

Entretien avec Éric de Chassey, directeur de l'Académie de France à Rome

La Villa Médicis et le rayonnement de la conception française de la culture

Éric de Chassey, dans un entretien accordé à *Patrimoines*, livre sa vision de la Villa Médicis à travers la place qu'elle occupe en Europe et dans le monde, en revenant sur les réformes et les projets qu'il a engagés depuis sa nomination.

Nommé directeur de l'Académie de France à Rome le 7 septembre 2009, Éric de Chassey est professeur d'histoire de l'art à l'université François-Rabelais de Tours depuis 1999 et membre de l'Institut universitaire de France depuis 2004. Ancien élève de l'École normale supérieure (1986), ses études de philosophie, d'histoire de l'art et de sciences politiques l'ont conduit au doctorat (1994) puis à l'habilitation (1999) d'histoire de l'art à l'université Paris IV-Sorbonne. Il a publié des livres, essais et catalogues sur l'art des XX^e et XXI^e siècles, particulièrement sur l'abstraction, sur Matisse, sur l'art américain et sur la photographie, et a également assuré le commissariat de nombreuses expositions en France et à l'étranger.

Éric Gross : L'Académie de France à Rome est la plus ancienne et sûrement la plus prestigieuse institution française à l'étranger, comment en devient-on directeur ?

Éric de Chassey : C'est une nomination par le président de la République, sur proposition du ministre de la Culture et de la Communication. Mais puisque la question s'adresse à moi directement, je vous répondrai que, dans mon cas, cela s'est fait par un concours de circonstances. J'étais dans le jury pour le recrutement des pensionnaires l'année précédente, en 2009, et le directeur d'alors, Frédéric Mitterrand, a pu entendre la manière dont j'envisageais la vie et les activités de l'Académie de France à Rome. C'est sans doute pour cela que, devenu ministre, il a pensé à proposer mon nom au président de la République.

ÉG : Professeur des universités et historien de l'art, vous succédez à une longue lignée d'artistes et d'énarques culturels. Quel sens donnez-vous à cette inflexion voulue par le ministre ?

ÉDC : Il y avait manifestement l'idée de choisir quelqu'un pour la direction qui ait un profil technique, un profil plus lié à l'histoire du lieu. Il y a déjà eu un historien de l'art et directeur de musée comme directeur de l'Académie de France à Rome, Jean Leymarie, qui a succédé en 1977 à Balthus dans des circonstances qui étaient aussi un peu spéciales.





Fig. 1. Académie de France à Rome, Villa Médicis.

Succéder au grand rénovateur de l'Académie de France à Rome, en poste de 1960 à 1977, c'était une charge compliquée. Leymarie avait des rapports personnels très forts avec Balthus, c'était vraiment un choix de continuité. Ma nomination est intervenue dans un contexte très différent, marqué à la fois par la consolidation des missions traditionnelles de la Villa Médicis et par la poursuite d'une politique d'ouverture mise en place par Frédéric Mitterrand lors de son directorat. J'imagine que ce qui a retenu l'attention dans mon parcours, c'est le fait que je suis effectivement un universitaire, mais avec une longue habitude de collaboration avec les musées et les institutions culturelles ; que j'ai un ancrage en France, mais que j'ai aussi l'habitude de travailler à l'étranger et avec des institutions internationales ; que j'ai un rapport très fort à l'histoire, mais aussi à la création actuelle. Sans compter le fait que j'ai toujours été, par goût personnel, intéressé par tous les domaines de la création et pas seulement par les arts visuels. J'ai pu le préciser dans la lettre d'intention que j'ai soumise au président de la République. Cette nomination fut une surprise complète ; je n'y avais jamais pensé auparavant. Si j'avais quelque idée du fonctionnement de l'Académie de France à Rome, c'était pour avoir été rapporteur deux fois pour le recrutement de pensionnaires, une fois en histoire de l'art et une fois en arts plastiques, puis membre du jury.

