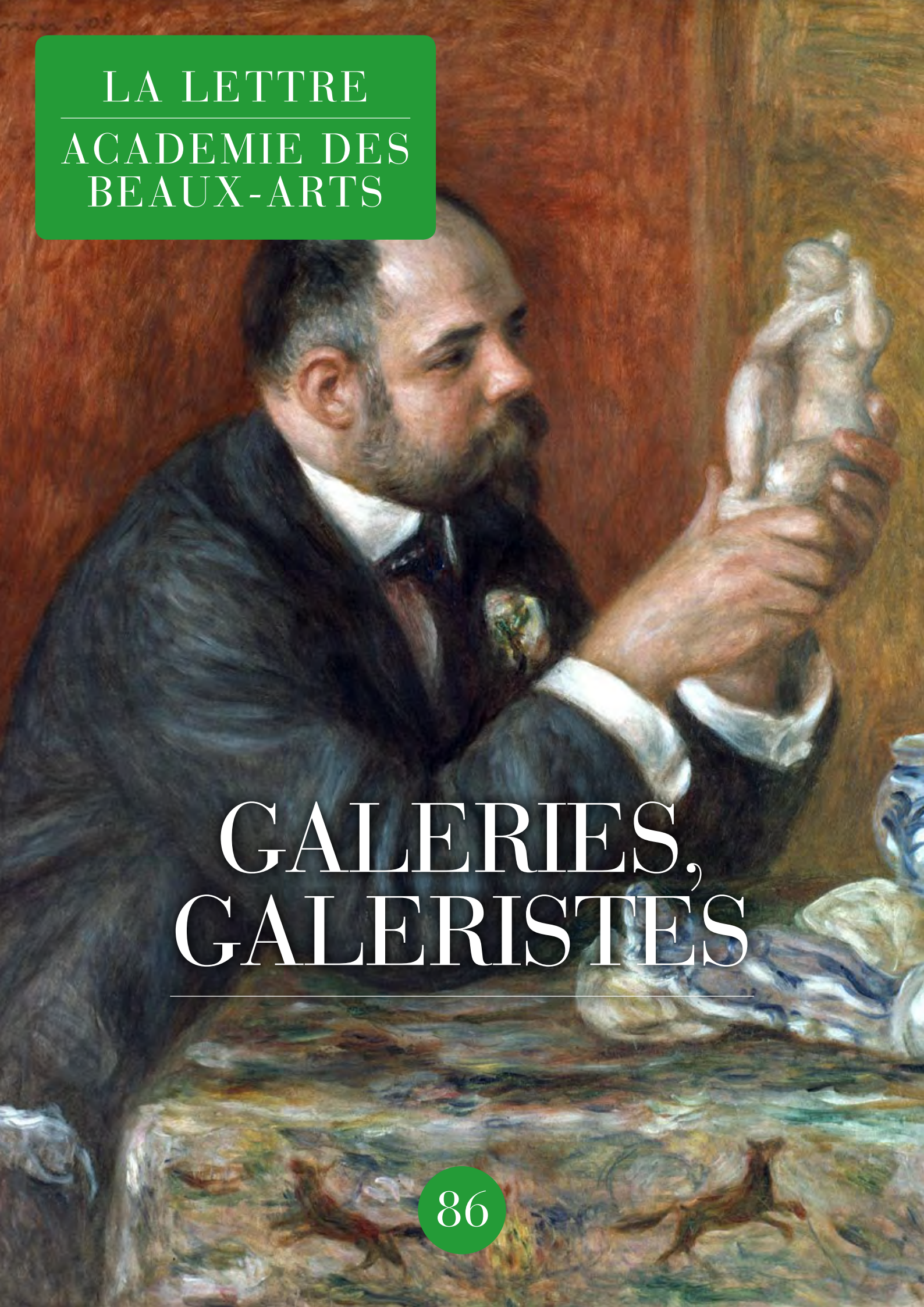


LA LETTRE
ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

GALERIES, GALERISTES

86

INSTITUT DE FRANCE ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

numéro 86
hiver 2017-2018

Éditorial • page 2

Actualités :
Palais de l'Institut de France
Séance publique annuelle des cinq Académies
• page 3

Réceptions sous la Coupole :
Jean-Michel Wilmotte
Sebastião Salgado
• pages 4 et 5

Actualités :
Palais de l'Institut de France
Séance solennelle de l'Académie des beaux-arts
• pages 6 et 7

Expositions :
Palais de l'Institut de France
« **Refuge** »
Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des beaux-arts 2016
Musée Marmottan Monet
« **Corot, Le peintre et ses modèles** »
• pages 8 à 11

Dossier :
« **Galeries, galeristes** »
Regards sur une profession en mutation
• pages 12 à 35

Actualités :
Académie des Sciences
« **L'espace a-t-il trois dimensions ?** »
par **Paul Andreu**
Travaux académiques
Rencontre avec Françoise Nyssen
• pages 36 et 37

Hommages
• page 38

Communication :
« **Travailler à créer** »
Par **Pierre-Michel Menger**
• page 39

Élection
Les académiciens
• page 40

Éditorial

Le mercredi 13 décembre aura été un jour important pour l'Académie des beaux-arts qui a reçu en séance plénière la ministre de la Culture, Madame Françoise Nyssen.
Après avoir exposé les grands principes de son action, la ministre a pu dialoguer avec les académiciens de toutes les disciplines et aborder ainsi des questions liées à l'architecture, aux arts plastiques, à la musique, à l'enseignement artistique supérieur, à l'audiovisuel public ou encore au mécénat.
L'Académie des beaux-arts est un lieu unique d'échange et de réflexion qui permet aux responsables politiques et publics de se confronter simultanément à des créateurs de toutes les disciplines, aux esthétiques extrêmement variées, ce qui écarte d'ailleurs toute idée d'académisme, le concept d'un « art officiel » étant impensable aux yeux des membres de notre Compagnie.
Cette visite souligne le rôle important que peut assumer l'Académie des beaux-arts en termes de conseil des pouvoirs publics dans le domaine culturel et patrimonial.
C'est l'une de nos fonctions essentielles et nous sommes très reconnaissants à Madame la ministre d'avoir ainsi relancé cette importante collaboration.
Nous saluons également avec enthousiasme l'élection de Xavier Darcos, qui a succédé à Gabriel de Broglie, le 1er janvier dernier, dans la fonction de Chancelier de l'Institut de France.

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, Pierre Carron, Brigitte Terziev, Antoine Poncet, Érik Desmazières, Alain Charles Perrot, Aymeric Zublena, Régis Campo, François-Bernard Mâche, Jean Gaumy, François-Bernard Michel, Adrien Goetz, Didier Bernheim, Jacques-Louis Binet, Claude-Jean Darmon, 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 avec l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences et l'Académie des sciences morales et politiques. www.institut-de-france.fr

Palais de l'Institut de France

SÉANCE PUBLIQUE ANNUELLE DES CINQ ACADÉMIES

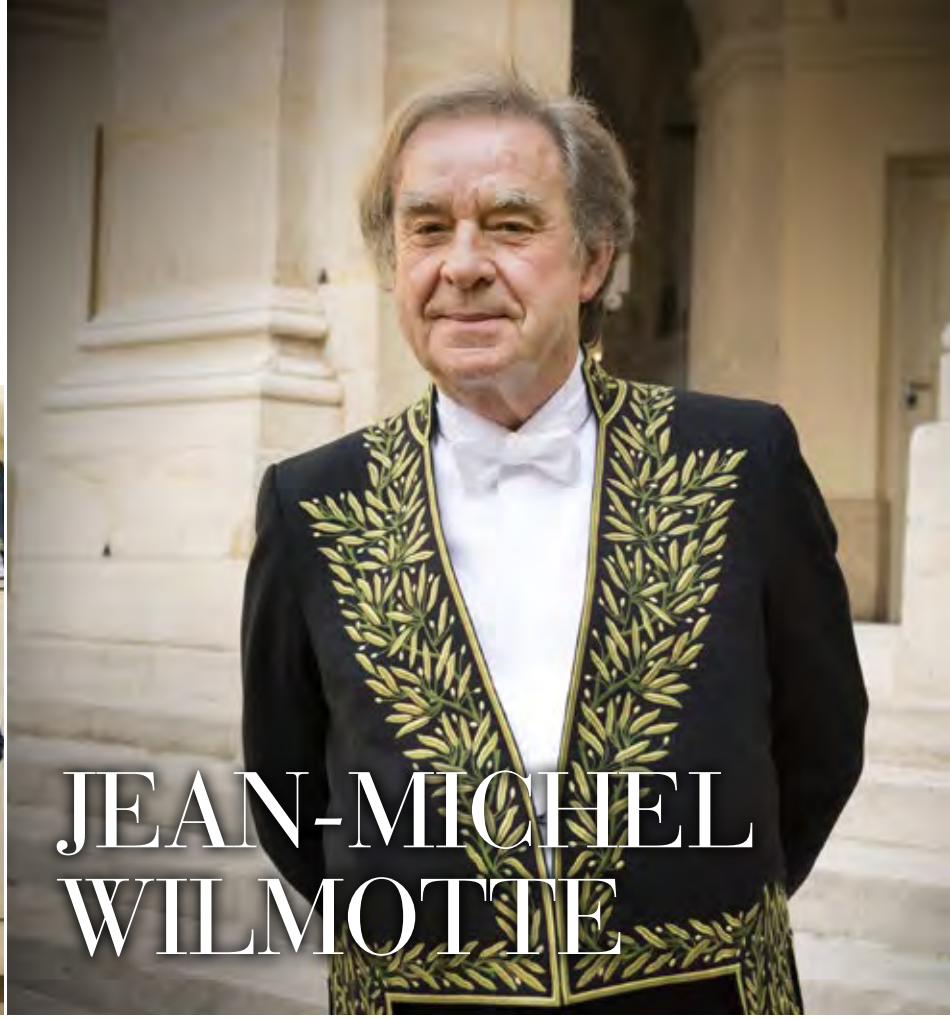
Tous les ans, le mardi le plus proche du 25 octobre, date de la création de l'Institut de France en 1795, les cinq Académies qui le composent se réunissent sous la Coupole du Palais de l'Institut de France pour leur Séance solennelle de rentrée. Leurs délégués y prononcent un discours sur un thème choisi collégialement, vu par le prisme de leur spécialité. Cette année, la séance avait pour thème « l'irrationnel ».

Après l'ouverture par Hélène Carrère d'Encausse, Secrétaire perpétuel de l'Académie française et Présidente de l'Institut de France, le programme comprenait les communications suivantes : « L'irrationnel comme scandale et comme destin », par Chantal Delsol (Académie des sciences morales et politiques) ; « L'irrationnel mathématique », par Étienne Ghys (Académie des sciences) ; « Les nombres irrationnels du *Timée* de Platon au *Traité d'architecture* de Vitruve », par Pierre Gros (Académie des inscriptions et belles-lettres) ; « L'irrationnel et l'impossible, le résidu et l'irréductible », par Jean-Luc Marion (Académie française). L'Académie des beaux-arts était représentée par Patrick de Carolis, de la section des membres libres, dont le discours était intitulé « L'irrationnel : la lumière de l'art ». En voici un extrait :

« Quelle est donc cette part invisible, indicible, étrangère aux normes de la pensée occidentale, cette inspiration secrète et fertile qui enfante autant de chefs-d'œuvre ? Quelle est cette « lumière de l'Esprit » qui embrasse l'artiste et dont il se saisit pour, à son tour, éclairer le monde ? Si le réel est trop grand pour notre mode de compréhension, explique Aristote, nous pouvons l'appréhender autrement : par le symbole, l'analogie, la syllogistique mais également par l'art.

En haut : Patrick de Carolis à la tribune sous la Coupole et, en dessous, accompagné de Pierre Gros, Jean-Luc Marion, Chantal Delsol et Étienne Ghys.
Photos Sabine de Rozières

Quand ce grand philosophe grec nous affirme que « l'art imite la nature », peut-être veut-il nous faire comprendre, non pas que l'art copie la nature, mais qu'il y a dans l'art des vérités que l'homme ne voit plus. Deux mille trois cents ans plus tard, le peintre allemand Paul Klee exprime en 1920 cette révélation en une phrase : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. »
On a souvent présenté la raison et l'irrationnel comme antagonistes, donnant d'ailleurs à ce dernier une connotation péjorative. Mais l'un ne colle-t-il pas à l'autre comme l'envers à l'endroit ? S'il y a bien un domaine dans lequel on est confronté quotidiennement à des signes, des évènements inexplicables, c'est bien celui des arts. En superposant la règle et l'irrationnel, l'art fait de cette antinomie une opposition complémentaire, fructueuse et donc indispensable. L'artiste joue de cette nécessité pour établir, entre ces deux rives, une correspondance. Ce qui fait dire à Georges Braque : « J'aime l'émotion qui corrige la règle, et j'aime la règle qui corrige l'émotion ».
L'œuvre d'art se situe donc dans un entre-deux. Elle est cette véritable attache entre le mystère de l'inspiration et l'opération technicienne. Pour les grecs anciens le mot « tekhné » ne signifiait-il pas à la fois l'art et la technique ? Le travail de l'artiste s'effectue dans les deux champs. Il y a là un pas de danse, un pas de deux, un mano à mano, indissociable. Le rationnel et l'irrationnel s'entremêlent pour ne plus faire qu'un. » ■



JEAN-MICHEL WILMOTTE

Le mercredi 25 octobre 2017, Jean-Michel Wilmotte, élu membre de la section d'Architecture le 25 février 2015 au fauteuil précédemment occupé par Michel Folliasson (1925-2011), était reçu à l'Académie des beaux-arts par son confrère Hugues R. Gall, sous la Coupole du Palais de l'Institut de France.

Architecte, urbaniste et designer né à Soissons en 1948, Jean-Michel Wilmotte est un homme à l'expression plurielle, entre création et transmission. Diplômé de l'École Camondo en 1973 et inscrit à l'Ordre des Architectes en 1993, il fonde son studio de création – Wilmotte & Associés – en 1975. Aujourd'hui, cette agence pluridisciplinaire et pluriculturelle – on y compte pas moins de 21 nationalités – réunit 240 collaborateurs : architectes, urbanistes, designers, muséographes et architectes d'intérieur. Établie en France, au Royaume-Uni, en Italie et en Corée du Sud, W&A développe des projets dans 28 pays. En plus de quarante ans, Jean-Michel Wilmotte a su forger une « écriture » qui le place dans la lignée des créateurs incarnant la culture française. Passionné d'art, il réussit à faire dialoguer l'architecture et l'art contemporain en s'effaçant devant les œuvres pour mieux les mettre en valeur et réaménager avec délicatesse certains des plus grands musées : le Grand Louvre et le Musée d'Orsay à Paris, le Musée d'Art islamique à Doha, le Centre d'art contemporain UCCA à Pékin, le Rijksmuseum à Amsterdam.

En haut : entrée des académiciens sous la Coupole, Jean-Michel Wilmotte précédait son confrère, Hugues R. Gall, membre libre, qui devait prononcer le discours d'installation. Photos Juliette Agnel

Soucieux de faire (re)vivre le patrimoine en danger, Jean-Michel Wilmotte est un éminent spécialiste de l'art de la réhabilitation. Il est particulièrement attaché au principe de la greffe contemporaine qui lui permet de revitaliser les bâtis anciens en les adaptant aux nouveaux usages, au lieu de les détruire.

Cette démarche responsable et durable est l'une des réponses aux problématiques engendrées par l'urbanisation croissante. Reconstitution, en charpente métallique, du grand comble cistercien du Collège des Bernardins (Paris) ou transformation de chais – pose d'un écrin de verre autour du Château Pédesclaux (Pauillac) et création d'un espace remarquable au cœur du Château Cos d'Estournel (Saint-Estèphe), sont de beaux exemples de greffes réalisées par Jean-Michel Wilmotte.

Il partage cette vision d'une architecture plus humaniste avec les futurs architectes, notamment à travers sa Fondation et le Prix W. Ce concours européen est destiné aux étudiants et jeunes diplômés et leur propose de réhabiliter des bâtiments de notre patrimoine suivant le concept de la greffe architecturale.

Jean-Michel Wilmotte sillonne le monde avec le même enthousiasme, et partout, place les hommes, leurs cultures et leurs histoires au cœur de ses réalisations. Parmi les plus significatives, le stade Allianz Riviera à Nice (*International Architecture Award* 2014), le Rijksmuseum à Amsterdam (*Best European Museum Award* 2015), le Centre Spirituel et Culturel Orthodoxe Russe et le Collège des Bernardins (*Prix Europa Nostra* 2010), à Paris, ou encore Station F (*Grand Prix de la Région Capitale* 2016), un exemple de site historique complexe et classé – la Halle Freyssinet – métamorphosé en lieu de création et d'innovation.

L'agence de Jean-Michel Wilmotte est entrée en 2010 dans le classement mondial des 100 plus grands cabinets d'architecture. Une autre reconnaissance internationale pour l'auteur du *Dictionnaire amoureux de l'architecture* qui, en 2015, a reçu le *Prix du rayonnement culturel* pour avoir su faire de son métier un art et une expression de la culture française. ■

SEBASTIÃO SALGADO

Le mercredi 6 décembre 2017, Sebastião Salgado, élu membre de la section de Photographie le 13 avril 2016 au fauteuil précédemment occupé par Lucien Clergue (1934-2014), était reçu à l'Académie des beaux-arts par son confrère Yann Arthus-Bertrand, sous la Coupole du Palais de l'Institut de France.

Sebastião Salgado est né le 8 février 1944 à Aimorés, dans le Minas Gerais au Brésil. Economiste de formation, il débute sa carrière de photographe professionnel en 1973 à Paris.
Il intègre tour à tour les agences Sygma, Gamma et Magnum jusqu'en 1994, date à laquelle il fonde, avec son épouse Lélia Wanick Salgado, une agence exclusivement dédiée à son travail, Amazonas images. Il est père de deux fils, Juliano et Rodrigo, et grand-père de Flavio.
Il voyage dans plus de 100 pays pour son travail photographique et tout particulièrement pour ses projets à long terme qui, au-delà de nombreuses publications dans la presse internationale, ont été présentés dans des livres tels que *Autres Amériques* (1986), *Sahel, l'homme en détresse* (1986), *La main de l'homme* (1993), *Terra* (1997), *Exodes et Les enfants de l'exode* (2000), *Africa* (2007), *Genesis* (2013), *Terres de café* (2015) et *Koweït, un désert en feu* (2016). Des expositions itinérantes de ces travaux ont été et continuent d'être présentées à ce jour dans des grands musées et galeries sur tous les continents.
Plusieurs œuvres sur la vie et la carrière du photographe ont vu le jour, telles que *De ma terre à la Terre* (2013), récit à travers la plume d'Isabelle Francq, et en 2014 le documentaire *Le Sel de la terre,* coréalisé par son fils Juliano Ribeiro Salgado et Wim Wenders, qui présente sa vie et son travail au cinéma.
Ambassadeur de bonne volonté de l'UNICEF depuis 2001, Sebastião Salgado a été récompensé par de très nombreux prix, élu membre honoraire de l'Academy of Arts and Sciences aux Etats-Unis en 1992 et fait Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres en 2014, avant d'être fait en 2016, Chevalier dans l'Ordre de la Légion d'honneur.
Sebastião et Lélia travaillent depuis les années 1990 à la récupération de l'environnement d'une partie de la Forêt Atlantique au Brésil, dans l'état du Minas Gerais. Ils ont rendu à la nature une parcelle de terre qu'ils possédaient, devenue réserve naturelle en 1998. Ils ont créé la même année l'Instituto Terra qui a pour mission la reforestation et l'éducation environnementale.
Grand témoin de la condition humaine et de l'état de la planète, Sebastião Salgado conçoit la photographie comme *« un langage puissant pour tenter d'établir de meilleurs rapports entre les hommes et la nature »*. Depuis toujours, il travaille presque exclusivement en noir et blanc, qu'il considère à la fois comme une interprétation de la réalité et une manière de traduire la dignité irréductible de l'humanité. ■

Ci-dessus : au cours de la cérémonie de remise de l'épée, qui se tenait dans la chapelle de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, le journaliste et écrivain Alain Genestar (à droite) a remis son épée d'académicien, créée par le sculpteur Jean Cardot (au centre), à Sebastião Salgado, accompagné de son épouse Leila Wanick (à gauche). Photos Juliette Agnel

SÉANCE SOLE

La séance solennelle de l'Académie des beaux-arts s'est tenue, le mercredi 15 novembre, sous la Coupole du Palais de l'Institut de France. Après un hommage aux membres disparus de notre Compagnie par la Présidente Édith Canat de Chizy, Patrick de Carolis, Vice-président, a proclamé le palmarès 2017 récompensant une cinquantaine d'artistes de tous âges et de toutes disciplines.

