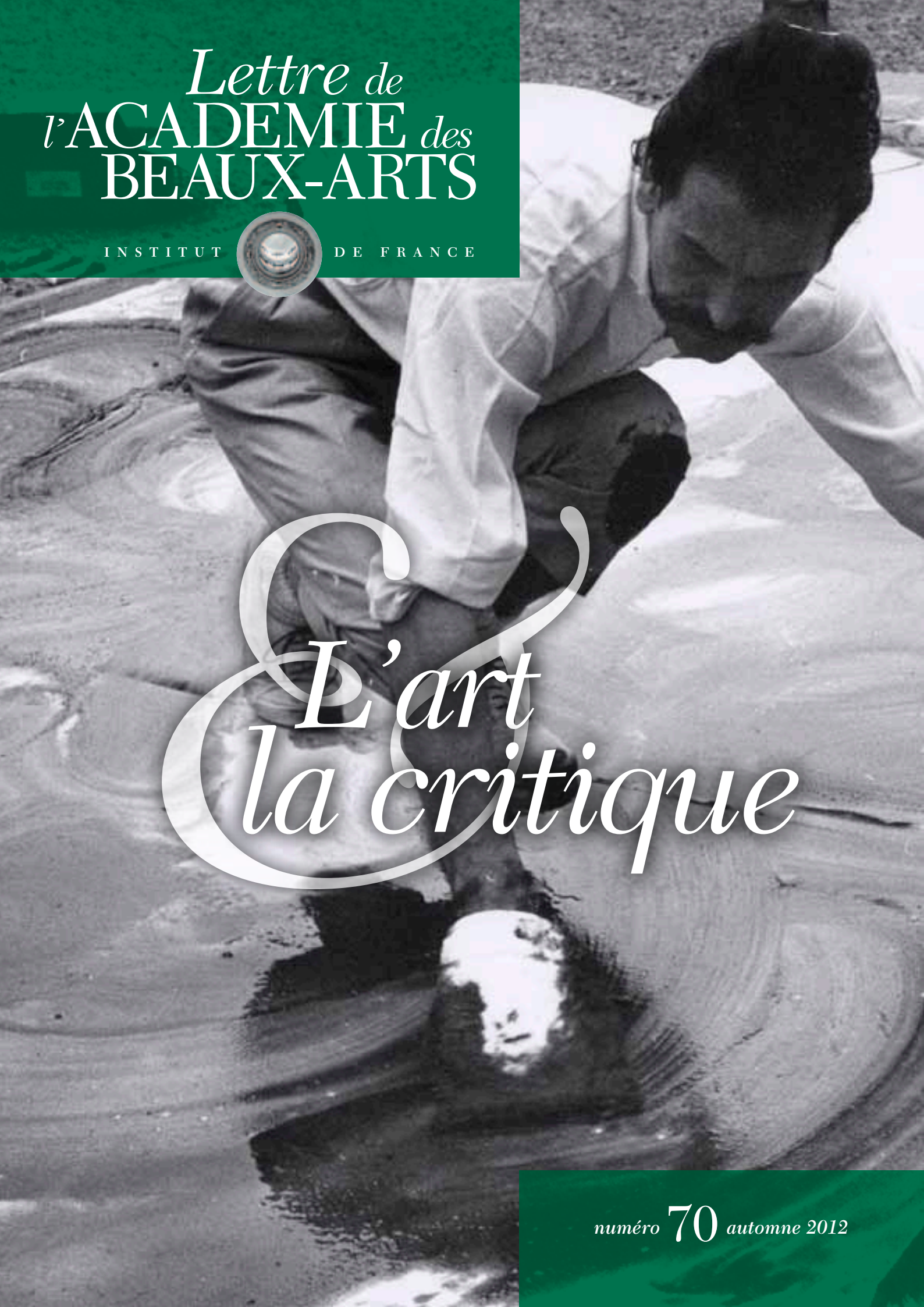
Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



L'art & la critique

numéro 70 automne 2012

Lettre de l'ACADÉMIE des BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

Éditorial

« La critique est aisée… et l'art est difficile », cet alexandrin de l'auteur dramatique classique Destouches a fixé les termes d'un débat, sans cesse renouvelé et jamais achevé, entre l'artiste et le critique. Un débat animé, on imagine, par la passion partagée des arts et de leurs techniques et, pour le critique, l'intérêt et l'émotion ressentis lorsqu'il prend connaissance d'un talent original et s'en fait le passeur dans l'opinion.

La confrontation ne peut éviter les susceptibilités et les impertinences, les controverses, voire la violence de la polémique. Elle a eu longtemps pour truchement, de nos jours, les articles et études à travers la presse écrite. Depuis l'information a trouvé dans l'invention de la radio, de la télévision, désormais d'Internet, d'incontournables média. La *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts*, attachée à promouvoir les problèmes de la création artistique, a invité membres et correspondants de ses différentes sections à interroger cet « au-delà » de la création que propose l'intervention critique.

À examiner la diversité troublante, érudite et, à l'occasion, ironique de leurs témoignages à la lumière de l'Histoire et de notre temps, le regard critique sur l'œuvre du créateur, même dans ses parti-pris et ses erreurs, ne prête-t-il pas à un dialogue essentiel ? Il offre aux artistes une forme de miroir qui peut les amener à mettre en question des aspects de leurs recherches. Artiste et critique, soucieux de favoriser la compréhension et l'approfondissement de la création, apparaissent comme des partenaires.

sommaire

page 2
Éditorial

page 3
Élections :
Antonio López Garcia
Ousmane Sow
Philippe de Montebello

pages 4 à 25
Dossier :
« La critique artistique »

pages 26, 27
Exposition :
Françoise Huguier « Vertical/Horizontal, Intérieur/Extérieur » au Palais de l'Institut de France

pages 28, 29
Exposition :
« Rubens, Van Dyck, Jordaens et les autres » au Musée Marmottan Monet

page 30
Actualités :
Parutions
Exposition « La gravure en mouvement du XVe au XXIe siècle »

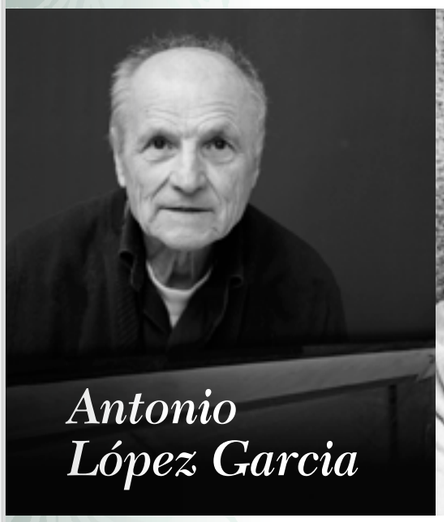
page 31
Communication :
« Lovenjoul et les œuvres de Théophile Gautier, de l'érudition à la collection » par Catherine Faivre d'Arcier

page 32
Calendrier des académiciens

LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS • *Directeur de la publication* : Arnaud d'Hauterives • *Comité de rédaction* : délégué Paul-Louis Mignon ; membres : Yves Millecamps, Claude Abeille, Yves Boiret, Aymeric Zublena, Louis-René Berge, François-Bernard Michel, Michaël Levinas, Lucien Clergue • *Ont contribué à ce numéro* : Lydia Harambourg, Bernard Perrine • *Conception générale, rédaction et coordination* : Nadine Eghels • *Conception graphique, réalisation* : Claude-Matthieu Pezon • *Impression* : Belzica Imprimerie Frazier • ISSN 1265-3810 • **Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris • www.academie-des-beaux-arts.fr**

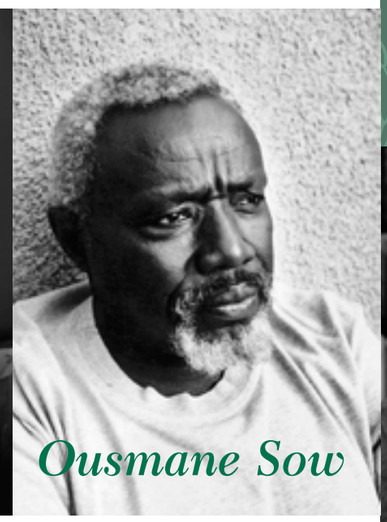
Élections

Au cours de la séance plénière du 11 avril, l'Académie des Beaux-Arts a procédé à l'élection de trois nouveaux Associés étrangers : Antonio López Garcia au fauteuil précédemment occupé par Antoni Tàpies, Philippe de Montebello au fauteuil précédemment occupé par Seiichiro Ujiie, Ousmane Sow au fauteuil précédemment occupé par Andrew Wyeth.



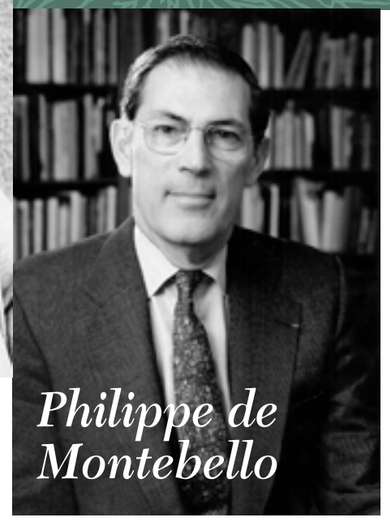
Antonio López Garcia

Peintre et sculpteur espagnol, **Antonio López Garcia,** né à Tomolleso en 1936, étudie à l'École des Beaux-Arts de Madrid. Il y rencontre Francisco López Hernandez, Amalia Avia et Isabel Quintanilla avec lesquels il forme un groupe de peintres réalistes. En 1955 il se rend en Italie, étudiant à cette occasion la peinture de la Renaissance ; parallèlement à ce voyage, il découvre la peinture espagnole du Prado, celle de Velázquez plus particulièrement. Entre 1957 et 1964, son travail est influencé par le surréalisme. Artiste dont le talent est reconnu à travers le monde entier, il est l'auteur de plusieurs expositions personnelles, notamment aux Etats-Unis et en Espagne. En 1992, dans *Le songe de la lumière*, le réalisateur Victor Erice suit l'évolution en temps réel de l'un de ses tableaux. Depuis 2004, il est membre honoraire de l'Académie des Arts et Lettres de New York. Photo DR ◆



Ousmane Sow

Né à Dakar en 1935, **Ousmane Sow** exerce le métier de kinésithérapeute avant de se consacrer entièrement, à l'âge de cinquante ans, à sa première passion, la sculpture. En 1984, il réalise sa première série, *Les Nouba*, avant d'être révélé en 1987 au Centre Culturel Français de Dakar. Il s'attache à représenter l'homme, s'intéresse aux ethnies d'Afrique puis d'Amérique et puise son inspiration dans la photographie, le cinéma et l'histoire. En 1999, le Pont des Arts accueille la première grande rétrospective de son œuvre, qui a attiré plus de trois millions de visiteurs. Il travaille actuellement à la création de petites sculptures *Nouba*, et de sculptures monumentales, en hommage aux grands hommes qui marquèrent sa vie : dans le sillage de Victor Hugo, du Général de Gaulle et de Nelson Mandela, les effigies de Martin Luther King, de Mohamed Ali et de Gandhi sont en train de naître à Dakar. Photo Béatrice Soulé / Roger-Viollet ◆



Philippe de Montebello

Né à Paris en 1936, puis naturalisé américain en 1955, **Philippe de Montebello** poursuit ses études en histoire de l'art à l'Université de Harvard ainsi qu'à l'Université de New York. Il consacre essentiellement sa carrière au Metropolitan Museum of Art : en 1963, il y fait ses débuts en tant que conservateur du département des peintures européennes, puis en devient le directeur en 1977. Sous sa direction, pendant trente-et-un ans, le musée a développé d'importants projets tant dans la rénovation de galeries que dans l'acquisition d'importantes collections. Depuis 2008, il siège au conseil d'administration du Musée d'Orsay et a été élu administrateur honoraire du Musée du Prado en 2012. Photo Brigitte Eymann ◆

L'art & la critique

La critique d'art a-t-elle encore un avenir dans une société dominée par une surenchère d'informations, alors même que le recours aux techniques de l'internet a changé nos habitudes de connaissance pour une culture spectacle dans une société consumériste ? Quelle est aujourd'hui l'efficacité de la critique sur nos sensibilités ? La critique joue-t-elle encore un rôle, comment s'est-il développé dans le temps, quelle est sa pérennité dans l'enjeu de discours fondateurs ? Après une analyse historique du sujet, ce dossier tente d'apporter des réponses et soulève plusieurs points comme le subjectivisme face à une modernité en mal de définition, et à un discours de légitimation.

Henri Gervex (1852-1929), Une séance du jury de peinture au Salon des Artistes français, *1885, huile sur toile, 299 x 149 cm, Musée d'Orsay.*

© Photo RMN-Grand Palais - C. Jean

Essai pour une genèse de la critique d'art

Par* Lydia Harambourg, *historienne critique d'art, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Ci-dessus : Gustave Courbet (1819-1877), Portrait de Baudelaire, *1847, huile sur toile, 53 x 61 cm.*

© Musée Fabre Montpellier, cliché Frédéric Jaulmes

Indissociable de l'histoire de l'art avec laquelle elle partage un usage de l'esthétique, la critique d'art a conquis ses lettres de noblesse tardivement. Il faut attendre le siècle des Lumières pour qu'elle devienne un genre spécifique, une réflexion indépendante, amputée de l'histoire et cependant encore considérée comme un genre littéraire avec lequel elle se confondra longtemps. La critique d'art est donc née des suites de longs balbutiements à travers les grands courants artistiques, ponctués depuis la Renaissance de percées innovantes. La prolifération depuis l'antiquité de textes théoriques, de principes et de règles, la naissance des corporations, guildes et Académies, ont freiné tout acte critique. Parallèlement, la pression exercée par toute une dialectique s'infléchira lentement avec l'émancipation sociale de l'artiste amorcée avec Ghiberti avant de connaître sa pleine indépendance au XIXe siècle. Le concept du *Salon* de peinture, né de la création de l'Académie de Peinture et de Sculpture en 1648, entretiendra la confusion entre l'histoire de l'art et une critique qui, dans ses atermoiements, reste une discipline auxiliaire. Les commentaires dans le *Mercure galant*, créé en 1672, futur *Mercure de France*, maintiennent une praxis, une vision de l'histoire et une esthétique qui renvoient à une idéologie. Avec ses *Salons* Diderot inaugure une voie nouvelle en défendant la force expressive de l'image (*Salon* 1767). Une conviction qui sera développée par Baudelaire un siècle plus tard.

