

DÉCEMBRE 2021

spirale

HUMANISME ET PROSPECTIVE

**Transmission
mémorielle et
statuaire publique**

// Claire Barbillon

**DOSSIER ARTS
ET TRANSMISSION**

**L'art sociétal :
entre tournant
moralisateur et
« désartification
de l'art »**

// Carole Talon-Hugon

ET AUSSI :

**À propos de l'éducation
artistique et culturelle**

// Emmanuel Ethis

**Victor d'Hupay de Fuveau,
« auteur communiste »
au temps des Lumières**

// Nicolas Flippe

**Musique et arts visuels,
une connexion utopique**

// Gérard Denizeau

spirale

HUMANISME ET PROSPECTIVE

Direction de la publication

Alain-Noël Dubart

Rédaction en chef

Patrick Brunel

Comité éditorial

Christine Barré-De Miniac, Roland Branquart,
Alain Grangé-Cabane, Pierre-Marie Lledo, Pierre Maurel,
Michel Payen, Jacques Samouelian.

Auteurs

Claire Barbillon,	Danièle Fouache,
Christine Barré-De Miniac,	Danielle Lecoq,
Gérard Denizeau,	Michel Payen,
Emmanuel Ethis,	Jacques Samouelian,
Nicolas Flippe,	Carole Talon-Hugon.

Impression : Print France Offset

3, rue de l'Atlas - 75019 Paris

Conception et réalisation : Studio 122

La revue *Spirale* est éditée par le CIU

Cercle Inter Universitaire

Euro2c

122, rue de Provence

75008 Paris – France

N° ISSN : 2491-2999

Avis aux lecteurs

Spirale est la revue du CIU, Cercle Inter Universitaire, cénacle tourné vers le dialogue et l'action. Ayant pour devise « Humanisme & Prospective », *Spirale* et le CIU se donnent pour objectif de rassembler ce qui est éparé et de réunir hommes et femmes de bonne volonté, dans un triple souci de raison, de tolérance et de progrès.

Le CIU accueille dans un esprit d'ouverture et d'empathie tous ceux et celles qui se recommandent de diverses écoles de sagesse. Le but ultime est de permettre à chacun de mieux se connaître, de mieux connaître les autres et de mieux connaître le monde afin de pouvoir agir. La revue *Spirale* rassemble les contributions qui répondent à une exigence d'humanisme, de lucidité et de prospective.

Spirale s'écarte délibérément de toute pensée extrémiste ou dogmatique. Les points de vue exprimés relèvent de la seule confrontation d'idées dans un souci d'approfondissement et d'élargissement afin de progresser vers plus de vérité.

À ce titre, *Spirale* accueille volontiers toute contribution répondant à ces principes. Dès lors, il serait vain de rechercher dans *Spirale* une ligne éditoriale spécifique ou orientée. Seul importe le respect des principes et des valeurs du CIU. Par voie de conséquence, le comité éditorial de *Spirale*, dans son souci d'ouverture et de pluralisme, ne peut être tenu pour responsable des articles publiés. Les opinions exprimées relèvent de la seule responsabilité de leurs auteurs à partir du moment où l'esprit qui anime le CIU est respecté.

Quant à l'équilibre entre les opinions exprimées dans ses pages, *Spirale* confirme qu'il ne peut être mesuré au sein d'un même numéro ; c'est seulement sur la longue période, au fil de plusieurs numéros, que cet équilibre pourra être vérifié. *Spirale* tiendra le plus grand compte des réactions de ses lecteurs aux articles qu'elle aura publiés. Sur ces principes, *Spirale* entend offrir à ses lecteurs le plaisir de la lecture, la joie de la réflexion et le bonheur de la probité.

Le comité éditorial

ÉDITO

PAR Patrick BRUNEL, Rédacteur en chef de *Spirale*



La question de la transmission de l'art est au centre de toutes les politiques culturelles menées en France depuis le Front populaire. Elle recoupe à ce titre, du moins partiellement, celle de la démocratisation de la culture. Mais en lui consacrant ce septième numéro de *Spirale*, nous avons souhaité, sans bien sûr aucunement négliger ni occulter ce premier versant que plusieurs articles abordent, réfléchir également à la question sous un autre angle. Non plus seulement se demander : à qui transmettre l'art et quelles politiques mettre en œuvre pour y parvenir ?, mais aussi : que transmet l'art et avec quelles conséquences en terme de réception et d'éthique ?

Emmanuel Éthis plaide avec conviction pour la nécessité de faire de l'Éducation artistique et culturelle (EAC) une priorité de l'action publique et Danièle Fouache montre très concrètement que

cela est possible. L'expérience qu'elle rapporte est à tous égards convaincante : de jeunes élèves de lycée professionnel sont tout à fait à même de s'ouvrir au monde, souvent trop rapidement déclaré élitiste, de l'opéra.

Mais il arrive que l'art aille en quelque sorte de lui-même au-devant du public. Le lecteur trouvera au fil de ces pages deux exemples très différents, mais somme toute complémentaires, de cette présence de l'art dans la Cité : les fresques décorant les parloirs du lycée Janson-de-Sailly dont Danielle Lecoq et Michel Payen retracent l'historique de la commande et soulignent l'enjeu éducatif et artistique que celle-ci représentait alors (les années 30), et les statues dressées sur les places et dans les rues de nos villes dont Claire Barbillon analyse la portée en terme de transmission mémorielle.

Trois autres articles abordent l'art sous un angle différent. Jacques Samouelian nous invite à réfléchir aux « paradoxes et aux limites de la sublimation » telle qu'elle intervient dans le processus de création, cependant que Gérard Denizeau interroge le dialogue entre « musique et arts visuels » et les conditions de leur « transmission connexe ». En philosophe ayant mis au cœur de ses travaux la question de l'esthétique, Caroline Talon-Hugon aborde, quant à elle, les principaux enjeux de « l'art sociétal » et notamment ceux de son rapport à la morale.

C'est ainsi un parcours divers autour de la place et du rôle de l'art dans nos sociétés démocratiques que ce numéro de *Spirale* propose. Indéniablement, une dimension utopique sous-tend toute volonté d'élargissement de l'art à des publics défavorisés. Mais l'utopie n'est-elle pas faite pour devenir réalité ? En nous présentant Victor d'Hupay, « auteur communiste » au temps des Lumières, soucieux d'éducation et de transmission des savoirs au point d'imaginer, dès 1790, un « Règlement d'éducation nationale », Nicolas Flippe montre que la réponse à cette question se doit d'être affirmative...

Préparant avec Claire Barbillon – que le Comité éditorial de *Spirale* tient ici à remercier chaleureusement – le sommaire du présent

dossier, nous n'avons eu de cesse d'avoir comme perspective de réflexion le double objectif qui se doit de fonder toute action publique en matière artistique et culturelle : permettre à tous les publics d'avoir accès aux œuvres d'art, tout en veillant à ce que nulle instrumentalisation ne vienne compromettre cette réception. Inutile de préciser qu'en pleine période de *cancel culture* cette exigence est plus que jamais nécessaire.

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO

Claire Barbillon

Professeur des universités et directrice de l'École du Louvre depuis décembre 2017, elle a été professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Poitiers entre 2014 et 2017. Sa carrière professionnelle s'est auparavant partagée entre les musées et l'université. Claire Barbillon est spécialiste d'histoire de l'art du XIX^e siècle, en particulier de sculpture et d'historiographie. Ses trois derniers ouvrages, publiés en 2017, sont le catalogue de l'exposition *Bourdelle et l'Antique, une passion moderne*, organisée au musée Bourdelle (3 octobre 2017 - 4 février 2018), qu'elle a co-dirigée avec A. Simier et J. Godeau, (éditions Paris-Musées), le catalogue des sculptures du musée des Beaux-Arts de Lyon, comprenant une vingtaine d'essais et environ deux cents notices développées, ainsi qu'un catalogue sommaire, co-dirigé avec C. Chevillot et S. Paccoud, (Somogy, 2017) et un ouvrage personnel, *Comment regarder la sculpture ?* aux éditions Hazan.

Christine Barré-De Miniac

Professeur honoraire en sciences du langage (Université Grenoble Alpes), elle a été co-directeur du laboratoire de Linguistique et didactique des langues étrangères et maternelles, a coordonné de nombreux programmes nationaux et internationaux de recherche sur la communication écrite et participé à des expertises internationales. Elle est l'auteur de nombreux ouvrages et articles, notamment *Le rapport à l'écriture. Perspectives théoriques et didactiques (2000-2014)* ; *La littéracie. Conceptions théoriques et pratiques d'enseignement de la lecture-écriture (2004)* ; *L'illettrisme. De la prévention chez l'enfant aux stratégies de formation chez l'adulte (1997)*.

Gérard Denizeau

Historien d'art, musicologue et écrivain, Gérard Denizeau est également professeur au département de musicologie du CNED-Paris IV et au Pôle d'Enseignement supérieur artistique CRR-Paris IV. Ses recherches sont centrées sur les rapports pluridisciplinaires dans l'expérience artistique. Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur les beaux-arts, la musique ou encore le patrimoine français et mondial. Parmi ses derniers livres : *Paris des peintres* (Larousse, Paris, 2021), *Les peintres de la Bretagne* (Larousse, Paris, 2021), *Les grands scandales de la peinture* (Larousse, Paris, 2020).

Emmanuel Ethis

Professeur des universités en sciences de l'information et de la communication au Conservatoire national des arts et métiers, Emmanuel Ethis est spécialiste de la sociologie de la réception du cinéma et du théâtre. Recteur de la Région académique Bretagne depuis avril 2019, il est aussi, depuis 2013, vice-président du Haut Conseil de l'éducation artistique et culturelle (HCEAC). Il est notamment l'auteur de *Le Cinéma et ses publics, comment le cinéma nous aide à nous comprendre et à comprendre les autres* (Éditions Universitaires d'Avignon, Avignon, 2015), et de *Sociologie du cinéma et de ses publics* (Armand Colin, Paris 2018).

Nicolas Flippe

Natif d'Aix en Provence, Nicolas Flippe est diplômé de l'école de management Audencia. Spécialisé dans le marketing immobilier, il œuvre depuis vingt ans dans le logement locatif social. Il est actuellement chef de service Marketing au sein d'Erilia, première entreprise sociale pour l'habitat à obtenir le statut de société à mission. Passionné d'histoire, il est coauteur d'un ouvrage sur la famille Cézanne et s'intéresse à l'histoire des idées en Provence et à la société provençale en particulier. Il prépare un ouvrage sur Victor d'Hupay, philosophe des Lumières, auteur de projets communautaires et de plans éducatifs.

Danièle Fouache

Professeure formatrice honoraire, agrégée de lettres modernes, Danièle Fouache a développé de nombreux ateliers de pratique artistique, créé des ciné-clubs en milieu scolaire et participé comme contributrice à des conférences en France et à l'étranger sur la force de l'art et de la culture dans la construction du jeune citoyen. Elle a notamment été responsable du programme pédagogique « Dix mois d'école et d'Opéra » un partenariat entre l'Éducation nationale et l'Opéra National de Paris.

