

LA LETTRE
ACADEMIE DES
BEAUX-ARTS

L'UTOPIE



Éditorial

C'est alors que nous étions en pleine préparation de notre dossier sur l'Utopie, que nous avons appris la disparition du musicien, économiste et pédagogue vénézuélien José-Antonio Abreu, fondateur en 1975 du mouvement El Sistema.

On peut difficilement imaginer un meilleur exemple contemporain d'une démarche qui avait semblé parfaitement utopique lors de sa conception, à savoir faire sortir, par la musique, de l'exclusion, de la peur quotidienne et du manque d'éducation des centaines de milliers d'enfants vivant dans les zones les plus défavorisées du Venezuela.

Et plus encore, c'est le vecteur utilisé qui pouvait sembler irréaliste : l'orchestre symphonique avec son répertoire classique, romantique ou même contemporain.

L'abstraction a même été jusqu'à inventer des instruments en papier ou en carton destinés aux plus jeunes enfants pour, à la fois leur apprendre le vivre ensemble, les faire rêver de l'instrument réel qu'ils allaient recevoir un peu plus tard et remédier au fait que les moyens financiers ne permettaient pas de mettre à disposition, dès le plus jeune âge, l'instrumentarium nécessaire.

Plus de 40 années après sa création et après avoir convaincu tous les gouvernements qui se sont succédé depuis 1975, José-Antonio Abreu aura réussi, dans un pays de trente millions d'habitants, à initier à l'orchestre symphonique près de deux millions d'enfants, le fleuron de tous ces orchestres étant le désormais prestigieux Orchestre Simon Bolivar, dirigé par le magnifique chef Gustavo Dudamel.

Alors merci d'avoir rêvé, cher José-Antonio Abreu, et puisse votre exemple inspirer tous les grands responsables de notre monde.

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

numéro 87
été 2018

Éditorial • page 2

Réception sous la Coupole :

Bruno Barbey

• page 3

Exposition :

Palais de l'Institut de France

Prix de dessin Pierre-David Weill

Académie des beaux-arts

• pages 4 et 5

Dossier :

« **L'utopie** »

• pages 6 à 32

Actualités :

Hommage à Yves Boiret

Première finale nationale du concours

Eloquentia à l'Académie des beaux-arts

• page 33

Élections

• page 34

Réélection du directeur de la

Fondation Claude Monet - Giverny

• page 35

Communications :

« **Quand la surveillance rencontre la conversation... Nouveaux usages de l'image dématérialisée** »

Par **André Gunthert**

« **Paul Andreu : organiser la rencontre sur le papier de la peinture et de l'eau** »

« **Amazônia, une initiative pour la forêt amazonienne du Brésil** »

Par **Sebastião Salgado**

« **Bonheurs et malheurs de l'esthétique** »

Par **Marc Jimenez**

« **Entre art et science : le corps en mouvement** »

Par **Yvan Brohard**

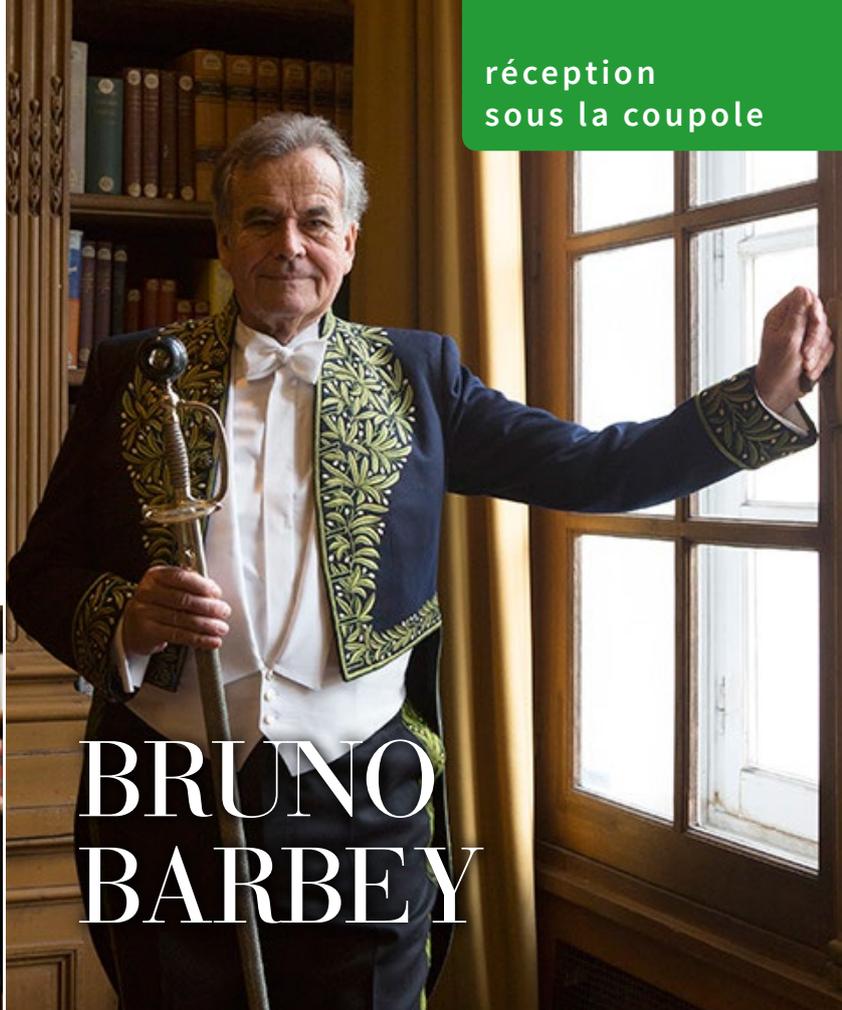
• pages 35 à 39

Colloque « Baudelaire et les arts »

Les académiciens

• page 40

Le 4 avril dernier, le photographe Bruno Barbey, élu membre de l'Académie des beaux-arts le 13 avril 2016 dans la section de photographie au siège créé par le décret du 23 décembre 2015, a été reçu sous la coupole de l'Institut de France par son confrère Alain Charles Perrot, membre de la section d'architecture.



BRUNO BARBEY

Né au Maroc, Bruno Barbey détient la double nationalité suisse et française. Il a étudié la photographie et les arts graphiques à l'École des arts et métiers de Vevey (Suisse). C'est avec l'idée de capter l'esprit d'une nation et de saisir par l'image le portrait des Italiens des années 60 que Bruno Barbey a réalisé un reportage en noir et blanc à travers l'Italie de 1961 à 1964. Ce travail, soutenu par Robert Delpire, lui a permis de rencontrer Marc Riboud et Henri Cartier-Bresson, et d'être ainsi coopté à l'agence Magnum dès l'âge de 25 ans. Au sein de Magnum, il a exercé tour à tour les postes de vice-président pour l'Europe de 1978 à 1979, de président de Magnum International de 1992 à 1995, et parallèlement à son travail d'auteur, il a photographié les grands événements historiques de notre époque. Revenant souvent sur les lieux de ses premiers reportages, parfois dix ou trente ans après, il saisit un monde en marche. Pour lui, la photographie se fait souvent travail de mémoire. Bruno Barbey est l'auteur d'une trentaine de livres, et a collaboré avec des auteurs tels que Jean-Marie Le Clézio, Tahar Ben Jelloun, Czeslaw Milosz, Jean Genet, Bernard Guetta, Philippe Tesson et Dom Moraes. En 1999, le Petit Palais à Paris a organisé une importante exposition de ses photographies prises au Maroc sur une période de trente ans. En 2016, la Maison Européenne de la Photographie à Paris a exposé une rétrospective de ses photos qui est régulièrement présentée, depuis, à travers le monde. À cette occasion Bruno Barbey a publié son livre *Passages* aux



éditions de La Martinière. Une soixantaine d'expositions de ses œuvres circule en France et à l'étranger. Bruno Barbey travaille aujourd'hui presque exclusivement en couleurs et ses photographies font partie de nombreuses collections de grands musées internationaux. Il prépare actuellement un nouveau livre sur la Chine de

1973 à 2018, de la Révolution culturelle à nos jours, et termine également un nouvel ouvrage sur Mai 68 en collaboration avec l'écrivain Philippe Tesson.

Extrait du discours prononcé par Alain Charles Perrot :

“ Mai 68, de retour à Paris après un long voyage en Asie du sud-est, vous êtes parmi le petit nombre de photographes qui va couvrir les événements. Vous vous engagez pour ces idées aux côtés de Louis Malle, Alain Resnais, Jean-Luc Godard. La télévision et les médias étant tous en grève, ces photos auront une importance exceptionnelle pour apporter l'information en province. Avec votre ami Chris Marker, vous les diffuserez en inventant le concept du Cinetrack.

En 1973, le président Pompidou est le premier chef d'état occidental à se rendre en Chine. Vous l'accompagnez et obtenez, fait extraordinaire, l'autorisation de prolonger votre visa. Vous rencontrerez le président Chou En Lai et Madame Mao et rapporterez des clichés, aujourd'hui rares et précieux, de cette époque, les gardes rouges en Chine ayant détruit toutes les photos. Après avoir connu la révolution culturelle, vous ne cesserez de retourner en Chine, témoin de l'évolution du pays et du mode de vie de ses habitants. Toujours en vous attachant à la poésie de l'instant. » ■

En haut : Patrick de Carolis, président de l'Académie en 2018, était entouré par le photographe Bruno Barbey, à droite, et l'architecte Alain Charles Perrot, à gauche.

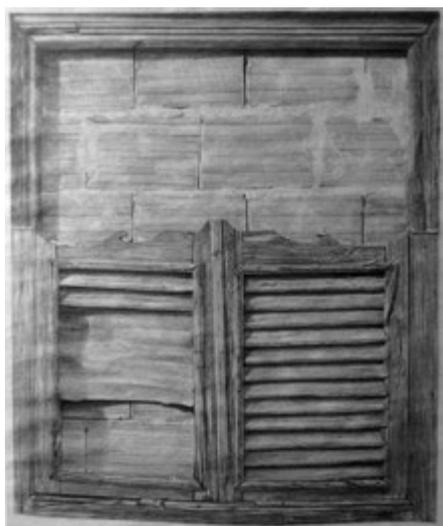
Au centre : Gérard Caussé, altiste, a interprété, au cours de cette cérémonie, le *Prélude* de la *Sixième Suite*, le *Prélude* et la *Courante* de la *Première Suite* de Jean-Sébastien Bach (transcription pour alto).

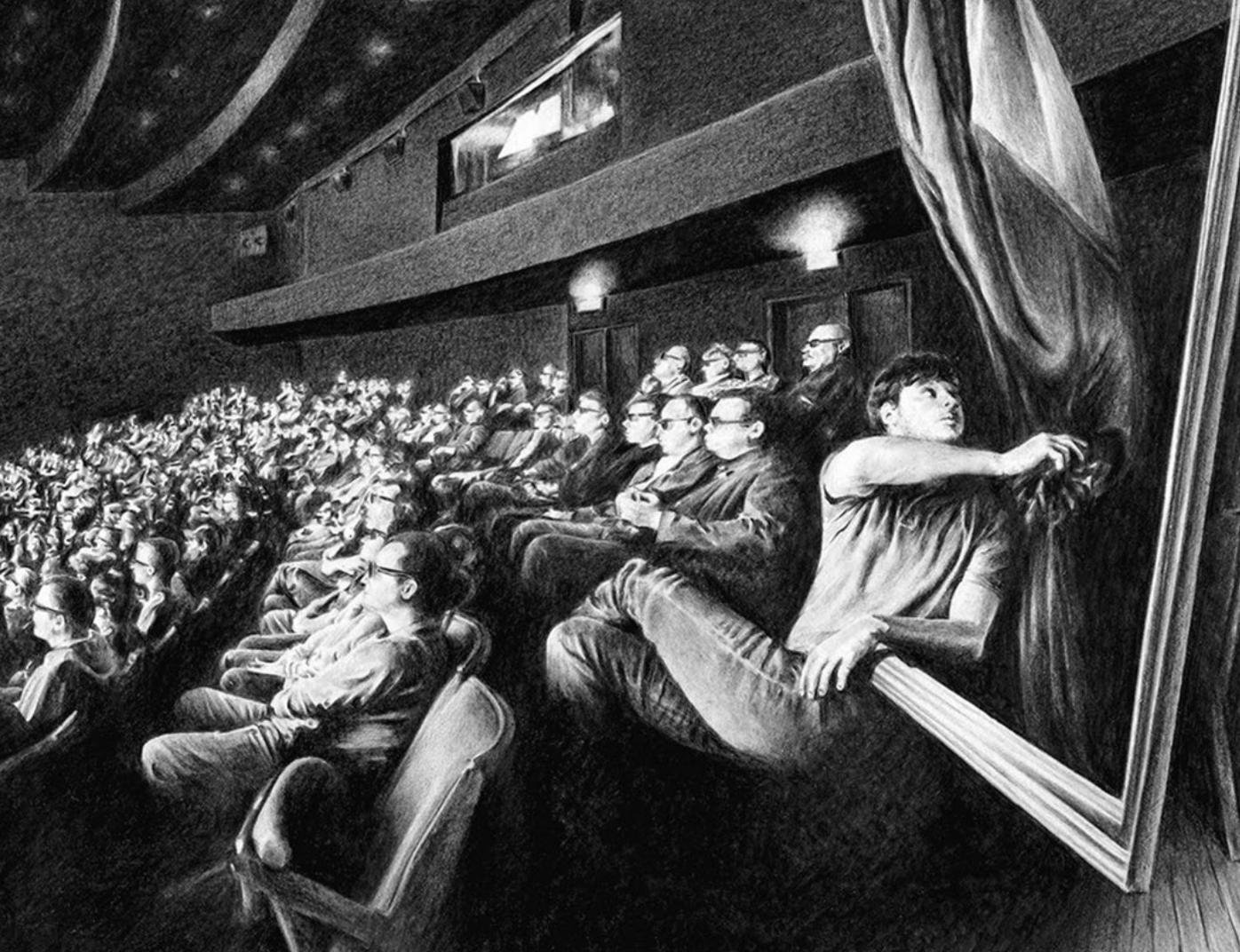
Photos Juliette Agnel

Palais de l'Institut de France

PRIX DE DESSIN PIERRE DAVID-WEILL ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Créé en 1971 par Pierre David-Weill, membre de l'Académie des beaux-arts décédé en 1975, ce prix est destiné aux artistes de moins de quarante ans et encourage la pratique du dessin, geste fondamental de la création artistique. Le jury composé des membres des sections de peinture, sculpture et gravure de l'Académie a sélectionné, aux côtés des trois lauréats et des trois mentions, 32 candidats pour participer à l'exposition qui a eu lieu cette année dans le cadre de la Semaine du Dessin à Paris, organisée par le Salon du Dessin, du 10 au 25 mars dernier.





Le Prix de Dessin Pierre David-Weill - Académie des beaux-arts a été attribué, cette année, à Clément Fourment (premier prix), Audrey Casalis (deuxième prix) et Coline Cassagnou (troisième prix). Trois mentions ont été décernées à Sarah Navasse Miller, Maud Maffei et Justin Weiler. La dotation du concours a été revalorisée cette année grâce au soutien renouvelé de Michel David-Weill, mécène du Prix et membre de l'Académie : le premier prix est doté de 8 000 euros, le deuxième prix de 4 000 euros et le troisième prix de 2 000 euros.

Clément Fourment est né en 1992. Après des études d'arts appliqués et plusieurs expériences dans des studios de graphisme et d'illustration, il se lance dans l'élaboration d'un carnet dépliant long de 4 mètres 70. Son travail se base sur le noir poussé à son paroxysme. L'ambiance du dessin oscille entre rêve et réalité, où le temps et l'espace se confondent. Plus récemment et afin d'élargir sa pratique, il utilise un nouveau moyen d'expression, la gravure en taille douce.

Née en 1989, **Audrey Casalis** est diplômée de l'École nationale supérieure des arts décoratifs dans le secteur de l'image imprimée. Elle a depuis travaillé en tant que graphiste et enseigné l'art dans plusieurs établissements supérieurs. Son travail se lit comme un journal intime : c'est une recherche sur l'évolution des ressentis humains. En utilisant la pierre noire comme unique médium, elle joue sur l'opposition entre ombre et lumière.

Designer textile, née en 1990, **Coline Cassagnou** travaille essentiellement au sein d'ateliers d'ennoblissement textile. Elle a enseigné le dessin dans une école privée de mode. Ses dessins présentés au Prix David-Weill mettent à l'honneur quelques détails pittoresques de Lisbonne, ville millénaire, en hommage au film éponyme de Wim Wenders dans lequel des fragments sonores et visuels sont captés par divers procédés.



Sarah Navasse-Miller est née en 1985 dans une famille de maîtres verriers. Forte d'une maîtrise en histoire de l'art, elle décide de s'investir pleinement dans sa pratique plastique personnelle et obtient son *Masters of Fine Arts* à l'American University (Washington DC) en 2011. Après un séjour à la Casa de Velázquez à Madrid, elle travaille aujourd'hui à Paris.

Maud Maffei est née en 1983. Diplômée de la villa Arson (2010), du master 2 de philosophie de l'université de Paris Nanterre (2011), elle est docteur en histoire de l'art et esthétique (2016) de l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et de la Freie Universität Berlin.

Artiste plasticien né en 1990, **Justin Weiler** vit et travaille à Nantes. Il est diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (2017). ■

Ci-dessus : Michel David-Weill, au centre, Patrick de Carolis et Érik Desmazières recevaient les jeunes lauréats, salle Comtesse de Caen, lors du vernissage de l'exposition, le 14 mars 2018. Photo Juliette Agnel



Georges Méliès (1861–1938), *Le voyage dans la lune*, 1902, film, 16 minutes.
Image extraite de l'unique copie couleur, peinte à la main par Georges Méliès, existant encore.



L'UTOPIE

Quels sont les chemins qui entraînent
la création artistique à explorer
ses propres frontières ?
Entre développement technologique
et bouleversement des sociétés,
il convient de s'interroger sur les
formes de l'utopie dans le domaine
des arts, hier, aujourd'hui et demain.



PROPHÉTIE ET UTOPIE

Par **André Vauchez**, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres

Née au début du ^{xvi}^e siècle avec Thomas More, l'utopie se présente d'abord comme un genre littéraire qui situe dans une région imaginaire un endroit improbable où devrait se réaliser l'aspiration humaine à la félicité, ce qui permet aux auteurs qui s'en réclament de fustiger au passage les absurdités et les injustices des sociétés de leur temps. Mais, quand elle tentera de parvenir à cette cité du bonheur, l'humanité devra d'abord passer par diverses étapes, parfois violentes : à partir de la fin du ^{xviii}^e siècle, la pensée utopique a inspiré des révolutions politiques et sociales, mais aussi des mouvements poétiques, scientifiques et artistiques, en particulier dans le domaine de l'architecture. Selon les cas simple jeu intellectuel ou projet ambitieux visant à réformer le monde réel, l'utopie a souvent servi de programme et de langage au monde moderne dans l'expression de son aspiration à un monde meilleur.