Nous sommes redevables à une génération de peintres, philosophes, humanistes, érudits tels que Michel-Ange, Leonard de Vinci, Dürer, d'avoir élaboré les fondements théoriques du discours critique. Un de ses précurseurs, le doge Marcantonio Michel (1619-1688), pratique une méthode toujours d'actualité : visite des collections, observation directe, acuité d'un regard exercé au service d'une perception sensible. Autre figure indépendante, l'Arétin (1492-1556), conteur polémiste, amateur passionné, journaliste avant la lettre, fait toute confiance à son intuition. Les théoriciens du XVIIe siècle réactivent la spéculation esthétique et préparent le terrain qui sera ensemencé par Diderot, pionnier d'une critique subjective, reposant sur l'émotion. Les *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* d'André Félibien (1619-1695) instrumentalisent un clivage entre théorie et pratique sur fond d'héritage vasarien en prenant conscience de l'évolution des formes et conséquemment de la notion de style. À la fin du XVIIe siècle, le débat qui oppose le dessin à la couleur arbitre la scène artistique autour des défenseurs respectifs reconnus comme les arbitre du goût. C'est à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, lieu d'enseignement et de discussion depuis les conférences initiées par Colbert en 1667, que s'affrontent les factions rivales à travers les peintres, à la fois juges et parties, premiers critiques œuvrant à de nouvelles possibilités de la peinture. Théoricien, Roger de Piles se révèle un critique averti par son analyse des tableaux de Rubens, une méthode postérieurement reprise par Diderot, inscrite dans le contexte de la querelle des Anciens et des Modernes qui perdurera jusqu'au XIXe siècle. De leurs côtés, les peintres travaillent sans s'en douter à l'élaboration d'un futur discours critique. Les prises de position de Poussin, Champaigne, Le Brun, avec celles de leurs confrères, qu'ils développent dans leurs conférences entre 1667 et 1681, font l'objet d'une synthèse sur les enjeux théoriques et pratiques par Henri Testelin (1616-1695), secrétaire de l'Académie et peintre.

“De leurs côtés, les peintres travaillent sans s'en douter à l'élaboration d'un futur discours critique.”

La distance prise avec les normes référentielles et catégorielles amorce une émancipation avec les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1718-1719) de Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) et les *Réflexions sur les causes de l'état présent de la peinture en France* (1747) d'Etienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771). Cependant les assises théoriques fondées sur l'invention, le dessin, la couleur, constitutifs de l'ancienne rhétorique, maintiennent la peinture dans une méthode rationnelle de connaissance (doctrine de la mimésis, imitation de l'antique) et endiguent toute interprétation personnelle. Sur ce terreau que se disputent les poussinistes et les rubénistes, Diderot introduit une idée fondamentale qui va bouleverser la perception de la peinture à partir de l'impression immédiate. Son rôle est fondamental dans la genèse de la critique d'art à laquelle il donne ses lettres de noblesse, domaine où l'avaient précédé Cochin, Caylus, Grimm. Dans ses neuf *Salons* rédigés à la demande de Grimm qui les destine à sa *Correspondance littéraire* (les *Salons* resteront confidentiels, n'étant publiés qu'en 1798,

Association et syndicat

Fondé en 1899 par Apollinaire, le **Syndicat de la Presse Artistique Française** (S.P.A.F.) ne dépend d'aucun pouvoir intérieur ou extérieur. Son indépendance financière, assurée par la cotisation de ses membres, lui permet d'agir et de dialoguer en pleine liberté. Les Sociétaires du SPAF couvrent toutes les disciplines de l'art, de l'édition, du cinéma et de l'audiovisuel, de l'architecture et de l'urbanisme, du patrimoine et des musées, du mécénat et du marché de l'art, de la musique, du théâtre, de la danse et de la photographie, de la mode et des arts et traditions populaires. Parmi ses Présidents d'honneur, on relève les noms de René Huygue de l'Académie française, de Germain Bazin et Christian Langlois, tous deux membres de l'Académie des Beaux-Arts.

L'**Association Internationale des Critiques d'Art** (A.I.C.A.) a été créée en 1949, à l'initiative du Président de la Presse artistique française, Raymond Cogniat, en réponse à un souhait de l'UNESCO basé à Paris. Elle est régie par la loi de 1901. Son rapide développement à travers le monde amènera la création d'un bureau international et d'un bureau français, ce dernier se dotant de ses propres statuts en 1970. Le bureau compte Georges Boudaille, André Berne-Joffroy, Gaston Dielh, Gérard Gassiot Talabot. L'AICA compte aujourd'hui 4000 membres de par le monde, répartis en 61 sections nationales, dont 330 membres pour la section française. Elle regroupe des critiques d'art écrivant régulièrement dans la presse ou traitant de sujets artistiques à la radio et la télévision.

En haut : Guillaume Apollinaire (1180-1918). Photo DR

après la mort de Diderot), sa critique adopte une liberté de ton et pose le problème du goût. La critique devient alors l'égale de l'esthétique, mot lancé par Baumgarten. Si Diderot reste sensible à « la grande idée », sa théorie de l'imitation a toujours partie liée avec la nature. Dans ses *Essais* sur la peinture, il énonce les principes fondamentaux de la critique en pointant la relation privilégiée entre l'art et l'homme qui tend à des valeurs spirituelles. L'imitation se double du plaisir. Platon et Aristote se rejoignent, étant entendu que, pour notre philosophe, conception et expression sont au service du vraisemblable. Reste qu'avec son obsession du théâtre, Diderot oscillera toujours entre raison et sentiment, équilibre et effusion. Il faut rappeler que depuis la reprise en 1737 des expositions régulières du Salon au Salon carré du Louvre, le climat est propice à des comptes-rendus sous de multiples formes (gazettes, pamphlets, lettres, correspondances) dans lesquels s'exprime une pensée libérée de l'Académie depuis la victoire des rubénistes. Sous l'influence de l'Angleterre (large diffusion de l'ouvrage de William Hazlitt, *On Pleasure of Paintings*, 1820) et de l'Allemagne (Meier-Graefe), le sentiment supplante la raison alors que le néo-classicisme déclenche une vague conservatrice relançant une distance critique, réaction à l'embellie pré-romantique. Tandis que Winckelmann officialise l'histoire de l'art, Diderot dans l'*Encyclopédie* développe l'idée d'une « philosophie des Beaux-Arts » dont la classification moderne, avec un chapitre réservé aux arts libéraux, inaugure une nouvelle ère. L'audience posthume de sa pensée critique accompagne celle de Gœthe, Stendhal, Théophile Gautier, Balzac (son roman *Pierre Grassou*, 1839, dans lequel il défend Ingres, Géricault, Delacroix), Zola, Huysmans, Jules et Edmond de Goncourt qui réhabilitent le XVIIIe siècle, André Breton et bien sûr Baudelaire.

Si le poète apprécie la critique contradictoire mais délibérément « partiale, passionnée, politique » de Diderot, dont les textes des Salons de 1759 et 1763 sont republiés dans la revue *l'Artiste*, fondée en 1831, Baudelaire introduit le principe fondamental sur lequel repose aujourd'hui encore la critique d'art, celui de la modernité. En quelques décennies sont balayées les théories sur l'antique de Quatremère de Quincy et l'empirisme de Locke, évincées au profit des discussions sur le goût d'Hume, du culte de la passion avec Stendhal, du tempérament avec Zola, des notions d'imagination, d'inspiration et de génie défendues en priorité par Baudelaire. Au XIXe siècle la critique bénéficie de bouleversements comme la liberté de la presse et le développement des journaux et revues illustrées, qui apportent l'information à une nouvelle classe sociale avide de se constituer une collection d'œuvres d'art. Baudelaire ne fait pas exception dans une époque où les écrivains gagnent leur vie en publiant leurs commentaires sur les *Salons* qui se multiplient, le « Salon des Refusés » de 1863 en premier. C'est en 1845 que Baudelaire publie son premier compte-rendu du Salon. Suivront le *Salon de 1846* et le *Salon de 1859* à partir desquels il construit une esthétique qui nourrit son œuvre poétique, brillamment inspirée avec les *Phares* dont l'expression, née de l'idée des *Correspondances*, éveille des sensations nouvelles par la magie mystérieuse des mots pour accompagner l'image. La notion du « beau idéal »

À gauche : Gabriel Cornelius von Max (1840-1915), Singes en juges de l'art, *1889, huile sur toile, 84,5 x 107,5 cm.*
Musée La Neue Pinakothek, Munich

Ci-dessous : Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), Portrait de Georges Wille, *1763, huile sur toile, 59 x 49 cm.*
Paris, Musée Jacquemart-André

qu'il célèbre dans son *Hymne à la Beauté* préfigure les mouvements avant-gardistes, du symbolisme au surréalisme en passant par Mallarmé, et sont autant de dérives nées du *Neveu de Rameau* dans lequel Diderot appelait de ses vœux « une école où l'on apprend à sentir ». Réunies dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), ses critiques célèbrent plus particulièrement Delacroix le romantique, Courbet le réaliste, Constantin Guys avec Manet qui incarnent la vie moderne. Le « mensonge » chez Diderot s'est mué en « artifice » chez Baudelaire.

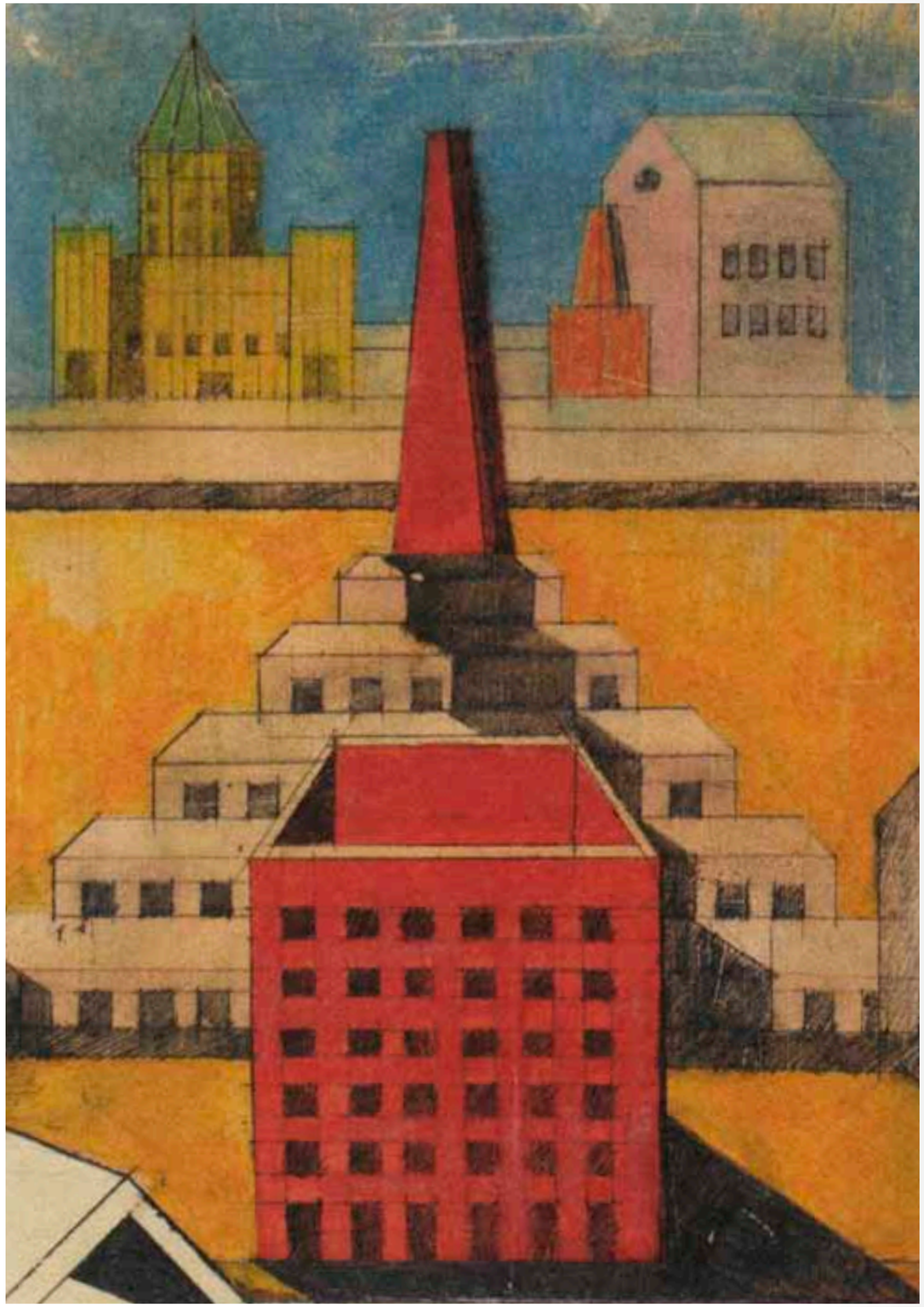
> « Il demeure que la frontière entre écrivains, historiens de l'art et critiques reste fluctuante. »

Il demeure que la frontière entre écrivains, historiens de l'art et critiques reste fluctuante. Sans oublier les artistes théoriciens et diffuseurs des grands mouvements du XXe siècle qui, tout en contribuant à définir les principes d'une grammaire plastique (Kandinski, Gleizes, Severini, Ozenfant, Lhote, Seuphor), interviennent sur la scène artistique en arbitres du goût.