Danielle Lecoq

Professeure agrégée honoraire, historienne, Danielle Lecoq a enseigné l'histoire des arts au lycée Janson-de-Sailly et a participé à l'ouvrage *Regards. Pour approcher un enseignement de l'histoire des arts XX^e-XXI^e* (Van de Velde, 2013). Spécialiste de l'Histoire de la représentation du monde, elle a collaboré aux grandes expositions de la BnF : *Couleurs de la Terre* (Seuil, 1998) ; *La Mer terreur et fascination* (Seuil 2004) ; *Utopie. La quête de la société idéale en Occident* (Fayard 2000). Elle a dirigé l'ouvrage *Terre à découvrir, terres à parcourir. Exploration et connaissance du monde XII^e-XIX^e siècles* (Publications de l'Université Paris 7-Denis Diderot et L'Harmattan 1998) et coécrit et publié de nombreux ouvrages et articles en particulier sur les *Mappemondes médiévales* et la *Figure de la Terre au Moyen Âge*. Elle travaille actuellement avec Michel Payen à un ouvrage collectif sur le lycée Janson-de-Sailly, vitrine de la politique scolaire de la III^e République.

Michel Payen

Aujourd'hui proviseur honoraire, Michel Payen a été formé à l'École Normale d'instituteurs de son département. En tant que professeur de lettres modernes il a éprouvé sur le terrain ses convictions humanistes et républicaines dans des secteurs peu favorisés sur le plan socio-culturel. Devenu personnel de direction, très concerné par la question de la diversité culturelle, il s'est confronté aux difficultés d'application du principe de laïcité et à l'approche problématique des conceptions religieuses dans l'espace public. Il est l'auteur de *La laïcité et l'enfant*, en collaboration avec Philippe Bluteau, aux Éditions Weka et de l'article sur la spiritualité dans le *Dictionnaire de la laïcité*, Éditions Armand Colin.

Jacques Samouelian

Docteur en Médecine, titulaire du Certificat d'Études Spéciales de Psychiatrie, psychanalyste, Jacques Samouelian a fait une carrière hospitalière en tant que praticien hospitalier, pédopsychiatre des Hôpitaux pendant plusieurs décennies. Il a exercé les fonctions de chef de service, puis après la réforme hospitalière, les fonctions de chef de pôle dans une structure regroupant trois services : maternité, pédiatrie, pédopsychiatrie.

Carole Talon-Hugon

Professeuse au département de philosophie à Sorbonne Université, Carole Talon-Hugon est Membre honoraire de l'Institut Universitaire de France, Présidente de la Société Française d'Esthétique, et Directrice de publication de la Nouvelle Revue d'Esthétique. Dans le domaine de l'esthétique elle a publié : *L'Esthétique* (Puf, QSJ ?, 4^eéd. 2015) ; *Le Conflit des héritages*, (Actes Sud, 2006 ; rééd. 2017) ; *Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer ?* (J. Chambon, 2003). Travaillant sur les rapports de l'éthique et de l'esthétique, elle a écrit *Morales de l'art* (Puf, 2009) et *L'Art sous contrôle. Nouvel*

agenda sociétal et censures militantes (Puf, 2019). S'intéressant à l'histoire de l'idée occidentale d'art, elle a publié *L'Art victime de l'esthétique* (Hermann, 2014) et 5 volumes d'une *Histoire philosophique des arts* (Puf) : *L'Antiquité grecque* (2014), *Moyen-Age et Renaissance* (2014), *Classicisme et Lumières* (2015), *Modernités* (2016), *Les Arts du XX^e siècle* (2018). Elle a dirigé le dictionnaire *Les Théoriciens de l'art* (Puf, 2017), et vient de faire paraître *L'Artiste en habits de chercheur* (Puf, 2021).

L'ART SOCIÉTAL : ENTRE TOURNANT MORALISATEUR ET « DÉSARTIFICATION DE L'ART »

Carole TALON-HUGON



Les créations artistiques ont-elles une fonction autre que celle d'ordre esthétique qui les caractérise ? Oui, répond Carole Talon-Hugon dans son dernier essai, *L'art sous contrôle. Nouvel agenda sociétal et censures militantes* (PUF, 2019). Les arts ne sont pas des activités autonomes, mais des pratiques intimement liées à des théories ou des visions du monde.

Les œuvres à visée sociétale irriguent ainsi le monde de l'art, entendant transmettre un message éthique. Le peuvent-elles ? L'art et la morale ont-ils à y gagner ? À y perdre ?

Spirale remercie vivement Carole Talon-Hugon d'avoir bien voulu répondre par écrit aux questions préparées par Christine Barré de Miniac à partir de ses ouvrages.

Christine Barré-De Miniac: À propos de la production artistique des dix dernières années en Europe, vous parlez d'un tournant moralisateur, et vous proposez l'expression d'art sociétal pour évoquer les œuvres relevant de ce tournant. Que désigne cette expression ? S'applique-t-elle à toutes les catégories d'œuvres artistiques ? Ou concerne-t-elle préférentiellement un certain type d'œuvres ?

Carole Talon-Hugon : J'appelle « art sociétal » des œuvres affichant un contenu et des ambitions sociétales et politiques, autrement dit des œuvres qui traitent de questions de race, de genre, du colonialisme, du sort fait aux migrants, de la surexploitation de la planète, etc. Que cet art sociétal occupe le devant de la scène artistique, c'est ce que montrent les thématiques des grandes manifestations de ces dernières années : la Biennale de Venise de 2017 se plaçait sous le signe de l'altermondialisme, de l'écologie et du féminisme ; la programmation du festival d'Avignon en 2018 était largement centrée sur les questions du genre, de la cause LGTB, du handicap ou des migrants ; la Manifesta de Palerme de la même année était dédiée à l'écologie et à la consommation responsable ; le site de la collection Pinault exposée à la Bourse de commerce de Paris présente son premier étage dédié à la photographie comme « un choix de séries et d'ensembles des années 70 à 90 témoignant de démarches engagées, militantes, liées aux questions d'identité, de genre, de sexualité », etc.

Cet art sociétal n'est pas lié à un genre artistique particulier. Il est bien représenté au théâtre (pensons à *Trans (Més Enllà)*, de Didier Ruiz, qui met en scène des individus racontant comment ils ont changé d'identité sexuelle, ou à la pièce de Gurshad Shaheman *Il pourra toujours dire que c'est pour l'amour du Prophète*, constituée de récits recueillis auprès des migrants de Calais). Mais il est aussi présent dans le champ des arts plastiques (c'est Olafur Eliasson qui, en 2015, avait installé sur la place du Panthéon à Paris, *Ice Watch*, une vaste horloge au sol composée de fragments d'un glacier du Groenland ; c'est Nicolas Garcia Urburu qui en 2017 avait inondé le Grand canal de Venise d'un pigment vert pour dénoncer le désastre écologique en cours ; c'est Kapwani Kiwanga, prix Marcel Duchamp 2020, qui présente actuellement au CREDAC des œuvres à la mémoire des fugitifs de l'esclavage, etc.). Les autres genres artistiques ne sont pas en reste : pensons à la vidéo (*Pteridophilia*, de Zheng Bo, dont le cartel signale que l'œuvre « explore the potential of eco-queer »), au cinéma (voyez le film de Kader Attia, *Les Héritages du corps : le corps postcolonial*), à la littérature (je pense à *Entre chagrin et néant - Audiences d'étrangers* de Marie Cosnay,

ou *Toutes blessent, la dernière tue* de Karine Giebel, qui fait le récit de vengeances de femmes), et même à l'opéra (qu'on se souvienne de la mise en scène de *Carmen* de Bizet par Leo Muscato en 2018, dans laquelle le meurtre de Carmen par Don José était remplacé par celui de Don José par Carmen).

La préoccupation sociétale est une mouvance qui non seulement concerne tous les genres artistiques, mais qui va bien au-delà d'eux, comme on peut le voir notamment dans la publicité qui exploite largement les mêmes thèmes. Ce qui ne signifie évidemment pas qu'elle concerne tout ce qui se fait aujourd'hui sous le label art.

C.B. : De ces œuvres vous dites qu'elles veulent transmettre un message éthique. C'est une volonté affichée par leurs auteurs. Transmettent-elles vraiment, pensez-vous ? Quel impact peuvent-elles avoir selon vous ? Après de quels publics ?

C.T.H. : Faut-il parler précisément de « message éthique » ? L'ambition moralisatrice dont on parle ici est très différente de l'intention d'édification qu'a eue l'art pré-moderne. Depuis Horace déclarant que l'art doit donner « du plaisir et de l'instruction » (*Art poétique*) à Schiller plaidant pour une éducation esthétique (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*), en passant par d'innombrables théoriciens – qu'ils soient philosophes (Platon, Dubos, Diderot...) ou artistes (Alberti, Lomazzo, Racine..) – l'art pré-moderne a été chargé d'une tâche morale : développer les sentiments d'humanité, faire aimer la vertu et haïr le vice. Tel était le programme des artistes classiques. Schiller attendait de l'art qu'il rende l'homme libre et par conséquent susceptible de se conduire avec droiture, et Tolstoï écrivait dans *Qu'est-ce que l'art ?* : l'art « doit détruire dans le monde le règne de la violence et de la contrainte [...]. Lui seul peut faire que les sentiments d'amour et de fraternité, accessibles seulement aujourd'hui aux hommes les meilleurs de notre société, deviennent des sentiments constants, universels, instinctifs chez tous les hommes ». On le voit, la cause de ce programme moral général était celle de l'humanité tout entière. Ainsi, s'il est incontestable que l'art sociétal reconstruit des ponts entre la sphère

de l'éthique et celle de l'art – ponts que l'autonomisme moderniste avait coupés –, il ne renoue pas simplement avec un état de fait passé. Où est la différence ? Elle tient au fait que, dans bien des cas (pas dans celui de la cause écologique qui concerne le devenir de l'ensemble des humains), c'est moins la cause de l'humanité dans son ensemble que les causes particulières de groupes humains spécifiques que se donnent aujourd'hui pour tâche de promouvoir un certain nombre d'œuvres : celles de communautés liées par un genre, une orientation sexuelle, une origine ethnique ou une condi-

tion sociopolitique. Telle est la différence qui fait que *le tournant moralisateur de l'art contemporain* n'est pas un simple retour à une situation d'avant la mise en place de l'idée moderne d'un art autonome en tout point indépendant de l'éthique. L'art sociétal relève d'avantage d'un *combat politique*.