L'utopie comme genre littéraire spécifique apparaît avec la modernité, c'est-à-dire la forme moderne de l'État et de la société qui s'est mise en place en Europe occidentale au début du ^{xvi}^e siècle. Auparavant, depuis le monde antique jusqu'à la fin du Moyen Age, c'est le prophétisme sous ses diverses formes qui en a tenu lieu. Dans la Bible, on voit certains chefs du peuple hébreu, qui avaient reçu un pouvoir charismatique d'en haut, perdre leur capacité de prophétiser quand leur volonté de puissance finissait par prévaloir sur la dimension religieuse de leur autorité. Le relais était pris alors par des personnages issus du peuple et inspirés par Dieu, comme les obscurs Eldad et Medad qui furent dénoncés à Moïse par les anciens d'Israël pour avoir prophétisé, mais le patriarche refusa de prendre des sanctions contre eux. À partir de ce moment on voit se développer dans l'Ancien testament un prophétisme axé fondamentalement sur la contestation du pouvoir politique et sacerdotal dominant, de la part de personnes étrangères au système, capables de lire les signes des temps au-delà des apparences et n'hésitant pas à s'élever contre les violations de l'Alliance de la part du pouvoir en place. Au nom de Dieu dont ils prétendaient faire entendre la voix, ces

personnages, d'Isaïe à Jérémie et Zacharie, se sont élevés contre l'ordre politique et social de leur temps en condamnant son injustice et ont cherché à ouvrir un chemin de rédemption et de paix pour le peuple juif [...]

Le passage de la prophétie à l'utopie est marqué par la rédaction du *Prince* par Machiavel en 1512-13 et de l'*Utopia* par Thomas More en 1516. Cette coïncidence n'est pas fortuite : *Le Prince* constitue en effet la première expression théorique de la conception moderne de l'État et de la politique, après l'éclatement de la chrétienté médiévale. L'utopie peut naître seulement quand, avec le passage à la modernité, s'affirme l'idée que l'ordre politique n'est pas immuable (plus tard, on parlera de révolution) et qu'il est possible non seulement de projeter une société alternative par rapport à la société existante, mais aussi, le cas échéant, de la réaliser *hic et nunc*, comme tentèrent de le faire en 1527 Thomas Münzer et les paysans allemands révoltés contre l'ordre féodal. Dans le monde demeuré fidèle à l'église catholique après la Réforme protestante, le désir de créer ici-bas une société fondée sur les valeurs évangéliques allait également pousser des religieux – Franciscains, Dominicains, et plus tard Jésuites – à partir vers les « terres promises » du Nouveau Monde pour y construire le royaume du Christ et tenter de transformer l'utopie en réalité, loin de la corruption de la vieille Europe. Balzac disait que « l'espoir est une mémoire qui désire ». Cette définition convient parfaitement pour la prophétie, qui se réfère à une histoire sainte. Elle vaut moins pour l'utopie, qui ne se définit pas comme la nostalgie d'un paradis perdu mais s'enracine dans la trame de l'histoire profane et se confronte à ses divers aspects pour se demander, à la lumière de la raison, à quelles conditions et selon quel processus ce monde pourrait retrouver la concorde et la paix. ■

Extrait des actes du colloque « Penser l'Utopie » organisé par l'Académie des inscriptions et belles-lettres et la Fondation internationale Balzan, le 20 janvier 2017.

J'ai, envers les images séductrices des utopies urbaines reproduites sans analyse critique par les médias, plus qu'une réserve lorsque je perçois dans ces publications l'ignorance volontaire des problèmes immédiats de la ville contemporaine, le pas de côté pour ne pas évoquer les défis qu'elle pose à ceux qui ont la charge d'en imaginer le devenir.

Il me plaît de citer ce propos de Rudy Ricciotti « ... façonner le réel, c'est ça le romantisme, échapper à l'utopie, puisque c'est elle le cauchemar, seule la transformation du réel est le grand projet révolutionnaire ».

Pourtant ce désir d'utopie s'inscrit dans le cerveau des architectes au cours de leurs premières années d'études lorsqu'ils découvrent les projets des « architectes révolutionnaires » : la Saline royale de Chaux, conçue et en partie réalisée par Claude Nicolas Ledoux, le cénotaphe de Newton par Étienne Louis Boullée, les restitutions d'une Rome rêvée par Gian Battista Piranesi, et plus avant, aux origines de l'urbanisme, ce premier plan de ville à la géométrie idéale et épurée longtemps attribué à Hippodamos de Millet, on sait aujourd'hui que d'anciennes colonies grecques en portèrent trace antérieurement.

Les architectes aiment illustrer les utopies sociales des philosophes ou pousser eux-mêmes des portes secrètes, explorer ces mondes imaginaires qui les habitent et leur donner corps dans des dessins évocateurs. Ils échappent ainsi, un instant, à la rationalité des projets qu'ils doivent, dans le temps présent, mener à bien. S'ils s'autorisent à rêver, c'est parce qu'ils savent, comme l'écrivait Françoise Choay, dans son ouvrage *Urbanisme, Utopies et Réalités*, « ... que malgré la prétention des théoriciens, l'aménagement des villes n'est pas l'objet d'une science rigoureuse. Bien plus l'idée d'un urbanisme scientifique n'est qu'un mythe de la société industrielle... ».

Je n'évoquerai que quelques cités idéales conçues au xx^e siècle par les architectes. Je n'aborderai pas les concepts d'organisation sociale et urbaine imaginés, parfois appliqués, par des penseurs, philosophes ou écrivains du xix^e siècle, l'un des plus féconds dans ce domaine.

Il me faut pourtant en citer quelques-uns parmi ces derniers : Robert Owen (1771-1858) et sa New Harmony, Étienne Cabet (1788-1856) et sa capitale Icara, Charles Fourier (1772-1837) et sa « Ville de la sixième période », Jules Verne (1828-1905) et Franceville dans les *Les cinq cents millions de la Begum* ou encore Hebert-Georges Wells (1866-1946) et sa Cité de l'espace.

Parce que je m'interroge sur l'utilisation parfois abusive du terme « utopie », je ne distinguerai pas, parmi les villes idéales d'architectes, celles qui sont restées dans les cartons de leurs auteurs et celles qui ont été réalisées en tout ou partie.

Toutes les utopies urbaines dessinées aux xix^e et xx^e siècles s'inspirent d'un modèle progressiste et d'une esthétique moderne à l'exception de celle théorisée par Camillo Sitte, architecte et directeur de l'École impériale et royale des arts industriels de Vienne. Le Corbusier écrira férocelement qu'elle était « ... le passé au petit pied, le passé sentimental, la fleurette un peu insignifiante au bord de la route. Ce passé n'était pas celui des apogées, c'était celui des accommodements. »

Je relève que ces cités d'architectes expriment, sauf une exception des années soixante dont je parlerai après, une vision positive et lumineuse de la ville future si loin des univers obscurs et oppressants filmés par les cinéastes, Fritz Lang pour *Metropolis* ou Jean-Luc Godard pour *Alphaville*.

Au début du xx^e siècle – de 1901 à 1904 –, Tony Garnier, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, projette « Une cité industrielle », dont il dit dans l'introduction de son ouvrage qu'elle est « une imagination sans réalité mais qui est l'illustration de ces futures villes neuves dont la plupart seront fondées pour des raisons industrielles ». C'est, avant la Charte d'Athènes, le premier manifeste de l'urbanisme progressiste, écrira Françoise Choay. Durant la crise économique de 1929, Frank Lloyd Wright imagine « Broadacre ». Critiquant la verticalité congestionnée, inesthétique et antiscientifique des villes, il aborde la question politique de la libre disposition du sol afin que le paysage devienne un élément fondateur de la nouvelle cité. Il écrit : « Broadacre sera édifiée... dans un climat de sympathie avec la nature... ».

Le Turinois Paolo Soleri projette en 1955, grâce à une subvention de l'université d'Arizona, « Mesa city », une ville utopique, verticale, haute et dense, première représentation de la ville organique évoquant l'univers structural d'Antonio Gaudi, ville écologique dont les mégastructures sont conçues pour capter l'eau, le vent, l'énergie cosmique.

Au cours de mes études, dans une vision écologiste anticipatrice, j'inverse le terme de « Cités jardin » et j'imagine des « Jardins Cités » formés de collines végétales habitées, parcourues de réseaux troglodytes.

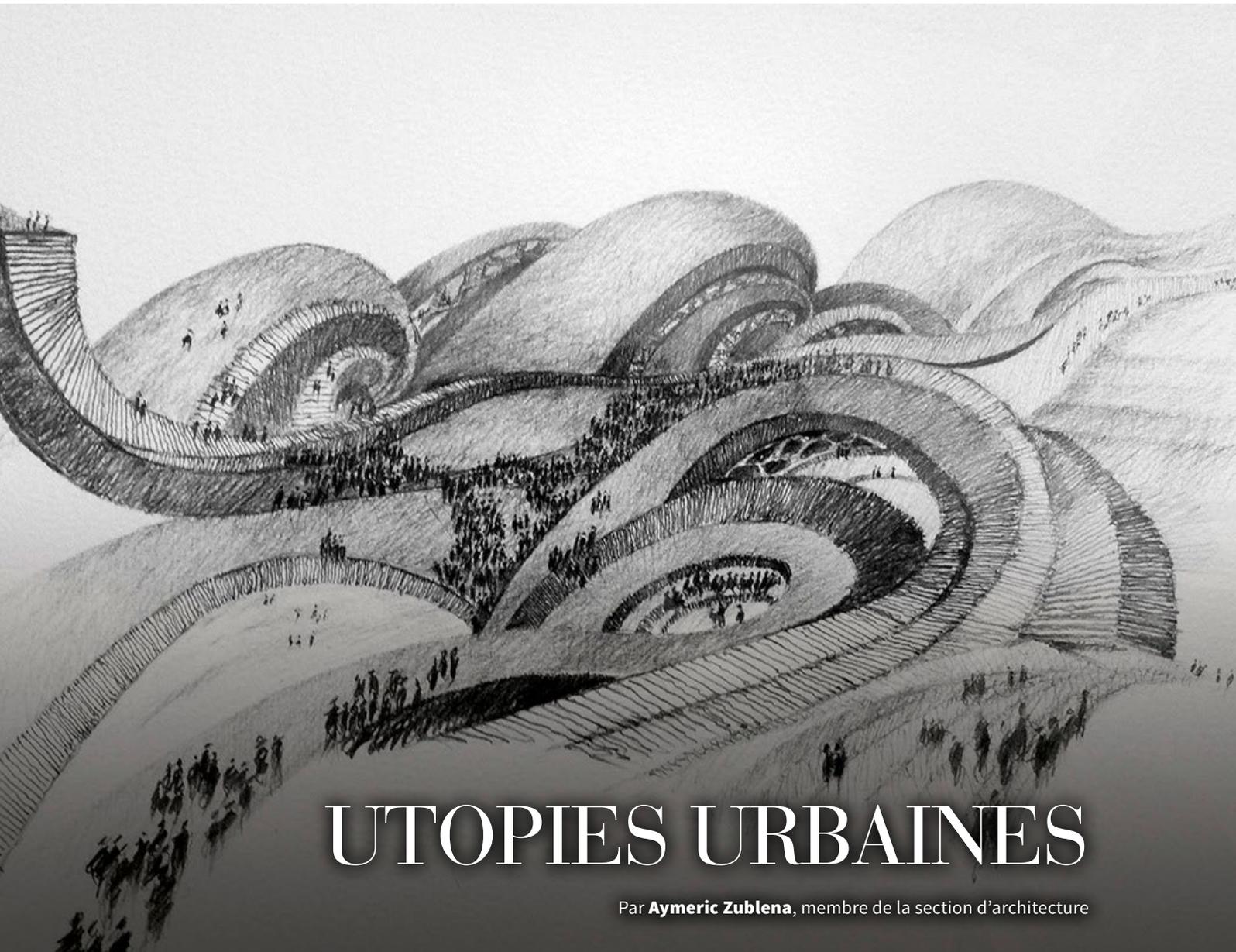
Le rapport à l'océan, dont la Fondation Jacques Rougerie fera l'un des axes de recherche de jeunes architectes et ingénieurs, est abordé en 1959 par Paul Maymont avec son projet de ville flottante « Thalassa », en 1966 par Jacques Ringuez dans « l'île artificielle », thème cette année-là du Grand Prix de Rome.

La dimension techniciste de la cité future apparaît en 1959 dans « la Ville spatiale » de Yona Friedmann, dans les années soixante avec les dessins de Claude Parent pour sa « Ville oblique » et les recherches d'Archigram, groupe de six architectes réunis autour de Peter Cook. Ceux-ci imaginent des mégastructures urbaines, des cités en réseaux, des villes gonflables ou mobiles comme la « Walking City » de Ron Heron, lointain rappel de la « Maison

À droite : Claude Parent (1923-2016), mine de plomb.

Membre de l'Académie des beaux-arts, élu en 2005, l'architecte avait couché sur le papier, entre 2002 et 2009, quelques-unes de ses visions anti-conformistes et poétiques de cités futures : « Déroulons à la surface de la planète Terre d'immenses praticables, en forme de rubans continus, qui assureront le déplacement permanent de l'humanité en marche. »





UTOPIES URBAINES

Par **Aymeric Zublena**, membre de la section d'architecture

sur roues » de Leon Battista Alberti. En 1964, Jean Claude Bernard dessine « La ville totale » vision plastique et sculpturale de l'enchevêtrement urbain.

Auroville, près de Pondichéry, ville mystique dessinée en 1968 par Roger Anger à la demande de Mira Alfassa, dite « La mère », pour accueillir une communauté vivant sous les préceptes de Sri Aurobindo, s'organise « autour d'un point d'attraction magnétique qui symbolise son message, le grand temple sanctuaire le « Matrimandir » au centre de la vie spirituelle ». *Le Monde* dans un article récent parle d'une utopie en pente douce au développement très lent.

J'ai dit plus haut que toutes ces cités utopiques expriment une vision optimiste de la vie urbaine future, « Superstudio » rompt avec cette attitude. Ce groupe né à Florence en 1966 réunit six architectes autour d'Adolfo Natalini et Cristiano Toraldo di Francia. Il dresse un réquisitoire radical contre toute l'utopie collective considérant « ... qu'il faut rejeter l'urbanisation des villes... parce qu'elle est la formalisation des divisions sociales injustes actuelles » et imagine par ironie des dystopies, « Les Villes absurdes » telles que La Ville Colimaçon, New York sur cerveaux, la Cité des Demi sphères, la Cité Barnum, etc.

L'application de l'Intelligence Artificielle aux déplacements urbains n'a pas suscité, à ma connaissance, de projets utopiques,

sauf en quelques bandes dessinées. Pourtant la robotique, la conduite automatique généralisée, les drones-taxis autonomes auront des conséquences profondes sur la forme de la ville, l'accès aux bâtiments, leur architecture, l'emprise et l'organisation des réseaux de voiries, la réduction ou peut être même la disparition des aires de stationnement dévoreuses d'espace.

Des villes, que l'opinion considéra un temps irréalistes, sont sorties de terre et se sont développées bien au-delà des prévisions d'origine : Chandigarh décidée en 1947 par Nehru, imaginée par Le Corbusier, Brasilia voulue en 1956 par Kubitscheck, conçue par Lucio Costa, magnifiée par les réalisations d'Oscar Niemeyer. Elles sont les utopies réalisées du xx^e siècle.

À l'aube du nouveau siècle, Masdar City est une écocité de l'Émirat d'Abou Dabi projetée par Norman Foster. Ce projet ambitieux, symbole urbain du développement durable, sera-t-il mené à son terme, ou restera-t-il comme Auroville une utopie inaboutie, le songe inachevé d'une ville au taux « zéro carbone » ?

Les utopies sont parfois, d'après Alphonse de Lamartine, « des réponses prématurées ». ■



UTOPIES MUSICALES, LITTÉRAIRES, SCIENTIFIQUES ET INTELLECTUELLES : CONSTRUIRE SES RÊVES

Par **Adrien Goetz**, membre libre

Mayvonne de Saint-Pulgent, présidente de la Fondation des Treilles, correspondante de l'Académie des beaux-arts, dans la préface qu'elle a donnée à *Modernes Arcadies*, monumental ouvrage qui peut se lire avec émerveillement comme un atlas des utopies – le lecteur traverse la Belgique, l'Italie, la Serbie, la Californie, la Catalogne... – insiste sur la dimension abstraite qui a présidé à l'édification de ces « îles de la pensée » selon le mot de Michel Serres, bâties n'importe où hors du monde, pour l'idéal. Elle pense bien sûr, en premier lieu, à la Fondation des Treilles qui avait accueilli le colloque dont est sorti cet ouvrage foisonnant. Construction mentale, voulue par Anne Gruner-Schlumberger dans le haut-pays du Var, les Treilles sont une bibliothèque posée dans un paysage, avant d'être le dernier chef-d'œuvre de l'architecte Pierre Barbe et une création du paysagiste Henri Fisch, dessinateur, avec José Luis Sert, des jardins de la Fondation Maeght. Les collines évoquent celles de l'Arcadie de Poussin, les cyprès et les oliviers semblent depuis toujours entourer les petites maisons, rien ne trouble le calme de la terrasse : ce domaine est une fiction, il est totalement modelé, façonné, construit, mais surtout, chaque année, il permet la publication de livres aux sujets très nouveaux, dans tous les domaines scientifiques. Aux Treilles, se réunissent des biologistes, des mathématiciens, des historiens de

l'art et des écrivains, on y croise Jean Clair, Cédric Villani – pour le mémorable colloque intitulé « Mécanique statistique des particules autogravitantes » – Robert Kopp, Laura Bossi ou Jean-Baptiste Minnaert – qui consacra à Pierre Barbe une monographie pionnière en 1991. Pour ce professeur d'histoire de l'architecture à la Sorbonne, la force de Barbe, rare architecte à avoir vu, comme Le Corbusier, un de ses édifices classé de son vivant, est d'être parvenu à une forme d'invisibilité : « Les architectures de Barbe montrent une réticence à paraître, une délicate et savante fadeur. Ce dernier terme a en Occident une connotation péjorative, dont auraient souri les lettrés taoïstes pour qui la fadeur est l'élégance ultime. », La villa Kérylos, à Beaulieu-sur-Mer, avait été une de ces utopies savantes, voulue par Théodore Reinach pour donner corps à son rêve grec en plaçant, avec l'aide du génial Emmanuel Pontremoli, une bibliothèque parmi les rochers, devant la mer. Le château d'Abbadia, dont traite Viviane Delpuch, est pour Antoine d'Abbadie une manière de ressusciter, grâce à Viollet-le-Duc et à Duthoit, les fantômes de l'Orient. Sa maison est un laboratoire, où s'opère la fusion du style néo-gothique du château de Roquetaillade, des souvenirs de l'Éthiopie et des délires dont est parfois capable l'Académie des sciences quand elle passe les portes du rêve.



Située à Beaulieu-sur-Mer, dans les Alpes-Maritimes, au pied des monumentales falaises d'Èze, la villa Kérylos est un véritable hommage à la civilisation grecque. Concrétisation du rêve de Théodore Reinach (1860-1928), archéologue et homme d'État français, cette reconstitution d'une demeure de la Grèce antique fut construite par l'architecte Emmanuel Pontremoli, entre 1902 et 1908.

Photos Alamy



À Arnaga, dont traite Claude Laroche, c'est l'œuvre d'Edmond Rostand qui devient édifice : le style basque n'est qu'un prétexte. Tournaire, grand prix de Rome, en fait la maison de Cyrano et de Chantecler – comparable au Vittoriale, création de Gabriele d'Annunzio qui efface, dans les brumes du lac de Garde, toute frontière entre littérature et architecture.