ÉG : Vous avez évoqué le projet que vous aviez proposé, est-ce que vous voulez redire quelques mots à ce sujet ?

ÉDC : Le projet reposait sur l'identité du lieu. De ce point de vue, le fait d'y être depuis un an et demi n'a pas démenti la vision que je pouvais en avoir. Cela l'a plutôt affinée. À la fois symboliquement et concrètement, une grande part de l'identité de ce lieu réside dans un rapport extrêmement fort entre le passé et la création actuelle, qui correspond pour moi à une nécessité primordiale aujourd'hui : celle de dire que le passé n'a d'intérêt que s'il est vivant, appréhendé dans ce qu'il peut avoir d'important pour le présent et non pas comme une chose morte – et que le présent n'est pleinement riche que si l'on sait comment il s'ancre dans le passé. La Villa, par ses activités, en est l'emblème. Son inscription dans Rome est aussi un symbole, qui se rappelle continuellement aussi bien aux pensionnaires qu'à moi-même. L'ancrage de la Villa au sud de l'Europe est aussi quelque chose de fondamental, qui dénote une attention particulière au Sud en général de la part de la France. Il y a aussi cette idée que la culture française a moins vocation à défendre un intérêt national qu'une conception de la culture, dans une



Fig. 2. Jean de Bologne, *Mercurius volans*, Académie de France à Rome, Villa Médicis.

dimension potentiellement universalisable. Cette proposition s'adresse de manière privilégiée à l'Europe et au Sud.

La Villa Médicis est le lieu symbolique par excellence de cette détermination, un lieu déterritorialisé et qui a conservé en même temps des liens forts avec la France, dans une ville où le local et le global se mêlent en permanence (puisque Rome est à la fois une ville de taille moyenne et la capitale de la catholicité). À partir de cette constatation, mon projet consistait vraiment à dire qu'il fallait tenir bon sur les deux missions statutaires : la mission Colbert d'accueil des pensionnaires, à remettre au centre, parce qu'elle est historiquement fondatrice, et la mission Malraux de rayonnement culturel, en insistant sur le fait qu'il ne s'agit pas du rayonnement de la culture française mais du rayonnement de la conception française de la culture, ce qui est à mon avis aujourd'hui le meilleur moyen d'assurer le rayonnement de la culture française. Il fallait aussi être extrêmement sensible à une dimension patrimoniale que Frédéric Mitterrand avait très fortement mise en valeur, et que j'espère bien voir actée prochainement par une refonte du décret, qui créerait une troisième mission, une « mission patrimoine ».

Il faut préserver le patrimoine exceptionnel que représente la Villa – et pas seulement ce qui remonte à l'Antiquité ou à la Renaissance, ce que l'on fétichise comme son « origine », mais aussi ce qui

renvoie à l'histoire longue de son occupation par l'Académie de France à Rome (elle s'y est installée en 1803), et notamment l'empreinte qu'y a laissée Balthus (dans les programmes de restauration sur lesquels nous travaillons actuellement, c'est un aspect qui va pour la première fois être pris en compte de façon précise). Il faut également faire connaître ce patrimoine, ce que permet notamment son ouverture raisonnée au public, par le biais des visites guidées, désormais quotidiennes, en français, en italien et en anglais. Cette ouverture a vocation à prendre plus d'importance encore, mais nous veillons attentivement à ce que cela ne dénature pas le lieu, n'empêche pas que l'on puisse continuer à y travailler, à y vivre, à y créer. Il y a effectivement un équilibre complexe entre les trois missions, qui fait la spécificité de la Villa Médicis et doit être précieusement préservé. La démocratisation de la mission d'accueil de la Villa doit s'inscrire au sein de cet équilibre. Je rappellerai à ce propos que depuis très longtemps on y séjourne dans quelques chambres, y compris pour des vacances : en ouvrant les chambres à des réservations par Internet nous avons seulement cessé d'offrir cette possibilité aux seuls privilégiés qui étaient déjà au courant.

