

*Lettre de*  
l'ACADEMIE *des*  
BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



*Artistes*  
*décideurs*

numéro 65 été 2011



## Editorial

Décideur, le nom a place dans la vie économique des arts. Dans l'histoire, le premier connu est sans doute Périclès qui gouvernera Athènes au V<sup>e</sup> siècle avant J.C. ; il avait fait des arts un objectif majeur de sa politique. D'emblée, il avait situé les relations exceptionnelles de l'artiste dans la société : les poètes tragiques, Eschyle, Sophocle, Euripide, le poète comique Aristophane, toujours présents sur les scènes du monde, et le sculpteur Phidias, auteur de la frise des Panathénées au Parthénon, ont illustré « le siècle de Périclès ».

Au long des siècles, les pouvoirs ont perpétué, à leur manière, la tradition. On lui a accolé les termes de mécénat, de mécène, en souvenir des libéralités pour les lettres et les arts d'un chevalier romain, ami de l'empereur Auguste, Caius Clinius Maecenas.

En 1945, devant les ruines de la Seconde Guerre mondiale, le gouvernement français estima devoir lier la reconstruction matérielle et humaine à l'établissement d'une politique culturelle. Des effets heureux, l'amorce d'une décentralisation, la rénovation des musées et des opéras, l'installation d'orchestres, l'institution de centres dramatiques et chorégraphiques, et l'aide à la création. Surgirent Audiberti, Ionesco, Adamov, Beckett, Duras. Mécénat d'État.

Cependant, l'expansion économique et les richesses générées par la société de consommation ont incité les chefs d'entreprises à soutenir les manifestations artistiques, conscients que leur éclat rejaillirait sur la marque de leur maison. Mécénat privé.

Les médias enfin, presse, radio, télévision, offraient leurs cages de résonance. Troisième pouvoir.

Mais des crises financières ont peu à peu contraint ces décideurs à réduire leur aide. Dans ce contexte, quelle vision les artistes ont-ils de leur art, de son évolution, dans quelle démarche sont-ils engagés ? La commission des travaux et débats de l'Académie des Beaux-Arts a interrogé les représentants, en son sein, des différentes disciplines artistiques. Dans la liberté de leur recherche, ils ont témoigné du sens profond d'une authentique création dans la société d'aujourd'hui.

## sommaire

page 2

Editorial

page 3

Actualités :

Voyage en Chine

pages 4, 5

Actualités :

La rénovation du salon-atelier à la Fondation Claude Monet à Giverny

pages 6, 7

Exposition :

« Dessin vs photographie ? Johann-Jacob Meyer et Dominique Laugé, deux visions au sommet » à la Bibliothèque Marmottan

pages 8 à 27

Dossier :

« Artistes & décideurs »

page 28

Expositions :

« Sculptures en mouvement au château de Lacoste »

« Sculpture Elles »

page 29

Actualités :

Nominations

Prix

Hommage :

Seiichiro Ujiié

pages 30, 31

Communications :

« Culte de l'avant-garde et culture de mort » par Jean Clair

« Art et phénomène sectaire » par Georges Fenech

page 32

Calendrier des académiciens



## Voyage en Chine

La délégation de l'Académie des Beaux-Arts, conduite par son Secrétaire perpétuel, a effectué un déplacement en Chine du 14 au 23 mai, sur invitation de la China Arts Foundation. Durant son séjour, ponctué d'échanges culturels et artistiques, la délégation a rencontré à Pékin, Nantong et Hangzhou, de nombreuses personnalités représentant les plus prestigieuses institutions chinoises vouées à l'enseignement et à la pratique des arts. Photos DR

Si ce voyage fut assurément riche de rencontres, nous retiendrons particulièrement celles des 19, 21 et 22 mai. Intitulé « Dialogues sur les arts au bord du lac de l'ouest », le séminaire du jeudi 19 mai a permis d'instaurer un échange de vues sur l'art et la culture chinois et français, débat mené par l'éminent artiste chinois Fan Zeng et par les membres de la délégation de l'Académie des Beaux-Arts. Dans la soirée, la délégation a assisté à une représentation d'Opéra Yue, par la troupe « Cent petites fleurs ». Le spectacle, intitulé *La Romance de Liang Shanbo et Zhu Yingtai* - parfois traduit par *Les amants papillons* -, était inspiré d'une légende chinoise qui raconte l'histoire d'amants désespérés, préférant mourir que d'être séparés, à l'instar de Roméo et Juliette. Véritable monument de la mythologie et de la culture chinoise, cette légende a été présentée en 2006 au classement de l'UNESCO en vue d'entrer à son répertoire du patrimoine oral et immatériel.

Le samedi 21 mai, la délégation de l'Académie des Beaux-Arts a rencontré les dirigeants et les enseignants de l'Académie des Arts de Chine. Cette institution nationale, qui couvre à la fois l'enseignement et la recherche artistiques, réunit les disciplines suivantes : cinéma, audiovisuel,

théâtre, danse, beaux-arts et création artistique (y compris l'architecture). Lors de la réunion, de nombreux projets de coopération entre les deux institutions ont été évoqués. Dans la soirée, la délégation était invitée à la résidence de l'Ambassadeur de France en Chine, Madame Sylvie Bermann, qui s'est enquis des projets de coopération artistique et culturelle envisagés par l'Académie des Beaux-Arts avec les institutions chinoises.

Les membres de l'Académie des Beaux-Arts se sont rendus le dimanche 22 mai au siège de la China Arts Foundation, situé dans la Cité interdite, où ils ont été accueillis par le Président, Xia Sijun, les vice-présidents, Tian Jianping et Duan Yong, ainsi que l'ensemble de l'équipe. Xia Sijun a réitéré le souhait de la CAF d'instaurer une coopération durable avec l'Académie des Beaux-Arts. Les échanges de vues ont porté sur des projets concrets qui pourraient à l'avenir voir le jour entre les deux institutions, à savoir l'accueil d'artistes en résidence, l'organisation d'expositions d'artistes et l'invitation de conférenciers français en Chine, l'échange d'experts, ainsi que la participation d'artistes et d'étudiants chinois aux prix et concours de l'Académie des Beaux-Arts. ♦

西湖柳浪谈艺  
DIALOGUES SUR LES ARTS AU BORD DU LAC DE L'OUEST





FONDATION CLAUDE MONET À GIVERNY

## La rénovation du salon-atelier

Par Sylvie Patin, Conservateur général du patrimoine au musée d'Orsay, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Initiée par Hugues R. Gall, membre de l'Institut, directeur de la Fondation Claude Monet à Giverny, la rénovation du salon-atelier a bénéficié du généreux mécénat de *The Versailles Foundation, Inc/Claude Monet-Giverny* présidée par Barbara de Portago, fille de Florence Van der Kemp.

Depuis le 1<sup>er</sup> avril 2011, la disposition du salon-atelier se rapproche de celle du temps de Monet. L'analyse de plusieurs photographies datant de 1920 et l'étude de l'historique des toiles du maître ont guidé ce travail de reconstitution en permettant d'identifier celles qui étaient alors présentes à Giverny. Une soixantaine de tableaux ont été répliqués par la galerie Troubetzkoy pour être désormais présentés aux cimaises du salon-atelier selon un accrochage dense afin de retrouver l'atmosphère d'antan, dans le souci du grand respect de la vérité historique. Chaque réplique a été exécutée avec une technique qui assure la fidélité par rapport à l'œuvre originale : les pigments photographiques de cette dernière ont été imprégnés sur une toile, peinte

Dans son salon-atelier à Giverny, le peintre aimait à accueillir amis, collectionneurs et marchands. Les photographies d'œuvres de Monet que Gérald van der Kemp y avait placées lorsqu'il avait réveillé Giverny en 1980 avaient vieilli et s'étaient oxydées... Ce lieu chargé d'âme, à présent rénové, nous replonge dans l'atmosphère que Monet avait créée.

En haut : Monet dans son salon-atelier vers 1915-1920.  
Photo Collection Philippe Pignat.

Ci-contre : le salon-atelier dans l'état de 1980.  
Photo Fondation Claude Monet.

À droite : le même lieu, dont la rénovation (2011)  
restitue l'atmosphère chère au peintre de Giverny.  
Photo Fondation Claude Monet.



ensuite selon cette empreinte pour faire « revivre » ce premier atelier de Monet à Giverny davantage qu'avec des reproductions photographiques dénuées de matière picturale. La localisation actuelle des œuvres originales est précisée sur des fiches explicatives à la disposition des visiteurs afin de les inciter à aller voir et revoir les toiles originales de Monet aujourd'hui dispersées dans les collections publiques et privées du monde entier ; plus d'une vingtaine de toiles provenant de l'important legs en 1966 de Michel Monet, second fils de l'artiste, conservé au Musée Marmottan Monet ont été répliquées, invitant les visiteurs à se rendre dans ce musée.

Monet manifestait son attachement à certaines esquisses ou à des toiles de jeunesse, dans le souvenir de Camille, sa première épouse prématurément disparue qu'il avait représentée sur son lit de mort. Apparaissent aussi les portraits des fils du peintre, Jean et Michel, et ses « essais de figure en plein air » d'après Suzanne, une des filles d'Alice Hoschedé (Alice deviendrait la seconde épouse de Monet). Monet avait tenu à garder des témoins de ses campagnes de peinture : champs de tulipes en Hollande, jardins de Bordighera, motifs enneigés rapportés de Norvège, vues de Venise ou de la Tamise, ou encore une version de chacune de ses "séries"

(*Meules, Peupliers, Cathédrales* ...), sans oublier des paysages de Normandie (Honfleur, Pourville...).

Confiée à Hubert Le Gall, scénographe de la récente exposition « Claude Monet » aux Galeries nationales du Grand Palais, la rénovation du salon-atelier, loin d'être une création ex nihilo, réutilise quatre-vingt pour cent du mobilier resté sur place. En détaillant les photographies de 1920, Hubert Le Gall a pu faire réaliser à l'identique les éléments de mobilier disparus : notamment une méridienne qu'il a fait recouvrir d'un tissu, édité par la maison Le Manach, aux motifs de bleuets et de roses faisant écho à l'iconographie de Monet et à son jardin tout en rappelant le tissu d'ameublement fleuri des photographies de 1920. Des cadres de cette époque, au cuivre terni, ont été recherchés chez les antiquaires. Hubert Le Gall a conçu son intervention comme un « coup d'éclat et de fraîcheur » apporté à ce salon-atelier, lieu d'une intimité retrouvée avec Claude Monet. ♦

BIBLIOTHÈQUE MARMOTTAN

# Dessin vs photographie ?

*Johann-Jacob Meyer et Dominique Laugé, deux visions au sommet*

Durant tout l'été, la Bibliothèque Paul-Marmottan à Boulogne présente une exposition originale mettant en perspective le regard d'hier et d'aujourd'hui.

Cette étonnante exposition met en parallèle des paysages suisses et italiens dessinés au XIX<sup>e</sup> siècle par Johann Jacob Meyer et peints par Lancelot Théodore Turpin de Crissé, avec des photographies de ces mêmes sites, prises récemment par le photographe Dominique Laugé (né en 1958). Johann Jacob Meyer (1787-1858) a publié ses dessins dans *Voyage pittoresque dans le Canton des Grisons en Suisse* (1826) et *Voyage pittoresque en Valteline* (1831). Dans ce type de récits, genre littéraire né au siècle des Lumières, chaque lieu visité – sites et points de vue remarquables – fait l'objet d'une étude savante, illustrée par des gravures. À partir de ces publications, fameuses tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la Fondation Valteline, basée à Sondrio près de Milan, a commandé, en 2007, au photographe Dominique Laugé une série de clichés inspirés des sites pittoresques illustrés par Johann Jacob Meyer. L'artiste a suivi à la trace le peintre suisse sur les anciennes routes du passage des Alpes, réalisant ainsi plus de 70 grands tirages photographiques d'après nature. En 2010, Dominique Laugé exécute dans le même esprit, pour la Ville de Boulogne-Billancourt, une série de photographies de la ville de Sion, située dans le canton du Valais en Suisse. Il choisit cette fois comme point de confrontation la peinture de Lancelot Théodore Turpin de Crissé (1782-1859), *Vue de la ville de Sion dans le Valais* (1806) conservée à la Bibliothèque Paul-Marmottan. Au total, plus de 90 photographies de Dominique Laugé tirées sur un papier fait à la main sont mises en regard du tableau et des gravures qui les ont inspirées. Unique en son genre, cette exposition propose une comparaison et une méditation sur la continuité et les évolutions du paysage à travers les siècles. ♦

Du jusqu'au 23 octobre 2011

[www.boulognebillancourt.com](http://www.boulognebillancourt.com),

rubrique « culture », « les musées »

« Meyer et Laugé dans leurs passages comparés des Alpes s'imposent comme des témoins privilégiés de l'état et de la vie des paysages [...] Le dialogue Meyer / Laugé doit être entendu avec le plus grand respect tant il relève de l'essentiel : notre perception de la durée du monde et de ses péripéties. Dominique Laugé a bien compris quel était l'enjeu et n'a pas voulu troubler l'expérience par l'imposition d'une sensibilité trop personnelle. Il a respecté à la lettre le contrat et tenu à mettre ses pieds dans les marques de Meyer. Retrouver, se mettre au même endroit, photographier d'où Meyer dessinait sa vue, tel était le propos.