La séance a été ponctuée par les interventions de la Maîtrise de Toulouse, lauréate du prix Liliane Bettencourt pour le Chant choral 2017, sous la direction de Mark Opstad, qui a interprété des œuvres de Guillaume Bouzignac, Zoltan Kodaly et Maurice Duruflé. L'Orchestre Colonne, dirigé par Laurent Petitgirard, a assuré la création mondiale de *Clair obscur, concerto pour violoncelle et orchestre à cordes* de Charles Chaynes avec Damien Ventula comme soliste, et ensuite le 1er mouvement de la *IVème Symphonie* de Ludwig Van Beethoven, avant de clore la cérémonie, selon la tradition, par l'interprétation de *La Fanfare de La Péri* de Paul Dukas. Le discours du Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, intitulé : « El Sistema, des orchestres de papier à l'excellence musicale », était ponctué de projections permettant à chacun de partager cette expérience unique. En voici un extrait :

« José Antonio Abreu a eu la force de persuasion nécessaire pour convaincre tous les gouvernements qui se sont succédés depuis près de 40 ans de soutenir cette incroyable initiative : placer les enfants du Venezuela, essentiellement les plus défavorisés, dès leur plus jeune âge dans l'univers de la musique classique symphonique. L'orchestre implique l'écoute et le respect des autres, on y apprend la concentration, la solidarité et les enfants en tirent une discipline qui les accompagnera toute leur vie. La rigueur que cela implique est transcendée par l'émotion partagée à l'approche des grandes œuvres symphoniques. José Antonio Abreu a eu l'intelligence dès le début de placer son action sous la tutelle du ministère des Affaires sociales et non sous celle du ministère de la Culture, ce qui explique sa survie au milieu des troubles que son pays a pu connaître. Son action a non seulement formé un nombre impressionnant d'enfants, plus de deux millions, elle a également façonné un public enthousiaste avec un engouement incroyable pour l'orchestre symphonique.
Lorsque cet orchestre se produit au Venezuela, l'affluence de ces concerts est telle qu'ils sont triplés, quadruplés, quintuplés et que les files d'attente commencent dix heures avant le début des concerts.
Les musiciens de l'Orchestre Simon Bolivar sont désormais adultes et il existe un Orquesta Sinfonica Infantile Nacional du Venezuela, composé de jeunes musiciens et musiciennes âgés de 9 à 16 ans, que Sir Simon Rattle a dirigé à Salzbourg en 2013 dans la première symphonie de Gustav Mahler. On ne peut être que sidéré par la concentration de ces enfants, par la qualité du résultat obtenu sur une œuvre magistrale du répertoire et enfin par le fait que ce grand maestro les dirige comme il dirige le Berliner Philharmoniker, sans aucunement simplifier sa battue.
Il y a maintenant des centaines d'orchestres au Venezuela, de tous les niveaux mais tous fondés dans le but de créer une véritable famille. L'idée de lutter contre l'exclusion, la pauvreté et la violence par le biais de la musique classique est particulièrement judicieuse. » ■

En haut : Laurent Petitgirard assurait la direction de l'Orchestre Colonne dans des œuvres de Charles Chaynes et Ludwig Van Beethoven.

Au centre : les jeunes chanteurs de la Maîtrise de Toulouse, lauréate du prix Liliane Bettencourt pour le Chant choral, étaient sous la direction de Mark Opstad.

En dessous : les lauréats des Prix Pierre Cardin, Guillaume Bresson (peinture), Hidéko Miyata (sculpture), Jérémie Solomon (gravure), Aurélien Maestracci (musique) et Amélia Tavella (architecture), étaient reçus par le grand couturier, membre libre de l'Académie.

Photos Juliette Agnel

NNELLE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

À travers ses **Prix et concours**, l'Académie des beaux-arts distribue, chaque année, pour un montant d'environ 500 000 euros à des artistes.
Ce sont les jeunes générations d'artistes qui se voient ainsi encouragées à persévérer dans un parcours artistique souvent difficile. Ces prix sont décernés par des jurys composés de membres de notre Académie et de personnalités extérieures impliquées dans la discipline concernée. Au cours de la séance publique annuelle de l'Académie, plus de cinquante prix sont remis qui récompensent des artistes de toutes les disciplines et des auteurs d'ouvrages consacrés à l'art.
À ces prix s'ajoutent des aides personnalisées attribuées à des artistes sur critères sociaux. L'Académie accompagne ainsi chaque année plus de cent artistes dans leur démarche de création, leur fournissant un soutien précieux au début de leur carrière.
Le Palmarès complet et détaillé des Prix et concours est joint à ce numéro de *La Lettre* et peut être consulté sur le site www.academie-des-beaux-arts.fr.

En haut : sous la Coupole du Palais de l'Institut de France.

Ci-dessus : les lauréats des nombreux Prix et concours étaient réunis pour la traditionnelle photo de groupe.

Photos Juliette Agnel

Salima, 33 ans et Reza, 10 ans, afghans

Salima et son fils Reza étaient réfugiés en Iran. Dans ce pays, les réfugiés afghans doivent payer chaque année une taxe pour renouveler leur visa. S'ils n'en n'ont pas les moyens, les hommes ont la possibilité d'aller combattre au côté des troupes iraniennes engagées en Syrie. C'est peut-être le cas du mari de Salima qui a disparu depuis plus de deux ans. Son aîné de 12 ans est déjà parti en Europe dans l'espoir d'aider sa mère et son petit frère. Sans aucune nouvelle de son mari, Salima a décidé d'essayer de le rejoindre en Europe.

En haut et à droite : Bruno Fert, *Salima 33 ans et son fils Reza, 10 ans. Camp de Katsikas Grèce. Juin 2016.*

Bruno Fert est né en 1971. Il étudie à l'École nationale des arts décoratifs, puis à New York où il s'initie à la photographie avec un reportage sur la vie des sans-abris du pont de Brooklyn. Par la suite, il réalise de nombreux sujets au Moyen-Orient et *Avoir 20 ans en Palestine* (Bourse du Talent en 2002). Admirateur des portraits d'Auguste Sanders comme des paysages de Peter Bialobrzeski, Bruno Fert cherche à révéler des problématiques politiques ou sociales en nous les montrant sous un angle singulier. L'habitat, modeste refuge, logement de fortune ou ruines, revient souvent dans ses séries comme *Les tentes dans la ville* (Troisième prix du World Press Photo en 2006) et *Les Absents*, son travail sur les villages palestiniens détruits en 1948 distingué par le Prix Scam-Roger Pic 2013 et le Prix Neuflize 2016. Son travail traite souvent d'identité et de son rapport avec l'espace géographique ou intime. L'humain y est toujours au centre même s'il n'apparaît pas toujours dans ses images.

Palais de l'Institut de France

“REFUGE”

Prix de Photographie
Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des beaux-arts 2016

Bruno Fert, lauréat du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière – Académie des beaux-arts 2016, exposait son projet « Refuge » au Palais de l’Institut de France, salle Comtesse de Caen, du 20 octobre au 19 novembre.
Ce travail, réalisé dans le cadre du Prix, tout au long de l’année précédant l’exposition, était au programme du festival Photo Saint-Germain. Le jour du vernissage, a été proclamée la lauréate de l’édition 2017, Claudine Doury.

« 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.
L’exposition présentait une quarantaine de tirages, alternance de diptyques et triptyques ponctués de paysages en couleur de 60 x 80 cm. Témoignages et portraits sont des tirages en noir et blanc de plus petit format. Ce projet a vu le jour grâce à l’ONG Médecins sans frontières.

PHOTO SAINT-GERMAIN

En haut : Bruno Fert, Claudine Doury (lauréate) et les finalistes de l’édition 2017, Olivier Jobard, Pierre Faure et Samuel Bollendorff. Photo Thomas Raffoux

Notre confrère **Patrick de Carolis**, membre libre, a été reconduit à la direction du Musée Marmottan Monet et de la Bibliothèque Marmottan pour une durée de 5 ans à compter de janvier 2018.

Sous sa direction, depuis janvier 2013, la fréquentation du musée a augmenté de plus de 40 %, pour atteindre 346 000 visiteurs en moyenne par an. Cette hausse repose avant tout sur les succès des 10 expositions temporaires organisées *in situ*.

Parallèlement, 9 grandes expositions internationales, chacune conçue par le musée et construite autour d'œuvres emblématiques de sa collection, ont connu un grand succès avec 2 612 670 visiteurs en cinq ans.

Le musée a également entièrement repensé l'accrochage et le redéploiement de ses collections, avec la création d'une galerie dédiée aux expositions temporaires, de deux nouvelles salles permanentes dédiées au fonds Berthe Morisot, de la salle des Épées présentant une collection d'épées d'académiciens, sans oublier la sanctuarisation de la salle des *Nymphéas*.

Également, un ambitieux plan d'administration, de conservation et de documentation des collections mettait la priorité sur la préservation et l'étude du fonds, enrichissant la base de données du musée de près de 8 282 notices informatisées illustrées supplémentaires. ■

Photo Juliette Agnel

En haut : *La Jeune Grecque*, vers 1868-1870, huile sur toile, 84 x 55 cm. Shelburne Museum, Vermont (EU). © Shelburne Museum

À droite : *Louise Harduin*, 1831, huile sur toile, 55 x 46 cm. Williamstown, Massachusetts (EU), The Sterling and Francine Clark Art Institute, 1955.539. © Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts (EU), photo Michael Agee

Ci-contre : *Le Repos* dit aussi *Bacchante au tambourin*, 1860, repris vers 1865-1870, huile sur toile, 58 × 102 cm. Washington D.C. (EU), National Gallery of Art, collection William A. Clark, Corcoran Gallery of Art. © Washington, National Gallery of Art

Musée Marmottan Monet

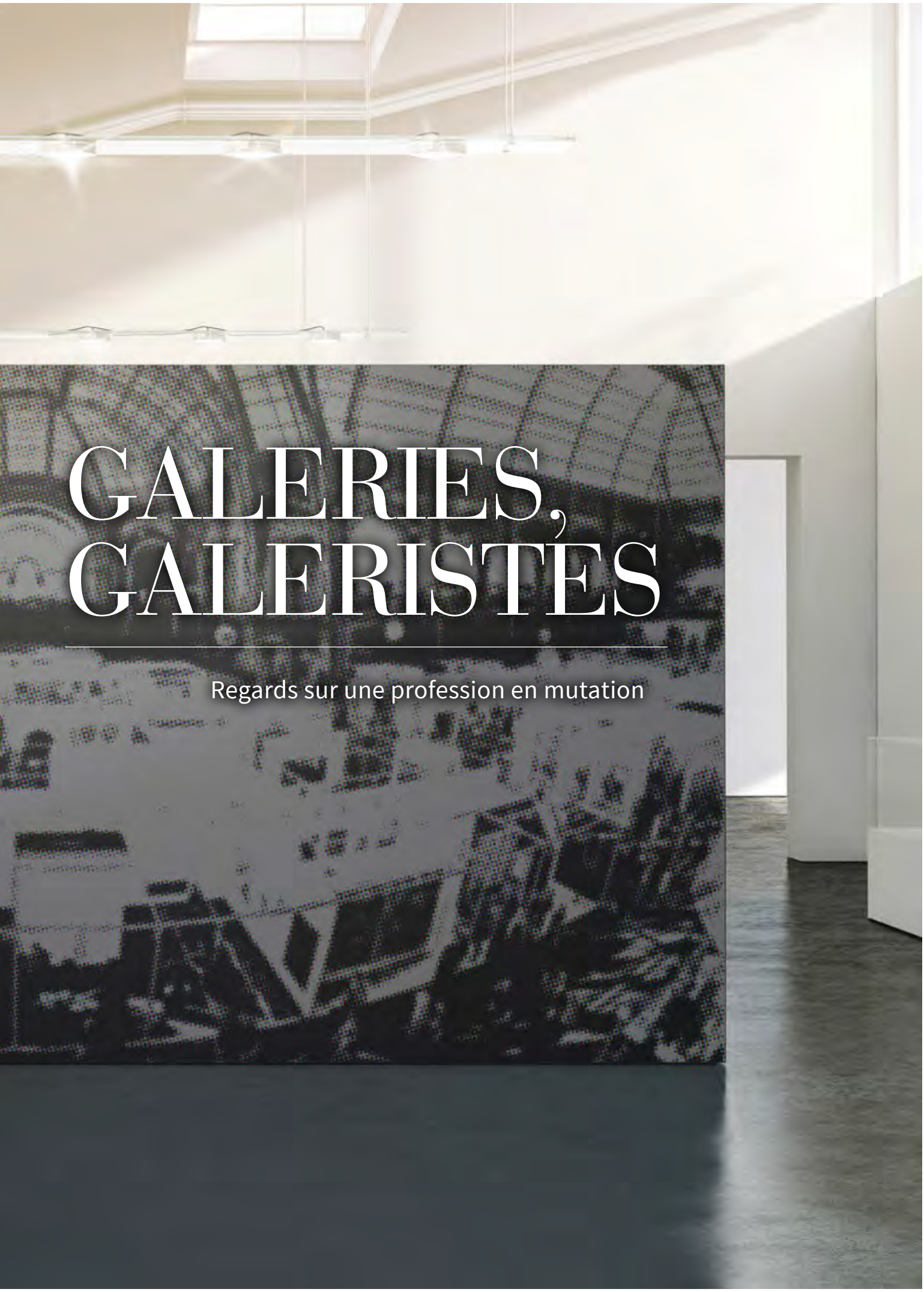
“COROT, LE PEINTRE ET SES MODÈLES”

Placée sous le commissariat de Sébastien Allard, conservateur général du patrimoine et directeur du Département des Peintures du Musée du Louvre, cette exposition est la première manifestation parisienne dédiée à l’artiste depuis la grande rétrospective organisée en 1996 au Grand Palais.

Présentée au Musée Marmottan Monet du 8 février au 8 juillet 2018, l’exposition réunit un ensemble exceptionnel de peintures de figures, et célèbre la part la plus personnelle, la plus secrète mais aussi la plus moderne de la production de l’artiste.
Connu avant tout pour ses paysages et ses études sur le motif qui ouvrent la voie à la modernité des impressionnistes, Camille Corot fut aussi un peintre de figures. Le maître, cependant, garda cette partie de sa production dans le secret de son atelier; c’est à peine si ses œuvres se diffusèrent, de son vivant, auprès de quelques amis, marchands ou collectionneurs.
L’exposition rassemble une soixantaine de ces figures provenant des plus prestigieuses collections publiques et privées d’Europe et des États-Unis (Musée du Louvre, National Gallery de Londres, Metropolitan Museum de New York, National Gallery de Washington, Kunsthalle de Hambourg, Belvedere de Vienne, Fondation Collection Bührle de Zurich...). De grands Chefs-d’œuvre sont présentés comme la célèbre *Femme à la perle*, la *Dame en bleu* du Louvre ou l’impressionnante *Italienne* de Londres, autrefois dans la collection du peintre Lucian Freud, mais aussi des œuvres, tout aussi éblouissantes, mais rarement vues, comme certains de ses nus.
Il s’agit là de la part la plus intime de la production de cet artiste mondialement célébré pour ses paysages. L’exposition propose de découvrir les portraits qu’il fit de ses proches, et surtout le secret de son atelier où posèrent les modèles les plus fameux de l’époque (comme Emma Dobigny), les mêmes que ceux qui travaillaient, au même moment, pour Manet ou Degas. Car Corot, contemporain de Delacroix, est d’une génération antérieure à celle de la « nouvelle peinture », initiée par Degas et Manet ; c’est avec ses figures, plus qu’avec ses paysages, qu’autour de 1850-60, qu’il entre en dialogue avec eux, comme le montre *la Dame en bleu*. L’exposition entend mettre en évidence le rôle essentiel que jouent les figures de Corot dans l’émergence de la peinture moderne, notamment au niveau d’une forme de réalisme et du rôle du modèle.
Elle entend aussi montrer la diversité et la versatilité de la production en ce domaine. Si ses variations autour du thème de l’Italienne ou de la Grecque, de la Femme lisant ou de la Femme à la fontaine font entrer le spectateur dans un univers poétique d’une insaisissable mélancolie, qui sait aujourd’hui que Corot a exécuté de magnifiques et spectaculaires nus, certains animés d’une étrangeté quasi surréaliste comme *Le Nu à la panthère* du Musée de Shelburne ? Si son univers se construit autour de la figure féminine qu’il magnifie, notamment dans les monumentales effigies de la fin de sa vie, l’homme n’est pas absent, dans les séries qui sont présentées elles-aussi, des moines lisant ou faisant de la musique et des hommes en armures.
Cette exposition, qui met au jour le moment de basculement entre romantisme et réalisme, entre romantisme et impressionnisme, apporte un éclairage nouveau sur l’un des génies de la peinture française du XIXe siècle, trop facilement réduit à son activité de paysagiste. ■

Du 8 février au 8 juillet 2018 | www.marmottan.fr

Photos : IStock / Alexandre Bognat, DR



GALERIES, GALERISTES

Regards sur une profession en mutation

Née de la nécessité de montrer le travail des artistes refusés au Salon, la galerie est une réalité sociale. Elle l'est toujours. Et l'art serait-il le reflet de notre société ? Dans la notion d'art, il y a la notion de partage. L'œuvre d'art a besoin d'être partagée au même titre qu'un livre ou qu'une œuvre musicale. D'une certaine manière, c'est un message que nous adresse l'artiste du plus profond de son être.

Dans la démarche du partage, le marchand d'art, la galerie et plus récemment les foires d'art contemporain ont un rôle déterminant : toucher les amateurs et le plus grand nombre.