La critique historique s'ouvre au XIXe siècle à une génération de critiques, devenus acteurs et complices des artistes et soutiens indéfectibles des conquêtes plastiques lors de batailles qui installent le Romantisme, le Réalisme, l'Impressionnisme, le Divisionnisme, le Symbolisme auxquels se rattachent Delécluze, Planche, Thoré-Burger, Champfleury, Castagnary, Sylvestre, C.Blanc, Burty, Duranty, Duret, Jules Laforgue, Félix Fénéon, L.P Fargue. Quant à Apollinaire, il reste indissociable de l'aventure cubiste.

C'est dans la deuxième moitié du XXe siècle que la critique affirme ses prérogatives et une indépendance qui la démarque d'une histoire de l'art, toujours prête à s'y substituer, et omniprésente avec les différentes écoles d'historiens qui se constituent en France et à l'étranger. Des nouvelles catégories d'analyse apparaissent sous l'influence des sciences humaines : psychologie, sociologie, sémiologie, existentialisme linguistique et structuralisme, participent du jugement porté sur l'œuvre proposée à toutes les convoitises de l'esprit. À l'iconologie et à la réflexion sur la forme répond l'analyse du contenu.

Face aux pressions intellectuelles, le message de l'œuvre demeure inaliénable à la sensibilité de chacun et au goût qui garde sa versatilité à défaut d'être bon ou mauvais. Aujourd'hui, dans son identité épistémologique, la critique d'art se veut au service de l'œuvre. Elle engendre une multitude de regards, d'approches, ce qui rend sa définition encore insaisissable. ◆



Aldo Rossi, Perspective Composizione, *Teatro del Mondo, Venezia, 1980,*
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.
© Eredi Aldo Rossi. Courtesy Fondazione Aldo Rossi

Critique architecturale : la grande peur

Par* Claude Parent*, membre de la section d'Architecture

Même si les architectes sont habitués depuis les années de la modernité à la lecture assidue de la presse architecturale ou de la presse quotidienne et des magazines de toute nature, même s'ils s'informent du rare discours audiovisuel, ils restent inquiets voire angoissés devant toute écriture critique à l'égard de leurs œuvres.

Soyons francs, ils ont peur car ils ne voient de la critique que le côté négatif d'une analyse censée pour eux révéler le côté faible de leur travail, ressentie toujours comme agressive, voire malveillante, quelles que soient les précautions oratoires déployées par l'auteur de l'article.

À la base l'architecte a mal, s'inquiète, il croit qu'une disgrâce peut s'ensuivre dans l'opinion de sa clientèle, donc porter atteinte à ses intérêts propres.

Cette attitude, ce réflexe négatif est insupportable dans la mesure où la critique est absolument nécessaire au développement de l'art de l'architecture, si complexe, si difficile à maîtriser comme à communiquer.

Bien au contraire, sans critique très développée, l'architecture ne pourra pas prospérer, ne pourra jamais évoluer, perfectionner son adaptation au monde, suivre ou précéder son évolution. Une architecture sans critique ne peut que s'étioler, et disparaître même, au profit d'autres moyens d'évaluer les besoins des hommes quant à leurs désirs, qu'il s'agisse de constructions ou de développement intellectuel.

La critique dans ce qu'elle a de plus intransigeant, de plus engagé, est un des moteurs essentiels de l'architecture. Quelles que soient ses erreurs, ses dérapages, on se doit donc de lui laisser le champ libre pour tout dire sans aucun ménagement, d'aiguiser un sens critique permanent, à la seule condition d'argumenter son propos. Sinon, on risque de se trouver face à la description produite par l'architecte lui-même, tombant dans le piège de l'autopromotion qui colle si bien à notre société de communication.

Face à ce piège, répétons-le, l'architecture doit, dans une totale liberté d'expression, avancer une action critique parallèle forçant l'architecte à approfondir ses recherches, à remettre en question ses certitudes du moment, à s'abriter de toute convention dans son œuvre, à se lancer en permanence dans la prise de risque qui comme chacun sait est le nerf de toute imagination.

Détecter l'imprévisible est chaque fois une obligation impérative. Ouvrir la marche vers un futur insoupçonné, qui assurément fera progresser l'architecture, est tout aussi nécessaire.

Mais l'architecte est ainsi fait qu'il est incapable de se fustiger lui-même, incapable de s'adonner à une autocritique constructive. Il lui faut donc obligatoirement se livrer pieds et poings liés à un individu a priori peu sympathique puisqu'il se trouve disposer d'une autorité, d'être en quelque sorte en situation de juge. Du coup, beaucoup d'architectes craignent l'arbitraire, cherchent à établir une connivence avec les écrivains-journalistes de l'architecture.

Ecrivains, en effet, le mot n'est pas trop fort car ces hommes doivent porter à la connaissance d'autrui, dans un langage impeccable et compréhensible, des impressions qu'ils ont ressenties au cours d'une visite circonstanciée, ravivée par l'œil du photographe, qui lui aussi a son mot à dire ou à redire sur l'ouvrage, car il dispose de trucages auxquels les architectes ne sont que trop sensibles.

> “La critique dans ce qu'elle a de plus intransigeant, de plus engagé, est un des moteurs essentiels de l'architecture.”

Ah ! La belle photo ! Prenez s'il vous plaît le profil de ce volume-là, c'est le meilleur. Et nous voilà partis dans la flagornerie sans frein ni discrétion.

J'ai mis quarante ans à accepter certaines vues de l'église Sainte-Bernadette du Banlay qui m'inquiétaient, vues qu'aujourd'hui de nouveaux photographes me font découvrir comme les plus actives. Ainsi, dans mon propre travail peuvent se glisser avec le temps des interprétations différentes. La critique peut être évolutive. Dans un premier temps, elle se doit de décrypter l'œuvre, d'en donner les clés de lecture au public, d'en deviner les intentions, les actions volontaires (ou non) sur les usagers qu'il ne faut jamais oublier dans les relations qu'ils vont entretenir avec l'architecture en question au fur et à mesure du déroulement du temps, même si, au début, ces témoins n'en sont qu'à la supputation. L'usage dont on parle de façon réelle, réaliste, se fera plus tard, beaucoup plus tard, après des années de pratique face à des us et coutumes différents. Mais si le critique est un peu perdu devant le choc d'une œuvre particulièrement violente, il devra (et cela est scientifique) replacer cet ouvrage particulier dans l'ensemble de l'œuvre. Il opère sur un seul exemple certes, mais il se doit de tenir compte de sa place dans le passé

À gauche : Arduino Cantàfora, La Città Analoga, *1973. Œuvre originale présentée à la Triennale de Milan.*
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Photo: Philippe Migeat / Georges Meguerditchian

Ci-dessus : Carlo Aymonino, Bibliothèque nationale, *Rome, 1959, projet non réalisé, en collaboration avec B. De Rossi, maquette, bois massif et placages, 37 x 93,5 x 64 cm.*
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Photo: Philippe Migeat / Georges Meguerditchian

Ci-dessous : GRAU, Paola Chiatante, Aldo Coacci, Gabriella Colucci, Roberto Mariotti et Franco Pierluisi, Cimetière de Nice, *(version 2), Alpes-Maritimes, 1983. Projet partiellement réalisé, en collaboration avec X. Marguerita, façade. Pastel et aérographe sur calque. 64 x 107 cm*
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Photo: Philippe Migeat / Georges Meguerditchian

de l'architecte. Il doit non seulement initier autrui à la compréhension de l'exemple proposé, mais aussi l'inscrire dans le développement général du travail de l'architecte.

C'est pour cela qu'on peut aimer davantage ceux qui sont à la fois historiens et critiques, car ils seront certainement plus justes, plus précis que ceux qui jugent sur l'instant.

Il faut se pencher sur cette attitude car elle est rare en France, comparativement par exemple à l'Italie qui, au nom d'une pensée commune des architectes, a facilité l'existence de groupes très actifs qui ont amorcé une tendance générale comme le montre au Centre Pompidou la magnifique exposition « Tendenza » organisée par son commissaire Frédéric Migayrou, lequel s'avère être correspondant de notre Académie, section Architecture.

Il suffit de faire le tour de cette exposition pour comprendre et suivre le développement de la notion d'une *critique architecturale*, dans le plus grand sens du terme, qui a accompagné les architectes italiens avec les peintres, les sculpteurs et les théoriciens pendant vingt à trente années de création. En conduisant l'architecture au-delà de la critique sociale, pourtant fort vive à cette époque, vers un mouvement artistique d'ensemble qui a galvanisé le pays tout entier. Il s'agissait de pousser à son paroxysme la pensée, l'idée d'une ville, dans ses règles urbaines sur la forme comme sur la couleur, et de devenir adepte de la plus grande modernité tout en respectant une lecture nouvelle du passé.

> « Il s'agissait de pousser à son paroxysme la pensée, l'idée d'une ville, dans ses règles urbaines sur la forme comme sur la couleur. »

En France, à ce moment, rien de semblable. Une charte d'Athènes essoufflée, des héros isolés comme Ozenfant ou comme notre Le Corbusier qui trouvait réponse à tout avant que l'on ait eu le temps de lui poser la moindre question.

Certes, notre avant-garde fut forte, mais se présentait toujours comme éparpillée, comme une somme de coteries qui se combattaient avec leurs critiques attitrés, sans autre lieu de cohésion dans le combat que la chasse aux Beaux-Arts du moment.

Pendant ce temps, l'Italie essaimait, en Espagne avec Zevi, puis aux Etats-Unis où elle a pris tellement racine qu'elle nous a conduit au post-modernisme : hélas. Mais comment juguler et conduire une passion ? Quand Schein et moi, à 20 et 25 ans, allions voir à Milan la Casa Velasqua, nous revenions étourdis. Nous rencontrions Rogers et Peressutti. Nous lisions leurs revues combattantes, *Domus* de Gio Pionti et surtout l'indestructible *Casabella* et la fragile *Edilizia Modera.*

Il s'agissait de revues vivantes, agressives, combattantes, pas de l'*Architecture d'Aujourd'hui* d'André Bloc qui était le défenseur absolu du mouvement moderne dans sa globalité, le livre de la loi, alors que ces revues italiennes étaient l'arme de pointe des architectes italiens car elles pratiquaient en accord avec eux une permanente analyse critique et les accompagnait avec les artistes. L'Italie s'attaqua aussi à la Grande-Bretagne, où *Archigram* prit le relais critique, et enfin aux pays nordiques et aux Pays-Bas.

Voilà ce qu'est une critique nécessaire, une alliée certes mais sans faiblesse pour les architectes. Une violence pour porter les idées jusqu'à leur point culminant. Jamais le moindre accommodement. S'intégrer à la créativité, faire partie de la réflexion de base. Voilà pourquoi il faut croire en l'Italie. Pour l'architecture, elle est toujours là pour lancer une révolution. Cette « Tendenza » fut une immense aventure qui ravagea non seulement Rome et l'Italie mais le monde entier.

On peut dire aujourd'hui « Nous y étions » comme les vieux briscards parlent de leurs guerres. Dire que « J'y étais », que j'en suis encore heureux et en demeure troublé. Presque tous les acteurs de cette époque ont disparu, mais si vous ne croyez pas cette légende de la critique active que je viens de vous raconter, il ne vous reste plus qu'à vous procurer le catalogue de l'exposition « Tendenza » au Centre Pompidou. ◆

La critique musicale : à quoi bon ?

Par* Gilles Cantagrel*, musicologue, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Entendons-nous bien. La critique est plurielle, et le terme même de « critique » recouvre en musique deux exercices bien différents, que l'on pourrait nommer la critique scientifique et la critique événementielle.

Par analogie avec la critique d'art, j'entends par « critique scientifique » tout commentaire relevant de la discipline musicologique. Procédant par l'analyse des divers composantes de l'objet sonore, elle étudie la genèse et la réalisation de l'œuvre, son éventuel recours à une symbolique (Monteverdi, Bach), à un argument (Berlioz, Stravinsky), voire à un crypto-langage (Schumann, Messiaen), son esthétique et sa réception, selon les méthodes de l'exégèse. En ce sens, elle est une herméneutique. Ces travaux font l'objet d'articles de fond dans des publications spécialisées. Ainsi, à titre d'exemple en langue française, la *Revue française de musicologie*, la *Revue d'analyse musicale*, la revue *Contrechamps* ou la *Revue musicale de Suisse romande*, et de façon générale les actes de colloques et de séminaires. Ces travaux s'étendent de l'analyse des sources historiques et des traités anciens à l'étude des écritures et techniques nouvelles, incluant le recours à l'informatique dans l'acte de la composition.

Mais ce que l'on entend généralement par le terme de critique musicale, ici nommée « critique événementielle », est simplement le commentaire jour après jour d'un événement de la vie musicale, récital, concert, opéra, création d'une œuvre nouvelle, parfois accompagné d'un entretien avec un artiste ou un auteur, ce dont on prend connaissance par l'écrit, l'audiovisuel ou l'internet. Du billet d'humeur au débat d'idées et à l'article solidement argumenté, ce commentaire est assorti d'un jugement qualitatif, voire de réflexions plus générales sur la vie musicale.

Or la critique musicale est un exercice beaucoup plus difficile qu'on veut bien le dire. Elle demande des connaissances, de la sensibilité et du goût, une grande expérience, aussi, à défaut de pouvoir prétendre à quelque objectivité. Est-ce d'ailleurs nécessaire, quand il s'agit d'abord d'une affaire de goût ? Charles Baudelaire a commenté les Salons de peinture, mais aussi quelques concerts dans des articles pénétrants – il est l'un des premiers admirateurs de Wagner en France, quand le Tout-Paris mondain le conspue. Baudelaire, donc, écrit en 1846 : « Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue qui ouvre le plus d'horizons ».

Aujourd'hui, le public mélomane à qui s'adresse la critique souhaite une information rapide sur l'actualité, et autant que possible objective plus que passionnée. Découvrir des talents inconnus, suivre la carrière des grands interprètes, s'informer sur les œuvres nouvelles. Peut-être également suivre l'évolution de l'interprétation musicale et de la création. Dans les faits, la critique répond-elle à ces nécessités ? La question se pose, à voir la part toujours plus exiguë qui lui est accordée dans les médias au regard de ce qu'elle était il y a un siècle, à l'exception du monde *visuel* de l'opéra. Et en effet, à quoi bon commenter a posteriori un événement unique et éphémère ? Le critique d'art peut jouer un rôle prescriptif en matière d'exposition, de pièce de théâtre, de sculpture, d'architecture ou de livre, pas le critique musical – à l'exception toutefois du domaine du disque. Comme le livre, le disque se veut promis à une longue carrière, et l'amateur demandera au critique de l'éclairer sur les qualités d'un enregistrement pour orienter son choix. Toujours et nécessairement subjectif, le commentaire critique peut cependant lui proposer un certain nombre d'informations objectives.

