leur monumentalité : l'aisance des attitudes, la dignité des plis du costume confèrent une majesté sans grandiloquence à ces hommes de l'âge classique, parmi lesquels on reconnaît La Fontaine. Mais « Xavier Veilhan donne une suite à cette commande publique et crée lui-même sa statue d'homme célèbre du XX^e siècle ». Qui est donc ce grand homme ? Freud ? Einstein ? Charlie Chaplin ? Non, Laïka, la chienne cosmonaute ! Notre série d'hommes illustres est complétée par une sculpture canine, en résine simili-biscuit, au naturel ; pas une Laïka en combinaison spatiale, comme Milou sur la lune, ce qui rangerait l'installation du côté du gag. Non, Xavier Veilhan y voit, sans rire, « un bon moyen pour tendre vers une représentation universelle de l'humain ». Notre déchéance de moderne est donc esthétisée sur ce plateau noir : si le chien est l'avenir de l'homme, on ne saurait trouver de leçon plus dissonante à tout l'esprit qui anime les collections du musée du Louvre.

Fuyons aux antiquités orientales, vers la minutie des sceaux-cylindres mésopotamiens, où les taureaux se cabrent autour des arbres sacrés, où des centaures ailés s'ébattent près du héros porteur du vase aux eaux jaillissantes... Encore faut-il que les divinités païennes soient sous la botte de l'actualité : deux écrans passent en boucle l'avancée visuelle et sonore d'un tank ; sous prétexte de parallélisme entre le mouvement des sceaux et celui des chenilles de l'engin, Gary Hill nous roule dans la guerre d'Irak : faut-il faire du musée une annexe de la télé ? Zappons ! Mais c'est pour tomber nez à nez avec la verroterie tapageuse d'Othoniel. Géantes, ses boucles d'oreilles ont l'air de croix de procession pour clergé de carnaval ; elles s'accorderaient, à la rigueur, avec des fibules mérovingiennes, mais, face à la sobriété des Gudéa en diorite noire, elles jurent. Et le prince sumérien, au lieu de joindre si cubistement les mains, semble rêver de serrer

les poings. Réfugions-nous auprès des taureaux ailés de Khorsabad. Malheur, Othoniel a encore frappé ! Il suffit d'un collier pour mater ces colosses qui gardaient le palais du roi Sargon. La matière, d'une couleur chair suggestive, n'est pas en cause ; ni la forme : la rondeur des perles s'harmonise avec les bouclettes des taureaux barbus. Le problème est de taille : le gigantisme du collier est à ce point disproportionné qu'il donne aux taureaux assyriens voisins la stature de toutous.

Louvre's showroom

D'abord devenu « le Grand Louvre », puis un EPIC (établissement public à caractère industriel et commercial), le musée doit s'étendre (rattachement du jardin des Tuileries), s'associer avec le Jeu de Paume ou la Caisse des dépôts et consignations, pour « coproduire » n'importe quelle manifestation, puisque les collections du Louvre sont réputées encyclopédiques. Ce supermarché culturel délocalise, « une antenne » va s'ouvrir à Lens, avant de jouer la mondialisation avec l'opération « Louvre in Atlanta » en 2006, (mais pour la bonne cause : trouver des partenaires américains pour rénover les salles du mobilier français). Le Louvre va-t-il s'aligner sur la *Guggenheim Foundation* qui commercialise sous licence le label Guggenheim comme une marque de luxe, rêvant d'exporter ses expositions comme Hollywood ses films ?