Assigner à l'art des buts éthiques ou politiques revient à présupposer qu'il peut les atteindre. Or, précisément, le peut-il ? »

Dans tous les cas, se pose la question de *l'effectivité* du pouvoir postulé. Assigner à l'art des buts éthiques ou politiques revient à présupposer qu'il peut les atteindre. Or, précisément, le peut-il ? Peut-il effectivement lutter contre le sexisme, le racisme, le péril écologique ? Peut-il panser les plaies sociales, être le fer de lance de la diversité, créer du lien face à la montée des extrémismes, se faire le réparateur du vivre-ensemble ? La question déborde l'art sociétal et se pose à propos de tout art ayant eu des visées pragmatiques. Elle n'est donc pas nouvelle et concerne tout autant la peinture et la littérature édifiantes des siècles pré-modernes. Le débat qui, au XVIII^e siècle, a opposé Diderot et Rousseau sur le sujet des effets moraux du théâtre, montre d'ailleurs qu'elle a déjà été largement débattue.

Pour instruire cette question, il faut considérer l'œuvre, celui qui la reçoit, et le contexte de sa réception. Considérons ces trois points

tour à tour. À quoi tient l'efficacité pragmatique d'une œuvre ? Certains, comme Schiller ou Adorno, ont pensé que l'art était, par nature, émancipateur. Autrement dit, que c'est la beauté (Schiller) ou l'artisticité (Adorno déclarant que c'est « par la forme et rien d'autre » que l'art est véritablement critique), qui fait son efficacité. Mais cette voie ne convient guère à l'art sociétal, d'une part parce que selon Schiller et Adorno, l'art vise l'autonomie spirituelle ou intellectuelle, et n'est pas limité à des engagements particuliers ; et d'autre part parce que l'art sociétal n'est pas un art formaliste, mais un art de contenus, où compte ce qui est montré, suggéré ou symbolisé (le sort des migrants, le harcèlement sexuel, le mépris des Noirs, ou encore la catastrophe écologique). L'art sociétal entend agir par ce qu'il montre, littéralement ou symboliquement. C'est d'un côté l'installation *Asesinos! Asesinos!* de Kader Attia, dans laquelle des moitiés de portes réunies par des charnières forment des ensembles instables figurant l'identité bancal des personnes issues de l'immigration ; c'est, à l'autre extrémité du spectre, des œuvres qui consistent en la monstration de documents, d'archives ou de témoignages, comme on le voit dans *Trans (Més Enllà)*, la pièce de théâtre documentaire de Didier Ruiz évoquée plus haut. Mais dans tous les cas, il n'y a œuvre d'art que lorsqu'un contenu est mis en forme. L'art ne commence que lorsqu'il y a mise en œuvre de la référence.

Or, ainsi que l'a montré Goodman, en art, la mise en œuvre de la référence est très différente de ce qu'elle est dans le langage ordinaire. Lorsqu'elle est artistique, la référence ne se réduit pas à la dénotation. Les œuvres d'art sont des artefacts qui fonctionnent esthétiquement, c'est-à-dire où ce qui est dit ou montré est opacifié par ce que Goodman désigne par les expressions de densité sémantique et syntaxique, de saturation syntaxique, d'exemplification et de référence complexe. À la différence d'une courbe de température, le fait que le trait représentant le mont Fuji dans un tableau d'Hokusai soit noir plutôt que bleu, appuyé plutôt que léger, fin plutôt qu'épais, importe au plus haut point ; ces symptômes font porter l'attention sur la matérialité du symbole (le rythme, le mouvement, le ton, le contraste). Il s'ensuit une ambi-

guïté référentielle constitutive qui, dans l'art, rend le rapport à la référence particulièrement complexe. Même lorsque la mise en œuvre est réussie, c'est-à-dire lorsque le contenu et la forme font œuvre ensemble et indissociablement, la référence symbolique, donc indirecte, est moins efficace que l'image référentielle directe. Car l'élaboration artistique implique toujours une inévitable opa-

cification. C'est vrai même dans la peinture figurative la plus réaliste, et *a fortiori* lorsqu'on a affaire à des symboles ou des fables. Sans doute est-ce l'une des raisons pour lesquelles l'efficacité pragmatique des œuvres d'art ne pourra jamais rivaliser avec celle du photojournalisme. La photographie du cadavre du petit Aylan échoué sur une plage de Turquie après le naufrage, en 2015, du bateau de

Si l'art peut effectivement produire des effets, il est extrêmement difficile de prévoir ce qu'ils seront et d'évaluer leur importance. »

migrants qui le transportait, a produit un choc émotionnel collectif incomparable à ceux suscités par l'installation de Maurizio Cattelan alignant neuf linceuls sculptés en marbre (*All*) en hommage aux migrants ayant péri en mer. L'artisticité est de ce point de vue presque une nuisance : elle risque toujours de détourner l'attention vers le souci de la forme, et, ce faisant, de faire entrer la référentialité dans un régime d'indétermination qui nuit au sens obvie.

L'effet pragmatique est aussi fonction du sujet récepteur. Car le sens se constitue dans un processus de réception qui oblige à prendre en considération non seulement l'intention et sa réalisation objective, mais encore ce qui relève de la réception individuelle de l'œuvre, autrement dit de l'ethos du spectateur, résultat d'une idiosyncrasie, d'une éducation et d'une histoire singulières. L'impact des œuvres est ainsi éminemment variable et instable selon les individus et les moments.

Si bien qu'il faut conclure que, *si l'art peut effectivement produire des effets, il est extrêmement difficile de prévoir ce qu'ils seront et d'évaluer leur importance*. Depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui, ceux qui lui ont confié de grandes missions morales ou politiques ont certainement surestimé ses pouvoirs. Ce qu'écrivait Jean-Baptiste Dubos en 1719 à propos des pouvoirs du théâtre en matière d'édification morale peut être transposé : « La tragédie purge donc les passions à peu près comme les remèdes guérissent, et comme les armes défensives garantissent des coups des armes offensives. La chose n'arrive pas toujours, mais elle arrive quelquefois » (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*).

À tout ceci il faut ajouter une considération liée à la spécificité de la situation contemporaine où *l'art subit la concurrence féroce des médias non artistiques*. Dans la déferlante d'images qui inondent le champ visuel, celles issues de la sphère de l'art constituent une part quantitativement négligeable. Dans le grand champ de bataille de l'économie de l'attention, que pèse la sphère de l'art contemporain – dont l'art sociétal est une partie –, comparée à l'empire de l'industrie culturelle ? En termes d'impact, que vaut une œuvre de l'exposition « Mademoiselle » (2018) dénonçant la domination masculine dans une salle à peu près vide du Centre régional d'art contemporain de Sète, en comparaison du clip de Beyonce tourné au Louvre devant le *Sacre de Napoléon* de David au nom de l'émancipation des corps féminins et noirs ? Que représentent les 75 000 entrées de la Fiac 2017, au regard des milliards de vues de la vidéo d'un « youtubeur » en vogue ? Face au pouvoir démesuré des influenceurs, à quel impact social peut prétendre l'art contemporain ?

C.B. : Vous dites que les critiques d'ordre moral et les demandes de censure concernant des œuvres d'art se sont multipliées ces derniers temps. Qui sont les censeurs ? Sous quelles formes les critiques se manifestent-elles ?

C.T.H. : Il est incontestable que de nouvelles formes de critique morale et de censure se sont développées et multipliées. Demande de boycott des films de Woody Allen ; protestations contre les

rétrospectives Roman Polanski ; pétition pour le retrait des cimaises d'un musée de *Thérèse rêvant* du peintre Balthus (accusé d'inciter à la pédophilie), pour le décrochage d'une toile d'Hervé Di Rosa célébrant la libération de l'esclavage (accusée de *blackface*), des tableaux de Gauguin (en raison des turpitudes de la vie du peintre), et plus récemment des œuvres de Claude Lévêque (le plasticien étant accusé de viol sur mineurs) ; ajout de rectangles de papier sur les affiches de nus d'Egon Schiele annonçant une rétrospective

de l'œuvre du peintre à Vienne en 2018 ; décrochage effectif des cimaises d'un musée d'*Hyllas et les nymphes* de John William Waterhouse ; annulation de la pièce *Kanata* de Robert Lepage ; déprogrammation de l'exposition du peintre Philip Guston (au motif que ces tableaux antiracistes sur le *Ku Klux Klan* pourraient blesser les Noirs) ; demande de retrait des catalogues du film *Autant en emporte le vent* de

Victor Fleming (jugé raciste) ; levée de bouclier contre la maison d'édition hollandaise qui avait confié la traduction de *The Hill we Climb* de la poétesse noire américaine Armanda Gorman à une traductrice blanche, etc.

Il est intéressant de noter que la censure dont on parle ici n'est plus du tout le fait de l'Église (comme c'était le cas avec *l'Index des livres interdits* publié par Vatican), et plus du tout non plus le fait de l'État, comme dans les procès de *Madame Bovary* de Flaubert en 1857, des *Fleurs du Mal* de Baudelaire la même année ou, en 1966 encore, du film *La Religieuse* de Jacques Rivette. L'État se pose au contraire aujourd'hui en garant de la liberté d'expression et de création. La censure aujourd'hui est le fait d'associations, de groupes, voire de groupuscules (LICRA, Ligue des droits de l'homme, associations religieuses, féministes, antispécistes, com-

Les lieux de la censure ont également changé ; ce n'est plus le tribunal, mais les médias : réseaux sociaux, sites internet, journaux. »

munautés et groupes réunis par Facebook ou autres applications, etc.). *Les lieux de la censure ont également changé ; ce n'est plus le tribunal, mais les médias : réseaux sociaux, sites internet, journaux.* Quant à ses *modus operandi* spécifiques, ce sont la pétition, la tribune, la manifestation et le lynchage médiatique.

C.B. : En quoi consistent précisément ces critiques ?

C.T.H. : Dans les exemples de critique et d'appel à la censure évoqués plus haut, sont à l'œuvre des types de reproches variés. Certains ne sont pas nouveaux, mais d'autres sont inédits. On y retrouve en effet trois chefs d'accusation classiques. D'abord celui de faire exister le mal en mettant en scène des contenus sadiques, racistes ou sexistes, par exemple, sans que rien dans l'œuvre n'indique qu'elle les désapprouve. Rappelons que l'immoralité d'une œuvre – lorsque immoralité il y a – n'est pas simplement celle de ses contenus (d'un personnage, ou d'une intrigue...), mais celle de l'œuvre considérée dans sa globalité. L'injustice du personnage de Lear ne fait pas du *Roi Lear* une pièce cynique. On a d'ailleurs souvent montré le mal dans une perspective éducative ; en vue d'en détourner le lecteur ou le spectateur. Quand peut-on donc légitimement qualifier une œuvre d'immorale ? Lorsque, comme le disait Hume, la monstration du mal n'est accompagnée d'aucun des « caractères propres du blâme et de la désapprobation » (*De la Norme du goût*) ; autrement dit, lorsque rien en elle ne montre qu'elle le désapprouve, que rien ne nous détourne de croire qu'elle le cautionne.

