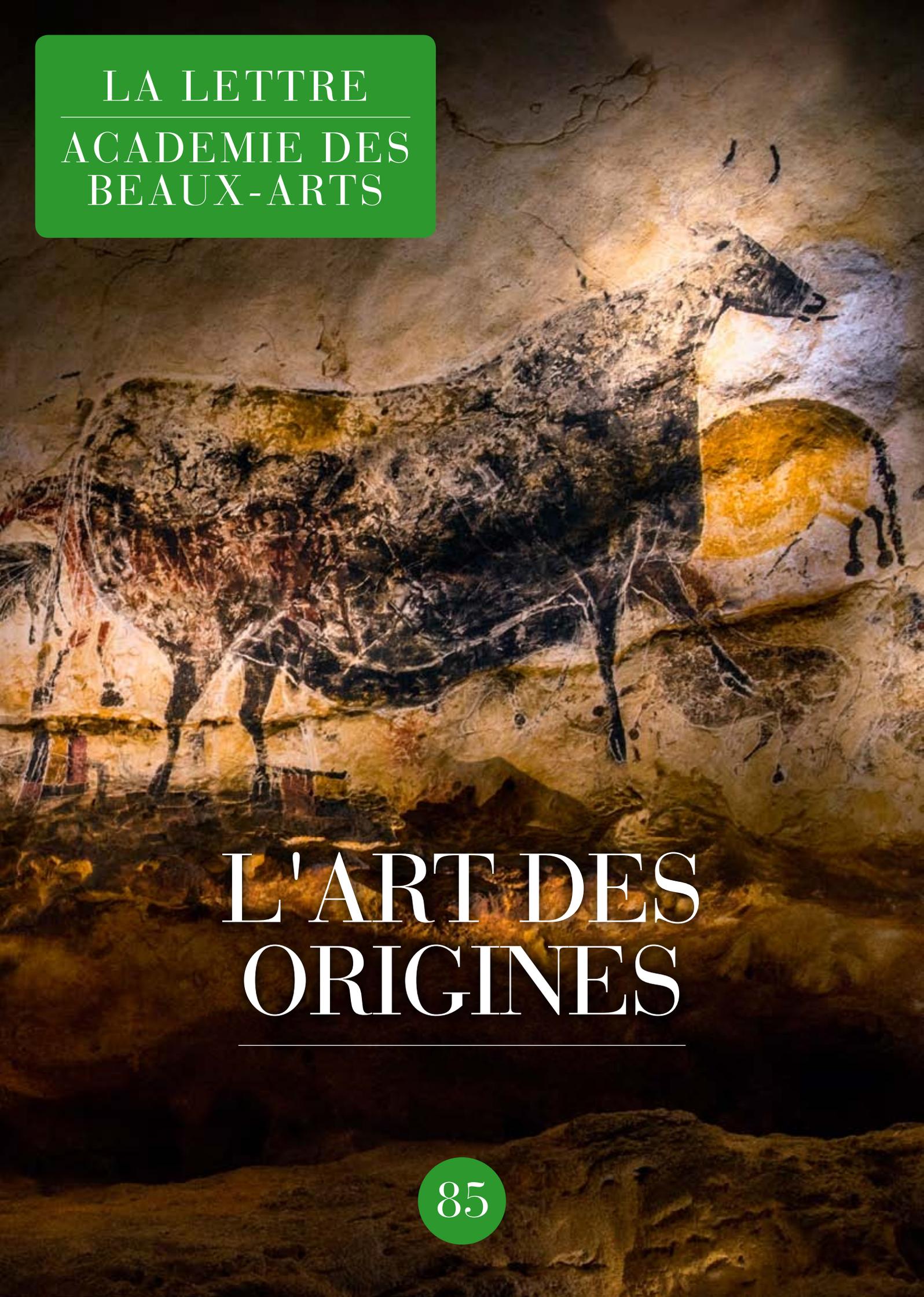


LA LETTRE
ACADEMIE DES
BEAUX-ARTS



L'ART DES
ORIGINES

Éditorial

Introduire un dossier aussi complexe sur les origines de l'art, dans la perspective de l'ouverture récente de l'impressionnante « Lascaux IV », est particulièrement délicat pour un compositeur de musique.

Même si des fragments de ce qui devait constituer des instruments rudimentaires peuvent donner une vague idée de ce qu'il est permis de supposer avoir été les toutes premières « musiques » exprimées par des êtres humains, il nous est beaucoup plus difficile d'en appréhender le contenu que pour la peinture, la sculpture ou l'architecture, arts pour lesquels des exemples magnifiques ont défié le temps.

Le chant et la danse sont apparus très certainement au tout début de l'expression artistique, car l'homme s'y exprime avec son corps.

Il y a une relation fondamentale entre le souffle et la vie. La perception des sons, la compréhension de leur signification constituent une étape essentielle de l'éveil de la conscience.

C'est pour cette raison que la musique a autant contribué à nouer une relation privilégiée entre les hommes.

Les toutes premières créations humaines semblent liées à des pratiques funéraires, à des rituels de chasse incitant les hommes à imiter le chant des animaux ou beaucoup d'autres éléments de la nature.

Les peintures pariétales du paléolithique, à Lascaux ou Altamira comme à la grotte Chauvet, montrent, avec des troupeaux de taureaux et de félins, des mains plaquées au pochoir sur la paroi des grottes : beaucoup plus qu'une représentation esthétique, on peut y pressentir l'opération magique d'un rite propitiatoire.

Mais les recherches archéologiques les plus récentes attribueraient les multiples représentations de Lascaux, sinon à un seul homme, du moins à un unique maître d'œuvre.

Serait-il le premier artiste de l'espèce humaine ?

Laurent Petitgirard, Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts



Retrouvez le mini site du dossier thématique de la *Lettre de l'Académie des beaux-arts* à l'adresse Internet : www.academiedesbeaux-arts.fr

Directeur de la publication : Laurent Petitgirard • Comité de rédaction : déléguée Lydia Harambourg, membres : Yves Millecamps, Claude Abeille, Pierre-Édouard, Yves Boiret, Aymeric Zublena, François-Bernard Michel, Michaël Levinas, Édith Canat de Chizy, Didier Bernheim, Jacques-Louis Binet, Bernard Perrine, Robert Werner • Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels • Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon
Impression : Impresor-Ariane • ISSN 1265-3810 • **Académie des beaux-arts 23, quai de Conti 75006 Paris** • www.academiedesbeauxarts.fr

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. www.institut-de-france.fr

numéro 85
été | automne 2017

Éditorial • page 2

Réception sous la Coupole :

Philippe Garel

• page 3

Actualités :

Grande salle des séances
de l'Institut de France

Colloque « L'École des muses, Marcel Proust et les arts »

• page 3

Exposition :

Musée Marmottan Monet

« **Monet collectionneur** »

• pages 4, 5

Dossier :

« **L'art des origines** »

• pages 6 à 31

Exposition :

Palais de l'Institut de France

Agathe May

Prix de Gravure Mario Avati

Académie des beaux-arts 2016

• pages 32, 33

Exposition :

Palais de l'Institut de France

Prix de Dessin Pierre David-Weill

• pages 34, 35

Actualités :

Grand Prix d'Orgue International

Jean-Louis Florentz 2017

Académie des beaux-arts

Travaux académiques

Rencontre avec Ségolène Royal

Élections

Sebastião Salgado entre à Sciences Po

Travaux académiques

« **Fonds Régional d'Art Contemporain**

d'Île-de-France : l'esprit de recherche »

Par **Florence Berthout**

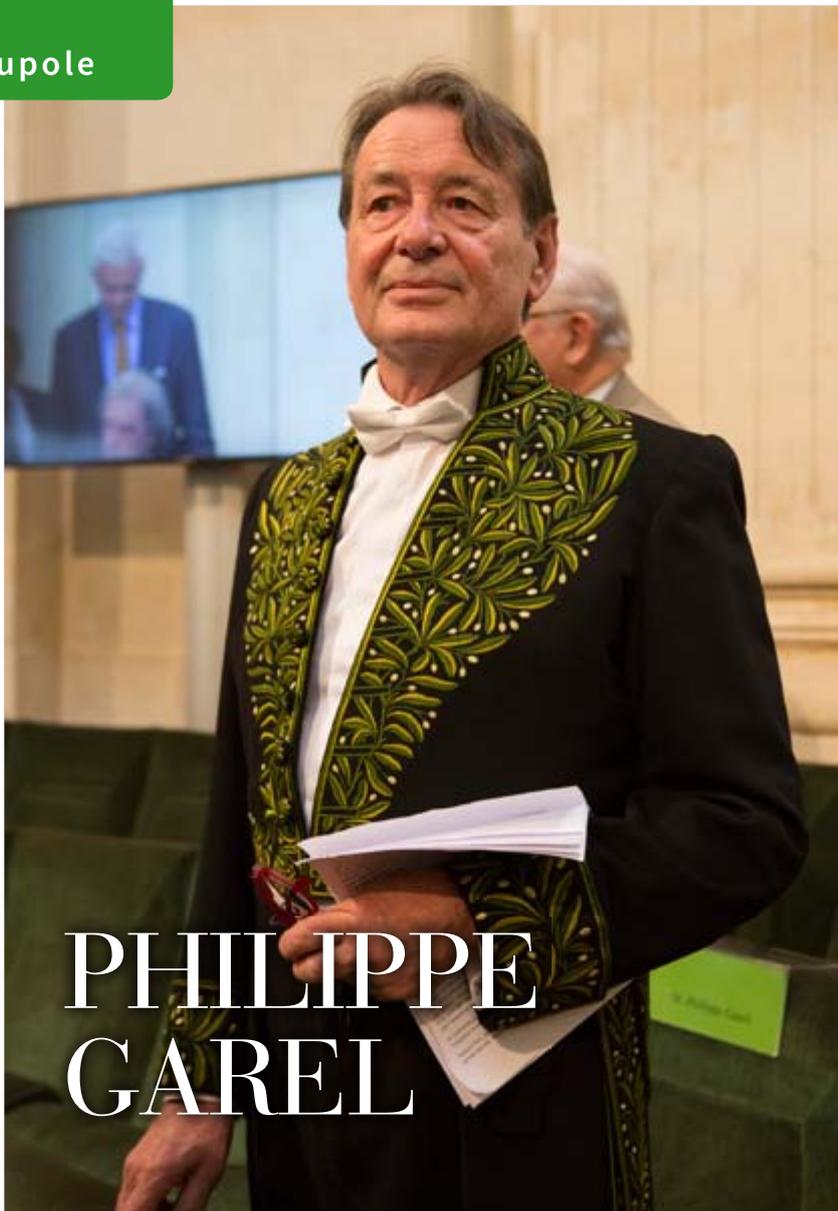
• pages 36 à 39

Les académiciens

• page 40

Le mercredi 14 juin, Philippe Garel, élu membre dans la section de Peinture au fauteuil précédemment occupé par Georges Rohner, était reçu à l'Académie des beaux-arts par son confrère Vladimir Velickovic sous la Coupole de l'Institut.

Philippe Garel est né en 1945 à Trébeurden en Bretagne. De 1962 à 1968, il étudie à l'École des beaux-arts de Quimper, de Rennes et de Paris. 1967 signe sa première participation à la Biennale des jeunes de Paris. Sa première exposition personnelle se tient à la Maison de la Culture de Rennes en 1974. Suivent des expositions à Paris, Madrid, Bruxelles, Bologne, Milan, Rome, Turin, Munich, New York, Huston, Genève, Amsterdam. Musées et centres d'art lui consacrent des rétrospectives en France, en Italie et en Allemagne : en 1996 à la « Sala delle Collonne » à Nonantola (Modène), en 2002 au Panorama Museum à Leipzig, en 2008 au Musée Cognacq-Jay à Paris, en 2009 au Musée de l'Arsenal à Soissons, en 2010 à la galerie Julio Gonzalez à Arcueil, en 2011 au Palais synodal à Sens, en 2012 au centre d'art contemporain de la Matmut à Rouen. Son œuvre de peintre est régulièrement ponctuée de réalisations sculpturales monumentales essentiellement en bronze, répondant à des commandes publiques ou privées. On peut citer parmi elles le *Monument à Léon Blum* à Paris, le *Monument à Jean Perrin* à la Réunion, *Maternité* à Yaoundé, *Claude Monet* à Rouen, *Arbre renversé* à Paris, *Les Encyclopédistes* à Herblay, *La Marche* à N' Djamena, *Le serment d'Hippocrate* à Rouen, le *Panthéon* au château de Saint-Pierre de Varengeville, *Le Vent* à Bénodet.



PHILIPPE GAREL



Philippe Garel était accompagné par le Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, à gauche, et, ci-contre par le peintre Vladimir Velickovic. Photos Juliette Agnel

“ De toute évidence, la peinture de Philippe Garel est commémoration. Les gestes attentifs de l'artiste penché sur sa toile perpétuent des héroïsmes qui sont encore dans nos mémoires, des fracas, des lustres et des prestiges. Son œuvre est une célébration du souvenir, une nostalgique volonté de ne pas permettre à la culture de s'automutiler dans l'ignorance et l'oubli. Avec Philippe Garel, le bel édifice de l'art de peindre et de bien peindre dans la tradition figurative est traversé par le doute, un doute profond, autant métaphysique et spirituel que formel, fait de pudeur et de retenue, qui ne vient pas de l'extérieur mais du dedans même de la tradition.

C'est en effet le grand privilège de la peinture dite réaliste de pouvoir dire le peu de réalité des choses et le théâtre des simulacres, des apparences et de la représentation. Le pinceau de Philippe Garel prend ainsi la modernité à rebrousse poils. Alors que d'autres finissent par déboucher sur l'esthétisme après de longs détours, le peintre qui n'a jamais quitté le lieu de la beauté et de ses gourmandises paraît, par un curieux effet d'optique, faire le chemin inverse. » ■

Pierre Tilman

Colloque | Grande salle des séances de l'Institut de France

L'ÉCOLE DES MUSES, MARCEL PROUST ET LES ARTS

Le 22 mars 2017, un colloque intitulé « Proust et les muses », organisé par l'Académie des beaux-arts et conçu par le Professeur François-Bernard Michel, membre de la section des Membres libres, s'est tenu dans la Grande salle des séances, réunissant d'éminents spécialistes de l'œuvre proustienne

Réunir un colloque dédié à Marcel Proust dans l'enceinte historique de l'Institut, est une initiative hautement légitime de l'Académie des beaux-arts.

À ne se limiter qu'à la musique et la peinture, tout lecteur de Proust sait la place essentielle prise par ces deux domaines artistiques dans la vie et l'œuvre de l'écrivain. Parmi de nombreuses pages, je mentionne ses évocations de Carpaccio et Véronèse, induisant ses recherches sur le couturier italien Fortuny qui avait ouvert une enseigne à Paris. Le Narrateur recherche ses robes pour Albertine et sera saisi d'une intense émotion lorsqu'il verra plus tard, à Venise, sur un tableau de Carpaccio, celle qu'elle portait le jour de leur séparation.

Ce colloque abordait, après l'introduction de Jean-Yves Tadié, éminent spécialiste de Proust, quatre thèmes possibles parmi beaucoup d'autres.

J'ai donné pour ma part la parole à Proust lui-même, avec ses propos sur l'art et les arts, issus des quatre *Esquisses* du *Temps retrouvé*. Il y consigne ce qu'il considère essentiel pour les pers-

pectives de son œuvre. Avec un mot-clé, mesure-étalon de l'importance donnée aux thèmes qu'il développera, un qualificatif sans cesse réitéré : « Capital ».

L'Esquisse 24, intitulée *L'adoration perpétuelle*, met en place la théorie esthétique générale qui établira *Le Temps retrouvé*. L'intelligence, estime-t-il, ne joue qu'un rôle modeste, voire nul dans l'appréciation d'une œuvre d'art. Il évoque un jugement entendu du peintre Elstir : « Vous, vous avez les joies de l'intelligence ». Elle procure bien peu de joies, objecte-t-il lorsqu'il pense à ce jugement, par rapport à la spontanéité du bonheur sensoriel immédiat, telle une clarté lumineuse sur les arbres de Combray.

L'Esquisse 28 expose ses réflexions sur « *La Nécessité de l'art, parce que la vie est une réalisation imparfaite* ». À propos du désir du Narrateur de retourner à Venise, l'écrivain affirme que la vérité du désir n'est pas dans l'objet extérieur lui-même, la qualité d'une toile par exemple. Elle résulte d'une pulsion intime de l'individu, son besoin de ressusciter une sensorialité éprouvée. Méconnaître cette réalité expose à des déceptions, issues de voyages mais aussi d'amitiés et d'amours. Apparaissent ici les premiers « Capitalissime, l'art prémunit contre les déceptions ». Suivent trois autres « Capitalissime, issime, issime : quand je parle du plaisir éternel de la cuillère, tasse de thé = art, était-ce cela, ce bonheur proposé par la petite phrase de la Sonate à Swann, qui

En haut : Marcel Proust. Photo DR

Page de droite : la Grande salle des séances lors du colloque. À la tribune, Patrick de Carolis, vice-président de l'Académie, et François-Bernard Michel, membre libre, entouraient Jean-Yves Tadié. Photos Hermine Videau

s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su où le trouver ? »

Le bonheur « supraterrrestre » opère chez les êtres quand « la substance dont ils doivent vivre n'est qu'en eux-mêmes » et surexcite une « éjaculation (...) que les autres ne peuvent comprendre. »

L'Esquisse 32, dresse quelques « *Portraits des Amateurs d'art* ». Portraits cruels, de ceux qui ne perçoivent pas l'essence des arts, tels ces intempestifs dont l'enthousiasme annihile le bénéfice à retenir des œuvres. Proust moque celui qui, après l'audition d'un quatuor, rapporte à un ami : « J'ai été tout à fait épaté. Savez-vous



que c'est bougrement beau ? ». Et il vise nommément Sany et le Comte du Pont de Gault de Saussine, qui applaudissent frénétiquement ce qu'ils viennent d'entendre.