ÉG : Vous avez aussi entrepris des réformes administratives importantes. Pouvez-vous en dire un mot ?

ÉDC : Je n'avais effectivement pas prévu à quel point j'allais me retrouver engagé dans un vaste chantier administratif. Je pense que c'est un moment nécessaire dans la vie de toute institution. Tout compte fait, si le statut de l'établissement avait évolué ces dix dernières années, il n'y avait pas eu de réforme en profondeur du mode d'administration de l'Académie de France à Rome, alors que les missions et leur équilibre avaient sensiblement changé, qu'elles s'étaient multipliées, dans un contexte de changement également des modes de gestion des établissements publics français. Plutôt que de mener un chantier après l'autre, ce qu'un mandat de trois ans rend peu efficace, nous avons ouvert un chantier global.

Un contrat de performance a pu ainsi être signé par le ministre de la Culture et de la Communication en février 2011. Nous avons revu les conditions de logement du personnel, pour préserver leur présence nécessaire sur le lieu tout en rationalisant

celle-ci. Nous sommes en train de finaliser un nouveau schéma directeur d'investissement immobilier, de restauration et d'aménagement qui fera suite à celui défini en 2001, en prenant en compte tous les aspects possibles, y compris les usages différenciés des espaces. Nous sommes également en passe d'adopter, en concertation avec la soixantaine de collaborateurs de l'établissement, une grille salariale qui n'existait pas et qui passe par une meilleure définition des tâches et une harmonisation équitable et transparente des évolutions de carrière.

Mon idée est qu'après tous ces chantiers, à compter du début 2012 donc, nous pourrions travailler sur des bases plus solides et plus durables. Ce qui est certain, c'est qu'on ne peut pas mener une bonne politique culturelle si l'on ne dispose pas d'un outil qui lui soit effectivement adapté, y compris pour ce qui concerne cet aspect plus nouveau qui est la présence quasi permanente d'un public.

ÉG : Vous êtes un universitaire qui organisez des expositions d'art contemporain. Quel est votre rapport à l'œuvre et à l'artiste ?

ÉDC : La question est complexe. Pour moi, de toute façon, le rapport avec l'œuvre d'art est un rapport vivant : une œuvre d'art du passé ne m'intéresse que par la manière dont elle s'inscrit dans une chaîne de

réception, jusqu'à aujourd'hui. Il ne saurait donc y avoir une différence de nature entre ce qui serait de l'ordre de l'histoire de l'art, qui devrait s'arrêter à une certaine date, et ce qui serait de l'ordre de la critique d'art, qui s'occuperait des artistes vivants. Prenant modèle sur Meyer Schapiro, grand spécialiste de la sculpture romane mais aussi ami de Barnett Newman, organisateur d'expositions de jeunes artistes dans les années cinquante au moment où il écrivait un grand livre sur Cézanne, j'ai toujours essayé d'adopter la même position, c'est-à-dire d'être moins dans une position normative que dans une position qui essaie de comprendre, d'accompagner et de transmettre.

Cela n'empêche pas – ou ne devrait pas empêcher en tout cas – les choix : pour moi être un commissaire d'exposition ou quelqu'un qui écrit dans un catalogue ou une monographie pour/sur un artiste vivant, cela veut dire ne pas perdre sa position de liberté face à un objet, et donc avoir un véritable engagement qui permet de dire un certain nombre de choses et de ne pas être seulement un porte-voix de l'artiste, ce qui, trop souvent, est un problème de l'art contemporain. Je ne fais pas vraiment de différences entre des œuvres d'artistes qui sont encore vivants et les autres œuvres. Je suis finalement un contemporainiste au sens que l'université française continue à donner à cette notion : l'histoire de l'art contemporain commence avec David et va jusqu'à l'art le plus actuel.

ÉG : Vous avez été l'un des commissaires de la première édition de *La Force de l'art*, au Grand Palais, en 2006...