Il est déjà admirable que Dominique Laugé ait su et pu pratiquement chaque fois retrouver le point sensible de la vue adoptée par Meyer, comme si l'être-là d'un paysage défait les métamorphoses de la durée et la brutalité des hommes, aux côtés des bouleversements climatiques que l'on connaît, et cette permanence rassérène. Ces passages comparés des Alpes suisses racontent autant la continuité que la rupture et plus celle-là que celle-ci. [...]

Les paysages de Meyer sont calmes, bucoliques, loin des tourments de la montagne sublime des romantiques Paul Huet (1803-1869) ou Alexandre Calame (1810-1864), ou des visions d'un William Turner (1775-1851) ou d'un John Martin (1789-1854), loin de la montagne philosophique des Allemands Caspar David Friedrich (1774-1840) et Carl-Gustav Carus (1789-1869) ou même des lithographies des Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France qui donneront une image plus tourmentée des paysages de montagnes françaises des Pyrénées ou de l'Auvergne. La montagne reste donc pour quelque temps encore un motif de décor dans le lointain attendant l'heure des Théodore Rousseau, Gustave Doré et Eugène Viollet-le-Duc. [...]

Enfin, ne sont-ce pas ces fameuses routes qui sont le véritable sujet de ses illustrations ? Ces routes qui désenclavent des régions longtemps rendues inaccessibles par une nature hostile et indomptée, traversent ces paysages de montagne et deviennent le fil conducteur du voyageur qui se doit alors d'en connaître tous les méandres et les curiosités. [...]

Curieusement, les photographies de Dominique Laugé, prises au même endroit que les dessins de Meyer, donnent au motif de la montagne une importance qu'il n'a pas dans les gravures de l'artiste suisse. Les routes de Meyer sont devenues les montagnes de Laugé ».

Bruno Foucart, directeur scientifique de la Bibliothèque Paul-Marmottan, extrait du catalogue *La montagne, le peintre et le photographe*



En haut : D'après Johann Jacob Meyer (1787-1858), *Le grand glacier de Madatsch, fac-similé tiré de Voyage pittoresque sur la nouvelle route depuis Glurns en Tyrol*, Zurich, J. J. Meyer, 1831, 21 x 17 cm. © Sondrio, Credito Valtellinese Art Collection

Ci-dessus : Dominique Laugé, *Le grand glacier de Madatsch*, 2007, photographie, pigments giclés sur papier fait à la main, 47,5 x 75 cm. © Sondrio, Credito Valtellinese Art Collection

# Artistes décideurs

*Le choix d'un tel thème de réflexion par la Commission des Débats de l'Académie des Beaux-Arts, ne va pas sans risque et ceux de ses membres qui ont bien voulu contribuer à ce numéro de La Lettre - et qui n'engagent que leur responsabilité -, en sont parfaitement conscients.*

*Car son intitulé pose implicitement cette question : qui et quoi, s'interpose entre les ARTISTES, créateurs, et ceux qui ont pouvoir de DÉCIDER, que telle œuvre sera reconnue, médiatisée, achetée, ou ne le sera pas ?*

*Voilà une interrogation aussi ancienne que la pratique des arts, mais plus actuelle que jamais peut-être en ce temps où face aux artistes, se dressent les décideurs.*

*Mille réponses sont possibles, avec leur part de recevable et de contestable, mais le triumvirat que constituent l'Etat, les mécènes et les médias est plus que jamais décideur, non pas en traçant une frontière entre ce qui serait de l'art et ce qui ne le serait pas, mais en élisant les artistes qui ont droit à l'existence et à la reconnaissance du grand public. Redoutable pouvoir...*

*Les créations fondées sur le rien, et se revendiquant de la perte ou de l'absence de sens, sont souvent décrétées « œuvres d'art » à coup de battage médiatique. Le temps de réalisation, qui fut longtemps un critère sûr, est aujourd'hui délégitimé par la préférence donnée au provisoire, alors que l'art fut un acte de résistance contre l'éphémère et la mort !*

*Les opinions formulées dans ce numéro de La Lettre encourent le risque de passer pour des « jugements », exposant à toutes critiques. Si inversement, l'institution académique demeurerait silencieuse sur l'évolution esthétique de son temps, elle laisserait croire qu'elle souffre simultanément de cécité et surdi-mutité.*

*L'Académie des Beaux-Arts ne se sent aucune prétention à juger, mais ses artistes, qui œuvrent et observent les œuvres, sont absolument légitimes pour dire et écrire comment ils voient les œuvres des autres. Voilà le point de départ.*

*Au final, le plus artistiquement correct - et le plus décevant aussi - serait de conclure des avis extrêmes par un « consensus mou » qui ne fâcherait personne.*

*Chacun des auteurs de ce numéro de La Lettre a spontanément et librement exprimé ici son point de vue, sans arrière pensée de plaire ou déplaire, car les critères de ce qui fait aujourd'hui « œuvre d'art » sont discutables à l'infini. Selon les alternatives : le beau et le conceptuel, émotion artistique et qualité esthétique, travail élaboré et improvisé, l'événementiel et l'éphémérité, galeries et « industrie culturelle ».*

*Les auteurs des articles de ce numéro de La Lettre évoquent ces alternatives avec leur sensibilité et leur expérience, de façon argumentée mais avec une certaine véhémence, parfois violente. Pourquoi pas ?*

**Par François-Bernard Michel, Membre libre,  
Vice-président de l'Académie des Beaux-Arts**



# Quelques propos sur l'œuvre d'art aujourd'hui

Par François-Bernard Mâche, membre de la section de Composition musicale

La constante contradiction qui consiste à revendiquer au lieu d'une œuvre un acte éphémère, un geste, un cri, tout en se souciant de sa signature, de son entrée dans une collection, et de la vente de produits dérivés, illustre bien l'emprise du marché sur la création. Elle illustre aussi un renoncement à des symbolisations partagées : puisque l'époque ne s'accorde plus sur rien, contentons-nous de faire de la décoration, de « l'événementiel », du divertissement, du papillonnement multimedia. C'est souvent un nihilisme de façade qui l'emporte mais l'on ne perd quand même pas de vue l'intérêt financier ! On n'a presque rien à dire, et il n'y a presque rien à voir, mais si quelqu'un achète, tant mieux ! La spéculation est favorisée par la complicité ou la soumission de ceux qui exposent et espèrent gagner eux aussi.

La marchandisation de ce qui, à l'origine, se définit souvent comme un art spontané pose évidemment problème. Cependant, la situation que nous évoquons n'est pas nouvelle. Les décideurs ont toujours effectué des choix sans tenir grand compte des créateurs. Louis XIV dialoguait peut-être avec les artistes mais surtout il leur imposait ses programmes esthétiques. Il est vrai que lui, au moins, connaissait le dessin, le théâtre, la danse et la musique.

Il nous faut distinguer le rôle des mécènes à travers certaines expositions affligeantes à Versailles par exemple, et celui des fonctionnaires de la culture. Ce sont en effet deux catégories de partenaires artistiques qui n'ont pas nécessairement les mêmes intérêts !

Cette précaution prise, nous devons regretter un conformisme artistique qui s'explique en partie parce que les inspecteurs ont plus volontiers des contacts avec ceux des galeristes

dont l'influence est la plus grande. Et ceux-ci préfèrent miser sur des valeurs sûres, et pour cause : ce sont eux qui créent en partie cette assurance. Mais il faut distinguer les décideurs et le public qui, heureusement, adhère parfois à ce que l'on n'a pas pris la peine de lui présenter !

En musique, les enjeux financiers sont presque insignifiants si on les compare avec ce qui se passe pour les arts visuels. Mais il y a des conformismes assez puissants et souvent antagonistes. En caricaturant un peu, on a : un clan formaliste des héritiers de l'avant-1968, un clan de nostalgiques de l'expression tonale, et celui des historiens pour qui tout ce qui s'est passé en musique depuis 150 ans ne compte guère. Ils défendent leurs citadelles et pensent leur action plus en termes de pouvoir que de rêves esthétiques. Les médias, quant à eux, ont le plus souvent abdiqué leur fonction de tribune critique. Ils ont substitué des publicités déguisées au rôle de médiateurs indépendants que jouaient autrefois des gens à la fois ouverts et compétents comme un Jacques Longchamps ou un Maurice Fleuret. Les télévisions ne connaissent que les valeurs commerciales du show-business, et la presse leur emboîte le pas, en essayant de survivre grâce à des concessions au goût supposé – ou imposé – du grand public. Mais on peut dire aussi que la faiblesse des enjeux commerciaux pour la musique la plus élaborée a justement permis la survie d'un art savant, qui touche malgré tout plus de public qu'il ne l'a jamais fait au cours des siècles précédents. Seulement cette survie est fragile, et de surcroît elle agace certaines vedettes qu'on voit volontiers revendiquer leur ignorance – réelle ou parfois affectée – pour faire croire à leur génie spontané.

## Sur la définition de l'œuvre d'art

Il faut insister sur l'héritage tout en soulignant que le passé prend parfois trop de place et bloque l'innovation. On défend le patrimoine parce que celui-ci ne s'enrichit pas ; on se crispe sur le passé parce que l'on ne sait plus ce que l'on pourrait vouloir dire ! Les contradictions que nous observons dépassent, je pense, le simple marché de l'art. L'absence de croyances partagées laisse un vide dans lequel s'installe l'arbitraire sans que la marchandisation ne soit nécessairement en cause. La réception des œuvres, conformisme de la critique mise à part, est devenue difficile faute d'un langage commun pour l'ensemble des arts. Ainsi près du Palais Royal on trouve d'un côté les colonnes de Buren et de l'autre une bouche de métro décorée par Jean-Michel Othoniel.

L'œuvre d'art se définit entre autres par sa réception. Si l'apprentissage artistique dans les écoles n'est plus celui d'une pratique mais celui d'un discours sur l'œuvre, c'est sans doute parce que ce que dit l'œuvre n'est plus assez clair : un langage doit être partagé. Comme dans le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, le commentaire se substitue en somme à l'œuvre invisible de Frenhofer. L'art « conceptuel » est malheureusement, dans la plupart des cas, aussi dépourvu d'idées profondes que d'imagerie suggestive, dans ses œuvres « désœuvrées ».

J'ai reçu récemment un DVD d'une de mes œuvres pour percussion seule accompagnée par une vague oscillation électronique. Les auteurs allemands souhaitaient avoir mon avis et pensaient en toute bonne foi me rendre hommage. Pour beaucoup, l'idée d'œuvre n'existe plus. On parle plus volontiers de « produits culturels », qu'on peut démonter et dénaturer sans scrupules, dans une pratique d'« artisanat furieux », si j'ose ainsi détourner l'expression de René Char. Loussier déjà pensait faire beaucoup pour l'audience de Bach lorsqu'il le déguisait en jazzman.

L'artiste effectue un travail commun à d'autres corps de métiers comme celui des artisans. Si cette distinction s'est peu à peu établie dans notre culture, il faudrait en réexaminer les causes, au moment où elle est souvent contestée. Le travail ne me paraît pas un critère très fiable. Grâce à l'informatique, ce qui prenait des heures se fait souvent en quelques minutes. Cela n'efface pas forcément la valeur artistique de l'œuvre produite, mais cela bouleverse la notion de travail. Certains artistes travaillent beaucoup, d'autres se vantent d'improviser à toute allure. La quantité de travail n'est pas un critère suffisant de définition, ni esthétiquement ni moralement. Sa nature intervient aussi. Il m'arrive de travailler à l'ancienne, sans piano, sans ordinateur, pour élaborer ou restituer une intuition sonore. Le public n'a pas à se soucier de ce qui se passe dans l'atelier, c'est le résultat qui compte.

Quant au critère du matériau, il ne convient pas pour tous les arts. En musique on ne peut pas le prendre en compte puisque le musicien crée en grande partie à la fois le vocabulaire et la syntaxe. Aujourd'hui très peu de matériaux s'imposent d'avance à son action.

Faire œuvre artistique c'est surmonter une résistance, externe ou intérieure, et en général les deux à la fois. C'est seulement en ce sens que l'on peut parler de matériaux, ou encore d'ascèse (mais le terme est un peu emphatique). Dans

« L'œuvre d'art se définit entre autres par sa réception. »

le travail il faut aussi prendre en compte la valeur d'échange, et l'ascèse se situe en-dehors de la demande sociale. Une autre dimension n'est pas moins importante : celle du risque et du doute. Celle-là n'appartient à l'artisan ou à l'ingénieur qu'à propos d'obstacles pratiques à vaincre. La distinction entre artiste et artisan n'est pas un problème de hiérarchie des valeurs, mais de finalité dans l'action.

L'art est une façon d'interpréter la vie et si possible de l'améliorer. C'est en ce sens qu'il est une transcendance et non une convention. Pensons à ce qu'en dit l'auteur de *L'Intemporel*. « La valeur énigmatique de l'art » demeure, même si Malraux souligne et dépasse la contradiction qui existe désormais entre une définition de l'art universaliste léguée par la philosophie classique et celle, contingente, fonctionnaliste, qu'impose le monde industriel. Cependant, lorsqu'il souligne qu'« il y aura lieu de suivre attentivement l'affaiblissement progressif de la notion d'œuvre d'art et l'affirmation correspondante de celle d'objet », c'est paradoxalement pour mieux affirmer la permanence de quelque chose qui dépasse le lieu et le temps. L'art est toujours, selon lui, un défi à la mort et aux dieux.