La villa Noailles de Robert Mallet-Stevens était ainsi un « château » pour l'avant-garde, l'expression d'une pensée moderne et minimale, décor d'une autarcie élégante et scandaleuse. Placer un orchestre, des pianistes, des chanteurs au cœur de la forêt : tel est le propos, très audacieux lui aussi, de la « chapelle musicale » construite grâce à la reine Elisabeth de Belgique à Argenteuil, non loin de Waterloo. Alice Verlaine Corbion retrace l'histoire de ce lieu préservé, dédié à l'excellence, qui n'a cessé de grandir et où ont rivalisé tant de virtuoses. Maurice Culot s'attache à décrypter des dessins d'Eliel Saarinen, porteurs d'un esprit de liberté en Finlande à la fin du XIX^e siècle : l'invention *ex-nihilo* d'un style national, contre l'oppression, n'est-il pas la plus délirante et la plus belle des démonstrations patriotiques ?

Katia Pecnik décrit le village de Küstendorf, érigé par le réalisateur serbe Emir Kusturica non loin des lieux de tournage de *La vie est un miracle*. Le cinéma et l'écologie sont à la source de ce monde imaginaire, réel pourtant, dont on ne sait s'il est un éloge de la tradition ou un message pour l'avenir.

On croise dans ce livre, jalonné de rencontres inattendues, les « trois demeures philosophales » dont parle William Pesson, la quinta da Regaleira à Sintra qui enchantait déjà Paul Morand, le très méconnu château des Avenières entre Annecy et Genève avec ses mosaïques divinatoires et le fascinant domaine de l'abbé Saunières de Rennes-le-Château, sans doute le lieu au monde sur lequel le plus de bêtises ont été écrites. On ne s'étonne pas d'y retrouver les châteaux de Louis II de Bavière, qui sont d'abord des délires musicaux, mais qui s'attendrait à compter au nombre de ces arcades le *Merzbau* de Kurt Schwitters, « cathédrale de la misère érotique » selon Marc Dachy et le parc à thème abandonné de Felifonte dans le Mezzogiorno, une folie du début du XXI^e siècle qu'on peut visiter déjà comme la ruine oubliée d'une très ancienne civilisation. Tous ces sites ont en commun d'être nés d'une idée, de rendre visibles et visitables des abstractions, châteaux de la déraison ou temples de l'intelligence.

Ce livre collectif a été dirigé par Maurice Culot, historien de l'architecture et architecte, et par son vieil ami Bruno Foucart, professeur d'histoire de l'art à la Sorbonne, qui s'est tant battu pour réhabiliter Viollet-le-Duc et les créateurs des années 1930. Bruno Foucart, qui fut durant de longues années, pour l'Académie des beaux-arts, le directeur scientifique de la Bibliothèque Marmottan, vient de s'éteindre. C'est la dernière fois que son nom apparaît sur la page de garde d'un livre et ses lecteurs fidèles, qui aimaient ses fulgurances et le génie qui le poussait sans cesse à penser à contre-courant, n'ouvriront pas sans émotion ce recueil de rêves et d'inventions qui occupa les derniers mois de sa vie. ■

À lire : Collectif, sous la direction de Maurice Culot et Bruno Foucart, *Modernes Arcadies*, coordination éditoriale de William Pesson, A. A. M. Éditions-Fondation des Treilles.

L'UTOPIE EN MATIÈRE D'ART

Par **Pierre Carron**, membre de la section de peinture

« *Il dit et la chose arrive / Il ordonne et elle existe* »¹

Le mirage, l'illusion, les nouvelles technologies, la remise à l'ordre du jour du chantier robotisé du mythe de Babel... Mais les arts dans tout cela depuis que la page est tournée, que sont-ils devenus ?

Qu'entreprendre aujourd'hui pour donner un avenir au contemporain, à un art qui se veut à la fois un début et une fin ?

Le projet de l'art, comme celui de l'académisme au sens traditionnel, n'est-il pas devenu plus que jamais utopique ? L'artiste aujourd'hui comme celui d'hier est confronté, à des degrés divers, à des problématiques liées au projet même de l'art : la nécessité de se dépasser pour accéder à cet « au-dessus de l'homme » qu'exige la création artistique. Rares sont ceux qui parviennent à cet état, ils sont alors qualifiés de génie et reconnus comme disposant d'un pouvoir, celui de procréer des êtres en transposant la chair dans la pierre, en imaginant des gestes poétiques, de trouver dans le plan d'un espace mental la profondeur... peindre l'air, inscrire le mouvement dans le silence d'une certaine immobilité, transposer de millimètre en millimètre les moindres détails du corps afin d'obtenir en surface de volume l'épiderme souhaité.

J'ai choisi deux chefs d'œuvre : les *Esclaves* de Michel Ange conservés au musée du Louvre. La thématique, parallèlement à la taille directe avant que l'œuvre ne soit sa réalisation, reste improbable comme la technique dont il est question ici, sans retour. L'exemple jumelé des deux esclaves m'apparaît comme un défi et comme la stratégie privilégiée pour accéder à un espace mental, où le projet de l'œuvre d'art deviendrait possible, où le rêve pourrait prendre corps, où les limites seraient abolies : un Jardin des délices, où ce qui paraît impossible devient possible après avoir échappé à l'oubli, et devenir un chef d'œuvre inspiré à un homme qui franchissant ses limites parvient à son génial dépassement. En présence des deux *Esclaves* de Michel Ange, selon l'intitulé : l'un révolté, l'autre mourant, je m'interroge dans un premier temps sur ces créatures surdimensionnées, sur le processus de leur mise en place, de surcroît à partir d'une pratique sans



repentir : la taille directe. Et aussi sur les secrets qui ont présidé à ce type d'émergence : d'où venaient cette prémonition, cette capacité à désigner à flanc de montagne les blocs de marbre où sommeillaient, tels des fossiles, ces deux géants, les éveiller alors en les séparant de leur empreinte, suspendre le geste, réinventer la morphologie, transposer la chair, ce pouvoir particulier de deviner à travers le bloc l'œuvre à venir ? Enfin j'interpelle l'énigme sous l'angle particulier d'une certaine forme de résurgence d'un monde antique qui semblait s'être achevé quelques siècles plus tôt, qui avait produit tant de chefs d'œuvre en prenant appui sur une thématique mythologique où le monde des dieux et celui des hommes n'étaient pas étranger l'un à l'autre. Une vision de l'uni-



vers où, tout règne confondu, tout pouvait se jouer, l'éloge de la beauté dans les déchirements, l'effroi, le délectable, l'atroce qu'il fallait mettre en images afin de rendre visible par l'art l'invisible, effectuer ce passage des ténèbres à la lumière.

Considérons l'utopie sous l'angle particulier des beaux-arts, comme l'un des moyens majeurs susceptibles de donner corps au rêve de l'artiste. Le poète Francis James l'exprime avec les mots : « Je voudrais poser sur elle avec dévotion le parfum d'une couleur qui n'aurait pas de nom ».

Songeant à l'utopie, l'art lui-même n'en serait-il pas une représentation ? En effet, avant que l'œuvre ne soit, pour l'auteur aussi bien que pour le spectateur à venir, tout peut porter à croire qu'elle est

irréalisable, pour des raisons pratiques certes, mais également pour celles qui tiennent aux limites de l'homme confronté à un projet qui le dépasse et que par une certaine forme de transcendance il réalise contre vents et marées, une position qui pourrait se résumer ainsi : entreprendre en dépit de... « Il allait jusqu'à prétendre qu'il était fou de croire que dans les arts ou les sciences la création est un acte libre de la volonté, car l'enthousiasme nécessaire à cette création ne vient pas de nous, il est produit en nous par l'action de quelque principe supérieur qui nous est étranger » (in *L'Homme au sable*, E.T.A.Hoffmann²).

Lorsque Michel Ange parle de sa pratique de la taille directe, ne dit-il pas qu'il ne fait que délivrer l'ange enfermé dans la pierre ? Comment, à partir de cette déclaration, en revenir au principe supérieur qu'évoque Hoffmann qui centre son œuvre sur une certaine forme d'utopie : Olympia, mécanique dotée toutefois de véritables yeux arrachés à un enfant ?

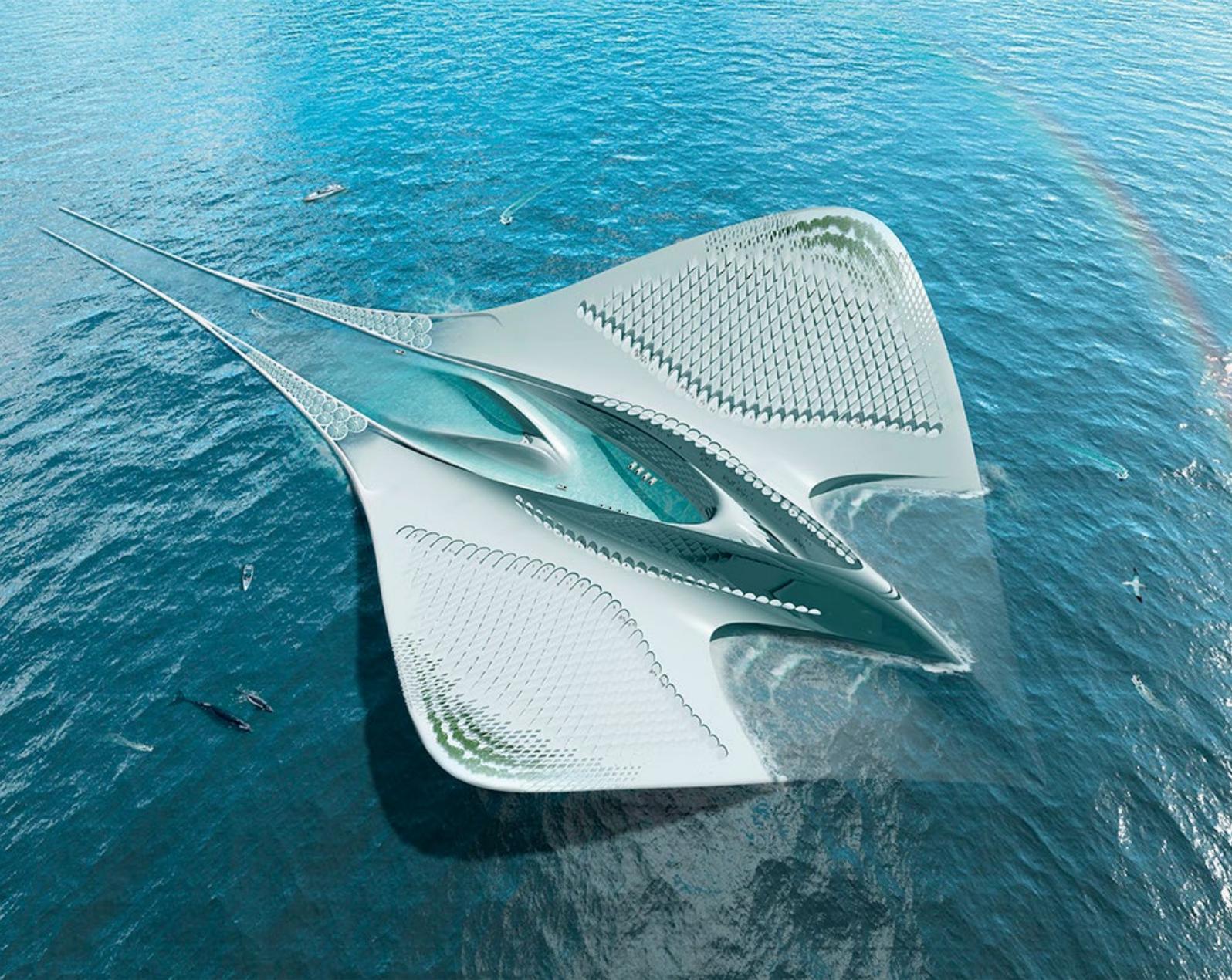
L'utopie pour le sculpteur, l'auteur des esclaves, ne tient-elle pas à ce désir ancestral d'idéaliser le geste entrevu ? Mais pour ce faire il faut un acte, et cet acte n'est autre que, selon Michel Ange, de disposer du pouvoir de deviner dans le bloc de marbre l'œuvre à venir, réveiller les deux esclaves débarrassés de leur gangue qui les paralysait, les enserrer dans l'air respirable qu'ils dessinent, suspendre leur geste, les placer à la vue de tous dans le silence d'un hors-du-temps, deux géants aussi inutiles qu'indispensables, deux figures emblématiques qui occupent désormais dans l'espace de la mémoire la place qui leur revient, non pas seulement celle de reliques d'un temps révolu, mais plutôt sous un autre angle : celui d'une présence susceptible d'engendrer des imaginaires pour l'avenir.

Bien davantage qu'une simple réflexion sur ce que représente l'utopie comme moyen et méthode pour atteindre, en dépit de tous les obstacles, l'objectif : l'impérieux désir de l'art.

En relisant ces lignes j'ai conscience du peu que je tente de dire sur l'utopie, sans doute en raison qu'elle n'est pour moi qu'un moyen et non une fin. Sans doute également, j'ai voulu en choisissant Michel Ange, les *Esclaves* du musée du Louvre, opposer une production emblématique, prodigieuse, aux prétendues créations d'aujourd'hui. En écho et pour conclure, une question : quelle était la nature de l'utopie durant les grandes époques de création en regard des utopies qui animent notre temps : espoir ou désespoir ? Une conclusion sous forme d'interrogation devant les innombrables prodiges apparus en tout lieu du monde, dont les *Esclaves*. Pour quelle raison ne serions-nous plus en mesure de donner une suite à ce rêve, l'utopie n'en serait-elle pas la clé ? ■

1- Psaume 33:9, Ancien testament. Peint au revers des deux volets fermés du triptyque *Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch, conservé au musée du Prado à Madrid.

2 - E.T.A. Hoffmann, *L'homme au sable*, *Les Contes Nocturnes*, 1817.



La grand-rue Chemin de Glaukos de mon quartier sous-marin est calme en ce matin d'avril 2027. Je suis parti plus tôt du village subaquatique de Marsa sur l'archipel du Frioul, juste à l'extérieur du parc naturel marin, trois drones submersibles livrent des colis. Au loin j'aperçois la silhouette de *SeaOrbiter*, sentinelle des océans, une de mes dernières créations, il file vers une nouvelle mission.

Un *Nautipousse* passe, silencieux, chevauché par des mériens. Tel une méduse mécanique aux jupes ondoyantes, ce dirigeable sous-marin se déplace par longues pulsations successives, emportant ses passagers vers l'aéroport flottant de Marseille-Mer. Établi au large de la cité phocéenne sur d'immenses briques de déchets plastiques collectés en mer et recyclés, ce terminal a déjà remplacé celui de Marseille-Provence pour les hélicoptères et les avions à énergie solaire.

Je nage sous l'eau et je pense à Apollinaire, qui écrivait « Les géants couverts d'algues passaient dans leurs villes sous-marines où les tours seules étaient des îles. Et cette mer avec les clartés de ses profondeurs coulait sang de mes veines et faisait battre mon cœur. » « Batta mon cœur » au rythme des profondeurs, si doucement, que je crains qu'il ne s'arrête quand je retiens mon souffle. Mon voisin aux poumons augmentés me salue d'un signe de tête. Des enfants le suivent, s'amusant avec des poulpes apprivoisés qui sautillent d'une épaule à l'autre. Je palme jusqu'au marché sous cloche d'air pour y prendre de la farine d'algues, des concombres de mer, quelques légumes biologiques de saison cultivés sur le

ponton potager flottant et deux araignées de mer, élevées en liberté dans le vivier naturel du récif artificiel juste à côté.

Je regagne ma maison près de la place de l'Étoile de Mer, d'où jaillissent des fontaines d'air montant en arabesques vers la surface. Les bâtiments s'accrochent aux rochers par leurs pattes en résine naturelle, qui enjambent les trois hydroliennes individuelles qui les alimentent en énergie. Juste avant d'arriver chez moi, je ne résiste pas au plaisir d'envoyer un selfie à une amie parisienne à qui j'ai promis de l'accompagner nager dans la Seine pour un défi caritatif maintenant que le fleuve a été dépollué pour les Jeux olympiques de 2024 de Paris.

Alors que je m'approche, le sas s'ouvre avec le signal de ma montre connectée. Une minute plus tard, je me rince à l'eau dessalée, je range ma combinaison en fibraleau et je m'habille pour regagner ma cuisine. Tout en préparant mes crabcakes pour le déjeuner, j'écoute l'album *Alpha Centauri* de Tangerine Dream. J'ai toujours adoré les compositions aux sonorités spatiales et sous-marines de ce groupe allemand des années 1970.

Est-ce un rêve ? Suis-je un utopiste ? Non. Le *Nautipousse* n'est qu'une analogie sous-marine de la navette *SeaBubble*, dont j'ai conçu et réalisé les docks flottants.

Cette description d'une vie sous-marine, je l'ai écrite il y a 40 ans dans mon livre *Habiter la mer* et je n'ai fait que l'actualiser. J'avais déjà réalisé des vaisseaux à coque transparente et plusieurs habitats sous-marins dont « Galathée ». Je pressentais que l'avenir de l'Homme était sous la mer.

L'UTOPIE, UN RÊVE QUI ÉLARGIT LE CHAMP DES POSSIBLES

Par **Jacques Rougerie**, membre de la section d'architecture

Les années suivantes, j'ai pu réaliser mes rêves de pouvoir vivre, entre autres, plusieurs jours durant sous la mer, dans des maisons sous-marines. J'ai ensuite voulu transmettre ma passion et permettre à d'autres d'oser rêver. J'ai créé la fondation Jacques Rougerie à l'Académie des beaux-arts, sous l'égide de l'Institut de France. Celle-ci célèbre et encourage l'utopie à l'échelle internationale. Elle récompense les futurs Jules Verne, Gustave Eiffel, Ferdinand de Lesseps et tant d'autres artistes, créateurs et architectes de demain.

L'utopie, ce n'est pas une vision idéale ou impossible d'un projet, d'une société ou d'une civilisation. L'utopie c'est imaginer et entrevoir l'avenir.

En 1865, Jules Verne publiait *De la Terre à la Lune* et en 1869, *Vingt mille lieues sous les mers*. Il était sûr que « tout ce qu'un homme est capable d'imaginer, d'autres hommes seront capables

de le réaliser ». Il pensait que ses créations imaginaires ne verraient le jour que mille ans plus tard... En 1969, Neil Armstrong posait le pied sur la Lune, au même moment le Commandant Jacques-Yves Cousteau créait le sous-marin « l'Argyronète », le Nautilus des temps modernes.

Jules Verne présentant la surpopulation, avait prédit : « Dans l'avenir, ne faudra-t-il pas bâtir sur la mer ? ». La mer représente 70% de la surface du globe, nous donne les deux-tiers de notre oxygène (grâce au phytoplancton), nous nourrit, nous soigne, nous fournit de l'énergie inépuisable. Elle abrite la clé de notre avenir si nous savons la préserver, car elle est menacée.

La mer et l'espace sont les deux grandes aventures de notre temps, les deux domaines qui nous autorisent encore à rêver et donc à être utopistes, à imaginer notre avenir, au travers de rêves prémonitoires qui deviendront des réalisations bien concrètes. « C'est de l'océan et des galaxies que naîtra le destin des civilisations à venir. » Alors oui, soyons utopistes. Imaginons la blue society et la société des mériens.