La galerie connaît son essor au XIXe siècle avec le changement de statut de l'artiste. Dans une société héritière des Lumières, l'artiste acquiert à l'époque romantique une liberté créatrice et conséquemment rompt progressivement avec les contraintes institutionnelles alors que les commanditaires changent de camp. Le très officiel Salon se tient au Louvre dans le Salon carré où sont exposées annuellement les œuvres agréées par l'Académie des beaux-arts de 1725 à 1880. La galerie va s'imposer comme une alternative aux sanctions du jury du Salon qui prive de visibilité de nombreux artistes dont c'est l'unique moyen pour faire connaître leur œuvre, alors que régressent les commandes d'un mécénat princier et religieux dont la relève va être assurée par la grande bourgeoisie.

Liberté et créativité participent des idées nouvelles tandis que les salons indépendants du pouvoir politique se développent après le Second Empire – le premier bien nommé : Salon des Refusés en 1863 – et fédèrent critiques et écrivains tout en déclenchant des initiatives privées. Restaurateurs, experts, éditeurs, mais avant tout amoureux des arts, se lancent dans une aventure pionnière en révélant des talents. Ils mettent en place une action qui perdure : exposer, révéler un artiste aux collectionneurs auprès desquels ils jouent le rôle de « passeur ». Un métier naît d'une passion consacrée à la défense d'artistes qui leur sont contemporains.

C'est dans cette rupture apparente avec l'institution, pour un partage élargi et plus populaire, que se creuse l'écart avec l'art que l'on qualifie d'officiel. C'est dans le cadre de cette marginalité que certaines galeries justifient leur efficacité envers l'artiste auquel est refusée une liberté de communiquer. Le paradoxe veut qu'aujourd'hui, la situation se soit inversée. La qualité de l'œuvre et de l'artiste semble devenir secondaire, il suffirait d'être accessible et simplement compréhensible par tous, adapté à toutes les cultures, et d'avoir la capacité de créer l'événement, la surprise et, si possible, le scandale – apparenté à une forme de créativité. D'une certaine manière l'art se déconnecte de l'artiste, et la galerie se voit supplantée par des orchestrateurs de spectacles.

Le partage comme fil conducteur, tel pourrait être le sous-titre à ces quelques réflexions sur une activité connaissant, depuis quelques années, des dérives qui nous semblent éloignées des vrais problèmes éthiques liés à la création artistique comme à sa diffusion.

Nous serions passés de l'époque des galeries dirigées par des amateurs éclairés et des spécialistes de l'art à des vitrines attractives, en phase avec les nouvelles technologies en matière de communication.

Cela nous renvoie à la double question : Qu'est-ce que la galerie ? Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?

La galerie promeut. Son rôle est missionnaire. Elle aide, suit et soutient les artistes selon des critères artistiques pour en faciliter le « partage » et donc les relations avec le public. Son ultime étape étant la vente de l'œuvre, quelles que soient les relations parfois difficiles avec les personnalités concernées. Comprendre, apprécier, être convaincu par une œuvre et convaincre l'amateur et l'acheteur potentiel, voilà des exigences éthiques qui relèvent d'abord d'un humanisme au sens le plus large plutôt que d'un calcul.

Qu'attend-on d'une œuvre d'art si ce n'est qu'elle nous surprenne et nous élève, nous révèle une part cachée de l'univers depuis les premières manifestations, au fond des grottes, il y a des milliers d'années ?

Dans le monde ouvert à la mondialisation, alors que l'artiste est l'enjeu d'une ambiguïté artistique, sociale, économique, on voit bien qu'à l'idée de partage entre l'artiste et l'amateur s'est substituée celle d'un partage avec les acheteurs. L'œuvre elle-même s'égare en échangeant son rôle initiatique pour celui de vecteur social et économique pour un autre « partage », celui-là économique.

On assiste au déplacement des valeurs sur lesquelles reposait un échange, et encore une fois un partage des affinités sensibles où la beauté, l'esprit, la transcendance ont leur part dans la créativité artistique. Déstabilisée dans ses fondations originelles, la galerie

LA GALERIE D'ART AUJOURD'HUI, UN PARTAGE ?

Par **Alain Charles Perrot**, membre de la section d'Architecture
et **Lydia Harambourg**, correspondant de l'Académie des beaux-arts

s'est vue concurrencée par les foires alors même que celles-ci sont organisées avec, et par les galeries d'art. La marchandisation a fait irruption sous des pressions inhérentes à une époque en plein bouleversement.

Le facteur temps, comme durée et inscription dans l'histoire auquel personne n'échappe, accélère les données. Déterminant dans toute entreprise y compris celle de la création, son rôle s'est inversé. En s'accélérant il travaille à l'encontre de la traçabilité à laquelle tend la galerie, contredite par la galerie dite « éphémère ». Naître et disparaître le temps d'une exposition. Changement d'adresse selon la nécessité, l'urgence à montrer vite et souvent. Sorte de libre-service de la culture et de l'art. Le temps a ainsi pour lui des outils d'un autre ordre : efficacité dit vitesse, et surenchère d'informations peu compatibles avec l'attente, le goût de la découverte et le plaisir de l'œil. Le temps de la contemplation et du plaisir, du « partage », n'est pas celui de la rentabilité. Aux sites d'artistes aussi nécessaires que concurrentiels des galeries, s'ajoutent les galeries virtuelles. Images contre images.

Malgré ces orientations où la qualité de l'œuvre et la personnalité de l'artiste deviennent secondaires, la galerie reste solidement ancrée sur la scène artistique nationale, représentée par des structures comme le CPGA [1], et internationale. Elle demeure l'étape toujours visible et indispensable pour la connaissance et la diffusion de l'art et des artistes.

Ce lien actif avec la création peut connaître des adaptations imputables aux changements de société, il entretient et défend sa vocation de « partage » et de « passeur » avec le public, initié ou non. Nous pensons que l'artiste s'exprime uniquement par son œuvre, et que celle-ci doit être partagée avec l'autre. C'est à travers la vente et la diffusion de son œuvre à partir d'expositions que l'artiste accède à ce partage.

Si l'évolution du marché et des relais sociétaux répond de moins en moins à ce rôle essentiel, beaucoup de galeries en France et à travers le monde font autorité. Respectées, fréquentées, elles poursuivent un travail de prospection et de collaboration avec l'artiste, de confiance entre celui-ci, le galeriste et l'amateur. Il revient au galeriste la belle tâche de susciter de la bonne curiosité en confrontant des œuvres les plus diverses, reflets de leur temps. Promouvoir une œuvre c'est aussi l'aimer et s'en séparer pour qu'elle poursuive son chemin et illumine d'autres que soi.

De très nombreuses galeries s'y consacrent toujours. ■

1 - Depuis 1947, le Comité Professionnel des Galeries d'Art (CPGA) représente les galeries de France. Cette organisation professionnelle a pour mission de défendre les intérêts de la galerie suivant un code déontologique en relation avec le travail étroit accompli avec les artistes (Éd. 2016). Le Comité occupe une place insigne au sein de plusieurs conseils d'administration d'institutions et entretient des relations avec les instances du marché de l'art et la Maison des Artistes.

Photo : IStocl / BlurAZ

UNE GENÈSE DE LA GALERIE D'ART

Par **Lydia Harambourg**, correspondant de l'Académie des beaux-arts

En 1721, sur le Pont Notre-Dame où fait commerce le marchand de tableaux et d'estampes Edme-François Gersaint (1694-1750) qui s'y est établi en 1718, Antoine Watteau (1684-1721) expose pendant quinze jours *L'Enseigne*, admirée de tout Paris. Ce lieu est reconnu comme l'ébauche de la galerie dont l'idée se développera au XIXe siècle sous l'influence de facteurs sociétaux. Le tableau de Watteau montre, vu de la rue, l'intérieur de la galerie – une parmi les nombreuses installées sur le Pont Notre-Dame, au numéro 35. Elles mesuraient chacune, entre les piliers, 3, 56 m de large, dimensions correspondant sensiblement au format primitif du tableau conservé aujourd'hui au château de Charlottenburg, à Berlin.

On y voit un accrochage, cadre à cadre, selon le principe traditionnel du Salon repris dans les grandes demeures royales et nobiliaires. La scène montre des amateurs qui regardent et commentent les peintures proposées à leur choix, tandis que les employés s'activent à emballer des tableaux, dont le portrait de Louis XIV placé dans une caisse. L'animation évoque le négoce à ses balbutiements : montrer et commercer des œuvres d'art auprès d'un milieu d'amateurs fortunés. Les tableaux qui couvrent les murs mêlent les écoles et les époques, ils évoquent Véronèse, Van Dyck, Bassano, Jordaens (ce dernier identifié, il s'agit de *Mercure et Argus*, peint en 1620), modèles de Watteau qui les réunit dans son musée imaginaire.

En haut : Antoine Watteau (1684-1721), *L'Enseigne de Gersaint*, 1720, huile sur toile, 166 × 306 cm. Château de Charlottenburg, Berlin.

À droite : Le marchand d'art Paul Durand-Ruel (1831-1922) dans sa galerie de la rue Le Peletier, à Paris, vers 1910. Photo Dornac / archives Durand-Ruel

Ce rappel panoramique n'a pas vocation à être exhaustif, aussi évoquerons-nous les galeries et les marchands qui par leur engagement auprès des artistes ont joué un rôle de révélateur dans les mouvements esthétiques émergeants. Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813) inaugure cette prestigieuse liste. A partir de 1775, année de son mariage avec Elisabeth Vigée, il fait autorité comme le plus important marchand et expert en tableaux à Paris. Il a ouvert en 1788, dans l'ancien hôtel Lubert, rue de Cléry, une salle d'exposition et de vente de tableaux. La « salle Lebrun » se fait rapidement connaître des amateurs. Peintre et professeur à l'Académie de Saint-Luc, c'est un spécialiste de la restauration de tableaux anciens. Un demi-siècle plus tard, en 1848, un autre restaurateur de tableaux, Louis-Adolphe Beugniet (1821-1893), ouvre au 10 rue Laffitte, une galerie de restauration qui évolue au fil du temps et devient une galerie d'art renommée. Ami de Daumier, il expose des peintres confirmés : Delacroix, Jongkind, Meissonier, Millet, Harpignies, Degas, et d'autres moins connus. Son influence sur le goût de ses clients et la constitution de leurs collections est déterminante. Son contemporain, Adolphe Goupil (1806-1893), imprimeur-éditeur, devient marchand de tableaux et de dessins à partir de 1846. Il est à l'origine d'une dynastie sous le label de la société « Goupil et Cie, imprimeur-éditeur », pour laquelle travaillent de nombreux graveurs et lithographes dont les œuvres sont vendues et diffusées par sa galerie qui, en 1887, prend le nom de ses associés « Boussod, Valadon et Cie ». Elle contribue à la notoriété des peintres Boldini et Léon Lhermitte en contrat d'exclusivité. Théo van Gogh, qui y a fait ses débuts, fonde à son tour sa propre activité.

On assiste au développement d'une catégorie de marchands qui sont en même temps éditeurs. Ainsi d'Ambroise Vollard (1866-1939) qui étend son activité d'éditeur à celle de galeriste à partir de 1893 au 37 rue Laffitte, puis en 1924 au 28 avenue de Martignac, sur rendez-vous. Il y expose les pionniers, Gauguin,

Matisse (1904). Il commerce avec Cézanne, Renoir, Vlaminck qui deviennent des amis. Il est à l'origine des grandes collections de clients fidèles comme Gertrude et Leo Stein, Ivan Morozov et Sergueï Chtchoukine. Il publie des recueils illustrés avec Vuillard, Bonnard, Picasso dont le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac (1931) et surtout la *Suite Vollard* (1930-1937). Sa galerie est rachetée après son décès accidentel, avec la presque totalité de ses éditions, par le marchand d'estampes Henri Marie Petiet (1894-1980). Ce grand marchand édite aussi ses contemporains Marie Laurencin, Gromaire, Dunoyer de Segonzac, Boussingault...

Autre cas de figure : le marchand de couleurs qui se fait marchand d'art, du fait de sa proximité commerciale avec les artistes et son amour de l'art. Broyeur de couleurs, Julien-François Tanguy, dit le Père Tanguy (1825-1894), ouvre boutique rue de Clauzel, devenue rapidement le rendez-vous des jeunes impressionnistes. Il prend en dépôt leurs œuvres (une pratique qui perdure). Il tisse un des premiers liens avec les collectionneurs comme le docteur Paul Gachet.

Les impressionnistes (précédés par les peintres de Barbizon) vont avoir « leur » marchand et ambassadeur outre-Atlantique en la personne de Paul Durand-Ruel (1831-1922) qui installe sa galerie dans la rue Laffitte, on l'a compris, rue des experts et des marchands de tableaux jusqu'à la Première Guerre mondiale. C'est dans ses nouveaux locaux, 11 rue Le Peletier, qu'est organisée la seconde exposition impressionniste. Autre promoteur des peintres impressionnistes et rival de Durand-Ruel, Georges Petit (1856-1920), lequel succède à son père François Petit qui a fondé en 1846 une première galerie rue Saint-Georges. Georges Petit s'installe 12 rue Godot-de-Mauroy et devient un acteur majeur du négoce de la peinture à la fin du XIXe siècle en exposant Claude Monet à partir de 1885 et un an plus tard Alfred Sisley. Sa galerie, ultérieurement 18 rue de Sèze, est une alternative au Salon des Artistes français.

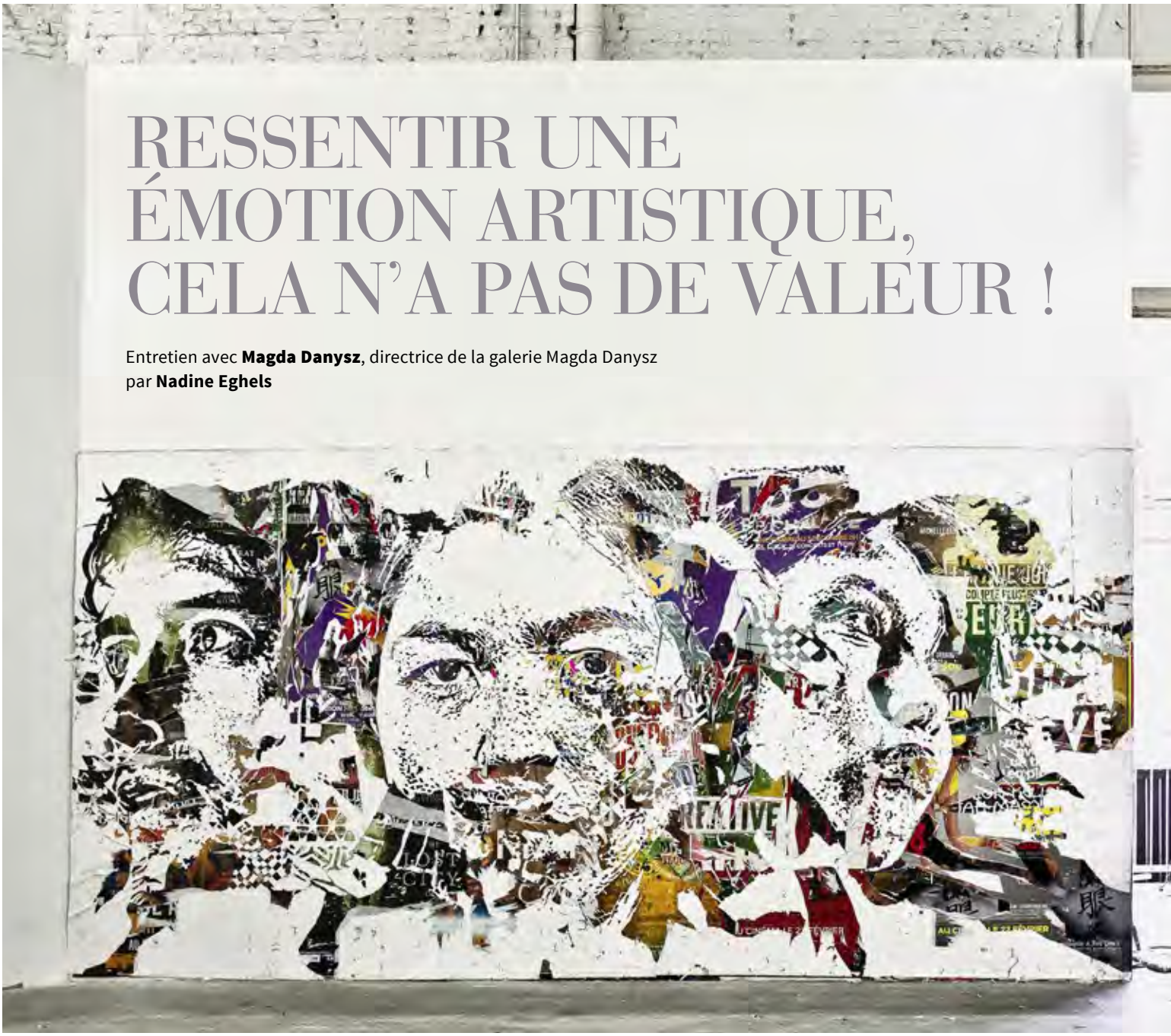
Il faut aussi évoquer Siegfried Bing (1838-1905) dont la galerie 22 rue de Provence devient le rendez-vous des amateurs d'art asiatique avec des objets d'art et des estampes rapportés de ses voyages en Chine, au Japon et en Inde. Son activité est essentielle dans la diffusion du japonisme auprès des artistes et des amateurs. Au XXe siècle, la relève est prestigieuse. Les noms de marchands devenus illustres par leur soutien à des artistes phares de la modernité se succèdent. Léopold Zborowski (1889-1932), grand ami de Modigliani, expose dans sa galerie rue de Seine les peintres de l'école de Paris, Soutine, Derain, Chagall, Utrillo... Paul Guillaume (1891-1934) débute dans un garage où il montre de l'art africain avant d'ouvrir une galerie rue de Miromesnil où il expose Derain, Picasso, Matisse, Van Dongen. En 1922 il conseille Albert Barnes qui créera sa fondation riche des chefs d'œuvre achetés chez Guillaume. Le nom de Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) est attaché à l'aventure cubiste. En 1907 il ouvre une galerie rue Vignon où il révèle Picasso, Braque, Juan Gris, Derain, Fernand Léger. Ses biens et sa galerie mis sous séquestre pendant la guerre, il ouvre en 1920 une nouvelle galerie rue d'Astorg. Il organise les « dimanches de Boulogne » fréquentés par des personnalités du monde des arts et des lettres (Artaud, Malraux...). Apparaît, parmi les jeunes poètes dont il édite les œuvres illustrées par les artistes de la galerie (Salacrou, Tristan Tzara, Georges Limbour, Robert Desnos), Michel Leiris qui va épouser Louise, la fille naturelle de l'épouse de Kahnweiler, Lucie. La galerie Louise Leiris naîtra en 1941 avec l'aryanisation des biens juifs. Après la guerre, la galerie expose de nouveaux artistes. Elle est aujourd'hui dirigée par Quentin Laurens, petit-fils du sculpteur Henri Laurens.

Parfois mis en concurrence avec le découvreur Kahnweiler, Paul Rosenberg (1881-1959) est aussi célèbre pour exposer Picasso, Braque, Matisse. Les conflits internationaux déplaceront ses acticités et les spoliations le conduiront à un exil aux Etats-Unis où Paul Rosenberg poursuivra sa mission. Son frère Paul Rosenberg (1879-1947), collectionneur tenté par le négoce, ouvre une galerie dans son hôtel particulier du 19 rue de la Beaume, où il montre Mondrian, Ozenfant Picabia.