Il les qualifie joliment, et sévèrement, de « *Célibataires de l'art* ». Ces gens passent sans fin de Wagner à Bach et à Chausson, mais sont incapables d'épouser une œuvre, d'entrer en résonance intérieure avec la transcendance suscitée, à laquelle ils n'accèdent pas.

L'Esquisse 33 discute des conséquences des « *Nouvelles Théories de l'art* », révélatrices de l'évolution de sa conception de la littérature.

À propos de l'écrivain Bergotte, que les jeunes générations contestent pour son élitisme, pour son écriture compliquée et logomachique, Proust évoque les écrivains qui « font de l'art pour l'art », voire de l'art « populaire », voire une « sociologie » de l'art, tel Romain Rolland. « Quand l'intelligence veut se mettre à juger les œuvres d'art, on peut prouver tout ce qu'on veut ». D'ailleurs, Bergotte savait bien, conclut Proust, que Legrandin, « sacré le plus grand écrivain de l'époque... n'existait pas à côté de lui ».

L'Esquisse 37 retire de l'enseignement des arts, le matériau de l'œuvre littéraire.

Peinture et musique sont les voies de l'apprentissage esthétique du Narrateur. « L'engrangement des matériaux du passé dont rien n'est perdu », la vérité des impressions oubliées, « et par conséquent la vraie vie, c'est cela la littérature ».

« Capital : les êtres que nous connaissons (...) sont pour le psychologue, ce que sont pour le peintre des modèles. Ils posent pour nous. Ils posent pour la souffrance, pour la jalousie, pour le bonheur » (...)

L'Esquisse 38 répète plusieurs capitalissimes, le dernier concernant les « sentiments généraux » retirés d'une « humble forme particulière ».

« Capitalissime : À quoi bon nous dire « ce n'est qu'une Odette, qu'une Albertine », puisque pour que l'Amour, la Jalousie, la Souffrance se manifestent à nous, il faut qu'ils fassent leur entrée dans notre vie derrière quelque petit corps féminin qui en lui-même n'a aucune importance. Sans doute de se dire qu'il n'en a aucune devrait nous empêcher d'en trop souffrir. Mais les médecins qui connaissent les raisons générales d'une affection morbide, quand ils en sont atteints n'en souffrent pas moins que leurs malades, s'ils en raisonnent mieux. La raison ne les calme pas car l'esprit s'abstrait de la douleur mais n'arrive pas à entraîner le corps avec lui ».

Aux artistes, aux amateurs d'art et aux médecins, il faut prescrire la lecture de Proust, sans limite et sans fin bénéfique. (*) ■

Professeur **François-Bernard Michel**,
membre de la section des Membres libres

Références bibliographiques :

Le Temps retrouvé, Esquisses 24 à 37, pages 798 à 865,
La Pléiade, Éditions Gallimard, 1989

(*) *Le professeur Marcel Proust*, François-Bernard Michel,
Éditions Gallimard, 2016



Colloque « L'École des muses, Marcel Proust et les arts »

Avant-Propos

Par **Jean-Yves Tadié**, professeur émérite à la Sorbonne

Il y a bien longtemps qu'on écrit sur Proust et la peinture, Proust et la musique, Proust et Ruskin ; moins, il est vrai, sur Proust et la gravure. Les communications qu'on va lire soulèvent pourtant des questions originales dans chacun de ces domaines. Il faut d'abord justifier le titre de l'ensemble, l'école des muses. Dans l'antiquité grecque, les filles de Zeus et de Mnémosyne, dont parlent Homère et Hésiode, ne connaissaient pas la spécialisation que leur attribuent des époques plus tardives. C'est collectivement qu'elles inspirent toutes les activités artistiques, conçues comme des dons des dieux. Et c'est ainsi que Proust, qui parle de tous les arts, s'est mis à l'école des muses. Nous avons repris à Étienne Gilson le titre de son beau livre, mais non le contenu : Gilson parle en effet des femmes qui ont inspiré les poètes.

Que le romancier (ou le poète) écoute les bruits de la nature, en parle-t-il comme d'une œuvre musicale ? Il y a un moment où le langage, qu'il traite de la mer qui baigne la côte ou de *La Mer* de Debussy, emploie les mêmes mots. La cathédrale est un lieu de visite qui devient église dans le roman et finalement symbole de toute l'œuvre. La gravure a permis à Proust, alité, de contempler puis de décrire les œuvres qu'il ne pouvait plus aller voir. C'est enfin une gravure, celle des *Trois arbres* de Rembrandt qui a pu inspirer une scène célèbre d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, à moins que, ce ne soit, et c'est une découverte, une œuvre de Théodore Rousseau. ■

Marcel Proust et John Ruskin à la cathédrale d'Amiens

Par **Jérôme Bastianelli**, écrivain et critique musical, directeur général délégué du Musée du Quai Branly-Jacques Chirac

John Ruskin (1819-1900), grand défenseur de l'art gothique, visita Amiens à de nombreuses reprises tout au long du XIX^e siècle. En 1882, il consacra à la cathédrale un ouvrage qui tient autant du guide de voyage que du manuel d'histoire et du manifeste social. Dix-sept ans plus tard, c'est ce livre, en dépit de ses imperfections liées à l'esprit un peu confus d'un Ruskin vieillissant, que Marcel Proust choisit de traduire. L'entreprise ne fut pas simple car Marcel ne parlait pas anglais et sa mère, qui rédigea le brouillon, commit plusieurs contresens que son fils ne corrigea pas. Mais, de même qu'aux yeux de Proust les théories esthétiques de Ruskin n'avaient pas besoin d'être exactes pour être captivantes, son exercice de traduction, malgré ses erreurs, fut riche d'enseignements par la discipline qu'il impliqua et les réflexions qu'il suscita. En outre, pour mieux s'imprégner de la pensée de l'écrivain anglais, Proust se rendit à Amiens en suivant à la lettre ses prescriptions, en cheminant par les mêmes rues, en s'arrêtant devant les mêmes statues. Il s'agissait d'une sorte de « pèlerinage » qui préfigure la visite du Narrateur à l'église de Balbec. Mais ce voyage n'est-il pas également, par certains aspects, une marque de cette *idolâtrie* que Proust, dans la préface de sa traduction, reproche à Ruskin ? Ne conduit-elle pas l'apprenti traducteur à apprécier une sculpture non pour sa beauté intrinsèque, mais pour tenter de revivre les émotions qu'elle causa à Ruskin ? ■

Traduire les sonorités de la nature : Proust et les compositeurs français de son temps

Par **Anne Penesco**, professeur de musicologie à l'Université de Lyon 2

A la fin du XIX^e siècle, certains compositeurs comme Debussy, Ravel, Charles Kœchlin ou Gabriel Dupont – pour ne citer qu'eux – renouvellent profondément la langue musicale en s'inspirant des sonorités de la nature. Proust, dont on connaît l'hyperesthésie auditive, saisit lui aussi la musique si subtile des saisons : vent faisant frissonner les feuilles des arbres, eaux courantes et dormantes, chant des oiseaux. Dans ces pages admirables l'auteur de *La Recherche* se montre proche des musiciens en soulignant des éléments mélodiques et rythmiques qui se différencient par leurs registres, leurs tessitures, leurs timbres et leurs nuances. Les associations sensorielles participent à la richesse des évocations. Proust transmue souvent les sons en langage pictural – celui des formes et des couleurs prisé par Monsieur Croche antidilettante –, transfère des impressions olfactives dans le monde des sons ou l'inverse, inscrit les sonorités naturelles dans une dimension spatiale et perçoit souvent la distance non de façon visuelle mais auditive.

Dès *Jean Santeuil* Proust soulignait l'importance accordée aux sonorités de la nature qui lui semblaient alors, mieux que la musique savante, associées à ce qui fut jadis. Il revient sur cette idée dans *Du côté de chez Swann*, au sujet de la « musique de chambre de l'été » que font les mouches. La musique de la nature entre en résonance avec sa sensibilité, est constamment présente dans son univers sonore et occupe une place centrale dans les grandes questions esthétiques qui le préoccupent. ■



Le papier à lettres de Gilberte : héraldique, hiéroglyphe et japonisme

Par **Sophie Basch**, professeur de littérature française
à l'Université Paris-Sorbonne

La description des différents papiers à lettres sur lesquels Gilberte écrit au Narrateur, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, n'a pas retenu l'attention de la critique bien qu'elle relève au premier chef du langage des signes. Rares sont pourtant, dans la littérature, les précisions relatives au support de la correspondance : tout juste apprend-on, au mieux, que le billet est parfumé, le papier héliotrope et l'encre violette. De stricts codes de bienséance règlementent son usage. Aucune précision ne nous renseigne sur l'ornementation du papier : pour cause car celle-ci se limite généralement au filigrane, aux armes nobiliaires, parfois comme chez Gyp, qui orne son papier d'un cachet de cire, à une devise surmontant la couronne comtale : « Et puis après ». Dis-moi sur quel papier tu écris, je te dirai qui tu es : la lettre reflète le jeu social. La fantaisie en est proscrite, réservée aux cuisinières ou aux demi-mondaines. Dans ce contexte, le papier à lettres de Gilberte frappe par sa variété – explicable et excusable par sa jeunesse, en même temps que signe avant-coureur de sa duplicité. Les différents motifs ornementaux qui marquent ses feuilles tiennent de l'esthétique du *keepsake* et du *scrapbook*, rappellent certains découpages de chromos gommés, et portent bien sûr la marque de l'anglomanie chère à Odette. Plus discrètement, ils enrichissent le catalogue des manifestations du japonisme dans la *Recherche*, et témoignent de l'attention portée par Proust aux inventions typographiques, particulièrement fécondes, de son temps. Leur apparent disparate, par-delà ce qu'il dit du caractère de Gilberte, permet aussi de recréer un univers cohérent dont la composition savamment agencée ne doit rien au hasard. ■

Proust et la gravure

Par **Adrien Goetz**, historien de l'art, écrivain,
maître de conférences à l'Université Paris Sorbonne,
membre de la section des Membres libres

Marcel Proust s'est passionné pour la photographie – le sujet a été bien étudié – mais a moins parlé de l'art de l'estampe. En un temps où les graveurs triomphent partout, où le livre illustré connaît un âge d'or, gravure, lithographies et autres procédés n'auraient-ils été pour lui que les formes d'un art d'interprétation et de reproduction ? Proust a possédé des estampes, comme documents et sources d'inspiration : mais on ne possède pas la liste de celles-ci, il lisait la *Gazette des Beaux-Arts* et était attentif aux reproductions figurant entre les pages des livres. Cela ne suffit pas à parler d'un véritable goût pour l'art de l'estampe. Son ami Montesquiou s'enthousiasme en parfait connaisseur des techniques, des tirages, des états successifs, pour Rodolphe Bresdin, figure de l'artiste maudit et passionné mais Proust, quand il parle de Rembrandt, voit en lui seulement un peintre. Dans *À la recherche du temps perdu*, les gravures sont citées en passant, elles viennent souvent orner le monde de l'enfance. Les références à l'art de l'estampe, moins évidentes que les allusions à la photographie, existent pourtant dans ses textes, elles semblent souvent renvoyer à un art du passé, qui le charme et le retient, et dont il recueille des échos dans quelques célèbres pages. Les trois arbres d'Hudimesnil sont-ils une réminiscence des trois arbres de Rembrandt ? Les scènes de la maison de rendez-vous de Jupien peuvent-elles renvoyer aux monotypes que Degas a consacrés à l'univers des maisons closes ? Est-il possible de partir dans les textes à la recherche des gravures perdues de Marcel Proust ? ■

En haut : Rembrandt, *Le Paysage aux trois arbres*, eau-forte,
pointe sèche et burin, 1643, 212 x 283 mm. BnF



À l'exception de ses estampes japonaises, on ignore les chefs-d'œuvre que Monet a réunis tout au long de sa vie. Ils constituent pourtant le panthéon artistique et sentimental du maître de Giverny. Légataire universel du fils du peintre, dépositaire du premier fonds mondial d'œuvres de Claude Monet ainsi que de certaines œuvres de ses amis, le Musée Marmottan Monet a entrepris de reconstituer la collection personnelle du chef de file de l'impressionnisme.

L'exposition présente une centaine d'œuvres provenant du Musée Marmottan Monet, mais aussi des États-Unis, d'Amérique Latine, du Japon et d'Europe. Le Moma, Le Metropolitan Museum de New York, la National Gallery de Washington, les Musées de Houston, de San Francisco, de Saint-Louis, le Musée de Sao Paulo, le Musée National d'art occidental et le Sompō Museum à Tokyo, Le Staatsgalerie à Stuttgart, le Musée de Langmatt à Baden, le Musée d'Orsay et le Musée Rodin à Paris ainsi que plusieurs collections particulières ont prêté certains de leurs fleurons. On retrouve Delacroix, Corot, Boudin, Jongkind, Manet, Renoir, Caillebotte, Cézanne, Morisot, Pissarro, Rodin, Signac et Toulouse-Lautrec. Au-delà de ces grands noms, Monet nous fait découvrir d'autres talents : Paul Baudry, Carolus-Duran, Jules Chéret, Henri Fantin-Latour, Jean-Louis Forain, Constantin Guys, Jean-Jacques Henner, Charles Lhullier, Georges Manzana et Lucien Pissarro (deux des fils de Camille Pissarro), Gilbert de Séverac.

Le parcours retrace l'histoire inconnue de la collection et les différentes phases de sa constitution. Durant sa jeunesse, Monet, sans le sou, ne peut acquérir d'œuvre d'art. Les peintures qu'il réunit sont avant tout des cadeaux : des portraits de lui et de sa première épouse, Camille, peints par ses proches durant leurs années de compagnonnage. Une imposante toile de Manet représentant le couple dans le bateau-atelier connu sous le titre *Monet peignant dans son atelier* (Staatsgalerie Stuttgart) est au cœur de cette section qui compte de nombreuses toiles de Renoir dont *Madame Monet et son fils au jardin* (National Gallery, Washington). Vient ensuite le temps des échanges et de la reconnaissance mutuelle. À Rodin, Monet offre une toile de Belle-Ile contre un bronze : *Jeune mère à la grotte* (Musée Marmottan Monet, Paris).

À partir des années 1890, la situation financière de Monet s'améliore. L'artiste achète de nombreuses œuvres d'art. C'est le moment où il acquiert des souvenirs de ses prédécesseurs : aquarelles, pastels, dessins et peintures parmi lesquelles il faut citer, de Corot, *Ariccia, Palais Chigi* (Musée Langmatt) et *Rue en Avignon* de Jongkind (Musée Marmottan Monet, Paris). Monet se fournit auprès des marchands de Renoir et de Cézanne qui sont les deux artistes les mieux représentés de sa collection. Il débourse d'importantes sommes pour *Baigneuse assise* (Metropolitan Museum, New York) et *Mosquée. Fête arabe* (Musée d'Orsay, Paris) de Renoir. Parmi les nombreux Cézanne qu'il emporte, citons l'un de



Musée Marmottan Monet

“MONET COLLECTIONNEUR”

Claude Monet, le plus célèbre des impressionnistes, fut aussi le plus secret des collectionneurs. Pour la première fois, le Musée Marmottan Monet lève le voile sur cette passion privée et organise, du 14 septembre 2017 au 14 janvier 2018, une exposition inédite intitulée «Monet collectionneur».

www.marmottan.fr

Ci-dessous : Paul Cézanne, *Neige fondante à Fontainebleau*, 1879-1880, huile sur toile, 73,5 x 100,7 cm, New York, The Museum of Modern Art. Don d'André Meyer, 373.1961. © 2017. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence



ses plus grands chefs-d'œuvre : *Le Nègre Scipion* (Museu de Arte, Sao Paulo) exceptionnellement prêté pour l'exposition.