Au début du siècle dernier, nous étions à peine 3 milliards d'êtres humains sur Terre, dont 20 % vivaient sur les côtes. Aujourd'hui, la moitié des 7 milliards d'entre nous vit sur cette frange côtière et en 2050 cette proportion passera à 75%, sur un total de 10 milliards. Cette pression démographique et urbaine insensée sur nos ressources naturelles et sur les rivages nous force justement à être passionnés, audacieux, créatifs et à savoir prendre des risques pour créer des utopies, urbaines, architecturales, et dans nos modes de vie.

Il est urgent aujourd'hui d'être utopiste.

Nous devons penser sans limites, croire au génie humain et à son extraordinaire pouvoir de création et d'adaptation. Sans utopies, les sociétés disparaissent.

On dit couramment : « À l'impossible nul n'est tenu. »

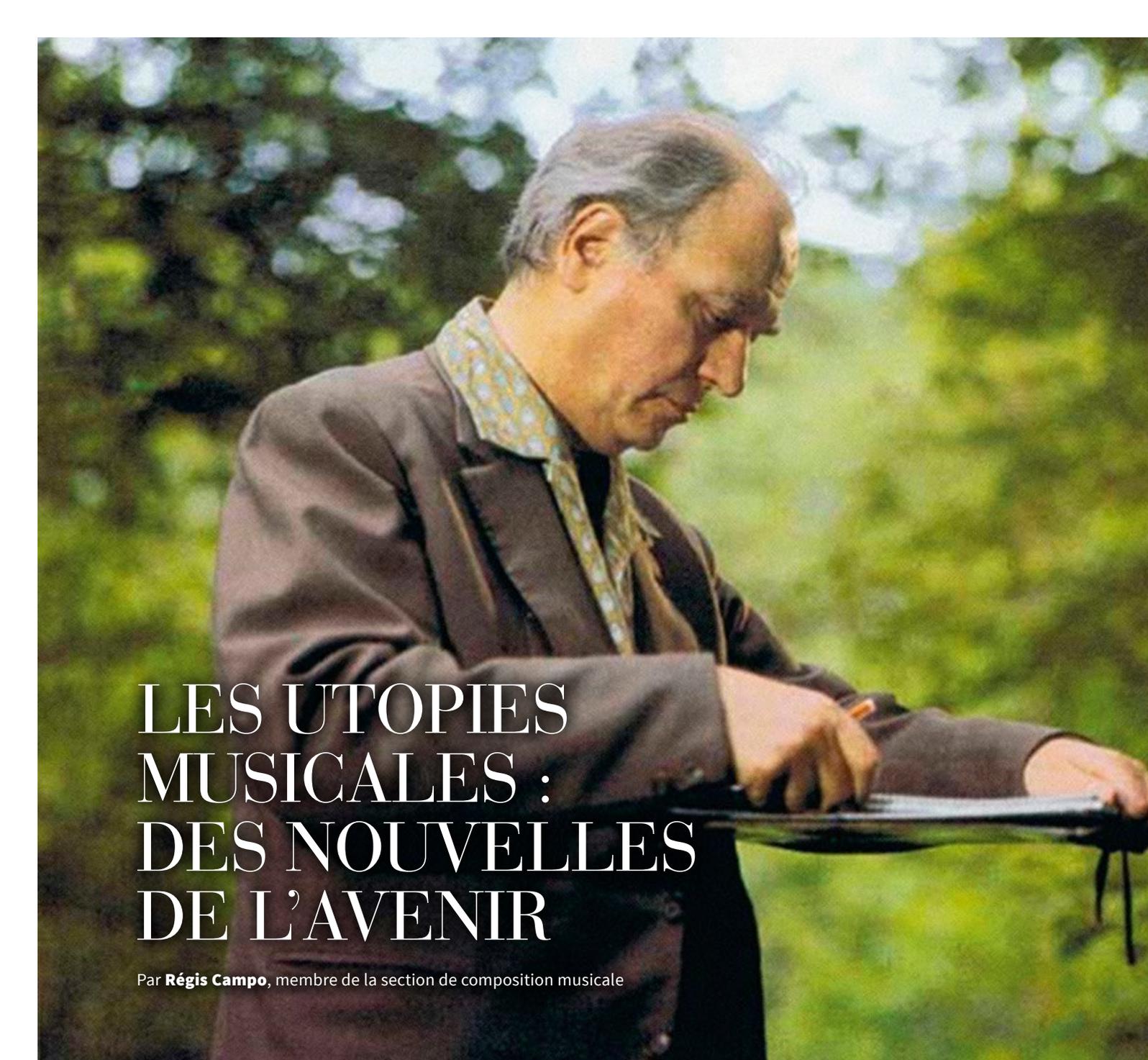
Avec l'utopie, il convient de dire : « À l'impossible tout le monde est tenu. » ■

Projets de Jacques Rougerie Architecte :

Page de gauche : *La cité des Mériens* (projet 2009). Concept bionique d'une Université océanographique internationale dérivant dans les grands courants océaniques.

Ci-contre : *SeaOrbiter* (lancement prévu en 2020). Base océanographique mobile, ce vaisseau vertical dérive au gré des courants avec à son bord 18 océanauts. La biodiversité se développera naturellement sur, et autour du navire.





LES UTOPIES MUSICALES : DES NOUVELLES DE L'AVENIR

Par **Régis Campo**, membre de la section de composition musicale

L'histoire de la musique a toujours été traversée par de multiples utopies, de musiques d'*aucun lieu*, a-topiques, d'autre-monde, loin des académismes du moment, avec le désir de créer un langage du futur, une esthétique du *meilleur des mondes musicaux possibles*.

Euphonia ou la ville musicale est une étrange utopie inventée par Hector Berlioz en 1852.

La scène se passe en Allemagne, en France et en Italie, vers l'an 2344 et met en scène une ville imaginaire : *Euphonia*. On y lit : « L'empereur d'Allemagne fait tout pour rendre aussi heureux que possible le sort des Euphoniens. (...) Quand il s'agit d'exécuter quelque grande composition nouvelle, chaque partie est étudiée isolément pendant trois ou quatre jours ; puis l'orgue annonce les réunions au cirque de toutes les voix d'abord. » Berlioz écrit également : « Des chaires de philosophie musicale, occupées par les plus savants hommes de l'époque, servent à répandre parmi les Euphoniens de saines idées sur l'importance et la destination de l'art, la connaissance des lois sur lesquelles est basée son existence, et des notions historiques exactes sur les révolutions qu'il a

subies. C'est à l'un de ces professeurs qu'est due l'institution singulière des concerts de mauvaise musique où les Euphoniens vont, à certaines époques de l'année, entendre les monstruosité admirées pendant des siècles dans toute l'Europe, dont la production même était enseignée dans les Conservatoires. » Cette utopie musicale est bien ironique. Elle exprime une crainte de vivre dans le *pire des mondes musicaux possibles*. Berlioz nous met en garde contre un futur dans lequel la liberté absolue de créer est proscrite.

Ce futurisme rejoint le *Paris au xx^e siècle* de Jules Verne (1860). Ce dernier y écrit : « [...] de son temps, on supprimait déjà la mélodie, il jugea convenable de mettre également l'harmonie à la porte. On ne s'introduit pas impunément pendant un siècle, du Verdi ou du Wagner dans les oreilles sans que l'organe auditif ne s'en ressente. »

Wagner en grand utopiste rêvait d'une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) et souhaitait la réaliser à Bayreuth. Durant l'été de 1876, le *Festspielhaus* (« Palais des festivals ») accueille le premier festival de Bayreuth pour la première représentation complète de *L'Anneau du Nibelung*. Projet fou, cette idée d'art



Vue extraite du film *Olivier Messiaen et les oiseaux*, 1973, documentaire de Michel Fano et Denise Tual.

totale paraît aujourd'hui bien exclusive et narcissique : la vision esthétique d'un seul homme, tant soit peu génial, dans un lieu qui n'admettait aucun opéra d'autres compositeurs.

De 1908 à 1910 Alexandre Scriabine fantasma une musique incroyable, *Prométhée* ou *le Poème du feu*, écrite pour piano soliste, grand orchestre, chœurs mixtes et « orgue de lumière ». Cet orgue projette des jeux de lumières déclenchés par un clavier au rythme de la partition. Scriabine associait à certaines harmonies orchestrales des couleurs. Mais dès 1903 le projet d'une œuvre, *Le Mystère*, représente l'œuvre d'art totale par excellence : faire appel à tous les sens en combinant musique, texte, lumières, parfums, gestes et même caresses. Le compositeur a écrit quelques pages intitulées *L'Acte préalable* mais l'œuvre fut inachevée. La durée totale de la pièce devait être de sept jours et son exécution se dérouler dans un temple sphérique (dont il nous reste quelques esquisses du compositeur lui-même) installé sur un terrain situé dans les contreforts de l'Himalaya qu'il avait prévu d'acheter, ou dans le parc de la Société théosophique à Adyar (en Inde).

On retrouve dans les symphonies de Mahler tout un monde avec ses contradictions, ses beautés et ses vulgarités, exprimant les joies et le tragique de l'existence. Dès sa *Première Symphonie* dite *Titan*, écrite en 1888 puis remaniée jusqu'en 1903, Mahler imagine un monde dès le premier mouvement, sous-titré « Comme un bruit de la nature » (*Wie ein Naturlaut*) à l'image des premières mesures du début de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. On y entend *tout un monde lointain* dont la fameuse chanson *Frère Jacques* ou la musique d'un mariage juif.

Mahler disait qu'une « symphonie doit être comme le monde. Elle doit contenir tout ». Charles Ives partageait cette même vision utopiste de l'œuvre musicale. À la fin du dix-neuvième siècle, le compositeur américain étudie la composition à l'université de Yale mais il doit en réalité son apprentissage de la musique à son père : se promener dans un parc ou une ville et glaner toute sonorité possible (un chant luthérien, une marche militaire, un rag-time, des klaxons, des bruits de la nature). Une musique-monde où l'on entend pour ainsi dire *tout* dans un joyeux capharnaüm mêlant tonalité, atonalité, polytonalité et parfois même micro-tonalité. Son chef d'œuvre absolu *The Unanswered Question* (1908) mélange un tapis de cordes, lent et religieux dans un grand sol majeur, une trompette interrogative et atonale que Ives décrit comme « l'éternelle question de l'existence » (« The Perennial Question of Existence ») auquel quatre flûtes chaotiques tentent en vain de répondre. Comme déjà Mahler dans ses symphonies, Charles Ives juxtapose des idées musicales contradictoires en une seule œuvre, tel son fameux *Central Park in the Dark* pour orchestre (1898-1907) : retranscrire ce qu'entend tout homme se promenant dans une ville durant une nuit chaude d'été dans New York.

Igor Stravinsky, durant tout le vingtième siècle, créera une sorte d'utopie réjouissante du *mille-feuille musical*. Toute l'histoire de la musique se retrouve dans ses œuvres, comme vampirisée et resucée. Stravinsky inventa en musique un tour de passe esthétique éloquent : nous faire croire que Pergolèse a plagié par anticipation son œuvre *Pulcinella* (comme si Homère avait copié *Ulysse* de Joyce).

Inspiré par Stravinsky, le compositeur italien Luciano Berio en 1968, avec sa *Sinfonia* pour huit voix et grand orchestre, recopie dans son troisième mouvement (*In ruhig fließender Bewegung*) le scherzo de la *Deuxième Symphonie* de Mahler pour y incorporer des œuvres de divers compositeurs – notamment *La Mer*, *Le Sacre du printemps*, *Wozzeck*, ou encore la *Sixième Symphonie* de Beethoven. Immense collage, ce troisième mouvement de la *Sinfonia* se bâtit sur un scherzo lui-même collage et œuvre-monde – c'est ici le comble de l'utopie qui se construit sur une autre utopie. On retrouve cette même folie dans la nouvelle de Jorge Luis Borges, *La Bibliothèque de Babel* (1941) : un immense lieu contenant tous les livres (y compris forcément ce présent texte !) et ceux à venir. La nouvelle de Borges se termine sur cette phrase sublime : « Le désordre apparent, se répétant, constituerait un ordre, l'Ordre. Ma solitude se console à cet élégant espoir. » On pourrait imaginer à notre tour une immense bibliothèque où toutes les musiques seraient présentes – avec toutes celles que nous n'avons pas encore composées. Mais cette ultime utopie

☛ musicale ne se réalise-t-elle pas aujourd'hui avec cette toile d'araignée mondiale communément appelée en anglais, le *Web* ? Avec Andreï Jdanov et le réalisme socialiste, l'utopie devient une idéologie officielle du régime soviétique. Jdanov siégeait au Comité central du Parti communiste bolchevik à Moscou et jusqu'en 1948 contrôlait l'art sous toutes ses expressions. Les impératifs politiques l'emportaient sur les considérations artistiques et le pouvoir soviétique n'admettait qu'un art de propagande, qui idéalisait la réalité, au risque du mensonge. Le compositeur russe Dimitri Chostakovitch était déjà accusé de « formalisme petit-bourgeois ». Intitulé « Le chaos remplace la musique », un article, non signé de 1936 paru dans la *Pravda*, s'inquiétait du « danger d'une telle orientation pour la musique soviétique ». Cet article résonnait comme un rappel à l'ordre : Chostakovitch devait se plier à une utopie bolchevique de l'académisme et de l'héroïsme musical, magnifier à travers la plupart de ses symphonies, musiques de film ou cantates, la vie sociale des travailleurs, des classes populaires, des militants. Pareillement, le régime nazi entre 1933 et 1945 a promu une musique officielle national-socialiste. Là encore, un art académique, rassurant et réactionnaire, était le seul toléré par un régime totalitaire qui rêvait d'une culture de race et populiste, un archaïsme et un certain classicisme. Durant le troisième Reich, les nazis proposaient un avenir musical catastrophique – une réelle *dystopie* musicale.

Si toutes formes d'avant-garde musicale étaient proscrites durant ce troisième Reich, l'après-guerre vit l'apparition de nouvelles avant-gardes libérées du carcan totalitaire.

Déjà au début du xx^e siècle, la musique dodécaphonique de la seconde école de Vienne (s'échapper de la tonalité en utilisant les douze sons chromatiques sans polarité) inspira l'idée de *musique sérielle* : composer strictement d'après une série de douze sons chromatiques. Arnold Schoenberg dit alors cette phrase célèbre un rien arrogante, et touchante de naïveté : « Mon invention assurera la suprématie de la musique allemande pour les cent ans à venir. » Prophétie, certes non réalisée, mais à l'image de toute utopie musicale : vouloir la suprématie d'une esthétique musicale à une autre. Plusieurs compositeurs après la Seconde Guerre mondiale – notamment Jean Barraqué, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ou Luigi Nono – imaginent alors le *sérialisme intégral*. Une utopie du contrôle absolu des paramètres du son. L'idée est d'appliquer de manière rigide, à l'instar d'une série de 12 notes, une série pour les durées, pour les timbres et pour les intensités. Avec ce vœu d'un contrôle absolu des paramètres du son, ces compositeurs auraient pu pousser allègrement plus loin cette utopie : en imaginant, par exemple, une série de gestes imposée aux instrumentistes, un nombre restreint de respirations pour l'auditeur, une série de rythmes tolérés pour les applaudissements, et bien sûr, une série de notes pour les sifflements et/ou les huées ! Cet engouement ne dura que dix ans et d'autres esthé-



tiques plus souples et libres verront le jour comme par exemple la musique aléatoire, ou encore, les formes dites « ouvertes » faisant jouer le hasard et l'imprévisibilité dans la composition musicale d'une manière plus ou moins contrôlée (le hasard dit « contrôlé » dans les œuvres magnifiques du compositeur polonais Witold Lutosławski, notamment *Jeux vénitiens* de 1961 ou sa *troisième Symphonie* écrite de 1974 à 1983 qui reconsidéra la mélodie). L'exemple ultime de musique aléatoire fut proposé en 1952 par l'américain John Cage : son célèbre *4'33''* de silence composé pour n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments. Cette œuvre est une sorte d'équivalent musical du *ready-made* de Marcel Duchamp, *La Fontaine* (1917), le fameux urinoir en porcelaine, lequel annonçait déjà les happenings et le *Pop Art* des années 50 à 60. Dans un entretien de Marcel Duchamp de 1961, on lisait cette déclaration : « Un *ready-made* est une œuvre sans artiste pour la réaliser ». Mais n'était-ce pas également une phrase adressée à un non-auditeur ? John Cage représente de la même manière, avec son œuvre, une utopie de la *non-œuvre* – comme Lewis Carroll imaginait un *non-anniversaire* dans *Alice aux pays des merveilles*. *4'33''* est une œuvre sans artiste, toutefois jouée par des artistes et publiée en partition aux éditions Peters à New York – un grand éditeur, lui bien réel et générateur de droits d'auteur également bien réels ! Ici l'utopie musicale semble par jeu atteindre sa limite avec une certaine dose d'ironie, une joie de la provocation et de la farce, s'opposant à l'ascétisme des œuvres sérielles ambiantes.



Le compositeur polonais Krzysztof Penderecki est passé, quant à lui, d'une utopie à une contre-utopie, en faisant preuve d'un revirement spectaculaire.

Dès les années soixante-dix, son style musical, alors fortement avant-gardiste et dissonant, devient consonant et *post-romantique*. Penderecki se justifiait en 2003 : « L'avant-garde offrait l'illusion de l'universalisme. Pour nous, les jeunes, bridés par l'esthétique du réalisme socialiste alors en vigueur en Pologne, le monde de la musique de Stockhausen, Nono, Boulez, Cage, fut une libération. Mais j'ai vu bientôt que dans cette nouveauté, réduite aux expérimentations et spéculations formelles, il y a plus de destruction que de construction, que ce ton prométhéen n'est qu'une *utopie*. » (*Penderecki* par Mieczysław Tomaszewski, Institut Adam Mickiewicz, 2003).

Mais toute contre-utopie n'appellerait-elle pas à son tour, alors, une contre-contre-utopie ? Le jeu des esthétiques rebelles est sans fin.

Enfin, les compositeurs incarnent parfois eux-mêmes des *utopies vivantes* dans un style qui ne rejoint aucun courant musical. Heureux sont les créateurs que l'on ne peut situer, étiqueter ou ranger dans un casier esthétique.

L'immense compositeur Olivier Messiaen était une utopie à lui tout seul. Il combinait de manière paradoxale des influences éparses : la couleur, la métrique grecque, le plain-chant, les rythmes hindous, le chant des oiseaux, les modes à transposition limitée, la pensée rythmique du *Sacre du printemps*.

Il pouvait d'autre part demander à sa femme Yvonne Loriod-Messiaen de prendre des billets pour la Nouvelle Calédonie et partir avec elle afin de noter des chants d'oiseaux dans les forêts les plus reculées. Messiaen était surtout un compositeur de la joie et de la couleur. Il écrivait : « Le musicien qui pense, voit, entend, parle, (...) peut, dans une certaine mesure, s'approcher de l'au-delà. Et, comme dit Saint Thomas : la musique nous porte à Dieu, *par défaut de vérité* » (*Hommage à Olivier Messiaen*, La recherche artistique, 1978). L'utopie musicale chez Messiaen est une transcendance, elle tend vers un éblouissement ; elle est à la recherche d'un *excès de vérité*.

Veilleur d'avenirs, le « compositeur-utopiste » a cette capacité de rêver de futurs imaginaires, sans toutefois vouloir les réaliser ; juste en rêver, se projeter dans ces futurs possibles avec l'insouciance ludique d'un enfant, nourrissant ainsi sa créativité du moment.