Les années qui précèdent la Seconde Guerre mondiale et surtout l'après-guerre voient l'éclosion de nombreuses galeries qui prennent position pour les courants esthétiques tranchés, avec le soutien d'une critique engagée. Abstraction et figuration se partagent la scène artistique avec les nouvelles générations. Des galeries devenues mythiques : galerie de France, Jeanne Bucher, René Drouin, Denise René, Louis Carré, Maeght, Jean Fournier, Daniel Templon..., dont les noms perdurent pour nombre d'entre elles, assurant leur mission auprès de jeunes artistes. ■

RESSENTIR UNE ÉMOTION ARTISTIQUE, CELA N'A PAS DE VALEUR !

Entretien avec **Magda Danysz**, directrice de la galerie Magda Danysz
par **Nadine Eghels**



Nadine Eghels : Comment est née votre galerie ?
Magda Danysz : J'ai ouvert la galerie en 1991, c'était la pire époque pour le marché de l'art, en début d'année il y a eu un bouleversement de l'ordre mondial avec *Desert Storm*, la « Tempête du désert », c'est-à-dire les bombardements de l'Irak par les États-Unis, qui ont constitué la phase la plus violente de la première Guerre du Golfe, et cela a généré ensuite une énorme crise dans le marché de l'art, avec une totale redistribution des cartes. C'est en août 1991 que les choses se sont cristallisées et on a eu les répercussions sur le marché de l'art après. On peut dire qu'il y a eu un avant et un après 91.

N.E. : Qu'est-ce qui a changé à ce moment ?
M.D. : A Paris, il y avait beaucoup de galeries, notamment du côté de la Bastille, qui ont disparu et c'est un moment charnière dans le marché de l'art, qui a pour origine ce bouleversement. Tout à coup, la pratique des galeristes ne correspondait plus à cette idée conventionnelle du métier. Elle s'est ensuite peu à peu effritée pour arriver, 20 ans plus tard, à une profession qui s'est complètement transformée. Si, bien sûr, il y avait encore des Leo Castelli, sont arrivées des personnalités comme Saatchi qui, en instaurant d'autres façons de travailler, de communiquer, ont révolutionné ce domaine. On est passé d'un métier « à l'ancienne » (en confiance, avec la même personne depuis toujours et pour toujours) à d'autres manières de collaborer. C'est une autre forme de confiance qui se met en place, et qui n'implique pas la pérennité.
C'est un monde artisanal qui va passer à l'industrie, certes de manière moins frontale que dans la musique ou le cinéma, mais tout de même on passe d'un monde de boutiquiers à l'industrie culturelle. Cela donne l'*entertainment* pour les arts du spectacle, et le marché de l'art en ce qui nous concerne.
Ce n'est plus une affaire d'initiés, d'entre soi, de partage en petits groupes. Quand j'ai débuté, une galerie pouvait très bien fonctionner avec 30 ou 40 clients, aujourd'hui il ne faut même plus y penser !

N.E. : Et cette évolution continue ?
M.D. : Aujourd'hui encore nos métiers changent énormément. Il y a eu ce mouvement dans le prolongement de la crise des années 90, certes beaucoup plus diffus que dans les autres industries culturelles et, d'ailleurs, on n'est pas encore vraiment à l'industrialisation de l'art. Mais de plus en plus on est devenus des structures productrices de projets, en quantités limitées heureusement... ce n'est pas la quantité qui motive les artistes.

N.E. : Comment se concrétisent ces productions ?
M.D. : On va vers une plus grande dissémination de l'art, qui peut être une expérience qu'on vit, et non quelque chose qu'on accroche chez soi. On produit de plus en plus de projets atypiques. C'est toujours l'artiste qui est à l'origine du projet mais on va s'occuper de trouver les fonds pour le réaliser. Et les projets sont de plus en plus onéreux. Par ailleurs la demande elle aussi a évolué. Les institutions veulent du grand, de l'important, de l'iconique. On crée de l'événement, et l'institution aujourd'hui a une appétence pour cela.

N.E. : Comment les artistes vivent-ils ces changements ?
M.D. : Les besoins des artistes ont également évolué : aujourd'hui, pour se faire connaître, un artiste a besoin lui aussi de passer par l'événement, de se confronter à l'espace public, d'être vu par le plus grand nombre, et tout cela requiert des moyens incroyables. Notre nouveau métier trouve sa raison d'être dans cet accompagnement en production mais aussi entre les différents projets : il faut voir comment ceux-ci s'insèrent dans une carrière, comment nous les exploitons pour que l'artiste puisse en vivre, comment on lisse les ressources pour qu'il puisse subsister sur la durée et la galerie aussi.

N.E. : Quelles difficultés rencontrez-vous dans cet accompagnement des artistes ?
M.D. : Il faut trouver des portes d'entrée pour proposer des projets, les trier, qu'ils s'insèrent dans un planning, les financer, les réaliser et puis communiquer... et dans les périodes moins visibles des artistes il faut aussi être là, faire en sorte qu'ils aient un atelier, qu'ils puissent produire et que des œuvres moins spectaculaires trouvent elles aussi un débouché. Aujourd'hui notre métier est au carrefour de tout cela. C'est un métier passionnant mais qui devient extrêmement difficile, et il y a une dichotomie entre des structures artisanales relativement simples, à taille humaine, comme le sont nos galeries, et des projets qui vont s'adresser à des millions de personnes (par les réseaux sociaux, entre autres).

N.E. : Comment résoudre ces difficultés ?
M.D. : Si on fait un peu de prospective, la clé va se trouver dans le ralliement des forces et c'est déjà ce qui se passe. L'institution n'a plus les moyens de ces projets-là, la galerie reste à taille humaine et c'est en réunissant tout le monde dans un mode de travail collaboratif que l'on peut avancer et que les projets émergent, comme l'année dernière avec notre grande exposition « Street Generations(s) – 40 ans d'art urbain » à la Condition Publique, à Roubaix , une exposition institutionnelle mais dont la galerie est, *de facto*, devenue coproductrice.

N.E. : Ce sont toujours les galeries qui s'occupent de la communication des artistes, et de la vente, ou cela se fait-il en direct, via les réseaux sociaux ?
M.D. : Même s'ils sont très joignables et visibles par les réseaux sociaux, 90% des artistes détestent parler d'argent, il faut qu'ils aient des collaborateurs pour cela. De même pour leur communication. Mais il est vrai que les pratiques évoluent.

N.E. : Comment fonctionne le marché de l'art aujourd'hui ?
M.D. : Dans les années 90, Charles Saatchi allait acheter des ateliers entiers de jeunes artistes tout juste diplômés, et il les imposait aux médias. Aujourd'hui certains ouvrent une fondation, ont des parts importantes dans une maison de vente aux enchères et aussi dans un groupe de presse, en plus ils sont eux-mêmes collectionneurs, et tout cela fonctionne dans un cercle pas tellement « vertueux »... c'est ce modèle qui a tendance à prévaloir depuis une vingtaine d'années. Il est certain que si Monsieur X, en plus d'une fondation et une maison de vente, possède un groupe média, et qu'on y parle de ses œuvres, elles se vendront d'autant mieux dans sa salle de vente et vaudront d'autant plus au sein de sa propre collection... Ce ne sont plus des individus qui font avancer les choses mais des groupes capitalistes. C'est cela l'état du marché aujourd'hui : une spirale ascendante, des prix incroyables, des *megaplayers* incontournables car ils ont le pouvoir d'activer plusieurs manettes du marché de l'art. Mais attention : l'art et le marché de l'art sont deux ensembles différents, avec une intersection qui n'est pas très grande. Il y a énormément d'art qui ne concerne pas le marché de l'art, et quand on vend un tableau de Leonard de Vinci 450 millions de dollars, cela ne concerne plus l'art, c'est juste un placement comme ☛

Page de gauche : œuvre de Vhils, exposition « Street Generations(s) – 40 ans d'art urbain » à la Condition Publique, à Roubaix, 2017. Photo Stéphane Bisseuil

Ci-dessus : vue de « Hard Core », première exposition monographique d'Abdul Rahman Katanani en France, 2017-2018. Photo Stéphane Bisseuil

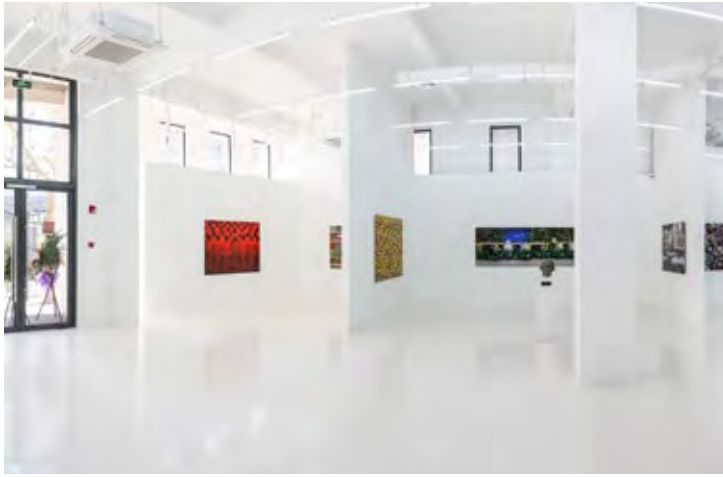
☛ un autre, d'ailleurs jamais l'acheteur ni le vendeur ne se sont vantés de le mettre en face de leur canapé pour le regarder tous les matins. Aujourd'hui on demande même au collectionneur de pré-acheter les œuvres : ainsi il se sent utile et a l'impression de faire partie de l'aventure artistique.

N.E. : Comment votre métier de galeriste est-il perçu aujourd'hui ?

M.D. : C'est un moment difficile pour nous car les gens ne le comprennent pas, et imaginent qu'on gagne beaucoup sur le dos des artistes... En fait on n'arrête pas de travailler, et ce sont nos heures qu'on ne compte pas ! La logistique prend l'essentiel de notre temps, parce que la nature des œuvres évolue. Les mouvements d'œuvres s'accélèrent, les transports sont nombreux et compliqués, il faut construire des caisses de plus en plus sécurisées et parfois le coût du transport est plus important que le prix de vente de l'œuvre ! Face à cette évolution profonde, on va vers des métiers différents et chacun affirme sa position : galeriste du premier marché, ou marchand. Les uns plus impliqués auprès de l'artiste, les autres marchands et communicateurs en relation avec les galeries du premier marché ou avec l'artiste directement. Moi je suis du côté du premier marché, c'est cela qui m'intéresse, suivre et accompagner les artistes. Les marchands se préoccupent de l'œuvre, pas de l'artiste. Ces deux modes vont se séparer de plus en plus : on aura des gros acteurs financiers d'une part, qui achètent et vendent et ne veulent surtout pas stocker, des accompagnants d'artistes d'autre part, qui sont dans les ateliers. Ces deux branches vont se polariser, deviendront deux métiers différents, les uns ayant besoin des autres. Si on arrive à produire des œuvres onéreuses, c'est parce que certains des acteurs espèrent faire travailler leur capital et investissent, et si cela marche tant mieux pour eux ! Chacun prend son risque, artistique ou financier, et tant que c'est assumé et transparent, cela fonctionne.

N.E. : Ne craignez-vous pas que le métier de galeriste finisse par disparaître ?

M.D. : Pour arriver à capitaliser sur un artiste il faut quand même avoir un minimum de discernement, si ce n'est d'expérience : c'est cela le vrai métier des galeristes opposés aux marchands. D'un côté la représentation de l'artiste, l'accompagnement et le conseil, le pur capital de l'autre. Le métier de galeriste écrasé par le grand capital ? Non, je ne le crois pas, il y aura toujours de la place pour les galeristes. Comme me disait Larry Gagosian : « *En tant que marchand, je ne peux plus me permettre de faire des découvertes, il y aura donc toujours de la place pour le galeriste dont le rôle est l'intuition, la chasse au trésor artistique, le flair, et c'est ce qui fait le suc de ce métier.* »



N.E. : Quelle est la dimension de l'international dans votre pratique ?

M.D. : On ne fait plus rien sans l'international aujourd'hui, ou c'est très difficile. Notre environnement réclame de nous qu'un artiste qu'on veut promouvoir soit vu en même temps à Paris, à Londres, à Shangai ou à New York. Tout le monde veut la même chose en même temps, cela est dû à l'instantanéïté de l'information. Pour nous, ce serait compliqué de faire vivre la galerie uniquement à Paris. On le pourrait en ne faisant que des salons, en y étant très exposé... mais pour moi c'est un choix personnel de m'être investie plus profondément dans certaines villes (Shangai, Paris, Londres) afin de travailler dans la continuité avec des artistes là-bas.

N.E. : Comment cela fonctionne-t-il ?

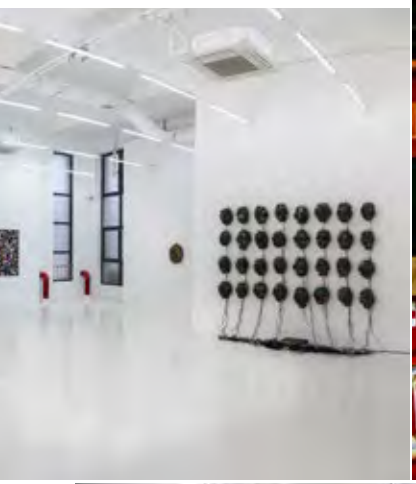
M.D. : Chaque endroit a une programmation spécifique. Certaines œuvres sont fabriquées directement à l'étranger pour éviter les frais de voyage, ou parce que les œuvres sont intransportables, conçues et construites dans des sites particuliers ; les autres voyagent et peuvent être présentées et confrontées à d'autres publics.

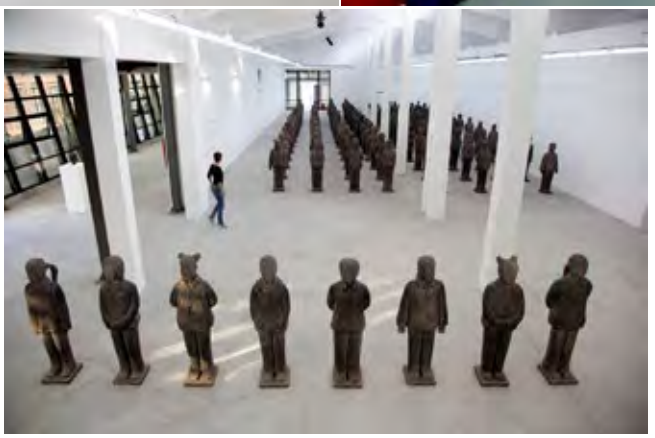
N.E. : Quelle est votre position par rapport aux foires et salons qui prennent une telle importance qu'ils imposent une demande, un style, un type d'artiste qui correspond à un marché ?

M.D. : On ne sait pas où cela va mener... toutes les galeries de moyen marché ressentent ce questionnement face à des foires qui ont pris soit un pouvoir très important, soit une place prépondérante par leur nombre élevé. Il y a des galeries qui ne sont plus que dans les foires et plus du tout dans l'espace urbain, ni dans les ateliers ! Chaque grande ville veut son salon, et comme, souvent, il y a divergence au sein des municipalités... il y a donc plusieurs salons ! Cela devient ubuesque, le public ne s'y retrouve plus. Et tout cela fonctionne sur un mensonge.

N.E. : Lequel ?

M.D. : Quand vous avez des grands salons qui attirent des foules, être présent s'impose aux exposants. Cela leur coûte très cher, le moindre espace est à 30 000 euros... Pour les galeries de moyen





marché c'est aberrant, on vendrait deux fois tout ce que l'on expose sur le stand que cela ne le rentabiliserait même pas ! On nous dit que cela vaut le coup, car après, pendant un an, on aura enfin accès à tous ces collectionneurs qui viendront nous voir. Par ailleurs, on promet au grand public, qui paie 30 ou 40 euros la place, qu'il pourra y voir le meilleur de l'art contemporain, que c'est là qu'il faut aller, « *the place to be* ». Et on se transforme en gardien de musée, le public vient pour regarder mais sans aucune intention d'acheter, certains ne savent même pas que les œuvres exposées sont à vendre ! On en vient presque à s'excuser d'être là pour vendre ! Le grand public ne s'y retrouve pas en termes de satisfaction humaine, parce que les exposants ne sont pas là pour expliquer ou dialoguer, mais pour vendre. Il y a une année où Paris Photo a même proscrit l'affichage des prix (ce qui est illégal, pour tout objet à vendre le prix doit être affiché), ce qui a augmenté encore le malentendu. Dans l'art on ne sait pas combien cela coûte... il est vrai que parfois cela frise l'indécence. Mais puisqu'il s'agit d'achat et de vente, il n'y a pas de raison qu'on n'obéisse pas aux règles du marché. On n'est pas au souk !

N.E. : Vous êtes connue pour votre implication dans le « street art », que vend-on dans ce domaine ?

M.D. : « Le *street art*, c'est dehors sur les murs et uniquement », voilà bien une idée fausse. Je préfère pour ma part le terme « art contextuel ». L'artiste peut créer une œuvre dehors ou dedans, comme il veut ! On peut vendre ce que l'artiste fait dans sa pratique d'atelier : Michel-Ange a peint le plafond de la Chapelle Sixtine mais il a aussi fait d'extraordinaires dessins ! Comme on ne va pas vendre des morceaux de la Chapelle Sixtine... on peut en vendre des cartes postales, mais là il s'agit de produits dérivés, c'est autre chose.

Ce qui nous intéresse, c'est l'entre deux, avant le produit dérivé et en dehors des œuvres contextuelles, d'autres types de travaux de l'artiste : les maquettes, également d'autres œuvres, dessins, peintures, créées à l'intérieur de leur atelier et non à l'extérieur. C'est valable aussi pour le *land art* : ce que l'on va proposer, ce sont des photos des œuvres réalisées dans la nature, des croquis, et pourquoi pas aussi des honoraires correspondant au temps que l'artiste a passé pour les créer. Ainsi « l'acheteur » contribue vraiment à la réalisation d'une œuvre qu'il ne possède pas exclusivement... et qu'il ne pourra donc pas revendre. Ce que nous vendons, c'est aussi le *storytelling*, l'histoire, l'aventure artistique, l'expérience de l'art. C'est beaucoup plus qu'une œuvre qui serait uniquement décorative. Notre société est très matérialiste et nous avons beaucoup de mal à être décomplexés par rapport au concept. Mais ressentir une émotion artistique, cela n'a pas de valeur ! ■

www.magdagallery.com

En haut, à gauche : espace d'exposition de la Magda Danysz Gallery à Shanghai. Photo DR

À droite : vue de « Hard Core », première exposition monographique d'Abdul Rahman Katanani en France, 2017-2018. Photo Stéphane Bisseuil

En dessous : Installation de Prune Nourry pour l'exposition « Terracotta Daughters » à Shanghai, en 2013. Photo DR

QUEL RÔLE POUR LES GALERIES À NOTRE ÉPOQUE ?