Définir l'art comme une transcendance reste cependant encore insuffisant. Cette définition ne prend en compte ni la dimension sociale, ni la dimension économique si souvent à la fois inéluctable et pernicieuse. En fait, ce que l'on reproche au marché de l'art c'est surtout son caractère arbitraire, le fait que l'on vende de pures conventions sans contenu, comme une sorte d'émission de fausse monnaie sans garanties.

L'œuvre d'art a vocation à révéler des vérités inscrites dans le psychisme humain. Elle a un ancrage anthropologique, sans lequel les conventions arbitraires ne vont pas plus loin que des effets de mode. On a en effet sans doute exagéré l'autonomie de la culture. La séparation entre l'œuvre d'art et l'objet fonctionnel ou folklorique, par exemple, est parfois difficile à déterminer. Il existe probablement un certain nombre d'archétypes universels que l'homme ranime et renouvelle pour raconter le monde dans lequel il vit. Ni la modernité militante, ni la nostalgie néo-classique, ni la superficialité des modes commerciales ne répondent authentiquement à ce fait universel. On ne croit plus que la musique et les arts de l'Europe soient des étalons universels. La relativité culturelle est une prise de conscience solidement installée. Mais ce n'est pas sur le terrain des rivalités culturelles et politiques que devraient se poser les enjeux artistiques. Depuis Malraux - encore lui - trop peu de voix s'élèvent pour rappeler le poids fondamental de ce qu'il appelait les « formes primordiales », que l'être humain porte en lui, et qui transcendent les civilisations. J'ai pour ma part écrit deux livres et beaucoup de partitions pour explorer leur puissance en musique. ♦

À gauche : Daniel Buren, Les Colonnes, 1986, cour d'honneur du Palais Royal, à Paris.  
Photo Frédéric Valdes et Pierre-Emmanuel Malissin

# Architecture, chute ou marécage ?

## Vers une disparition possible du milieu professionnel

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

Un milieu professionnel quel qu'il soit est fondé sur une nécessité de protection et, par voie de conséquence, est obligé de pratiquer l'entraide. Mais, face aux circonstances d'aujourd'hui, il doit avant tout sortir de ce cadre pour, selon Rudy Ricciotti, s'agiter, afin de faire naître le besoin d'architecture ainsi que les conditions favorables à son exercice (R. Ricciotti, *HQE Les renards du temple*, éditions Al Dante/clash).

Il faut donc exalter l'architecture, la parer d'armes et de qualités aptes à agir sur :

1) Les pouvoirs distributeurs de projets, qu'ils soient d'ordre public ou privé.

2) La population qui, *in fine*, reçoit l'architecture proposée à son usage et à ses suffrages.

3) Les architectes qui inventent et proposent des solutions destinées à combler les demandes et les souhaits des deux catégories précitées.

Or, force est de reconnaître que le pouvoir et la population ne sont pas en phase et que de ce fait l'architecte se situe dans une situation très inconfortable, celle du doute destructeur. Cependant, il ne peut opposer le moindre refus à cet imbroglio et se doit de répondre en son âme et conscience.

Les architectes doivent proposer des hypothèses plausibles.

Le pouvoir, ayant lui-même des devoirs envers la population, des devoirs d'évidence comme l'économie ou le confort, est conscient de la difficulté de sa réponse, mais s'efforce de proposer des plans, une philosophie du vécu, etc. qui malheureusement échouent faute de consulter sur le fond et préalablement les architectes. Ainsi l'Etat, malgré ses efforts, est tombé souvent dans le contre-exemple au point d'indisposer la population. (Inutile de rappeler nos

grands ensembles, nos banlieues inhabitables, nos transports déficients etc.)

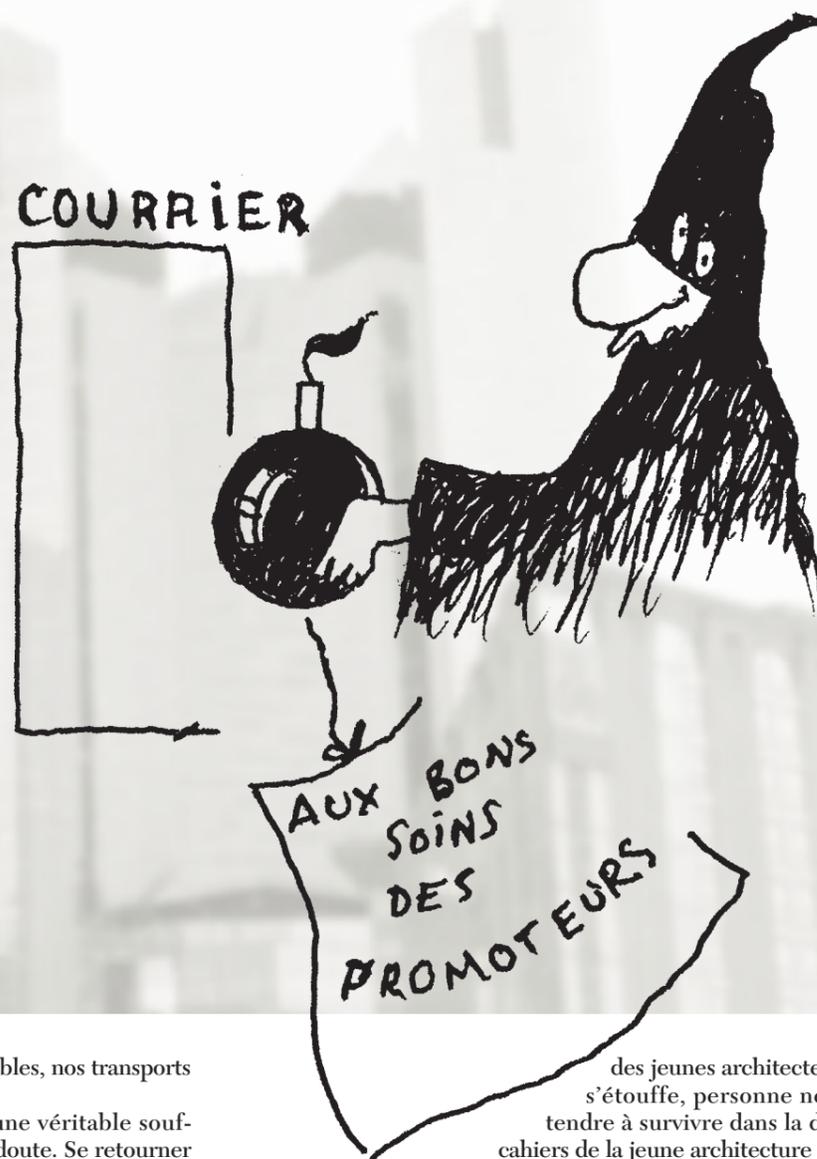
Il y a désormais pour la population une véritable souffrance du vécu que personne ne met en doute. Se retourner vers l'architecte, même s'il a été complice de ces erreurs (volontairement ou non) est impossible, voire injurieux, parce qu'il ne dispose plus d'aucun pouvoir, ni sur l'aménagement urbain, ni sur l'organisation du territoire. Il en a été totalement dessaisi, ce qui fait que l'Etat et le Privé règnent en maîtres sur le milieu professionnel. L'Ordre et le Syndicat font ce qu'ils peuvent, c'est-à-dire rien de décisionnaire. L'Académie des Beaux-Arts n'a pas davantage de pouvoirs décisionnaires. Elle exerce ce qu'elle estime être l'une de ses missions, à savoir observer et rappeler les fondamentaux. Elle contribue à l'épanouissement des jeunes talents par ses prix annuels et, plus récemment, son « Grand Prix d'Architecture ». Le milieu est inopérant, l'Etat, lui, se réfugie dans la politique du concours permanent.

Cela lui permet :

1° D'attirer l'attention sur quelques projets phares dont le résultat lui-même est souvent sujet à caution.

2° De contribuer de ce fait à masquer la sinistre réalité du milieu professionnel de l'architecture dans son ensemble.

Car, comme je l'ai écrit dans un livre au titre évocateur, *Le Déclin* (éditions de l'œil d'Or), le système de caste des grands architectes internationaux, s'il est certes incitatif et peut avoir valeur d'exemple, détruit par réaction les deux générations à venir dans lesquelles on devrait découvrir les jeunes aptes à être les constructeurs émérites de demain. Cette relève naturelle est devenue impossible, tant le bloc des stars est étanche et de ce fait inaccessible. Or, quand le vivier



des jeunes architectes souffre et s'étouffe, personne ne peut prétendre à survivre dans la dignité. Les cahiers de la jeune architecture ne suffiront jamais à corriger cette lacune.

La conclusion de cette hiérarchie extrêmement discontinu entre les très grands architectes (cabinets de l'ordre de 100 à 300 collaborateurs et au-delà...) et les petits (de dix à vingt employés...) est de détruire à terme l'ensemble du milieu professionnel en se calquant ainsi sur la société civile où les inégalités entre les riches et les pauvres n'ont jamais été aussi monstrueuses.

On assiste aujourd'hui à la faillite progressive des agences intermédiaires qui, elles, sont beaucoup plus aptes à la recherche fondamentale en continuité, alors que les grosses structures, quelles que soient leurs qualités, le font en premier lieu à l'occasion des concours. Notre erreur du moment se niche dans la rupture de continuité du tissu architectural de base. Il s'agit bien de 30.000 architectes privés d'actions significatives et de demandes à un niveau correct. À la longue, on peut craindre que, si ce système de précarité se prolonge, le milieu français soit si mal structuré, qu'il dépérisse lentement mais sûrement jusqu'à envisager à terme sa disparition totale, disparition camouflée par la presse qui ne porte son intérêt que sur le sensationnel. Plus grave encore, cette situation à terme risque de transformer les stars en simples identifiants des groupes dominants où se situe le vrai pouvoir !

Si l'on ne croit pas en cette menace, on peut rappeler que la France est friande de cette manière de faire et que déjà, dans les années 60 à 70, la théorie de l'Administration de tutelle de l'Architecture, acoquinée avec les grandes entrepri-



Coupable de construire.

ses du bâtiment, avait pour projet de répartir l'ensemble de la commande architecturale du pays sur 6 à 7 agences énormes qui auraient suffi à couvrir le territoire. La Caisse des Dépôts s'agitait avec sa SIC. Derrière ce complot, l'histoire a fait la preuve que cette attitude a mené le pays au désastre architectural. Avec comme slogan, le modèle industrialisé, la commande groupée, des prix (soi-disant) contrôlés, une rapidité de construction (discutable), une seule et unique décision administrative, etc. On est sûr de l'échec. Si on fait

“ 30.000 architectes privés d'actions significatives et de demandes à un niveau correct. ”

le tour de Paris, on trouvera un champ de ruines dont personne n'ose plus parler et que l'on détruira en douceur dans les années à venir en attendant que récidive, hélas, une nouvelle monstruosité architecturale de l'administration.

Aujourd'hui devant le grand gâteau du Grand Paris, où seront les petits, les doux, les timides, les sensibles, ceux qui vivent en symbiose avec la pensée, ceux qui travaillent dans la vision et non dans la solution technocratique, ils sont absents du débat ? Or, la vérité politique du Grand Paris est l'exemplarité. Cette vérité ne peut en aucun cas se priver de ces cerveaux débridés et de leur folie contrôlée. Notre Président de la République nous a affirmé qu'il ne nous fera pas le coup du Baron Haussmann, ni non plus celui de notre après-guerre. Il veut du futur, il cherche à donner du sens à Paris, et il doit déjà se rendre compte de la platitude des réponses. Nous n'avons pas besoin de projets mais de visions, de frénésie urbaine, de sacrifice du tissu actuel, de révolution.

En conclusion, si notre milieu professionnel refuse de répondre, si nos écoles elles-mêmes se révèlent incapables, bloquées par l'intégrisme vert, de faire face au futur et aux bouleversements nécessaires, alors il ne nous restera plus qu'à nous exiler dans des territoires plus accueillants. Les architectes français de qualité n'existeront plus qu'à l'étranger. ♦

Illustrations de Claude Parent extraites de son livre Portraits (impressionnistes et véridiques) d'architectes, 2005, Norma Editions.

# Y a-t-il un « état de l'architecture » ?

Par Paul Andreu, membre de la section d'Architecture



Jamais on n'a autant construit, les matériaux de construction sont toujours plus nombreux et plus performants, leurs méthodes de mise en œuvre ne cessent de progresser, les architectes et les ingénieurs ont à leur disposition des outils de représentation et de calcul sans commune mesure avec ceux dont ils disposaient il y a trente ans : les possibilités de création sont donc immenses. C'est très bien.

À cela s'ajoute un indéniable engouement parmi les riches et les puissants pour construire, et la conviction que la « communication » d'un État ou d'une ville passe volontiers par la construction de bâtiments « iconiques » capables de changer son image et même son économie. Qu'espérer de plus favorable ?

À l'autre extrême, jamais autant de populations pauvres ne se sont concentrées dans les villes, avec l'espoir de plus de travail, de confort et de bonheur. Ceux des créateurs qui poursuivent le rêve – ou le devoir – d'une architecture sociale économe et ambitieuse n'ont jamais eu tant à faire et beaucoup font. Parfait.