L'introduction de l'Art contemporain est au centre de ces transformations. Un conservateur en chef, Marie-Laure Bernadac, est spécialement chargé de cette mission. Elle nous en dévoile ⁽⁵⁾ les enjeux : « Le dialogue qui s'instaure entre le passé teinté d'érudition et le présent, la contemporanéité, l'artistique ne peut être que fructueux. » Faut-il entendre que l'érudition est du côté du passé et l'art du présent ? Soit : savant et mort contre ignare, mais vivant ? C'est à craindre, car elle ajoute : « l'art vivant agit, pourrait-on dire, de façon homéopathique, sur le terrain du musée ». Doit-on comprendre que le Louvre est malade et que l'exposition « Contrepoint » était une médecine douce ? Pas si douce puisque les œuvres contemporaines sont qualifiées d'« élément perturbateur ». Bernadac nous

(5) « Contrepoint, l'Art contemporain au Louvre », in *Connaissance des Arts*, hors-série n° 234, 2004, p. 4 à 7.

assure que les diverses péripéties qui ont affecté la culture (dont la mondialisation) nous amènent à « porter un regard contemporain sur les œuvres du passé ». Voilà qui conduit à l'anachronisme, cette détestable cécité qui nous fait juger l'homme d'une autre culture ou d'un siècle passé à partir de notre seule actualité, suivant le même égocentrage qui conduit à juger les Papous à partir des valeurs occidentales. Mieux vaut dire qu'on est toujours contemporain de ce que l'on regarde, que le regard sur une œuvre passée établit une forme de contemporanéité commune, qui a peu de chose à voir avec celle des médias ou du système artistique dominant.

« Le regard de l'artiste vivant réactive l'œuvre ancienne. » À qui fera-t-on croire, sans rire, que Watteau a besoin d'Albérola ? Marie-Laure Bernadac poursuit : « ces regards croisés sont dans l'air du temps, on l'a vu au musée d'Orsay, à Versailles ou au musée Bourdelle. Il faudrait cependant veiller à ne pas tomber dans [...] une politique systématique pouvant apparaître comme une forme de récupération de l'art vivant par l'art patrimonial. » Soyons sérieux, il s'agit du contraire : mettre de force un certain Art contemporain sous le nez d'un public qui lui résiste. Cette manifestation se targue de combler le fossé établi en France « entre l'art ancien et l'art d'aujourd'hui, fossé creusé, il faut bien le reconnaître, par les deux parties ». Comment peut-on soutenir sérieusement que Watteau, Courbet ou Bourdelle sont responsables d'un hiatus avec une culture (on serait tenté d'écrire une contre-culture) qui leur est postérieure ?

Loin de favoriser « la réconciliation des publics », je n'ai rencontré dans mes pérégrina-

tions que des professeurs d'arts plastiques ou des étudiants, qui plus est élèves des artistes contemporains présentés. Certains visiteurs ont été les témoins de la venue d'un galiériste réputé ; installé devant l'intervention de ses poulains, il commentait chaleureusement cette manifestation... à ses clients. Le Louvre va-t-il déchoir au rang de banal *showroom* ?

Ce genre de « valorisation des collections » ne risque-t-il pas d'incommoder les futurs donateurs ? Les amateurs d'art, au sens premier du mot, ne vont-ils pas réfléchir à deux fois avant de léguer aux musées de France et de Navarre ? Devront-ils créer des comités de vigilance qui veilleront à ce que l'esprit de leur collection ne soit pas « recontextualisé » par un certain art dit contemporain ? Rappelons que la Ville de Paris a hérité de l'exercice du droit moral sur l'œuvre de Bourdelle ! On a vu l'usage désinvolte qu'elle en a fait.

Tout un public, dont les touristes, pourrait aller voir ailleurs, car on vient par cars entiers, de Corée par exemple, pour découvrir Bourdelle. Ce qui peut inspirer une dernière considération, fort matérialiste, mais qui n'est pas sans importance à l'heure où l'industrie française est touchée par les délocalisations. Au moins pouvait-on compter sur la présence indéfectible de notre patrimoine, source numéro un de l'activité touristique. Or, après avoir bétonné nos sites naturels (au point de voir les vacanciers choisir la Croatie plutôt que la Côte d'Azur), il semblerait que la braderie du patrimoine culturel soit en passe de commencer...

CHRISTINE SOURGINS