Entretien avec **Véronique Jaeger**, directrice de la galerie Jeanne Bucher Jaeger, par **Lydia Harambourg**, correspondant de l'Académie des beaux-arts

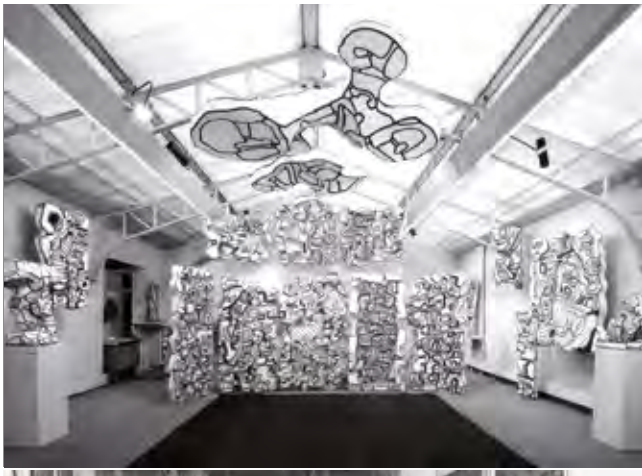
Lydia Harambourg : Autant pour vos engagements pris avec les artistes que pour votre travail en faveur de la diffusion de l'art contemporain, la galerie Jeanne Bucher Jaeger fait autorité en France et à l'étranger. Comment l'héritage mythique de la galerie, indissociable de l'histoire de l'art du XXe siècle, se vit-il ? Son poids oriente-t-il vos choix aujourd'hui ? Je pense à la liberté de regard et de choix...

Véronique Jaeger : J'ai toujours su que je rejoindrais la galerie un jour, avec une expérience préalable développée initialement dans le milieu artistique de New York, Londres et Paris. Cette nécessité a grandi en mon for intérieur jusqu'en 2003, année où j'ai rejoint la galerie fondée par mon arrière-grand-mère Jeanne Bucher, en 1925, que mon père, Jean-François Jaeger, dirigeait depuis 1947 et qu'il préside toujours à l'heure actuelle. En 2008, nous avons ouvert un nouvel espace de 700 m², rive droite dans le Marais, afin d'y présenter de nouveaux artistes. Depuis le départ, en 2010, de mon frère Frédéric Jaeger, maintenir la programmation de notre espace historique, rive gauche, et organiser le nouveau lieu (tout en ayant une vie de famille) n'a pas été simple et je fais quotidiennement l'apprentissage de mon métier. En forgeant mon regard au contact d'œuvres connues depuis l'enfance, et en rencontrant un nouveau public et de nouveaux amateurs, je participe à l'évolution d'artistes vivants qui façonnent également ma propre façon de penser. J'ai bénéficié des conseils avisés de mon père et de professionnels que j'estime, ainsi que de l'aide de mon conjoint Rui Freire et de celle, quelques années plus tard, de mon frère Emmanuel Jaeger, venu m'aider à poursuivre le travail sur les archives de la galerie. Être en position d'exposer l'œuvre d'artistes aussi merveilleux et différents que Vieira da Silva, Staël, Reichel, Pagava, Bissière, Tobey, Dubuffet, Aguayo... est à la fois une responsabilité et une chance qui nous est offerte. Plus encore, celle de vivre ma passion qui est d'accompagner et de promouvoir des artistes vivants tels que Karavan, Shingu, Yang Jiechang, Wallach, Schimansky... Cela m'aide à conserver toute la fraîcheur et l'émerveillement devant le mystère de l'acte créateur, qui nous place face à des questions essentielles en permanence !

Les choix sont purement instinctifs et personnels, libres, indépendants et propres à ma sensibilité : je ne peux, en effet, exposer l'œuvre d'un artiste sans me sentir absolument proche de ses préoccupations artistiques. Je vis actuellement un moment où je sens à la fois la nécessité d'organiser et de structurer le fonds d'œuvres et d'archives d'une galerie de 92 ans, avec toute l'organisation que cela implique, et la possibilité de vivre pleinement ma passion qui est d'accompagner la création vivante, d'organiser des expositions à la galerie et hors les murs ainsi que des voyages pour nos amis amateurs d'art afin de faire découvrir *in situ* les œuvres de nos artistes conçues pour des sites spécifiques. Ces moments de partage donnent sens à la manière avec laquelle je souhaite travailler avec les artistes et faire ressentir leur œuvre.

L.H. : La scène artistique connaît de profonds bouleversements médiatiques. Qu'est devenu aujourd'hui le métier de galeriste ?

V.J. : Ces profonds bouleversements que connaît la scène artistique, à l'image de notre monde, la création en est bien évidemment le reflet. Nous sommes entrés dans l'ère géologique de l'*Anthropocène* où l'homme est devenu lui-même force tellurique, capable de changer la face de la Terre tout autant que d'affecter le cours de la Nature. Cette tellurie est fort visible dans l'encre du coup de pinceau géant de l'artiste Fabienne Verdier, tout comme cela l'était également dans la série des *100 couches d'encre* sur papier de riz des années 80 de notre artiste cantonais Yang Jiechang. Susumu Shingu nous révèle également, à travers ses mobiles animés par l'eau et le vent, notre Nature environnante, et Paul Wallach nous met constamment en mouvement, avec sa sculpture, face à des perspectives différentes. Internet a bien évidemment tout changé puisqu'aujourd'hui nos expositions peuvent être suivies et relayées à l'autre bout de la planète, par les réseaux sociaux notamment, à une vitesse vertigineuse. Les



Ci-dessus : Jeanne Bucher avec les toiles d'André Bauchant (1873-1958), 1929.

À droite : exposition personnelle « Peintures monumentées » de Jean Dubuffet (1901-1985), présentée de décembre 1968 à février 1969, à la galerie, rue de Seine.

En dessous : la cérémonie du thé pendant l'exposition « Les fu » du Grand Maître Taoïste Chen Yung-Sheng en avril 1977, galerie, rue de Seine.

Photos DR, courtesy Galerie Jeanne Bucher Jaeger

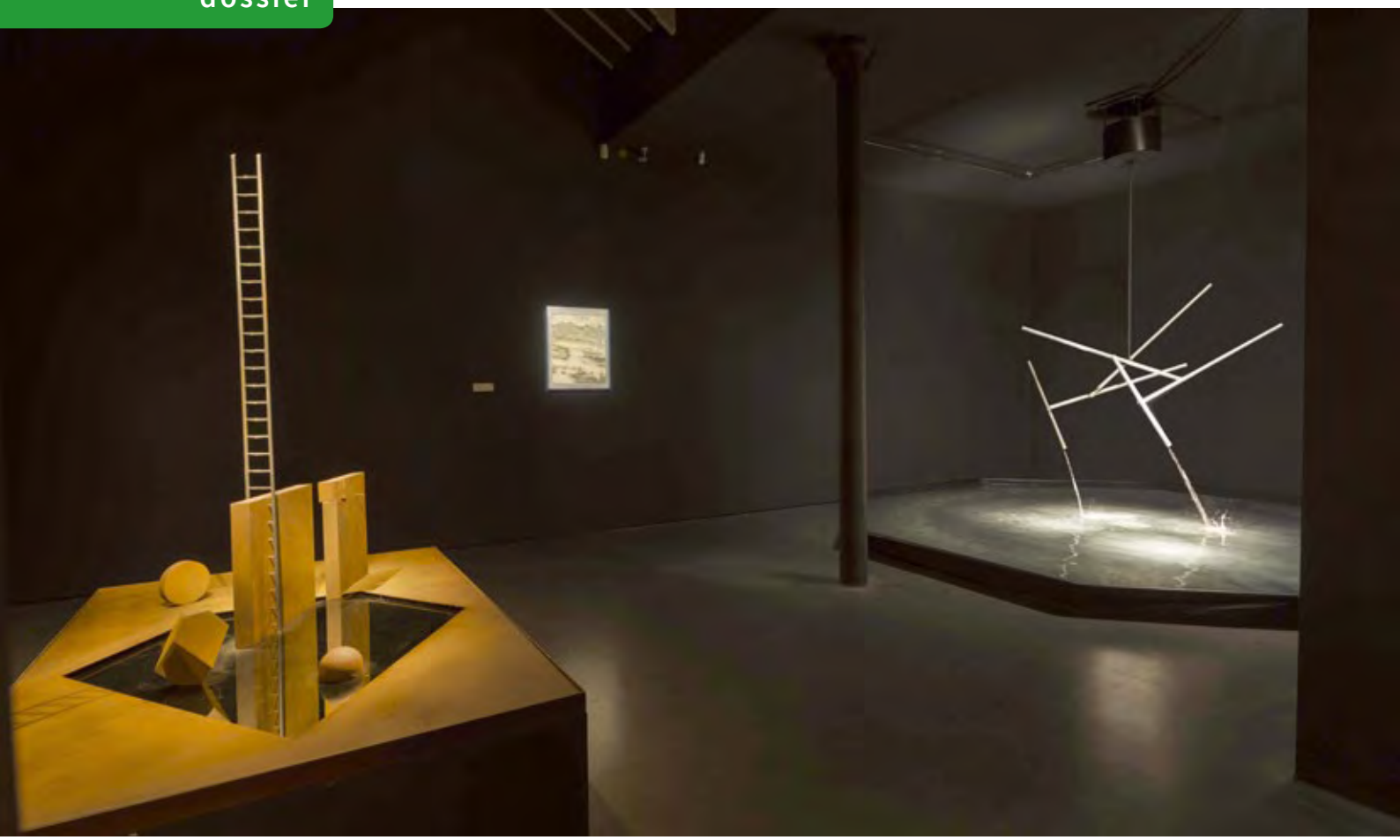
artistes ont, à présent, leurs propres sites internet, ce qui permet de les contacter directement s'ils le souhaitent, et certains ont transformé leur atelier en une véritable entreprise. Pour ce qui nous concerne, nous poursuivons notre activité auprès de créateurs qui sont les propres artisans de leur œuvre et travaillent eux-mêmes au sein de leur atelier, tout en faisant appel parfois au savoir-faire d'autres corps de métiers et en collaborant avec des artistes d'autres disciplines.

Face à ces bouleversements, le métier de galeriste change inévitablement et nous demande plus de mobilité, d'ouverture et de disponibilité ; par exemple, nous avons organisé, au printemps 2017, un voyage d'une semaine au Japon pour 25 amateurs d'art, à la rencontre de trois de nos artistes. Cela a permis de pousser plus loin encore l'expérience de l'œuvre pour chacun d'entre eux. Aux côtés de Bruno Ely, directeur du Musée Granet d'Aix-en-Provence, j'ai également assuré, l'été dernier, le co-commissariat de la toute première exposition en France retraçant l'histoire de la galerie, ainsi que son actualité, avec ses artistes, des années 20 à nos jours. Enfin, nous inaugurons, en janvier 2018, un nouvel espace à Lisbonne.

L.H. : Quelle est la spécificité d'une galerie aujourd'hui face aux nouvelles techniques ? Sites d'artistes, galeries virtuelles, réseaux sociaux, Internet est-il un instrument complémentaire et conciliable ? A-t-il orienté votre activité, vous obligeant à repenser vos méthodes de travail avec les collectionneurs, et peut-être avec les artistes ?

V.J. : Nous devons évoluer avec les outils de communication d'aujourd'hui ; ils offrent une meilleure diffusion des expositions que nous organisons et il est certain qu'ils nous incitent à repenser notre manière de fonctionner. Une galerie avec une ancienneté comme la nôtre est de plus en plus sollicitée pour des prêts et des demandes d'archives pour les artistes y ayant exposé au fil du temps ; cela nous demande d'intenses recherches, et nous réfléchissons actuellement à la numérisation de nos archives. Nous devons ainsi à la fois entièrement revoir notre organisation interne afin d'organiser l'ensemble de nos archives et de nos œuvres, tout autant que poursuivre notre métier auprès des nouveaux artistes que nous souhaitons promouvoir et nous adapter à l'époque à laquelle nous vivons.

Ces nouveaux outils sont formidables pour une communication instantanée avec l'extérieur et nous les utilisons également dans nos relations avec les collectionneurs et les artistes. Néanmoins, ils peuvent aussi nous déshumaniser totalement car un écran ne remplacera jamais l'énergie d'une personne et d'une œuvre, essentielles car elles apportent, fort heureusement, toutes les nuances sensibles que la machine et la technique ne peuvent seules révéler. La technique doit être au service de l'humain et non le contraire. ☛



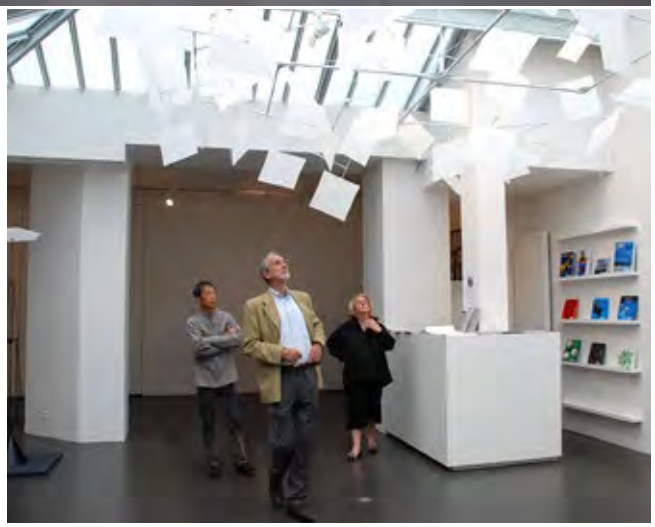
L.H. : La galerie est un lieu relationnel où la dimension humaniste semble essentielle. Le passé nous en montre de nombreux exemples avec des marchands devenus illustres par leur rôle joué auprès d'artistes devenus des maîtres.
Cela est-il encore possible ? Les compétences du marchand se fondent sur des connaissances, de l'intuition, un regard.
La galerie est un lieu de partage. Elle doit réserver la surprise, le désir de découvrir avec le regard autant que l'esprit.
Est-ce toujours ainsi ?

V.J. : Nous poursuivons avec de nouveaux artistes comme nous l'avons toujours fait et l'avenir seul dira si nos choix artistiques se sont révélés probants. Il est néanmoins certain que la part d'intuition et le regard sont essentiels et qu'il m'est impossible d'exposer une œuvre si je ne suis pas en accord absolu avec ce qu'elle véhicule. Ce n'est que par notre propre conviction par rapport à l'œuvre de nos artistes, dont nous sommes souvent les premiers collectionneurs, que nous pouvons convaincre d'autres amateurs ; c'est également cette conviction qui permet la promotion de leur œuvre, laquelle est souvent située loin des soubresauts du marché de l'art. Nous sommes attentifs pour et avec nos artistes aux sollicitations du marché qui permettraient certainement de les faire connaître plus rapidement mais qui compromettraient une part essentielle de leur œuvre. Cela n'est pas facile et demande beaucoup de rigueur face à des propositions qui semblent attrayantes. Les relations avec les artistes sont également tumultueuses, passionnantes et passionnelles ! La galerie reste néanmoins un vivier de rencontres, de partages, d'amitiés et de passions essentiels, et rien ne peut exister sans une confiance absolue entre l'artiste, son marchand et les collectionneurs, commissaires d'expositions, poètes, critiques d'art, journalistes, tous indispensables à la diffusion de l'art. Les résultats étonnants du marché de l'art peuvent quelquefois questionner ou mettre en doute une œuvre mais je pense fondamentalement qu'un regard se forge au fil du temps et que la promotion d'une œuvre se construit nécessairement sur la durée, sachant que des artistes peuvent être oubliés et mieux redécouverts tardivement. Nous regardons les œuvres mais nous nous apercevons, avec le temps, que ce sont elles aussi qui nous regardent et nous interrogent. Nous avons la chance de vivre des découvertes tout aussi importantes avec des œuvres d'artistes vivants qu'avec celles d'artistes disparus depuis des décennies ; les plus contemporaines ne datent pas toujours d'aujourd'hui et ce dialogue de temporalités et de formes entre les œuvres est absolument essentiel dans la création, et passionnant à découvrir lors d'accrochages thématiques et au fil des expositions.

L.H. : Les salles des ventes sont-elles concurrentielles ? Souvent le public ne comprend pas les différences de prix. Est-ce le même qui fréquente les galeries ? Nous sommes face à deux pratiques antinomiques pour la diffusion de l'art contemporain. La galerie a-t-elle ici un rôle socio-économique différent de celui du marché de l'art ?

V.J. : Si les salles de vente sont aujourd'hui incontournables au sein du marché de l'art, il est essentiel de préciser que leur activité est totalement différente de celle des galeries ; elles sont principalement concentrées sur les œuvres d'artistes déjà connus du marché, promus par une ou plusieurs galeries par le passé. Le rôle du galeriste est de promouvoir et souvent même de produire l'œuvre d'un artiste sans l'assurance d'une rentabilité immédiate ; il est donc primordial qu'il soit lui-même convaincu en amont. Une galerie est d'ailleurs un espace libre et ouvert, permettant

au public de découvrir des œuvres d'artistes, d'approfondir ses connaissances, d'entamer un échange qui peut (ou non) susciter chez lui l'envie d'une acquisition. Cela implique une temporalité totalement différente, sans nécessité de résultat immédiat, ainsi que des conditions privilégiées d'écoute et de dialogue. Notre galerie est d'ailleurs bien placée pour savoir que certaines œuvres, invendues de l'époque, sont aujourd'hui considérées comme de véritables chefs d'œuvres ; et pourtant, combien d'amateurs s'en sont détournés en temps réel ou ne leur voyaient aucun avenir ! Le rôle du galeriste, découvreur et révélateur, est donc essentiel et incontournable car nombre d'artistes n'auraient absolument aucune visibilité pour leur œuvre sans l'apport indispensable du galeriste à leur création. Ces échanges entre le galeriste, l'artiste et le collectionneur sont primordiaux et permettent d'envisager l'avenir d'une œuvre et sa pérennité.



L.H. : Quels sont vos liens avec les collectionneurs ? Comment arrivent-ils à la galerie ? En connaissant déjà l'artiste que vous exposez, par une fidélité à la galerie ?

V.J. : Les liens avec les collectionneurs sont développés au fil du temps. Certains sont des *aficionados* absolus de l'œuvre de certains artistes dont nous assurons la promotion, ou sont sensibles à l'esprit perpétué par la galerie, d'autres sont des rencontres établies au cours de foires ou d'expositions à la galerie ou hors les murs. Il est évident que l'ancienneté de la galerie a permis de prolonger dans le temps des rapports entretenus avec de nombreux collectionneurs, mais il arrive aussi que certains rapports s'étiolent avec le temps et que, fort heureusement, de nouveaux voient le jour. C'est toujours une surprise et, bien évidemment, l'idéal, c'est lorsque la relation et le dialogue avec le collectionneur s'approfondissent au fil du temps autour d'une œuvre et d'un artiste. C'est sans aucun doute la relation la plus satisfaisante et gratifiante.

L.H. : Quelle est la part de la presse artistique et peut-on parler de collaboration ?

V.J. : La presse a bien évidemment un rôle primordial dans la visibilité et la diffusion d'une œuvre ou du travail d'une galerie. Cependant, nous constatons que la presse artistique est de plus en plus sollicitée par nombre d'expositions et d'évènements artistiques au sein de notre capitale et qu'il n'est plus aussi simple qu'avant de nouer des rapports réguliers dans la durée. Les journalistes, eux aussi, sont souvent confrontés à des questions de lectorat ou de rentabilité ; c'est bien entendu regrettable car c'est souvent dans l'ombre que se préparent les grandes œuvres. Reste que l'amitié artistique est merveilleuse, car elle permet de prolonger des rapports forgés au fil du temps dans une continuité et une fidélité sans faille. C'est la seule qui nous intéresse.