ÉDC : On m'avait demandé de dresser une sorte de bilan de mon activité et j'avais donc fait une liste des artistes que j'avais exposés ou sur le travail desquels j'avais écrit pendant la décennie précédente, en y ajoutant quelques noms que les circonstances seules ne m'avaient pas permis de montrer. J'y avais inclus des générations différentes ; il y avait aussi bien Pierre Soulages que des artistes d'une trentaine d'années. Je ne vois pas pourquoi le contemporain serait uniquement des gens de trente ou quarante ans. Dans la sélection finale, il n'y avait que des œuvres très récentes, y compris des œuvres spécialement réalisées pour l'occasion, d'artistes français ou ayant un lien très fort avec la France, comme Marthe Wéry ou Rémy Zaugg (deux artistes qui étaient d'ailleurs décédés l'année précédente). Mon intention était finalement de créer une exposition cohérente à partir d'une grande diversité de propositions, en espérant que chaque spectateur pourrait retisser ses propres liens à travers cette diversité, grâce à son propre travail de regardeur.

ÉG : Vous êtes né aux États-Unis et vous vous êtes spécialisé dans l'art contemporain de ce pays. Comment vous sentez-vous au cœur de l'un des foyers les plus chargés du patrimoine euro-méditerranéen ?

ÉDC : Le « contemporain » qui m'intéresse ne commence pas, comme dans les salles des ventes, aux années soixante : j'ai aussi écrit sur l'art américain du XIX^e siècle, même si c'est de manière moins importante que sur l'art du XX^e siècle et celui de notre siècle. Je n'ai jamais non plus considéré l'art américain sans le mettre en rapport avec un contexte plus global. En réalité, la plus grande partie de mon attention s'est portée sur la question des circulations et des transferts artistiques, thème fédérateur de l'équipe de recherches que j'ai créée en 2008, l'InTRu (Interactions, Transferts et Ruptures artistiques et culturels). De ce point de vue, la ville de Rome est particulièrement riche. Elle m'intéresse en particulier pour sa complexité temporelle et géographique, pour son rôle antique de carrefour et de creuset. C'est un peu ce que j'ai voulu mettre en valeur dans la première exposition que j'ai organisée à la Villa Médicis, en mars 2010, qui s'appelait de manière programmatique *Les Mutants* : on y trouvait des œuvres marquées par les grands transferts culturels contemporains, en particulier entre les deux rives de la Méditerranée, mais aussi entre celles de l'Atlantique, dans un contexte lié au passé colonial et à l'essai d'un présent postcolonial.

ÉG : Croyez-vous que la Villa Médicis puisse jouer un rôle dans le dialogue entre les deux rives de la Méditerranée ?

ÉDC : Je pense que la France a une responsabilité particulière à l'égard de l'ensemble méditerranéen : à la fois parce qu'elle s'y insère géographiquement et culturellement, mais aussi parce qu'elle y a imposé sa marque et qu'il importe de refonder les liens tissés entre les deux rives de la Méditerranée sur un mode moins autoritaire et moins unilatéral. Il me semble que la Villa Médicis est idéalement placée : elle bénéficie d'une sorte d'extraterritorialité, même si ce n'est pas le cas au sens juridique du terme, qui fait qu'on peut y

Fig. 3. Porte d'entrée de la Villa Médicis, Académie de France à Rome.



regarder les choses avec un peu de distance par rapport aux enjeux qui seraient immédiatement présents si elle était située en France même. Les questions s'y posent d'emblée, grâce à sa situation et à son histoire, en termes de circulation et non pas en termes d'imposition d'un modèle dominant sur un autre. Sa situation géographique a aussi un rôle symbolique à jouer dans le rapport avec la Méditerranée ou, d'une façon plus large, dans le rapport avec le Sud. On est dans un pays et dans un lieu dont l'histoire est faite de cette expansion et de ce rapport dynamique Nord-Sud.