À ce titre, l'utopie musicale est un éloge de la contradiction qui orchestre et transcende des esthétiques opposées, non en les fusionnant, mais en les faisant *danser* entre elles au sein d'une seule et même œuvre musicale. Le compositeur avec sa douce utopie s'apparente alors à une sorte de *singularité* pour reprendre un terme d'astrophysique : il incarne ce point unique du *Big Bang*, cette *singularité initiale*, où les théories s'effondrent.

L'utopie musicale est une douce croyance proche d'une maladie qui ne demande pas à être guérie, et c'est bien cela qui compte, maintenir un désir de création, même absurde et irréalisable, vers des futurs possibles.

Deux compositeurs-utopistes qui se rencontrent ne se racontent pas des histoires d'utopies musicales ; ils s'ignorent, ou tout au mieux, se font courtoisement des batailles de sourds. Il est d'un ennui abyssal pour un utopiste de rencontrer un autre utopiste, comme un amoureux, un autre amoureux.

Mais aujourd'hui, quelle est la plus belle et la plus folle des utopies musicales ? Elle semble en réalité venir de nos oiseaux et non des compositeurs.

Suite à un écosystème agricole qui se détériore, de nombreuses espèces d'oiseaux sont en déclin et un tiers des oiseaux a disparu de nos campagnes françaises depuis quinze ans. Olivier Messiaen aurait alors noté bien moins de chants d'oiseaux aujourd'hui. Quelle forte et étrange allégorie où le chant de nos oiseaux-musiciens pourrait disparaître à tout jamais. Où va donc notre monde ? Et pourtant nos oiseaux chantent encore et encore, dans la plus belle des utopies, loin des spéculations esthétiques de cols blancs, loin des écrans d'ordinateurs et des téléphones portables.

Par leurs simples chants, ils rendent hommage à la véritable beauté de la vie.

Les oiseaux-musiciens ne nous envoient-ils pas de possibles nouvelles de l'avenir ? ■



Exposition « Images en lutte » La culture visuelle de l'extrême gauche en France (1968-1974)

Fruit des regards croisés de deux disciplines souvent opposées, l'histoire de l'art et l'histoire, l'exposition « Images en lutte » (21 février - 20 mai 2018, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Commissaires : Philippe Artières et Éric de Chasse) proposait une lecture documentée de ce moment particulier de l'histoire contemporaine, les années 1968-1974, où l'art et le politique – la création et les luttes sociales et politiques –, furent intimement mêlés.

La mémoire collective des événements de mai 68 est largement liée aux affiches produites par l'Atelier Populaire, émanation de l'occupation de l'École des Beaux-arts de Paris à partir du 14 mai par ses étudiants et ses enseignants, bientôt rejoints par de nombreux artistes.

Ces affiches témoignent bien sûr de la mobilisation en France et à travers le monde de toute une génération dans cette révolution politique du tournant des années 1960-1970 ; mais ces affiches sont aussi porteuses d'une autre histoire, loin de celles des partis politiques désireux de participer au système parlementaire, mais proche de celles des organisations d'extrême gauche interdites dès juin 1968 et qui vont se multiplier pendant plusieurs années, changeant de noms au fil des opérations de police et des scissions, jusqu'à l'auto-dissolution de la Gauche prolétarienne (GP, maoïste) le 1er novembre 1973, un mois après le coup d'État du 11 septembre 1973 au Chili.

Elles démontrent que ce soulèvement d'une génération, qui est allé jusqu'à l'épuisement des utopies dans le terrorisme, la découverte des massacres commis en leur nom en Extrême-Orient (Chine de la Révolution culturelle, Cambodge des Khmers rouges) et la possibilité de l'accession au pouvoir de la gauche de gouvernement (avec l'adoption du Programme commun par les socialistes, les communistes et les radicaux, en 1972), a partie liée avec les images et avec l'art d'avant-garde de cette époque – non sans contradictions. Elles ne sont en même temps que la partie la plus connue d'un foisonnement de la création, qui répond à une volonté de renverser radicalement les systèmes en place, dont la plupart des résultats, lorsqu'ils sont montrés aujourd'hui, le sont en mettant de côté leur signification politique, au profit d'une esthétisation réductrice. ■

En haut : mur d'affiches à l'École des beaux-arts de Paris (1968).

© Atelier Populaire, Photo DR

“JOLI MOIS DE

Par **Pierre Buraglio**, peintre



MAI, QUAND REVIENDRAS-TU...”



Roger Vailland, rencontré dans ma jeunesse, donne au *Nouvel Observateur*, le 26 novembre 1964, un article intitulé « Éloge de la politique ». Il y tient ce discours : « Se conduire en politique, c’est agir, au lieu d’être agi, c’est faire l’histoire, faire la politique au lieu d’être fait, d’être refait par elle » (je souligne « refait »). Il poursuit, à propos de la notion de respect : « Le respect dû à chacun, à chacune (et non le « respect », imposé, subi), c’est le contraire de la politique ».

Vailland conclut ainsi cet article prémonitoire : « En attendant que revienne le temps de l’action, des actions politiques, une bonne, belle, grande utopie (...) ». C’est ainsi que j’ai vécu Mai 68 et particulièrement à l’Atelier populaire de l’École des beaux-arts où furent imprimées, jour et nuit, près d’un million d’affiches et journaux muraux. Utopie ressentie, intégrée – mais entendons-nous bien –, pas un rêve éveillé, pas l’inatteignable (cf. les slogans maximalistes des Situationnistes), pas de l’imposture, mais

faisant corps avec le Réel, avec ce mouvement de l’histoire, celui-ci comptant neuf millions de grévistes. Utopie nourrissante pour tendre vers, à... le Bonheur pour le grand nombre. Bonheur, mot tocsin que Saint-Just prononça à la tribune de la Convention en 1794.

Les affiches furent imprimées d’abord en lithographie puis en sérigraphie. Les plus efficaces, c’est-à-dire dont l’impact est tout à la fois immédiat et durable (« L’affiche doit-être un coup de poing » : Paul Colin) seront les plus concises, tant par leur mot d’ordre, que par leur dessin. Les plus belles seront, selon moi, celles réalisées selon la technique la plus rudimentaire, celle du « Darwingum ». Brièvement : les parties qui ne sont pas à imprimer sont obstruées par de la gomme arabique. Ce procédé exige un dessin au trait et un lettrage bâton. Contrainte productive. Quant au papier ce sont des bobinots récupérés, comme les camions d’encre bleue, marron, etc., qui arriveront des imprimeries et magasins occupés. Les affiches seront monocolores.

L’atelier... c’est-à-dire les écrans, les tables, les fils tendus pour le séchage, etc., était installé dans l’ex-atelier Maurice Brianchon (dont je fus élève).

En conclusion, par ces quelques mots, pour caractériser, systématiser ce lieu, ce moment de démocratie directe, anonymat et effort collectif mené dans l’enthousiasme. ■



LE MOT “UTOPIE”, DE LA POLITIQUE À L’ART

Par **Alain Badiou**, philosophe, écrivain

« **U**topie » signifie essentiellement « un lieu (*topos*) créé, imaginé, sans égards aux contraintes du réel, et qui a parfois pour vertu de réaliser des valeurs auxquelles on tient ». Il en résulte, depuis toujours, que si l'on veut discréditer certaines valeurs, on déclare que, parce qu'elles sont sans égards au réel, elles relèvent de l'utopie, et que le réel se venge en transformant le rêve en cauchemar.

Depuis le début de son existence, c'est, dans les temps modernes, le mot « communisme » qui a porté la plus lourde charge de supposée « utopie », en ce que sa valeur suprême, à savoir un devenir de l'humanité orienté vers une égalité réelle de tous, ou encore une participation égalitaire de tous les êtres humains au devenir de l'humanité, a été – par les tenants des ordres sociaux inégalitaires tout spécialement, on s'en doute – taxée d'utopique. [...]

Mais on tombe alors dans la difficulté suivante : si les acteurs principaux et les dirigeants des processus communistes, des gens comme Marx, Lénine ou Mao, avaient été habités par une idée dont ils savaient qu'elle était utopique, ils n'en auraient certainement pas entrepris la réalisation. De coup, le procès change d'orientation : ce qu'il faut imputer au communisme réel, c'est d'avoir ignoré que ce dont ils tentaient la réalisation était une utopie.

Mais en vérité, des gens comme Marx, Lénine ou Mao n'ont nullement ignoré la possibilité qu'il s'agisse, quand on parle de « communisme », d'une utopie. Et ce pour l'excellente raison qu'ils ont eux-mêmes qualifié des gens qui, comme eux, se réclamaient du communisme, de « communistes utopiques », et les ont critiqués et politiquement combattus précisément pour ce motif. Le problème du procès en « utopie » devient alors d'une extrême complexité. Faut-il penser qu'il y a ceux qui aiment la prétendue utopie « communiste » en sachant qu'elle est une utopie ; ceux qui au nom du « réalisme » détestent les utopies, et tout particulièrement le communisme ; ceux qui, quoique partageant des points considérés comme utopiques par ceux qui détestent les utopies, notamment le mot « communisme », n'en sont pas moins en conflit avec les communistes utopistes ; ceux qui, quoique ils soient volontiers utopistes, n'en détestent pas moins l'utopie communiste à cause de son affreux réel ; ceux qui n'ayant pas vu que le communisme était une utopie sont les criminels de sa « réalisation » impossible ? Et peut-être d'autres positions encore ? Si l'on remonte aux origines, on peut en tout cas affirmer que Marx est tout sauf un utopiste. Se portant même à l'autre extrême, contre les socialismes utopiques de toutes natures, il affirme que son œuvre relève de la science, qu'il s'agit d'un communisme scientifique. Et de fait, son œuvre principale, *Le Capital*, est pour l'essentiel consacrée à une analyse extraordinairement détaillée des sociétés européennes de son temps, à grand renfort de concepts tirés largement de l'économie politique anglaise, dont la saveur « utopique » est égale à zéro. Et quant à son œuvre politique, notamment le fameux *Manifeste du Parti communiste*,

il ne fait que tirer des conséquences pratiques possibles de ce réel historique dont les analyses à venir raffineront la connaissance. Les supposées descriptions du futur radieux, qu'on associe généralement à l'idée d'utopie, sont extraordinairement rares dans l'œuvre de Marx, tout comme elles sont absentes de celles de Lénine et de Mao. Par contre, des descriptions critiques très précises des structures sociales et des idées dominantes à leur époque y abondent. Et ce sont elles qui commandent la présentation de processus collectifs organisés capables de passer au-delà des structures ainsi décrites.

Ajoutons que des dirigeants communistes comme Lénine ou Mao ne cessent de répéter que l'affaire sera longue, difficile, tortueuse. Mao écrit souvent, par exemple, que la question de savoir qui, du capitalisme ou du communisme, l'emportera, ne sera tranchée qu'à l'échelle des siècles. Et il donne de cette temporalité longue des explications précises. On ne voit pas du tout quelle est la place, dans tout cela, d'une pensée « utopique ».

La vérité est que dans toute cette affaire, « utopie » et « réalité » sont des opérateurs idéologiques, qui camouflent le vrai et difficile problème. *Ce problème doit être renommé celui du possible et de l'impossible.* [...]

La question du possible est délicate pour la raison suivante : qui décide de ce qui est possible et de ce qui est impossible ? J'avance l'énoncé fondamental suivant : *dans les sociétés humaines, un groupe dominant est une petite minorité qui a le pouvoir d'imposer à tous une vision particulière de ce qui est possible et de ce qui est impossible. Et ce dans la forme de l'opposition entre « réaliste » et « utopique ».*

Un exemple évident. Pendant des siècles, dans notre pays et ailleurs, il a été impossible de considérer qu'une société pouvait survivre sans l'existence d'une noblesse, elle-même commandée par un roi. Autrement dit, de même qu'aujourd'hui on affirme qu'il est impossible qu'existe une société égalitaire de type communiste, on affirmait qu'une république populaire était un désordre impossible. Il a fallu la révolution française pour que cet impossible soit déclaré possible, à l'épreuve du réel.

Aujourd'hui, on dit partout que le système économique et politique le meilleur possible est le couple du capitalisme et de la prétendue démocratie électorale ; de même, pendant des siècles, on a considéré que l'inégalité de statut entre les nobles et les roturiers était la seule organisation possible des sociétés. Et, à propos des émeutes populaires dirigées contre la monarchie ou la noblesse, on affirmait qu'elles étaient finalement toujours des échecs sanglants et inutiles, parce qu'elles étaient des utopies sans réalité. [...]

Alors, *le geste politique réellement émancipateur consiste à s'arracher à la dictature dominante qui contrôle un point clef des convictions humaines : la différence entre le possible et l'impossible, entre le « réalisme » et « l'utopie ».*

L'œuvre de Marx n'a pas été la production d'une utopie. Elle est partie d'une analyse serrée des sociétés contemporaines, à partir de laquelle on pouvait procéder à un déplacement fondamental de la délimitation entre le possible et l'impossible. Le *matérialisme* de Marx a consisté, y compris contre les communismes utopiques quand il le fallait, à enraciner dans le réel social les chemins

nouveaux de l'émancipation humaine. Ce faisant, il a déplacé la frontière arbitrairement située entre le possible et l'impossible. Et la *dialectique* de Marx, décrivant les contradictions qui sont à l'arrière-plan du « possible » dominant, a montré que le futur pouvait être entièrement différent de la continuité revendiquée par la domination capitaliste.

En mai 68, en France, un des beaux mots d'ordre alors inventé était : « Soyons réalistes, demandons l'impossible. » C'était dire que la projection vers le futur d'un grand mouvement porté par la jeunesse des facultés et des usines franchissait les bornes antérieurement prescrites quant à ce qui est possible.

Le mot « utopie » devrait être banni du lexique politique. [...]

Affirmons bien plutôt qu'une politique véritable suppose toujours qu'on définisse, contre l'ordre dominant, une nouvelle frontière entre le possible et l'impossible.

Mais le mot « utopie » peut conserver son charme littéraire, artistique. Qu'il s'agisse du mythe d'Er l'arménien, revenu du pays des morts, dans la *République* de Platon, de la charmante et dure histoire d'Adam et Eve au Paradis, de Gargantua et autres géants rabelaisiens, de la baleine blanche du *Moby Dick* de Melville, des sagas de la science-fiction comme des légendes du cinéma fantastique, nous avons besoin, comme d'une nourriture pour nos rêves, d'une mise en forme de nos mythologies subjectives, de récits qui, soustraits à toute évaluation pratique, ne sont ni possibles, ni impossibles, mais, justement : utopiques.

L'utopie, qui n'est, en politique, qu'un argument polémique, est, dans les arts, le support d'une création. C'est en son nom qu'il devient licite d'explorer plus avant le monde des formes, qui est le monde de l'art. On peut supposer qu'existent des vivants improbables, des paysages hallucinés, des couleurs invisibles, des géométries inédites. Et de l'intérieur de ces suppositions, on peut rêver des scènes mythiques comme si la puissance de leur forme leur donnait une sorte d'existence seconde. On peut, en peinture, donner à voir la Tour de Babel, en musique, on peut faire entendre le sabbat d'une nuit sur le mont Chauve, en littérature, rêver de la reconstruction totale d'un monde à partir d'un unique naufragé sur une île déserte, en poésie faire voir « l'arbre du côté des racines », en sculpture imposer la présence, au cœur d'un jardin, d'un dragon de pierre... On peut même imaginer, dans la fureur du désir, des perversions inconnues.

C'est mon jugement : coupable en politique, d'une innocence active dans les arts, d'une moralité incertaine, le mot « utopie » peut servir aux desseins les plus variés. Au nom de quoi, en dépit de ses usages réactifs et paralysants, on le déclarera, comme tel, innocent. ■



L'ÉTINCELLE DE L'UTOPIE

Rencontre avec le comédien **Denis Lavant**

Nadine Eghels : Que représente pour vous la notion d'utopie, dans votre travail d'acteur au théâtre et au cinéma ?

Denis Lavant : Pour moi la première utopie c'était l'idée, le rêve du théâtre. Je ne viens pas d'une famille de comédiens, et je rêvais de faire partie de ce monde, je fantasmais à partir d'un univers de coulisses, là où la magie se prépare. Cela s'est plus ou moins réalisé.

N.E. : Plus ou moins ?

D.L. : Je n'ai pas été précisément dans cette direction-là, je n'ai jamais fait partie d'une troupe, je suis toujours parti ailleurs... Puis le cinéma est venu me chercher et ce n'était pas du tout une utopie pour moi, car ce n'est pas à cela que je rêvais, mais à être comédien, acteur de théâtre tous les soirs sur les planches face au public. Vivre dans le domaine de l'éphémère, de l'imaginaire, du rapport direct aux spectateurs, et cela plus encore dans le théâtre de rue, où j'ai débuté – j'avais aussi hésité avec le monde du cirque que je trouvais fascinant.

N.E. : Et le rapport à l'utopie ?

D.L. : Curieusement ce rapport à l'utopie, je l'ai retrouvé très récemment en faisant un spectacle itinérant au Channel de Calais avec l'équipe foraine « Deux rien merci », sur le thème de l'ours ; j'y disais des textes poétiques, on était une équipe de quatre, une peintre, une artiste de rue, un artiste forain et moi en locuteur, on parcourait tout un itinéraire qui aboutissait dans une yourte où le spectacle se concluait par un moment magique avec ce très beau poème de Verlaine, *Kaléïdoscope*. À la fin il n'y avait pas les saluts traditionnels. On prenait simplement congé à la porte du lieu en

serrant la main de chacun et on voyait cette étincelle s'allumer dans leurs yeux d'avoir pu approcher ce monde de saltimbanques, mêlée à ce regret enfantin de ne pouvoir poursuivre avec nous le voyage. Cette étincelle que j'avais sentie s'allumer en moi quand j'étais enfant. Passer de l'autre côté du miroir, c'était cela pour moi, l'utopie

N.E. : Et au cinéma ?

D.L. : Le cinéma je ne l'ai jamais vu comme une utopie. Pour moi cela a été une chance, ma rencontre avec Léos Carax qui m'a amené dans un cinéma très intense et poétique. Ces projets-là ont pu être ressentis comme utopiques parce qu'ils faisaient parfois appel à des moyens démesurés et qu'ils semblaient irréalisables, mais pour moi l'utopie ne résidait pas là. Ce serait plutôt dans cette tentative, pour l'acteur, d'approcher au plus près de personnages très marginaux, aux limites du dérèglement psychique. Pour moi l'enjeu était d'essayer d'atteindre une vérité, une authenticité et c'est sur *Les amants du Pont Neuf* que cet enjeu a été le plus fort : être crédible en étant comédien – donc protégé, et même payé pour cela –, en rendant tangible ce monde de la rue, de la misère sociale. C'est assez périlleux car on peut aussi bien y rester pris. Ce monde hors des règles peut être attirant car c'est aussi un endroit de liberté, et j'ai moi-même frôlé ce déséquilibre, en voulant être au plus près de cette marginalité. J'ai perçu le danger de rester plongé dans un autre monde, dans un autre temps, de ne plus pouvoir revenir, une fois le moteur de la caméra coupé, à la réalité du tournage. Rien d'utopique là-dedans, ce sont les écueils de cette quête.

rience, de ses sentiments, de sa relation au monde. Et il y a dans ce frôlement, dans cette approximation quelque chose qui est de l'ordre de l'infini. Car ce n'est jamais tout-à-fait cela, il n'y a pas de Hamlet qui serait exactement Hamlet. Il n'y a pas d'entité idéale, il y a la pensée imaginaire de l'auteur et puis il y a ce qu'amène le comédien avec sa sensibilité, son histoire, sa personnalité propre et son intelligence du monde. Finalement c'est toujours un peu raté mais ce n'est pas grave car c'est de l'humain, c'est dans l'à-peu-près, quelque chose de brut, qui peut se raffiner à l'infini. Et c'est sans doute là que réside l'utopie du théâtre.