On y trouve aussi l'accusation de produire des effets corrupteurs. C'était le type de reproche que Platon dans sa *République* adressait aux poètes représentant des hommes passionnés se conduisant de manière irrationnelle. Par un effet mimétique d'identification, soutenait-il, les spectateurs « s'associent aux émotions exprimées », et laissent se développer la partie sensible de leur âme au détriment de leur raison. On a ainsi pu reprocher à *Naissance d'une nation* de David Griffith d'avoir engendré des stéréotypes et une imagerie raciste et, au-delà, d'avoir contribué

à la réactivation du *Ku Klux Klan* ; certains accusent aujourd'hui les *Métamorphoses* d'Ovide de promouvoir le viol, et on l'a vu plus haut, certaines toiles de Balthus d'encourager la pédophilie.

On y trouve enfin le reproche de produire une esthétisation inconvenante de certains maux. De susciter par leur mise en scène ar-

tistique une distance psychique à l'égard de sujets vis-à-vis desquels nous devrions au contraire nous sentir profondément impliqués, et de provoquer ainsi un plaisir esthétique indécent. C'était déjà le reproche adressé au roman réaliste par Victor Hugo ; c'est aussi celui qui a été adressé à *Tahrir, place de la Libération* de Stefano Savona, qui filmait la révolution égyptienne de 2011.

Les maisons d'éditions font relire les manuscrits à publier pour les expurger de tout contenu risquant d'affecter différentes catégories de *sensitive readers* et, au-delà, de susciter des procès. »

Mais à ces chefs d'accusation classiques, viennent désormais s'ajouter trois autres qui, eux, sont inédits. Le premier est celui qu'on pourrait désigner sous les mots de contamination de l'œuvre par l'immoralité de la vie de son auteur. On voit ainsi condamnées des œuvres, en elles-mêmes éthiquement neutres, en raison de la conduite moralement répréhensible que leur auteur a eue, indépendamment de la réalisation de son œuvre (affaires Woody Allen, Roman Polanski, Gauguin,...). La valeur artistique de l'œuvre est alors obliérée par le défaut éthique de son auteur.

Également important et inédit, est le reproche d'appropriation culturelle, fondé sur l'idée qu'on n'a pas le droit d'écrire, de mettre en scène, de jouer ou de peindre le racisme, le harcèlement sexuel, l'esclavage ou la discrimination, sans en avoir soi-même été victime. Faire chanter les chants d'esclaves afro-américains par

des blancs, faire jouer des personnages d'Amérindiens par des non-Amérindiens, raconter des histoires de Noirs sans être noir, jouer un rôle de transgenre en étant hétérosexuel, tout cela relèverait d'une usurpation d'identité et, *in fine*, d'une insupportable spoliation.

Enfin, sont souvent invoquées les réactions émotionnelles négatives que des œuvres provoquent chez certains qui se sentent blessés, choqués, outragés par elles. Ainsi, les maisons d'éditions font relire les manuscrits à publier pour les expurger de tout contenu risquant d'affecter différentes catégories de *sensitive readers* et, au-delà, de susciter des procès. Bien entendu, ces chefs d'accusations sont souvent conjointement utilisés ; mais ils n'en constituent pas moins des types distincts.

C.B. : Sont-ils tous également recevables ? Quels pourraient être les critères selon vous ?


C.T.H. : L'évaluation critique de ces chefs d'accusation est complexe. Concernant les trois premiers, je ne peux que renvoyer à l'ouvrage *Morales de l'art*, dans lequel j'en fais une analyse développée. Je me concentrerai ici sur les trois chefs d'accusation nouveaux qui sont les plus fréquemment invoqués dans les cas contemporains de censure et d'appel à la censure qui nous intéressent ici.

Condamner, et plus encore censurer, une œuvre pour ses effets sur le spectateur est extrêmement délicat en raison du caractère extrêmement aléatoire des réactions émotionnelles. Comment statuer à partir d'états mentaux nécessairement subjectifs ? Dans *La Liberté d'offenser*, Ruwen Ogien a soutenu qu'il faut distinguer l'offense et le préjudice. L'offense heurte les sentiments d'un individu et provoque chez lui des réactions émotionnelles déplaisantes ; le préjudice lui nuit parce qu'il lui cause un tort grave et concret. L'offense, en tant qu'effet perlocutoire multifactoriel et largement imprévisible, ne permet pas de fonder la censure d'une œuvre, d'autant que le sentiment de « se sentir offensé » n'ayant d'autre étalon que celui du sujet affecté, il est potentiellement sans limite. Il est à craindre que la liste des susceptibilités ne cesse de s'allonger.

Censurer une œuvre en raison d'événements en marge de sa création, et tout particulièrement en raison de comportements immoraux de l'artiste, est également difficilement recevable. Si le procès de l'homme coupable est parfaitement justifié, celui de son œuvre (dans la mesure bien sûr où celle-ci est éthiquement neutre) ne l'est pas, à moins de penser qu'elle hérite, comme dans le cas de la doctrine chrétienne du péché originel, de la malignité de son auteur.

Quant à l'idée d'appropriation culturelle, elle va à l'encontre d'une tradition qui fait la richesse de l'histoire de la littérature et de l'art

en général : celle qui prônait l'imitation des anciens ou des grands modèles étrangers. Il suffit de penser à tout ce que les avant-gardes du début du XX^e siècle ont dû à l'art africain. Paul Guillaume résumait ainsi cette dette : « on peut dire sans crainte d'exagération que la meilleure partie de ce qu'a produit l'art contemporain pendant les vingt dernières années doit son inspiration originelle à la sculpture primitive nègre » (*La Sculpture nègre et l'art moderne*, 1926).



L'évaluation de la nocivité d'une œuvre doit tenir compte non seulement de son contenu et de la manière dont celui-ci est mis en forme, mais aussi de la nature de son médium et de sa place dans l'histoire.

Et ce non seulement dans les arts plastiques, mais aussi dans la musique (pensons au Groupe des Six), dans la danse (Ballets russes de Serge de Diaghilev), dans la poésie (Apollinaire, Cocteau, Cendrars ...), et aussi dans les arts décoratifs. Ce sont tout autant les valeurs plus récentes de métissages et d'hybridation que l'idée d'appropriation culturelle met à mal.

Ajoutons que l'évaluation de la nocivité d'une œuvre doit tenir compte non seulement de son contenu et de la manière dont celui-ci est mis en forme, mais aussi de la nature de son médium et de sa place dans l'histoire. Les pouvoirs de l'art en matière de nui-

sance morale doivent également être considérés dans le contexte concurrentiel des autres médias : ils doivent être mis en regard d'autres sources d'immoralité autrement plus pernicieuses : publicités outrageusement sexistes, pornographie accessible aux enfants sur Internet, et, plus généralement, de ce que Jeroen van den Hoven et Dean Cocking nomment le « brouillard moral du monde en ligne » (*Information, Technology and Moral Philosophy*, 2009). Ainsi par exemple, compte tenu de leur canal de diffusion qui est celui des moyens technologiques des arts de masse, les paroles des chansons du rappeur Orelsan (« Ferme ta gueule ou tu vas te faire "marie-trintigner" » ; « J' respecte les schnecks [filles] avec un QI en déficit / Celles qui encaissent jusqu'à devenir handicapées physiques » ; « Je rêve de la pénétrer pour lui déchirer l'abdomen » ...), sont d'une toxicité en face de laquelle celle du tableau *Hylas et les nymphes* (1896) de Watherhouse fait sourire.

C.B.: Mais doit-on tout accepter au motif qu'il s'agit d'art ?

C.T.H.: Je ne suis pas partisane d'un autonomisme radical qui soutient que l'artisticité est exonératrice, que la seule question est celle de savoir si une œuvre est réussie, et que se préoccuper de sa valeur et de ses effets moraux est déplacé. Pour le dire autrement, je pense que la valeur artistique ne se réduit pas à la valeur esthétique, à la réussite formelle et au seul accomplissement des intentions de l'artiste. *La valeur artistique est faite d'un faisceau de valeurs dont la valeur éthique fait partie.* Donc oui, un défaut éthique est un défaut artistique qui diminue, dans des proportions variables (selon la gravité du défaut moral), la valeur globale d'une œuvre. Si, comme je le soutiens, l'artistique est plus que l'esthétique, la prise en compte de la dimension éthique des œuvres ne fait plus difficulté. Un défaut éthique n'est pas un défaut esthétique, mais il constitue néanmoins un défaut artistique. Il est donc une qualité à prendre en compte pour une appréciation globale.

Un tel moralisme réfléchi estime qu'il existe bien des œuvres immorales, même si cette qualification délicate est parfois soumise à controverse. Il considère qu'une œuvre immorale peut produire

des effets négatifs, y compris si ceux-ci sont difficiles à établir, à mesurer et à prévoir. Mais, à la différence du moralisme radical, il affirme que ce défaut moral ne signifie pas *ipso facto* la suppression de la valeur artistique de l'œuvre et la légitimité de sa censure, mais qu'il en diminue la qualité globale.

Cela signifie qu'une œuvre peut être admirable en dépit d'un défaut éthique (*Le Marchand de Venise* de Shakespeare est une grande œuvre en dépit des traits antisémites qui s'y trouvent). Mais cela signifie aussi qu'un défaut éthique peut être si massif qu'aucune autre qualité de l'œuvre ne peut le compenser (par exemple, rien ne vient exonérer les journaux intimes de Gabriel Matzneff dans lesquels l'auteur relate ses turpitudes). *Parce que la dimension éthique – lorsqu'elle existe – n'est pas toute l'œuvre, la critique ne saurait être exclusivement éthique.* Néanmoins, dans les limites précises que l'on vient de fixer, il y a dans l'art une place légitime pour le jugement moral. Cette position nuancée suppose que les oukases simplistes soient remplacés par des analyses au cas par cas.

C.B. : Vous concluez que notre époque est marquée par une atmosphère de moralisation due à un art militant et à une censure intransigeante. L'art a-t-il, selon vous, quelque chose à y gagner ? A y perdre ?

C.T.H. : Cette atmosphère de moralisation a un double effet sur la création. Elle produit des effets d'injonction : elle conduit à désigner des sujets légitimes et nobles. Un parallèle avec le moralisme radical de Tolstoï est ici éclairant. Certes beaucoup de choses séparent la morale chrétienne de Tolstoï et les combats de l'art et de la censure militante que nous avons aujourd'hui sous les yeux. Mais tous ont en commun de défendre l'idée que l'art doit servir des causes extra artistiques et qu'il doit être condamné et censuré s'il contrevient à celles-ci. On a justement reproché au moralisme de Tolstoï d'être extrêmement limitatif quant aux contenus des œuvres qu'il promouvait. Celles-ci devaient mettre en scène une gamme de sentiments très réduite : la fraternité, la pitié, la piété, l'amour. Ce moralisme est tout aussi restrictif à propos de la forme

des œuvres, qui doivent être dépourvues de complexité pour éviter toute ambiguïté.