On peut travailler sur ces questions de bien des façons. *Les Mutants* en était une. L'an prochain, l'exposition *Tapis volants* en sera une autre. Cette exposition, dont le commissariat a été confié à Philippe-Alain Michaud, en coproduction avec le Centre Pompidou, va mettre ensemble des tapis islamiques et des films, des installations datant des années soixante à nos jours. Elle s'interroge sur la façon dont les tapis islamiques peuvent être un modèle actif, quoique souterrain, de certaines pratiques contemporaines. Nous avons également des projets récurrents sur cette ouverture au Sud dans le domaine du cinéma. Au printemps de cette année a eu lieu la première édition du festival *Cinemondo*, sur les cinémas du Sud : chacune portera sur un ensemble géographiquement homogène mais culturellement divers. Pour cette première édition, réalisée en partenariat avec le Festival international du documentaire (FID) de Marseille, nous avons conçu une programmation de films documentaires, historiques et contemporains, accompagnés de rencontres avec des réalisateurs d'Israël, de Palestine, de Syrie et du Liban. Nous savions que nous étions au cœur d'un nœud de conflits mais parce que nous bénéficions de ce que j'appelle l'extraterritorialité, nous avons pu poser les enjeux et les sujets comme dans une espèce de retraite.

On peut rappeler que, dans la Villa Médicis même, se trouve une « chambre turque », décorée par Horace Vernet à son retour d'un voyage en Algérie, en 1833, qui est l'un des plus anciens et des plus beaux exemples d'intérieurs mauresques européens. Cette année, à l'occasion de la deuxième édition du *Théâtre des expositions*, manifestation annuelle organisée avec l'ensemble des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, cette chambre a pour la première fois été ouverte au public. Ridha Moumni, pensionnaire historien de l'art, y a

organisé une exposition sur les fouilles menées en Tunisie par les archéologues français à la fin du XIX^e siècle. On y voyait notamment des photographies montrant la réaction des populations arabes.

Je crois d'ailleurs que ce rapport avec la Tunisie doit être creusé, non seulement à cause de la révolution que ce pays est en train de vivre, mais aussi parce que c'est un lieu majeur de transferts entre les deux rives de la Méditerranée, avec en particulier une longue présence à la fois française et italienne.

ÉG : L'Académie de France à Rome est l'une des nombreuses académies étrangères établies dans cette ville. Avez-vous le sentiment que ce genre d'enjeu est perceptible aussi dans ces autres académies et chez leurs dirigeants ?

ÉDC : Je crois que c'est assez spécifique à la Villa Médicis parce que les autres académies étrangères à Rome ont une vocation plus nationale, elles n'accueillent que leurs propres ressortissants, à l'exception de rares partenariats spécifiques et temporaires. Elles ont en outre des activités de diffusion culturelle plus réduites et moins visibles. Les rapports y sont plus strictement bilatéraux et elles n'ont pas la même histoire faite d'expositions, de colloques, de réflexion, sur un terrain aussi complexe. Il existe un rapport privilégié de la France avec l'Italie même si, historiquement, il est en train d'évoluer et peut connaître des soubresauts. Il n'empêche que ces deux pays sont très profondément liés et que leurs cultures se sont définies en grande partie l'une par rapport à l'autre. La Villa Médicis est l'un des endroits où cette définition croisée s'est élaborée, depuis le début du XIX^e siècle au moins.

ÉG : Malgré la grande proximité entre la France et l'Italie, les relations culturelles entre les deux pays n'ont pas l'intensité qu'elles pourraient avoir. Quelle est votre analyse de cette situation ?