> « Aujourd'hui, le public mélomane à qui s'adresse la critique souhaite une information rapide sur l'actualité, et autant que possible objective plus que passionnée. »

Reste l'épineuse question du commentaire de la création contemporaine, qui devrait être la fonction principale de la critique musicale. Le formidable sottisier des erreurs d'appréciation des œuvres nouvelles depuis deux siècles – sottises, du moins, selon notre approche actuelle avec le recul du temps –, de la part de commentateurs souvent insuffisamment informés ou compétents, a conduit aujourd'hui bien des journalistes à se cantonner prudemment dans des propos lénifiants de type impressionniste plus que réellement argumentés. N'empêche que la récente création du premier opéra du jeune compositeur britannique George Benjamin, *Written on skin*, a pu faire l'unanimité du public et des critiques.

Et si en pareil cas, le meilleur des critiques était lui-même un artiste, voire un compositeur ? L'histoire ne manque pas d'exemples significatifs. En 1894, la première audition du *Prélude à l'après-midi d'un faune* d'un jeune musicien à peine connu nommé Claude Debussy reçut un accueil triomphal, au point qu'il fallut rejouer sur-le-champ l'œuvre en « bis ». Moins de dix ans après, en 1902, au lendemain de la création de l'opéra *Pelléas et Mélisande*, ouvrage lyrique radicalement neuf, le journaliste Camille Bellaigue, célèbre critique du *Figaro*, peut affirmer tout à trac au sortir de la première représentation que « la musique de M. Debussy ne fait pas beaucoup de bruit, mais un vilain petit bruit ». Quelques semaines plus tard, le compositeur Paul Dukas, qui a pris entre-temps le loisir d'étudier la partition, consacre dans les colonnes du *Temps* une très longue étude à l'ouvrage, déclarant que le directeur de l'Opéra-Comique vient de « monter un chef-d'œuvre ». Regardons la chronologie : le poétique « drame lyrique » *Pelléas et Mélisande* est contemporain du « roman musical » réaliste de Gustave Charpentier, *Louise*. On comprend bien la difficulté pour le critique musical, porte-parole des goûts dominants, bons ou mauvais, des lecteurs dont il est le truchement, d'apprécier à sa juste valeur l'un et l'autre ouvrages, si honnête veut-il demeurer.

Gardons-nous donc de moquer telle critique ou d'encenser telle autre. Toutes, à un titre ou à un autre, offrent un reflet de l'opinion publique, reflet des goûts d'une société, d'une époque et souvent de leurs ambiguïtés. Et toutes informent donc l'historien, non seulement sur la réception des œuvres qu'elles relatent, mais plus généralement sur le goût musical d'un moment de la vie de la société. Plus vaine assurément que la critique scientifique du musicologue, la critique événementielle du journaliste, toujours utile pour l'historien, peut lui devenir un précieux outil d'investigation. Il faudra bien qu'un jour, à la lumière de tout ce que l'on a pu écrire au fil du temps, des rejets comme des adorations, on entreprenne d'étudier cette *Histoire du goût musical* qui reste à écrire. ◆

Honoré Daumier, L'orchestre pendant qu'on joue une tragédie, *planche n° 17 de la série des Croquis musicaux, 1852, lithographie, état unique, avec la lettre, épreuve sur blanc provenant du dépôt légal, 26,1 x 21,6 cm, publiée dans* Le Charivari, *le 5 avril 1852.*
BnF, Estampes et Photographie, Rés. Dc-180b (46)-Fol.

« Ils sont nos chiens de garde »

Par **Paul-Louis Mignon**, ***Président d'honneur de la Société d'histoire du théâtre, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts***

L'acte critique du théâtre a la particularité de se produire dans le vivant de la représentation, dans la confrontation directe de l'œuvre dramatique, de son interprétation scénique et, dans la salle, de ce qu'en perçoit, ce que ressent le spectateur critique. Un troisième facteur peut intervenir qui risque d'influer sur le jeu des uns et l'esprit des autres : l'atmosphère qui se dégage du rassemblement des personnalités multiples du public soumises aux événements extérieurs ou à des préoccupations intimes. En coulisses, on entend : « Ce soir, le public est bon… Ce soir, il est mauvais ! ». Louis Jouvet assurait qu'à l'apercevoir par un trou du rideau avant que soient frappés les trois coups, il savait s'il serait bon ou mauvais. François Périer, repérant des poches de résistance à la comédie dans l'attention de certains spectateurs, ne manquait pas de modifier son jeu tant qu'il n'avait pas réussi à en avoir raison. Ce qui pouvait infléchir ce que les répétitions avaient établi et la comédie elle-même.

Quand la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault créa *La Répétition ou l'amour puni* de Jean Anouilh au Théâtre Marigny, la réussite n'était pas assurée malgré la renommée de l'auteur alliée à celle des interprètes. La « première » mondaine ne suscita que des applaudissements polis. Jean-Louis Barrault entrevit aussitôt l'échec. Le lendemain, il arpenta nerveusement les abords du théâtre, « désespéré, rageant, pleurant, au bord de la crise de nerfs ». Le bruit courait d'un spectacle manqué lorsque les critiques prirent place au milieu d'un public anonyme et, reflétant dans leurs articles, un vif plaisir partagé, décidèrent d'un long succès.

Dans ce qu'on peut appeler sa formation, le critique, au-delà des connaissances, historiques, techniques, de l'ouverture d'esprit et la lucidité nécessaire, doit apprendre à reconnaître et à cerner cet étrange organisme qu'est le phénomène théâtral. Il oblige à le considérer, non avec le regard distant de la curiosité, mais à le pénétrer de l'intérieur, par l'étude de ses composantes telles que les ordonne le metteur en scène – en somme une connaissance pratique du métier. Du choix de la pièce et du sens d'un répertoire, de la musique qu'implique l'ouvrage, à l'architecture de la scène et sa décoration en passant par l'interprétation et le bien-fondé de la distribution des rôles. Rien ne doit être négligé.

> « Le bruit courait d'un spectacle manqué lorsque les critiques prirent place au milieu d'un public anonyme… »

Scène de La Cantatrice chauve *d'Eugène Ionesco dont la première eu lieu au théâtre des Noctambules, en 1950, dans une mise en scène de Nicolas Bataille.* Photo DR

D'autant que la susceptibilité de l'artiste, si profondément engagée dans sa démarche, génère facilement des malentendus et, parfois, des conflits.

Il se sent atteint dans son honneur. J'ai été le témoin de violences, d'humeurs qui entraînaient tel auteur, tel directeur, tel interprète, à chercher l'occasion de gifler l'impertinent, sinon même, dans un passé heureusement lointain, à le provoquer en duel !

Cet écran d'incompréhension, artistes et critiques s'accordent pour en limiter les effets. Car il risque d'hypothéquer le dialogue essentiel entre eux.

Un écrivain russe, auteur réputé de nouvelles, était tenté par l'écriture dramatique. Ne se plaignait-il pas : « Il n'y a pas de critique. Si nous avions un critique, je saurais que j'ai créé un matériau (bon ou mauvais, peu importe), que je suis nécessaire aux gens qui se sont consacrés à l'étude de la vie. Et je saurais pour quoi je travaille ». Il s'appelait Anton Tchekhov. Il allait composer *Les Trois sœurs*, *La Mouette*, *Oncle Vania* et *La Cerisaie*.

Dans l'entre-deux guerres, la grande réforme théâtrale conduite, en France, par le Cartel des metteurs en scène, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty et Georges Pitoëff, dans le sillage de Jacques Copeau, le fondateur du Théâtre du Vieux-Colombier en 1913, incita maints critiques à soutenir leurs efforts, en toute indépendance. Charles Dullin lançait : « Les critiques ne sont pas assez sévères ». Il entendait qu'une juste sévérité l'obligeait à aller plus avant dans l'accomplissement de ses projets ; les critiques devenaient des partenaires. Il soulignait la responsabilité de l'exercice critique et les devoirs qu'elle commande, excluant une complaisance qui mettrait en cause la critique elle-même. Louis Jouvet venait d'être étrillé pour son interprétation du *Tartuffe* de Molière ; quelle pouvait être sa réaction ? Je l'interrogeai. La réplique jaillit, brusque, comme il en avait le talent dans la vie comme en scène ou au cinéma : « Ils sont nos chiens de garde ! ». C'est le bien-fondé de sa recherche qui était mis en question. À lui d'y réfléchir.

Ce souci de compréhension ou de coopération souhaitable ou possible justifiait le développement de l'analyse et des nuances que permettait, aux premières décennies du XXe siècle, le feuilleton hebdomadaire des grands quotidiens. C'était encore l'époque où le théâtre occupait une place privilégiée dans la vie des loisirs et de la culture. L'article était attendu, s'il était bon, il passait pour un facteur de vente.

> « C'était encore l'époque où le théâtre occupait une place privilégiée dans la vie des loisirs et de la culture. »

Déjà, à la Libération, la pénurie du papier, l'importance prise par le cinéma et la télévision amenèrent la presse à réduire la place du théâtre dans les colonnes consacrées aux spectacles. Elles favorisèrent la formule à l'emporte-pièce des comptes-rendus dont la vivacité et les bons mots ne manquaient pas d'irriter les directeurs de théâtre qui n'en percevaient que les effets commerciaux négatifs. Certains estimèrent opportun de reconsidérer les règles qui présidaient aux relations des directeurs et des critiques, de supprimer les présentations à la presse qui réunissaient l'ensemble de la profession. À supposer qu'ils subissaient des influences de leurs confrères, ce que contredisait la diversité des jugements publiés. Ils décidèrent de recevoir séparément les critiques au long des représentations. Le dialogue des artistes et artisans du théâtre et les critiques risquait de s'y diluer.

L'activité théâtrale issue de l'Occupation et de la Libération a été transformée par l'aménagement de petites scènes face aux grandes salles et au répertoire traditionnel, et la naissance des dramaturgies qu'elles ont servies. Un nouveau théâtre traduisait les désarrois de l'humanité confrontée aux horreurs et absurdités de la Seconde guerre mondiale. Il avait nom Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Samuel Beckett… De *La Cantatrice chauve* à *En attendant Godot*, la critique se partagea, les uns les rejetant, les autres s'en faisant les ardents défenseurs. Il faudra aux détracteurs plus de dix ans, et la création de *Le Roi se meurt* de Ionesco, pour reconnaître la singularité et la richesse de ces œuvres.

Si le débat de la création théâtrale et de l'esprit critique venait à s'interrompre, c'est la création elle-même qui serait menacée. ◆

Architecture : qu'est-ce que vous avez voulu me dire ?

Par* François Chaslin*, critique d'architecture, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Critique architecturale : je parle d'une activité en train de disparaître, du moins sous sa forme classique, celle de la critique de presse. Ceci sous les assauts conjugués de la communication, d'une nouvelle conception du droit de juger et de l'éclosion d'une sphère d'information et de discussion inédite, celle d'Internet, nébuleuse, brouillonne, parfois virulente mais peu stabilisée.

À vrai dire, la critique court les rues, dans nos impressions, nos conversations, nos émotions et nos rouspétances. Elle règne dans les écoles, avec le jugement des enseignants. On la trouve à l'œuvre dans certains écrits, dans au moins une revue en France, intitulée d'ailleurs *Criticat*. Mais elle s'est absentée de la presse écrite. Non seulement des quotidiens ou des hebdomadaires nationaux, mais aussi bien des revues professionnelles, sauf peut-être le mensuel *D'A*.

Jamais très florissante, elle a existé pourtant (au *Monde*, à *Libération* un temps, au *Quotidien de Paris* autrefois, dans les pages d'*El Pais*, du *New York Times* ou du *Guardian*). L'administration avait encouragé ce mouvement en instituant en 1980 un Grand prix national de la Critique pour faire pendant à celui de l'Architecture qui avait été créé cinq ans plus tôt : on le décerna douze fois puis on n'en entendit plus parler.

Dans la presse sont apparus certains changements. Le critique, le billettiste, le *columnist* anglo-saxon sont cantonnés à des domaines précis : actualité politique, littérature, théâtre et cinéma, encore que pour cette industrie, grande pourvoyeuse de recettes publicitaires, la contribution du critique soit noyée sous les pages de promotion des films, les comptes-rendus de tournage, les dithyrambes, les portraits ou les entretiens avec les acteurs.

Le journaliste n'est que rarement ce qu'on se figure qu'il était naguère : un enquêteur en gabardine. Le plus souvent rivé à son ordinateur, il met en forme, il resserre, sous la forme d'articles calibrés aux usages de son propre « organe » de presse, des informations qu'on lui délivre en même temps qu'à tous ses confrères : à la même date, durant le même voyage de groupe, avec le même dossier de presse et le même laps temps concédé pour les interviews. Les articles doivent être courts, alléchants, bien titrés et illustrés d'images attrayantes afin que les pages pétillent : ce sont des leurres, des relais d'informations, voire de publicité, ils ne proposent aucune opinion.

« Nous sommes des pédagogues », croient-ils. « Nous sommes des passeurs », se consolent-ils parfois, d'un qualificatif auquel s'accrochent des lambeaux de pensée magique : des « passeurs ». Ceci plutôt qu'avouer qu'ils ne sont plus qu'un maillon de la chaîne de la communication, eux qu'on balade en maigre troupe dans des trains qui partent tôt le matin et reviennent juste à temps le soir même pour éviter le coût d'une chambre d'hôtel, eux à qui on ne rembourse même plus le taxi qui les conduit à la gare, eux qui font tapisserie dans les cérémonies d'inauguration pour que leur nombre et leur notoriété d'ailleurs très relative flatte l'ego des politiques. Ils sont une sorte de claque, ils ajustent des courroies de transmission, ils règlent les rouages d'une mécanique bien huilée. Ils sont des « prescripteurs » disent des critiques littéraires éditeurs et libraires. Ils partagent au fil des ans les déjeuners durant lesquels sont ressassées entre eux les sempiternelles questions de la corporation et ils rapportent de leurs déplacements une sacoche imitation cuir, frappée aux armes du département, et un stylo à bille fuschia aux formes boudinées.