Or, une telle injonction de simplicité confine au simplisme. Pour Tolstoï, l'œuvre idéale est transparente : par son intermédiaire, les spectateurs voient et répondent sympathiquement aux sentiments de l'artiste. Or, c'est négliger l'importance du médium en général

et de la spécificité médiumnique de chaque art en particulier. C'est surtout ignorer la médiation que suppose toute représentation artistique. De ce point de vue la justification donnée par le metteur en scène Leo Muscato de la modification, évoquée plus haut, de la scène finale de *Carmen* de Bizet (remplacement du meurtre de Carmen par Don José par celui de Don José par *Carmen*), est confondante venant d'un homme de l'art : soutenir que la fin de l'opéra doit être changée parce qu'on n'est plus à l'époque où les spectateurs peuvent applaudir au meurtre d'une femme, c'est oublier que les applaudissements viennent féliciter la

prestation des chanteurs, celle de l'orchestre, et la pertinence de la mise en scène, et non le dernier épisode de l'histoire narrée.

À côté de ces effets d'injonction, de désignation de sujets et de manière légitimes, l'atmosphère de moralisation dans laquelle nous sommes plongés, produit des interdits implicites et une autocensure que beaucoup d'artistes déplorent. Il faut éviter tout ce qui pourrait prêter le flanc à la critique. Par conséquent éviter la complexité, le second degré, l'ironie, et toutes les formes de feuilletage du sens par où pourraient s'introduire des interprétations malveillantes. Il est à craindre que cela favorise indirectement des œuvres artistiquement faibles car condamnées au premier degré, aux bons sentiments, voire aux clichés.

Le moralisme radical, sous ses formes anciennes comme sous ses formes contemporaines, fait courir des risques graves non seulement à la création actuelle, mais aussi à l'art du passé. »

La nouvelle censure conduit la critique à ne regarder les œuvres que par le prisme extra artistique d'une cause, autrement dit, à ne plus regarder les œuvres du tout (voire, plus radicalement, à les soustraire au regard, comme le veut la *cancel culture*, dont les manifestations se multiplient).

Le moralisme radical, sous ses formes anciennes comme sous ses formes contemporaines, fait également courir des risques graves non seulement à la création actuelle, mais aussi à l'art du passé. Il fait le lit d'une relecture intégriste de l'histoire de l'art, comme on l'a vu, entre autres, dans le cas de l'affaire Gauguin. La logique interne de cette relecture intégriste fait d'ailleurs qu'elle ne devrait pas cesser de s'étendre à toujours plus d'œuvres du passé : s'il faut boycotter ou faire interdire les films de Woody Allen ou de Roman Polanski en raison des procès intentés à leurs auteurs, il faudra faire de même pour beaucoup d'autres œuvres : celles de Picasso, qui a maltraité bien des femmes, d'Arthur Rimbaud qui s'était livré au trafic d'arme en Éthiopie, du Caravage dont la vie a été très dissolue, de François Villon qui a trempé dans de sombres affaires de meurtres, etc..

C.B. : Vous évoquez la création, au Ministère de la Culture, d'un Collège de la diversité. De quoi s'agit-il ? Quel regard portez-vous sur ce choix relatif à la politique culturelle ? D'une manière plus générale, que pensez-vous de cette intervention de l'État sur la production et la distribution de produits artistiques ?

C.T.H. : Ce Collège de la diversité n'est pas là, comme on pourrait le croire, pour promouvoir la mixité des publics, mais pour assurer la représentation des minorités dans la production et la distribution des produits artistiques. Ce Collège de la diversité n'est qu'un des dispositifs de la politique culturelle française d'aujourd'hui. Ne perdons pas de vue que, depuis le début des années 1980, l'État a mis en place une politique affirmée de soutien à l'art contemporain via des incitations fiscales au mécénat artistique, une plus grande participation de la puissance publique aux acquisitions des musées, la

mise en place de résidences d'artistes, d'aides à la création, à l'installation, à la première exposition, des bourses de voyage et de séjours pour les jeunes artistes, etc. En se faisant l'écho de revendications identitaires, en subventionnant et labellisant les dossiers qui vont dans leur sens, en choisissant sur ces critères les artistes exposés, les politiques culturelles imposent indirectement de nouvelles normes.

C.B.: Dans cette mouvance vers un art moralisateur, y a-t-il encore une place pour la transmission d'émotions ? La notion d'émotion artistique a-t-elle encore un sens ? Lequel ? Comment pourrait-elle s'articuler avec cette volonté moralisatrice ?

Après des décennies d'art formaliste et auto-réflexif, l'art sociétal opère incontestablement un retour à des émotions suscitées par des contenus : empathie pour les souffrances endurées, indignation, colère... »

C.T.H.: Le lexique de la production discursive qui entoure l'art sociétal s'inscrit plutôt dans un registre cognitif : il s'agit de « faire prendre conscience », de « faire connaître », de « remettre en question nos certitudes », de « casser les normes », etc. Cela ne signifie pas pour autant que cet art moralisateur ne veut pas produire des émotions chez le spectateur. Mais précisément, quelle sorte d'émotions ?

De la Renaissance au XVIII^e siècle, les théories humanistes de l'art répétaient après Horace que l'art doit instruire, plaire et émouvoir (*movere*). Les émo-

tions qu'il s'agissait de produire étaient celles susceptibles d'être éprouvées dans la vie : la crainte, la pitié, la colère, l'admiration, la sympathie, etc. Les affects constituant un vecteur de moralisation, faire admirer les grandes actions, haïr les vices, aimer les vertus, c'est travailler à rendre les hommes meilleurs. En peignant *Bélisaire demandant l'aumône* qui représente un officier valeureux aveuglé et réduit à la mendicité par l'injustice et l'inhumanité de l'empereur Justinien, David voulait provoquer l'indignation devant l'exercice

tyrannique du pouvoir. Étant bien entendu que les contenus dans l'art sont mis en forme, et que cette mise en forme fait que l'épreuve de ces passions ordinaires n'est pas ordinaire : elles sont éprouvées dans une certaine forme de distance et mêlées d'autres émotions qui, elles, sont suscitées par le style, la manière, le talent, etc.

Avec le formalisme moderniste qui triomphe à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, les choses ont beaucoup changé. Les passions ordinaires de la vie, c'est-à-dire les affects qui naissent de la confrontation d'un sujet humain aux biens et aux maux de l'existence (colère, joie, admiration, indignation...), affects que l'art s'employait, par un luxe de moyens extraordinaire, à susciter, furent jugées esthétiquement impures et indignes de l'art. Éprouver de l'indignation devant le *Bélisaire* de David devint une réaction déplacée. Parmi beaucoup d'autres, le critique et théoricien Clive Bell y voyait une réaction de béotien : « Chez le spectateur la tendance à chercher ces émotions derrière la forme [comprendons dans les contenus dont la forme est forme] est toujours l'indice d'une sensibilité défectueuse [...] Ils en restent au monde des " intérêts humains " » (*Art*, 1914).

L'artiste qui vise un tel but était également déconsidéré. Non seulement l'émotion esthétique n'est pas l'émotion ordinaire, mais encore la présence de celle-ci étouffe celle-là. L'émotion esthétique qui a seule droit de cité est celle produite par les combinaisons du dessin et de la couleur, et Kandinsky justifie l'invention de l'abstraction par la découverte de la nécessité pour la peinture d'aller jusqu'à cette suppression du sujet. Il fallait rendre la peinture à ses « éléments purs », à savoir aux formes et aux couleurs non assujetties à la représentation d'objets. L'émotion esthétique est celle produite par la picturalité du peint et non par l'iconicité ; en littérature, par la littérarité et non par l'histoire ; en musique, non par les paroles du livret mais par la seule architecture sonore. Ce moment historique a réduit le champ des émotions artistiques à celui des émotions strictement esthétiques voire aesthésiques.

Après des décennies d'art formaliste et auto-réflexif, l'art sociétal opère incontestablement un retour à des émotions suscitées par

des contenus : empathie pour les souffrances endurées, indignation, colère... et ne valorise plus les émotions pures suscitées par de purs jeux de formes qui pourraient même être encombrantes dans la mesure où elle font écran au message.

C.B.: Au fil des siècles, il semble, d'après vos analyses historiques de l'art, qu'une tension entre l'esthétique ou la forme d'une part, la morale ou le message d'autre part, a toujours existé. Avec, selon les périodes, prégnance de la beauté formelle ou prégnance du sens. L'évolution actuelle vers un art sociétal peut-elle s'analyser selon cette ligne ? Serions-nous dans une période de prégnance du sens sur la forme ? Du message sur la beauté formelle ?

L'artification indéfinie à laquelle on assiste depuis près d'un siècle a été rendue possible par l'effacement progressif des traits standards de l'idée moderne d'art.. »

C.T.H.: Les périodes purement formalistes ont été rares dans l'histoire des arts. Le pur souci de la forme affiché par un certain nombre d'artistes et de mouvements aux XIX^e et XX^e siècles sont l'exception.

En ce sens oui, on peut voir dans l'art sociétal une forme particulière de retour au contenu, au sens, à la recherche

d'efficacité pragmatique, en un mot, à l'hétéronomie de l'art. Mais il faut aussi resituer ces tendances actuelles dans un mouvement plus large de *désartification* de l'art, c'est-à-dire prendre conscience du fait qu'il prend place à un moment historique où le paradigme moderne de l'art qui s'était constitué entre la Renaissance et le XIX^e siècle autour des notions d'artiste, de génie, d'œuvre, de beaux-arts, d'attitude désintéressée, de plaisir esthétique et de jugement de goût, craque de toute part.

Les avant-gardes du XX^e siècle ont sérieusement ébranlé l'idée *œuvre*, traditionnellement définie comme totalité organique et achevée, accomplie par un libre choix précédé par la pensée de la

fin à laquelle l'objet doit sa forme (pensons à l'inachèvement de *Cent mille milliards de Poèmes* de Queneau, l'essentielle caducité des structures autodestructrices de Tinguely, l'absence de *faire* dans les *ready made* non assistés de Duchamp, au rôle dévolu au hasard dans les compositions de John Cage). Elles ont également mis à mal l'idée de genre artistique : un objet composite de Rauschenberg, une opération d'Orlan ou l'empaquetage des falaises du nord de Sidney par Christo, sont autant d'inclassables, donc de remises en cause des traditionnelles frontières intérieures de l'art permettant la délimitation des genres artistiques.