Une large sélection d'estampes japonaises provenant de la maison de Giverny rend hommage à l'aspect le mieux connu de la collection de Claude Monet. Considérées comme ayant peu de valeur à la mort du peintre comme c'est aussi le cas des *Nymphéas*, ces œuvres restent dans la demeure du peintre pendant de nombreuses années tandis que les Corot, Cézanne, Manet et autre Renoir sont vendus à grand prix par le fils du peintre, Michel, dès 1927. Pour la première fois depuis lors, la collection dispersée de Claude Monet renaît en son musée, le Musée Marmottan Monet. ■

Ci-dessous : Pierre-Auguste Renoir, *Baigneuse assise*, 1892, huile sur toile, 81,3 x 64,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.
© The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA

dossier

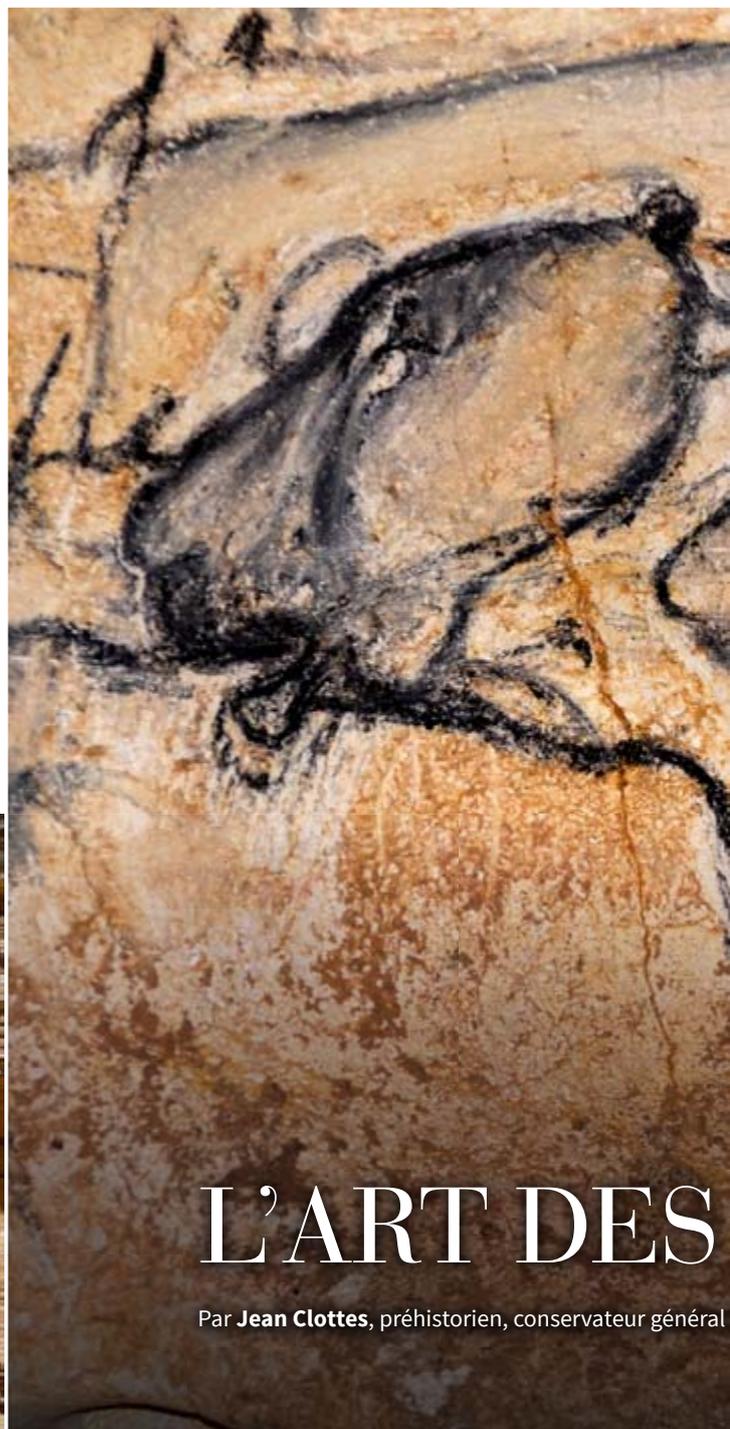
L'ART DES ORIGINES

La Grotte, au sein du Centre International de l'Art Pariétal de Montignac-Lascaux, communément appelé « Lascaux IV », inauguré en décembre 2016. Cette réplique représente la totalité de la grotte originale, reproduite avec les techniques et l'art de l'Atelier des Fac-Similés du Périgord (AFSP) et de l'Atelier Artistique du Béton. Photo Centre International de l'Art Pariétal de Montignac-Lascaux



« Toutes les grottes ornées sont des sanctuaires : en prenant le mot « sanctuaire » dans son sens large. La décoration des grottes n'est pas plus gratuite que celle des cathédrales. On ne connaît aucun grand monument ancien, dans toutes les civilisations, qui ne soit un palais ou un temple. Lascaux ne pouvait pas être un palais, mais c'était à coup sûr un temple ». ¹

Ce n'est que depuis un siècle (1902) qu'il est admis que les grottes ornées étaient des sanctuaires attribuables à d'anciennes humanités. L'acceptation de leur grande antiquité n'est pas allée de soi. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, plusieurs archéologues visitèrent des cavernes ornées et se posèrent des questions sur ces images, mais sans franchir le pas. Par exemple, un préhistorien ariégeois, le Dr. Félix Garrigou, vit les peintures de Niaux aux



alentours de 1861, s'en étonna et nota alors dans ses carnets : « Il y a des dessins sur la paroi ; qu'est-ce que cela peut bien être ? », avant de les oublier jusqu'à leur découverte officielle en 1906. Cette date tardive n'est pas due au hasard. Bien qu'Altamira, en Espagne, ait été découverte et signalée dès 1879 par Marcelino Sanz de Sautuola, qui en admit l'authenticité et le caractère paléolithique, et que d'autres eussent suivi en France en cette fin de siècle (Pair-non-Pair en Gironde, Marsoulas dans la Haute-Garonne, Chabot dans le Gard, La Mouthe en Dordogne), il fallut attendre la révélation de Font-de-Gaume et des Combarelles (Les Eyzies-de-Tayac, Dordogne) pour que les contempteurs de l'art préhistorique changent d'avis. Ce n'est qu'en 1902 que l'art des cavernes paléolithiques fut admis, lorsqu'Émile Cartailhac publia son célèbre *Mea culpa d'un sceptique*.

Après ces débuts tumultueux, les découvertes se multiplièrent et il s'en fait encore quasiment chaque année. Certaines ont marqué les esprits et la science. Lascaux, révélée en 1940, frappa les esprits par la magnificence de ses peintures. Cosquer (1991) doit sa renommée à sa situation insolite puisque l'entrée de la grotte se trouve à 37 mètres sous le niveau actuel de la mer. Quant à Chauvet-Pont-d'Arc (1994), ses peintures sophistiquées furent datées par la méthode du radiocarbone d'environ 35 000 ans, ce qui changea la conception classique d'une évolution progressive de l'art.

Actuellement on connaît environ 400 sites ornés, en très grande majorité (environ 95 %) en France et en Espagne. Les autres ont été découverts au Portugal, en Italie, en Angleterre, en Roumanie et en Russie. En général, on distingue quelques grands groupes plutôt qu'une dispersion des sites. Le plus important de ces groupes en France est celui du Périgord/Quercy, suivi de ceux des Pyrénées et de la basse vallée de l'Ardèche. En Espagne, la côte cantabrique rassemble la majorité des grottes ornées mais on en connaît également sur la Meseta et en Andalousie. Des choix ont



CAVERNES EN EUROPE

honnoraire du patrimoine, spécialiste de l'art préhistorique du Paléolithique

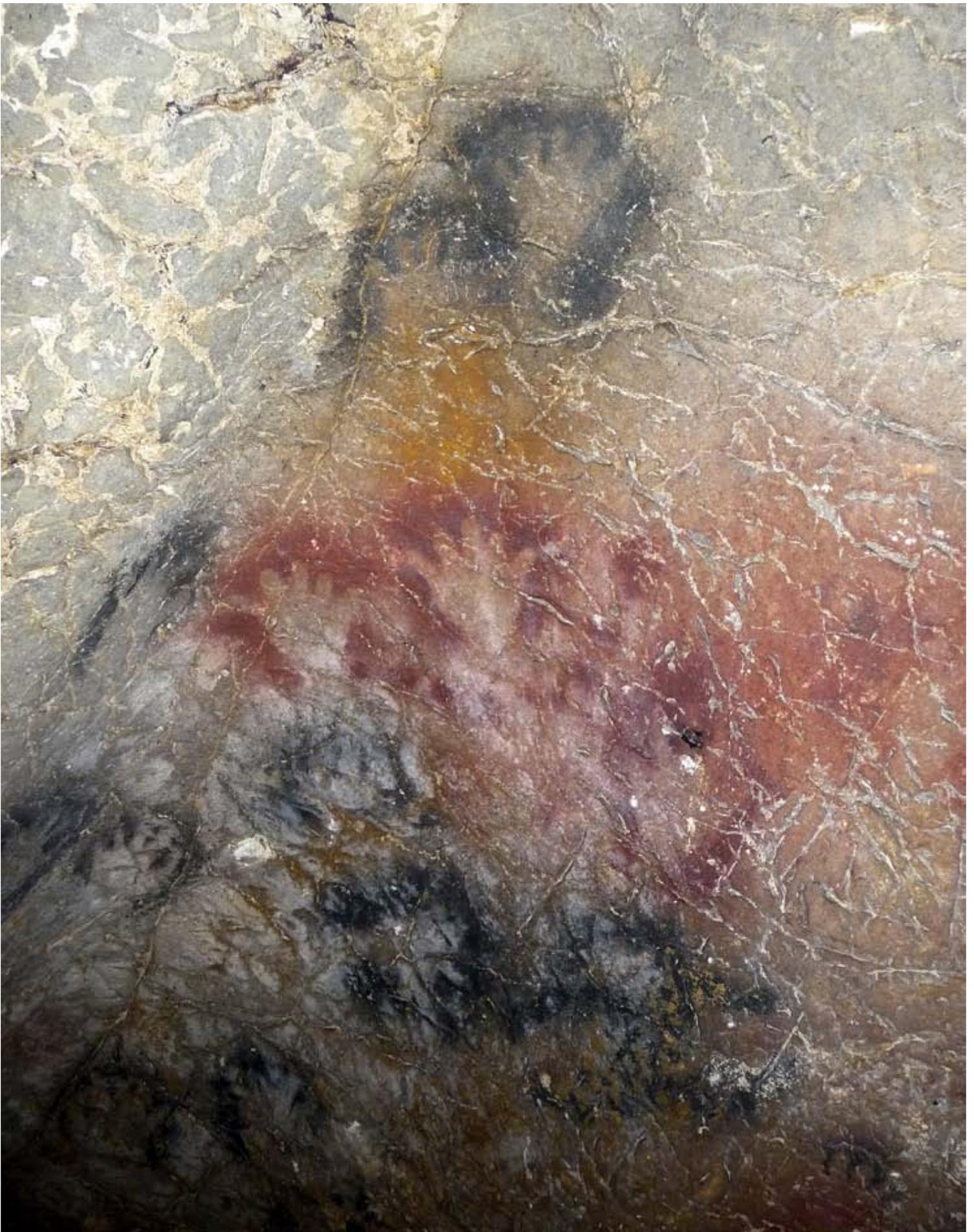
été faits et bien des grottes propices ont été ignorées. Par exemple, dans les Pyrénées, les grottes ornées abondent sur le versant français et sont rarissimes sur le versant espagnol.

Cet art a été le plus souvent réalisé dans des cavernes profondes, où il s'est le mieux conservé, d'où son nom, mais pas seulement. En effet, un art de plein air comprend à peu près le même nombre de sites que celui réalisé dans les ténèbres totales. Le plus souvent, il s'agit d'abris et ceux-ci ont été fréquemment habités. L'art y avait-il une valeur ou une signification différente de celui des cavernes ? La question peut se poser, car si l'art des profondeurs était généralement respecté, il n'en allait pas de même de celui des abris où les débris des habitats finissaient souvent par recouvrir les parois ornées (Le Placard, en Charente ; Gourdan en Haute-Garonne).

Autre type de localisation : les roches en extérieur. En France, on ne connaît qu'un seul site, le rocher gravé de Campome (Fornols Haut, Pyrénées-Orientales). En revanche, la Péninsule ibérique en possède un certain nombre, tant en Espagne (Siega Verde, près de la frontière avec le Portugal ; Piedras Blancas en Andalousie) •

Page de gauche, photo 1 : gravure de cheval en extérieur, opérée par piquetage. Foz Côa, Portugal.

Ci-dessus, photo 2 : lions dessinés en noir dans la Grotte Chauvet-Pont d'Arc (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche).



☛ qu'au Portugal, où des milliers de gravures ont été découvertes à Foz Côa (photo 1, page précédente). Avec ces exemples, on touche du doigt les changements dus aux éléments et au passage du temps. Sur les sites extérieurs, on ne connaît généralement que des gravures, beaucoup plus résistantes que les peintures. En outre, leur présence exclusive dans la partie la plus méridionale de l'Europe n'est certainement pas due au hasard. Cela signifie qu'il a dû y avoir un nombre bien plus important de sites ornés que ceux que nous connaissons.

Cela ne devrait pas étonner car la création de cet art si particulier s'étale sur environ 25 000 ans (de 37 000 à 12 000 avant nous), couvrant la fin de la dernière glaciation (Würm) et se terminant avec elle. Les spécialistes ont distingué diverses périodes selon les cultures paléolithiques définies (de l'Aurignacien au Magdalénien, en passant par le Gravettien et le Solutrén), mais cet art partage l'essentiel de ses caractéristiques, du plus ancien au plus récent et quelle que soit sa localisation en Europe.

Partout, en effet, on constate l'abondance des animaux et des signes géométriques, ainsi que la rareté des humains et l'absence totale d'éléments de l'environnement tels que les astres, les arbres, les montagnes ou les cours d'eau.

Les signes géométriques sont des symboles dont nous n'avons pas la clef. Certains sont propres à une culture ou à une époque (les claviformes magdaléniens, faits d'une barre verticale avec un renflement sur l'un des côtés supérieurs), d'autres, les plus simples (ensembles de points, traits), se retrouvent du début à la fin de l'art pariétal et dans tous les groupes.

Quant aux animaux, la plupart sont de grands herbivores (chevaux, bisons, aurochs, bouquetins, biches et cerfs, mammoths, rhinocéros laineux), mais on trouve aussi des félins (lion et panthère des cavernes) et des ours. Les poissons et les oiseaux sont rares et les insectes inexistantes. Les grands animaux sont souvent représentés avec une véracité qui force l'admiration (Lascaux, Chauvet-Pont d'Arc, photo 2, page précédente).

Les rares humains, presque toujours incomplets et peu naturalistes, contrairement aux animaux, sont souvent réduits à un segment corporel, comme la tête ou les mains (positives quand elles sont chargées de pigment et appliquées sur la paroi ou négatives quand leur auteur souffle de la peinture sur la main collée à la paroi, photo 3, à gauche).

Enfin, certaines représentations présentent des caractéristiques à la fois humaines et animales. Ces êtres composites, dont le plus célèbre est le « Sorcier » des Trois-Frères (Ariège), se retrouvent à toutes les époques du Paléolithique et en renforcent l'unité.

Ces images peuvent être gravées, dessinées ou peintes, sans que l'on sache si des significations particulières s'attachaient aux techniques. Les gravures, en fonction de la dureté de la roche, sont parfois très fines (Les Trois-Frères) ou au contraire larges quand elles ont été réalisées au doigt sur une surface molle (Chauvet-Pont d'Arc). On connaît quelques cas (Niaux) de gravures sur l'argile du sol. De nombreux dessins noirs ont été faits avec les charbons des torches, généralement du pin sylvestre. La peinture est le plus souvent noire (bioxyde de manganèse à Lascaux) ou rouge (oxydes de fer), bien plus rarement jaune (Lascaux, Chauvet-Pont d'Arc). La technique la plus difficile

était certainement la sculpture. On connaît quelques sculptures sur argile, tels les célèbres bisons d'argile du Tuc d'Audoubert. Les sculptures sur parois, peu fréquentes, ne se trouvent qu'à la lumière du jour, car elles exigeaient beaucoup d'efforts et de temps (Cap-Blanc, en Dordogne).

Pourquoi cet art ? Depuis un siècle, l'art pariétal a fait l'objet de diverses tentatives d'explications, toutes abandonnées, que ce soit l'art pour l'art, le totémisme, la magie de la chasse de l'Abbé Breuil ou les théories structuralistes d'André Leroi-Gourhan et d'Annette Laming-Emperaire. Depuis quelques années, une explication proposée fait référence aux mythes. Il est vraisemblable, en effet, que les auteurs des peintures et gravures représentaient des thèmes directement issus de leurs mythes. Mais c'est repousser le problème, puisque cela n'explique pas le grand nombre de sanctuaires souterrains. Aller sous terre, c'était braver les peurs ancestrales, s'aventurer dans le royaume des esprits et partir à leur rencontre. L'analogie avec le voyage chamanique est flagrante, mais le périple souterrain dépassait de très loin l'équivalent métaphorique de ce voyage : c'était sa concrétisation dans un milieu où l'on se déplaçait physiquement et où les esprits étaient littéralement à portée de la main. L'hypothèse explicative la plus plausible serait donc que ces rites avaient lieu dans le cadre de religions de type chamanique, d'autant plus que le chamanisme est la religion très majoritaire chez les peuples chasseurs-collecteurs et qu'il couvrait jusqu'à des dates relativement récentes tout le nord de la planète. ■

QUELLES ORIGINES ?

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

La première difficulté que doit affronter une réflexion sur l'art des origines est la définition de ces deux termes. Pour parler d'art, il faudrait d'abord s'entendre sur une éventuelle différence entre un objet usuel et une œuvre d'art. Pour parler d'origine, on croit communément qu'il faudrait se vouloir d'abord historien, et surtout préhistorien. Faisons cependant comme si un musicien pouvait approcher le sujet en simple amateur, comme si on admettait d'emblée que l'imagination ait le dernier mot là où les documents sont rares et énigmatiques.

L'art musical des origines est forcément plus inconnaissable que tout ce que les arts peints ou sculptés ont laissé. Seuls les récits, les mimes, les danses ou les poèmes nous échappent peut-être encore plus. Pourtant ce qu'on devine dépend de deux grands types d'investigation : d'après des objets ou quelques traces conservées, on induit des pratiques en les comparant avec des données plus récentes, et supposées analogues. Ou bien on imagine que ce qui motive et suscite des usages artistiques encore vivants agissait ainsi dès le début de l'humanité, et on déduit de cette hypothèse des descriptions supposées vraisemblables. Selon la première approche, quelques restes de flûtes ou de lithophones laissent par exemple penser qu'on jouait déjà avec des intervalles de hauteurs. Selon la seconde méthode, on suppose que les derniers peuples de nomades chasseurs conservent encore aujourd'hui des usages liés depuis toujours à leurs activités, et on en déduit que leurs ancêtres du paléolithique faisaient déjà comme eux. On peut assembler les deux démarches en imaginant par exemple que les phalanges sifflantes trouvées dans certaines grottes servaient déjà d'appeaux, et que les arcs des chasseurs pouvaient déjà, comme récemment en Afrique, être utilisés aussi en tant que de rudimentaires instruments à cordes. Sans pour autant correspondre à d'hypothétiques « origines » au sens historique, de très anciens instruments ont été découverts, et jalonnent peut-être une piste de recherches praticables.