« Plus tard, bien plus tard, on jugera sereinement ce qui aura été fait... »

Le tableau ne serait pas complet si j'omettais de souligner que bon nombre d'architectes sont connus, que certains même sont des stars, loin des footballeurs, certes, mais à l'égal des écrivains, des artistes ou des couturiers. Maintenir ce statut exige bien sûr des sacrifices de temps et parfois d'amour-propre, mais quelle autorité gagnée et, chose plus que toute autre nécessaire à la création, quelle liberté !

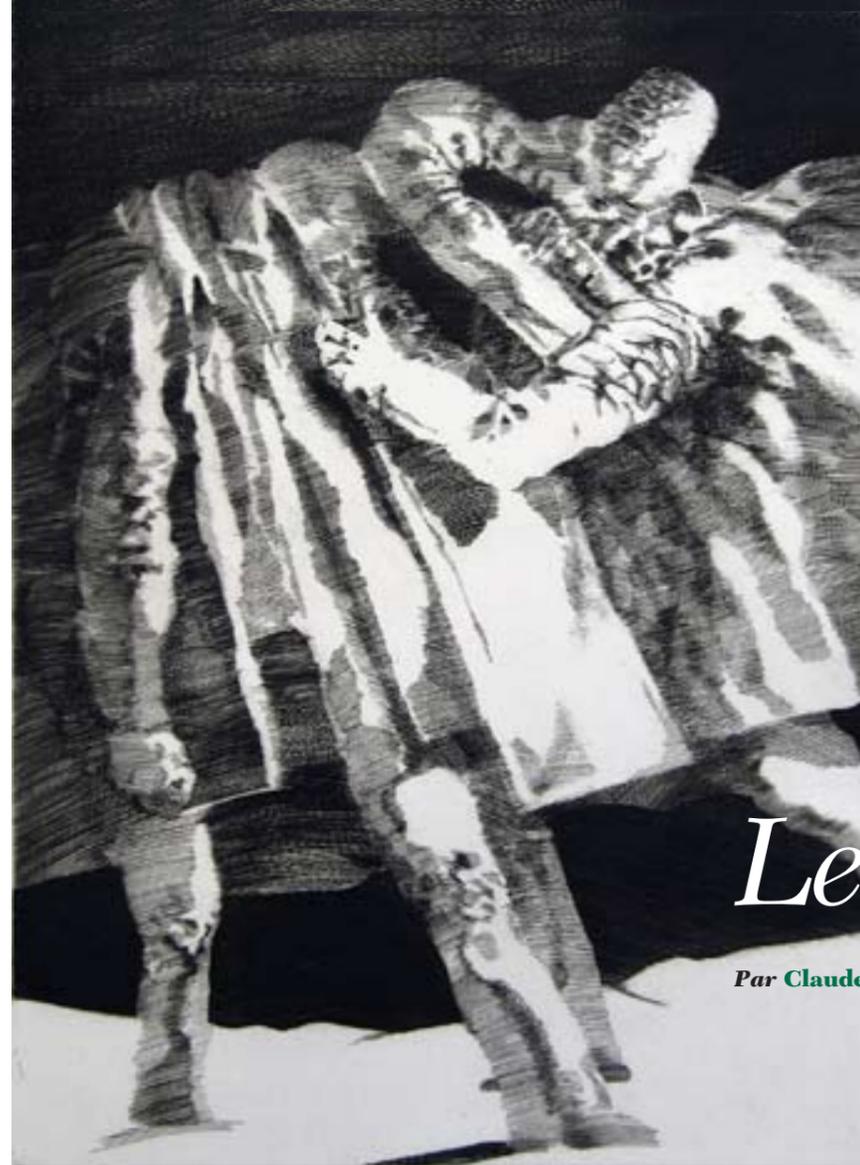
Bien sûr, il y a bien quelques problèmes. Si Hamlet vivait de nos jours et pratiquait l'architecture, il ne manquerait pas d'évoquer à nouveau :

*The insolence of office and the spurns  
That patient merit of the unworthy takes*

Mais est-ce si important ? L'architecte, comme les autres créateurs, ne peut-il pas faire son affaire de l'insolence et du mépris ? Ne sont-ils pas l'autre face de la reconnaissance ?

Donc, tout va bien et presque au mieux.

Reste une question : quel nombre, ou quelle proportion plutôt, des constructions faites dans cette période si favorable sont-elles belles, utiles et durables ? C'était peut-être celle qui, insidieusement, était posée. Elle n'a pas de réponse. Plus tard, bien plus tard, on jugera sereinement ce qui aura été fait, on fera le tri des vraies et des fausses audaces, des découvertes et des rabâchements, de ce qui a permis à des habitants de grandir et de ce qui n'aura fait que du bruit. Ne nous précipitons pas à le faire. Suivons simplement ce que la conscience nous dicte et travaillons. ♦



Claude Abeille, Rixe (deux personnages se battent pour avoir une « tête habitable », René Char, Le marteau sans maître), 1986.

## Le bon genre

Par Claude Abeille, membre de la section de Sculpture

Ce qu'on appelle l'art contemporain ne m'intéresse pas vraiment, mais il est tellement présent dans la presse spécialisée et dans les salles d'exposition publiques que l'on est bien forcé de le voir. L'émergence d'un tel mouvement, obsédé par le concept, par l'idée, au détriment, et jusqu'à sa suppression, de la forme, ne s'est certainement pas produite par hasard.

On sait que les « écoles » artistiques se succèdent souvent dans l'histoire de l'art selon un mouvement de balancier – telle fut l'histoire de la querelle entre les partisans du dessin et ceux de la couleur au XVII<sup>e</sup> siècle.

Au XX<sup>e</sup> siècle, on a assisté à la promotion de l'art dit moderne qui privilégiait la forme, le dessin, la couleur, la gestuelle sans se soucier souvent du sujet, conçu plutôt comme un prétexte implicite ou négligeable. C'est ce qu'exprime si bien Maurice Denis par sa célèbre formule selon laquelle seule compte : « ... la surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées... »

L'art contemporain semble s'être construit comme une alternative à cette primauté du jeu des formes et des couleurs. En effet, selon cet art, la définition de la peinture de Maurice Denis pourrait être retournée en affirmant qu'*avant d'être une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées, se rappeler qu'un tableau est un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote.* S'ajouterait l'idée que l'on peut se passer de ces formes et de ces couleurs ou choisir un objet usuel et l'affubler d'un sens par le discours.

C'est bien ce que nous voyons, jusqu'à l'ennui et la saturation, depuis maintenant plus de cinquante ans. L'État s'est emparé de ce mouvement qui n'hésite pas à utiliser les vieilleries romantiques du « sublime » et même les références plus proches de nous de « l'off limit », et cherche à l'imposer avec toute sa puissance et tous ses réseaux de pouvoir. Cela n'est pas sans équivoque si l'on pense à la Deuxième Guerre mondiale qui fut l'occasion de bien réelles « tables rases ».

Cette idée qui privilégie le concept n'est pas seulement française, mais c'est en France qu'elle a pris ce tour envahissant et exclusif et il serait temps que l'on comprenne que ce mouvement n'est en définitive qu'un « genre » comme un autre.

On a souvent vu dans l'histoire de l'art une hiérarchie des genres qui avait ses justifications mais aussi ses conséquences : on a imposé, un moment, par exemple, la priorité de la peinture d'histoire sur toutes les autres expressions, ce qui a fini par susciter la réaction des peintres impressionnistes.

De ce point de vue, on peut affirmer que les artistes qui, à l'écart des démarches conceptuelles, ont voulu approfondir les conquêtes du XX<sup>e</sup> siècle et les mener vers de nouveaux territoires, ont été contrecarrés et empêchés de trouver un public. Public devenu, par compensation, si avide de l'art équilibré du passé comme on peut le constater par la fréquentation de nos musées.

Il serait temps que le « concept » devenu un « genre » et même un « bon genre » trouve une place plus modeste dans les préoccupations du Ministère de la Culture. ♦

# Court circuit

Par Caroline Lee, sculpteur,  
correspondante de l'Académie des Beaux-Arts

Marcel Duchamp a inauguré l'idée que l'appropriation d'un objet de production industrielle équivalait à un acte de création. En dehors de toute considération sur les mobiles de Duchamp, ce geste a autorisé sa répétition sans limites depuis son acte, conséquence déterminante pour tout l'art contemporain.

Par un geste magistral, le tas de briques, l'arrangement de quelques pavés, les compressions d'épaves de voitures même, accédaient à un titre de noblesse : œuvre d'art ! Avec une arrogance calculée afin d'échapper aux ricanements outragés, les faiseurs de ces gestes royaux proclamaient que l'art était mort. En tout cas, ils se sont consacrés à la production de textes écrits pour distraire l'attention de ceux qui pouvaient encore vouloir se référer à la notion d'œuvre d'art, cherchant et réussissant à classer ces gêneurs dans une vaste catégorie qu'ils disaient « dépassée » et, finalement, faute de dominer entièrement l'attention des foules, « ringarde ».

La conséquence de cette « appropriation » est qu'elle élimine la main de l'artiste, et substitue un simple choix, essentiellement un geste poétique, à l'acte majeur de la

création. Avec le bannissement de cet effort personnel, effort qui s'effectue dans les sueurs froides, accompagné de la quasi-probabilité de son échec, donc forcément de l'humiliation potentielle qui est toujours là en tandem, comme un fantôme ineffaçable, l'homme qui s'appelle artiste se trouve libéré. N'existe plus que son orgueil, assisté, si possible, par la plus grande quantité d'argent possible pour assurer la réalité de son existence d'artiste.

L'exemple frappant entre tous est celui des requins et autres animaux conservés dans d'énormes bacs de formol, qui illustrent la capacité inouïe de dépenser de l'argent de la manière la plus fantasque pour capter notre attention. Il est impossible de dire qu'un requin est inintéressant. Il est impossible de ne pas être fasciné par une tranche de veau, animal emprisonné et privé de son destin naturel de chose morte. Nous sommes dans un musée d'histoire naturelle que quelqu'un a osé affubler de son nom propre, utilisant la grandeur de la nature et des sommes astronomiques pour le commun des mortels, afin que nous gardions son nom en mémoire. Exemple d'orgueil infantile dévoyé, miroir de notre propre prison.

« L'exemple frappant entre tous est celui des requins et autres animaux conservés dans d'énormes bacs de formol. »

nous donne ce spectacle sans grandeur, signé de son propre nom, lui qui n'est qu'une personne inconnue comme le voisin de l'étage en dessous à qui nous n'avons jamais parlé. Le message reçu concerne surtout sa puissance financière. S'identifier avec les bêtes mortes et/ou captives est la seule malheureuse proposition qu'il nous offre. Son seul réconfort est sa splendeur de riche fabricant. Il s'accroche à son image pour échapper au désespoir qu'il nous révèle.

Nous nous souvenons de la main, de toutes les belles choses utiles et bonnes qu'elle peut faire. Mais par ce court-circuit nous sommes privés des créations dont elle est capable et par lesquelles elle nous rappelle que la noblesse d'âme est en nous, et que nous pouvons y accéder. Si la vie, telle qu'elle est organisée aujourd'hui, tend à nous décourager de croire que ces miracles peuvent encore avoir lieu, les visiteurs qui attendent infatigablement pour entrer dans les expositions prouvent que l'espérance refuse de s'éteindre. C'est dans leur quête que nous devons puiser du courage pour continuer de risquer l'échec, pour essayer d'offrir le beau et l'espérance de vivre dans la lumière éclatante d'une sculpture réussie. ♦

Une histoire qui commence avec celle de l'humanité, lorsque l'homme à peine dépouillé de son animalité, en inversant la mort dans une représentation de la vie, invente l'art, lequel, de générations en générations, de renaissances en renaissances, quels que soient les bouleversements, poursuit le cours de son évolution.

Comme le phénix renaissant de ses cendres, à partir d'une logique qui lui est propre, l'art puise en lui-même les ressources nécessaires à son développement, libérant de son passé les avènements qu'il contient suivant un processus et des modalités ancestrales sans cesse réinterprétées, réinventées, mais jamais pour autant abandonnées. Hier encore, l'atelier, l'école, le musée, étaient les lieux privilégiés de l'apprentissage ; « l'expérience de l'œuvre » faisait entrer le postulant de plein pied dans les arcanes du métier, le mettant en situation de poursuivre, de s'inscrire dans une lignée, de prendre le relais de ses prédécesseurs lointains ou immédiats : une conception fondée sur l'héritage, la mémoire, la transmission, opposée à celle qui s'impose aujourd'hui à

## « L'Air du Temps »

Par Pierre Carron, membre de la section de Peinture,  
enseignant pendant 25 ans à l'École nationale supérieure  
des Beaux-Arts de Paris

« Comme le phénix renaissant de ses cendres, l'art puise en lui-même les ressources nécessaires à son développement. »

notre temps frappé d'amnésie, où l'on a substitué au culte ancien rendu à la beauté celui de l'ex nihilo.