N.E. : Est-ce que les avancées technologiques au théâtre et surtout au cinéma sont finalement au service de cette utopie de l'art ?

D.L. : Pour ma part je trouve surtout que la multiplication des supports est effrayante. L'image est partout et justement cela tue l'imaginaire. Les images sont fabriquées, codifiées, et on en est inondé, on ne peut les éviter, et on n'a qu'à les avaler telles quelles. Il n'y a plus aucune liberté pour le spectateur. Alors que dans la littérature, même si il y a un style marqué, imprimé par l'auteur, le lecteur aura toujours la liberté de mettre sur les mots ses propres images, en relation avec son propre vécu. Mais le déferlement d'images fabriquées uniformise la subjectivité et éradique la pensée critique.

N.E. : Êtes-vous confiant dans l'avenir de votre métier ?

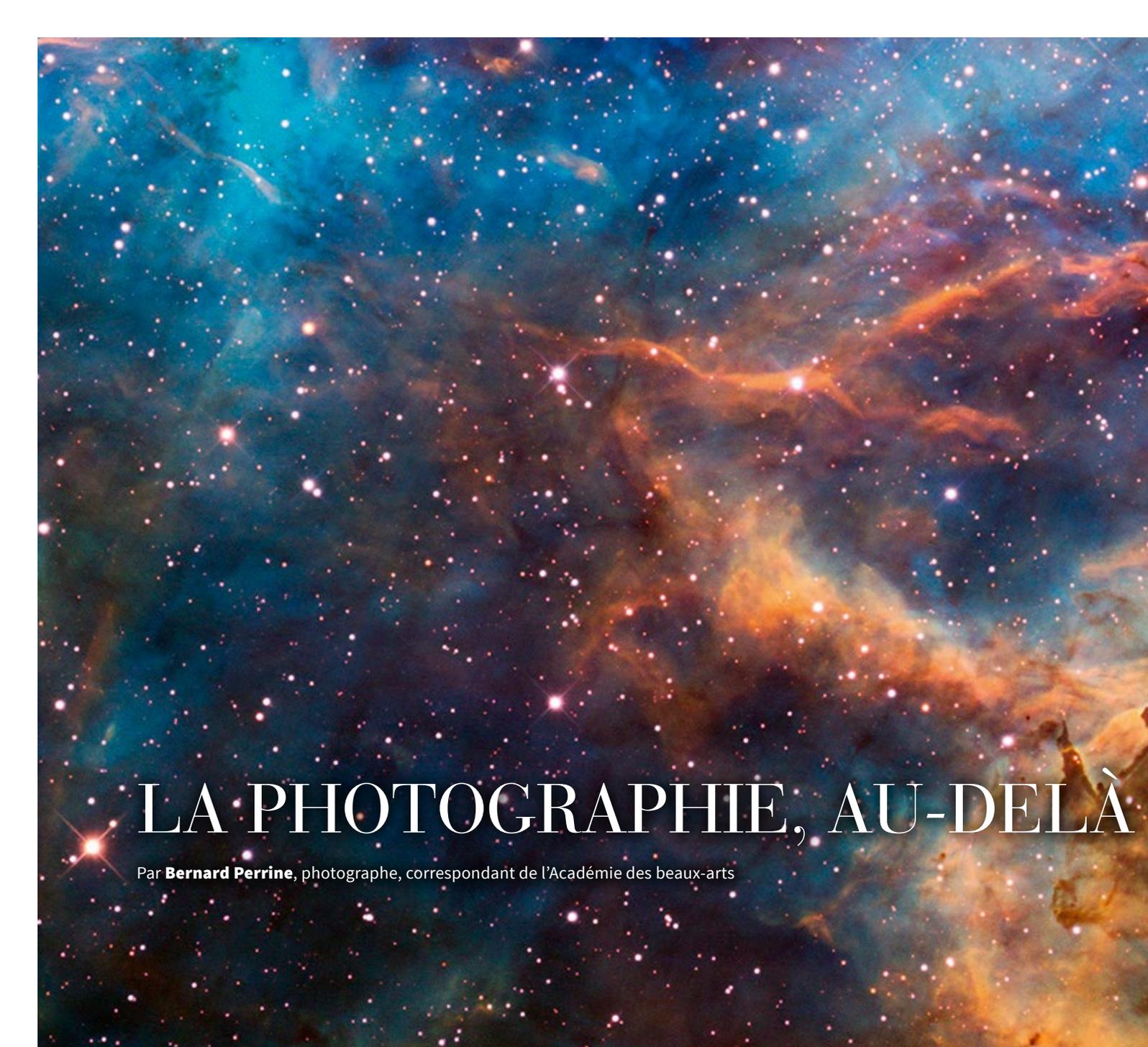
D.L. : Ma confiance ne va pas vers l'industrie du spectacle ou du cinéma, mais fondamentalement vers l'être humain. Mais je me définis presque à l'inverse de ce qui se passe autour de moi. À partir du moment où je suis devenu comédien, j'ai fait ce que j'ai souhaité faire mais je n'ai pas été dupe de la carrière, je me suis toujours méfié de l'aspect ascendant du star système et je me suis toujours dirigé vers ce qui me fait le plus plaisir, le théâtre, et aujourd'hui cela me plaît de revenir à un théâtre forain. Ce sont certes des projets inconfortables, moins valorisants, qui demandent un travail d'artisan, mais pour moi c'est là que cela se passe, que je retrouve une profonde authenticité et que je continue à apprendre. Sur les grosses productions cinématographiques françaises il m'arrive de croiser des grands comédiens, très reconnus, qui gagnent beaucoup d'argent, qui sont partenaires dans la production du film, mais ils (elles) ont perdu le goût de jouer, la flamme, le rapport humain au travail ; ils (elles) représentent la figure de proue d'une industrie, mais ils (elles) perdent peu à peu l'essence de leur métier, qui est de forger un personnage, de se colleter avec un plateau, dans un inconfort momentané, pour essayer de faire jaillir un imaginaire de fiction ou historique... et je trouve cela un peu dommage (pour eux) de perdre la jubilation première qui fait qu'on joue. Moi je me suis juré de ne jamais perdre cela de vue. D'être inenfermable. ■

N.E. : Au théâtre, que représente l'utopie pour vous ?

D.L. : Pour un acteur de théâtre, il y a des personnages-phares, des rôles qu'on ne jouera peut-être jamais de sa vie mais qui sont comme un but dans l'imaginaire, vers lequel on tire des bords, et s'il arrive qu'on les joue cela signifie presque la fin car on aura atteint son but. Pour moi ce personnage c'est Hamlet ; à vingt ans j'ai joué dans la mise en scène d'Antoine Vitez au Théâtre de Chaillot, je jouais la reine de comédie, et c'est Richard Fontana qui jouait Hamlet. Tous les soirs dans les coulisses je l'écoutais en me disant qu'un jour ce serait mon tour de jouer Hamlet, et que je le jouerais plutôt autrement, bref je m'y projetais à fond. Résultat je n'ai jamais joué Hamlet, il n'y a jamais eu de proposition directe ; parfois je l'ai suggéré à des metteurs en scène et en même temps l'idée que cela se réalise m'a effrayé, cela aurait été comme de rejoindre son double ou son fantôme, et donc de s'anéantir.

N.E. : Pour vous l'art, ce serait cela, approcher une vérité qui toujours recule ?

D.L. : Il y a de cela... Comme dit Melville, rapporté par Yannick Haenel dans *Tiens ferme ta couronne*, la vérité serait comme un daim blanc qui s'enfuit dans les sous-bois. C'est une très belle image mais en même temps, quelle vérité ? Parallèlement à son expérience de la vie, sa pratique de l'existence, son vieillissement, ses joies et ses tristesses, le comédien évolue dans un domaine d'investigation autour de l'humain. Il s'agit pour lui de comprendre une partition, le rôle d'un personnage écrit. Pour ce faire, il doit se déplacer vers la personnalité de l'auteur avec ce qu'il est, et en même temps essayer de comprendre le rôle à partir de son expé-



LA PHOTOGRAPHIE, AU-DELÀ

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

Ci-dessus : photo prise par le télescope Hubble de la nébuleuse de la Rosette, aussi connue comme Caldwell 49, en utilisant la technique dite de « fausse couleur », utilisée fréquemment en imagerie astronomique. Le principe est d'associer une couleur spécifique à une plage de gris donnée, dans le but de rendre les zones correspondantes plus visibles. Photo NASA / ESA

Avant d'envisager si la photographie a été ou a engendré des utopies, il importe de considérer l'origine et les multiples sens et connotations de ce mot. Pour Walter Benjamin¹, il ne faut pas confondre utopie et mythe car « Le mythe, c'est le regard en arrière, la pensée qu'on endort. L'utopie, c'est le rêve en avant, c'est le regard prospectif, qui va permettre la libération, la prise de conscience, le réveil. L'imagerie utopique est celle qui nous mène vers un devenir nouveau, en rupture avec le passé et les ambiguïtés de l'univers du mythe. C'est le côté positif de l'utopie par opposition au côté péjoratif qui rejette tout projet jugé irréalisable ». Pour Paul Ricœur, « l'utopie explore ou projette du possible, de l'imagination hors du réel dans un ailleurs qui est aussi un nulle part... »

Selon les différents dictionnaires l'emploi courant du terme est apparu dès le XIX^e siècle, par opposition au sens originel se référant à l'ouvrage de Thomas More² et à son pays imaginaire et idéal.

À l'instar des druides ou des mages de Chaldée, qui dédaignent l'écriture, convaincus que la parole écrite est morte et « ne peut donc pas donner vie à rien de sain », Socrate ne laissa pas de texte.

DE L'UTOPIE !

Mais on peut trouver les sources de l'utopie à travers la pérennité de son enseignement consigné dans *La République* de Platon³ et certains passages du *Timée* et du *Critias*. L'Histoire naturelle de Pline, la Politique d'Aristote, les œuvres d'Aristophane, de Lucien de Samosate ou d'Épicure inspirèrent également l'écriture et la pensée de More. Au même titre que ses lectures de l'Ancien et du Nouveau Testament, les écrits des Pères de l'Église, tel Saint Augustin et son *De Civitate Dei*, car il ne limite pas ses recherches aux écrits des Anciens mais confronte la culture européenne aux nouvelles découvertes de son époque. Le personnage principal de son récit, Raphaël Hythlodée, dit avoir découvert l'île d'Utopie en participant à l'un des voyages d'Amerigo Vespucci, dont More est un lecteur. Rappelons que dans la lettre qu'il écrit à son ami Pierre Gilles et qui constituera la préface à l'édition de Louvain en 1516, More dit « avoir été dispensé de tout effort d'invention et de composition, se limitant à répéter et à consigner par écrit ce qu'il avait entendu exposer par le navigateur Raphaël Hythlodée ». Si quatre siècles avant notre ère, l'allégorie ou la métaphore (et non le mythe) de la caverne⁴, est souvent décrite dans la littérature comme une anticipation de l'invention de la photographie par

référence au concept de la camera obscura⁵ (l'inversion de l'image en moins), la portée philosophique du texte porte en elle, involontairement, les bases de nombreuses utopies liées à la naissance de l'invention. Pour Platon, l'allégorie est une « image » destinée à nous faire comprendre que nous sommes dans l'illusion, prisonniers de nos jugements, des fausses idées, des croyances qui nous empêchent de voir la vérité. Les prisonniers croient que les ombres sont réelles, Bernard Sichère y voit toute la différence entre le Savoir et le Connaitre⁶. Dans son ouvrage, *Sur la photographie*, Susan Sontag⁷, s'appuie sur l'allégorie de la caverne, pour déconstruire un certain nombre d'utopies liées à la photographie. « ... Tout en pouvant aiguillonner la conscience, la photographie ne peut en fin de compte jamais apporter aucune connaissance d'ordre éthique ou politique. Le savoir tiré des photographies sera toujours... un savoir au rabais : une apparence de savoir, une apparence de vérité ; de la même façon que l'activité photographique est une apparence d'appropriation, une apparence de viol... »

1 - Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Sens & Tonka 2000.

2 - Thomas More, *L'utopie*, édition originale Louvain 1516, Libro philosophie, poche 2016.

3 - *La République*, II. Socrate est le personnage principal, il dialogue avec Glaucon et Adimante, les frères de Platon.

4 - Platon, Allégorie de la caverne, *La République*, livre VII.

5 - Camera obscura dont le principe a été décrit par Aristote (vi^e siècle avant notre ère) dans ses *Problemica*, mais également au iv^e siècle avant notre ère, en Chine. Léonard de Vinci a conçu l'idée de fixer l'image projetée mais n'a réalisé qu'une machine à dessiner.

6 - Bernard Sichère, *Aristote au soleil de l'être*, Cnrs Éditions 2018.

7 - Susan Sontag, « Sur la photographie », ensemble d'articles parus dans le *New York Review of Books*, réunis et édités en 1977 et traduits en français en 1979.

☛ De l'allégorie de la caverne aux descriptions de Thiphaigne de la Roche en passant par la légende de « la jeune Corinthienne » (anecdote étiologique de Marcus Vitruve dans son *De architectura*, IV, 1, 9), l'histoire de l'homme a été hantée par la recherche de la possibilité de fixer les images engendrées par la lumière et plus particulièrement celle de la « figure humaine ».

Le profil cerné de l'ombre par la jeune corinthienne⁸ est pour Lavater⁹ une image minimale de l'homme, son « Urbild », la main de la jeune fille traçant le profil de son amant « avec une flèche provenant sans doute du carquois de Cupidon ».

Alors que le voile de Sainte Véronique (« vera icona » icône véritable) de Francisco Zurbaran, au milieu du XVII^e siècle, n'est qu'une image acheiropoïète (non faite à la main).

Les véritables utopies attachées à la photographie ou à son concept, car le mot n'existe pas encore, apparaîtront à la fin du XVII^e siècle, surtout avec Charles-François Tiphaigne de la Roche¹⁰ quand il décrit en 1760 au chapitre 18 de *Giphantie*, le principe de la photographie. « Les « esprits élémentaires » ont cherché à fixer ces images passagères ; ils ont composé une matière très subtile, très visqueuse, et très prompte à se dessécher et à se durcir, au moyen de laquelle un tableau est fait en un clin d'œil. Ils enduisent de cette matière une pièce de toile et la présentent aux objets qu'ils veulent peindre. (...) »

Si, dans les années et mois qui précéderent l'annonce de son invention, la photographie fut considérée comme une utopie, comme Paul Jay le rapporte dans l'ouvrage qu'il a consacré à Nicéphore Niépce, *Les conserves de Niépce*, à peine annoncée elle suscita elle-même nombre d'utopies. C'est ainsi que Jules Janin¹¹ enthousiasmé par le daguerréotype « ce miroir qui garde toutes les empreintes » va esquisser une sorte de statut artistique des images et annoncer les utopies engendrées par ce procédé où « c'est le soleil lui-même qui opère ». André Rouillé¹² inventorie dans *L'artiste*, texte de Janin, paru en 1839, les « utopies » sensées accompagner les premières décennies : « instantanéité, absolue identité entre l'image et son objet, dimension démocratique d'un procédé à la portée de tous et de chacun, capable d'assurer l'échange et le partage des richesses culturelles de l'humanité, un relevé universel des choses, une image à laquelle rien au monde ne pourra échapper... ».

Des utopies balayées par Hippolyte Bayard (1801-1887) dont le fameux *autoportrait en noyé*, réalisé le 18 octobre 1840, destiné à l'Académie et au monde politico-scientifique « immergé dans les mouvances d'une idéologie bourgeoise en plein épanouissement » qui ont privilégié l'invention de Daguerre par rapport à la sienne. Ce *noyé* est la première photographie revendicatrice, voire politique. La mise en scène du suicide de son auteur prouve que la photographie n'est pas un simple outil d'enregistrement du réel mais qu'elle peut être une image mensongère déniait la preuve photographique, ce « faux-portrait » mettant en cause l'aspect vériste de la photographie : Hippolyte Bayard n'est pas mort donc la photo ment. On peut aussi dire qu'il récuse à l'avance le fameux « ça a été » de Roland Barthes par le « quelqu'un a été ». Enfin, comme l'image ne peut pas être comprise si elle est dissociée du texte figurant à son verso, cela montre que l'image ne peut pas dire seule ce que son auteur veut transmettre et qu'elle ouvre la porte à de multiples interprétations. Enfin son portrait fait signature, authentifiant un auteur donc un artiste.

Cette vision de celui que l'on peut considérer comme le premier artiste photographe n'empêcha en rien le développement de toute une série d'utopies envisageant en particulier un archivage du monde passant par toutes sortes d'expérimentations¹³.

En 1869, le docteur Charles Ozanam veut photographier des phénomènes invisibles comme les battements du cœur. Le professeur Alfred Donn et Léon Foucault iront plus loin en pronostiquant, dès 1845, le remplacement de l'objet par l'image. En ce sens ils n'étaient pas loin de nos utopies contemporaines sur la virtualisation du réel par les simulations informatiques. À l'époque, ces extrapolations ont eu pour conséquence de mettre sur la place publique des controverses sur les modalités de la construction de la vérité par des preuves photographiques. En s'appuyant sur les résultats des missions photographiques, notamment celles de Auguste Salzmann, Félicien Caignard de Saulcy met en évidence la difficulté de suspecter la bonne foi d'un dessinateur fort habile « c'est-à-dire le soleil qui n'a d'autre parti pris que de reproduire »... Le XX^e siècle fera de ce régime visuel de croyance l'un des principaux outils de la construction de la vérité avec les effets propagandistes et publicitaires que l'on sait.

8 - Plinie, *Histoire naturelle* XXXV, 151, 152.

9 - Johann Caspar Lavater, *Fragments physiognomiques*, Londres 1792.

10 - Charles-François Tiphaigne de la Roche (1722-1774), médecin et écrivain. Il décrivit également la transmission des ondes sonores et lumineuses qui préfigurent la radio et la télévision. Tout comme il anticipera le rôle des phéromones, le « big bang » ou les exoplanètes dans *Amitec*, en 1753.

11 - Jules Janin (1804-1874), écrivain, dramaturge, journaliste, critique.

12 - André Rouillé, *La Photographie en France, Textes & Controverses : une anthologie 1816-1871*, Macula 1989.

13 - Pierre Barboza, « L'utopie photographique », *Médiation et information* n°12-13, 2000.



En 1855, Cyrus Macaire, considère que la photographie offre des développements dans toutes les disciplines et formule l'utopie sur la « conservation sans fin des doubles du monde ». Il fait des propositions dans ce sens, elles seront en partie réalisées par le banquier Albert Kahn au siècle suivant. Une suggestion reprise également par Ernest Lacan qui fixe les enjeux par rapport à l'architecture, « tous ces lieux qui vivent déjà dans l'album du photographe... ». Il propose « le musée imaginaire », utopie de l'archivage du monde. Des utopies qui croisent les utopies sociales du saint-simonisme, dans la mesure où, reposant sur la vérité de la reproduction, la rapidité et le rendement, la photographie laissait espérer une nouvelle humanité. Pour des raisons autres, l'image, qui n'est pas la photographie, a bien impacté nos sociétés mais pas toujours dans le sens souhaité par les saints-simoniens.