En Chine, la tombe du « marquis » Yi de Zeng, datée de 433 avant notre ère, contenait un fantastique carillon de 64 cloches, un lithophone (ou carillon de pierres) à 32 lames, et de nombreux autres instruments, le tout en parfait état. Mais à cette date, on est déjà loin des origines. Les deux trompettes qui accompagnaient Toutânkhamon dans sa tombe 900 ans plus tôt, les carnyx gaulois, la cinquantaine de *lurs* de l'âge du bronze trouvés en Scandinavie,

les assez nombreux restes de lyres et d'aulos grecs antiques, tout cela témoigne d'une lutherie qui est finalement plus proche de nous que de ces origines, car on y reconnaît beaucoup de traits encore actuels. Pour certains d'entre eux, on peut encore en jouer. Les flûtes chinoises du 9^{ème} millénaire sont elles-mêmes trop récentes pour témoigner des origines. À moins que leur facture ne soit pas si différente des premières flûtes jamais construites, puisque la vitesse de l'évolution semble avoir été beaucoup plus lente qu'aujourd'hui ? Il est toujours difficile de se défaire des illusions du progrès en art.

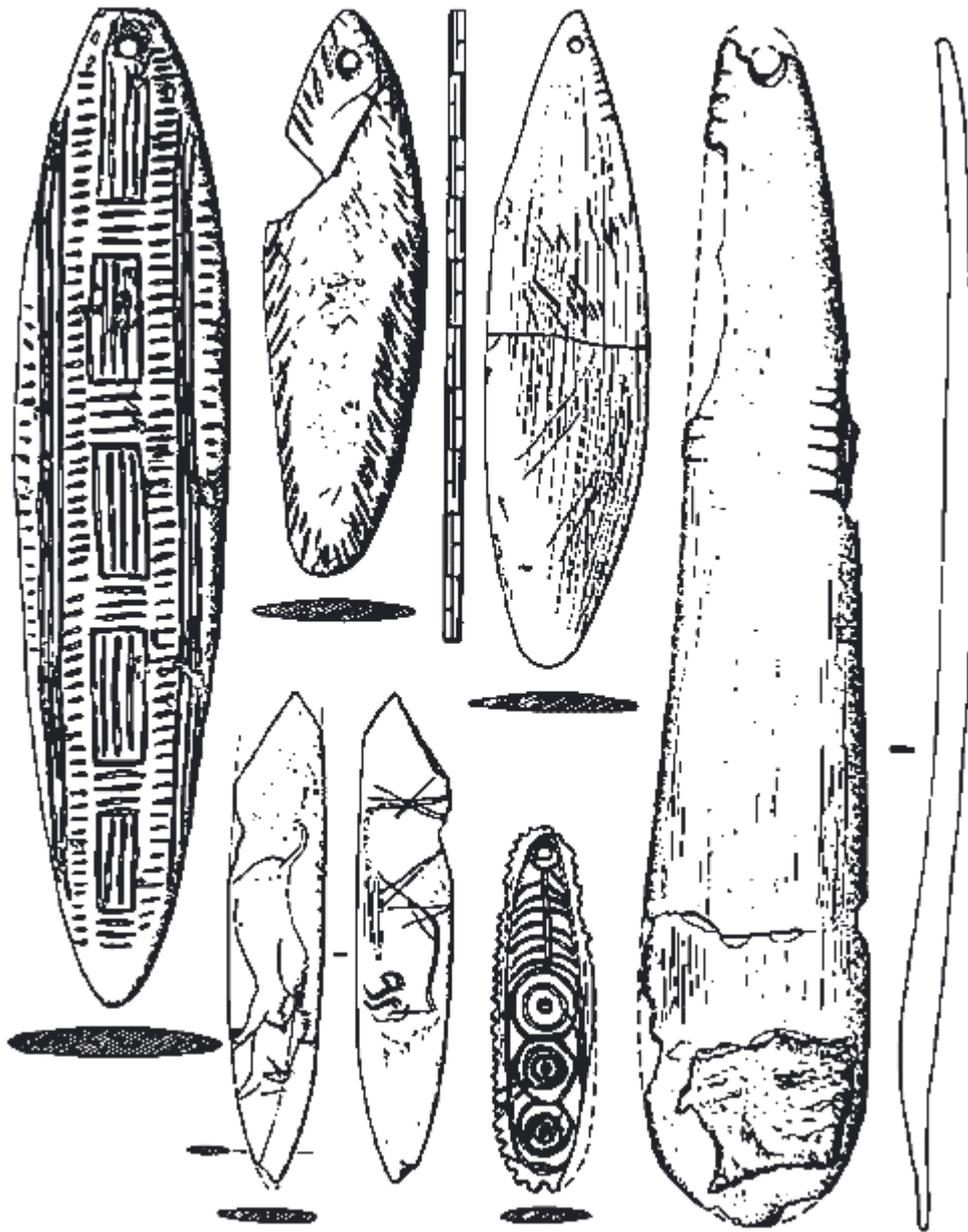
Remontons encore le temps. Le magdalénien de Lascaux n'a pas laissé d'instruments, mais le gravettien d'Isturitz nous a abandonné une vingtaine de flûtes en os qui ont environ 25.000 ans. Les trois flûtes aurignaciennes de Hohle Fels en Allemagne, datées de 35.000 ans d'après le carbone 14, sont à peu près contemporaines de la grotte Chauvet, comme les rhombes paléolithiques. Celle de Divje Babe, trouvée dans une grotte de Slovénie, aurait été taillée par des néanderthaliens dans un os de vautour. Elle a environ 43.000 ans. Voilà une antiquité apparemment respectable, bien qu'elle fasse l'objet d'après controverses. Les traces de percussions découvertes en 1983 par Michel Dauvois sur des stalactites sonores dans la grotte magdalénienne du Portel sont un indice d'un usage musical qui a été confirmé ailleurs. Et les pilons sahariens qu'Éric Gonthier interprète

comme des restes de lithophones sont peut-être l'équivalent africain de l'instrument trouvé par Condominas à Ndut Lieng Krak au Vietnam. Mais tout cela date au plus de 10.000 ans, et l'humanité est bien plus ancienne, d'au moins deux millions d'années.

Il faut alors renoncer sans doute à résoudre dans une perspective temporelle le faux problème des origines de la musique et des arts. Il n'y a jamais eu de premier homme. Tous les privilèges que l'humanité a cru pouvoir s'attribuer, que ce soit la bipédie, l'usage d'outils, le rire, l'art, l'altruisme ou l'empathie, sont aujourd'hui remis en question. Même le langage est en réexamen depuis qu'on a mis en évidence depuis un an ou deux, chez certains animaux comme dans les langages humains, des assemblages syntactiques créant des significations diverses à partir de matériaux phonétiques neutres. C'est le cas pour des oiseaux comme *Pomatostomus ruficeps* en Australie, ou *parus minor* au Japon.

En ce qui concerne la musique, certains animaux, (les indris,





les baleines, et surtout les oiseaux), ont depuis longtemps été considérés comme exemplaires. La théorie scientifique majeure de l'évolution n'a pas encore réussi à démontrer l'utilité évolutionniste de ce talent. Si on considère la musique comme un jeu particulier avec les sons, il est bien difficile d'y voir seulement comme avec les autres jeux un apprentissage utile pour la survie, car parmi les animaux les cancre, qui sont très majoritaires, se reproduisent aussi bien que les virtuoses. N'en déplaise à certains sociobiologistes extrémistes, parmi les humains il est difficile de voir des ratés de l'évolution chez des compositeurs célibataires comme Beethoven ou Ravel, plutôt que chez leurs collègues les plus prolifiques comme J-S.Bach ou Marin Marais.

Si on considère avant tout que ce jeu est chargé chez l'homme de valeurs symboliques, et que lui seul crée ces valeurs, il convient de rappeler que dans une tombe collective datée de 380.000 ans, près de Burgos, on a trouvé au milieu d'une trentaine de squelettes un superbe biface de quartzite aux reflets bleus et orange dépourvu de traces d'usage, ce qui l'a fait interpréter comme un objet, déjà, de prestige social. Si une pensée symbolique semble attestée par des objets depuis au moins 300.000 ans, rien n'empêche de penser que le monde sonore a pu bénéficier du même imaginaire.

Personnellement je ne vois pas d'impossibilité non plus à franchir parfois la frontière qu'on a tracée un peu vite entre l'homme et les autres espèces. Les beaux chants d'automne de certaines espèces d'oiseaux ne servent pas à favoriser leur nidification. Le chant solitaire de l'homme ne sert pas à séduire un public absent. L'art ne sert donc pas seulement à communiquer, et s'il a une origine, c'est une origine permanente plutôt qu'historique. Il vaut finalement mieux la chercher d'abord dans les structures du cerveau que dans une histoire à jamais obscure. Les préhistoriens ont sans doute intérêt à collaborer au moins autant avec les biologistes qu'avec les historiens. Le mystère des origines des arts risque toutefois de persister encore longtemps. ■

Ci-dessus : rhombes magdaléniens, ou solutréens, d'il y a 15 000 à 20 000 ans.
 À gauche : petit sorcier jouant de la flûte nasale, Grotte des Trois frères (Ariège).
 Visuels extraits de l'article de Michel Dauvois intitulé « Les témoins sonores paléolithiques », publié dans les annales du colloque « La Pluridisciplinarité en archéologie musicale, 4^e Rencontres internationales du Groupe d'études sur l'archéologie musicale de l'ICTM », Éditions de la MSH, 1990.

Le 12 mai 1867, cinq ans après le décret impérial ayant conduit à sa création, l'empereur des Français Napoléon III inaugure le Musée des antiquités celtiques et gallo-romaines, à l'occasion de l'Exposition universelle qui se tient à Paris, 12 ans après celle de 1855 marquant les premières années du régime. Ce dernier poursuit une ambitieuse politique muséale, tirant parti de l'élan impulsé par Prosper Mérimée avec la création de l'Inspection des Monuments historiques en 1830 et de la Commission nationale des Monuments historiques en 1837. Si le Musée de Saint-Germain-en-Laye, dédié aux antiquités du territoire national, est la seule création muséale à avoir survécu à l'anti-bonapartisme consubstantiel de la III^e République, des travaux récents sont là pour rappeler, dans l'histoire des musées nationaux, l'importance du Palais de l'industrie, des grands travaux conduits au Louvre autour de la collection Campana, sans oublier les nombreux « palais-musées » réalisés en province (Musée de Picardie à Amiens, Palais-Longchamp à Marseille) à la faveur de l'émulation créée autour des sociétés savantes pendant ces années. Cette vitalité muséale tient autant aux dynamiques provenant de la société qu'à la continuité d'une politique du patrimoine et à la vision de la nation portée par le régime bonapartiste : une nation où les œuvres de l'art et les collections publiques sont au service d'une certaine idée de la grandeur, où l'édification du citoyen – même rigoureusement contrôlé – passe par la confrontation avec le passé dans toute son épaisseur, où le musée est l'émanation d'une profondeur temporelle qui sert à éclairer la modernité. Ce rôle civique et, dans la mesure où il sert alors à re-légitimer le régime napoléonien, de propagande, est présent dans les textes fondateurs de ce qui est alors désigné sous le nom de Musée des antiquités celtiques et gallo-romaines. Dans une note sur l'organisation du Musée de Saint-Germain datant de 1863, Adrien de Longpérier, membre de la Commission constitutive, s'exprime ainsi : « *Le musée des antiquités gauloises doit être un établissement scientifique où l'historien et l'archéologue trouveront et pourront apprécier avec facilité les documents les plus précieux, les plus instructifs relatifs aux ancêtres, où la nation française pourra en quelque sorte contempler son berceau* ».

Les origines et les débats qui accompagnent la création de l'institution sont tout à fait éclairants. Par une circulaire datée du 27 novembre 1857, l'empereur fixe en effet le cadre de la future Commission de Topographie des Gaules qui vise à rassembler l'ensemble de la documentation sur les vestiges de l'ancienne Gaule, prémisses de la carte archéologique de la France. Felix de Saulcy en est le premier Président.

En haut : façade ouest du musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye. © MAN - Aurélie Vervueren

En dessous : tête dite « La dame à la capuche » ou « La dame de Brassempouy », ivoire de mammouth (3,65 x 1,9 cm), grotte du Pape, Brassempouy (Landes, vers 21 000 ans avant notre ère. © L. Hamon - MAN Statuette dite « Vénus », stéatite (4,7 x 2 cm), Vers 25 000 avant notre ère. © RMN-Grand Palais (musée d'Archéologie nationale) / Jean-Gilles Berizzi

Page de droite, en haut : salle I – salle de la Préhistoire, 1^{er} étage, en 1867. © MAN - Archives



Le décret du 17 juillet 1858 crée la Commission qui compte d'éminentes personnalités dont Alexandre Bertrand, ancien membre de l'École française d'Athènes, « père de l'archéologie gauloise », appelé à diriger le musée fondé à Saint-Germain-en-Laye de 1867 à 1902. L'empereur s'intéresse directement aux travaux de ce « cercle » composé de hauts fonctionnaires de l'Empire à l'image d'Alfred Maury, de Prosper Mérimée, de Viollet-le-Duc, de familiers de la cour impériale comme le numismate Felix de Saulcy, et d'officiers comme Creuly. On y trouve également des universitaires, des spécialistes des périodes anciennes mais aussi des correspondants locaux dans chaque département, à l'image d'un Bulliot au Mont-Beuvray. Mélange subtil de parcours, d'expériences, de compétences, cette Commission contribue à sortir ceux que l'on désigne alors comme « antiquaires » de leur isolat ainsi qu'à la mise en place d'un premier réseau de l'archéologie nationale de 1857 à 1879, date à laquelle celle-ci se fond dans le Comité des travaux historiques et scientifiques.

Non pas que l'empereur, ses goûts, sa personnalité soient étrangers à la création du musée que l'on pense d'abord installer dans l'orangerie du Palais de Compiègne, là où l'empereur reçoit ses invités, où sont organisées les fameuses « séries ». Bien au contraire, en septembre 1862, il reçoit avec émotion des mains de Mérimée le fameux canthare en argent découvert dans les fouilles d'Alise-Sainte-Reine (Alésia). Il se rend à plusieurs reprises sur des chantiers de fouilles, notamment à Alésia en juin 1861 alors que le débat fait rage sur l'identification du lieu de la bataille décrite par Jules César dans *La Guerre des Gaules*, à Gergovie en juillet 1862 mais aussi sur le site de Champlieu, à la lisière sud de la forêt de Compiègne (Oise).



IL Y A 150 ANS : L'INAUGURATION DU MUSÉE DES ANTIQUITÉS CELTIQUES ET GALLO-ROMAINES

Par **Hilaire Multon**, directeur du Musée d'archéologie nationale-Domaine national de Saint-Germain-en-Laye

Amateur de découvertes archéologiques, collectionneur, donateur du musée, Napoléon III suit par ailleurs de très près cet imposant chantier qu'il accompagne d'une impressionnante restauration du monument conduite par l'architecte Eugène Millet. À partir de 1862, il se rend à huit reprises - et chaque année - au musée de Saint-Germain, notamment le 29 juin 1866 aux côtés de l'impératrice et du prince impérial. Cartographier l'histoire, maîtriser le territoire, « fabriquer la nation » : telles ont été les objectifs premiers de la Commission de la Topographie des Gaules avec lettres aux préfets, aux recteurs, avec désignation de correspondants locaux, avec va-et-vient permanent entre la fouille et sa valorisation. Tel est aussi l'esprit de la fondation du Musée des antiquités celtiques et gallo-romaines qui met à disposition, dès son origine, des collections intégrées dans une pédagogie, des dispositifs de médiation innovants (cartels, cartes murales, maquettes, moulages) permettant au visiteur de comprendre et d'apprendre. Le réprouvé devenu Empereur des Français, le « Saint-Simon à cheval » épris d'arts industriels et de modernité économique, l'admirateur de César et de son génie tactique soucieux de construire une nouvelle influence française dans le « concert des nations » ne pouvait qu'adhérer à un projet de musée d'un nouveau genre. Il était de fait très éloigné d'un cabinet d'antiques et des conceptions, à ses yeux étriquées, de certains hiérarques du Louvre. Plus qu'à l'idée de musée, c'est à un mode d'exposition mêlant documents authentiques et message civilisateur auquel adhère Napoléon III dans une mythologie qui n'est pas uniquement celle du « roman national » mais s'appuie également sur un processus engagé dans toute l'Europe.

Le premier musée d'Antiquités nationales créé par C.J. Thomsen à Copenhague en 1807 fut également pionnier et explique les liens

étroits de Frédéric VII Danemark et de Napoléon III lors de la constitution des collections du musée de Saint-Germain. Faut-il rappeler que dans le livre d'inventaire du MAN les 347 premiers numéros sont occupés par la collection danoise, Frédéric VII se trouvant être le premier donateur du Musée ? Cet exemple danois servit lors de la création du musée romain-germanique de Mayence en 1852. Le succès de ce dernier tout autant que le projet politique qu'il porte pour la nation conduisent Napoléon III à fonder le Musée des antiquités celtiques et gallo-romaines le 8 mars 1862. Davantage, c'est un climat d'effervescence archéologique qui accompagne et d'une certaine façon conditionne la création du Musée installé dans le château de Saint-Germain-en-Laye. Au cours des décennies 1860-1870, les fouilles se multiplient et des sites majeurs sont découverts : Solutré en 1866 ; Thenay en 1867, Cro-Magnon en 1868, Campigny en 1886. L'entrée de la préhistoire dans les institutions s'accompagne bien entendu de l'entrée de collections préhistoriques dans les musées, et notamment au MAN, réceptacle du débat qui a lieu alors le monde académique autour de « la plus haute antiquité de l'homme » et des origines lointaines de la France. Lors de l'ouverture des huit premières salles du musée de Saint-Germain, deux d'entre elles, situées au premier étage, étaient consacrées à la préhistoire.