Harold Rosenberg faisait le constat de la dé-définition de l'art, (*La dé-définition de l'art*, 1972), mais aussi de sa désesthétisation, non seulement au sens où le beau n'est plus, depuis longtemps, son souci principal, mais aussi au sens où certains mouvements – l'art conceptuel notamment – se sont même détournés de l'élément sensible. Le constructivisme russe a voulu remplacer les artistes par des ingénieurs, Duchamp se présentait comme un « an-artiste », et Allan Kaprow déclarait : « Autrefois, la tâche de l'artiste était de faire de l'art de bonne qualité ; maintenant, c'est d'éviter de faire de l'art d'aucune sorte » (*L'Art et la vie confondus*, 1996). Les *happenings* et les performances voulurent que le spectateur cesse d'être récepteur, et lui conférèrent un rôle actif, par ses pratiques participatives, interactives et socialement engagées. Ce qui conduisit Robert Filliou à conclure que « l'artiste est tout le monde », et Joseph Beuys à affirmer que « tout homme est un artiste ».

Il y a donc eu désœuvrement de l'œuvre, dé-professionnalisation de l'artiste, et, faudrait-il dire, dé-spectatorisation du spectateur. Les trois notions clés du paradigme moderne de l'art ne sont pas les seules à avoir été mises à mal : celles de goût, de désintéressement, d'expérience esthétique ont été également malmenées. L'artification indéfinie à laquelle on assiste depuis près d'un siècle (c'est-à-dire la labellisation « art » de pratiques qui n'appartenaient pas au cercle initial des beaux-arts : la photographie, le cinéma, les peintures rupestres – devenues « art pariétal » –, les « arts premiers », la vidéo, le *Street art*, le bio-art, les jeux vidéo, la bande des-

sinée...) a été rendue possible par l'effacement progressif des traits standards de l'idée moderne d'art. C'est précisément ce paradigme, dont nous continuons à utiliser le lexique, qui ne convient plus à la situation actuelle. Il faut prendre ce recul pour juger sainement de l'apparition de l'art sociétal : il ne correspond pas à un retour de balancier à l'intérieur d'un cadre inchangé, mais à un mouvement qui se développe dans une période de désartification de l'art.

TRANSMISSION MÉMORIELLE ET STATUAIRE PUBLIQUE

Claire BARBILLON



Après l'architecture, la sculpture est l'art le plus présent dans le quotidien des passants, des habitants, des promeneurs, dans les villes et même les villages de France. On peut considérer que l'affiche, ou le *street art* qui, depuis peu, s'invite dans l'espace urbain, leur font concurrence mais, contrairement à ces deux formes d'expression artistique, la sculpture, comme l'architecture, est pérenne (sauf à envisager les destructions ou les déplacements).

Une des questions posées par la localisation des statues ou des monuments dans les rues, sur les places, dans les jardins publics, est que, paradoxalement, on les oublie parfois ; elles deviennent invisibles : on ne se souvient pas de les avoir croisées. Même certaines des plus célèbres, comme le Balzac de Rodin (boulevard Raspail, dans le 6^e arrondissement de Paris), sont parfois dissimulées par des arbres, des panneaux de signalisation, du mobilier urbain de toute nature qui leur font une sorte de concurrence visuelle. Certaines subissent aussi des dégradations, même et surtout quand elles servent de repère à la vie citoyenne (rendez-vous, manifestations...) : elles sont volontiers peintes, tagguées, recouvertes d'af-

fichettes... Leur restauration est un enjeu financier non négligeable pour les municipalités.

Pourquoi avoir érigé des monuments publics sculptés dans l'espace urbain ? Pour des raisons politiques, mémorielles, éducatives et décoratives. La sculpture diffuse un message visuel qui peut être compris du plus grand nombre. Pour exalter les mérites d'un saint, d'un roi, d'un militaire, d'un ministre, pour rappeler le sacrifice des soldats tombés pour la défense de la patrie, pour rendre hommage à un grand homme (plus rarement une grande femme), inventeur, bienfaiteur... ou tout simplement pour embellir les nouveaux quartiers, toutes les époques, mais en particulier le XIX^e siècle, appelé siècle de la « statuomanie », ont laissé des témoignages sous la forme de sculpture publique.

Le déboulonnage des statues : une question d'actualité

Les toutes dernières années de notre temps viennent d'être marquées par des épisodes de destruction de monuments publics plus que par de nouvelles inaugurations. Pourtant, rien de vraiment nouveau sous le soleil. Les récents événements de déboulonnages et expressions de vandalisme qui affectent certaines statues peuvent sembler faire écho aux procédures de *damnatio memoriae* qui marquèrent certaines étapes de la vie de l'empire romain. Ainsi, Pline raconte, au chapitre 53 du *Panégyrique de Trajan*, le déchaînement contre les bustes et les statues à l'effigie de l'empereur, qui suivit l'assassinat de Domitien, en 96 :

Quelle joie de jeter à terre ces visages superbes, de courir dessus le fer à la main, de les briser avec la hache, comme si ces visages eussent été sensibles et que chaque coup eût fait jaillir le sang !

En lisant ces lignes, se rendent présentes à nos mémoires diverses images de déboulonnage. Celles des statues des hauts dignitaires des régimes communistes, peu après leur chute. Celle du renversement, par une centaine d'Irakiens aidés par un blindé de l'armée américaine, de la statue de Saddam Hussein, le 9 avril 2003 à Bagdad, effigie colossale piétinée et démantelée dans un moment de

catharsis populaire. Les actuels mouvements sociaux de remise en question des avatars du colonialisme, entendu dans sa plus large acception historique, théorisée par les *post-colonial studies* ont eu, eux aussi, des conséquences très concrètes sur la statuaire publique. Une de leurs caractéristiques est l'attaque de monuments érigés



Installation due à un artiste anonyme auprès du Monument à Edward Colston, 18 octobre 2018, date de l'Anti Slavery Day au Royaume-Uni.

à la gloire de personnages issus de périodes anciennes, faisant souvent revenir plusieurs siècles en arrière, au temps de la mise en place du système esclavagiste. Un des épisodes les plus marquants de destruction date de quelques semaines après la mort de George Floyd (le 25 mai 2020 à Minneapolis). En effet, le 7 juin 2020 la statue en bronze d'Edward Colston (1636-1721), commandée au sculpteur John Cassidy et érigée en 1895 sur une

place de Bristol, fit l'objet d'un assaut : un groupe de manifestants la macula de couleurs, la déboulonna, la traîna dans les rues et la précipita dans le port de Bristol.

Le personnage statufié avait laissé à la ville, pendant deux siècles, le souvenir d'un bienfaiteur, dont la générosité avait permis la création de nombreuses œuvres charitables. A Bristol, une avenue et une rue portaient son nom, ainsi qu'une salle de spectacle et une tour. La découverte de la source de sa considérable fortune – la traite négrière – souleva de premières expressions d'indignation à la fin du XX^e siècle. La statue fut une première fois taguée *slave trader*

en 1998. Mais un sondage du *Bristol Post*, en 2014, aboutit au souhait exprimé par 56% des répondants que la statue soit conservée. Le conseil municipal de la ville débattit longuement d'un texte destiné à être apposé au piédestal et à clarifier la position du statufié. En 2018, une installation éphémère prit place sur le sol, devant le socle de la statue. Prenant la forme de la coque d'un navire, elle était composée d'un certain nombre de figurines en plâtre allongées les unes à côté des autres, comme s'il s'agissait d'une cargaison de marchandises. De petits écriteaux précisaient le sens de la compréhension que l'artiste souhaitait donner à son œuvre : sur les quelques photographies qui subsistent, on lit successivement *sex worker*, *kitchen worker*, *farm worker*, etc. Nous n'avons personnellement pas réussi à trouver le nom de l'auteur de cette installation, frappante par l'alliance entre sobriété et efficacité. Elle n'eut certainement qu'une durée très limitée.

La remise en question de l'hommage rendu à Colston fut plus radicale le 7 juin 2020, puisque la statue fut taguée, en particulier de bleu et de rouge, déboulonnée, trainée au sol avec une corde et précipitée dans l'eau. Il n'est pas négligeable de souligner qu'une autre statue fut placée, de manière tout à fait éphémère, le 15 juillet, sur le socle demeuré en place : elle était à l'effigie de Jen Reid, manifestante du mouvement *Black Lives Matter*, et intitulée par son auteur, Marc Quinn, *A surge of power* (une montée en puissance). N'ayant bénéficié d'aucune autorisation officielle, elle fut enlevée au plus vite par les autorités municipales.

La statue de Colston – dont l'auteur ne fut mentionné, il est important de le souligner, par aucun article paru ni en France ni Outre-Manche – fut repêchée dans le port de Bristol le 11 juin 2020, quatre jours après qu'elle y eut été jetée. Elle est désormais exposée au musée M Shed de la ville, dans un dispositif de présentation très éloigné de celui de l'origine puisqu'elle est couchée sur le dos, les traces de peinture datant de son déboulonnage ayant été préservées. Dans une visée pédagogique et participative, la salle présente des panneaux explicatifs et des documents, parmi lesquels certaines des pancartes des manifestants. La population de Bristol est ainsi incitée à se prononcer sur l'avenir de la statue.



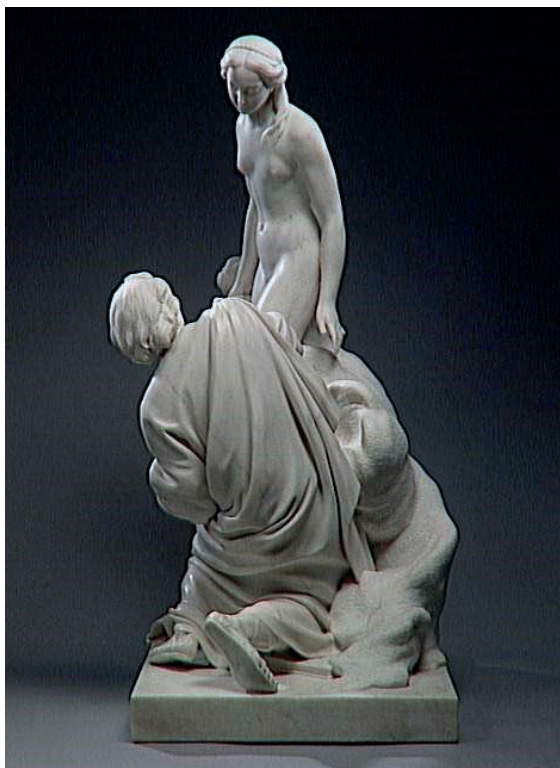
Déboulonnage de la statue d'Edward Colston, Bristol, 7 juin 2020.

Remplacer le vivant

Les déchaînements collectifs qui détruisent les statues des « grands hommes » montrent une confusion persistante entre l'effigie et son modèle. Il est intéressant de noter que cette confusion est quasi-universelle. Elle se manifeste en effet dans des cultures et à travers des objets très différents. Certains cultes pratiqués sur les continents africains et océaniques visent à atteindre une personne par le biais d'une figurine. En Occident, dans l'Antiquité comme au Moyen-Age, les *dagydes* sont des poupées magiques sur lesquelles sont pratiquées des actes de sorcellerie. La médecine chinoise, au XVIII^e siècle, use de son côté de poupées en ivoire pour que les patientes désignent la localisation de leurs maux. Enfin, les *ex-voto* des cultures populaires rendent grâce à l'intervention divine à laquelle sont dues des guérisons par l'apposition, aux murs des chapelles, de représentations anthropomorphes, partielles ou globales.