L.H. : Qui dit galerie, dit artistes. Comment un marchand exerce-t-il son métier pour découvrir de jeunes talents ? Comment les artistes ont-ils accès aux galeries ? La rencontre, le hasard a-t-il sa place ?

V.J. : Les rencontres artistiques sont toujours des hasards : on ne cherche pas des artistes, on les trouve. Des rapports avec certains artistes existaient préalablement à l'exposition de leur œuvre à la galerie, d'autres sont des rencontres instantanées et fulgurantes. Ce ne sont pas des décisions qui s'expliquent nécessairement. En tant que galeriste, on reconnaît dans l'œuvre d'un artiste des interrogations ou préoccupations que l'on porte déjà en soi et auxquelles l'artiste donne une forme. Notre rôle est ensuite de transmettre cette impulsion ou cette conviction au collectionneur et de s'en faire l'interprète. L'artiste transmet par son œuvre des choses qu'il n'est pas toujours capable de comprendre lui-même et il est important que son galeriste ait des qualités d'écoute prospective à l'égard de son œuvre. Cela demande du temps et un suivi régulier, et c'est aujourd'hui l'une des choses qui me préoccupe le plus, tant la sollicitation à l'extérieur est croissante. Ces échanges entre galeriste, artiste et collectionneur sont essentiels à notre activité et permettent d'en envisager l'avenir. Nous sommes néanmoins face à une recrudescence d'activité qui n'est pas simple à gérer car si, en 2003, nous participions avec nos artistes à 6 expositions hors les murs, elles sont au nombre de 35 en 2017 ! ■

www.jeannebucherjaeger.com

Page de gauche et en haut : vues de l'exposition « Quinte-Essence, air-eau-terre-feu-éther », 2015, présentée à l'occasion des 90 ans de la galerie Jeanne Bucher Jaeger - Espaces Marais et Saint-Germain.
Photo Hervé Abbadie, courtesy Galerie Jeanne Bucher Jaeger

En dessous : Susumu Shingu, Renzo Piano et Véronique Jaeger sous la sculpture *Sea of clouds*, 2008, exposition « Planet of wind and water », Susumu Shingu, 2009, galerie Jeanne Bucher Jaeger - Espace Marais.
Photo Shunji Ishida, courtesy Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris

GALERIES ET SALLES DE VENTES : PLUS COMPLÉMENTAIRES QUE CONCURRENTES

Questions à **Guillaume Cerutti**, Président de Christie's International

Ci-contre et en dessous : le final des enchères lors de la spectaculaire vente du *Salvator Mundi* (1506-1513, peinture à l'huile sur panneau de noyer, 46 x 66 cm) de Léonard de Vinci (1452-1519), chez Christie's, à New York, en novembre 2017. Estimé autour de 100 millions de dollars et finalement vendu plus de 450, le tableau serait maintenant la propriété du ministère de la Culture et du Tourisme d'Abou Dhabi.
Photos Christie's et DR

On ne présente plus la maison Christie's, la plus importante société de ventes aux enchères. Dès sa création, à Londres au milieu du XVIIe siècle, la vente d'œuvres d'art y est présente. Quel espace cela représente-t-il, comparativement aux autres biens et comment cela a-t-il évolué depuis ?

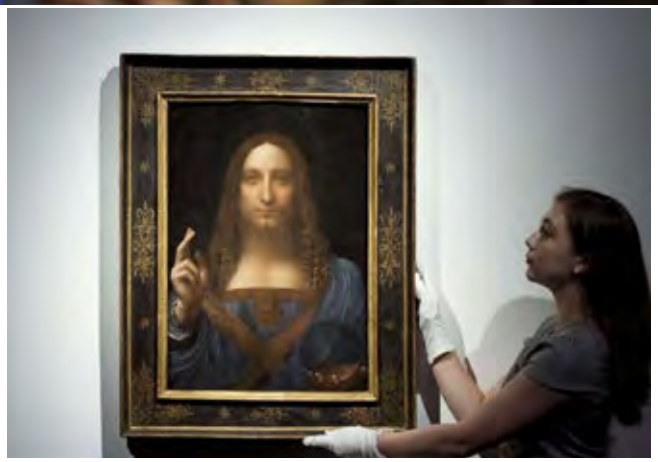
Le fondateur de Christie's, James Christie, a tenu sa première vente à Londres le 5 décembre 1766. Aujourd'hui la société dispose de plus de 50 bureaux et d'une dizaine de salles de vente dans le monde. Elle tient plus de 300 sessions d'enchères annuelles dans environ 80 catégories, des antiquités jusqu'à l'art contemporain, en passant notamment par les tableaux anciens et modernes, les arts décoratifs, les livres et manuscrits, les tableaux anciens, les arts d'Asie, les arts d'Afrique et d'Océanie, mais également les bijoux, les montres, les vins, et même, depuis quelques années, les sacs à main « vintage ». Si l'activité de vente aux enchères d'œuvres d'art reste la dominante de la maison, Christie's a également développé ses ventes de gré à gré, et offre à ses clients une gamme étendue de services, notamment en termes d'inventaire de collections et de facilités financières.

Au début 2017, vous avez succédé à Patricia Barbizet aux commandes de l'entreprise. Quels sont les objectifs que vous vous fixez désormais, en particulier en ce qui concerne les œuvres d'art ?

Adapter la société à un marché de l'art devenu pleinement international, avec notamment la montée en puissance depuis une décennie de la clientèle asiatique. Améliorer en permanence la qualité des services offerts à nos clients. Saisir les opportunités offertes par le développement du numérique. Jouer un rôle d'acteur culturel au-delà de notre vocation commerciale, notamment à travers nos actions dans le domaine de l'éducation. Enfin, préserver et accentuer le statut de maison de référence qui s'attache à Christie's, de par son chiffre d'affaires et son prestige.

Les sommes « extraordinaires » atteintes par certaines ventes, ces dernières années, et leur inévitable sur-médiatisation n'incitent-elles pas vendeurs et acheteurs à privilégier les ventes aux enchères, aux dépens des autres acteurs du monde de l'art, les galeries, en particulier ?

Il est exact que les grandes ventes sont un moment de grande visibilité médiatique pour les maisons de vente aux enchères. Mais les galeries et les marchands ont leurs propres atouts, et je considère pour ma part que nous sommes, ensemble, davantage complémentaires que frontalement concurrents. Un très grand nombre de nos clients sont également actifs ou en relation avec des galeristes ou des marchands. Dans le domaine de l'art contemporain, le rôle des galeries est absolument fondamental pour accompagner les artistes dans la durée et développer leur présence dans les collections privées et publiques, bien avant que les enchères puissent prendre le relais et favoriser l'essor d'un marché secondaire. Sans Ambroise Vollard, Paul Durand-Ruel, Daniel-Henry Kahnweiler, Louise Leiris, Pierre Matisse, Jeanne Bucher, Aimé Maeght, Denise René, et tant d'autres qui jouent aujourd'hui le même rôle vis-à-vis des artistes du présent, l'activité des maisons de vente aux enchères ne serait pas ce qu'elle est devenue.



Les salons et foires internationaux d'art contemporain, événements auxquels vous associez certaines ventes, vous sont-ils devenus incontournables ?

Indéniablement. Ils sont devenus des temps forts du marché de l'art, et vous avez raison de souligner que les maisons de vente se sont mises au diapason. Ainsi, chez Christie's, nous organisons des ventes spécialisées pendant le Salon du Dessin, la Biennale des Antiquaires et la FIAC à Paris, pendant Frieze à Londres, et pendant les deux foires annuelles de la TEFAF à New York. L'effet conjugué de ces foires et de nos ventes aux enchères démultiplie l'effet d'attraction pour les clients, ce qui je pense est mutuellement bénéfique.

Il est souvent dit que le rapport des artistes à l'argent a changé, percevez-vous une influence ou une incidence notable de la « marchandisation » dans la création artistique contemporaine ?

La réponse n'est pas aussi simple que la question. Il est incontestable que pour certains artistes très recherchés, le développement du nombre d'acheteurs et la médiatisation ont changé la donne. Mais on observe aussi une grande diversité de situations, et la majorité des artistes demeure dans un schéma traditionnel, qui exige un travail patient, souvent difficile, d'accompagnement de leurs créations, de développement de leur présence dans les collections privées, de reconnaissance dans les collections publiques et dans les expositions. Et il faut savoir aussi, quand on travaille sur le marché de l'art, faire la part entre ce qui relève de l'instant, c'est-à-dire le prix qu'une œuvre peut atteindre lors d'une vente aux enchères, et ce qui relève du travail du temps, qui va révéler la vraie place de l'artiste dans l'histoire de l'art. ■

www.christies.com

Portrait (détail), en 1902, du photographe, galeriste et éditeur Alfred Stieglitz (1864-1946), par la photographe et peintre Gertrude Käsebier (1852-1934).

DES INDUSTRIES MÉDIATIQUES AUX MONDES DE L'ART

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

La photographie a ceci de paradoxal qu'elle a exposé son premier artiste avant que l'invention fut officiellement proclamée par Arago le 19 août 1839.

En effet, Hippolyte Bayard exposa en juillet 1839 une trentaine d'œuvres dans la salle des Commissaires-Priseurs [1], lors d'une vente de charité organisée au profit des victimes du tremblement de terre de la Martinique survenu en janvier 1839.

Comme le rapporte Éléonore Challine, dès les premiers temps les photographes ont exposé et vendu leurs travaux commerciaux, orientés en majorité vers le portrait, le paysage ou l'illustration, dans toutes sortes de lieux (atelier, antichambre de coiffeur...), qu'ils dénommaient « musée » [2]. À la même époque, en 1845, le Städel Museum de Francfort organise la première exposition de photographies dans un musée d'art.

En 1859, la troisième exposition de la SFP (pour Société Française de Photographie) qui s'est tenue parallèlement au Salon de Beaux Arts devait être un symbole de reconnaissance de la photographie comme art. Cependant, pour les critiques, la photographie n'est qu'un produit industriel, comme le souligne Étienne-Jean Delécluze dans la conclusion de son compte rendu : « En conscience, l'emploi le plus habile du procédé photographique tel qu'on le pratique jusqu'à présent ne peut être considéré comme un art » [3].

Un peu plus tard, en France, les ateliers de photographes deviennent, sans en prendre le nom, de véritables galeries. C'est l'ancien atelier de Gaspard-Félix Tournachon dit Nadar, au 35 boulevard des Capucines, qui accueillera, le 15 avril 1874 en marge du « Salon Officiel », la première exposition des peintres « impressionnistes », attirant 3 500 visiteurs [4]. En 1894, les pictorialistes organiseront le Premier Salon de photographie.

Trois décennies plus tard, à New-York, le photographe Alfred Stieglitz (1864-1946) ouvrira avec Edward Steichen « The little Galleries of Photo-Secession », très vite dénommée « 291», en référence au numéro de l'immeuble situé sur la v e avenue. En plus des photographes, il y exposera des dessins de nus de Rodin en 1908 puis Cézanne, Picasso, Picabia, Brancusi, la sculpture africaine, Braque. En 1917, avant de fermer, il expose *Fountain* de Marcel Duchamp [5].

C'est un des premiers ponts entre l'Europe et l'Amérique, il marque l'entrée de la photographie dans les avant-gardes picturales. Ce déplacement vers l'Amérique se concrétisera avec Julien Levy qui, prenant modèle sur l'initiative de Stieglitz, ouvre sa galerie en 1931 sur Madison Avenue à Manhattan. Un marchand sans marché qui imposera « l'identification de la place de New York comme centre artistique et centre mondial pour la photographie entre 1920 et 1940 ». Il diffuse aux États-Unis les surréalistes et le fonds Atget acheté par Berenice Abbott en 1927. Pour cela il organise « A Retrospective Exhibition of American Photography » de Mathew Brady à la « straight photography », en passant par le pictorialisme.

En France, les expositions organisées par la Société Française de Photographie dans les années 1850 se calquent sur celles des salons et cherchent à intégrer la photographie dans ces salons, seuls évènements, comme le souligne Félix (Tournachon) Nadar, capable de légitimer la photographie comme artistique.

Dans sa phase de légitimation, l'exposition s'est avérée importante comme tente de le montrer Léo Martinez dans une thèse intitulée « Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005 » [6] : « *L'exposition, de fait, participe alors en France à faire de la photographie une expression artistique prise en compte par l'histoire de l'art* ».

Face aux marchés professionnels de la photographie, en particulier *Le trafic des nouvelles* [7], ce furent les grandes expositions internationales, créées au sein des institutions, qui imposèrent la reconnaissance de la photographie.

Si Beaumont Newhall organisa au MoMa de New York la grande exposition « Photography, 1839-1937 », il vint en Europe pour ☛

1 - Comme le relatent *Le Moniteur* daté de 22 juillet 1839 et *Le Constitutionnel* daté du 3 août 1839, « ... l'exposition programmée pour le 1e juillet n'ouvrit que le 14 juillet ».

2 - Éléonore Challine, *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)*, Éd. Macula.

3 - *Journal de Débats* daté du 16 juin 1859, cité par Paul-Louis Roubert dans *L'image sans qualité, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859,* Éd. du Patrimoine 2006. Et « 1859, exposer la photographie » dans *Études photographiques* n°8, novembre 2000.

4 - Jules-Antoine Castagnary in *Le Siècle* daté du 29 avril 1874 : « Exposition du boulevard des Capucines. Les Impressionnistes ».

5 - Éric de Chassey, *New York et l'art moderne : Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2004.

6 - Université Toulouse le Mirail. Toulouse II, 2011.

☛ y trouver ses sources, en se basant sur celle organisée en 1935 à Paris au musée des arts décoratifs « Exposition internationale de la photographie contemporaine, section rétrospective 1839-1900 ». Les véritables innovations de cette époque viennent du vieux continent avec les expositions « Film und Foto » de 1929 et « Subjektive Photographie » de 1951.
Toutefois, l'exposition « Family of Man » réalisée au MoMa par l'américain Edward Steichen restera la plus importante jusqu'à ce jour. Elle sera vue par plus de 9 millions de personnes à travers le monde, avant d'être conservée, à la demande de son créateur, au Luxembourg, dont il était originaire.
Ces reconnaissances muséales vinrent conforter les initiatives des premiers pionniers qui ouvrirent les premières galeries sur le modèle des expositions de peintures apparues à la fin du XVIIe siècle. Au XVIIIe siècle, les académiciens voulant se distinguer « *des productions vendues dans la rue* » regroupent leurs œuvres dans des salons : « *la rue est consacrée au commerce, les salons à la délectation des œuvres d'art* »[8]. La République va amplifier le phénomène, le premier « Salon de la Liberté » qui s'ouvre le 8 septembre 1791 accueille deux fois plus d'œuvres que ceux de l'Ancien Régime, en s'ouvrant à tous les artistes et non plus aux seuls Membres de l'Académie.
Le concept de galerie, tel qu'on le conçoit aujourd'hui, se développe à la fin du XIXe et quelque part, le marchand vient se substituer à l'institution de l'Académie, dans la mesure où il assure la promotion de l'artiste. Ces galeries s'avèrent un bon outil pour suivre la pénétration de la photographie au sein des autres medias de l'art contemporain et son institutionnalisation. Elles constituent une pièce importante dans la reconnaissance de la photographie et la construction d'un marché dont l'américain Harry Lunn (1933-1998) s'avéra un des principaux artisans en s'appuyant sur le prestige historique de la photographie française[9].
L'intérêt suscité par les premières galeries de photographie ouvertes à New York par Bill Wise ou Lee Witkin en 1969 est conforté au début des années 1970 par l'implantation d'autres galeries, encouragée d'ailleurs par Harry Lunn, comme la Light Gallery à New York en 1971, la Siembad Gallery à Boston ou la Focus Gallery à San Francisco. Elles constituent un réel démarrage du marché d'autant plus que des galeries d'art contemporain commencent également à accueillir des photographes : Leo Castelli ou Sonnabend aux États-Unis, Yvon Lambert avant la Galerie de France ou Baudoin Lebon, à Paris. Si Robert Delpire avait commencé à exposer quelques photographes dans sa galerie parisienne dès 1963, Lanfranco Colombo ouvre la galerie Il Diafframma à Milan en 1967, Sue Davis la Photographer's Gallery à Londres en 1971, Jürgen Wilde la galerie Wilde à Köln en 1972, Agathe Gaillard la galerie du même nom à Paris en 1975 et Alain Paviot la galerie Octant en 1978.
Parallèlement, à travers le monde, on observera la création de grandes institutions consacrées à la photographie : Musée métropolitain de photographie de Tokyo (1990), Tel-Hai Open Museum of Photography (1992) en Israël, Fotomuseum Winterthur (1993) en Suisse, Maison Européenne de la Photographie (1996) à Paris ou encore National Museum of Photography (1996) à Copenhague au Danemark.
Un développement qui, dans ses grandes lignes, suit celui du marché de l'art avec un décalage de moins en moins important avec le temps. Pour Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux[10], ce marché des tirages photographiques s'est développé « *en utilisant des réseaux de diffusion propres au marché de l'art : galeries, foires et enchères. Il a permis aussi de qualifier la photographie comme œuvre d'art car un galeriste vend nécessairement une œuvre d'art* ».
Les années 1980 virent l'apparition de la photographie dans les foires internationales: la Foire de Bâle ouvre une section photographie en 1989. La FIAC l'imite en 1991, avant que la photographie crée ses propres foires : AIPAD en 1979, Photo LA en 1991 et Paris Photo, organisée en 1997 par l'éditeur Rik Gadella et rachetée par Reed en 2002, pour rassembler galeristes, éditeurs et collectionneurs. Elles confèrent à la photographie sa maturité et lui permet d'accéder au marché des grandes maisons de vente.
Le basculement de la photographie vers un marché autre que ceux de l'information, de l'illustration, de l'édition ou de la mode est significatif. Robert Doisneau racontait volontiers l'anecdote suivante: « *Au début des années 1960, un* quidam *s'est présenté à l'agence Rapho en demandant le prix d'un tirage d'une de mes photographies. Personne n'a pu lui répondre car on connaissait le prix des reproductions dans les magazines ou dans l'édition mais le prix d'un tirage, pour l'agence comme pour moi, était celui qui était facturé par le laboratoire* ». La valeur d'une photographie était déterminée en fonction de ce qu'elle représentait et non en tant qu'objet. En 1952, la vente organisée à New York par Swann Galleries pour disperser la collection d'Albert E. Marshall s'est élevée à 5 300 dollars pour 371 lots adjugés, soit un montant moyen de 14 dollars par tirage. L'album *The Pencil of Nature* de Fox Talbot acquis pour 200 dollars sera revendu en 1991 150 000 dollars. Si Parke Benett organise des ventes de photographies

7 - Oliver Boyd-Barnett et Michael Palmer. Éd. Alain Moreau, 1980.

8 - Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structures du champ littéraire*. Éd. Le Seuil, 1998.

9 - Samuel Kirszenbaum, « Harry Lunn, la vision du marchand » in *Études photographiques* n°21, décembre 2007.

10 - « La construction du marché des tirages photographiques », Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux in *Études photographiques* n°22, septembre 2008.

En haut : La photo vernaculaire attire les collectionneurs. Carrousel du Louvre, Salon Paris Photo 2009, un marchand vient de vider un carton contenant un lot de tirages.