On mesure ainsi que l'ouverture du Musée des antiquités celtiques et gallo-romaines en 1867 - présentant notamment les vestiges découverts sur le site d'Alise-Sainte-Reine (Alésia), ainsi que le plan d'Alésia et de celui des défenses de César - participe autant de l'idéalisation de l'unité de la Gaule que d'une aspiration puissante à l'universel à travers l'émergence de la science préhistorique et la présentation de découvertes majeures, dont l'écho traverse l'Europe savante, questionnant les origines mêmes de l'homme. ■



Nadine Eghels : Comment l'art des origines a-t-il influencé votre travail ?

Miquel Barceló : Il est essentiel dans ma démarche. On avance en regardant très en arrière. Ce qu'a été Cézanne pour Picasso, ou Duchamp pour les artistes de la génération de mon père... pour moi c'est la grotte Chauvet ! C'est la grande découverte de ma vie d'artiste.

N.E. : Avant vous étiez allé à Altamira ?

M.B. : Oui j'étais allé à Altamira souvent, et à Lascaux aussi, c'était très impressionnant mais à Chauvet il y a quelque chose en plus.

N.E. : Qu'y a-t-il en plus à Chauvet ?

M.B. : D'abord à Chauvet les animaux qui sont représentés sont très dangereux : des lions, des rhinocéros, des panthères, des animaux sauvages et carnivores, qui peuvent vous tuer dans la seconde. Alors qu'à Lascaux ou Altamira ce sont des herbivores, des bisons, plutôt des proies de chasse qui n'évoquent pas le

même danger. À Lascaux et à Altamira, les animaux sont des animaux génériques, il y a des bisons magnifiques, mais c'est toujours le même bison, il est là comme une réclame, comme une représentation du bison, c'est déjà presque un taureau, et avec le rouge et le jaune c'en est devenu le symbole de l'Espagne. Alors qu'à Chauvet chaque animal a une individualité propre, une morphologie, une expression, un âge, un regard différents, on reconnaît l'espèce mais les traits ne sont jamais pareils, il y a des petits détails morphologiques ou posturaux étonnants. Et à ce chef d'œuvre qu'est Chauvet, on ne retrouve rien de similaire pendant de nombreux millénaires, c'est quelque chose d'unique qu'on n'arrive pas à comprendre, qui nous échappe complètement. Comment ces hommes pouvaient-ils avoir un tel sens de l'observation, une telle proximité avec ces animaux ? À cette lumière, on en viendrait à considérer l'art des grottes qui viennent après, Lascaux ou Altamira, presque comme un art décadent.

N.E. : Comment appréhender ces peintures ?

M.B. : C'est l'ensemble qui est très important. On a l'habitude de voir ces peintures dans des livres ou dans des restitutions, dans des films, avec des séquences séparées, mais il faut considérer l'ensemble, c'est l'interaction entre toutes les peintures qui est essentielle, et la grotte elle-même est active : même quand il n'y a rien de peint, cela fait partie de la peinture, c'est comme un tableau de Picasso, s'il n'y a qu'un trait de fusain sur une toile

En haut : Miquel Barceló, *Peinture pariétale sur toile*, 2015, technique mixte sur toile, 235 x 293 x 26 cm. © André Morin, 2016

Page de droite : vue de l'exposition « Sol y Sombra », 2016. *Le Grand Verre de terre, Vidre de Meravelles*, argile sgraffiée sur le vitrage de l'allée Julien Cain, site François-Mitterrand de la BnF à Paris, 6 x 190 m. Photo © André Morin

COMMENT LA MATIÈRE DEVIENT IMAGE

Rencontre avec **Miquel Barceló**, peintre, sculpteur

blanche, le blanc fait aussi partie de la peinture. Exactement comme sur les grandes parois de la grotte où il n'y a rien de visible, les traces d'ours préliminaires font aussi partie de la peinture car on sent comment une personne a vu cette griffure de l'ours, a décidé de la restituer, a pris une écaille d'os ou un morceau de silex pour creuser, dessiner en utilisant la même technique que l'ours avec sa griffe, ensuite un autre artiste est revenu pour graver sur cette paroi, et ensuite un troisième artiste a raclé tout cela, afin de préparer sa paroi pour faire ses grandes peintures au manganèse et au charbon... pour la faire il a fait disparaître la peinture antérieure. On n'a pas fini de découvrir tous les secrets de cette grotte ! Elle a été découverte en 1994, c'est un trésor incommensurable et on n'en connaît qu'une part infime.

N.E. : Comment avez-vous été sensibilisé à l'art des origines ?

M.B. : Je me suis rendu compte que mon travail en était très proche. Plus ma peinture était décriée, plus j'avais envie de remonter aux origines. J'ai vécu un temps en Afrique, et je viens d'un pays où il y a beaucoup de roches... un pays de grottes. J'ai un lien très fort avec cela, depuis le début j'étais déjà pas mal entraîné à travailler dans les grottes. J'ai vu toutes les grottes qu'on peut visiter en France et en Espagne, j'ai chaque année un calendrier préhistorique assez important.

N.E. : En quoi cela nourrit-il votre travail ?

M.B. : Il suffit de le regarder... ce n'est pas un aspect technique. Cela a à voir avec la nécessité même de la peinture, comment la matière devient image. Je travaille beaucoup avec la terre et particulièrement à Chauvet, il y a une petite couche argileuse qui recouvre une paroi de calcaire... cela m'amène à quelque chose de très proche de mon travail. Par exemple j'ai fait pour la BNF une énorme verrière (200 mètres de long) recouverte d'argile, c'était une sorte de grotte, la lumière passait à travers le verre et la terre, et j'aimais bien l'idée de faire une grotte dans ce bâtiment à l'architecture très contemporaine... et on s'aperçoit qu'il n'y a pas de drame, que les choses sont beaucoup plus proches qu'on ne le croit.

N.E. : Est-ce que votre travail en Afrique était très différent ?

M.B. : En Afrique j'ai appris à travailler comme on ne le fait plus ici : travailler l'argile comme il y a cinq mille ans, la pétrir, prendre la terre et la mélanger avec des tessons cassés, avec de la paille, la



modeller à nouveau, puis à un certain moment la faire cuire, introduire de la couleur avec des oxydes, de la cire etc. Ensuite je suis allé voir un vieux potier à Majorque, c'était comme un bond en avant de 4000 et quelques années... ensuite j'ai continué à faire de la céramique, et j'ai utilisé des machines, mais je suis très content d'avoir appris à le faire de la manière la plus traditionnelle. Je suis aussi allé travailler en Sicile où on pétrit encore la terre avec les pieds, comme au Maroc. L'art de la céramique emprunte aux techniques les plus anciennes et les plus sophistiquées... Tout cela a nourri mon travail, et continue de le faire.

N.E. : Comment avez-vous décidé de partir en Afrique ?

M.B. : Pour moi, l'Afrique a été une grande leçon de vie, et de survie. C'était la fin des années 1980, la fête infinie etc., aller en Afrique c'était une manière de sauver ma peau. Cela m'a permis d'aller en avant. Et je peux dire que comme artiste, l'Afrique a changé ma relation au monde. J'ai trouvé dans les grottes quelque chose d'aussi essentiel qu'en Afrique, en Côte d'Ivoire ou au Mali, où je suis beaucoup allé. Dans les grottes comme Chauvet je trouve une sorte de modèle, que je peux trouver aussi au Louvre ou au Prado : c'est chaque fois une grande révélation. À part cela j'ai aussi beaucoup visité les grottes dans l'Himalaya, pour voir des peintures bouddhistes très anciennes, au Tibet, en Chine, au Népal, au Mustang, au Zanskar, au Turkestan comme celles de Kizil qui sont magnifiques, et très bien conservées. ■

Nadine Eghels : Quel est votre parcours et comment vous a-t-il amené à vous intéresser aux grottes ornées ?

Jean-Michel Geneste : En tant qu'archéologue je me suis orienté vers la question de l'origine de la pensée symbolique ; je suis médecin et archéologue de formation, et je me suis intéressé aux objets, à l'outillage, puis à la technique, en essayant de la relier au temps et à l'espace, au territoire, et de montrer que les objets techniques ne sont pas uniquement fonctionnels mais qu'ils portent aussi une dimension symbolique, et qu'ils nous renseignent sur les modes de vie, les déplacements, mais aussi les goûts et la pensée non seulement d'Homo sapiens mais aussi, avant lui, de l'homme de Néanderthal. En 1992 j'ai été nommé conservateur de la grotte de Lascaux, et je me suis plongé dans l'étude et la conservation des grottes ornées, et à partir de 1994 plus précisément en ce qui concerne la grotte Chauvet-Pont d'Arc où je dirige les recherches archéologiques. Je suis donc passé de la préhistoire ancienne, de l'étude de la pensée à travers la technique, autrement dit le mode d'action sur la matière qui est une externalisation de la pensée hors du corps humain, à la période où se formalisent les expressions symboliques, plastiques, graphiques et picturales. Dans cette progression j'ai manipulé des données formelles de l'archéologie, obtenues à partir de méthodes objectives de datation etc. mais avec la constante préoccupation du fonctionnement du cerveau, de l'humain : qu'est-ce qui caractérise l'humanité ? Une formation très rigoureuse de géologue, des années d'enseignement universitaire en sociologie comparée et en préhistoire, pour arriver à tenter d'identifier ce qui se passe dans l'espèce humaine chez Homo sapiens lorsqu'à un moment donné il y a un déclic qui commence à produire une gamme d'expressions différentes et complexes qui, à travers la technique, la forme des objets, les expressions plastiques, le modelage, la sculpture, donnent naissance à la fois au figuratif et à l'abstrait. Ce phénomène se généralise aux alentours de 45 000 ans à peu près partout dans le monde. Je ne pense pas que le plus vieil épisode se trouve en Europe Occidentale, mais qu'il y a plusieurs foyers dans le monde, voici 45 000 - 50 000 ans, où dans les mêmes contextes socio-économiques mais dans différents environnements écologiques et culturels se manifestent des pressions, des nécessités de communication entre les groupes, où cette étincelle se fait et amène à un registre de communication plus approfondi que ceux qui étaient en place depuis plusieurs centaines de milliers d'années, comme



UN BESTIAIRE DE VIVRE ET

Entretien avec **Jean-Michel Geneste**, directeur des recherches

la communication langagière avec tout un dispositif d'explication du monde qui se transmettait oralement. À un certain moment, il faut passer à une inscription de la mémoire non plus dans le vivant, dans la parole qui s'arrête avec les vivants, mais dans une formalisation de la pensée, dans une surface d'inscription pérenne, et là apparaît l'art pariétal et son cortège de manifestations. C'est un moment très crucial de l'histoire de l'humanité, qui survient une fois atteint un certain seuil démographique, quand il y a une quantité d'humains sur la planète qui implique la nécessité de communiquer entre les groupes, d'échanger, de partager, d'atteindre un niveau d'expression symbolique et spirituelle satisfaisant en termes d'altérité afin de permettre l'identification des groupes et de l'inscrire dans le temps ; au-delà de la factualité, apparaît le besoin de gérer le passé, d'exprimer l'imaginaire, de questionner le futur, de transmettre une réflexion sur la signification et le sens du monde. On commence à comprendre qu'il sera important de communiquer un message sans altération... et c'est à ce moment que surviennent dans un processus très ancien inhérent aux humains l'invention des expressions plastiques et picturales et bien plus tard de l'écriture.

En haut : Grotte Chauvet-Pont d'Arc, composition dite du « Panneau des chevaux » réalisée à l'estompe sur la paroi calcaire située à plus de 150 mètres de l'entrée.

Photo J.-M. Geneste, Ministère de la culture et de la communication



FIGURÉ QUI PERMET DE PENSER

Les archéologiques de la grotte Chauvet-Pont d'Arc, Ministère de la culture et de la communication

N.E. : l'expression artistique est liée à l'apparition de la notion du temps ?

J.-M.G. : Nous sommes mal équipés pour traiter de la notion du temps si diversement perçue par les vivants... Dans ces sociétés très éloignées de nous, le temps ne pouvait être qu'une perception cyclique, du fait du milieu physique et du climat, du cycle des marées, du jour et de la nuit, des saisons qui reviennent avec les migrations de certains animaux et la végétation qui varie. Ce temps cyclique organise la vie des sociétés de chasseurs et de cueilleurs depuis des temps immémoriaux, mais la prise de repère dans le temps pour organiser l'économie, la survie, le rassemblement des personnes est une étape décisive dans l'évolution des sociétés.

Avec les premières expressions artistiques, graphiques, plastiques, il y a 35 000 – 40 000 ans, apparaissent aussi d'incontestables objets en matière dure portant des séries de coches et d'incisions attestant de l'ancienneté d'enregistrements à visée calendaire. Cette notion de gestion du temps est importante mais correspond à un ensemble de contraintes : besoin de communiquer, nécessité de rassembler des groupes, des parentèles, pour des échanges de biens et de personnes à l'occasion de rituels sociaux. Ainsi,

alors que les archéologues identifient des sites d'agrégation, des mouvements de biens et de parures à longue distance, apparaît cet art pariétal, qui traduit la préoccupation de se repérer dans un temps long, et d'anticiper la gestion du temps économique en le situant dans un cadre de plus en plus formalisé. Au Paléolithique, le sentiment esthétique, l'art répond toujours à un ensemble de besoins profonds. Besoins formels, besoins matériels de type économique mais aussi un besoin spirituel très fort pour soutenir les explications du monde, les manières de voir et de penser, de régir les relations sociales.

N.E. : Quelles sont les grandes différences entre Lascaux et Chauvet au niveau du bestiaire ?

J.-M.G. : Il n'est pas du tout réaliste de comparer deux grottes qui sont des expressions culturelles si singulières et si éloignées dans le temps ; il n'y a pas de nécessaire continuité linéaire entre elles. Dans la grotte Chauvet réalisée entre 36 000 et 30 000 ans, on peut voir des espèces animales totalement différentes de celles de Lascaux. Chaque groupe a ses référents cognitifs, cosmogoniques, ses règles, son langage, qui sont en partie inspirés



de l'environnement : les Aurignaciens de Chauvet avaient autour d'eux des ours des cavernes, des mammouths, des rhinocéros laineux, des cerfs mégacéros et des lions pour résumer, à Lascaux il n'y a plus de commun que quelques lions et un rhinocéros et un ours intentionnellement bien dissimulés, et ce sont surtout des bovidés, des chevaux et des rennes. Un bestiaire figuré qui permet de vivre et de penser plus que de manger pour reprendre une idée avancée par André Leroi-Gourhan dans les années soixante.

N.E. : Pourquoi avoir représenté à Chauvet ces animaux en particulier ?

J.-M.G. : Les animaux les plus gigantesques impressionnent les humains et marquent leur imaginaire mais il faut probablement chercher la raison bien au-delà, dans une relation profonde entre les sociétés humaines et animales. Quelle relation les artistes des grottes avaient-ils aux animaux ? À l'époque, le monde foisonnait d'espèces animales bien plus nombreuses que les humaines, or seuls les grands et moyens mammifères sont représentés dans

l'art pariétal. Pas de végétaux ni de petits animaux qui font certainement le commun de l'alimentaire. Au contraire, ils ont choisi de représenter des grands mammifères au comportement social assez complexe, vivant en sociétés assez grégaires, autrement dit qui sont des proches et de probables symétriques des sociétés humaines dans les registres de représentation et les récits oraux. Des animaux qui ont des relations hiérarchisées entre eux, vivent en couple, prennent soin de leur progéniture... comme on l'observe dans un groupe de lions, une famille de rhinocéros ou un troupeau d'éléphants. Ils vivent en société, dépendent de relations d'empathie et d'intersubjectivité... tout comme les humains ! Il faut imaginer un monde où les humains se cherchent, et cherchent à se rencontrer. Moins d'un habitant pour 10 000 kilomètres carrés d'après les estimations démographiques... Dans ce monde encore faiblement humanisé, les relations de degré varié entre sociétés humaines et sociétés animales sont fondamentales et complexes, autant économiques, stratégiques que spirituelles. Dans toutes les grottes ornées du monde, on totalise en principe une vingtaine d'espèces animales figurées et autant de signes abstraits ou considérés comme tels. Il y a donc eu le choix symbolique délibéré de représenter des animaux qui ont une proximité forte avec les groupes humains.

N.E. : Ce sont des animaux qu'on chasse, qu'on consomme ou que l'on craint ?

J.-M.G. : Il faut appréhender ce monde là comme un ensemble de relations, prendre tous les ingrédients qui constituent la vie économique et sociale, ne pas isoler ni parcelliser la connaissance que nous en avons. Les humains vivent entièrement du groupe animal, ils ont un système symbolique d'échange avec lui. En Europe occidentale, au Paléolithique supérieur, dans certains groupes l'animal qui est à l'épicentre c'est le renne, en Europe centrale, c'est le mammouth : on peut le chasser, on l'exploite de mille façons en utilisant la carcasse pour les maisons, les défenses pour des outils, des armes, de la parure et des instruments de musique, on le consomme, on vit dedans, on l'habite... il habille les humains et on le vénère. L'animal fournit la maison et le temple. Il est à la fois matériel et spirituel. On vit de l'animal, dans l'animal, on pense l'animal et, à l'évidence, les deux sont entremêlés et consubstantiels. ■

De haut en bas :

Grotte Chauvet-Pont d'Arc, gravures d'ours, de cheval et de mammouth sur paroi calcaire molle. Les tracés sont faits au doigt et à l'instrument.

Grotte de Lascaux, figuration de bison dont la robe polychrome (manganèse et oxyde de fer) est appliquée par aérographie alors que les contours, ainsi que les signes en flèches, sont gravés avec un outil en silex.

Photos J.-M.Geneste, Ministère de la culture et de la communication

NOUS AVONS LE MÊME OUTIL, LE BURIN

Par **Trémois**, membre de la section de Gravure



“ Êtes-vous peintre, graveur ou sculpteur ? Les trois à la fois... ou ni peintre, ni graveur, ni sculpteur. Disons-nous bien que toutes les œuvres préhistoriques pariétales sont à la fois peintures, gravures, sculptures. Les artistes se sont servis des bosses et excavations des roches pour signifier le volume de l'animal. Dans les manuels, parle-t-on de gravures pariétales ou bien de peintures pariétales ? Qu'importe !