> “ Beaucoup de journalistes sont devenus des condensateurs, des rédacteurs de brèves. ”

Leurs articles sont courts, disais-je. Nous sommes passés à de toutes autres pratiques de lecture. Comparons à trente ans de distance ce que signifie une pleine page. Voici deux articles de *Libération* : la mort de Michel Foucault à l'été 1984 (douze pages) et celle de Chris Marker, cet été (cinq pages). Avec la surface accordée à l'illustration et à l'appareil graphique, le poids de chacune a considérablement diminué, passant de 12 ou 14 000 caractères typographiques à 8 000 environ. Et encore est-ce beaucoup pour l'époque puisque le « gazouillis » des *tweets* (dont on connaît l'écho) est plafonné à 140 caractères par message. Voici la rubrique *Débats* du *Monde*, grise de texte et sans aucune illustration, elle accueille encore dans les 15 000 signes, ce qui reste appréciable.

Reste que la page contemporaine doit être aérée, appareillée de tout un jeu de titres, intertitres, exergues et encadrés, et très illustrée. Le raisonnement doit être plus succinct. Beaucoup de journalistes sont devenus des condensateurs, des rédacteurs de brèves. Ceci dans une période d'extraordinaire inflation de l'événement, qu'il s'agisse d'inaugurations d'édifices, d'expositions, d'ouvrages et opuscules (le plus souvent à compte d'auteur). Evénement qui est prioritaire car il est entouré du travail de véritables bataillons d'attachés de presse, qui encadrent le troupeau des journalistes, les pressent et les relancent ensuite. Evénement qui est prioritaire aussi parce qu'il est encadré de deux dates : une date d'éclosion (que le média ne doit pas rater, et à ce titre n'importe quel festival ressemble à la floraison des cerisiers au Japon) et une date de péremption. L'événement est à consommer. L'architecture est plus pérenne.

Eduardo Souto de Moura, entassement à la manière de ruines antiques des poteaux de béton armé de sa propre réalisation du début des années 1980 : le marché couvert de Braga, démoli en 2001.
Croquis de François Chaslin

Le texte fera l'objet de tentatives d'intimidation. Certains services de presse demanderont à le lire avant d'envoyer les photographies, ce qui gêne particulièrement les magazines professionnels : sans illustration, pas d'article publiable en ces temps du primat de l'image. Et cette photographie elle-même doit avoir l'aval de l'artiste, ici l'architecte, et du propriétaire du lieu, en respect de leur droit à l'image. Elle est « cadrée » au sens propre, prise à tel endroit précis, avec telle lumière, par un photographe assermenté et payé par l'architecte ; elle ne peut donc pas être critique (les témoignages que j'ai reçu de professionnels actifs dans les années vingt ou trente m'ont d'ailleurs convaincu de ce qu'il en a toujours été ainsi).

Une autre des difficultés de la critique tient au moment que nous vivons. Un moment d'éclectisme intellectuel et artistique où les conflits (par exemple la grande guerre des modernes contre les postmodernes) sont un peu retombés et où l'on ne s'écharpe plus sur des questions essentielles, sociales ou idéologiques par exemple. Les vedettes que s'arrachent le monde de la mode, les institutions culturelles aussi bien que l'urbanisme et les élus locaux en quête de retombées de marketing se valent : c'est strictement une question de goût ou de circonstance.

Oui mais pourquoi, même si les jeunes générations d'architectes argumentent peu, moins que leurs aînés en tout cas, pourquoi donc, tenant compte de ce l'on a formé des centaines de clercs, de professeurs, de chercheurs, d'experts en sciences molles (disciplines critiques, en théorie), pourquoi ce sentiment désenchanté, qui semble partagé ? Peut-être parce que l'architecture elle-même, qu'elle soit bonne ou mauvaise et pour des raisons qui la dépassent, a peu à nous dire.

Il me revient à ce propos un moment d'une conversation radiophonique de Le Corbusier avec Georges Charensol. C'était il y a un demi-siècle, le premier novembre 1962. Le vieil architecte parlait de son projet du Carpenter Center sur le campus de Harvard : “ Il y aura du béton chic et impeccable et puis du béton mal fichu. Ce qui reste, c'est ce qu'il y a d'architecture dedans. Tout le problème est là-dedans : Qu'est-ce que vous avez voulu me dire ? » ◆

La musique est-elle « critiquable » ?

Par* François Porcile, *réalisateur, écrivain et musicologue

« Les artistes font des yeux neufs, les critiques des lunettes », estimait Paul Eluard. Mais quand les artistes eux-mêmes se transforment en critiques, que se passe-t-il ? Force est de reconnaître qu'en matière de musique, les critiques les plus pertinents ont souvent été des compositeurs : Hector Berlioz, Robert Schumann, Claude Debussy, Paul Dukas, et plus tard Paul le Flem, Georges Auric, Virgil Thomson (« Redouté comme Staline », disait Francis Poulenc) ou André Boucourechliev.

Une position parfois incommode de juge et partie, qui bénéficiait toutefois d'un avantage incontestable : la compétence. Alors que n'importe quel littérateur pouvait s'instaurer du jour au lendemain critique de cinéma, on hésitait à s'engager sans bagage suffisant dans la critique musicale. Comme on risque la foudre des professionnels, autant s'entourer de paratonnerres. Le rusé Willy s'adjoignait souvent les services d'un « nègre » nommé Vincent d'Indy... De telles précautions n'ont plus tellement cours aujourd'hui.

Cela précisé, D'Indy, tout compétent fût-il, n'était pas à l'abri de fâcheuses erreurs de jugement, lui qui considérait par exemple *Pelléas et Mélisande* comme une œuvre sans avenir, parce que « sans forme ». Compétence ne signifie donc pas infaillibilité, et peut même se doubler d'un aveuglement certain, témoin l'acharnement de Pierre Lalo, le critique du *Temps*, contre le jeune génie de Maurice Ravel. On pourrait ainsi aligner quantité de bévues, commises par des censeurs qui en leur temps ont pu cependant faire et défaire bien des carrières et des réputations.

Car ces redoutables aristarques jouissaient d'un pouvoir proportionnel à la place qui leur était offerte dans les journaux de l'époque, une place que les journalistes musicaux actuels considéreraient avec envie. Où sont les « rez-de-chaussée » du *Temps* où un Florent Schmitt pouvait déverser sa bile à loisir ? Et plus près de nous, la double page de Jacques Bourgeois dans *Arts*, les colonnes musicales confiées à Claude Samuel dans *L'Express*, ou la page entière de Maurice Fleuret dans *Le Nouvel Observateur* ?

De nos jours, les critiques musicaux feraient penser à des ours polaires accrochés à un morceau de banquise qui fond lentement au soleil. Dans un espace qui se réduit à vue d'œil, la critique musicale perd de sa raison et même de son utilité, sinon promotionnelle. Les comptes-rendus (élogieux) de concerts servent au mieux à étoffer les « press-books » des agents artistiques, interprètes et – parfois – compositeurs.

Par rapport à la critique dramatique, littéraire ou cinématographique, la critique musicale souffre du handicap d'être la plupart du temps rétrospective, et de devoir rendre compte d'événements éphémères. C'est seulement quand un spectacle lyrique ou chorégraphique bénéficie d'un certain nombre de représentations étalées sur un assez large calendrier, que la critique peut encore influer sur le remplissage de la salle. Sinon, les brefs commentaires, à rebrousse-poil ou dans le sens du poil, de concerts passés pèsent bien peu dans le torrent de la vie musicale.

Il reste toutefois un domaine où la critique a son mot à dire – principalement dans les revues spécialisées –, c'est la chronique des disques, ne serait-ce que pour canaliser utilement un flux de parutions dont on s'interroge souvent sur l'hypothétique rentabilité. Mais, en l'occurrence, la presse écrite se trouve ici désavantagée par rapport à la radio où l'on peut confronter plusieurs interprétations d'une même œuvre. Ce qui fit la gloire d'une émission créée au temps du 78 tours par Armand Panigel, religieusement suivie le dimanche, pendant des décennies, *La Tribune des critiques de disques*, qui dut une large part de son succès à un brillant tribun dont l'éloquence le disputait à la mauvaise foi : Antoine Goléa. Mais l'objectivité des jugements – si tant est qu'on puisse être « objectif » en la matière – se trouvait néanmoins biaisée par le fait que Panigel annonçait à l'avance le nom des interprètes. Quand François Hudry reprit le titre à la fin des années 2000 (et suivant le principe inauguré par Frédéric Lodéon pour *Le pavé dans la mare*), il adopta l'écoute « à l'aveugle », procédé équitable qui réserva d'étonnantes surprises. Un exemple savoureux : commentant tel enregistrement du *Concerto à la mémoire d'un ange* d'Alban Berg, un invité regrettait l'absence « d'un véritable chef ». Il s'agissait de Pierre Boulez !

Boulez fut précisément l'un des plus terribles ayatollahs de l'histoire de la critique, à la suite des Paul Collaer, Aloys Mooser et autres Hans Heinz Stuckenschmidt. Ces critiques-là s'étaient à leur époque investis d'une mission : défendre la modernité contre l'emprise toujours puissante du néo-classicisme et de la tradition. La critique, considérée comme une arme, trouvait alors sa justification dans l'excès, qu'il s'agisse de louange ou de dénigrement. L'esprit de chapelle étant la marque de fabrique du milieu musical français, la polémique faisait rage dans les camps adverses, avec une égale violence. Le temps a fait son œuvre, et les premiers détracteurs de Messiaen se sont couverts de ridicule. En revanche, combien de dithyrambes à propos d'œuvres disparues dans les oubliettes ? Avec le recul, entre les encenseurs béats de Schmitt ou Sauguet et l'archer Boulez décochant ses flèches sur tout ce qui n'est pas « sériel », c'est évidemment le talent ravageur de ce dernier que l'on retient.

En la matière, l'outrance se révèle plus efficace que la « mesure », autre qualité française, paraît-il. Faut-il que la critique soit méchante ? Oui, à tout le moins sévère. Avec les risques que cela entraîne parfois. L'époque n'est plus aux duels, mais souvenons-nous de Bernard Gavoty / Clarendon (critique du *Figaro*) giflé par le pianiste Niedzelski, ou récemment encore le crachat de Jean-Philippe Bec aux pieds de Pierre Gervasoni, critique au *Monde*. S'exerçant ainsi sur un terrain dangereux, la critique doit aussi se méfier des pièges possibles, des duperies (tel critique somnolant lors du premier récital parisien de Nikita Magaloff à qui l'on fit croire « qu'elle portait une superbe robe verte ») comme des comptes-rendus hasardeux (l'absence à tel concert dont le programme a été modifié au dernier moment).

> « Faut-il que la critique soit méchante ? Oui, à tout le moins sévère. Avec les risques que cela entraîne parfois.. »

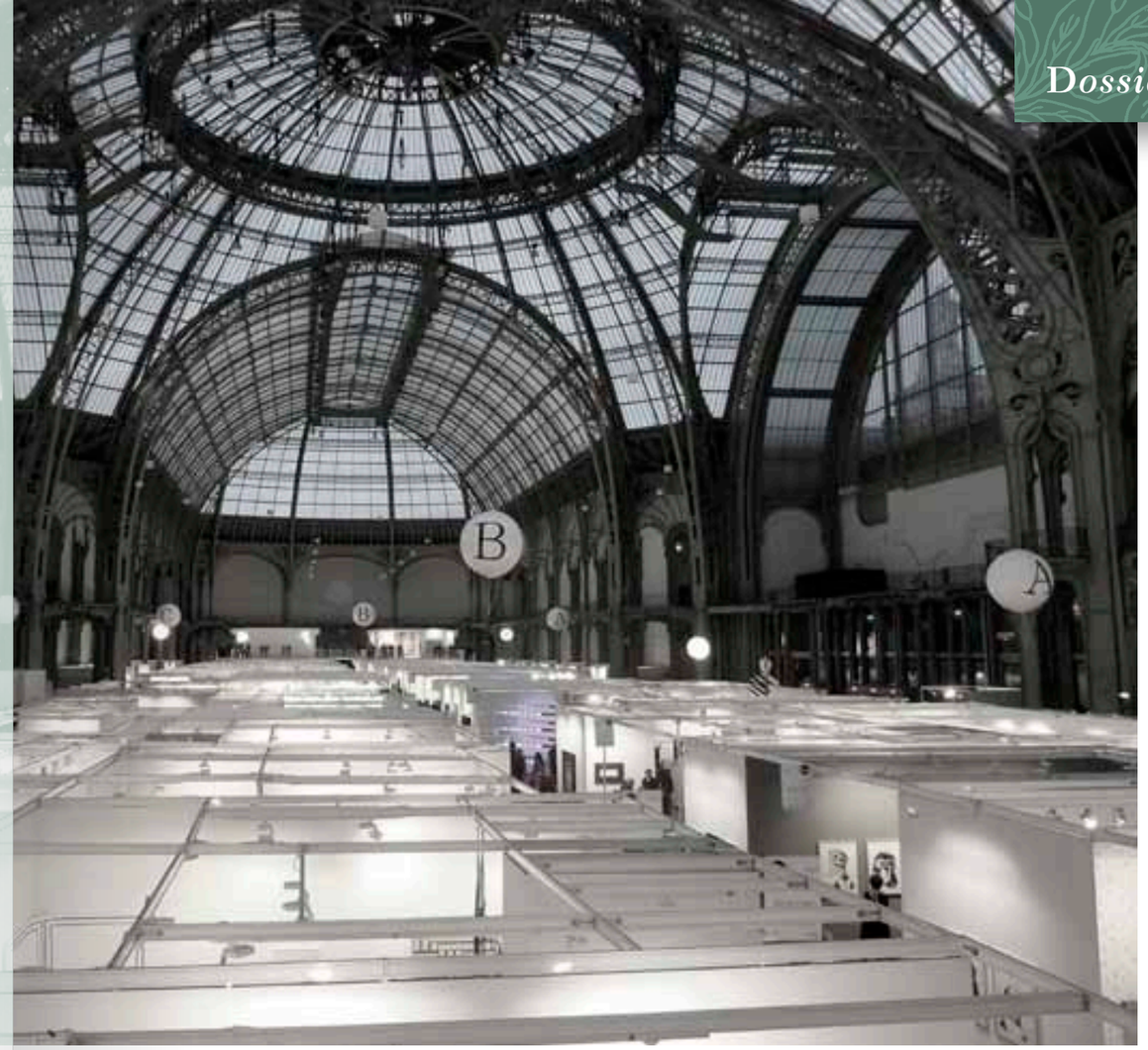
Quoi qu'il advienne, et depuis des lustres, un travers majeur dont le critique musical ne se débarrassera jamais, c'est de ne pouvoir faire l'économie d'un jeu de mots facile ou assassin : Après « Pédéraste et Médisance », « Le massacre du printemps » (Louis Laloy), « Le crépuscule du dieu » (Emile Vuillermoz à propos de la « dérive sérielle » de Stravinsky), « Ohana au plus haut des cieux » (Xavier Lacavalerie), « Schmitt vainqueur du derby des psaumes » (Willy), « Turangalimatias » (Henri Sauguet à propos de *Turangalila symphonie* de Messiaen), etc..