L'art « d'autrefois » peut-on déjà dire est remplacé par « autre chose » qui, tout en en gardant l'intitulé et le cérémonial, devient son simulacre. Sous le nom saugrenu d'« Art

Contemporain », ce simulacre envahit l'ensemble de l'espace culturel et l'air du temps : un label de qualité supérieur réservé aux créateurs labellisés ; l'absence même d'art dans l'œuvre devient l'un de ses critères majeurs de qualité. Comme le confirme la sacralisation des débris destinés à la poubelle, des rebus, des riens qui résultent des relents du vieil urinoir, les élucubrations et le discours de ceux qui sont trop intelligents pour être honnêtes, une production allant du châssis nu enduit ou pas, lacéré, unicolore, ou tartiné de lugubre en passant par la grosse peinture scatologique au service du nouveau concept : « du dégueulasse », jusqu'au montage sophistiqué d'installations : plumes et tas de sable, pansements, reliques de tous genres, etc. Une adhésion au tout et son contraire dans le plus parfait éclectisme de rigueur. La règle d'or de la subjectivité des goûts et des couleurs rend caduque la définition platonicienne « la beauté splendeur du vrai », bien embarrassante dans le contexte contemporain. Enfin, le musée qui organise la juxtaposition du « pas grand-chose » avec les chefs-d'œuvre dont il dispose, justifiant ainsi le rien par le tout : ce qui ne ressemble « à rien » avec le « tout à voir ».

Une nouvelle conception de l'art ? Un nouvel ordre ? Celui du désordre mental ? Une situation sans précédent ! Une absence ! En tout cas, des manifestations qui se voudraient lisibles par tous et qui restent toutefois réservées à un « dessus de panier » composé de bien-pensants. Il n'en reste pas moins qu'un certain nombre d'égarés (comment auraient-ils pu se perdre ?), non labellisés bien que contemporains, n'ont pas cédé au dictat et poursuivent inlassablement, en dépit de leur tare, l'aventure. ♦



Pierre Carron, vitrail (détail de la baie 11) de la chapelle Saint-Charles-Borromée de la cathédrale d'Orléans, 1995.

# La porte étroite

Par **Brigitte Terziev**, membre de la section de Sculpture

**P**eut-on encore parler de diversité des mouvements artistiques dans la France de 2011 ? Que nous propose maintenant l'exception culturelle si chère à notre pays ?

L'idée au départ était excellente, elle donnait beaucoup de possibilités à l'artiste de pouvoir s'épanouir dans ses recherches. Mais est-ce maintenant au créateur que l'on donne ce pouvoir ? N'est-ce pas plutôt à certains décideurs ?

Alors cette fameuse exception, n'est-elle pas devenue au contraire un exceptionnel enfermement pour le créateur ?

Quel regard pose l'individu sur l'œuvre d'art qui ne soit autre que publicitaire ?

Quel est le rôle de l'Académie des Beaux-Arts si elle n'a pas droit de parole ?

Ce ne sont même pas les affaires culturelles qui ont droit au chapitre, mais les hommes d'affaires qui se présentent comme amateurs d'art. En fait ils spéculent et tiennent en prédation les objets d'art.

Comment se comportent les artistes face à cette mascarade, devant le climat d'autocensure entretenu par la frilosité ambiante ?

Qui est académique de nos jours ?

Allons voir du côté de la finance et des pouvoirs parallèles ; sous une posture altruiste, ils sont là les donneurs de médaille, à même la rue, les bien-pensants aux discours abscons et creux, les bigots propres sur eux, les faiseurs d'artistes clef en main, mais de qui parle-t-on ?

Des décideurs sans vrai visage qui en dehors des gouvernements successifs, et depuis des années déjà, ont forgé un pouvoir souterrain d'une force stratégique tentaculaire, invisible pour le quidam, et qui avec le temps est devenu quasi monarchique. Ils décident en vase clos de la valeur d'un artiste en mettant la plupart au cachot. Pour cela un moyen infailible : la critique contestataire dans certains journaux est exclue, c'est normal, qui les finance ? On pourrait se croire dans une république bananière. Rien de plus performant que les oubliettes...

Mais ces profiteurs ont un projet grandiose : la glorification d'un seul mouvement artistique (sous quelques variantes), avec la volonté de se joindre à la tendance planétaire vers un « art global ».

À chaque époque la rupture dans les mouvements artistiques est salutaire, apportant un sang neuf à l'art.

Mais ce que nous subissons aujourd'hui est plutôt l'opposé. Ce ne sont pas les artistes qui imposent leur différence avec

le passé. Ce sont de petits universitaires qui désignent ce que doivent suivre les artistes-valets.

Cette « machinerie culturelle » a un pape : Marcel Duchamp, qui n'en demandait pas tant, l'avant-gardiste d'il y a un siècle, mais qu'importe on fait du neuf avec du vieux ; un peu de peinture fraîche avec label « art contemporain » et c'est bon...

Mais petit à petit, les artistes et les intellectuels se mobilisent et deviennent moins peureux. Ils ouvrent une brèche dans ce totalitarisme qui empêche toute liberté et démarche sincère. Il serait temps.

Il n'y a pas que Jean Clair maintenant pour fendre ce mur d'intolérance.

Lire le dernier numéro de la revue courageuse *artension* : Christophe Averty, Jean Digne, Jean Philippe Domecq, Claude Mollard et bien d'autres s'expriment sur ce sujet.

L'art de notre temps ne doit pas être constamment phagocyté par quelques vieilles lunes qui s'octroient le devant de la scène depuis quarante ans.

Ne baissons pas les bras. La médiocrité a deux ennemis profonds : l'originalité et la recherche de l'exigence.

Cela vaut bien la peine de se battre.

D'abord reprendre le chemin des écoles d'art, revoir la base de l'enseignement, saccagée par ces vandales : les ateliers sont encore aujourd'hui vides de réels travaux sur la connaissance des métiers d'art.

Avoir du respect pour l'étudiant qui s'engage dans cette voie et ne pas lui supprimer son autonomie, lui permettre de penser qu'il est singulier et peut apporter à l'autre l'offrande de sa démarche personnelle, sans avoir besoin du troupeau car il y a dans chaque être, et pas seulement chez les artistes, un inconnu qui nous observe, mange à notre table et nous dérange ; le mettre à la porte, c'est prendre le risque du confort... À l'opposé, cette présence intérieure qui sème le doute permet de rentrer dans l'univers sauvage de la création. On dit souvent que la richesse d'un pays se reconnaît par sa grande ouverture pour les arts, la diversité et la curiosité de ses choix. Paris avait ce profil, mais c'était sans compter sur cette caste pseudo-culturelle à la pensée unique et médiocre qui s'est insinuée en secret, dans tous les postes du pouvoir.

Un peu de modestie, messieurs les donneurs « de bons points », et laissez parler les artistes, c'est eux finalement qui triompheront de votre obscurantisme. ♦

« Ce ne sont pas les artistes qui imposent leur différence avec le passé. »

# L'estampe en 2011, état des lieux

Par Erik Desmazières, membre de la section de Gravure

Dans le paysage artistique contemporain, c'est le moins que l'on puisse dire, l'estampe manque de visibilité. Il y a diverses raisons à cela.

Il y a 30 ans, on a pris subitement conscience, dans les bibliothèques patrimoniales, de l'existence de fonds documentaires photographiques qui, en trois décennies, ont changé de statut : les photographies sont devenues objets de musée, des œuvres d'art. Ce poids institutionnel pèse sur les choix et les goûts du public chez qui on a créé une attente. Par exemple, lors de la dernière exposition Courbet au Grand Palais, on a montré des photographies (comme celles de Le Gray) et aucune gravure... Cet engouement pour la photographie nuit indéniablement à la visibilité de l'estampe.

Historiquement, c'est la deuxième fois qu'il y a conflit entre photographie et estampe... La première fois, à l'apparition de la photographie elle-même au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, on s'est enthousiasmé pour ce nouveau médium dans lequel on voyait la possibilité de dépasser les limites de l'estampe d'interprétation : saisie instantanée du réel, rapidité de l'exécution à moindre coût, possibilité de la multiplication aisée après l'invention du négatif. On entrevoyait la possibilité de mettre enfin en image et de rassembler en catalogue l'ensemble des œuvres d'art, des monuments, des paysages urbains... Il devenait possible, en quelque sorte, d'appréhender la « totalité » du monde pour le mettre à disposition du plus grand nombre et, à terme, de réaliser le grand rêve mythique du XIX<sup>e</sup> siècle : éduquer les masses.

La photographie s'emparait du terrain occupé jusqu'alors par la gravure d'interprétation. À cette usurpation, les graveurs ont réagi de manière positive en abandonnant ce champ documentaire et pédagogique devenu obsolète pour se consacrer à l'estampe originale, l'estampe de peintre, de peintre-graveur... Pour ne pas disparaître, ils ont su créer les conditions d'un renouveau dans lequel les imprimeurs éditeurs et aussi certains critiques ont pris une grande part, Cadart, Lemerrier, Delâtre, les frères Gihaut, Delpech, Philippe Burty et bien d'autres.

De la même façon, à l'époque actuelle, les graveurs doivent prendre en charge les conditions d'un renouveau. Mais il est vrai que la tâche est rude face au changement d'attitude des institutions qui ont privilégié la photographie

et favorisé l'intérêt du public pour cet art au détriment de la gravure. La BnF qui, grâce au Dépôt légal, est l'institution la plus riche en estampes expose désormais de manière beaucoup plus systématique la photographie ancienne et contemporaine en lui consacrant d'ailleurs une salle d'exposition permanente (la Galerie Mansart sur le site Richelieu).

Soulignons la disparition symptomatique des pensionnaires en gravure à la Villa Médicis. Mentionnons que la formation des graveurs est assurée par un nombre de plus en plus restreint d'ateliers. Certaines écoles d'art ferment les ateliers où s'enseignaient les différentes techniques, taille douce, lithographie, sérigraphie. Quant à la gravure sur bois elle est depuis longtemps oubliée.

« Certaines écoles d'art ferment les ateliers où s'enseignaient les différentes techniques... »

L'enseignement de la gravure reste néanmoins d'actualité à l'École des Beaux-Arts de Paris, à l'École des Arts décoratifs, à l'École Estienne. Sans parler de la possibilité qu'offrent par exemple aussi les cours du soir de la Ville de Paris.

En aval de ce rétrécissement dans la pédagogie, on a aussi pu déplorer ces dernières années la disparition d'ateliers d'imprimeurs très importants : les frères Crommelynck, Lacourrière et Frélaut, l'Atelier Leblanc qui était situé 187 rue Saint-Jacques, le quartier traditionnel des imprimeurs. Ces ateliers étaient aussi éditeurs. De même ont disparus un bon nombre d'éditeurs d'estampes qui étaient d'ailleurs les grands pourvoyeurs de ces ateliers.

Et pourtant toutes ces raisons sont périphériques et externes aux possibilités qu'offre l'art de l'estampe qui, loin d'être archaïque, suit le courant de l'art contemporain. Les plus importants artistes du XX<sup>e</sup> siècle ont produit des chefs-d'œuvre et quand ces artistes font de la gravure ils sont graveurs autant que peintres : Gauguin fait de la gravure parce qu'il ne peut pas s'exprimer autrement pour arriver où il veut, c'est un choix d'artiste. Il en est de même pour Munch, pour les expressionnistes allemands comme Kirchner ou Nolde qui ont pratiqué la gravure sur bois, l'eau-forte, la lithographie. Picasso fut graveur et sculpteur autant que peintre. Plus près de nous, pensons aux estampes de Jasper Johns, Baselitz, Anselm Kiefer, Hockney et également à celles d'artistes français tels qu'Alberola, Titus-Carmel, Jean-Baptiste Sécheret.



Même si l'on constate que les gravures les plus créatives sont l'œuvre d'artistes connus en tant que peintres, il n'empêche que lorsqu'ils se mettent à la gravure, ils sont graveurs et non plus peintres. L'estampe est loin d'être un art mineur et elle sait répondre aux attentes de l'artiste, entité entière qui ne se morcelle pas.

De même qu'il n'y a plus de hiérarchie des genres à l'époque contemporaine entre les différentes formes d'art et à l'intérieur de chacune d'elle, de même il est important qu'il n'y en ait plus au sein du monde de l'estampe : un burin n'est pas plus artistique qu'une eau-forte ou une sérigraphie, un linoléum est aussi prometteur que le bois : le problème se situe en amont, c'est le choix de l'artiste qui le conduit en toute liberté vers tel ou tel moyen d'expression.

Face à ces constats, l'Académie des Beaux-Arts peut-elle être utile à quelque chose ?

Oui, en tout cas tel doit être notre souhait.

Elle doit donner envie de voir (susciter un public) et de faire (susciter les artistes).

Elle œuvre déjà en ce sens avec l'attribution de nombreux prix. Citons à ce sujet le prix Nahed Ojeh, prix de consécration, et le prix Jean et Simone Lurçat qui récompense chaque année un ouvrage de bibliophilie. Elle envoie des artistes pratiquant la gravure à la Casa Velasquez. Elle publie régulièrement sa *Lettre de l'Académie*, les conférences publiques qu'elle organise et réalise des expositions incluant des graveurs contemporains. Citons celle initiée par Louis-René Berge à l'Espace Pierre Cardin au printemps 2008. De telles actions donnent à la gravure le moyen d'exister davantage aux yeux du public et donc d'exister tout court.

Le débat est ouvert... ♦

Erik Desmazières, Atelier René Tazé IV, 1992, eau-forte, aquarelle et roulette. 65,6 x 50,3 cm. Photo DR

Dans notre monde moderne où les contradictions éclatent de toutes parts, où la confusion règne en arbitre, comment rendre compte d'une actualité artistique elle-même détournée au profit d'une économie dominante ?