À propos d'un rêve : je vais en Dordogne, il tombe une pluie diluvienne. Je me réfugie dans l'interstice d'un rocher, je glisse, la terre se dérobe sous mes pieds, je tombe dans une grotte, dans l'obscurité. Je rampe vers une lumière, un feu, et j'aperçois un homme à moitié nu, plein de poils. L'homme des cavernes, 20 000 ans nous séparent. Il me regarde, je le regarde, j'ai peur et, qui sait, il a peur. Il se demande ce que peut être ce semblable à peau nue, blanchâtre, sans poils et avec cravate : ce ne doit pas être un artiste peintre.

Je me dis que je ne peux lui parler et lui ne peut énoncer que des onomatopées. Donc, entre nous, la communication sera le dessin. Levant la tête vers la roche, j'aperçois des dessins géants, taureaux, bisons, cerfs... merveilleux. Alors je grave, anxieux, avec son silex. Nous avons le même outil, le burin.

Je vais graver un taureau, mais heureusement, je m'arrête, je ne suis qu'un artiste-peintre. Lui est un capteur d'images, il doit capter l'animal pour le rendre captif, et de ce fait, survivre. Son trait est ainsi magnifié. Il est motivé, il a saisi le vif. Quant à moi, je n'aurai voulu représenter qu'un taureau, je n'aurai pas transcendé ce qui me paraît l'essentiel.

Puis, si j'avais dessiné ce taureau, cet homme des cavernes se serait alors dit que je voulais aussi capter l'animal. Je serais devenu un rival, il m'aurait tué, mangé. » ■

Été 2003

DU SOUFFLE DANS LA CAVERNE

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

Comme des reliques, le cliquetis des métaux chuchote à notre mémoire l'origine et les fondations de la planète Terre : fer, plomb, mercure, zinc, or, soufre, argent etc. Tout ce qui a façonné cette argile aux multiples potentiels jusqu'à l'arrivée du corps vivant. Avant, dans ce milieu ambiant, la nature décidait seule et très lentement des mutations des plantes et des animaux et même du cerveau humain ; lui aussi prend un certain temps à se développer, pour tout à coup accélérer en puissance.

Arrivé bien tard dans la chronologie des espèces et face à cet héritage, l'homme de la préhistoire possède une énergie farouche, son corps imprégné, métamorphosé par les humeurs garde encore pour longtemps les stigmates et la force du chaos.

Comme si un dieu énigmatique jouant aux dés avec le monde avait fait grâce de la vie des hommes par la magie du hasard.

Dans une lutte inégale, l'homo sapiens se débat entre la nature déchainée et les prédateurs de tous bords.

Ce fameux jongleur pensif aurait pu regarder avec condescendance cette étrange créature humaine incarnée dans son jeu, se débattant avec vigueur contre son destin qu'il récuse.

Est-ce l'énergie du désespoir ou déjà un rugissement de l'inconscient ? L'homme prend enfin connaissance d'un élément nouveau, une sorte de rythme intérieur, une puissance qui s'instaure en lui-même : la force de l'esprit.

Une multitude de possibilités se révèle alors par cette pulsion invisible. La grotte, auparavant simple cachette de survie devient territoire, repaire, plan d'attaque pour la chasse ; mais aussi initiation, invitation au voyage vers l'inconnu. Un lieu de réflexion dans son sens littéral. Que faire de l'empreinte d'une main, de cette maîtrise du dessin, la reconnaissance de son propre corps ou de son congénère, ou d'un animal qu'il rêve de saisir ?

Pourquoi cette furieuse envie de faire résonner sa voix dans le gouffre, la joie intense de rythmer des pas, de communiquer avec les autres vivants, former un langage et chercher des dieux inaccessibles, quelquefois protecteurs.

Parce que la mort toujours présente est incompréhensible ; même si en rêve le joueur de dés ricane : il sait lui, qu'un début engage toujours une fin inéluctable.

Devant l'insolence de ce néant, l'homme doit faire face en y donnant du sens.

Le rite funéraire en est un des moyens. Il fait office de passage, de nourriture spirituelle, de viatique. L'imaginaire apportera dans son élan un potentiel créatif qui ne fera que s'enrichir par la suite des temps en puissance et beauté.

Cela ne l'empêche pas de poursuivre cette soif d'indépendance, ce magnétisme vers l'énigme qui l'entoure ; cette forte sensation de soufre, de tragédie qui le menace. L'angoisse est là. Sa solitude devient chant, danse, dessin pour une quête indicible ; il forge l'immatériel dans l'ivresse de l'expression créatrice. C'est dans la représentation de son propre vertige, dans cette cérémonie secrète, que se profile l'offrande de son œuvre, le meilleur de lui-même.

Aurait-on oublié cette aventure profonde, ce pouvoir ancestral de l'art ?

Cet hominidé du fond des âges avait déjà ressenti dans son inconscient la symbiose du corps et de l'esprit comme l'élément fondamental de survie humaine ; ce que l'homme d'aujourd'hui trop instruit de concept et d'intelligence rationnelle a tendance à ne plus comprendre.

Le mot « Art » a pris des connotations diverses à travers les siècles, bien souvent en marge d'une société, et même de toute une époque. Mais dans son acception profonde, son souffle puissant ne résonnait-il pas déjà sur les parois des cavernes, comme le premier vrai cri de l'humanité face à la flèche du temps ?

De nos jours les plus aventureux peuvent voir entre l'art et la science un même état de fascination.

Obstiné, au fur et à mesure de notre évolution, à l'écoute du rythme intérieur, le chercheur invite des inconnus à sa table : ainsi, la connaissance de son propre corps, comme foyer d'émerveillement dont il partage et révèle pour nous encore aujourd'hui un à un les secrets.

Le joueur de dés n'a qu'à bien se tenir...

À l'œil perdu du premier homme noyé dans le silence des étoiles, nous répondons aujourd'hui par notre soif de découverte. La connaissance progressive du cosmos nous entraîne vers l'espace et sa beauté envoûtante.

Ainsi le grand désir de l'astrophysicien Rolf Heuer : « Communiquer avec l'au-delà et voir la première lueur de l'univers sombre, l'autre côté du trou noir » ■



Dans *Mémoires*¹, Yves Coppens revient sur « l'éblouissement » que lui a procuré la découverte de la grotte de Lascaux. Un éblouissement, strictement préservé par Muriel Mauriac, conservatrice d'une grotte qu'il est devenu impossible de visiter sous peine de destruction. Sa fermeture en avril 1963 par André Malraux a donné naissance à l'idée de conservation préventive et à une série de répliques fixes ou itinérantes rendues de plus en plus fidèles grâce aux avancées technologiques récentes. Lascaux I en 1970 avec des fac-similés partiels de Lascaux II (1983, salle des taureaux et le Diverticule axial). Le fac-similé nomade Lascaux III, conçu pour être transporté, a inauguré le 13 octobre 2012 une tournée mondiale qui l'a mené de Bordeaux à Chicago, Bruxelles et Paris pendant l'été 2015 avant de gagner la Corée, le Japon et la Chine.

Le fac-similé Lascaux IV apporte à la fois la sanctuarisation du site original et sa valorisation. Implanté dans le Ciap (pour

À droite : « L'atelier de Lascaux », huit grandes parois de grotte se trouvent dans cet espace où les visiteurs peuvent librement se déplacer, chacune d'entre elles représentant les principales œuvres de la grotte.



Centre international de l'art pariétal)² à Montignac-Lascaux, en contrebas de la colline de Lascaux, il a été inauguré le 15 décembre 2016. Réalisé par Snøhetta, cabinet d'architecture norvégien associé au cabinet de scénographie Casson Mann, le bâtiment qui l'abrite s'insère comme un grand animal préhistorique dans cette vallée de la Vézère, berceau de l'art pariétal.

Quant au fac-similé proprement dit, sa réalisation a été confiée à l'AFSD (pour Atelier des Fac-Similés du Périgord), filiale de la Semitour-Périgord chargée de l'exploitation des sites culturels et touristiques en Dordogne. Installée sur un site de 4 000 m² à Montignac, l'AFSD intègre des peintres-plasticiens, des sculpteurs, des « résineurs », des techniciens en métallurgie, auxquels sont associés, suivant les besoins, des spécialistes dans les techniques modernes telles que les relevés laser, les prises de vues numériques, les traitements informatiques ou le « voile pierre », procédé breveté qui permet de déposer sur les structures un voile ayant une texture identique à la roche par son aspect et sa couleur. Directeur artistique de l'Atelier, Francis Ringenbach est avant tout un sculpteur et, à ce titre, il a su conférer au fac-similé une dimension artistique tout en s'appuyant sur les matériaux les plus en pointe. Première phase des cinq étapes, la saisie 3D, confiée au cabinet de topographie Perazio Engineering, a été réalisée par le Leica HDS 7000, un scanner ultra rapide (> à 1 million de points/seconde), opérant dans une longueur d'onde de 1,5 µm, avec une résolution de 0,1 mm. Profitant des quelques heures autorisées par jour, les scanners, implantés sur quelque 168 points de la grotte, ont relevé 3,4 milliards de coordonnées spatiales.

Les 20 000 fichiers numériques, en haute résolution (16 pixels/mm²), nécessaires au relevé photographique intégral de la grotte, ajoutés, via le logiciel de modélisation 3DReshaper, au nuage de points scannés, forment le clone informatique de la grotte, fidèle au millimètre près.

Il permet d'aborder la deuxième phase qui consiste à « transformer les données informatiques en quelque chose d'esthétique » comme le souligne le directeur de l'entreprise Formes et Volumes. 250 blocs de polystyrène sont découpés en briques de 2,40 m de haut, 1,20 m de large et 60 cm d'épaisseur, dégrossis à la technique dite du fil chaud, avant d'être modelés par un robot de précision à 6 axes, piloté par ordinateur. Après assemblage, ces blocs reçoivent, en référence aux images 3D, un enduit minéral destiné à reproduire fidèlement les reliefs et les failles des parois de la grotte. Un travail minutieux accompli centimètre carré après centimètre carré par trois sculpteurs qui a nécessité plus de quarante journées pour aboutir à ce que Francis Ringenbach désigne comme une « matrice modelée » qui rejoint l'Atelier de Montignac pour la troisième phase.

Pour réaliser une empreinte de cette « matrice-modelée », les mouleurs-résineurs étalent un élastomère qui est rigidifié par l'application sur l'arrière d'une couche de résine. Après séchage, les blocs de polystyrène (la « matrice modelée ») sont alors retirés ; cela permet, en passant par des moulages et des contre-moulages, de réaliser autant de parois en résine souhaitées. La fabrication de ces parois a nécessité huit tonnes d'élastomère et vingt tonnes de résine. La qualité du rendu final doit beaucoup au



LASCAUX IV

Par **Bernard Perrine**, correspondant de l'Académie des beaux-arts

fameux « voile de pierre », mélange de poudre de marbre blanc et de résine acrylique incorporé au cours du moulage, qui concourra à faciliter l'absorption des pigments lors de l'étape suivante.

C'est en effet à ce stade qu'une vingtaine de plasticiens auront pour mission d'orner à l'identique ce « voile de pierre » en commençant par les différentes tonalités d'ocres destinées à donner à la pierre ses couleurs basiques, parsemées de veines minérales sombres ou d'excavations plus claires. Sans oublier les éclats de lumière émis par la mince couche de calcite déposée au fil du temps, dont on retrouvera les effets en déposant sur les parois ornées un mélange de poudre de verre et de quartz. Avant de s'attaquer à la reproduction des motifs animaliers, les plasticiens composeront ce que l'on peut désigner comme la palette de Lascaux. Elle est constituée en mélangeant des pigments minéraux souvent proches de ceux utilisés aux origines. Ils sont appliqués avec des pinceaux et des éponges proches également des outils employés il y a quelque 20 000 ans mais en s'appuyant sur l'apport des technologies numériques. En effet, les images issues des relevés numériques 3D sont projetées sur les parois pour permettre une reproduction parfaite de ce bestiaire unique. La cinquième et dernière phase consistera à transporter ces reproductions dans le Centre international de l'art pariétal pour les assembler. Une étape délicate si l'on sait que certaines des 54 parois, avec leur armature pouvaient peser jusqu'à deux tonnes et avoir, comme l'imposante « Vache noire », une longueur de dix mètres ou plus. Pour les recevoir, la société AAB (pour Atelier Artistique du Béton) avait réalisé auparavant le fac-similé de la

partie géologique. Un chantier de deux années pour construire 1 500 m² de parois reposant sur une structure métallique, sur laquelle on applique un enduit à base de ciment, recouvert lui-même par une couche de béton de huit centimètres d'épaisseur. Ce dernier est alors coloré et sculpté avant de recevoir les patines et les traitements de surface définitifs reproduisant l'aspect original de la grotte avec ses taches d'oxyde de fer ou de manganèse. Après ces quelques semaines d'assemblage, il ne restait plus qu'à masquer les jointures en les comblant avec du ciment et en leur appliquant sur place les traitements réalisés auparavant dans les différents ateliers. Il aura donc fallu plus de trois années pour essayer de retrouver « l'éblouissement » d'Yves Coppens ou les « émotions » de Georges Bataille³ ou de Philippe Sollers : « ... Qui est descendu là-bas une fois est marqué à jamais par ce cri de silence... »⁴ ■

1- Éditions Odile Jacob, à paraître en septembre

2- www.projet-lascaux.com

3- *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira 1955

4- Philippe Sollers, *Tremblement de Bataille*, Gallimard, Revue *L'Infini*, n°78 du 27/03/2002



L'art paléolithique ne fut certes pas vécu comme un « art pour l'art » (ce vécu n'émerge pour l'essentiel qu'au XVIII^e siècle), ni comme un art « décoratif » (les œuvres peintes figurent là où nul n'a jamais vécu). On a pu y voir un rituel magique, du chamanisme, une figuration pré-conceptuelle, des récits, du religieux, une symbolisation astronomique... Il y eut probablement de tout cela puisqu'alors croire, sentir et penser n'ont pu faire qu'un, et ne se sont spécifiés vraiment que beaucoup plus tard. C'est pourquoi j'ai proposé le concept de *senti-cru-pensé* pour caractériser ce fonctionnement mental, lequel toutefois peut aussi bien correspondre à l'activité créatrice artistique en général, art contemporain compris. Le meilleur moyen de vérifier la dimension proprement artistique de ces œuvres préhistoriques, c'est de considérer l'effet qu'elles ont produit sur les artistes de notre époque.

Or, parmi les plus grands, la plupart ont revendiqué une relation intime, sous des formes diverses, avec l'art paléolithique. C'est la raison pour laquelle le Centre international d'art pariétal de Lascaux (dit « Lascaux IV ») a décidé d'inclure une salle particulière (la « Galerie de l'imaginaire ») consacrée aux peintres et sculpteurs dont les œuvres manifestent cette relation. Et ils sont si nombreux qu'il a fallu se restreindre à une soixantaine, parmi lesquels Picasso, Miro, Tapiès, Dubuffet, Klee, Klein, Barcelo, Viallat, Nicolas de Staël, Soulages, Gasiorowski, Kandinsky, Bonnard, Louise Bourgeois, Henry Moore, Niki de Saint Phalle, Parmiggiani, Ana Mendieta, Tal Coat, Sylvère, Brassai, Corpet, Charvolen, Zadkine, Fautrier et des dizaines d'autres.

L'influence est parfois visible, et d'autres fois moins : cela passe alors par la matière (comme chez de Staël, Pimentel ou Sylvère), la suppression des contours (comme chez Klein), l'obscurité de la grotte (comme chez Soulages), la façon de reconstituer l'espace à trois dimensions de la grotte (comme chez Dubuffet, Barcelo, Charvolen ou Janos Ber). Certains incluent des mains en référence à celles que l'on trouve dans de nombreuses grottes, comme Miro, Rouan, Parmiggiani, François Bouillon, Viallat, Pollock ou Penck. D'autres s'inspirent des Vénus paléolithiques, comme Brassai, Pevsner, Dubuffet, Coskun, Giacometti, Dubuffet, Louise

En haut : Gérard Gasiorowski, *Homage to Manet* (détail), 1983, acrylique sur toile, 150 x 1000 cm. Coll. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence

À droite : la « Galerie de l'imaginaire » au cœur de Lascaux IV.
Photo Centre international d'art pariétal de Lascaux-Montignac

UN ART PRÉHISTORIQUE CONTEMPORAIN

Par **Jean-Paul Jouary**, philosophe, auteur¹, commissaire de la « Galerie de l'imaginaire » dans Lascaux IV

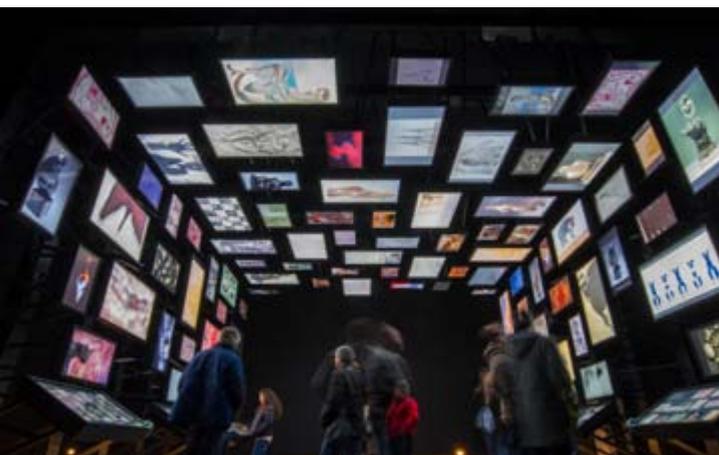
Bourgeois, Klein, Fautrier, Zadkine, Brancusi et surtout Picasso. Ce dernier a ainsi acheté dès 1927 deux répliques de la célèbre *Vénus de Lespugue*, qu'il montrait avec admiration à ses visiteurs, comme Malraux et Brassai en ont témoigné. Il l'a aussitôt dessinée à sa façon de nombreuses fois à la mine de plomb (on peut les voir dans le tome VII de l'édition Zervos de ses œuvres). C'est avec ces dessins sous les yeux qu'il peint ses *Baigneuses* au début des années 1930, puis c'est avec ces peintures en tête qu'il déclare avoir sculpté en 1933 la *Femme au vase*, œuvre qu'il exposera en même temps que *Guernica* dans le pavillon espagnol de l'Exposition internationale de Paris en 1937. La *Vénus de Lespugue*, vieille de 25 000 ans et découverte en 1922, a hanté Picasso jusqu'à sa mort : ses répliques sont toujours restées près de lui dans une armoire près de son atelier, elle lui a inspiré des dizaines d'œuvres, jusqu'à cette *Femme au vase* qui se dresse auprès de sa tombe dans le jardin du château de Vauvenargues.