Mais, en matière d'exécution lapidaire, aucun critique ne pourra surpasser Robert Schumann en férocité et brièveté, dont le compte-rendu de la création du *Prophète* de Meyerbeer se limitait à un dessin : une pierre tombale surmontée d'une croix, avec pour épitaphe « Le Prophète. 1849 ». ◆

À gauche : Portrait de Robert Schumann et l'acte IV, scène 2, de l'opéra de Giacomo Meyerbeer, Le prophète, *lors de la première, le 16 avril 1849, extrait de* L'Illustration *du 24 avril 1849.*

La critique d'art aujourd'hui

***Par* Harry Bellet,**
***chef adjoint du service culture du journal* Le Monde**



On aimerait paraphraser Georges Clémenceau et pouvoir écrire : « le meilleur dans la critique, c'est quand on monte l'escalier ». Las, le temps de la bohême est terminé, et il est bien rare de découvrir un génie dans une mansarde. Pas parce qu'ils n'existent plus : avec près de trente mille artistes inscrits à la sécurité sociale en France, ou environ cent quarante mille – estimation des sociologues – en activité dans la seule ville de New York, il y a statistiquement des talents méconnus. Et qui, toujours statistiquement, risquent de le demeurer longtemps. Car le critique d'aujourd'hui n'a, à nouveau et pour la dernière fois, statistiquement, que fort peu de chance de les rencontrer un jour. Heureuse l'époque où Diderot se plaignait de ce qu'il y avait deux mille tableaux au Salon, et craignait de ne point pouvoir guider ses lecteurs dans une telle profusion ! L'équivalent parisien actuel du Salon, la Foire internationale d'art contemporain (FIAC), annonce 2980 artistes, et des œuvres plus nombreuses encore, pour son édition 2012. Et il ne s'agit que d'un parmi environ cent cinquante événements, foires où biennales, d'importance similaire qui se déroulent dans le monde durant une seule année.

Car il est loin le temps où la vie d'un critique s'écoulait le long de la Seine. Dans les années 1950, une bonne paire de souliers suffisait à leur bonheur. Trois revues (*Arts*, *Art d'Aujourd'hui* et *Cimaise*) permettaient aux jeunes (Michel Ragon ou Pierre Restany dans le dernier cas) de faire leurs dents, de lancer leurs poulains et d'éreinter ceux des confrères. Tous les journaux, de *Combat* aux *Lettres Françaises*, ouvraient largement leurs colonnes à d'autres. *Le Monde* s'honorait de la plume d'André Chastel, lequel ne dédaignait pas se frotter, parfois jusqu'à l'étincelle, à l'art de son temps. Le critique était puissant, parfois redouté. Et surtout, il était engagé. Au point qu'on en vit un, Pierre Restany, non pas associer son nom à un mouvement, la chose est banale, mais le créer de toute pièce comme il le fit le 27 octobre 1960, dans l'atelier d'Yves Klein, en rédigeant le manifeste du Nouveau réalisme.

> « Le critique était puissant, parfois redouté. Et surtout, il était engagé. »

Quatre ans plus tard, les choses se compliquaient un peu : le grand prix décerné lors de la biennale de Venise de 1964 à l'américain Robert Rauschenberg, la montée en puissance des maisons de ventes anglo-saxonnes (dans les années 1950, maître Ader, à Paris, avait un chiffre d'affaire supérieur à Sotheby's et Christie's réunies) et des galeries de Manhattan, contraignaient nos critiques à apprendre l'anglais puis à délaisser la Seine pour les rives de l'Hudson et les frondaisons de Central Park. Leur autorité était pourtant intacte et chacun sait le rôle que jouèrent Clement Greenberg, Harold Rosenberg ou Irving Sandler dans ce que ce dernier nomma « *le triomphe de l'art américain* ».

Pourtant, c'est un autre américain, le journaliste Marc Spiegler, qui sonna la fin de la récréation : en avril 2005, *The Art Newspaper* publiait un article dont le titre avait le timbre d'un glas : « Do Art Critics still matter ? » [Est-ce que les critiques d'art servent encore à quelque chose ?]. Spiegler en a tiré logiquement les conclusions en abandonnant le métier pour aller diriger la foire de Bâle, dont le patron de l'époque, Samuel Keller était cité dans l'introduction de l'article en question : « Quand je suis entré dans le monde de l'art [au début des années 1990 NDA] les critiques célèbres avaient une aura et un pouvoir. Maintenant, ils sont plus comme des philosophes, respectés, mais pas aussi puissants que les collectionneurs, les marchands et les commissaires d'exposition. Personne ne craint plus les critiques, ce qui est un signe réel de danger pour la profession... »

Faut-il regretter un pouvoir basé sur la crainte ? Le métier peut avoir d'autres ressorts, d'autres fonctions. L'information, par exemple. Mais là aussi, le critique d'aujourd'hui est démuni. Rares sont ceux qui ont les moyens matériels de simplement la collecter : les bonnes chaussures de jadis sont toujours nécessaires, mais il faut les retirer régulièrement pour passer les portiques d'aéroports. Pendant près de vingt ans, le quotidien pour lequel je travaille m'a expédié dans les endroits les plus exotiques, et je n'ai guère passé à Paris plus d'une semaine sur trois. Ai-je pour autant découverts des artistes prometteurs ? Le marché et les musées d'art contemporains, désormais juges ultimes (en attendant le verdict de l'histoire, mais là, c'est un peu long...), me créditent de deux : un Russe, rencontré à Madrid, et une Libanaise, vue à Beyrouth et qui vit désormais à Berlin. Des Français, j'en ai plein, mais ils n'intéressent personne, et surtout pas nos institutions. Maigre bilan. Les autres, tous les autres, avaient déjà été repérés avant par ces nouvelles têtes chercheuses que sont, comme le disait M. Keller, les collectionneurs, les marchands et les commissaires d'exposition. Lesquels ont plus simplement plus d'opportunité de voyager que le critique, débutant ou pas.

Car même la « grande » presse va mal. En 2009, András Szántó, qui dirige le « National Arts Journalism Program » à l'université new yorkaise de Columbia expliquait, toujours dans l'indispensable *The Art Newspaper* [mai 2009], qu'après la crise de 2008, en un an, la presse américaine avait perdu 24 000 emplois. Parmi lesquels, les moins indispensables aux yeux des actionnaires, ceux qui nous occupent. Les critiques migrent donc, selon M. Szántó, sur internet, dont la rentabilité est incertaine. La France connaît pourtant deux réussites en la matière, toutes deux très spécialisées : *La Tribune de l'art*, animée par Didier Rykner, dont la capacité d'indignation, le sens de la polémique et une réelle qualité d'information ont assuré le succès, et plus récemment *Le Quotidien de l'art*, qui réunit une équipe de grands professionnels. Mais leurs moyens sont limités, et les voyages, ces sacro-saints voyages, se font généralement sur invitation des organisateurs de l'événement dont ils rendent compte, avec toutes les ambiguïtés que cela suppose. Et il m'est pénible d'admettre que dans tous les grands quotidiens français, il en est de plus en plus souvent – mais pas toujours – de même.

Pourtant, c'est dans ce registre que le critique, s'il se refuse à devenir commissaire d'exposition et persiste à considérer que son travail n'est pas d'agir, mais de rendre compte, a encore une fonction. La « globalisation », ou « mondialisation », comme on voudra, du monde de l'art n'est pas un rêve, ni un cauchemar, c'est simplement la réalité. Or, aujourd'hui, personne, absolument personne, ne peut dire qu'il a vu toutes les manifestations artistiques d'importance d'une année écoulée dans le monde. Quand un chantier de fouilles débordait d'artefacts, les archéologues nommaient autrefois ce phénomène « l'inflation documentaire » et ils privilégiaient le contexte à l'objet. Nous sommes en phase d'inflation artistique. C'est peut être une opportunité pour le critique : celle de reprendre goût à la faculté de juger, après avoir analysé le contexte. Et surtout sans oublier l'injonction de Diderot, qui a créé le métier : « Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant... ». ◆

En haut : vue de la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC) pendant son édition 2009, au Grand Palais, à Paris. Photo DR

La critique photographique, dépassée avant d'exister

Par **Bernard Perrine**, *photographe, journaliste, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts*

Les arts plastiques en général, la musique, la littérature, le théâtre, peuvent se prévaloir d'une longue et riche histoire sur les rapports entre ces arts et ses critiques.

Il est évident que la photographie et sa fille le cinéma n'ont pas cette longue filiation, voire cette aura.

Il y a plusieurs raisons à cela. Une arrivée relativement tardive dans le champ de la création, avec aux origines un rejet du champ artistique. Une arrivée très récente dans le champ de l'art pour en subir comme les autres arts les diktats des institutions et des marchés. Enfin, à cause de ses origines scientifiques et de sa reconnaissance par les autorités scientifiques, on ne s'étonnera pas que les premiers champs de la critique se situent de ce côté.

Basée sur l'optique et surtout la chimie, rappelons que la photographie est née des expérimentations sur l'héliographie de Nicéphore Niépce, et de ses travaux sur l'héliogravure d'après gravure qui donneront naissance aux futurs procédés. Mais c'est François Arago qui, en choisissant le procédé de Daguerre, lors de la séance du 19 août 1839 à l'Académie des Sciences, légua l'invention au monde et l'orienta dans le champ des Sciences.

Un autre choix, celui du procédé d'Hippolyte Bayard par l'Académie des Beaux-Arts, aurait pu orienter autrement sa reconnaissance dans le champ de la création artistique.

Dès l'acquisition de son statut officiel, la critique attisa ses feux plus sur le procédé que sur les créations qu'il permettait de réaliser.

Pour louer les apports de l'invention ou pour la vouer au diable. On se souvient des attaques maintes fois mentionnées par Jean Auguste Dominique Ingres contre le nouveau medium, dont, par ailleurs, il ne négligeait pas les services, « C'est beau la photographie… C'est très beau mais il ne faut pas le dire ». À l'opposé, on se souvient de John Ruskin, qui, impressionné par le daguerréotype, dans les années de basculement autour de la moitié du XIXe, loua cette précision qui permet « à l'œil de découvrir des parties infimes et négligées », avant de devenir critique de « cette photographie de paysage, incapable de restituer les couleurs de la nature et en particulier du ciel ».

Toujours dans cette phase de reconnaissance, on se souviendra de ces attaques incessantes contre un procédé qui devait faire disparaître ce que l'on désignait à l'époque comme « Peinture ». En réalité, comme nous l'avions mentionné ici même, l'an dernier [1], l'histoire montre que tous les procédés qui ont permis une diffusion plus rapide de l'information se sont imposés.

Si l'on veut trouver un rôle à la critique, il faut se plonger dans les supports consacrés aux développements de l'invention. On peut les définir comme quasiment « internes » à cette discipline qui cherche ses propres codes. C'est un peu une affaire de spécialistes mais si l'on veut voir comment la critique (scientifique) a agi sur le développement des procédés, il faut regarder des publications comme *La Lumière* ou le *Bulletin de la Société française de photographie* en France ou le *British Journal of Photography* au Royaume-Uni. On peut même se tourner vers notre propre Académie des Sciences qui approuva et critiqua même certaines propositions. Tels ces travaux de Louis Ducos du Hauron et de Charles Cros sur les étapes importantes du développement de la photographie en couleurs, présentés en 1869 à la Société française de photographie et violemment critiqués par Becquerel en 1876.

Après l'invention française, les développements vinrent des États Unis d'Amérique. Avec son fameux « You press the button, we do the rest » (vous pressez le bouton, nous faisons le reste) lancé en 1888, George Eastman ouvre la pratique photographique à des millions d'amateurs. Dix ans après, la simplification du procédé avait provoqué un engouement pour le *snapshot* qui, sous les pressions des critiques, vint remettre en question les critères de qualité en vigueur. On reprocha le caractère figé des photographies professionnelles jugées moins vivantes et spontanées que celles des amateurs. Les magazines apprirent vite la leçon et les photographes professionnels durent changer de méthode s'ils voulaient continuer à publier.

Ces réflexions engendrèrent une certaine effervescence qui, plus ou moins directement, conduisit Alfred Stieglitz à éditer dès 1903 la fameuse revue *Camera Work* qui, jusqu'en 1917, donna à voir les principaux courants qui marquèrent les développements esthétiques de la photographie.

En France, au début du siècle, la critique photographique continua à ne hanter que les revues spécialisées. Mais on commença très vite à voir apparaître des questions essentielles relatives à sa place et à son rôle dans la création artistique.