ÉDC : Il existe de grandes habitudes de travail en commun, qu'il s'agisse de la recherche universitaire ou des musées. En même temps, la tendance forte en Italie à la marchandisation de la culture fait que des divergences se manifestent de plus en plus. Le retrait de l'État italien du champ de la culture a pour conséquence une difficulté de collaboration entre les institutions italiennes et françaises, parce qu'une grande partie de la politique culturelle italienne est



Fig. 4. Chambre turque, décorée par Horace Vernet, photographie lors de la deuxième édition du *Théâtre des expositions*, Académie de France à Rome, Villa Médicis.

maintenant déléguée à des entreprises indépendantes à vocation commerciale. La recherche du profit et la volonté de coller aux goûts supposés du public conduisent la plupart des institutions italiennes, souvent en dépit des souhaits de leurs propres conservateurs, à ne plus traiter que de l'art italien, en particulier pour tout ce qui est antérieur au *xx^e* siècle. Je suis cependant frappé par le fait qu'il reste des habitudes de collaboration entre musées, même si elles deviennent plus difficiles, dans un secteur qui se sent sans doute assez menacé parce que le pouvoir politique le néglige ou ne le considère que comme un outil pour le tourisme. Mais il est vrai que très rares sont les Français qui travaillent dans les institutions italiennes, que ce soit dans les musées ou à l'université, alors que l'inverse est plus fréquent. Par nature, la Villa Médicis accueille souvent des chercheurs et des artistes italiens, mais c'est aussi le cas en France même. Il est vrai que la force du modèle culturel anglo-saxon s'exerce en Italie aussi : les Italiens cultivés parlent de moins en moins français et connaissent de moins en moins la culture française, avec un vrai basculement chez les moins de cinquante ans.

Il faut cependant relativiser cette coupure. Il y a de grands donateurs italiens au Louvre, c'est une vraie tradition, et des historiens de l'art comme Marc Fumaroli ou Pierre Rosenberg, pour évoquer des gens qui sont liés au Louvre, bénéficient d'une très grande audience en Italie. L'histoire de l'art garde tout de même une place importante dans les grands quotidiens italiens. C'est ainsi qu'à l'occasion d'un colloque qui se tenait ce printemps à la Villa, *La Repubblica* a publié sur deux pages un grand article de Marc Fumaroli sur l'importance de la rhétorique et de la métaphore au *xvii^e* siècle ; je ne suis pas certain que *Le Monde* accorderait la même importance à ce genre de choses aujourd'hui.

ÉG : Comment renouer et quel rôle peut jouer la Villa ?

ÉDC : Je pense qu'il y a lieu d'intensifier les échanges, en faisant en sorte que la Villa Médicis, par l'intermédiaire des séminaires, des journées d'études, des colloques ou des expositions qu'elle organise, soit un lieu où les jeunes conservateurs, les jeunes chercheurs, les jeunes artistes italiens puissent se sentir accueillis, travailler en lien avec une institution française. C'est un moyen de faire en sorte que les choses puissent continuer. Il existe une

longue tradition : lorsque Bruno Racine était directeur par exemple, entre 1997 et 2002, de nombreuses expositions d'art contemporain ont été confiées à des jeunes conservateurs italiens, comme Chiara Parisi, qui est depuis devenue directrice du Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière en Limousin, Carolyn Christov-Bakargiev, qui est la directrice artistique de la prochaine *dOCUMENTA* de Kassel, ou Bartolomeo Pietromarchi qui vient de prendre la direction du MACRO de Rome. J'essaie de me placer dans cette lignée. Le commissaire de l'édition 2010 du *Théâtre des expositions* était un Romain, Marcello Smarrelli ; celui de la prochaine sera un Milanais, Alessandro Rabottini. Il y a un vrai avantage à travailler aussi avec les nouvelles générations. Il existe une sorte de « génération sacrifiée » en Italie qui a conduit beaucoup de gens à s'expatrier, que ce soit dans les musées ou à l'université. On trouve en Italie des gens très établis, dont l'âge est respectable, mais également un vivier dynamique de gens très jeunes et qui sont souvent très bien formés, avec qui on a vraiment intérêt à travailler et à retisser des liens.