Comment expliquer cette extraordinaire fascination pour l'art paléolithique parmi les artistes de notre époque ? Il y a d'abord un ensemble de raisons proprement artistiques. Le processus créatif suppose à la fois une intériorisation profonde des œuvres

découvrent un art accompli, d'authentiques chefs d'œuvres qui ne découlent d'aucune tradition. Cette fraîcheur, cette liberté mystérieuses feront qu'il y a bien deux arts du xx^e siècle : celui des artistes du xx^e siècle et l'art paléolithique qui émerge alors, et ces deux arts vont célébrer des noces d'une exceptionnelle fécondité. Mais l'engouement pour l'art préhistorique a aussi des raisons d'un autre ordre, plus politiques. Le xx^e siècle est ressenti par les artistes plus encore que par leurs contemporains comme terriblement accusateur d'une certaine façon de développer la « civilisation » par la technique, la force armée, la domination sur des peuples entiers, les froids raisonnements conceptuels au détriment de la sensibilité. La plupart des artistes qui ont intégré à leur œuvre une influence paléolithique ont aussi explicité cette dimension politique. Cet art vient d'une époque où Verdun et le nazisme, Hiroshima et les totalitarismes, les massacres coloniaux et le déluge de napalm sur le Vietnam, sans oublier les génocides des Amérindiens, des Arméniens et des Juifs, n'étaient ni techniquement possibles ni mentalement concevables.

Revendiquer un héritage préhistorique fut ainsi, à la fois, une façon de manifester une rupture avec tous les académismes pour explorer tous les possibles de la création, et signifier une condamnation sans appel d'un type de civilisation qui fait naître de l'intérieur du « progrès » toutes les inhumanités dont on ne soupçonnait pas notre espèce capable. C'est pourquoi des créateurs aussi divers que Georges Brassens et Marguerite Duras, Maurice Blanchot, Georges Bataille et René Char, ainsi que de nombreux romanciers, accompagnèrent les peintres et les sculpteurs dans cette élogieuse référence à l'art des cavernes. De ce rapprochement, Kandinsky disait qu'il était « le meilleur moyen de montrer au monde la vitalité organique de l'art nouveau », comme Claude Vialat affirmait que « toute la peinture contemporaine est dans Lascaux et dans la préhistoire », et Claudio Parmiggiani que « tout notre futur se trouve dans notre passé ».

Cette ferveur contemporaine doit faire partie de notre façon de regarder l'art paléolithique, car « il n'y a pas de passé ni d'avenir en art. Si une œuvre ne peut vivre toujours dans le présent, il est inutile de s'y attarder ». La « Galerie de l'imaginaire », placée au cœur du Centre international d'art pariétal de Lascaux à Montignac, est une sorte d'hommage à cette affirmation de Pablo Picasso. ■



antérieures et un dépassement de ces traditions. Depuis la fin du xix^e siècle, une révolution picturale est engagée, laquelle suppose en chaque artiste une rupture et une réinvention du regard sur le monde, qui ne peuvent partir de rien. Les îles du Pacifique et le Japon, le Proche-Orient et l'Afrique, comme l'art amérindien ou aborigène, vont instruire le regard en ouvrant la création sur de nouveaux possibles. Du début du xx^e siècle à Lascaux en 1940, et tout ce que l'on trouve ensuite sur toute la planète, les artistes

1- *Préhistoire de la beauté* (Éditions Impressions nouvelles, 2012) ; *Le futur antérieur, l'art moderne face à l'art des cavernes* (Beaux Arts Éditions, 2016)



Née en 1956 à Neuilly-sur-Seine, Agathe May vit et travaille à Montreuil. Diplômée de l'École nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris, où elle suit une spécialisation en gravure, elle obtient en 1983 le Prix de l'Académie de France à Rome et est pensionnaire à la Villa Médicis pendant deux ans. De retour à Paris, elle reçoit le Prix Lacourière en 1986. En 2005, elle est artiste en résidence à la Villa Kujoyama à Kyoto. En 2012, elle obtient le Prix de gravure Nahed Ojeh de l'Académie des beaux-arts.

L'œuvre d'Agathe May est toujours le fruit d'une observation du monde qui l'entoure : attentive au moindre détail, elle portraiture ses proches, dessine la nature, les maisons qu'elle côtoie. Cette observation est le point de départ de chacun de ses sujets, qui passe d'abord par le dessin avant de trouver sa forme définitive dans la gravure.

Déployant un imaginaire où sensibilité et précision descriptive dialoguent sans cesse, où la couleur vient contraster en douceur avec le noir et blanc, Agathe May invite le spectateur à entrer dans un univers onirique, qui n'est cependant pas sans faire écho

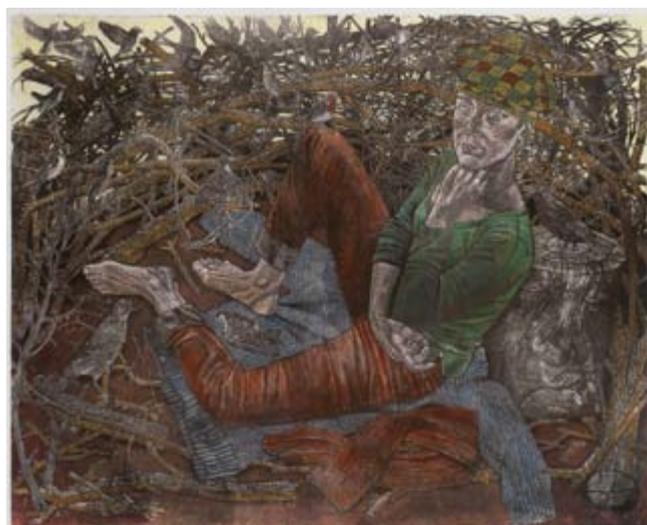
Ci-dessus : Agathe May lors de l'inauguration de l'exposition, accompagnée de Michel Euvrard, exécuteur testamentaire d'Helen et Mario Avati, Édith Canat de Chizy, membre de la section de Composition musicale et Erik Desmazières, membre de la section de Gravure. Photo Juliette Agnel

En haut : *Allongés dans les fleurs #1*, 2011, xylographie à encrage monotypique, 65 x 130 cm. © Agathe May, Galerie Catherine Putman

Page de droite : *Allongés dans les fleurs #2*, 2011, xylographie à encrage monotypique, 65 x 130 cm. © Agathe May, Galerie Catherine Putman

Ci-contre : *Lacrimae, Les yeux pour pleurer*, 2016, xylographie à encrage monotypique sur papier Japon, 93 x 115 cm.

© Agathe May, Galerie Catherine Putman



Palais de l'Institut de France

AGATHE MAY

Prix de Gravure Mario Avati - Académie des beaux-arts 2016

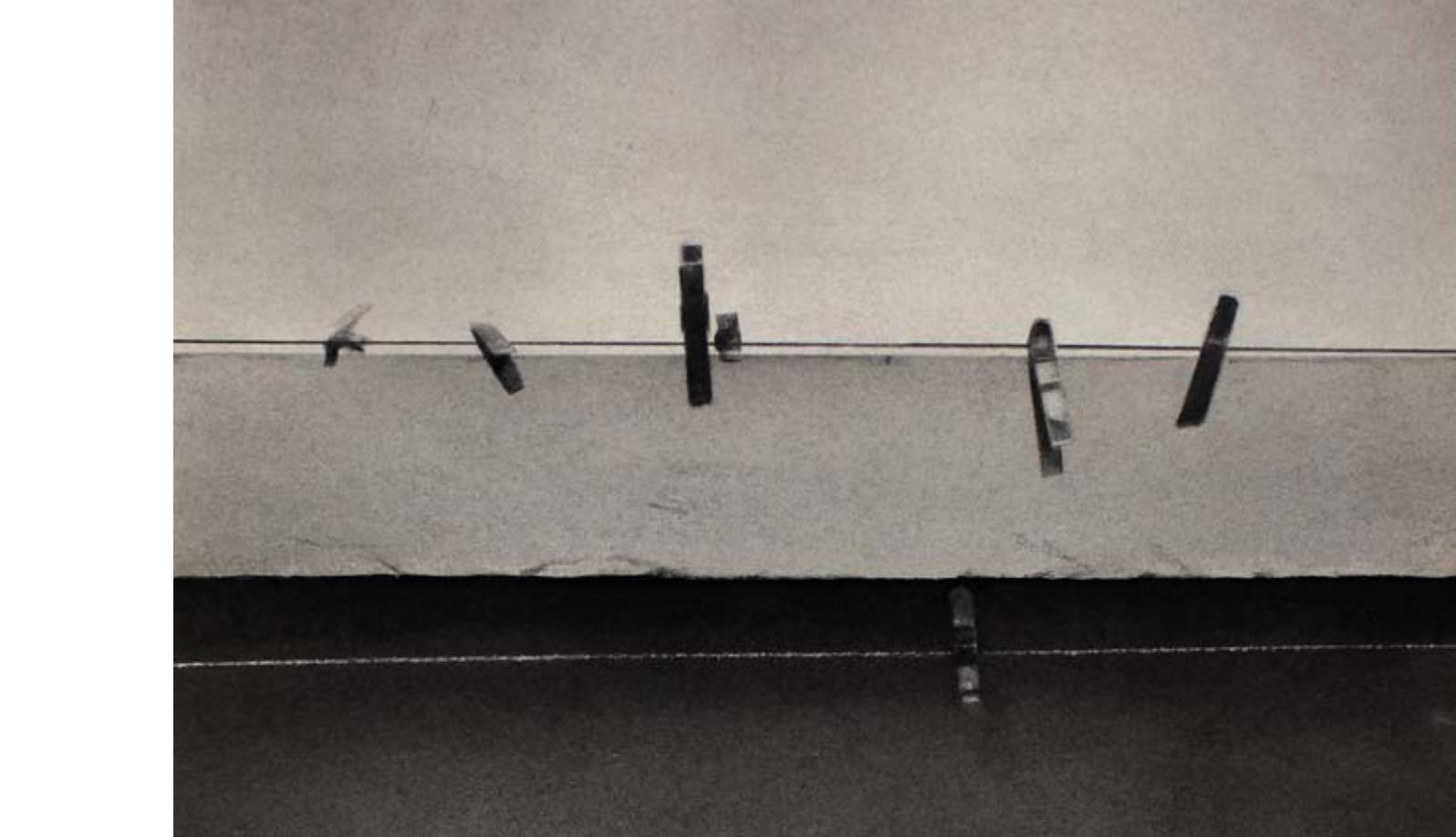
Du 11 mai au 11 juin 2017, l'Académie des beaux-arts a consacré une exposition rétrospective à Agathe May, lauréate de la quatrième édition du Prix de Gravure Mario Avati - Académie des beaux-arts. Elle y a présenté une quarantaine d'œuvres de ces vingt dernières années.



au monde contemporain. Ses œuvres peuvent surprendre, voire déranger. L'artiste en est consciente : « Mon hypersensibilité fait que mes œuvres absorbent autant de malaise et de colère que d'émerveillement face au monde ». Elles offrent un point de vue décalé de la réalité. En effet, leurs titres invitent à déplacer son regard, indiquant une position presque géographique à adopter, car la vue, à hauteur d'homme, ne peut appréhender tout ce qui se joue et s'anime autour ou *Juste en-dessous*, entre *Haute et basse-cour*, ou dans *Un monde en profondeur*, ou pour contempler un *Paysage allongé*...

Une certaine nostalgie d'un monde meilleur donne une tonalité particulière à l'œuvre de Agathe May qui ne peut laisser indifférent. Ses œuvres récentes offrent un témoignage inquiétant du

monde d'aujourd'hui, face auquel il ne reste que les *Lacrimae* et à *Mourir, oui, mais en technicolor*. Les couleurs dans son œuvre sont d'ailleurs d'une grande importance. L'artiste n'utilise pas l'estampe comme un moyen de diffusion, mais comme un espace de création équivalent à celui d'une toile déclinant des chromatismes étonnamment variés. ■



Palais de l'Institut de France

PRIX DE DESSIN PIERRE DAVID-WEILL

Créé en 1971 par Pierre David-Weill (membre de l'Académie des beaux-arts et grand mécène décédé en 1975), ce prix est destiné aux artistes de moins de quarante ans et encourage la pratique du dessin, geste fondamental de la création artistique.

Les Prix de Dessin Pierre David-Weill pour l'année 2017 ont été attribués à **Katarzyna Wiesiolek** (premier prix, 6100 euros), **Yann Yvinec** (deuxième prix, 2285 euros) et **Lilian Coquillaud** (troisième prix, 1525 euros). Une mention a été décernée à **Christelle Téa**. Le jury était présidé par Vladimir Velikovic et composé des membres des sections de peinture, sculpture et gravure de l'Académie.

Née en 1990 à Nowogard en Pologne, **Katarzyna Wiesiolek** étudie actuellement en 4^e année à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. « Dans mes recherches artistiques, je porte un intérêt à des moments fugaces de la vie quotidienne. Dans mes œuvres, l'utilisation du fusain est importante ; par ce biais je peux exprimer d'une manière sensible le passage du temps, la nostalgie d'un moment. Par conséquent l'ensemble de mes dessins engage une réflexion sur ma propre identité en rapport à mon pays natal, la Pologne. »

Né en 1982, **Yann Yvinec** (dit Hyane) est diplômé de l'École des beaux-arts de Saint-Étienne en 2008. Il vit et travaille à Toulouse. Il est co-fondateur de l'association Thermostat-7 œuvrant dans les domaines de l'illustration, la conception, la construction de décors ou d'animations pour des événements culturels. Sa pratique artistique se développe autour de l'idée du doute et du paradoxe en interrogeant ses propres pulsions.

« Les idées sont un prétexte, le « faire » une nécessité. Comment illustrer le chaos, la quête incertaine et angoissante que représente tout engagement sincère dans un processus de création ? À travers un travail plastique pluridisciplinaire, Hyane affiche et revendique ses errances et repentirs face à l'écoulement inexorable du temps. Ses dessins sont charognards, ses architectures de glaise, toujours au bord de l'effondrement. »



Lilian Coquillaud est né en 1983. Il travaille les techniques traditionnelles du dessin avant de s'orienter vers l'illustration. En 2011, il publie sa première bande dessinée *Les peuples oubliés* (scénario de Julien Berteaux) aux Éditions Paquets.

« Confronter le spectateur à des terres inconnues, des champs des possibles hostiles à l'homme, qui cohabite avec le monde actuel et dont le processus de création remonte aux temps primordiaux. » Il propose « une vision *cinématique*, envisageant ces paysages statiques comme un mouvement, une animation lente qui ralentit jusqu'à se figer. Le temps se dilate à la recherche d'un point critique créant une atmosphère singulière. Une fenêtre s'ouvre sur la puissance des temps mythiques presque oubliés des hommes, qui interroge notre condition humaine et mesure notre fragilité ».

Née en 1988, **Christelle Téa** est diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 2015. Depuis septembre 2016, elle est en résidence d'artiste au musée national Jean-Jacques Henner à Paris. Elle réalise essentiellement des portraits dessinés sur le vif de personnalités diverses, attachant une attention toute particulière au cadre dans lequel elles travaillent ou vivent, appréhendé comme l'expression de leur personnalité. Cette série de portraits est réalisée à l'encre de Chine, sans dessin préparatoire ni repentir. « Dessiner, c'est choisir dans la complexité du réel les éléments les plus signifiants. C'est-à-dire décanter la réalité pour faire surgir l'essence de ce que l'on perçoit ». ■



Page de gauche : Katarzyna Wiesiolek, *Immanence III*

Au centre : Yann Yvinec, dit Hyane, *Corvus corax n°2, Série charognards*, 2016

À droite : Lilian Coquillaud, *Volca#3*

En haut : Christelle Téa, *Portrait de Guy Boyer*, 2016

Ci-contre : les académiciens entouraient les lauréats 2017 : la présidente Édith Canat de Chizy et le Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, Christelle Téa, Vladimir Velickovic, Katarzyna Wiesiolek, Yann Yvinec, Michel David-Weill (mécène du Prix), Lilian Coquillaud, Astrid de la Forest, Brigitte Terziev et Jean Cardot. Photo Juliette Agnel



Grand Prix International d'Orgue Jean-Louis Florentz 2017 Académie des beaux-arts

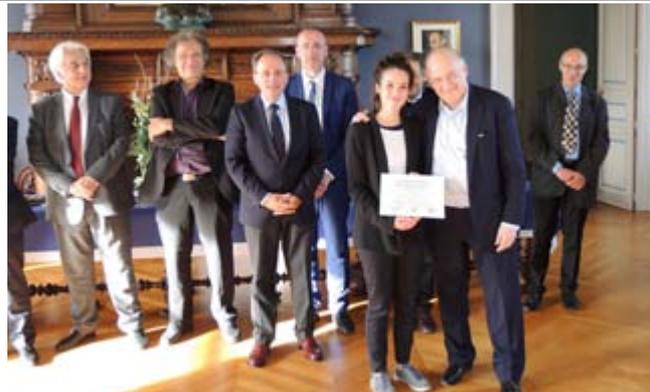
Fidèle à une tradition désormais bien établie, la ville d'Angers accueillait, le dimanche 14 mai dernier, la 15^e édition de la finale du Grand Prix International d'Orgue Jean-Louis Florentz parrainé par l'Académie des beaux-arts - Institut de France et organisé dans le cadre du Festival « Le Printemps des Orgues ».