C'est ainsi que dans le premier numéro du magazine *Le Photographe*, en 1910, on trouve déjà ces interrogations sur « La crise photographique » par Albert Londe, « De la propriété des clichés et du droit de reproduction » signé par « Un cabochard » et surtout plusieurs articles posant des questions autour du thème récurrent « La photographie est-elle un art ? ». Avec des auteurs comme les Frères Lumière, Nadar ou Victor Hugo, Mendel, Dillaye ou le Commandant Puyo… du moins pour ce premier quart de siècle.

Cependant, comme le constate Franz Roh en 1929, dans *Mécanisme et Expression*, la critique se fait moins ironique et les appréciations se font plus subtiles et plus exactes. De plus en plus de critiques découvrent la photographie et l'acceptent pour ce qu'elle est : un art autonome. Il s'agit d'un processus de création différent. « La phénoménologie de l'acte de choisir suffit pour élucider ce mystère ».

> « Tout d'un coup, la scène photographique s'est trouvée trop étroite ou avec des supports inadaptés. »

À Oscar Wilde, qui considérait la photographie comme « le reflet exact des morts », écrivains, critiques et artistes répondent par des propos souvent extrêmes, comme pour se démarquer de propos antérieurs désobligeants. Tels Diego Rivera, André Malraux ou Marcel Duchamp : « J'aimerais la [photographie] voir enseigner aux gens à mépriser la peinture », Émile Zola : « Vous ne pouvez pas dire que vous avez vu réellement quelque chose jusqu'à ce que vous en ayiez fait une photographie », ou Salvador Dali qui va jusqu'à affirmer : « Tous les chefs-d'œuvres ont toujours été des photographies ».

Mieux, comme le rapporte le journal *Excelsior* en 1932 « le conseil des Musées nationaux a fait preuve d'un audacieux modernisme à l'époque où l'on enquête encore sur la question de savoir si la photographie est, oui ou non, un art, en acceptant de la Princesse de La Moskova, pour le musée du Château de Compiègne, un lot de portraits photographiques des principales personnalités du second Empire… Verrons-nous un jour Nadar, et ses émules, représentés au Musée du Louvre ? »

À y réfléchir, pourquoi aurions-nous eu des critiques dans des médias autres que ceux consacrés à la photographie puisque la photographie était quasiment absente des champs traditionnels de l'art ? En effet, jusqu'au milieu des années 1970, les expositions de photographies en France ne trouvaient qu'un faible écho dans la presse. Pas de critique spécialisée excepté dans le mensuel *Terres d'Images* qui sera le seul à explorer toutes les initiatives dans les domaines de la photographie.

Toutefois la référence en matière de photographie en Europe et même dans le monde à cette époque reste la fameuse revue Suisse *Camera*, créée en 1922 par Adolf Herz et les Éditions C.J. Bucher. Elle accompagna et induisit même certains courants de la photographie, notamment après 1965 avec Allan Porter qui conduisit son destin jusqu'à la fin de sa parution, en décembre 1981.

L'arrivée sur la scène française des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles va réellement signer le départ et la montée en puissance des activités photographiques en France, à partir du début des années 1970. Elle engendrera dans son sillage l'arrivée d'une jeune génération de critiques.

Au *Monde*, se succèderont Yves Bourde, Hervé Guibert et Michel Guérrin, commentant l'actualité nationale et internationale, apportant des éclairages sur les grandes personnalités de la photographie. On se souviendra des nombreuses interviews d'Henri Cartier-Bresson. Tout comme celles, au vitriol, de Christian Caujolle, dans le quotidien *Libération*, flagellant à intervalle régulier les Rencontres d'Arles pour les faire avancer dans le bon sens, le sien bien sûr. Ou dans un sens opposé, plus poétique, celles du regretté André Laude.

Tout d'un coup, la scène photographique s'est trouvée trop étroite ou avec des supports inadaptés. Elle a donc engendré toute une série de nouveaux supports comme *Contrejour*, né à quatre heures du matin au retour d'Arles, avec comme outil de travail un dictionnaire des synonymes pour tenter de trouver l'équivalent de la fameuse revue américaine *After Image*.

Mais, très vite, nombre de ces critiques se sont vite retrouvés en tant qu'intervenants, éditeurs, patrons d'agence ou de galerie, voire, comme à l'instar de Pierre Restany, à fonder des courants de toutes pièces.

Installés dans les magazines et les revues d'art, certains critiques ont aussi essayé maladroitement d'imposer des noms, quelquefois en synergie avec les institutions et les galeries, obligées soudain à tenir compte de la critique photographique. C'était sans compter sans l'influence du développement des marchés (XIXe et contemporain) qui n'ont pas manqué à leur tour d'imposer leur loi.

Aujourd'hui, en photo comme ailleurs, le critique peut faire entendre une petite voix renseignée et autorisée si elle va dans le sens des marchands, des collectionneurs, des institutions, des commissaires, et ce dans la mesure où les supports d'expression sont souvent également imbriqués dans ces marchés.

Aujourd'hui, en photo plus qu'ailleurs, sur le Web, la voix du critique semble noyée par tous ces flots d'images photographiques.

Reste à leur donner un sens mais pourquoi et pour qui ? ◆

1 - La Lettre de l'Académie des Beaux-Arts *n°66, automne 2011, p.22*

Page de gauche : photo © Bernard Perrine.

Dans le cadre du Mois de la Photo à Paris, l'Académie des Beaux-Arts présente, jusqu'au 25 novembre, le travail de Françoise Huguier, lauréate de l'édition 2011 du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des Beaux-Arts.

Palais de l'Institut de France

Françoise Huguier «Vertical/Horizontal, Intérieur/Extérieur»

Singapour - Kuala Lumpur - Bangkok, les classes moyennes en Asie du Sud-Est à l'aube du XXIe siècle

« J'ai travaillé pendant quinze ans en free-lance pour Libération. *Je faisais de la mode, des reportages surtout dans les domaines société et culture. J'ai réalisé mon premier projet personnel avec le livre* Sur les traces de l'Afrique fantôme, *pour lequel j'ai refait le parcours de Michel Leiris de Dakar à Djibouti. Ce travail a été rendu possible parce que j'avais obtenu une bourse de la Villa Médicis hors les murs, et le livre a été publié par les éditions Maeght. J'ai ensuite passé six mois en Sibérie polaire, et conçu mon deuxième livre, toujours avec les éditions Maeght,* En route pour Behring – notes de voyage en Sibérie. *Plus tard j'ai fait un autre livre en Afrique,* Secrètes, *série de portraits saisis dans les chambres des femmes (Actes Sud), et puis un travail sur les appartements communautaires à Saint-Pétersbourg pendant dix ans (*Kommunalki, *Actes Sud). Enfin, je suis retournée en Asie, à Singapour, où je me suis attachée à photographier la classe moyenne qui vit dans les HDB (logements sociaux). En fait ce projet englobe trois villes du sud-est asiatique : Singapour, Bangkok et Kuala Lumpur. Ces villes se caractérisent par une grande modernité et en même temps la cœxistence de plusieurs communautés aux racines culturelles très fortes.*
Le Prix de Photographie de l'Académie des Beaux-Arts est bienvenu car il me permet de poursuivre ce travail en cours, qui me tient très à cœur, aussi je remercie Marc Ladreit de Lacharrière et l'Académie des Beaux-Arts de l'avoir créé [...]

À présent mon travail évolue vers le banc titre. J'ai envie de raconter des histoires en photos, par séquences, en tournant autour des personnages, en segmentant le sujet et l'environnement. Cette approche trouve son origine dans le travail réalisé dans les appartements communautaires de Saint-Pétersbourg, où déjà j'avais commencé à raconter des histoires et à mettre en valeur des personnages comme Natacha, mon égérie à Saint-Pétersbourg... Je tends vers le roman-photo, injustement cantonné aux publications style Nous deux, *c'est un genre que je voudrais faire revivre sous une forme contemporaine. »*

Entretien avec Françoise Huguier (extrait)

À gauche, en haut et au centre : Singapour
Ci-dessus : Bangkok
Photos © Françoise Huguier, 2011-2012.

Cette exposition est l'aboutissement d'un ambitieux projet initié en 2010 par Françoise Huguier, une étude en huis clos des classes moyennes des trois capitales d'Asie du Sud-Est : Singapour, Kuala Lumpur et Bangkok.

Pour dresser le portrait de cette « agora multiethnique », Françoise Huguier est allée au plus près de ces femmes et de ces hommes, acteurs majeurs du processus de modernisation de cette partie de l'Asie dont on parle peu ou mal. Avec un œil patient et curieux, elle a engagé une exploration sans exotisme de leur quotidien intérieur comme extérieur.

Visages de jeunes ou de vieux, regards, attitudes, détails de corps ou d'architectures, c'est la vie de ces êtres fixée dans leur quotidien que la photographe donnera à voir à travers ce qu'elle appelle « de longues, longues séquences de vie ».

L'exposition est constituée de photographies argentiques moyen format ; certains tirages sont exposés en séquences photos proches du photogramme cinématographique. ◆

Palais de l'Institut de France | du 25 octobre au 25 novembre
entrée libre | www.academie-des-beaux-arts.fr

À droite : Jacques Jordaens (1593-1678),
Le roi boit, *huile sur toile, 156 x 210 cm.*
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.
© J. Geleyns / www.roscan.be

Ci-dessus : Antoine van Dyck (1599-1641),
Portrait du Père Jean Charles della Faille, S.-J., 1597-1652,
huile sur toile, 130,8 x 188,5 cm.
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles .
© J. Geleyns / www.roscan.be

Musée Marmottan Monet

Rubens, Van Dyck, Jordaens et les autres

Peintures baroques flamandes aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Dans le cadre d'un accord de partenariat exceptionnel entre le Musée Marmottan Monet et les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, l'exposition « Rubens, Van Dyck, Jordaens et les autres. Peintures baroques flamandes aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique » est présentée au Musée Marmottan Monet du 20 septembre 2012 au 3 février 2013.

L'exposition propose une sélection de quarante-et-un tableaux des anciens Pays-Bas méridionaux du « Siècle d'Or » qui regroupe tous les grands genres, de la peinture d'histoire à la nature morte, en passant par le portrait, la scène de genre et le paysage dans lesquels les artistes du Nord excellaient.

Certains sont des acquisitions récentes ou font le voyage à Paris pour la première fois.

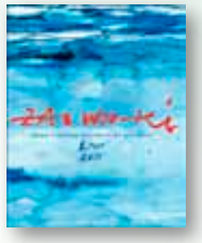
Parmi les pièces maîtresses, *Les Miracles de Saint Benoît* de Rubens, tableau entièrement autographe au caractère inachevé, met à nu la virtuosité de l'artiste. L'exposition comprend également le truculent *Le Roi boit* de Jacques Jordaens, ainsi qu'un imposant *Portrait de femme* du même maître, confronté à deux portraits d'Antoine van Dyck, dont *Le Portrait du Père Jean Charles della Faille*. Le paysage, la scène de genre et la nature morte sont, quant à eux, représentés par les maîtres qui contribuèrent le plus à leur succès, au premier rang desquels Paul Bril, Lucas van Uden, David Teniers le Jeune, Frans De Momper, Jan Fyt et Abraham Brueghel. L'exposition fait aussi la part belle à des tableaux de maîtres moins connus, mais qui bénéficièrent à leur époque d'une grande renommée, tels que Cornelis Schut, Gérard de Lairesse, Jacob van Oost l'Ancien, Jan Siberechts, Gillis van Tilborch ou David Ryckaert. Elle présente enfin le *Silène ivre et endormi attaché par la nymphe Eglé et des putti*, dernière acquisition de la section peinture ancienne des Musées royaux et dont l'auteur, le peintre d'origine bruxelloise Karel Philips Spierinck, fut l'un des tout premiers émules de Nicolas Poussin.

En accueillant quelques-uns des plus beaux chefs-d'œuvre de la peinture baroque flamande, le Musée Marmottan Monet rend ainsi accessible un patrimoine unique issu des collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, qui comptent aujourd'hui parmi les plus importantes d'Europe, et inaugure un accord de partenariat exceptionnel entre nos deux musées, visant à valoriser leurs collections réciproques au travers d'expositions temporaires qui éclairent à chaque fois un aspect particulier de celles-ci. Ainsi, elle sera suivie par *Claude Monet et le japonisme* qui se tiendra à Bruxelles puis à Paris (2014 et 2015). ◆

Musée Marmottan Monet | jusqu'au 3 février 2013
www.marmottan.com

Parutions

Parution en octobre d'un ouvrage sur le travail d' **Érik Desmazières**, *Érik Desmazières, A Cabinet of rarities* aux éditions Thames & Hudson, accompagné d'un essai de Patrick Mauriès. Le même ouvrage paraîtra également en français sous le titre *Érik Desmazières, le Miroir des Vanités* aux Éditions du Regard à Paris. Parution de *Érik Desmazières, voyage au centre de la Bibliothèque*, avec un essai d'Olivier Rolin, co-édition Bibliothèque nationale de France / éditions Hazan.



Publication, d'un ouvrage consacré aux travaux récents de **Zao Wou-Ki**, *Zao Wou-ki, dans l'ultime bonheur de peindre, 2000-2010,* aux Éditions Albin Michel.

La gravure en mouvement du XVe au XXIe siècle

Cette exposition qui présente l'évolution de la gravure originale a été possible grâce à l'obligeance de Monsieur Dupont-Aignan, Député Maire de la ville d'Yerres, qui a mis les salles d'expositions de la ferme ornée de l'ancienne propriété Caillebotte à la disposition de deux commissaires, Anne Guerin et Louis-René Berge.

Notre exposition présente des gravures anciennes aimablement prêtées par des musées (Caen, Gravelines, Bibliothèque Nationale) et un choix d'œuvres contemporaines de qualité parmi lesquelles nous pouvons citer deux académiciens : le regretté Jean-Marie Granier et Erik Desmazières.