Le paradoxe veut que dans une civilisation de la communication où les magazines d'art n'ont jamais été aussi nombreux, alors même que la critique d'art se réduit à une peau de chagrin, ce que l'on appelle la culture ne cesse de tourbillonner pour s'égarer dans des territoires annexes où le divertissement et le spectacle se confondent avec ce qui participe de notre histoire et constitue l'essentiel de l'humanité.

Que dire aujourd'hui à un public saturé d'images, adepte du zapping et soumis au principe éphémère de la mode ? L'événementiel s'oppose à la révélation et la démagogie au savoir, la démocratisation à l'engagement de la pensée et à la transcendance. La confusion est à son comble.

Alors, qu'attend-on d'un critique d'art ?

D'être le témoin de la création de son temps. Cela exige une formation, une connaissance, une expérience visuelle face à ce qui s'offre à son analyse, sinon à son appréciation. Le goût personnel entre pour peu dans cette histoire des formes et de la sensibilité, encore que le devoir du critique d'art se donne comme la manifestation irrépressible de la liberté de voir, de penser et d'écrire. Encore faut-il qu'on lui donne les moyens de s'exprimer.

La génération de grands critiques qui m'a précédée se caractérisait par le refus de tout dogmatisme. Loin d'être inféodés à une pensée dirigeante quelconque, ils revendiquaient le droit de débattre de leurs convictions profondes, indissociables de la vérité de leurs sentiments. Cela ne voulait pas dire qu'il n'y avait pas débat, ni oppositions. Les chroniques entre critiques étaient régulières et attendues, les polémiques et les joutes épistolaires allaient bon train dans une presse quotidienne, hebdomadaire et mensuelle qui ouvrait largement ses colonnes aux critiques de tout bord. Cela dynamisait une création diversifiée comme devrait l'être la critique, dont une des qualités fondamentales réside dans l'absence de sectarisme de ses représentants. Les clans existaient, se vilipendaient même, mais la pluralité esthétique était sauve et restait garante de la richesse et de la variété d'une création artistique bien vivante.

Refusant de théoriser, le critique est présent là où se trouvent le talent, la personnalité et la vérité du sentiment.

La critique d'art est le témoignage irremplaçable d'un esprit libre. Tel est, ce me semble, le premier article d'une charte sinon de l'éthique du critique d'art.

Dans les décennies récentes, la visibilité des arts plastiques se faisait par étapes simultanées et concomitantes : la galerie, le critique qui prenait le relais et en informait le public, et conséquemment la presse, en dehors de toute idée de rentabilité.

“ Refusant de théoriser, le critique est présent là où se trouvent le talent, la personnalité et la vérité du sentiment. ”



## Quel avenir pour la critique d'art ?

Par Lydia Harambourg, critique et historienne de l'art, correspondante de l'Académie des Beaux-Arts

Alors, la critique était engagée, offensive ? Sans aucun doute, mais indépendante des institutions, de la pensée unique, d'un marché qui était encore dans ses balbutiements. La critique d'art doit retrouver sa noblesse identitaire, et rompre son enrôlement par le marché international.

Le critique d'art serait un honnête homme qui refuse de s'installer dans le confort intellectuel.

Il lui faut être exigeant avec lui-même et lutter pour ce qu'il croit, stimulé par une curiosité propre à forger une réalité nouvelle, celle dont parle Apollinaire, modèle du critique d'art moderne qui « n'aurait jamais excipé de ses qualités de manager qui étaient réelles pour fonder et imposer un groupe dont il aurait été le cerveau et les peintres la main. Il se préservait dans sa qualité d'homme de constat (...) ». Ainsi parle Jean Bouret, autre modèle d'indépendance qui pendant trente ans (entre 1945 et 1979) fut un critique d'humeur et de passion pour témoigner des choses vues de l'art et nous immerger dans l'univers bouillonnant de la création.

Sans jouer les Cassandre, il faut constater que tout a basculé, et très vite.

Comment ? Les causes sont multiples.

Déjà, l'indigence de la perception a repris à son compte celle des moyens exploités par des artistes narcissiques en quête d'une idéologie radicale. L'art de l'épate a rejailli sur ses thuriféraires. Il a perverti une certaine critique.

Notre temps aurait-il désappris à regarder ? Et la critique aurait-il été pris, malgré lui, dans la vague lénifiante de la démagogie culturelle et commerciale ? L'écrivain et critique Champfleury, pionnier du réalisme, disait : « la plupart des critiques sont des catalogueurs, des embaumeurs, des empailleurs, rien de plus ». Pressentait-il l'héritage exsangue d'une activité menacée dans sa liberté de penser et d'écrire, comme de publier ?

Il ne faudrait pas cependant enfermer l'art, dit contemporain, dans un constat négatif. Là réside, me semble-t-il, l'immense malentendu entretenu par les médias auprès d'un public dans l'attente d'être pertinemment informé par ceux-là mêmes qui ont les qualités requises pour le faire. Les artistes sont là, actifs dans leurs ateliers, espérant la visite des professionnels. Le silence, l'absence de leurs témoignages, volontaires ou non, reviennent à nier une création laissée dans l'ombre. Lorsque Robert Lebel parle d'une critique qui « a laissé tarir la source d'exaltation », il pointe déjà, un demi-siècle plus tôt, l'écueil qui pénalise l'ensemble de la scène artistique, par manque d'une insatiable curiosité et par une incapacité à s'émerveiller.

Une critique faisant référence au savoir et à l'intelligence, à la passion, à la saveur des choses. Croire à la peinture, à la sculpture, continuer à écrire non plus à la façon d'un vice plus ou moins caché comme Valéry Larbaud le disait de la

lecture, mais pour célébrer ce surplus d'âme, en résistant aux pressions afin « qu'avec toute œuvre d'art digne de ce nom, le monde recommence » a écrit Jean Cassou qui poursuit : « toute œuvre d'art digne de ce nom (...) doit obliger le spectateur à faire table rase de tout ce qu'il a vu, à oublier ses garanties, à oublier ses preuves de l'existence du monde ». Le devoir du critique d'art est de ce côté. ♦

Henri Fantin-Latour (1836-1904), Hommage à Delacroix, 1864.

Au centre, sous un autoportrait d'Eugène Delacroix, se trouve le journaliste, écrivain et critique d'art, Jules Champfleury.

Ce grand ami de Victor Hugo, Gustave Flaubert et Gustave Courbet fut cofondateur de la revue Le Réalisme.

Assis à sa gauche : Louis Edmond Duranty et Henri Fantin-Latour et, à sa droite, Charles Baudelaire.

Debouts, de gauche à droite : Louis Cordier, Alphonse Legros, James Whistler, Édouard Manet, Félix Bracquemond et Albert de Balleroy.

© RMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

On ne peut sans doute nier l'influence des « inspecteurs » sur la programmation des musées, galeries, espaces culturels. Bien heureusement, plus d'un conservateur sait préserver son indépendance en projetant un regard libre et éclectique sur toutes les orientations de la création contemporaine. Dans le domaine de la gravure qui m'est le plus familier, je peux témoigner de l'accueil favorable fait à d'authentiques artistes en marge des « gadgets » à la mode. Ainsi, lors des 28 expositions « Le Signe et la Marge » programmées avec succès de 1988 à 2010 dans 21 espaces différents largement ouverts au grand et vrai public : Galerie Nichido et Fondation Taylor, Paris ; Galeries Hollar et Mozart, Prague ; Galerie Dielo centrum, Bratislava ; Musée d'Art Moderne Richard Anacréon, Grandville ; Musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Meudon ; Musée Jean de la Fontaine, Château-Thierry ; Musée Vivant Denon, Châlons-sur-Saône ; Musée du Noyonnais ; Médiathèque Valéry-Larbaud, Vichy... Chaque exposition met en lumière une comparaison entre différentes esthétiques de la gravure sur métal dans chacune de ses principales orientations techniques aux multiples variantes, interférences et complémentarités - burin, pointe sèche et manière noire, eau-forte linéaire et de teinte -, un même instrument pouvant moduler ses résonances au gré

de la sensibilité de chaque artiste. Grands formats de conception résolument picturale, aux vastes espaces chromatiques, alternent avec des pages plus confidentielles, exigeant un regard prolongé, souvent méditatif, parfois analytique. Connotations abstraites, approches figuratives ou narratives, suggestions oniriques attestent de l'étendue des registres expressifs du métal gravé et de son prolongement naturel : l'impression sur papier. Certaines planches avouent même leur caractère « semi-sculptural ».

Le papier se métamorphose en trois dimensions lorsque le cuivre de Paolo Boni y imprime ses découpes et trouées martelées. De la symbiose du faire artisanal et de la sensibilité tactile naissent entre les mains de Piza ces reliefs constellés, ces signes cunéiformes évocateurs des anciens textes proche-orientaux. Plus discrètes, plus rares, les incisions trouant l'acier cernent la forme et s'intègrent naturellement à la composition des eaux-fortes d'Assadour.

Dans un espace géométral mathématiquement quadrillé, ponctué de triangles insolites, d'arcs et de cercles au compas, l'artiste projette un univers énigmatique de mini-personnages découpés, chiffres symboliques et signes à décrypter qui interrogent et captivent aux approches de l'irréalité. Un art paradoxalement cérébral et ludique que d'aucuns situent, de par l'esprit de la composition et malgré la présence d'éléments figuratifs, dans le prolongement immédiat de l'abstraction. Souveraine, l'abstraction l'est dans les livres aquatintes de Vielle et Boisgallays, les eaux-fortes rigoureux-

« Certaines planches avouent même leur caractère « semi-sculptural ». »



Claude-Jean Darmon, Les soleils, 2010, pointe sèche sur cuivre, 37 x 22 cm.

## « Décideurs patentés » et « Inspecteurs » sont-ils seuls maîtres à bord ?

Par Claude-Jean Darmon, graveur,  
correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

sement construites de Martin Müller-Reinhart, les manières noires à forte charge émotionnelle de Roncerel et sans doute aussi dans plusieurs de mes propres gravures. Autant de témoignages de la vitalité d'une tendance qui, loin d'être « univoque », décèle un potentiel d'ondes. Dans cet ensemble où prévaut la forme libre de tout « contenu idéologique », les pointes sèches de Moreh affirment leur différence dans une thématique intemporelle dont l'axe majeur est à l'évidence « la souffrance de l'être humain et de l'animal ».

D'autres fortes personnalités - George Ball, Deborah Boxer, Louis-René Berge, Yves Doaré, Béalu, Jean-Pierre Tingaud, Jean-Michel Matthieu-Marie, Jacques Houplain, Nathalie Grall, Eric Robert-Aymé, Daniel Estrade, ainsi que Roger Vieillard (1907-1989)... - accentuent l'éclectisme d'expositions qui trouvent leur résultante dans le choix d'un unique matériau créatif, le métal, et dont l'intitulé peut être diversement interprété. Concrètement, « signe » dans son contenu, une gravure sur cuivre, zinc ou acier est également « marge » une fois imprimée (c'est-à-dire espace immaculé de l'épreuve autour de la cuvette). Mot à mot tangible faisant aussi allusion à une « poétique du signe » inscrite sous différentes formes et à différents moments de l'évolution occidentale de cet art du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours. La présence du livre valorise le propos en raison même de l'osmose « signe - mot » / « signe - image » particulièrement évidente lorsque la composition typographique rompt avec la traditionnelle mise en page pour devenir « dessin ».

« Le Signe et la Marge » n'est pas un exemple unique. Les calendriers de nos musées de province sont ponctués de programmations sur la gravure contemporaine conçues avec amour et compétence. On peut seulement regretter que ces expositions ne soient pas soutenues financièrement et médiatiquement par les autorités de tutelle dont les choix, sans doute dans plus d'un cas justifiés, ne concernent cependant, la plupart du temps, qu'un aspect très limité de la création d'aujourd'hui. ♦

Une présidente de région interrogée sur sa politique de 1% artistique, répondait il y a quelques années : « Je vous informe que les lois de décentralisation n'ont pas transféré aux collectivités territoriales l'obligation du 1% décoration. L'assemblée régionale, comme une large majorité de collectivités, a décidé de favoriser le parti architectural et l'équipement bien souvent au-delà du 1% plutôt que d'appliquer ce pourcentage sur une œuvre artistique ». C'est peu dire que le 1% artistique se heurte à la réticence de nombreux élus locaux et il serait excessif de dire que tous les architectes y sont favorables.

Vingt ans après la Loi de décentralisation, les nouvelles dispositions réglementaires (1) devaient permettre la mise en vigueur de l'obligation pour les communes, les départements et les régions, de consacrer 1% du montant de l'investissement à l'insertion d'œuvres d'art dans toutes les constructions qui faisaient l'objet au 23 juillet 1983 de la même obligation à la charge de l'Etat. Il semble bien que le gouvernement ait choisi un texte de compromis. Plutôt une application partielle que pas d'application du tout.

Depuis 1983, le 1% était régi par divers arrêtés ministériels qui ont tous été abrogés. Le principal d'entre eux, parce qu'il concernait le plus grand nombre de projets, était l'arrêté du Ministère de l'Éducation nationale signé par Jack Lang en 1993. Les nouveaux décrets (1) reprennent globalement les principales dispositions de cet arrêté, à quelques nuances près.