Quatre candidats, sélectionnés à l'issue de la demi-finale tenue la veille à Beaufort-en-Anjou, ont, par la diversité de leurs talents, mis en valeur les somptueuses sonorités des grandes orgues de la cathédrale d'Angers. Ces candidats, tous lauréats d'un conservatoire de musique ou d'un établissement équivalent à l'étranger, devaient présenter un programme libre, d'une durée de vingt minutes, établi à partir d'une liste de références proposées par le jury, ainsi qu'une pièce imposée, *Envols souterrains*, commande du Printemps des Orgues à Laurent Petitgirard, Secrétaire perpétuel de l'Académie.

Tour à tour, Daniel Gottfried, lauréat du conservatoire de Vienne (Autriche), Benoît Dechelotte, Lucile Dollat et Loriane Llorca, respectivement lauréats des conservatoires à rayonnement régional de Rouen, de Saint-Maur-des-Fossés et de Toulouse, ont présenté un programme construit autour d'œuvres de Bach, Buxtehude, Franck, Gigout, Vierne, Heiller et Jean Guillou, compositeur d'origine angevine. Le public nombreux a pu également découvrir, en première mondiale, l'œuvre pour orgue composée pour la circonstance par Laurent Petitgirard.

En haut : Loriane Llorca, lauréate du Grand Prix et, également, Prix « Coup de cœur du public ». Photo DR

À droite : le compositeur et Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard félicitait personnellement la jeune Lucille Dollat, récompensée du Prix de la Ville d'Angers. Photo DR



Le jury, présidé par Jean Deyndt, directeur du Conservatoire à rayonnement régional de Toulouse et titulaire des grandes orgues de la cathédrale de Béziers, a décerné le Grand Prix d'Orgue Jean-Louis Florentz 2017 à **Loriane Llorca**, 23 ans, qui a également obtenu le Prix « Coup de cœur du public », décerné à l'issue d'un vote du public et offert par Le Printemps des Orgues. Le Prix de la Ville d'Angers, décerné au second lauréat désigné par le jury, était quant à lui attribué à **Lucile Dollat**, tout juste âgée de 19 ans. Enfin, Laurent Petitgirard a voulu marquer sa satisfaction de la meilleure interprétation de son œuvre en offrant, à titre personnel, une récompense à Lucile Dollat qui, entre tous les candidats, lui a permis d'entendre *Envols souterrains* tel qu'il l'avait imaginé.

Parmi les spécificités de ce millésime, notons que la répartition des finalistes offrait le parfait exemple de la parité, illustrant par là-même la montée d'une nouvelle génération de jeunes femmes organistes, prenant la relève de leurs illustres aînées que furent Marie-Claire Alain, Marie-Madeleine Duruflé, Rolande Falcinelli, Jeanne Demessieux.

Ce concours constitue désormais un tremplin reconnu dans le monde professionnel de l'orgue. Les villes d'Angers et de Beaufort-en-Anjou peuvent tirer une légitime fierté à contribuer ainsi à l'éclosion des jeunes talents de la musique. ■

Travaux académiques

RENCONTRE AVEC SÉGOLÈNE ROYAL



À l'invitation de Laurent Petitgirard, Secrétaire perpétuel, Ségolène Royal, alors ministre de l'Environnement, de l'Énergie et de la Mer, a rencontré les membres de notre Académie pour échanger sur les rapports entre l'art et les enjeux climatiques. Voici un extrait de son intervention.

“ Dans mon combat pour la justice climatique, les artistes ont un grand rôle à jouer. Ou plutôt, sans forcément s'en apercevoir, ils jouent un grand rôle.

On dit souvent en effet que savoir, c'est pouvoir. C'est vrai. Mais pouvoir n'est pas forcément vouloir, pas forcément oser, pas forcément agir.

Si nous avons, jusqu'à un certain point, gagné la bataille des idées, contre le climatoscepticisme et les négationnistes de la responsabilité humaine dans la dérive climatique, il nous reste à gagner la bataille de l'action : pour faire appliquer l'accord de Paris bien sûr, mais aussi, plus largement, en accélérant la mise en mouvement de toutes nos sociétés et, en leur sein, de chacune et chacun d'entre nous.

L'information, si précise soit-elle, et le partage des connaissances, si nécessaire soit-il, ne peuvent y suffire. La volonté politique y a sa part, et les nombreuses lois et décisions que j'ai prises répondent avec loyauté et avec ambition à ce devoir.

Mais cela non plus ne suffit pas car le pouvoir d'agir a besoin du désir d'agir et d'un nouvel espoir qui s'enracine dans une véritable révolution des esprits et des sensibilités.

Et c'est là que l'art nous est indispensable. Non pas en vertu d'une conception étroitement instrumentale qui en ferait un simple adjuvant didactique. Mais parce que la beauté de ses narrations émotionnelles, des expériences sensorielles auxquelles les œuvres nous convient, de ses langages capables de rêver et de réveiller le monde, d'en donner à voir les fragilités mais aussi les richesses potentielles et les évolutions possibles, a le pouvoir de nous faire ressentir combien notre planète est une, combien son climat

est un bien commun dont la protection nous incombe à tous et quelles énergies latentes nous pouvons activer, non seulement pour regarder autrement notre monde commun, mais pour défricher de nouvelles pistes, imaginer de nouveaux équilibres et de nouvelles harmonies, prendre pleinement conscience de notre place dans la chaîne du vivant, traiter la nature en partenaire et éprouver la force de ce qui nous relie les uns aux autres.

Bachelard dit que, pour qu'une chose existe dans notre âme, il faut qu'elle soit « créée poétiquement ».

Ainsi, les artistes nous alertent, nous éclairent : Proust dit qu'après Renoir, personne ne peut plus voir une femme sans penser à ses peintures. Et bien, grâce à des photographes, des plasticiens, des sculpteurs et des vidéastes, la réalité du changement climatique ne nous est plus étrangère.

Et les artistes, c'est tout le sens de mon message, nous rassemblent et nous transforment. Leur vraie ressemblance avec la nature, avec ces paysages qu'ils peignent à loisir, c'est qu'avec patience et avec grandeur, ils dessinent la trame de nos pensées, ils changent notre état d'esprit, ils s'imposent et rectifient notre regard. Ils sont une source de commun, de vie et d'espoir, en nous donnant accès à une pensée et une perception du dérèglement climatique qui mobilisent nos imaginaires et fortifient notre désir d'agir. » ■

À la tribune de la Grande salle des séances, Ségolène Royal était entourée par le Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard et le vice-président Patrick de Carolis. Photo Juliette Agnel

ÉLECTIONS

Au cours de la séance plénière du mercredi 17 mai 2017, l'Académie des beaux-arts a élu, dans la section de Composition musicale, Bruno Mantovani au fauteuil précédemment occupé par Jean Prodromidès (1926-2016), et Régis Campo au fauteuil précédemment occupé par Charles Chaynes (1925-2016).

Dans la section des Membres libres, elle a élu Muriel Mayette-Holtz au fauteuil précédemment occupé par Maurice Béjart (1927-2007), et Adrien Goetz au fauteuil précédemment occupé par Pierre Dehaye (1921-2008).



Bruno Mantovani est né en 1974. Après ses études au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) consacrées par cinq premiers prix, il débute une carrière internationale, et ses œuvres sont rapidement jouées dans le monde entier.

Passionné par les relations entre musique et autres formes d'expression, il collabore avec romanciers, librettistes, cuisiniers, chorégraphes, cinéastes... Son travail questionne régulièrement l'histoire de la musique occidentale ou les répertoires populaires. Chef d'orchestre, il dirige régulièrement des ensembles de musique contemporaine ainsi que les orchestres nationaux de Lille et de Lyon, du Capitole de Toulouse et l'Orchestre de Paris. Depuis septembre 2010, il dirige le CNSMDP. Photo © Ferrante Ferranti



Né à Marseille en 1968, **Régis Campo** a étudié l'écriture et la composition auprès de Georges Bœuf et de Jacques Charpentier ainsi que la philosophie. Il rejoint ensuite le CNSMDP où il obtient un Premier prix de composition en 1995.

Il est pensionnaire de la Villa Médicis de 1999 à 2001, puis enseigne la composition au Conservatoire national de région de Marseille. Souvent qualifié de ludique, son catalogue est riche de plus de deux cent cinquante œuvres de concert, d'opéra, de film..., et aborde diverses formations instrumentales et vocales. Ses pièces sont créées en Europe et à travers une trentaine de pays par les plus grands interprètes. Photo © Thierry Vagne



Entrée à la Comédie française en 1985 à l'âge de vingt ans après une formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, **Muriel Mayette-Holtz** est nommée administratrice générale de la Comédie française de 2006 à 2014,

puis en septembre 2015 directrice de la Villa Médicis à Rome. En septembre 2016, elle lance ¡VivaVilla!, un festival de résidences d'artistes en association avec l'Académie de France à Madrid (Casa de Velázquez) et la Villa Kujoyama à Kyoto.

Photo © Julian Hargreave



Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé d'histoire, docteur en Histoire de l'art, **Adrien Goetz** enseigne à l'université de Paris-Sorbonne. Ses recherches portent essentiellement sur Ingres, l'estampe, le romantisme. Il a été le secrétaire général puis le vice-président de l'ONG Patrimoine sans frontières.

Écrivain, Adrien Goetz est l'auteur de plusieurs romans qui tous ont trait au monde de l'art. Directeur de la rédaction de *Grande Galerie*, *le Journal du Louvre*, critique d'art, il tient chaque lundi dans le *Figaro* une chronique intitulée « Les Arts ». Photo © Olivier Roller



Sebastião Salgado entre à Sciences Po

Dans le cadre du 10^e anniversaire de L'Observatoire Politique de l'Amérique latine et des Caraïbes et de la Semaine de l'Amérique latine et des Caraïbes du Quai d'Orsay, notre confrère Sebastião Salgado a offert deux œuvres monumentales à la bibliothèque de Sciences Po.

Cette donation à une institution universitaire est la première réalisée par le photographe. C'est aussi la première fois qu'une œuvre artistique est offerte à Sciences Po.

Les deux photos, prises par Sebastião Salgado en 1986 et en 2016 en Amazonie, illustrent à la fois le travail et les engagements de l'artiste en faveur de l'environnement et la lutte contre la pauvreté. Cet engagement a été salué par de nombreuses personnalités politiques telles que Oscar Arias, Prix Nobel de la Paix, et des dirigeants d'organisations internationales à l'image d'Angel Gurría, Secrétaire général de l'OCDE.

Le cliché de 1986, réalisé dans la mine de Serra Pelada (État du Pará), représente 50 000 garimpeiros (chercheurs d'or) enfoncés dans la boue. Ils creusent pour trouver de l'or, source à la fois d'un travail inhumain, mais porteur d'espoir pour les travailleurs.

Par opposition, la photo de 2016 montre l'immensité de la forêt amazonienne, territoire mis en péril par la déforestation et l'exploitation par l'homme de ces ressources naturelles.

Par ce don, Sebastião Salgado s'associe aux valeurs d'humanité, de souci écologique et de dialogue interculturel portées par Sciences Po. Il souhaite attirer l'attention du public sur les questions d'éducation et l'Université favorise ces échanges culturels que continue de promouvoir le photographe.

D'une dimension de 180 x 270 cm chacune, les deux œuvres sont exposées dans le petit Hall de Sciences Po, au 27, rue Saint-Guillaume à Paris. ■

En haut : inauguration de l'installation des deux photographies de Sebastião Salgado, le 29 mai dernier, dans le petit Hall de Sciences Po.

Photo Manuel Braun / Sciences Po

Travaux académiques

LE FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN D'ÎLE-DE-FRANCE : L'ESPRIT DE RECHERCHE

Par **Florence Berthout**, Présidente du FRAC Ile-de-France

Le Château de Rentilly, ouvert en 2014, second lieu d'exposition du Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France après le Plateau. Ont participé à sa réalisation : les architectes Philippe Bona et Élisabeth Lemerrier, l'artiste Xavier Veilhan et le scénographe Alexis Bertrand.

Photo © Martin Argyroglo / © Veilhan ADAGP

Ci-dessus : Laurent Petitgirard, Patrick de Carolis et Florence Berthout lors de l'intervention, Grande salle des séances. Photos Hermine Videau et Xavier Cormier

Au moment de leur création en 1982, les FRAC faisaient figure d'ovni dans le paysage de l'art contemporain... Qu'en est-il aujourd'hui, et plus spécialement en Ile-de-France ?

Il était audacieux d'imaginer alors ces structures légères, au patrimoine essentiellement nomade, en situation de constituer des collections propres à doper la jeune création, et susceptibles d'initier des modes de diffusion originaux sur les territoires.

Les Fonds Régionaux d'Art Contemporain ont pourtant démontré leur capacité à relever cet incroyable défi. En témoignent la diversité, la singularité et l'ampleur des collections qu'ils ont constituées, ainsi que le soutien constant apporté à la jeune création : au moins 26 000 œuvres acquises au profit de quelques 4200 artistes. La diversité des propositions artistiques – 400 expositions pour la seule année 2016 – attire désormais chaque année entre 1.5 million et 2 millions de visiteurs.

Mais qu'en est-il aujourd'hui de l'esprit de recherche qui a présidé à la constitution des collections ? En quoi ces collections contribuent-elles encore à la vitalité de la scène artistique française, à la découverte de talents et à la production d'œuvres ?

Et la culture de la proximité portée dès l'origine par les FRAC, constitue-t-elle encore l'une des pierres angulaires de la démocratisation et de la décentralisation artistique ?

Sur ces questions majeures qui ont fondé et légitimé la création des FRAC il y a 35 ans, le Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France apporte des réponses adaptées au territoire francilien, caractérisé par une spectaculaire concentration des musées et des expositions. Face aux logiques de rentabilité et aux injonctions à l'efficacité qui conduisent souvent à mesurer le succès artistique à l'aune de la seule fréquentation et des recettes de mécénat, le FRAC Ile-de-France continue d'enrichir sa collection dont les deux tiers sont en permanence donnés à voir, grâce à une politique généreuse de prêt, une programmation multi-site ambitieuse, conforté par des actions de médiation culturelle adaptées à tous les publics. ■

Bureau 2017

Présidente : Édith Canat de Chizy
Vice-président : Patrick de Carolis

Section I - Peinture

Arnaud d'Hauterives • 1984
Pierre Carron • 1990
Guy de Rougemont • 1997
Yves Millecamps • 2001
Jean Cortot • 2001
Vladimir Velickovic • 2005
Philippe Garel • 2015
Jean-Marc Bustamante • 2017

Section II - Sculpture

Jean Cardot • 1983
Gérard Lanvin • 1990
Claude Abeille • 1992
Antoine Poncet • 1993
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Édouard • 2008
Jean Anguera • 2013

Section III - Architecture

Roger Taillibert • 1983
Paul Andreu • 1996
Yves Boiret • 2002
Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015

Section IV - Gravure

Trémois • 1978
Érik Desmazières • 2008
Astrid de la Forest • 2016

Section V - Composition musicale

Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Édith Canat de Chizy • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaïch • 2013
Bruno Mantovani • 2017
Régis Campo • 2017

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
Muriel Mayette-Holtz • 2017
Adrien Goetz • 2017

Section VII - Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel

Roman Polanski • 1998
Jeanne Moreau • 2000
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007
Jacques Perrin • 2017

Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006
Bruno Barbey • 2016
Jean Gaumy • 2016
Sebastião Salgado • 2016

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Ieoh Ming Pei • 1983
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
William Chattaway • 2004
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López Garcia • 2012
Philippe de Montebello • 2012

Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des beaux-arts Palais de l'Institut de France, du 20 octobre au 19 novembre



Lauréat en 2016 du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des beaux-arts pour son projet « Refuge », Bruno Fert exposera, du 20 octobre au 19 novembre, le travail réalisé dans ce cadre tout au long de cette année.

« Refuge » raconte ce que sont l'exil et la migration. Bruno Fert associe les photographies des habitations des migrants arrivant en Europe à leur témoignage et dans certains cas également à leur portrait. Les photographies des paysages traversés par ces hommes et femmes rythment ce travail réalisé en France, Italie, Grèce et Allemagne sur douze sites – camps, campements ou logements pour migrants. Bruno Fert a partagé le quotidien de ces hommes et femmes qui lui ont ouvert leur tente, cabane

ou container. Il a immortalisé ces espaces intimes éphémères pour partie disparus notamment lors du démantèlement de la jungle de Calais. Ces photographies disent l'étonnante capacité de l'humain, qu'il soit nomade ou sédentaire, à habiter le lieu où il vit et mettent en lumière une étape marquante de ces trajectoires de vie toutes singulières.

Photo : Hot-spot de Samos, Grèce, février 2017. © Bruno Fert

Ce projet a vu le jour grâce à l'ONG Médecins Sans Frontières



Page 1 : une des nombreuses représentations d'animaux de la Grotte de Lascaux, reproduite à l'identique dans sa réplique de Lascaux IV, inauguré en décembre 2016.

Photo Centre International de l'Art Pariétal de Montignac-Lascaux



Retrouvez toute l'actualité de l'Académie des beaux-arts sur Internet : academiesdesbeauxarts.fr



Suivez nous sur Facebook « [academiebeauxarts](https://www.facebook.com/academiebeauxarts) » et Tweeter « [AcadBeauxarts](https://twitter.com/AcadBeauxarts) »