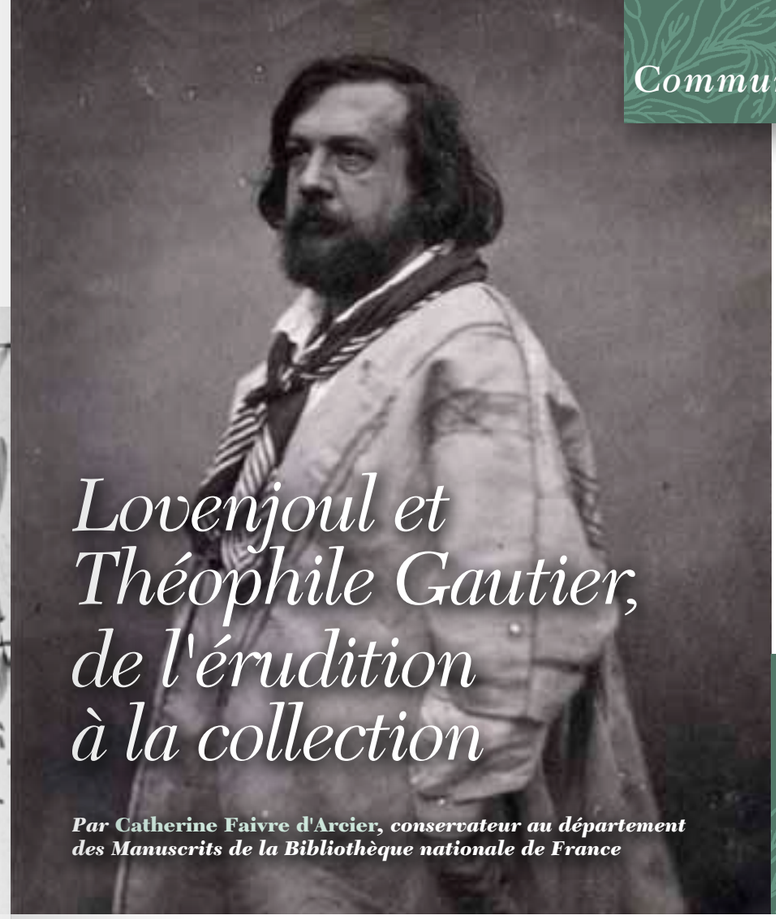
Notre intention est de montrer au public l'évolution de cette expression artistique en présentant des artistes qui ont associé innovations techniques et talent créateur, du XVe siècle à nos jours.

Depuis les années 60, à l'instar de la génération précédente qui avait ouvert des voies nouvelles que nous présentons (Hayter, Vieillard, Picasso...), certains artistes actuels ont continué à explorer de nouveaux chemins et d'autres au contraire ont continué à graver d'une manière tout à fait conventionnelle en présentant des œuvres très originales. ◆

Louis-René Berge, *membre de la section de Gravure*

En haut : Jean-Marie Granier (1922-2007),
La forêt avant la pluie, *1974-1975, burin sur cuivre, Suite Cévennes, 40 x 50cm.*
Centre d'Art Jean-Marie Granier © Pierre Norman Granier

La Ferme Ornée, Propriété Caillebotte - Yerres
jusqu'au 2 décembre | www.yerres.fr



Félix Nadar (1820-1910), Théophile Gautier à la blouse blanche, *vers 1855, Fonds Lovenjoul.*
© RMN-Grand Palais (Institut de France)

Lovenjoul et Théophile Gautier, de l'érudition à la collection

Par Catherine Faivre d'Arcier, conservateur au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France

La collection du vicomte de Spoelberch de Lovenjoul représente une merveilleuse archive du XIXe siècle littéraire français, en particulier du romantisme. En son sein, un trio d'auteurs se distingue : Honoré de Balzac, George Sand et, plus particulièrement, Théophile Gautier.

De Théophile Gautier, sont conservés deux mille feuilletons en double exemplaire, une correspondance de 800 lettres, de nombreux manuscrits, l'album de ses dessins, enfin sa bague en or et argent oxydé gravée à ses initiales qui lui servait de cachet.

Gautier occupa toujours une place à part dans le cœur de Lovenjoul. Le premier, il emporta l'enthousiasme littéraire du vicomte ; il fit aussi l'objet de ses premières recherches érudites et le rassemblement de ses papiers entraîna Lovenjoul dans une quête aux méthodes dignes de celles qu'emploient aujourd'hui les institutions publiques.

Lovenjoul (1836-1907), jeune homme belge résidant à Bruxelles, découvrit les œuvres de Gautier vers sa seizième année. Presque aussitôt, il entreprit de dresser le catalogue de la production littéraire de son auteur préféré, en distinguant ce qui avait été publié en volumes de ce qui dormait encore dans le « tonneau des Danaïdes » de la presse quotidienne. Pareille besogne était pour le moins ardue, mais elle lui fit prendre conscience de la difficulté et de l'importance qu'il y avait à rechercher, rassembler et sauver les sources de cette histoire littéraire en cours de constitution.

Ce fut l'origine de sa collection, qui reposait sur deux piliers : les livres de l'édition courante, ou un peu antérieurs, et les journaux, auxquels il s'abonna en nombre. Tous les documents rassemblés, minutieusement dépouillés, servaient à l'établissement de listes bibliographiques, progressivement étendues à d'autres auteurs que Gautier. Mais celui-ci restait au centre de ses préoccupations : c'est à lui que le vicomte osa adresser un jour un courrier de remontrances au sujet d'un volume de poésies jugé trop incomplet à son goût. Et c'est lui que Lovenjoul reçut avec le plus de joie et d'émotion un jour, au soir de la vie du poète, dans sa bibliothèque bruxelloise. Gautier l'introduisit alors auprès de son éditeur Charpentier, et le vicomte aida l'éditeur de ses connaissances et de ses documents, malgré ses réserves envers une publication qui n'avait pas l'envergure d'œuvres complètes – vain projet qu'il caressa longtemps, et pour lequel son *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* aurait pu servir de base ou de couronnement.

L'aide apportée à l'édition des œuvres de Gautier détermina un tournant décisif dans sa vie de collectionneur : elle lui fit découvrir, par le biais d'une correspondance familiale de Gautier prêtée par l'éditeur Dreyfous en 1875, le moyen de réhabiliter la mémoire de son poète préféré, trop souvent jugé peu humain. Dès ce moment, Lovenjoul, sans négliger les livres et les journaux, rechercha les autographes et manuscrits, y compris les dessins, de Gautier (et d'autres) avec ardeur. Mieux, il mit en œuvre pour les localiser, les sauver de l'oubli, et se les attacher, des méthodes dignes des institutions publiques d'aujourd'hui : il suivit le marché de la librairie, participa à des ventes publiques, et démarcha aussi héritiers et proches de Gautier : son fils, son gendre, ses sœurs, mais aussi ses amis et ses muses, notamment Carlotta Grisi.

Sans enfant, et conscient de la valeur de sa collection pour l'histoire littéraire française, Lovenjoul décida d'offrir sa bibliothèque à la France, pour la placer à Chantilly. Grâce à son geste, Gautier rejoignit ainsi discrètement un Institut de France où il n'avait pu entrer de son vivant.

Extrait, Grande salle des séances, le 3 octobre 2012

calendrier des académiciens

Lucien Clergue
Exposition personnelle à la Galerie Patrick Cramer, à Genève, du 13 septembre jusqu'à fin octobre. Participe à la nouvelle présentation des œuvres de Picasso, au Musée Réattu d'Arles, jusqu'à fin décembre.

Érik Desmazières
Participe à l'exposition « La gravure en mouvement » (voir page 30), dans la propriété Caillebotte, à Yerres, jusqu'au 2 décembre. Exposition « Cabinet of rarities, prints and drawings by Érik Desmazières » à la galerie Golnaghi à Londres, jusqu'au 26 octobre. Exposition « Érik Desmazières, au cœur de la Bibliothèque » à la Bibliothèque nationale de France, site Tolbiac, jusqu'au 18 novembre.

François-Bernard Mâche
Nocturne pour piano et sons enregistrés, *Styx* pour 2 pianos-8 mains, et *Korwar* pour clavecin et sons enregistrés, interprétés en concert à Tbilissi (Géorgie), le 1er novembre.

Michaël Levinas
L'amphithéâtre, création en hommage à *Terretektor* de Ianis Xenakis, à la Cité de la Musique à Paris, le 24 novembre.

Roman Polanski
Intervention pour un témoignage exceptionnel, accompagné d'extraits du film *Le Pianiste*, au Mémorial de la Shoah, à Paris, le 16 octobre.

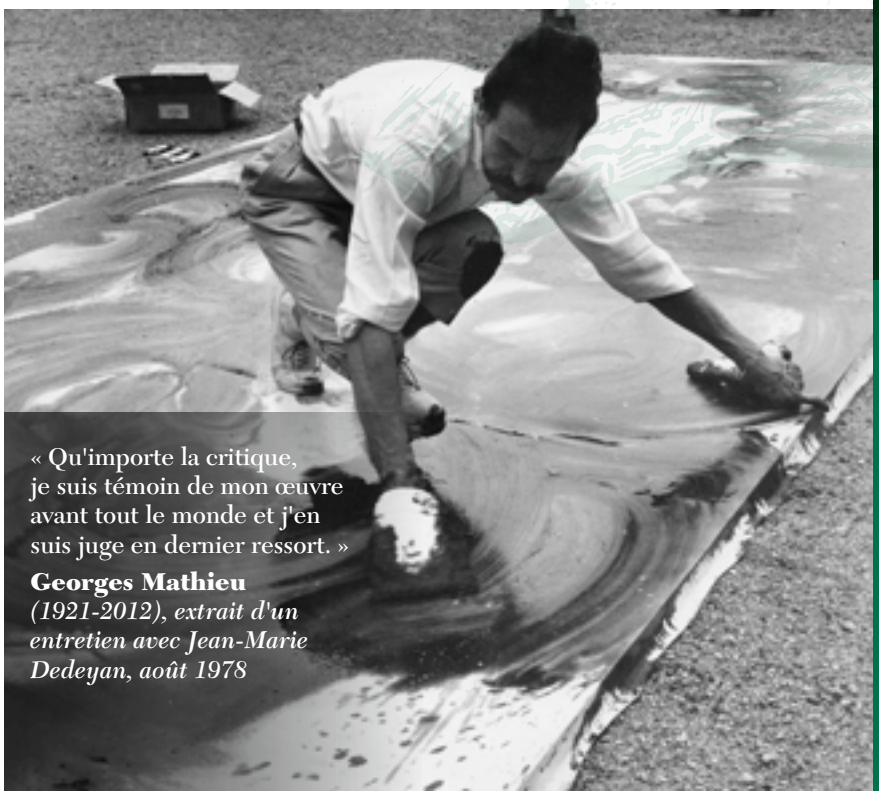
Guy de Rougemont
Participe à Art et Design à Londres jusqu'au 12 octobre puis à New York du 8 au 12 novembre.

Jacques Rougerie
Conférence, tenue d'un stand SeaOrbiter et d'un stand de la Fondation Jacques Rougerie, présentant les projets des candidats et les actions de la Fondation, au Festival Mondial de l'Image sous-marine, à Marseille, du 1er au 4 novembre. Conférence, en partenariat avec le Groupe Hervé, à Saint-Nazaire, le 22 novembre.

Ousmane Sow
Exposition de sculptures à la Galerie Routes, à Paris, Jusqu'au 20 octobre.

Zao Wou-Ki
Expositon d'une série d'aquarelles récentes inédites autour du triptyque *Hommage à Claude Monet* de 1991, au Musée des Beaux-Arts de Rouen, jusqu'au 26 mai 2013.

Page 1 : Georges Mathieu lors de la réalisation du tableau Entrée de Louis XIII et d'Anne d'Autriche dans Paris, le 14 mai 1616, à leur retour de Bordeaux, *peint en 1960 dans la cour du Chateau de Courance.* Photo DR



« Qu'importe la critique, je suis témoin de mon œuvre avant tout le monde et j'en suis juge en dernier ressort. »
Georges Mathieu
(1921-2012), extrait d'un entretien avec Jean-Marie Dedeyan, août 1978

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2012

Président : François-Bernard MICHEL
Vice-président : Lucien CLERGUE

SECTION I - PEINTURE

Arnaud d'HAUTERIVES • 1984
Pierre CARRON • 1990
Guy de ROUGEMONT • 1997
Chu TEH-CHUN • 1997
Yves MILLECAMPS • 2001
Jean CORTOT • 2001
Zao WOU-KI • 2002
Vladimir VELICKOVIC • 2005

SECTION II - SCULPTURE

Jean CARDOT • 1983
Gérard LANVIN • 1990
Claude ABEILLE • 1992
Antoine PONCET • 1993
Eugène DODEIGNE • 1999
Brigitte TERZIEV • 2007
PIERRE-EDOUARD • 2008

SECTION III - ARCHITECTURE

Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005
Jacques ROUGERIE • 2008
Aymeric ZUBLENA • 2008

SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
René QUILLIVIC • 1994
Louis-René BERGE • 2005
Erik DESMAZIÈRES • 2008

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Jean PRODROMIDÈS • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
François-Bernard MÂCHE • 2002
Edith CANAT DE CHIZY • 2005
Charles CHAYNES • 2005
Michaël LEVINAS • 2009

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Michel DAVID-WEILL • 1982
Pierre CARDIN • 1992
Henri LOYRETTE • 1997
François-Bernard MICHEL • 2000
Hugues R. GALL • 2002
Marc LADREIT DE LACHARRIÈRE • 2005
William CHRISTIE • 2008
Patrick DE CAROLIS • 2010

SECTION VII
CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Régis WARGNIER • 2007
Jean-Jacques ANNAUD • 2007

SECTION VIII - PHOTOGRAPHIE

Lucien CLERGUE • 2006
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
Ieoh Ming PEI • 1983
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Woody ALLEN • 2004
SA Karim AGA KHAN IV • 2007
SA Sheikha MOZAH • 2007
Sir Norman FOSTER • 2007
Antonio LÓPEZ GARCIA • 2012
Philippe de MONTEBELLO • 2012
Ousmane SOW • 2012

L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.