En 2004, l'exposition célébrant le 150^e anniversaire de la société française de photographie, avait pour titre *L'utopie photographique*. Michel Poivert, son président, rapporte dans la préface du catalogue que les principes et les ambitions de cette société savante qui se voulait une véritable académie « furent mis au service d'une vision utopique : faire d'une pratique encore anarchique une discipline. L'utopie photographique est le testament de ces ambitions et la preuve de leur accomplissement ». Elle a servi de moteur aux développements technologiques du procédé et aux expérimentations qui en découlent. Duchenne de Boulogne avec son *Analyse électro-physiologique de l'expression humaine*. Ou Gaspard-Félix Tournachon dit Nadar qui met au point en 1861 un

procédé d'éclairage à la lumière artificielle et qui photographie les catacombes après avoir photographié la terre au dessus du Petit Clamart, en 1858, depuis la nacelle d'un ballon. Une photographie qui inspirera à Jules Verne son ouvrage *Cinq semaines en ballon* et son utopie *De la terre à la lune* dont le nom du héros Michel Ardan est l'anagramme de Nadar.

Nadar pose aussi les nouveaux enjeux de l'utopie photographique sur sa vocation à être, à devenir et surtout à être reconnue comme « Art ». Des questions alimentées, entre autres, par des oppositions baudelairiennes qui résistent d'ailleurs à travers les siècles ou les propos de Ingres ; questions parfaitement analysées à travers les différents ouvrages de Paul-Louis Roubert¹⁴.

14 - Paul-Louis Roubert, « Public Moderne et la photographie de Charles Baudelaire » dans *Études photographiques* n°6 mai 1999, p. 22-32. Paul-Louis Roubert, *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, Paris Monum 200.

En haut : l'*Autoportrait en noyé* de 1840, par Hippolyte Bayard (1801-1887), vient balayer toutes les premières utopies liées à l'invention de la photographie.



☛ Dès le premier numéro de *La Lumière*, Francis Wey, premier critique photographique, relève que l'invention de la photographie ne pouvait que succéder à un siècle de philosophie ; « il fallait d'abord l'expérience comme fondement de savoir... si le discours épistémologique, né au XVIII^e siècle, offre à la photographie son cadre théorique premier, il est par ailleurs le carcan dont elle a du mal à se dégager dans sa constitution en tant qu'art. Observation, réalité, vérité, objectivité, précision déterminent la photographie et lui collent à la peau de manière parfois réductrice... ». Loin de ces contraintes matérielles, comme le rapporte Robert de La Sizeranne dans ses travaux sur l'École anglaise, pour John Ruskin le daguerréotype fut une véritable utopie qui influença le mouvement préraphaélite et la peinture victorienne entre 1850 et 1860. Les utopies qui par la suite marqueront l'histoire de la photographie se partageront entre l'engagement social humaniste, voire politique et esthétique, aboutissant souvent à des contre-utopies ou à des utopies contraires. L'utopie de George Eastman de rendre l'invention accessible à tous fut à la base du mouvement pictorialiste qui, par contre coup, provoqua le mouvement Sécessionniste. À l'opposé, les courants politiques

se sont emparés de la photographie en pensant qu'elle avait le pouvoir de dénoncer et d'arrêter les injustices sociales. Dans l'entre-deux-guerres de nombreux photographes adhèrent à cette culture ouvrière, prônant la photographie comme « arme de classe », au sein d'associations comme l'AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires) en France, les *Arbeiter-Fotografen-Vereine* en Allemagne ou le mouvement *Proletarskoe photo* en Urss. La dualité de la photographie entre art et document amènera l'engagement des surréalistes d'un côté et la « nouvelle vision » qui conduira aux utopies du Bauhaus et à ce qui sera appelé plus tard « la photographie humaniste d'après-guerre ». Une utopie caractéristique à une époque où la circulation de l'information est devenue un « trafic des images », une production industrielle de marchandises qui conduit plutôt à une dystopie. Elle nous recommande de nous interroger sur le sens et le destin des « avant-gardes » et la place occupée par les artistes dans ces utopies : acteurs, témoins ou victimes de l'histoire ? Utopies ou contre-utopies englobant des sujets définis par Hua Hu (*L'utopie chez Houellebecq*) « typiquement houellebecquiens comme la société aliénée sous le signe de l'argent, du marché et de la technologie, ainsi que l'homme obsédé par la réification de son corps ». « Au Monument à la troisième internationale de Vladimir Tatline, tour de Babel porteuse de l'élan révolutionnaire de 1917, s'oppose *La chute d'Icare* de Marc Chagall qui symbolise l'éternel échec des utopies ». Inévitablement, l'informatisation des sociétés, les développements de la Réalité Virtuelle et de l'Intelligence Artificielle vont déplacer les paradigmes des utopies. Quelles seront les utopies des robots ? Si comme le souligne André Gunthert¹⁵ « les années 80 ont doté le champ photographique d'un récit séduisant et du prestige de la théorie en lui conférant une légitimité culturelle inédite », deux décennies plus tard, sa banalisation technologique la conduit vers un monde du « tous photographes », comme le rappelait le titre d'une exposition au musée de l'Élysée à Lausanne en 2007, une « selfiesation » des images qui se dirige inéluctablement vers un monde sans souvenir. Si la photographie a pu être l'objet de quelques utopies, non seulement elle en a suscité mais ses bases scientifiques et ses développements technologiques ont permis d'aller au-delà de l'inimaginable et de faire reculer les limites de la science. Dans l'infiniment grand, Hubble nous rapproche sans cesse des origines de mondes non imaginaires tandis que dans l'infiniment rapide les capteurs nous permettent de visualiser l'onde lumineuse en prenant mille milliards d'images par seconde¹⁶. ■

15 - André Gunthert, *Une illusion essentielle, la photographie saisie par la théorie*, Étude photographiques n°34, printemps 2016.

16 - Au MIT Media Lab, Andreas Velten et Ramesh Raskar ont utilisé un laser dont les impulsions femtosecondes sont imagées à la vitesse de mille milliards d'images seconde par la CBF (Camera à balayage par fente) munie de son capteur CCD.

En haut : « Si nous n'étions pas de épaves, nous brillerions comme des soleils. » Bernard Perrine, 1978, recherche photographique pour l'illustration du livre *Les Épaves* de Claude Maillard (Éd. Paul Vermont).



Hommage

YVES BOIRET

Yves Boiret, membre de la section d'architecture, nous a quittés le 25 mars dernier pour rejoindre son épouse. Son confrère Alain Charles Perrot lui rend hommage.

Yves Boiret était un homme merveilleux. Ce sont les premiers mots qui viennent à l'esprit quand on pense à lui.

Né le 28 mars 1926, d'un père et d'un grand-père architectes, Yves Boiret a consacré toute sa vie professionnelle à la défense et à la restauration du patrimoine français. Diplômé par le gouvernement en 1955 dans l'atelier Pontremoli Leconte de l'École des beaux-arts, il est diplômé la même année de l'École d'études supérieures d'histoire et de conservation des monuments anciens, dite École de Chaillot. Admis au concours d'architecte en chef des monuments historiques en 1963, il sera nommé inspecteur général des monuments historiques à Paris et en Ile-de-France.

La génération d'Yves Boiret a vu s'étendre la notion de patrimoine à toutes les époques et à tous les types de construction à travers une évolution radicale dont Yves Boiret, par son intelligence et son ouverture d'esprit, aura été acteur et témoin, notamment en tant que vice-président de l'Académie d'architecture, inspecteur général des monuments historiques et dans le cadre des nombreux congrès portant sur le patrimoine qu'il a présidés tout au long de sa longue carrière.

Parmi la très longue liste des monuments et des chantiers remarquables dont il a eu la charge, nous pouvons citer, la restauration de l'Hôtel de Sully à Paris, le Palais Abbatial de Saint-Germain-des-Prés, l'ensemble du Val-de-Grâce, l'Église Saint-Sulpice, l'auditorium Franz Liszt pour Georges Cziffra à Senlis, les grandes écuries de Chantilly et tant d'autres...

Yves Boiret était le 13^e détenteur de l'anneau de Charles Percier, architecte de Napoléon 1^{er}, élu en 1811 au fauteuil n° 5 de notre section architecture. Yves Boiret y fut élu en 2002 au fauteuil n° 10 créé spécialement pour le recevoir, lui qui avait d'abord été, dès 1995, correspondant de notre académie, lui offrant ainsi l'opportunité d'apporter au Domaine de Chantilly toutes ses compétences.

Photo Juliette Agnel ■



Finale nationale du concours *Eloquentia* à l'Académie des beaux-arts

L'Académie des beaux-arts a accueilli, dans la soirée du mercredi 7 février, la finale nationale du concours d'expression publique *Eloquentia* sous la Coupole du Palais de l'Institut de France, en présence de Françoise Nyssen, ministre de la culture, et de nombreuses personnalités.

Après que le secrétaire perpétuel, Laurent Petitgirard, a ouvert le concours et que Françoise Nyssen a prononcé un discours sur les vertus de la parole et de l'expression publique, les finalistes, Martial Jardel (lauréat *Eloquentia* Limoges 2017), Grégoire Gouby (lauréat *Eloquentia* Saint-Denis 2017), Alyune-Blondin Diop (finaliste *Eloquentia* Nanterre 2017) et Ludivine Soulier (lauréate *Eloquentia* Grenoble 2017) se sont affrontés autour de deux thèmes : « La parole est-elle un art contemporain ? » et « L'interprétation est-elle une création ? ».

Le jury du concours était composé de Maître Charles Haroche (avocat au barreau de Paris), Maître Isabelle Chataigner (avocat au barreau de Paris), Maître Anne-Sophie Laguens (avocat à la Cour), Maître Bertrand Périer (avocat au Conseil d'État et à la Cour de cassation), Maître Edmond-Claude Fréty (avocat au barreau de Paris), Guillaume Prigent (directeur adjoint de cabinet au Conseil National des Activités Privées de Sécurité), Loubaki Loussalat (professeur d'écriture, poésie et slam), Régis Wargnier, réalisateur, membre de l'Académie des beaux-arts et du rappeur Kery James. Après délibérations, le jury a désigné **Martial Jardel** comme « meilleur orateur de l'année 2017 ». Il a remporté une bourse d'études de 2 000 euros dotée par la Coopérative Indigo et l'Académie des beaux-arts. Les trois autres finalistes ont également reçu des bourses d'études dotées conjointement par l'association et l'Académie, respectivement d'un montant de 1 000 euros et 500 euros.

Le concours *Eloquentia* créé en 2012 par Stéphane de Freitas en Seine-Saint-Denis est le premier concours d'expression publique francophone, organisé au niveau universitaire. Photo DR ■

ÉLECTIONS

Le 25 avril dernier, l'Académie des beaux-arts a procédé à l'élection de Fabrice Hyber au fauteuil précédemment occupé par Chu Teh Chun (1920-2014) dans la section de peinture, Coline Serreau au fauteuil de Pierre Schoendoerffer (1928-2012) dans la section des créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel, Pierre Collin au fauteuil de René Quillivic (1925-2016) dans la section de gravure, et Jiří Kylián en qualité de membre associé étranger au fauteuil précédemment occupé par Leonardo Cremonini (1925-2010). Jean-Luc Monterosso a été élu correspondant de la section de photographie. L'Académie a également adopté une réforme de ses statuts dans la perspective de la création d'une future section de Chorégraphie.



Fabrice Hyber, né en 1961 à Luçon, intervient dans des domaines et sur des supports divers tels que le dessin, la peinture, la sculpture ou la vidéo. Marqué par ses études de mathématiques réalisées avant son parcours à l'École des Beaux-Arts de Nantes, il place l'articulation entre l'art et la science au centre de son travail. Son œuvre se présente comme un réseau de ramifications en perpétuel développement : en procédant par accumulations et hybridations, il opère de constants glissements entre des domaines extrêmement divers, s'inspirant de la manière dont se développent les systèmes cellulaires de nombre d'organismes vivants. En 2007, il se voit confier la réalisation de la première sculpture contemporaine pérenne du Jardin du Luxembourg, *Le Cri, l'écrit*, qui commémore l'abolition de l'esclavage. En 2012, quatre grandes institutions françaises ont mis à l'honneur son travail : le Palais de Tokyo, la Fondation Maeght, le Mac Val et l'Institut Pasteur. Photo Carole Bellaïche



Coline Serreau, née en 1947, est à la fois cinéaste, metteur en scène de théâtre et d'opéra, scénariste, auteur de théâtre, actrice, compositrice et chef de chœur. Après des études de Lettres, elle a suivi au CNSM de Paris les classes d'histoire de la musique et d'esthétique de Norbert Dufourcq et de Marcel Beaufils, et a étudié l'orgue avec Micheline Lagache puis à la Schola Cantorum dans la classe de Jean Langlais. Elle se fait remarquer par la critique avec son premier film *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?* (1975). Suivent alors *Pourquoi pas !, Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux !* En 1985, elle rencontre un succès sans précédent avec *Trois Hommes et un couffin*. Elle réalise ensuite de nombreux films dont elle est toujours l'auteur des scénarios. Elle a joué dans de nombreux spectacles de théâtre : *Lapin Lapin, Quisaitout et Grobêta* (cinq Molières), *Le salon d'été* et *Le cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht. Elle a composé la musique de ses films *La Belle Verte* et *18 ans après* et dirige depuis 2003 la Chorale du Delta (quatre-vingt concerts en 2017). Elle prendra la direction du théâtre municipal de Nevers en juillet prochain. Photo DR



Pierre Collin, né en 1956 à Paris, entre à l'École des beaux-arts de Paris en 1975 où il suit des cours de peinture, de sculpture et de gravure. Son œuvre, constituée d'allers et retours entre dessin, peinture et gravure, bascule le quotidien dans une atmosphère troublante construite par des vues plongeantes, des distorsions et des ombres portées. Pour cet artiste, peinture et gravure sont inséparables. À ce jour, il a réalisé plus de cinq cent gravures, de tous formats. Il expose régulièrement en France et à l'étranger. Prix de gravure Nahed Ojfeh de l'Académie des beaux-arts en 2009, il prépare actuellement deux expositions : « Des images aux textes », cet été à la Médiathèque des Ursulines à Quimper, et « Marées hautes et marées basses », au printemps 2020 au musée de Trouville. Photo DR



Fasciné très tôt par le cirque, **Jiří Kylián** commence, enfant, par faire de l'acrobatie, avant d'entrer à 9 ans à l'école de danse du Théâtre national de Prague. Il étudie à la Royal Ballet School de Londres puis est engagé au sein du ballet de Stuttgart. En 1975 il rejoint le Nederlands Dans Theater (NDT) à La Haye. En 1978, après le succès de son ballet *Sinfonietta* - sur la musique de son compatriote, le compositeur Leoš Janáček - au Festival des Deux Mondes à Charleston (Caroline du Sud, États-Unis), il est nommé directeur artistique du NDT. *La Symphonie de Psaumes*, sa deuxième grande œuvre de cette période, va marquer la compagnie et asseoir sa renommée internationale. Vers le milieu des années 1980, son style se fait plus abstrait, comme en témoignent les ballets de la série *Black and White*. Sa rencontre avec les aborigènes d'Australie marquera sa conception de la danse, dans laquelle il voit une pierre angulaire de la structure sociale et une composante clé du patrimoine artistique de l'humanité. Depuis le début des années 70, il a créé près de cents ballets, dont les trois quarts pour le Nederlands Dans Theater. Il est titulaire de nombreuses distinctions, dont le Prix Nijinsky, décerné à Monte-Carlo, et la Légion d'honneur française. Photo Serge Listenberg



Jean-Luc Monterosso, né en Tunisie en 1947, entre en 1974 dans l'équipe de préfiguration du Centre Georges Pompidou, en charge de la diffusion audiovisuelle. En 1980, il crée le Mois de la Photo à Paris, qui fera des émules dans le monde entier. Directeur de l'Espace Photographique de Paris de 1985 à 1997, il propose en 1988 la création d'une Maison européenne de la Photographie, qui voit le jour dans l'Hôtel Hénault de Cantobre en 1996. Nommé directeur, il y assure jusqu'en 2018 la programmation et l'organisation d'expositions de grands noms de la photographie, dont Cartier-Bresson, Bernard Lamarche-Vadel, Sebastião Salgado, Raymond Depardon. Il est l'auteur ou a dirigé la publication de nombreux ouvrages. Photo DR ■



Réélection du directeur de la Fondation Claude Monet - Giverny

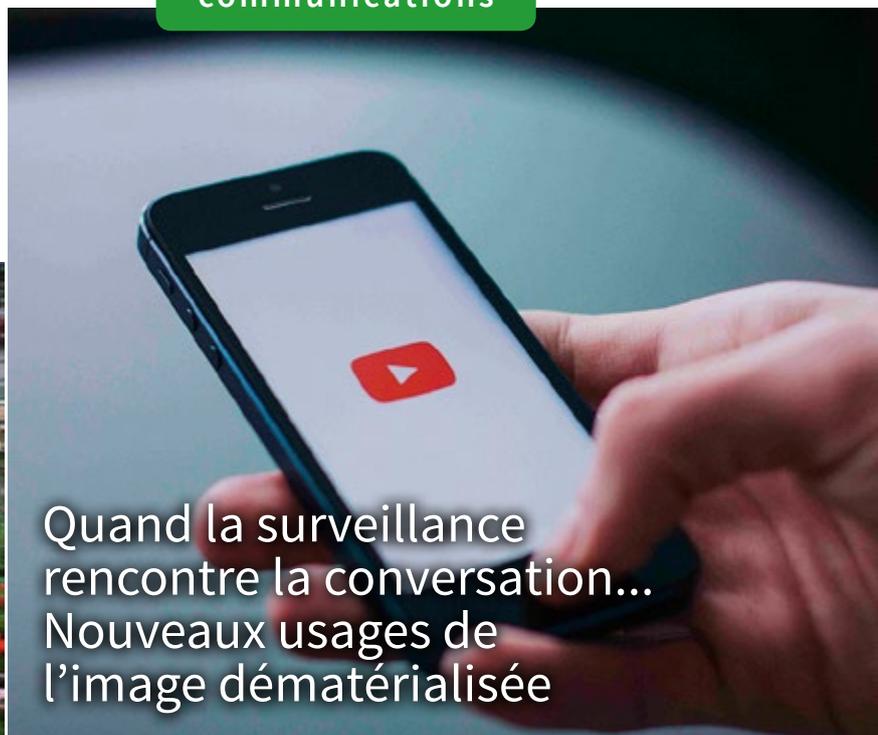


Au cours de sa séance plénière du mercredi 11 avril 2018, Hugues R. Gall a été réélu à l'unanimité directeur de la Fondation Claude Monet - Giverny pour une durée de cinq ans.

Hugues R. Gall, qui dirigea le Grand Théâtre de Genève de 1980 à 1995, et l'Opéra national de Paris de 1995 à 2004, avait été élu en mars 2008, par ses confrères de l'Académie des beaux-arts dont il est membre depuis novembre 2002, directeur de la Fondation Claude Monet à Giverny. Il y a conduit de nombreux chantiers : restauration du salon-atelier en 2011, puis, en 2013, de la chambre de Claude Monet avec la réplique de la collection des œuvres constituée par le maître des lieux pour cet espace intime, acquisition en 2016 de près de 70 hectares de terrains sur les communes voisines, notamment.