Les mythes de la naissance de la sculpture sont toujours fondés sur l'illusion ou l'ambiguïté entre le vivant et la statue. Rapportée par Pline dans les *Histoires naturelles*, la légende du potier Butadès et

de sa fille Dibutadès met en scène une jeune fille de Corinthe qui, sachant que son amant allait partir pour un long voyage, dessine le contour de son ombre sur un mur. A partir de cela son père, qui est potier, réalise un relief en terre cuite : la sculpture, plus que le dessin, restitue la présence de l'absent. Ovide, dans les *Métamorphoses*, évoque de son côté Pygmalion, roi légendaire de Chypre, qui est aussi sculpteur : il réalise une statue de femme d'une beauté telle qu'il en tombe follement amoureux. Il prie Vénus de lui donner vie : elle l'exauce. Les peintres furent nombreux à s'emparer de cet apologue, le sculpteur Falconet s'y essaya aussi (Salon de 1763). Engendrée par l'amour ou y donnant naissance, dans les deux mythes, la sculpture joue avec la vie-même.



Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion et Galatée*, 1761, groupe marbre, Paris, musée du Louvre.

Ces mythes permettent en fait de questionner la nature complexe et illusionniste de la sculpture. « Allons ! Allons ! Parle, parle donc » aurait dit Donatello à son Habacuc, et, quatre siècles plus tard, Falconet voit « circuler du sang dans les veines du *Milon* » [de Crotonne] de Puget. Du reste, indépendamment de sa qualité artistique, l'image modelée ou taillée enferme en elle-même une puissance iconique dont l'importance est démontrée par les grandes crises iconoclastes de l'histoire, de Byzance à Bâmiyân.

Ce rôle ne se limite pas aux cadres institutionnels dans lesquels l'art prend place : les simulacres sont fréquents dans les foires et les spectacles populaires, dans des contextes médicaux où les corps en cire remplacent les corps de chair. A ce titre, la céroplastie apporte son concours à l'anatomie : son premier et brillant représentant est Gaetano Zumbo, actif en Italie et en France à la fin du XVII^e siècle. Les musées de cire exploitent l'illusion quasi parfaite qu'assurent les mannequins de cire pour restituer, dans un raccourci de temps et d'espace saisissant, une culture commune à un large spectre social. Une française, Marie Tussaud, fonde à Londres en 1835 le premier d'entre eux qui connaît un vif succès et sert de modèle dans le monde entier. A Paris, c'est en 1881 qu'est créé le musée Grévin, du nom d'un caricaturiste, Alfred Grévin, dont le patron de presse Arthur Meyer s'associe les services. Présenté d'abord comme une traduction visuelle de l'actualité (« journal plastique » est l'expression d'alors), il a l'ambition, par la constitution d'équivalents en 3 D de tableaux vivants, d'un musée d'histoire. Il présente ainsi des dispositifs de proximité avec les visiteurs qui aménagent des conditions d'empathie sensible avec de grands épisodes de l'histoire de France.

La représentation modelée ou sculptée a rempli une fonction ambiguë, à la fois substitutive et mémorielle, dans les rituels funéraires de la monarchie à la Renaissance. Un exemple en est fourni par le buste grandeur nature du roi Henri VII, anonyme mais daté de 1509, conservé au musée de *Westminster Abbey*. L'abbaye a été, depuis le XI^e siècle, le lieu du couronnement et presque toujours celui de l'inhumation des souverains d'Angleterre. Pour les funérailles

d'Henri VII, on peut considérer que le corps du roi était présent sous trois formes, dont deux symboliques. La première était le cadavre, embaumé, puis inhumé dans son cercueil et dans un caveau de la *Lady Chapel*. La deuxième forme était celle de l'effigie confectionnée en bois et en cire - notamment pour fixer les traits du visage -, exposée au public dans un bâtiment spécifique à côté de Westminster Abbey, puis portée en procession pendant la cérémonie des funérailles. La troisième forme est présente dans le monument en marbre érigé au couple royal (Henri VII et Elizabeth d'York). Les effigies de cire n'ont pu être toutes conservées, mais le bois polychrome apparaît aussi porteur d'une véracité saisissante qui fait comprendre l'ambiguïté illusionniste et le pouvoir de substitution que manifestait la sculpture dans le contexte funéraire.

Faire mémoire des héros

Monument, mémoire, commémoration sont des termes qui partagent la même origine. La sculpture joue un rôle fondamental au sein des dispositifs commémoratifs : elle inscrit la mémoire dans la matière. On célèbre la mémoire d'un héros, on commémore un événement, heureux ou malheureux, mais dans tous les cas suffisamment important pour être digne de cet hommage. Quels sont ces événements ? Avant tout les guerres, gagnées ou perdues : la commémoration se confond alors avec l'hommage à ceux qui ont perdu la vie, collectivement, pour leur patrie. Leurs temps forts, leurs moments cruciaux : batailles, victoires, signatures de traités... peuvent avoir leurs propres monuments.

La paix est ainsi commémorée en tant que telle. Par exemple, lorsque Bonaparte fut proclamé consul à vie par le Sénatus-Consulte du 2 août 1802, la décision fut parallèlement prise d'ériger un monument pour commémorer la Paix d'Amiens. Le texte préconisait même une statue de la Paix « tenant d'une main le laurier de la victoire et de l'autre le décret du Sénat ». Le projet aboutit à une statue allégorique en argent, réalisée par le sculpteur néoclassique Antoine Chaudet. Après la 1^{re} Guerre Mondiale, devant l'immensité des pertes humaines, la commémoration a semblé une réponse : l'État a encouragé toutes les communes qui avaient perdu un des

leurs à ériger un monument. La période contemporaine n'a pas renoncé à la commémoration mais en a renouvelé le vocabulaire visuel : la figuration n'y est plus toujours présente.



*Antoine-Denis Chaudet,
La Paix, 1806, argent, argent
doré, bronze et bronze doré,
Paris, musée du Louvre.*

Le XIX^e siècle a été par excellence le siècle de la commémoration par la statuaire publique¹. A qui et pourquoi rendre hommage ? Après le séisme idéologique profond de la Révolution française, il s'agissait d'abord d'honorer les personnalités que la Révolution avait jugées dignes d'entrer au Panthéon : « Le guerrier qui expose sa vie » et sauve le pays, mais aussi tous les généraux et maréchaux de la Révolution et de l'Empire ; « Le philosophe qui éclaire la Nation » ; « Le législateur qui lui donne de bonnes lois », ou rédige le Code civil ; « Le magistrat qui les fait exécuter avec intégrité » ; « L'orateur qui défend les opprimés » ; « Le négociant

ou l'industriel qui répandent l'abondance sur leurs terres », dans le Nord, à Briare, au Creusot, en son village de Haute-Savoie.

On avait certes loué les mérites des « bons rois », mais les monarques faisaient place aux hommes de la République, des plus notoires aux plus modestes. Les plus grands noms de la littérature, de la musique et des arts sont bien là, mais à leurs côtés figurent de modestes écrivains ou artistes à la renommée toute locale, Jéliotte à Pau, Lucien Mengaud à Lavaur, Justin Bessou à Villefranche-de-Rouergue, Prarond le Picard, Marie Ravenel la Bretonne, et Reboul, le boulanger de Nîmes.

.....
1 Cette contribution doit beaucoup à des travaux collectifs qui ont abouti à la publication numérique d'une base de données « A nos grands hommes », consacrée à la statuaire publique en France au XIX^e siècle et jusqu'en 1942, fondée sur la collection de cartes postales de Madame France Debuissou et accessible au public sur le site du Musée d'Orsay. L'auteur tient à remercier en particulier ses collègues Catherine Chevillot, Chantal Georgel et Anne Pingeot.

Les maréchaux et généraux partagent désormais la gloire militaire avec une cohorte de soldats, tels le sergent Blandan, le sergent Bobillot ou le commandant Berthault, ayant donné leur vie pour la conquête de l'Algérie ou celle du Tonkin ; pour sauver l'honneur de la France en 1870, tel le lieutenant Aubry, ou, à l'exemple de l'aspirant Leuregans, pour lui permette de vaincre en 14-18. Aux lendemains de la Grande Guerre, on rend d'innombrables hommages collectifs à ses milliers de morts, mais aussi à ses figures emblématiques que sont Corentin Carré, le plus jeune poilu de France, ou le caporal Peugeot, le premier tué de la guerre. La Religion n'est pas absente de la place publique, mais aux cardinaux et évêques, rares malgré la présence de monseigneur de Belzunce, ou celle du cardinal Lavignerie, on préfère les curés de campagne, bienfaisants et dévoués, tels Félix Armand, curé de Quillan, l'abbé Courson ou Pierre Fourier, dit Saint Pierre Fourier. Bref, la démocratie s'est installée.

Le XIX^e siècle est scientifique : hommage à Claude Bernard, Pasteur, Ampère ou Charcot qui firent triompher la Science ! Il est positiviste sous la houlette d'Auguste Comte, désireux de tout savoir, de tout connaître, de l'homme, de son histoire et de l'univers : gloire aux anthropologues, aux archéologues, gloire aux historiens, aux explorateurs, qui allèrent toujours plus loin ! René Caillié atteint Tombouctou en 1828, Bellot se perd au Pôle Nord en 1853, Crevaux atteint l'Orénoque en 1880. Gloire encore à ceux qui allèrent toujours plus haut : Balmat et Saussure avaient vaincu le Mont-Blanc en 1787, Clément Ader décolle du sol pendant vingt secondes en 1890, Blériot traverse la Manche en 1909. Le XIX^e siècle a aussi ses hommes nouveaux, les journalistes, symboles de cette force nouvelle qu'est la Presse : Armand Carrel qui lui sacrifia sa vie, Havin, au monument emblématique, et les ingénieurs, ces hommes, qui, à la suite des Riquet et des Vauban, bâtissent routes, ponts et viaducs. Surtout, ce siècle fut riche en inventeurs qui transformèrent la vie de tous : c'est au baron Thénard que l'on doit l'eau oxygénée et à Alphonse Guérin le pansement ouaté, à Conté le crayon qui porte son nom, à Braille l'alphabet si nécessaire aux aveugles, aux Michaux le vélo-pède, à Cugnot la première voiture à vapeur et à

Emile Levassor la première voiture à essence, à Millardet la bouillie bordelaise et à Fontaine le parachute des mines qui sauva la vie de tant de mineurs de fond. Toutes ces vies furent utiles.



Alexandre Falguière, Monument à Louis Pasteur, 1904, pierre, Paris, Place de Breteuil.