L'arrêté Lang affirmait la nécessité de « contribuer à la qualité des constructions publiques en associant les arts plastiques à l'architecture et en permettant aux utilisateurs de ces bâtiments un contact avec des œuvres originales d'artistes vivants, sans exclusive de discipline artistique ». Mais déjà, il incluait dans cette définition « l'intervention d'un artiste pour l'aménagement d'espaces paysagers, d'un stylicien pour la conception d'un mobilier ou celle d'un graphiste pour la mise au point d'une signalétique spécifique ». Les artistes se sont souvent plaints de voir utiliser le 1% pour l'aménagement des espaces verts. Cela reste possible mais il y a plus. Désormais l'architecture entre dans le domaine du 1%. En effet, pour définir les « œuvres d'art » prévues par la Loi, le décret se réfère au code de la propriété intellectuelle. Et précisément aux 7° à 10° de l'article L. 112-2 du code de la propriété intellectuelle, c'est-à-dire : « Les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie, les œuvres graphiques et typographiques, les œuvres photographiques et celles réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie, les œuvres des arts appliqués ». La circulaire ministérielle du 30 septembre 2006 reprend cette liste sans citer l'architecture mais sans l'exclure et en y ajoutant « les œuvres utilisant la lumière et les œuvres utilisant les nouvelles technologies ou faisant appel à d'autres disciplines artistiques... S'agissant du mobilier, il est précisé que seules les créations artistiques originales entrent dans le champ d'application du décret, qu'elles soient réalisées à l'issue d'une commande via le

« C'est peu dire que le 1% artistique se heurte à la réticence de nombreux élus locaux. »



François Stahly (1911-2006), Fontaine pour le Parc Floral de Vincennes. Photo Siefkin

## Le 1%, vingt ans après...

Par Didier Bernheim, avocat à la Cour, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

« 1% » ou vendues par un intermédiaire, tel qu'un fabricant de meubles ». Les œuvres éphémères sont déconseillées.

Mais qui décide ? Rappelons que le maître d'ouvrage constitue un comité artistique dont il fait partie, qu'il préside et qui comprend : le maître d'œuvre, le directeur régional des affaires culturelles ou son représentant, un représentant des utilisateurs du bâtiment, trois personnalités qualifiées dans le domaine des arts plastiques désignées l'une par le maître de l'ouvrage et les deux autres par le directeur régional des affaires culturelles, dont une choisie sur une liste établie par les organisations professionnelles d'artistes. En résumé trois représentants du côté du maître d'ouvrage, y compris l'architecte (le maître d'œuvre), et trois représentants du côté de la culture. Entre eux le représentant des utilisateurs ; dans de nombreux cas, un fonctionnaire.

Les modifications intervenues entre le décret du 29 avril 2002 et celui du 4 février 2005, avec notamment la suppression des commissions artistiques régionales, vont dans le sens d'une simplification des procédures et du renforcement du contrôle du Ministère de la Culture, ce qui peut être une garantie que le 1% artistique ne soit pas détourné de son objet. La composition de la commission nationale va également dans ce sens, mais c'est le maître d'ouvrage qui a le pouvoir de la saisir.

Compte tenu des règles de fonctionnement de l'Etat, on peut penser que lorsque le maître d'ouvrage sera l'Etat, c'est plutôt le Ministère de la Culture qui emportera la décision, à la fois sur la définition du projet artistique et sur le choix de l'artiste. Lorsque le Maître d'ouvrage sera une collectivité locale, la personnalité, l'importance politique du maître d'ouvrage seront prépondérantes. La personnalité de l'architecte pourra également jouer un rôle qui ne sera

pas nécessairement en faveur des artistes. Sans oublier le représentant des usagers.

Quel sera le rôle de l'architecte ? Dans le passé il était important. C'est souvent lui qui amenait le projet artistique. Avec les nouveaux textes ce ne sera plus le cas en théorie, mais n'oublions pas que l'architecte est titulaire du droit moral sur son œuvre, ce qui lui donne un certain pouvoir, y compris celui de refuser un projet artistique. La circulaire ministérielle insiste à juste titre, sur la nécessaire concertation entre le maître d'œuvre et l'artiste retenu, tout au long du projet.

Le texte n'interdit pas qu'une partie du 1% soit consacrée à une œuvre d'artiste et une autre partie à l'architecture ou aux espaces verts. Une partie de 1% c'est toujours mieux que rien.

L'introduction des organisations professionnelles d'artistes dans le comité artistique pose quelques questions. Qu'est-ce qu'une organisation professionnelle d'artistes ? Celles qui se déclarent comme telles ou celles qui sont composées d'artistes professionnels ? Et quels artistes ? Les œuvres visées dépassent le cadre de la Maison des Artistes et de l'AGESSA en incluant les arts appliqués. Faut-il tenir compte de leur représentativité réelle ? La question se complique encore lorsque le texte évoque « une » liste établie par « les » organisations professionnelles. La circulaire du 30 septembre 2006 répond que « par organisations professionnelles on entend les structures dont le seul objet est la défense des intérêts matériels et moraux des artistes relevant du champ des arts graphiques et plastiques ». En clair, les syndicats de plasticiens.

En tout état de cause, l'existence d'une liste nationale au lieu des listes régionales permettra une meilleure maîtrise du choix du dit représentant qui reste à la discrétion du

DRAC, c'est-à-dire du Ministère de la Culture. Dans le dispositif des comités artistiques, ce représentant pourra être différent pour chaque projet. Ainsi il est probable que les représentants des organisations professionnelles un peu trop critiques sur les choix du ministère ne seront pas souvent désignés. Encore que leur singularité au sein de la commission permette d'y introduire une saine critique, sans inconvénients.

Plus sérieusement, une question qui n'a toujours pas été réglée et qui pose en pratique de nombreuses difficultés, notamment dans l'organisation des concours, est celle de la mise au point d'un modèle type de marché pour les œuvres d'art intégrées dans les ouvrages publics, car les modèles destinés aux entreprises qui servent de référence à l'administration sont inadéquats. Rappelons que la règle de la garantie décennale ne s'applique pas aux décorations ayant un rôle purement esthétique, sauf si elles constituent elles-mêmes un ouvrage ou un élément constitutif de l'ouvrage, ce qui est très rare (2). Que l'on cesse donc de demander aux artistes de justifier d'une assurance garantie décennale !

En conclusion, l'application de la Loi dans un sens favorable aux artistes par les collectivités locales passe par un travail de persuasion des élus de la nécessité d'intégrer leurs œuvres dans les constructions publiques, mais aussi de la nécessité sociale de leur accorder la part des dépenses publiques à laquelle ils ont droit. ♦

(1) décret du 29 avril 2002 modifié par le décret du 4 février 2005, circulaire du 16 août 2006.

(2) Arrêts de la cour de cassation 3ème chambre civile 27 avril 2000, pourvoi n°99-15970 et 16 mai 2001, pourvoi n°99-15062).



## Sculptures en mouvement au château de Lacoste

Pour le deuxième été consécutif, Pierre Cardin ouvre le château de Lacoste à la sculpture. Cette année, rendez-vous est pris avec les pionniers de l'art cinétique et cybernétique qui dans les années cinquante à Paris ont expérimenté l'espace-temps, le mouvement, la lumière, la couleur, pour une notion d'imprévisibilité et une participation active du spectateur de leur œuvre. Yaacov Agam (né en 1928 en Israël) et ses sculptures en acier inoxydable, dites *transformables* par la réflexion et le déplacement de celui qui regarde, acteur de métamorphoses inattendues pour une *multitudes d'espaces*. Carlos Cruz-Diez (né en 1923 à Caracas) qui suggère l'espace coloré non plus par la forme mais par le jeu vibratoire de la couleur et de sa persistance rétinienne avec ses trois *Douches d'Inductions chromatiques* (1968). Les sculptures de son compatriote vénézuélien Jesús-Rafael Soto (1923-2005) sont des volumes virtuels installés dans l'espace pour une interaction entre la lumière et les couleurs : son spectaculaire *Pénétrable Bleu* (1999) appartient à une série inaugurée en 1967. De Philippe Hiquily (né en 1925 en France) trois girouettes monumentales en fer peint epoxy noir pour dialoguer avec le mistral. Nicolas Schöffer (1912-1992) est l'inventeur de l'art cybernétique, le pionnier de l'art vidéo (1961) et de l'art numérique (1986). Artiste-plasticien poète ingénieur, il est le premier à réaliser des œuvres d'art dans le temps réel. Il est élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1982. Ses sculptures, lumineuses, en mouvement, sonores, cinétiques, puis programmées, s'installent dans l'espace urbain en osmose totale avec la vie et l'art. Cinq créateurs qui partagent une dimension ludique et poétique de l'espace et se retrouvent pour un dialogue exceptionnel dans ce lieu mythique. L.H. ♦ *Commissaire Lydia Harambourg*

Nicolas Schöffer, LUX 11, 1960, sculpture spatioluminodynamique, 100 x 120 x 125 cm, acier inox poli miroir sur plateau tournant. Collection Eléonore de L. Schöffer

Château de Lacoste (84) | 8 juillet - 2 octobre

## L'ère de la sculpture

Sculptures en mouvement et sculptures au féminin, une pluralité d'expressions pour un art sur lequel le temps n'a aucune prise et qui pactise avec l'éternité.



### Sculpture 'Elles'

Sur le thème inédit des femmes sculpteurs, le musée des Années Trente à Boulogne-Billancourt propose une exposition consacrée aux sculpteurs femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours. À la présupposée question : y aurait-il une sculpture féminine ?, la réponse serait la réalité d'une sculpture au féminin. La pertinence du sujet porte sa complexité avec ses découvertes, ses rencontres au-delà de tout dogmatisme. Démonstration faite de la présence permanente de femmes sculpteurs sur deux siècles, pionnières, indépendantes, engagées dans un langage aguéri et distinctif. Plus méconnues que leurs consœurs peintres, elles sortent de l'ombre avec une centaine d'œuvres qui n'est pas exhaustive. L.H. ♦

Brigitte Terziev, En défense, 2008, terre cuite et plomb. Photo Henri Delage

Musée des Années trente - Espace Landowski  
Boulogne-Billancourt (92) | Jusqu'au 2 octobre

## Prix

### Prix de chant choral Liliane Bettencourt

Le lundi 6 juin, le Prix de chant choral a été attribué à l'ensemble vocal **Sequenza 9.3**, dirigé par **Catherine Simonpietri**.

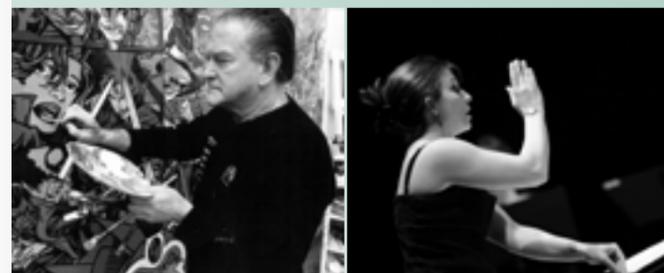
### Prix de la Fondation Simone et Cino del Duca

L'Académie des Beaux-Arts a décerné les Prix artistiques de la Fondation Simone et Cino del Duca à **Erró** (peintre), **Jean-Paul Philippe** (sculpteur) et **Philippe Boesmans** (compositeur).

Les Prix de musique, prix d'encouragement, ont été attribués à **Emmanuel Ceysson** (harpiste), **Romain Leleu** (trompettiste), **Maxime Pascal** (chef d'orchestre) et **Debora Waldman** (chef d'orchestre).

### Grand Prix d'Orgue Jean-Louis Florentz

Le dimanche 15 mai, lors de la 10<sup>e</sup> édition du Grand Prix d'Orgue Jean-Louis Florentz, le Grand Prix a été remporté par le jeune organiste **Virgile Monin**.



De gauche à droite :

Le peintre Erró, Photo DR.