En 2017, la Fondation Claude Monet a accueilli près de 650 000 visiteurs, s'affirmant ainsi comme l'une des maisons d'artistes les plus visitées de France, deuxième destination touristique culturelle de Normandie. Inauguré officiellement en 1980, le domaine de Giverny ouvre au public l'univers familial de Monet, sa collection d'estampes japonaises, son mobilier, ses ateliers, et surtout les jardins et la campagne environnante qui inspirèrent les fameuses « séries ».

L'année 2018 est placée sous le signe du Japon avec la re-création du célèbre tableau réalisé en 1887 par Claude Monet *Jardin de Pivoines*, conservé au musée national de l'art Occidental de Tokyo, avec des pivoines japonaises identiques à celles cultivées jadis par Claude Monet. Photos DR et Roberto Granata ■



Quand la surveillance rencontre la conversation... Nouveaux usages de l'image dématérialisée

Par **André Gunthert**, maître de conférences en histoire visuelle à l'École des hautes études en sciences sociales, fondateur de la revue *Études photographiques*

Révolution des usages, la transition numérique des images d'enregistrement n'a pas ou très peu modifié leurs caractéristiques iconiques. C'est pourquoi cette mutation majeure se présente aujourd'hui sous une forme paradoxale, où la continuité semble l'emporter sur le changement.

Des illustrations de presse aux émissions de télévision en passant par les expositions d'art, les usages de la photographie ou de la vidéo semblent n'avoir connu que des évolutions marginales, sans rapport avec la transformation profonde de leur support.

Les effets de la dématérialisation doivent en effet être cherchés ailleurs que dans les pratiques héritées du passé, conditionnées par des contraintes de rareté et de coût élevé des images. L'extension de ses fonctions documentaires a fait de l'image un nouvel outil de connaissance et d'exploration de l'information. L'intégration de la vidéo-photographie au sein des outils de communication numérique a fait naître des usages expressifs et conversationnels inédits, creuset d'un nouvel argot visionnumérique. Enfin, la multiplication des applications de surveillance et de reconnaissance visuelle ont été au cœur du développement de l'intelligence artificielle, secteur le plus innovant de la recherche industrielle.

Au moment où ces différents domaines fusionnent par l'intermédiaire de la collecte de données, l'image numérique est aujourd'hui à la croisée des chemins. Le partage des photographies personnelles peut-il se poursuivre dans un univers où les images sont interprétables par les machines ? Peut-on empêcher la transformation du stock iconographique mondial en terrain de jeu pour les robots ? Doit-on réguler l'accès à l'information visuelle ?

Photo DR ■

Grande salle des séances, le 8 novembre 2017

ORGANISER LA RENCONTRE SUR LE PAPIER DE LA PEINTURE ET DE L'EAU

Le 17 octobre dernier, dans la grande salle des séances de l'Institut, Paul Andreu, membre de la section d'architecture, présentait à ses confères l'avancée de ses recherches et de son travail dans le domaine de la peinture.



Quelles sont les raisons qui poussent un architecte, auteur de grands ouvrages partout dans le monde, à explorer d'autres territoires de la création, l'écriture à l'âge de 60 ans, la peinture à celui de 74 ans ? Au cours d'une séance exceptionnelle, en octobre dernier, Paul Andreu a parlé de cette nécessité de retrouver des désirs anciens que l'exercice de la profession d'architecte a étouffés, mais surtout de « redevenir un débutant », débarrassé du poids de tout ce qu'il a fait, pensé, construit.

En montrant ses peintures, il se retrouve confronté à une question qu'il a toujours connue avec les bâtiments qu'il a conçus et les livres qu'il a écrits : comment parler de son propre travail, c'est-à-dire beaucoup de soi, en parlant de manière objective des conditions et convictions de ce travail, sans chercher à le justifier. « Dans la peinture, j'ai développé la relation avec le papier – les papiers – que je superpose, déforme, plisse, avec la peinture brute, telle qu'on l'achète, et l'eau. Sans le métier d'un peintre mais avec des années de croquis dans mes carnets, attaché à la matérialité autant qu'aux idées, mon travail en peinture consiste à *organiser la rencontre sur le papier de la peinture et de l'eau* avec une perpétuelle recherche de conditions différentes, des gestes simples et des outils improvisés. » ■

De haut en bas : Paul Andreu, 17.08.27(2), 2017, technique mixte, 100 x 70 cm ; 17.08.21(1), 2017, technique mixte, 61 x 46 cm.

“AMAZÔNIA”

UNE INITIATIVE POUR LA FORÊT AMAZONIENNE DU BRÉSIL

À la fin des années 1990, Sebastião Salgado et Lélia Wanick Salgado ont entrepris la reforestation d'une propriété familiale dans l'état du Minas Gerais, au Brésil, où les arbres avaient été rasés pour faire place nette à l'élevage.

Avec le temps la terre avait subi une érosion massive et était devenue stérile. Au cours des quinze dernières années, ils ont replanté plus de 2 500 000 jeunes pousses d'espèces endémiques sur une surface de 800 hectares. Grâce à Institut Terra, l'institution qu'ils ont fondée, ils ont vu resurgir des ruisseaux et revenir les insectes et les animaux qui avaient déserté les lieux depuis des lustres. L'image de la forêt tropicale « poumon du monde » est un cliché qui traduit bien le fait qu'elle absorbe de vastes quantités de dioxyde de carbone, l'un des acteurs clé du réchauffement climatique. Mais, sombre signe des effets de la déforestation, la capacité de la forêt à transformer le CO₂ en biomasse est en constante régression. Qui plus est, la stabilité du climat de la planète est affectée par le flux et l'évaporation de ce réseau hydrographique, le plus vaste du monde. Celui-ci détermine à son tour la température et l'humidité de l'air et des vents qui traversent puis quittent la zone. En conséquence, lorsque l'environnement en Amazonie

par **Sebastião Salgado**, membre de la section de photographie

ce soit par abattage ou par mise à feu de carrés de forêt, ne sont productifs que sur une vingtaine d'années. Mise à nu, la terre s'érode, perd ses nutriments et se désertifie. Enfin, l'exploitation de ses feuillus déséquilibre davantage la forêt primaire.

On oublie souvent qu'une forêt tropicale n'est pas renouvelable, du moins pas à une très grande échelle, et que cela a un coût extrêmement élevé. Notre expérience à l'Instituto Terra nous a appris qu'il faut compter 8 000 dollars par hectare pour la reconstitution écosystémique d'une forêt. Ajoutez à cela les frais de récupération des sources d'eau et de

recréation du sous-bois, et cette somme grimpe à près de 20 000 dollars, sans parler des décennies qu'il faut à la terre pour retrouver un cycle naturel. Sachant que la forêt amazonienne du Brésil couvre 420 000 000 hectares, on peut estimer sans exagération que cela représente la plus grande concentration de capital au monde. En d'autres termes, la forêt a infiniment plus de valeur intacte que détruite. Alors comment cette forêt peut-elle être préservée tout en servant de ressource réellement renouvelable ? ■

Grande salle des séances,
le 31 janvier 2018



est déstabilisé, les conséquences s'en ressentent bien au-delà des frontières de l'Amérique Latine. La forêt en elle-même recèle un potentiel économique immense et durable, mais pas sous sa forme actuelle d'exploitation. L'extraction illégale d'or empoisonne de nombreux cours d'eau : le mercure tue les poissons et les tonnes de boue déversées asphyxient toute autre forme de vie aquatique, des œufs de poissons et des petits animaux aux plantes riveraines et aux insectes. De même, les espaces dégagés pour l'élevage, que

BONHEURS ET MALHEURS DE L'ESTHÉTIQUE

par **Marc Jimenez**, professeur émérite à la Sorbonne

Le philosophe et esthéticien Étienne Souriau constatait, dans les années 1960, que « dans son histoire bicentenaire depuis le début du XVIII^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle, l'esthétique s'est révélée comme un insuccès brillant et plein de résultats ». Un oxymore malicieux qui résume parfaitement la fortune capricieuse de l'esthétique philosophique tout au long de son histoire.

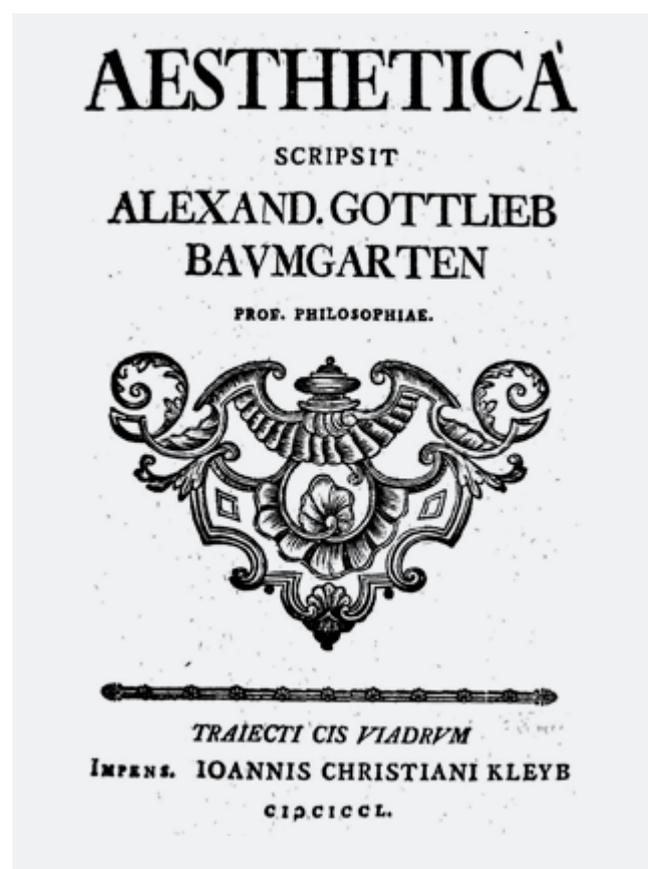
Certes, le *Dictionnaire de l'Académie française* a fini par accueillir le terme « esthétique » en 1832. Mais cette discipline a dû attendre près d'un siècle une reconnaissance universitaire grâce à Victor Basch, prédécesseur d'Étienne Souriau, premier titulaire de la chaire d'esthétique à la Sorbonne, en 1921, à la condition qu'elle constitue « à côté de l'histoire de l'art [...] une Science de l'Art, *Kunstwissenschaft*, Art-science ».

L'origine étymologique du mot « esthétique » et les difficultés sémantiques liées aux définitions successives et mal assurées de cette prétendue « science de la connaissance sensible » expliquent en partie l'opprobre jeté par Charles Baudelaire, non pas au terme même d'esthétique, mais aux professeurs qui prétendent l'enseigner. Car c'est un fait que ce néologisme, vocable aux origines douteuses, n'aurait jamais dû exister. Baumgarten a latinisé l'adjectif grec *aisthêtikos* en *aesthetica*, puis il a germanisé *aesthetica* en *Aesthetik*. Processus de néologisation qui sonne « scientifique » en allemand comme en français. À l'époque, le terme esthétique est jugé bâtard, mal défini – « art de la beauté du penser, « science du sensible », « théorie des arts libéraux » – au point que ceux qui l'inaugurent – Kant, A.W. Schlegel – puis Hegel sont les premiers à vouloir s'en débarrasser.

Cependant, en dépit de son indétermination sémantique et de son flou épistémologique, l'esthétique tire bénéfice de son association avec la science de l'art puisqu'elle se dote, au début du siècle dernier, non pas d'une méthode rigoureuse, mais d'un objet bien défini : l'art précisément, c'est-à-dire du concret, des tableaux, de la musique, des sculptures, de l'architecture, etc. C'en est fini de ce flou idéaliste et largement platonicien des belles choses, des belles théories, des belles lettres, etc.

Toutefois l'esthétique – distincte de la critique d'art et de l'histoire de l'art – se trouve en présence, depuis toujours, d'un art en constante évolution, souvent déstabilisée par les ruptures et les chocs intempestifs de l'imprévisible création artistique. Actuellement, face à un art affranchi de tout idéalisme, de l'idéal ancien d'harmonie, mais aussi libérée des impératifs avant-gardistes et modernistes, deux tâches semblent dévolues à la théorie esthétique : d'une part prêter une extrême attention aux œuvres afin de percevoir, selon la belle formule de Jean Starobinski, « tous les rapports que ces œuvres établissent avec le monde, avec l'histoire, avec l'activité d'une époque », ajoutons avec la société. D'autre part, s'efforcer de répondre aux demandes d'interprétation et de sens que suscitent des propositions et des réalisations artistiques qui parfois enthousiasment, enchantent, émerveillent, passionnent, et d'autres fois choquent, intriguent, agacent, horripilent ou exaspèrent. Igor Stravinsky disait, de façon plaisante, que l'art est un « véhicule qui ne connaît pas la marche arrière », amusante métaphore qui rappelle la fameuse déploration de Voltaire : « *Le goût se perd, on est entouré de nouveautés qui sont rapidement effacées les unes par les autres* ». Cette créativité, ce souffle incessant de la création expliquent pourquoi le jugement esthétique est presque toujours tenté de reconnaître à l'art, même le plus provocant et le plus disruptif, le droit à la présomption d'innocence car il se pourrait, à bien y regarder, que ce soit lui qui nous juge et non pas l'inverse. L'esthétique adopte volontiers pour devise le mot de Constantin Brancusi : « Les choses de l'art sont les miroirs dans lesquels chacun voit ce qui lui ressemble. » ■

Grande salle des séances, le 7 février 2018



ENTRE ART ET SCIENCE : LE CORPS EN MOUVEMENT

par **Yvan Brohard**, chargé de mission Art et Science à l'université Paris-Descartes

L'homme, fasciné par le mouvement, a éprouvé très tôt le besoin de le reproduire, de comprendre son fonctionnement; ainsi des générations d'artistes d'inventeurs, d'ingénieurs, de chercheurs se sont-ils succédé pour tenter de mieux le saisir, lui qui est l'expression de la vie, de leur vie.

« L'homme n'est jamais plus semblable à lui-même que lorsqu'il est en mouvement. » (Le Bernin)

Malgré l'éminente difficulté pour donner vie au marbre, pour la faire surgir d'un support de toile, de bois ou de papier, de nombreux artistes maniéristes au XVII^e siècle réussissent à trouver des procédés pour le suggérer, notamment en le démultipliant à travers les gestes des nombreux personnages qui peuplent leurs toiles; une technique reprise avec bonheur par des artistes contemporains tels que Trémois dans *Lumière et Ténèbres*, œuvres monumentales réalisées en 2006.

D'autres artistes préféreront privilégier l'esquisse à l'œuvre aboutie. « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un tableau, c'est qu'il y a plus de vie et moins de forme » affirme Diderot.

D'autres encore, avant même l'avènement des Impressionnistes, en utilisant des touches plus libres que celles des peintres classiques parviendront, à l'image de Fragonard dans *Les baigneuses*, à insuffler la vie aux personnages qu'ils représentent.

Mais il ne faut pas croire que les artistes aient attendu les siècles précédemment évoqués pour trouver des procédés capables de suggérer la vie. Les peintures rupestres de la grotte Chauvet en témoignent, peintures qui préfigurent la démarche, au début du XX^e siècle, des Futuristes privilégiant la notion de « devenir » au détriment de la notion « d'être ». Ainsi, utiliseront-ils largement la technique de la décomposition de l'image pour fixer l'instant, mais en même temps pour projeter leur sujet dans un futur immédiat; une technique reprise de nos jours par Vladimir Velickovic dont les œuvres sont empreintes d'une énergie et d'une force dynamique hors du commun.

Les marionnettes et plus encore les automates qui connaîtront leur heure de gloire dès la fin du siècle des Lumières avec Vaucanson, à mi-chemin entre le monde des arts et celui des inventeurs, est un merveilleux trait d'union pour aborder la manière dont les scientifiques, au cours des âges, se sont penché sur ce qu'il est convenu d'appeler la « science du mouvement ». Indéniablement, elle trouve ses origines dans les livres d'exercices de la Renaissance. Les mouvements de l'homme y imitent alors les mouvements du ciel. Le microcosme se doit d'être à l'image du macrocosme !

Et si, pour Borelli, dans le sillage de Descartes, l'organisme devient, en 1685, une machine à étudier pour elle-même, c'est indéniablement grâce aux chronophotographies d'Étienne Jules Marey et Georges Demeny, à la fin du XIX^e siècle, que l'on arrivera véritablement à donner à voir et à comprendre le déroulement du mouvement dans le temps.

Les traces de leurs recherches sont d'une enivrante beauté et inspirent d'ailleurs des artistes tels que Max Ernst ou Marcel Duchamp et ses « parallélismes élémentaires ».



De plus, les recherches de Demeny l'amènent à l'invention et à la réalisation, dès 1891, d'un appareil permettant d'animer pour la première fois ses images, soit par vision directe, soit par projection, au moyen d'un disque portant des séries photographiques. Le phonoscope marque l'aboutissement de la conquête du mouvement, de l'espace et du temps en même temps que le début d'une ère nouvelle, celle du cinéma, mais aussi celle de la robotisation androïde; une ère nouvelle également pour une recherche scientifique menée dans le cadre de centres d'étude de la sensorimotricité dont les terrains d'action très diversifiés peuvent s'étendre des pathologies à l'astronautique ou encore au sport. ■

Grande salle des séances, le 7 mars 2018

En haut : chronophotographie de Georges Demeny (1850-1917). Iconothèque de l'Institut national du sport, de l'expertise et de la performance.

Colloque « Baudelaire et les arts »



Le mercredi 16 mai dernier, dans la salle des séances du Palais de l'Institut de France, l'Académie des beaux-arts a organisé une journée de réflexion autour de « Baudelaire et les arts », conçue et coordonnée par **François-Bernard Michel**, sous la présidence de **Patrick de Carolis** et **Adrien Goetz**.

Les différentes interventions de la journée ont permis aux académiciens ainsi qu'à un public nombreux d'explorer quelques aspects marquants mais également

méconnus de l'univers artistique du poète : **Antoine Compagnon**, professeur au Collège de France, a évoqué son rapport à la lithographie et à la caricature de son temps, **André Guyaux**, professeur à Sorbonne Université, sa découverte de l'art baroque à Bruxelles notamment. **Sébastien Mullier**, enseignant de lettres modernes en classes préparatoires aux grandes écoles, a mis en lumière la singularité chez Baudelaire de sa conception *temporelle* d'une peinture idéale et **François-Bernard Mâche**, membre de la section de composition musicale, docteur ès lettres, a développé l'importance de la découverte par le poète de Tannhäuser et de l'univers wagnérien, et d'une manière plus générale, la dimension musicale essentielle de son œuvre.

La Lettre de l'Académie reviendra plus en détail sur le colloque et ses communications dans un prochain numéro.

Portrait : Charles Baudelaire par Étienne Carjat, vers 1863, détail.



Page 1 et ci-contre : Pieter Bruegel le Jeune (1564-1638), *La Tour de Babel*, huile sur bois, circa 1595, 43,2 x 42,9 cm, musée national du Prado, Madrid.

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
Fabrice Hyber • 2018

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
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
Pierre Collin • 2018

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
Coline Serreau • 2018

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 García • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Jiří Kylián • 2018



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



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