ÉG : Quelles grandes orientations souhaitez-vous donner à la Villa ? Dans le respect de ces orientations, comment y redonner une place aux conservateurs et aux restaurateurs ?

ÉDC : L'histoire de l'art doit être une discipline ouverte, avec beaucoup de manières de la pratiquer et beaucoup d'acteurs. Un des problèmes de cette discipline en France c'est la séparation et la fermeture entre les universitaires d'un côté et les conservateurs et restaurateurs de l'autre, sans même parler des chercheurs indépendants. Il était important que des conservateurs et des restaurateurs soient pensionnaires de l'Académie de France à Rome. La promotion 2011-2012 comprendra, pour la première fois depuis longtemps, un conservateur en poste, Éric Pagliano, qui arrivera en octobre. J'ai aussi souhaité que des restaurateurs professionnels en situation libérale soient rapporteurs pour le jury parce qu'il est important de susciter des candidatures dans ce sens : nous avons actuellement une spécialiste de la restauration des cuirs dorés, Céline Bonnot-Diconne. Mais, pour beaucoup de conservateurs en poste, les séjours d'un an ou d'un an et demi sont trop longs parce qu'ils ne peuvent obtenir ou se donner une disponibilité aussi grande. Nous avons donc mis en place avec l'INHA les bourses André Chastel, qui sont des bourses de



Fig. 5. Carré des Niobides, fontaine créée par Balthus, Académie de France à Rome, Villa Médicis.

niveau post-doctoral pour un séjour allant d'un à trois mois, destinées à des chercheurs internationaux. Pour 2011, nous accueillerons une universitaire américaine, Darcy Grimaldo Grigsby, une chercheuse indépendante espagnole, Clara-Ilham Álvarez Dopico, et un conservateur en chef français, Dominique Jacquot. Cela me semble emblématique.

ÉG : Vous êtes un contemporainiste, comment pensez-vous le rapport entre la Villa et le présent ?

ÉDC : L'une des principales richesses de la Villa Médicis, c'est son histoire. Dès sa construction par les cardinaux Ricci puis Ferdinand de Médicis, la conscience a été claire que ce lieu avait été occupé d'abord par un temple étrusque, puis par des villas successives de différents généraux et empereurs romains, avec des vestiges présents un peu partout, même s'ils sont plus ou moins visibles. Même si sa vie s'est en partie arrêtée entre la fin du *xvi^e* siècle, quand Ferdinand de Médicis l'a abandonnée, et son acquisition par la France en 1803, la Villa n'a pas cessé d'être un lieu où le passé était une source active pour le présent. Nous avons aujourd'hui particulièrement besoin d'endroits de ce type. On ne peut pas les créer ou les multiplier artificiellement, cela n'est possible à la Villa que parce qu'il y a cette histoire longue et parce que Balthus, quand il a été nommé directeur, a eu cette extraordinaire

intelligence de vouloir faire en sorte de renouer – c'est ce qu'il dit explicitement – avec la Renaissance, dans son projet de restauration aussi bien que dans sa conception d'une résidence d'artistes. Il n'a jamais eu une vision figée de ce que pouvait être cette manière de renouer, c'est-à-dire que jamais il ne l'a pensée comme étant un retour à une origine qui aurait valeur d'absolu. Un lieu comme le Carré des Niobides, dans le jardin, qu'il a conçu en faisant réaliser des moulages de ces sculptures antiques particulièrement importantes, qui figuraient dans les collections Médicis et qui avaient été emportées à Florence quand la Villa était en sommeil, puis la façon dont il les a installées en créant une fontaine qui ne ressemble en fait à rien d'antérieur, tout cela est emblématique de cette manière de penser. L'imbrication des trois missions de la Villa, et notamment l'imbrication de l'accueil de créateurs, de chercheurs et d'une politique culturelle qui mêle le très contemporain et l'ancien, est capitale de ce point de vue. Ce lieu, par sa situation et par les voisinages entre les pensionnaires, est particulièrement favorable à cette prise de conscience.