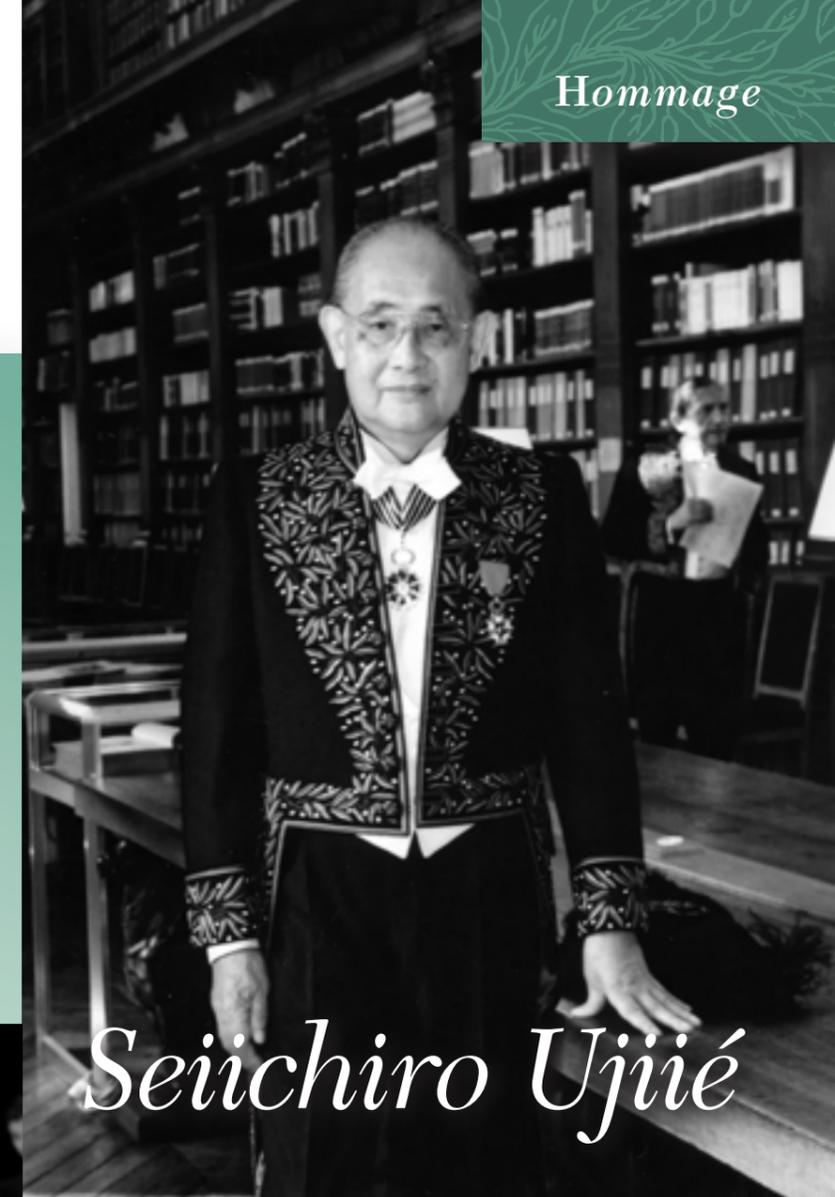
Catherine Simonpietri dirigeant  
l'ensemble vocal Sequenza 9.3,  
Photo Julien Tack.

Ci-contre : Le jeune organiste  
Virgile Monin. Photo DR.

## Nominations

**Patrick de Carolis** a reçu la médaille de l'Académie d'Architecture, pour son travail de valorisation du patrimoine avec son émission *Des Racines et des Ailes*.

**Léonard Gianadda**, a reçu, le 17 juin, les insignes de Commandeur dans l'Ordre national de la Légion d'Honneur par Bernard Accoyer, Président de l'Assemblée nationale.



## Seichiro Ujiié

Nous avons appris avec tristesse le décès de Seichiro Ujiié, Président de Nippon Television Network Corporation (NTV), survenu en avril dernier.

Il avait été élu membre associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France en 2004. Son attention pour notre Institution le porta à subventionner par des dons généreux la restauration du jardin japonais de la Villa Ephrussi de Rothschild à St Jean Cap Ferrat. Splendiblement restauré, tant dans son esprit que dans sa forme, ce jardin demeurera comme un des fleurons de notre patrimoine.

Tout au long de sa vie, Seichiro Ujiié sut allier les fonctions exceptionnelles d'un grand manager à un bel élan du cœur, le portant à soutenir tout ce qui émanait de l'art et de la culture. C'est pourquoi Seichiro Ujiié occupera une place exceptionnelle dans notre mémoire.

Photos Brigitte Eymann ♦



# Culte de l'avant-garde et culture de mort

Par Jean Clair, conservateur général du patrimoine, historien de l'art, membre de l'Académie française

Une petite église de campagne, avec son toit d'ardoise, ses murs passés à la chaux. La messe, le dimanche, une sorte d'opéra total où, comme dans le texte de Saint Augustin, les cinq sens étaient tout à tour sollicités ; la vue avec les habits chatoyants du curé, l'ouïe avec les chants des enfants et l'harmonium, l'odorat avec les parfums mélangés des bougies et de la cire des prie-Dieu, qui trouvait son point d'orgue dans les fumées d'encens, le toucher dans le contact rugueux avec les vieux missels de cuir, le goût dans le contact fade avec l'hostie et peut-être le pressentiment d'autre chose dans ces corps quasiment immatériels, les corps de lumière des saints dessinés sur les vitraux et plus immatériel encore, le corps blanc et lumineux, qui s'élevait sur l'autel, présence d'un Dieu auquel ce petit opéra était, et à lui seul, destiné. J'y ai goûté l'émotion qu'éprouvait Proust dans ses transvertébrations. Et peut-être aussi m'étais-je approché, sans le savoir encore, de certains mystères. Un chant bien modeste comparé aux grands éclats du monde que Saint Augustin écoutait pour s'enquérir de l'existence de Dieu. Un chant cependant.

« J'y ai goûté l'émotion qu'éprouvait Proust dans ses transvertébrations. »

Extrait d'une conférence dans laquelle notre confrère Jean Clair interroge les rapports complexes entre l'art contemporain et les traditions religieuses. Photo Nérac

Un jour, j'avais treize ans, une Parisienne en villégiature dans ce petit village, entichée d'avant-garde, de modernité et de musique électronique, voulut offrir un spectacle d'avant-garde aux petits paysans qui venaient là à la messe. Ce fut, pendant une heure, des bruits assourdissants et dissonants, la projection de spots lumineux stridents, la récitation de poèmes futuristes. Je fus non pas épouvanté, mais à dire le mot juste, écœuré. En un instant, le sacré avait déserté ce lieu si pauvre, et la vulgarité sans espoir du monde contemporain s'y était installée. Je n'ai, depuis cette profanation arrogante et insensée, jamais franchi le seuil d'une église. Ou plutôt si : chaque fois qu'à Venise je veux revoir les mosaïques de la Basilique Saint-Marc, je me présente le dimanche à 11 heures au portail nord, en prétextant que je viens assister à la messe. C'est le seul subterfuge capable désormais de me donner accès à ce lieu, dans lequel, par des queues interminables, pénètrent par milliers, par le portail ouest, les touristes. C'est un curieux retournement des choses, mais il me semble qu'il est pervers. ♦

Grande salle des séances, le 4 mai 2011

# Art et phénomène sectaire

Par Georges Fenech, président de la Mission interministérielle de vigilance et de lutte contre les dérives sectaires (MIVILUDES)

Devant la montée du phénomène sectaire, les pouvoirs publics se mobilisent pour juguler les aspects inacceptables de ce mal endémique, qui s'insinue à tous les niveaux de la vie sociale. Qu'en est-il des rapports entre l'art et cette tentation sectaire dont les dérives se révèlent aujourd'hui mais qui ne date pas d'hier ?

Le déclin des religions traditionnelles, le bouleversement des structures familiales, la crise des valeurs occidentales, les peurs climatiques, environnementales, pandémiques sont autant d'explications à cette expansion du phénomène sectaire : quelques 500.000 de nos concitoyens happés par les sectes dont 80.000 enfants, et d'après un récent sondage environ 13 millions de nos concitoyens connaissent dans leur entourage (amical, social ou professionnel) quelqu'un qui a été victime d'une dérive sectaire. L'homme, cet animal religieux, angoissé par l'avenir, devient une proie idéale pour des groupements pseudo-religieux, capables d'offrir sur mesure toutes sortes de solutions de rechange bien exposées dans ce nouveau supermarché du religieux. [...]

Dans ce système totalisant et totalitaire où tout élément du réel se trouve interprété à l'aune de la doctrine, l'esprit critique est entravé car aucun démenti ne peut plus être entendu, aucun élément du réel ne peut plus apparaître comme contradictoire. Et à cette interprétation du monde devenue aveugle s'ajoute la pression du groupe : constitué par l'adhésion à ce type de doctrine, il devient très vite autoréférentiel, chacun dans le groupe renforçant sa croyance par la confirmation qu'il trouve chez les autres adeptes. Une emprise mentale est donc possible, emprise du gourou seul ou du groupe tout entier : l'individu, croyant n'obéir qu'à lui-même, obéit à un autre, il devient incapable de modifier son comportement ou son opinion, et ce quand bien même ceux-ci iraient à l'encontre de son intérêt. Tout se passe comme si l'individu qui adhère à un groupement sectaire devenait prisonnier d'un rêve éveillé et même, pourrait-on dire : rêvait le rêve d'un autre. [...]

En réfléchissant sur la relation entre art et phénomène sectaire, ce qui m'a frappé d'emblée, c'est le fait que j'étais bien incapable de désigner des artistes, des œuvres, voire des styles propres aux groupements sectaires que j'ai pu

rencontrer. C'est cette incapacité qui est le point de départ de ma réflexion pour la raison évidente que l'art dans les sectes est un art abusé, un art dévoyé.

Il y a bien une spiritualité à l'œuvre à l'origine de tout phénomène sectaire, non qu'il s'agisse toujours de religion, dans l'acception courante du terme, mais il y a une spiritualité au sens où l'ensemble des convictions qui soudent cette communauté repose sur le refus du matérialisme et l'affirmation d'une perception holistique de l'esprit et du corps qui se caractérise par une quête de sens, de libération ou encore d'union avec des principes transcendants ou invisibles au profane.

C'est pourquoi on pourrait s'attendre à ce que ces mouvements sectaires soient les plus à même, de par leur nouveauté et leur marginalité, d'être un creuset pour la création artistique. Jouant sur le suprasensible et la quête de sens, on s'attendrait à ce qu'ils soient à l'origine d'un nouvel élan esthétique. Or, il semble qu'il n'en est rien.

On pourrait facilement m'objecter qu'il y a bel et bien une production esthétique au sein de ces mouvements : ils produisent des images, des musiques, construisent des bâtiments ou participent de l'industrie cinématographique. Pourquoi ne pas y voir des œuvres d'art ? Mon jugement n'est-il pas partial ? Si je ne reconnais pas comme œuvre d'art la production esthétique de ces groupes, n'est-ce pas déjà parce que je les considère comme étant coercitifs et aliénants, donc impropres à la création artistique ?

L'ancien juge d'instruction que je suis tentera donc une expertise à charge et à décharge pour tenter de tracer une frontière entre ce que l'on juge acceptable et ce que l'on refuse, entre l'artefact esthétique et l'œuvre d'art, entre une spiritualité dévoyée et une spiritualité authentique, entre une emprise mentale et une adhésion libre et éclairée. ♦

Grande salle des séances, le 1<sup>er</sup> juin 2011

En haut : Le nouveau « Centre de dissémination et de distribution » (17 000 m<sup>2</sup>), où sera produit une grande partie du matériel de propagande de l'Église de Scientologie internationale, installé à Los Angeles, Etats-Unis.

## Yann Arthus-Bertrand

Participe, en tant que Président de la Fondation Good Planet, à l'exposition « Des Forêts et des Hommes » qui réunit 40 photographes pour célébrer en 70 images l'Année Internationale des Forêts, Place du Palais Royal à Paris, du 25 juin au 24 juillet.

## Claude Abeille

Exposition regroupant des sculptures, dessins et gravures, au Crédit Mutuel ARKEA, au Relecq-Herhuon, près de Brest, jusqu'au 12 septembre. Exposition de sculptures récentes avec le Groupe 109, à la Cité internationale des Arts, à Paris, du 22 septembre au 2 octobre.

## Louis-René Berge

Exposition, à l'initiative de l'Estampe D'Aquitaine, d'une cinquantaine de gravures à la Salle Capitulaire de Mably, à Bordeaux, du 20 septembre au 5 octobre.

## Erik Desmazières

Exposition « Livres & suites gravées », à la galerie Arsène Bonafous-Murat, à Paris, du 17 juin au 13 juillet.

## François-Bernard Michel

Donne une conférence sur son dernier ouvrage *Proust et Beckett, deux corps éloquentes*, Ed. Actes Sud, au musée Fabre de Montpellier, en partenariat avec la librairie Sauramps, le 16 juin.

## Laurent Petitgirard

Dirige l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, dans des œuvres de Bizet, Schumann, Brahms, Rachmaninov, concert retransmis sur Arte TV Internet, au Jardin des Deux Rives de Strasbourg, le 10 juin. Dirige l'Orchestre Philharmonique de Nice, Emmanuel Ceysson, harpe, dans des œuvres de Roussel, Saint-Saëns, Pierné, Bizet, au Cloître de Cimez à Nice, le 28 juillet.

## Brigitte Terziev

Participe à l'exposition « Sculpture'Elles, les sculpteurs femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours » au musée des Années Trente à Boulogne-Billancourt (voir page 28), jusqu'au 2 octobre.

## Vladimir Velickovic

Exposition personnelle de dessins et collages au Salon d'art à Bruxelles, jusqu'au 16 juillet. Exposition personnelle à la galerie Anna Tschopp, à Marseille, jusqu'au 30 juillet.

# L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2011

Président : Laurent PETITGIRARD  
Vice-président : François-Bernard MICHEL

## SECTION I - PEINTURE

Georges MATHIEU • 1975  
Arnaud d'HAUTERIVES • 1984  
Pierre CARRON • 1990  
Guy de ROUGEMONT • 1997  
Chu TEH-CHUN • 1997  
Yves MILLECAMP • 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  
Michel FOLLIASSON • 1998  
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  
Jacques TADDEI • 2001  
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

Pierre SCHÖNDORFFER • 1988  
Roman POLANSKI • 1998  
Jeanne MOREAU • 2000  
Régis WARGNIER • 2007  
Jean-Jacques ANNAUD • 2007

## SECTION VII - 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  
Antoni TAPIÉS • 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

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.