Ci-dessus : Le 9 novembre 2017, Philippe Garner a adjugé ce tirage de Man Ray *Noire blanche* (1926) pour 2, 6 millions d'euros (3, 123 millions de dollars), lors de la vente de la collection Thomas Koerfer par Christie's, dans sa salle parisienne. Ce tirage de 21 x 28 cm en provenance de la collection Jacques Doucet avait été acquis par l'actuel propriétaire en 1994 pour 354 000 dollars (303 460 euros).

Photos Bernard Perrine

depuis 1967, Sotheby's attendra 1971 pour ouvrir le premier département photographie au sein d'une grande maison de ventes. En France, la première vente entièrement consacrée à la photographie se déroula dans l'hôtel des ventes d'Hervé Poulain et Guy Loudmer, le 31 mai 1980, dans le cadre du Mois de la Photographie à Paris. Le 27 novembre 1982, avec la vente organisée par le ministère de Pierre Cornette de Saint-Cyr sous le patronage de l'APO [11] et de Paris Audiovisuel, « *la photo a la cote* », comme l'écrira Christian Caujolle dans *Libération*. Un daguerréotype de 1842, l'unique portrait de Delacroix par son cousin Louis Riesener, bien qu'interdit de sortie du territoire, y sera adjugé à 125 000 francs français hors frais.

Les libraires créent le marché. La reconnaissance de la valeur de la photographie comme objet se fera à travers deux ventes. Le 13 juin 1961, à Genève, la vente organisée par le libraire Nicolas Rauch présente 241 lots illustrant les évolutions des procédés photographiques, « *une vente dont les résultats furent d'une portée bien plus considérable que les résultats enregistrés* », écrira André Jammes [12]. Les ventes des collections photographiques du même André Jammes, libraire à Paris, constitueront quelque quarante années plus tard un événement encore plus important. « *Il y a un « avant » et un « après » la vente du libraire parisien* » affirme Roger Thérond, autre grand collectionneur, dans le quotidien *Les Échos* (daté du 27 octobre 2000) sous le titre « Et la photo devint un art » : « *cette vente a suscité une prise de conscience de l'intérêt de cette discipline. Le marché a permis de remettre à la place qu'elle mérite la photo historique* ».

Si Michel Guy, Secrétaire d'État à la culture, est le premier à reconnaître l'importance de la photographie dès 1974, c'est avec la création du CNP (pour Centre National de la Photographie) et des FRAC en 1982 que l'État s'immiscera dans la « création » photographique avec toutes les implications politiciennes qui s'ensuivent. Adossée à toutes ces reconnaissances, la photographie change de canal de diffusion. Du monde amateur avec ses expositions de club, au monde commanditaire de la presse avec ses agences et ses industries médiatiques, elle passe aux mondes de l'art. « *En croyant trouver leur liberté, les photographes passent des exigences et des normes des circuits de distribution qui les rattachaient au monde de l'artisanat, aux industries culturelles qui ont d'autres exigences notamment celle du grand format... Dans un cas comme dans l'autre, la galerie fait émerger un artiste, des vedettes de sous-préfecture de province au top 10 dans les ventes. Mais on ne passe jamais de l'un à l'autre, mieux vaut savoir où l'on démarre et où l'on veut arriver* ».

Le tableau photographique est né. Il est destiné à être accroché au mur. Les formats grandissent et la couleur s'imposent (Boltanski, Jeff Wall, Andres Serrano). « L'instant décisif » n'est pas de mise, l'actualité n'a pas cours dans la photographie plasticienne. ☛

11 - APO : Association pour la défense et la promotion de la Photographie Originale regroupant huit galeries et un commissaire priseur, régie par la loi de 1901.

12 - Magazine *Camera* n°12, décembre 1961.

(suite de la page 31)

☛ L'important se déplace vers une technique très maîtrisée d'objets, d'architecture, de visages ou de corps. Les artistes utilisant la photographie, qui s'inscrivent dans l'histoire de l'art, cohabitent avec les partisans de la photo pure (straight photography) qui s'inscrivent uniquement dans l'histoire du medium photographique. Christian Boltanski dira : « *La photographie, c'est le photojournalisme, le reste, c'est de la peinture* ». Une réflexion qui semble partagée à cette époque par le critique photo du quotidien *Le Figaro* quand il définit la photographie comme « *non art* », en l'assimilant au roman de science-fiction, « *forme littéraire mineure* » !

En1989, année du cent-cinquantenaire de la révélation au monde de la photographie, la commémoration des institutions, au niveau mondial, a rendu hommage à sa dimension artistique. Dans le magazine *Art press* [13], le titre de l'article signé par Régis Durand annonce la couleur : « *La photographie à l'ère de l'envolée du marché de l'art* », réflexion nourrie par la rencontre de Nice : « *L'inscription de l'œuvre photographique dans l'histoire et dans le marché de l'art* » [13]. Pour l'auteur, « *la photographie paraît tenaillée par un besoin de reconnaissance de la part du « mythique » milieu de l'art. Comme s'il fallait revenir sur la fracture originelle et renverser l'idée tenace et infamante que la photographie est un simple medium : une image mécanique reproductible dont la vocation est de rendre compte, d'une manière ou d'une autre, d'une certaine réalité. Un art social, une image pauvre destinée à être consommée rapidement, précieuse parfois dans sa fonction de témoignage, d'un « avoir été là » mais sans grande valeur ajoutée* ». Dans le même article, il jette les bases d'une déconstruction : « *Il y a très peu de passages possibles : ou un artiste se situe dans le champ de l'art contemporain, quel que soit le medium, ou bien il reste prisonnier de la logique du medium photo dans ses salons, pas à la FIAC* ». La décennie qui suivra rendra caducs ces propos.

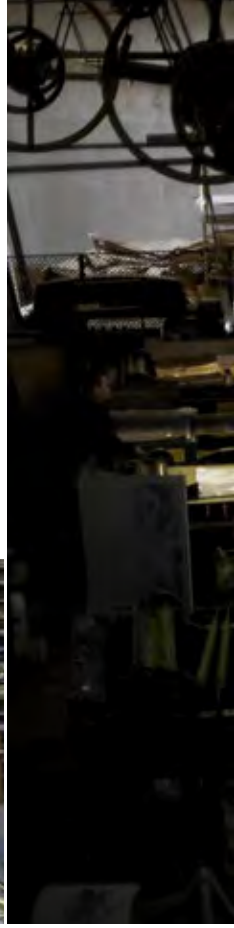
Les grands galeristes américains ont su conférer à la photographie, au-delà de la simple fonction d'enregistrement, le statut d'œuvre d'art. Portant leurs artistes vers le marché, ce sont eux qui, en Amérique, ont su les conduire dans le marché de l'art. Un marché qui en 1980 représentait cinq millions de dollars, en 2006 cent quarante quatre millions de dollars et qui, en 2015, a représenté 4,6% du CA mondial généré par l'art contemporain.

Dans un autre registre, en jouant sur les frontières de la reproductibilité, des grandes chaînes commerciales en profitent pour démocratiser la photographie en la démultipliant. Procédé Dibond, encadrement « caisse américaine », tout est en place pour conforter ce marché de la « photographie de décoration » crédibilisée, moyennant finance, avec la complicité de quelques grands noms de la photographie.

Alors, prises dans ce marché de l'art et la financiarisation, les galeries photo vont-elles suivre ce même chemin ? Comme le souligne Amy Cappellazzo, directrice du département *Fine Art* chez Sotheby's, « *nous ne sommes pas une maison de ventes, nous sommes un art business* ». ■

13 - *Art press* n°142, décembre 1989.

14 - Rencontre organisée par Michèle Chomette dans le cadre d'Art Jonction à Nice, du 4 au 9 juillet 1989.



Ci-dessous et à droite : David Lynch, invité des ateliers où ont été conservés les arbres et poulies autrefois entraînés par des courroies.

Page de droite : la galerie Item. Photos DR

Nadine Eghels : Nous sommes ici, en plein Paris, dans près de 1 500 m² d'ateliers datant du XIXe siècle et plus précisément de 1881. Quelle est l'histoire de ce lieu extraordinaire ?

Patrice Forest : Oui, 1881, la date de naissance de Picasso ! Le célèbre lithographe Fernand Mourlot était mort en 1988, son fils a continué quelques années puis il a voulu vendre, mais il voulait que la famille conserve ce nom historique. Notre maison d'édition, créée il y a tout juste trente ans, en 1987, et la galerie s'appelant Item, nous avons donc baptisé Idem l'atelier d'impression. Il est mis à la disposition de ceux qui veulent s'en servir pour faire un travail de qualité.

Très vite l'objectif d'Item fut de se tourner vers la production. En effet les artistes créent seuls, mais quand ils trouvent un relais pour les y aider, leur travail se trouve très vite amplifié ; nous avons choisi de travailler dans le domaine de l'édition d'art, de la lithographie, de toutes sortes de multiples. Assez vite on a trouvé des artistes qui nous intéressaient : Jean-Michel Alberola, Miquel Barcelo, Sophie Calle, Philippe Cognée pour les Français, et des artistes étrangers Paul McCarthy, Raymond Pettibon, Richard Serra, David Lynch... ainsi que beaucoup de jeunes artistes qui sont venus nous rejoindre depuis. Notre spécificité, dès le départ, c'était d'offrir un outil qui permet de diffuser les œuvres dans un souci constant de qualité. Ici, l'artiste se voit proposer de travailler ses créations avec cet outil exceptionnel.

Depuis 20 ans, nous nous sommes installés dans cet atelier, rue du Montparnasse, et cela nous a donné une amplitude extraordinaire. Les artistes qui entrent ici trouvent une énergie, une aspiration qu'ils trouvent rarement ailleurs. Ils ont naturellement tous leur atelier personnel qui est une sorte de refuge, mais ce lieu de travail où nous les accueillons a gardé quelque chose de son illustre passé, qui est dans l'air. Ces machines ont imprimé Picasso, Chagall..., les artistes y trouvent une source d'inspiration et sans le savoir eux-mêmes déposent quelque chose. C'est un formidable moulin dans lequel tout le monde se retrouve, peintres bien sûr mais aussi acteurs, réalisateurs, poètes... et voilà comment, à Montparnasse, cette histoire continue d'exister et, nous l'espérons, pour longtemps encore.

IDEM & ITEM, DE LA LITHOGRAPHIE À LA GALERIE

Entretien avec **Patrice Forest**, producteur, galeriste et éditeur, par **Nadine Eghels**

N.E. : Les artistes qui viennent travailler ici, dans les ateliers Idem, exposent ensuite dans la galerie Item ?
P.F. : Non pas nécessairement, l'atelier Idem travaille pour différents éditeurs, dont des galeries parisiennes, des fondations, des musées, nous avons aussi des clients internationaux, des artistes qui viennent du monde entier et qui utilisent l'outil. Nous avons choisi de ne pas réserver notre atelier à nos propres productions, ce qui est enrichissant pour tout le monde !

N.E. : Quelle est alors la ligne de la galerie Item ?
P.F. : C'est la volonté d'utiliser l'estampe pour mettre l'art contemporain à la portée du plus grand nombre. On peut y acquérir une œuvre pour un coût modique. Ce qui n'empêche pas Item d'exposer aussi des œuvres originales, nous exposerons d'ailleurs prochainement l'artiste Christelle Tea qui a obtenu un prix de dessin à l'Académie des beaux-arts et qui a fait de superbes dessins de tout l'atelier... on pourra acquérir des œuvres originales, ou bien se procurer des lithographies de douze de ses magnifiques dessins, imprimées sur les presses de l'atelier Idem.

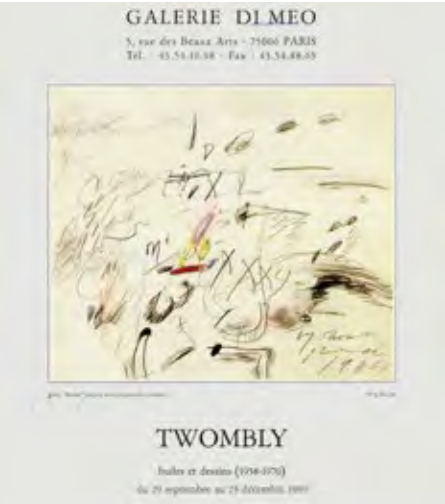
N.E. : Le métier de galeriste a beaucoup évolué ces dernières années, comment le percevez-vous, et quel est, selon vous, son sens aujourd'hui ?
P.F. : Nous sommes galeristes et éditeurs, c'est-à-dire que nous donnons les moyens à l'artiste de prolonger son œuvre par une technique spécifique. Un peu comme un producteur de film choisit ses acteurs, son réalisateur, nous allons voir un artiste dont le travail nous intéresse et nous lui proposons de sortir de son atelier, et du coup une équipe travaille avec lui. Mais les musées eux aussi évoluent, ils ne sont plus simplement des lieux d'exposition mais interviennent dans la production des œuvres et permettent aux artistes de voir leur travail amplifié. De plus en plus, les galeries accompagnent les artistes dans la production des œuvres, ou même en amont.

N.E. : Comment conciliez-vous tradition et modernité, entre vos machines qui ont plus de 120 ans, les technologies toujours plus rapides et les œuvres qui arrivent sur fichiers électroniques ?
P.F. : Les machines ont 120 ans mais les hommes sont d'aujourd'hui ! Donc on s'adapte, tout simplement, et heureusement, voilà pourquoi l'atelier a encore de belles aventures à vivre. ■

www.idemparis.com

MARCHAND D'ART ET GALERISTE

Par **Nello Di Meo**, co-directeur de la galerie Di Meo



Marchand d'art et galeriste, je suis d'autant plus à l'aise pour parler de ces deux métiers, différents mais complémentaires, que je les ai exercés tous les deux ! Le marchand d'art ne fait pas la promotion d'un artiste contemporain, le galeriste oui.
Mon frère Dino avait ouvert en 1958 la Galerie Di Meo, rue des Beaux-Arts la bien nommée ! En 1968, avec l'aide de Marie-Laure et Charles de Noailles, il déménage dans une toute petite galerie rue de l'Echaudé. C'est de là qu'il m'a appelé à ses côtés l'année suivante en 1969 ; j'avais 24 ans, j'ai accepté, sans rien y connaître, par gout de la découverte, du beau et de la liberté.
Nous y avons été marchands, nous avons négocié, acheté et vendu des œuvres reconnues, sans risque culturel, avec éventuellement un risque financier. Cela a été une époque formidablement sympathique et intéressante qui nous a permis de nous faire connaître.
En 1985, avec l'accord de Dino et de Lydie – notre jeune sœur qui avait rejoints –, j'ai décidé d'essayer de faire quelque chose pour l'art... L'art avait tellement fait pour nous !
Nous sommes retournés rue des Beaux-Arts, dans une superbe galerie, où en plus de notre métier de marchands d'art, nous sommes devenus galeristes. Nous l'avons fait avec bonheur et réussite, et je crois pouvoir le dire, avec la reconnaissance de nos pairs et des collectionneurs.
Nous y avons présenté notre première exposition avec catalogue, une magnifique exposition de Jean Fautrier, dont nous sommes devenus spécialistes. La deuxième exposition a été tout aussi belle, celle de Enrico Castellani, qui n'était pas encore l'artiste important qu'il est aujourd'hui.

Des dizaines d'exposition dont nous sommes très fiers ont suivi, nous les avons faites avec passion, engagement et succès. Au fil des années, le métier changeant, notre frère Dino – trop tôt disparu – constatait qu'on ne parlait plus jamais d'art, mais uniquement d'argent ! Il avait raison, même s'il n'y a jamais eu d'art sans argent. Nous sommes arrivés à la conclusion qu'une galerie ne se justifiait plus qu'à deux conditions : avoir beaucoup de moyens, ou des financiers et acheter des œuvres choisies, importantes, chères et... attendre, et présenter des artistes contemporains « dans le coup », à la mode, dont tout le monde parle, et que tous les collectionneurs, enfin presque tous, désirent. N'étant dans aucun de ces deux cas, nous avons décidé, après une longue réflexion, par respect pour nos artistes, et pour rester en accord avec nous-mêmes, d'exercer notre métier de façon différente, avec moins de contraintes. Nous continuons donc à l'exercer depuis nos bureaux de la rue Mazarine.
Il appartient aux jeunes de talent, et il y en a beaucoup, de s'adapter à notre nouveau monde de technologie et d'information, qui heureusement ne supprimera jamais les rapports humains. ■

www.dimeo.fr

En haut, à gauche : vernissage de l'exposition Jean Fautrier (1898-1964), rue des Beaux-Arts à Paris, 1986.

À droite : affiche de l'exposition Cy Twombly (1928-2011), en 1989.
En dessous : le peintre Erro et Enrico Castellani (1930-2017) lors de l'exposition de ce dernier en 1988.

Photos DR

ARTISTE-GALERIE : UNE RELATION DE COUPLE

Par **Didier Bernheim**, correspondant de l'Académie des beaux-arts

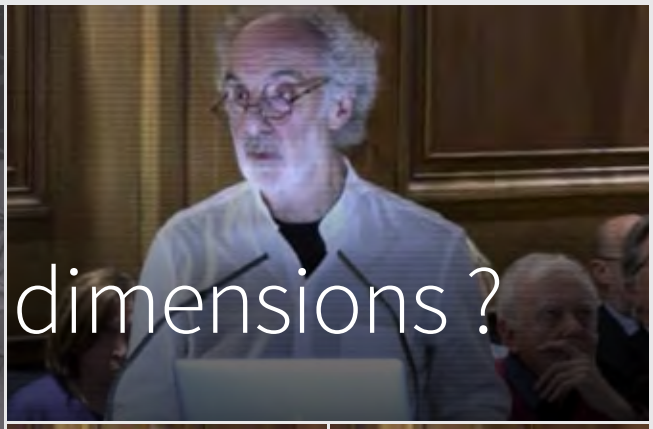
Dans le cadre des consultations juridiques que je mène à la Maison des Artistes comme avocat, le contentieux opposant un artiste à sa galerie représente moins de 5 % des questions qui me sont posées. Cette statistique repose sur des milliers de consultations, au cours d'une vingtaine d'années. En comparaison le contentieux fiscal représente près de 25 % des questions, un peu plus même, que les questions sur le droit d'auteur, ce qui donne un éclairage singulier sur la condition de l'artiste. Cette faible proportion indique que les relations entre artistes et galeries sont plutôt satisfaisantes. Elle tient aussi, probablement, au fait qu'un très grand nombre d'artistes n'a tout simplement pas accès aux galeries. Cela explique en grande partie le développement considérable des solutions alternatives. Pour ne s'en tenir qu'aux galeries, citons les solutions non commerciales, telles que les galeries associatives ayant simplement pour objet de proposer un lieu d'exposition à leurs membres, les artistes exploitant leur galerie où ils ne vendent que leurs propres œuvres, souvent dans un contexte touristique. Dans le domaine commercial, les grandes galeries, celles qui ont une véritable clientèle de collectionneurs et les moyens financiers de soutenir leurs artistes, donnent très rarement lieu à réclamations. À titre anecdotique, les contrats d'exclusivité, devenus fort rares pour des raisons liées à l'économie des galeries et plus encore à la volonté des artistes de ne pas s'aliéner, ont conduit deux d'entre eux à se plaindre auprès de moi ; l'un, malheureusement décédé depuis, se plaignait de l'absence de visibilité de son œuvre entièrement accaparée par un collectionneur ; l'autre de la contrainte qu'il subissait, devenue insupportable par la production qui lui était imposée, alors qu'il se trouvait dans une totale, mais fructueuse, dépendance économique envers sa galerie, lui interdisant pratiquement de s'en libérer. La question fut résolue par une renégociation de son contrat moyennant une réduction de sa charge de production mais en contrepartie d'une baisse de sa rémunération. L'essentiel des difficultés repose sur une multitude de galeries parmi lesquelles il faut distinguer les simples loueurs de mur qui n'ont de galerie que l'enseigne et d'autres, riches surtout de l'enthousiasme et de l'amour de l'Art de leur propriétaire, mais manquant souvent de professionnalisme et plus encore de soutiens financiers. Je donne généralement le conseil aux artistes de ne pas accepter de payer pour exposer leurs œuvres, les déconvenues auprès des loueurs de murs ne sont que trop fréquentes, œuvres exposées en surnombre, sans soins et souvent endommagées. La publicité promise est absente comme toute présence de la presse spécialisée. J'ai vu promettre à un artiste, assez naïf pour le croire, la présence au vernissage, d'une chaîne de télévision publique ! Alors que des artistes de grande renommée ont rarement cet honneur. Bien évidemment, pas d'autre clientèle que celle de l'artiste lui-même, ce qui n'empêche souvent pas la «galerie » de s'octroyer 50 % sur les ventes. Les réclamations relatives aux autres galeries, celles que l'on peut qualifier véritablement de galeries car elles font un travail de promotion de l'artiste et de recherche de clientèle, sont la plupart du temps liées aux difficultés financières. Les œuvres sont généralement laissées en dépôt et la part de l'artiste payée après la vente. En l'absence de trésorerie, il arrive que l'artiste ne soit payé pour une vente que lorsqu'une autre œuvre, éventuellement celle d'un autre artiste, a été vendue. Les difficultés s'accumulant, les dernières œuvres restent impayées...

En haut : présentation de l'œuvre de Markus Raetz, *Hecht* (Berlin/Bern 1982), pendant l'exposition « Entre sculpture et photographie », en 2016 , au Musée Rodin. Photo Bernard Perrine

Les contrats entre artistes et galeries sont rares et se limitent à une simple feuille de dépôt, et encore, pas toujours ! Les relations du couple artiste-galerie, sont le plus souvent verbales et empreintes d'affectivité, ce qui complique la résolution des difficultés lorsqu'elles surgissent avec le temps, un peu comme dans les mariages. Je conseille aux artistes d'instaurer l'écrit dès le début des relations, car des demandes tardives sont alors vécues comme un manque de confiance par la galerie. Aujourd'hui les « mauvaises galeries » ou celles qui rencontrent des difficultés sont assez rapidement connues et les désagréments ne prennent pas trop d'ampleur. Cet article écrit, vous l'avez compris, du point de vue de l'artiste, pourrait laisser penser que, dans le couple, seuls les artistes sont victimes et les galeries coupables. Les artistes y ont sans doute aussi leur part de responsabilité mais comme ils me le confient rarement, je ne saurais en informer le lecteur. ■

L'espace a-t-il trois dimensions ?

Par **Paul Andreu**, membre de la section d'Architecture



Le 3 octobre dernier, notre confrère architecte Paul Andreu est intervenu lors d'un « 5 à 7 de l'Académie des sciences, du cycle Histoire et Philosophie des sciences » sur le thème de l'espace. Voici un extrait de sa communication.

« *Pour un architecte, pas de doute, l'espace a trois dimensions. Tous ceux qui, très nombreux, interviennent sur un projet, de sa conception à sa construction, puis à son utilisation, partagent cette certitude : ils ne pourraient pas communiquer entre eux autrement. Cet espace à trois dimensions est décrit dans une géométrie euclidienne, métrique, celle qui, Poincaré l'écrit, n'est pas « vraie », mais seulement « la plus avantageuse pour l'espèce ».*

L'architecture, à son origine, répond à des préoccupations de l'espèce : se protéger des intempéries et des prédateurs, agrandir sa niche écologique. Elle a deux mythes fondateurs, la caverne et le vêtement, la caverne qu'elle partage avec d'autres animaux, qu'elle aménage et qu'elle peint, le vêtement qu'elle agrandit pour être libre de ses mouvements. Dans le même matériau d'abord, peau ou paille, elle fait des huttes. A partir de là tout s'enchaîne : sols, plafonds, murs, étanchéité, isolation, mais aussi, comme pour le vêtement, expression de l'organisation sociale. Sans interruption. Jusqu'à nos jours. Si l'espace à trois dimensions est bien le plus simple et la géométrie euclidienne la plus avantageuse, l'architecture n'a aucune raison de chercher à s'en évader. [...]

Une question se pose d'abord, que l'architecte ne peut éluder. Quelle relation existe-t-il entre l'espace, dans son acception la plus générale, et ceux dont il parle constamment en les qualifiant, espaces construits ou naturels, intérieurs ou extérieurs, visuels, tactiles, sonores ? Que sont : un espace ombragé, un espace étouffant, un espace ludique, un espace vert ? Des morceaux, des fragments ? [...]

Pour m'en tenir au français de tous les jours, la richesse de mot espace *me semble se révéler tout à fait dans l'expression* l'espace d'un moment, *et dans l'expression des mesures anciennes des distances, reliées au corps humain quand elles étaient petites – le pouce, le pied, la coudée, le pas – et au temps d'un mouvement quand elles étaient grandes – une journée de marche ou de voiture, un mois de navigation. Les premières ont cédé devant le mètre, les secondes résistent avec la mesure en temps de TGV et l'incontournable année-lumière. [...]*

Je crois que l'informatique, dans son utilisation courante en tout cas, handicape la recherche et la création architecturale autant qu'elle les favorise. Par son excès prématuré de précision et de représentation, elle démobilise la réflexion dont les à-peu-près, les corrélations hasardeuses, les confusions ou les erreurs, associées à une vigilance inquiète, sont des stimulants utiles, indispensables même parfois pour la libérer des idées reçues.

Je crois le mouvement global, non digitalisé, du dessin manuel, en relation plus directe avec l'espace que je cherche à définir.

Enfin, je crois que notre cerveau n'est pas soumis aux contraintes de la communication et que, dans la conception d'une part, dans l'appropriation d'autre part, il a des modes de représentation globale efficaces qui sont incommunicables sinon par le truchement d'un objet spatial et temporel. Je le crois parce qu'il m'est arrivé, dans des moments de saturation extrême de recherche, d'avoir la conviction de disposer d'un accès total à un projet, sans contrainte de représentation spatiale on temporelle, mais que pour en faire partager quelque chose, il fallait que j'affirme, que j'agisse, sans me soucier de rien justifier puisque que je ne pouvais pas le faire. Il fallait inverser l'expression courante : joindre l'acte à la parole, *comme il faut aussi souvent, dans la recherche, inverser celle qui conseille de :* réfléchir avant d'agir. *Dans quel espace cette représentation, ou ce fantasme actif de représentation, se déploient-ils ? Cet espace mental n'est-il rien d'autre que notre bon espace à trois dimensions, son plongement dans un espace de dimension supérieure, ou encore sa projection dans un espace de dimension inférieure ? Ou bien tout autre chose ? En tout cas il est étrange.*

Je ne doute pas du fait que c'est bien dans le même espace que l'objet qu'est une œuvre d'architecture est perçu dans sa totalité par celui qui le parcourt et que, d'une manière générale, c'est par la médiation d'objets créés par une personne et recréés par une autre que l'art établit une communication entre ces deux personnes.

La pensée aussi, parfois, peut-être. » ■

En haut : la voûte du terminal 2F de l'aérogare de Roissy CDG, Paul Andreu architecte, et extraits de la captation vidéo de la conférence, disponible sur le site de l'Académie des Sciences (www.academie-sciences.fr/fr/Seances-publiques/5-a-7-espace-trois-dimensions.html).

Travaux académiques

RENCONTRE AVEC FRANÇOISE NYSSEN

Le mercredi 13 décembre dernier, l'Académie des beaux-arts a accueilli en séance plénière, Françoise Nyssen, ministre de la Culture.

En ouverture de cette séance, le secrétaire perpétuel de l'Académie, Laurent Petitgirard, membre de la section de composition musicale, a rappelé les missions de notre Compagnie : encourager la création artistique dans toutes ses expressions, veiller à la défense du patrimoine culturel français et conseiller les pouvoirs publics en matière culturelle et artistique.

Françoise Nyssen a salué la « culture de la diversité » incarnée par l'Académie des beaux-arts, entre « sagesse de la mémoire » et « audace de la créativité ».

Après avoir présenté dans les grandes lignes la politique de son ministère, Françoise Nyssen a longuement échangé avec les membres et les correspondants de l'Académie sur de nombreux sujets : la place de la culture dans l'audiovisuel public, l'éducation artistique dans l'enseignement supérieur, l'évolution de la législation relative au mécénat, le projet de création de la Maison commune de la musique ou encore le rôle des architectes des Bâtiments de France notamment.

Laurent Petitgirard et Édith Canat de Chizy, présidente de l'Académie des beaux-arts, se sont félicités d'un échange fructueux. La ministre a appelé de ses vœux une poursuite régulière du dialogue entre l'Académie et le ministère de la Culture. ■

Ci-dessus : La ministre de la Culture Françoise Nyssen était reçue, salle des séances, par notre Compagnie, son Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard et la présidente Édith Canat de Chizy. Photos Juliette Agnel

ARNAUD D'HAUTERIVES

Arnaud d'Hauterives nous a quittés le 4 janvier dernier. Il avait été élu à l'Académie des beaux-arts dans la section de Peinture au fauteuil de Jean Souverbie, le 13 mai 1984. Président de notre Compagnie, conservateur puis directeur (1996-2000) du Musée Marmottan Monet, c'est en tant que Secrétaire perpétuel, d'octobre 1996 à janvier 2017, qu'il fut à l'initiative de la création de la section de Photographie. Notre confrère le peintre Guy de Rougemont, compagnon de longue date, lui rend hommage :

« *C'est avec beaucoup d'émotion que je salue la disparition d'Arnaud d'Hauterives.*

J'ai fait la connaissance d'Arnaud d'Hauterives à la Casa Velazquez, Académie de France à Madrid. Grand Prix de Rome, il arrivait de la Villa Médicis. Quant à moi, je rentrais de 32 mois de service militaire dont 26 mois de guerre d'Algérie. J'avais obtenu, grâce à la recommandation de Marcel Gromaire, mon maître en peinture à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, une demi-bourse de la Ville de Paris.

Dans une Espagne qui recommençait à peine à s'ouvrir à l'Europe, la Casa Velazquez était un havre où se retrouvaient chercheurs et artistes dans un cadre protecteur et un compagnonnage sympathique et fécond. François Ristori, Daniel Alcouffe, Jean Canavaggio, entre autres, partageaient avec Arnaud et moi-même des moments dont je garde un vif souvenir.

La forte personnalité d'Arnaud avait su stimuler la vigueur de nos curiosités inquiètes, et c'est grâce à cela que j'ai compris que je serais peintre pour toujours.

Quelques années plus tard, nous nous sommes retrouvés à Paris. Devenu Secrétaire perpétuel, Arnaud m'a invité à faire partie du jury qui décidait de l'admission des artistes à la Casa Velazquez et, à cette occasion, il m'a encouragé à me présenter à mon tour à l'Académie. Il s'est employé à assurer le succès de ma candidature et je lui en suis profondément reconnaissant.

Exposant dans le monde entier, Arnaud avait l'occasion de découvrir chaque année de nouveaux pays. Au retour de ses voyages, je retrouvais chez le Secrétaire perpétuel les curiosités et l'enthousiasme que j'avais appréciés chez lui naguère à Madrid. » ■

En haut : Arnaud d'Hauterives, au premier plan, et Guy de Rougemont en Espagne, au pied de l'Alcazar de Ségovie, en 1962. Photo archives privées

JEANNE MOREAU

La comédienne Jeanne Moreau s'est éteinte le 31 juillet 2017, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans.

Officier de l'Ordre de la Légion d'honneur, commandeur de l'Ordre national du Mérite et commandeur des Arts et Lettres, elle avait été élue à l'Académie des beaux-arts le 29 mars 2000, au fauteuil créé par décret du 8 juin 1998 dans la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel.

Jeanne Moreau est la première femme à avoir été élue à l'Académie depuis 1816, date de sa refondation dans sa forme actuelle. Elle avait été reçue, sous la Coupole du Palais de l'Institut de France, le mercredi 10 janvier 2001, par Pierre Cardin. ■

Photo Michel Jacquelin

TRAVAILLER À CRÉER

Par **Pierre-Michel Menger**, professeur au Collège de France, titulaire de la chaire de Sociologie du travail créateur, directeur de recherche en sociologie au CNRS et à l'École des hautes études en sciences sociales, a dirigé le Centre de sociologie du travail et des arts (1993-2005)

Comment qualifier le travail créateur ? Le lexique qui paraît immédiatement le plus approprié n'a rien d'original, dans une perspective de science sociale : l'œuvre est le résultat d'une action intentionnelle, elle résulte d'une série de choix guidés par des objectifs dont les spécifications sont fort variables.

C'est dans une activité qui n'est pas immédiatement subordonnée à des fins spécifiées *ab initio* que l'individu peut exprimer sa puissance inventive, précisément parce qu'il ne peut pas contrôler lui-même la situation de travail de part en part, et qu'*a fortiori*, autrui ne peut pas exercer sur son travail un contrôle étroit qui rapidement abolirait la dimension d'émergence et d'imprévisibilité.

L'histoire des arts est peuplée de ces caractères et tempéraments artistes indociles, obsédés de travail, fiers, entreprenants et inquiets, tels Michel-Ange ou Beethoven. Ces figures du travail créateur sont aussi les supports efficaces de toute une mythologisation de la génialité. On aimerait pouvoir identifier les traits individuels qui sont prédictifs de l'inventivité, ce qui permettrait de résoudre le problème lancinant de la perle rare, c'est-à-dire cette équation injuste et coûteuse qui a besoin de beaucoup d'appelés pour produire peu d'élus. Mais cette identification certaine des facteurs de l'inventivité est un vœu contradictoire dans les termes, puisqu'il abolirait le principe d'innovation, je veux dire le principe de l'innovation radicale, pas de l'innovation incrémentale. D'où la solution de la rationalisation a posteriori : au vu des réalisations admirables d'un individu, tâchons de déceler ce qui a bien pu le doter de capacités extraordinaires : en d'autres termes, il s'agit de déchiffrer à rebours l'équation causale d'une réussite dont le cours était essentiellement incertain.

J'ai introduit la notion d'incertitude. L'incertitude a deux faces : interne et externe, intrinsèque et extrinsèque. La face interne est celle du cheminement tâtonnant et non linéaire du travail créateur, son cours plus ou moins chaotique, avec ses bifurcations, ses repentirs, ses révisions, ses recommencements : la gratification que procure un tel travail vient de là précisément, car créer, c'est en effet ne pas savoir d'avance ni quel sera le résultat, ni quelle sera la quantité d'essais et d'erreurs qui vont surgir durant le processus de travail, ni où se situe le point d'inflexion à partir duquel plus d'effort sera improductif. Et parce que le résultat ne peut être anticipé comme une cible certaine qu'on pourrait atteindre assez sûrement à l'aide d'un bon schéma de travail, l'artiste peut se réjouir d'être surpris, ou même dépossédé des moyens de contrôler complètement son action. L'artiste mettra les surprises stimulantes ou désarmantes de son activité en balance avec le labeur de ses tâtonnements.

La face extrinsèque de l'incertitude dans le travail créateur, c'est la valeur qu'autrui reconnaît au résultat, et qui expose le dit résultat à des mises en comparaison avec ce qui a été déjà fait par d'autres (« est-ce vraiment original ? ») et avec ce qui se fait (« est-ce plus « intéressant » que ce que j'ai vu, lu, entendu récemment ?). L'évaluation des artistes et de leurs œuvres serait aisée si l'appréciation était réalisée en termes absolus, et si elle conduisait à déterminer les qualités de l'artiste et la valeur de ses œuvres à partir d'une échelle univoque de mesure, à partir d'un ensemble stable de critères dépourvus d'ambiguïté. C'est précisément le contraire qui est vrai : l'originalité esthétique et la valeur artistique ne se mesurent pas autrement qu'en termes relatifs. ■

Extrait de la communication du 4 octobre 2017, Grande salle des séances

Illustration : Carl Schloesser (1832-1914), travail préliminaire pour *Beethoven à l'étude*, circa 1890.

Élection

Au cours de la séance plénière du mercredi 13 décembre 2017, l'Académie des beaux-arts a élu **Gérard Garouste** dans la section de Peinture, au fauteuil précédemment occupé par Georges Mathieu (1921-2012).

Peintre, illustrateur, décorateur et sculpteur français né en 1946, Gérard Garouste a étudié à l'École des beaux-arts de Paris dans l'atelier de Gustave Singier (1965-1972). Il expose pour la première fois à la galerie Durand-Dessert (1980), début de sa reconnaissance nationale puis internationale. Les origines de notre culture, l'héritage des maîtres anciens et les mythes sont au cœur de son œuvre. Son histoire propre est, elle, à la base de son travail de « démontage des images et des mots », de sa préoccupation pour les questions de l'origine, du temps et de la transmission. Ses toiles, faites d'associations d'idées, sont tour à tour inquiétantes et joyeuses, peuplées d'animaux parfois fantastiques et de différents personnages.

Gérard Garouste a réalisé des œuvres ou des décors pour le palais de l'Élysée, la cathédrale d'Évry, le théâtre de Namur, la salle des mariages du bel hôtel de ville gothique de Mons ou encore l'église Notre-Dame de Talant. En 1989, il réalise le rideau de scène du théâtre du Châtelet. Il a exposé dans le monde entier et est présent dans les plus grandes collections publiques (Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Museum Ludwig de Vienne). En 2009, dans *L'Intranquille : Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, coécrit avec Judith Perrignon, l'artiste livre un témoignage autobiographique qui connaît un immense succès. Des rétrospectives de son œuvre ont été organisées au Musée national d'art moderne (1988), à la Villa Médicis (2009), à la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence (2015) et au musée des Beaux Arts de Mons (2016). Depuis 2002, l'artiste est représenté par la Galerie Templon (Paris, Bruxelles).

Depuis 1979, Gérard Garouste vit et travaille entre Paris et la Normandie où il a fondé La Source, association d'action éducative et sociale d'aide aux enfants par l'art. ■ Photo Juliette Agnel

Page 1 et ci-contre : Auguste Renoir (1841-1919), *Ambroise Vollard*, 1908, huile sur toile, 82 × 65 cm. Portrait du marchand d'art (1866 -1939), qui observe une statuette d'Aristide Maillol. Institut Courtauld, Londres.

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

Suivez nous sur Facebook « academiebeauxarts » et Tweeter « AcadBeauxarts »

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Laurent Petitgirard

Bureau 2018

Président : Patrick de Carolis
Vice-président : Pierre Carron

Section I - Peinture

Pierre Carron • 1990
Guy de Rougemont • 1997
Yves Millecamps • 2001
Jean Cortot • 2001
Vladimir Velickovic • 2005
Philippe Garel • 2015
Jean-Marc Bustamante • 2017
Gérard Garouste • 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 Escaich • 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
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