Avoir rendu service à la communauté est sans doute la première des qualités requises pour figurer au Panthéon des places publiques. L'Homme de Bien est le premier parmi les grands hommes. Honneur donc à ces noms, connus ou inconnus, de philanthropes ou de bienfaiteurs auxquels la statue assure une éternité bien méritée !

Célébrer, une mission parfois paradoxale

Les héros ne sont pas toujours, tant s'en faut, les vainqueurs. Les monuments ont le pouvoir de commémorer les pages les plus sombres de l'histoire, dans lesquelles tant de femmes et d'hommes se reconnaissent. Ainsi, les vaincus, comme les victimes, sont-ils parfois ceux que célèbrent les artistes. Souvent anonymes, innombrables, il faut honorer leur souvenir. Les sculpteurs doivent trouver des formes qui traduisent leur grandeur, parfois leur martyre. Ce n'est pas chose aisée, et le langage de l'abstraction peut, à la fin du XX^e siècle, relever le défi de représenter l'innommable.

Il est difficile de célébrer une défaite. C'est le défi auquel répond, après la guerre de 1870, le groupe *Gloria Victis* d'Antonin Mercié, alors jeune lauréat du Prix de Rome en plein séjour à la Villa Médicis. La France a perdu la guerre, mais il s'agit de rendre gloire à ceux qui sont morts pour elle. Le sculpteur trouve une formule qui



Antonin Mercié, *Gloria Victis*, 1872, bronze, Bordeaux, place Pierre Laffitte

atteint ce but en éloignant la représentation de toute littéralité : un très jeune homme, nu, tenant encore dans la main une épée brisée, est emporté aux cieux par l'allégorie de la Gloire, figurée sous les traits imposants d'une femme forte qui le soulève dans ses bras. La position des bras du jeune homme, qui évoque celle d'un Christ en croix, n'est sans doute pas due au hasard. La grâce des drapés et la position de la figure féminine rappellent le goût pour la sculpture florentine du sculpteur. L'œuvre connut un très grand succès. Des exemplaires en sont érigés dans différentes villes de France : Bordeaux, Châlons-en-Champagne, Cholet, Niort, Paris.

Près d'un siècle plus tard, la Deuxième Guerre mondiale a franchi les limites d'une barbarie aux dimensions industrielles. L'œuvre commémorative de Peter Eisenman, le *Mémorial aux juifs assassinés de Berlin*, réalisé entre 1999 et 2003, se situe à la lisière entre sculpture et architecture. 2711 stèles, en béton, toutes rectangulaires (longueur 2,375 m, largeur 0,95 m, hauteurs variables de 0 à 4 m) sont disposées suivant un intervalle de 95 cm, permettant ainsi le passage d'une seule personne. Les stèles varient aussi dans leur inclinaison. On peut considérer l'œuvre comme une sculpture d'une superficie de 19 000 m². Assumant pleinement son statut de mo-

nument placé dans l'espace public, elle est accessible jour et nuit. Pour le visiteur qui déambule, les stèles vacillent, elles favorisent la désorientation, l'égaré, hors du temps, dans un environnement instable, oppressant et chaotique, autant d'interprétations du nazisme. Peter Eisenman s'est imposé dans les années 1980 aux États-Unis comme une figure importante de la déconstruction en architecture. Son approche singulière vise à dissocier la forme, la fonction et la signification. La grille qui a ordonné l'espace et la volumétrie du projet l'inscrit dans la tradition de l'art conceptuel de Daniel Buren, Sol Lewitt et Mel Bochner. Cette matrice syntaxique déploie ici une mémoire singulière de l'Holocauste.

Conclusion : la damnatio memoriae du sculpteur

La puissance mémorielle de la statuaire publique n'a pas d'égal dans le monde de l'art. Aucun tableau, fût-il aussi célèbre et aussi clairement inscrit dans l'histoire politique de son temps que *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, ne peut rivaliser avec le moindre des monuments aux morts d'un village de France, où la figure du soldat ou de la veuve affligée, même d'une relative banalité formelle, associée à la liste des noms des victimes d'une ou de plusieurs guerres, rassemble et unit, le temps d'une célébration nationale, autour de quelques souvenirs transmis par les aînés, parfois grâce à la littérature, à la culture cinématographique ou plus largement visuelle. Même si le temps éloigne les regardeurs de l'événement ou du personnage commémoré, le sentiment diffus d'une solennité, l'identification ou la recherche du sens de l'œuvre jouent leur rôle. Le grand inconnu demeure cependant le plus souvent le sculpteur. Il n'est pas indifférent que, dans l'article fondateur que Maurice Agulhon consacra à un domaine de la création artistique alors fort oublié, « la "statuomanie" et l'histoire »², le grand historien ait brillamment analysé le contexte idéologique du développement de la statuaire publique, procédant, selon ses termes, d'une « éthique de l'homme », de ce qu'il appelle aussi « l'audace laïque » de la Troisième République, et qu'il ait montré que « l'idéologie implicite

2 Maurice Agulhon, « La Statuomanie et l'histoire », *Ethnologie française*, 1978, n° 213, mars-sept 1978, pp. 145-172. Article repris dans *Histoire vagabonde I*, Gallimard, 1988.

de la statuomanie est l'humanisme libéral dont plus tard la démocratie sera l'extension naturelle », tout en négligeant quelque peu le caractère ontologiquement artistique de ces œuvres. Très rares sont les noms de sculpteurs dans cet article fondamental.

Il fallut attendre la création du musée d'Orsay, avec sa nef centrale entièrement dévolue à la sculpture, pour que resurgissent du passé des noms célèbres dans leur temps, noms de sculpteurs non seulement productifs mais talentueux, dans des courants artistiques et avec des modes d'expression formelle très divers. Encore sont-ils rarement associés aux monuments qui subsistent dans l'espace public. On rejoint ainsi le quasi anonymat de John Cassidy, pourtant honorable représentant du courant intitulé *The New Sculpture* qui faisait converger, en Grande-Bretagne à la fin du XIX^e siècle, une virtuosité naturaliste avec une sensibilité symboliste. Il en va de même pour Vital-Dubray, important sculpteur français, très actif sous le Second Empire, dont un exemplaire de la statue de Joséphine de Beauharnais, en marbre de Carrare, fut érigée en 1859 place de la Savane, à Fort-de-France. Victime de débats autour d'une prétendue – mais possible – part de responsabilité de la femme du Premier Consul dans le rétablissement de l'esclavage en 1802, la statue fut décapitée et définitivement détruite le 26 juillet 2020, sans que jamais le nom du sculpteur, comme celui de son collègue irlandais, ne fussent jamais prononcés.

Complément 1

Le monument public sculpté vu par Baudelaire³ :

« Vous traversez une grande ville vieillie dans la civilisation, une de celles qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle, et vos yeux sont tirés en haut, sursam, ad sidera ; car sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyr [...]. Le fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre. Tel est le rôle divin de la sculpture. »

Complément 2

Boris Vian, À tous les enfants :

*À tous les enfants
Qui sont partis le sac au dos
Par un brumeux matin d'avril
Je voudrais faire un monument
A tous les enfants
Qui ont pleuré le sac au dos
Les yeux baissés sur leurs chagrins
Je voudrais faire un monument
Pas de pierre, pas de béton
Ni de bronze qui devient vert
Sous la morsure aiguë du temps
Un monument de leur souffrance
Un monument de leur terreur
Aussi de leur étonnement [...]*

.....
3 Charles Baudelaire, « Sculpture », *Salon de 1859*.

LE CHEMIN DE TOUS LES POSSIBLES, RETROUVER LE DÉSIR D'APPRENDRE GRÂCE À L'ART

Danièle FOUACHE



Dans un monde particulièrement chaotique, d'une violence inouïe, où la fracture sociale se creuse de plus en plus, il m'est apparu urgent de coordonner nos énergies, nous instructeurs, artistes, responsables des lieux de culture, pour redonner de l'espoir à la jeune génération des quartiers populaires qui ne croit plus en rien. Ces jeunes en situation d'exclusion s'excluent eux-mêmes de tout

ce qui touche à l'Art et à la Culture, parce qu'ils pensent que ce n'est pas pour eux... comme le pensent aussi grand nombre de nos concitoyens.

Rencontrer des personnes qu'ils n'ont pas l'habitude de voir peut être une épreuve et quelquefois ils n'en voient pas l'utilité... Enfin, penser que l'on a une potentialité véritable qui pourrait permettre d'entreprendre de grands projets est du domaine de l'illusion pure. Pas de projet, pas d'avenir, voilà ce que confortent l'échec scolaire et la violence qui en découle. L'élève en difficulté bascule dans le rejet de toute situation d'apprentissage scolaire. Et souvent l'institution renforce les causes de l'échec qu'elle est censée combattre. Le syndrome d'échec engendre une incapacité

té à vivre la relation au groupe-classe et à assumer les règles de toute socialisation.

Enfin la ghettoïsation des classes de plus en plus importante dans les quartiers populaires et qui rassemble la plupart des élèves en difficulté, ne fait qu'augmenter les handicaps pour s'adapter au système scolaire. C'est sur cette base de réflexion que se sont construits les deux programmes « Dix mois d'École et d'Opéra » à l'Opéra national de Paris (qui l'eût cru ?) et « Les enfants des Lumière(s) » au Centre National du Cinéma et de l'image animée ».

Professeuse de lettres en lycée professionnel et passionnée de théâtre, j'ai eu envie de transmettre à mes élèves ce qui m'avait aidée, dans ma scolarité, à grandir : la pratique artistique et l'ouverture culturelle préconisée par mes professeurs. Il est vrai que j'étais dans un lycée classique, où la culture tenait une place tout à fait normale.

Devenue enseignante en lycée professionnel au contact d'élèves qui avaient une piètre image d'eux-mêmes, car relégués, disaient-ils dans « une classe poubelle » – la mienne en l'occurrence ! – je décidai, encouragée par mon proviseur, d'ouvrir le premier atelier de pratique artistique intégré à mes cours, au grand dam de mes collègues de l'enseignement technique qui n'en voyaient pas l'utilité pour des élèves destinés à un métier. Contre toute attente, les lycéens se révélèrent créatifs et performants au contact du théâtre, avec le sentiment nouveau de se sentir considérés. L'école n'était plus une malédiction !

Le hasard de la vie me conduisit, dans le cadre d'un stage en entreprise, à l'Opéra de Paris en 1980, où j'eus pour mission de répertorier la plus grande collection du monde de bijoux de scène du XIX^e siècle. La passion ne me quitta plus et pendant dix années je poursuivis bénévolement ce travail, tout en assurant mes cours en tant que Formatrice d'enseignants au niveau national. Et c'est en 1991 que la directrice du service culturel me proposa d'imaginer

un programme en faveur des jeunes élèves de ZEP¹, de la maternelle au lycée technique. C'est ainsi que, en partenariat avec les académies de Paris, Versailles et Créteil, fut créé le programme « Dix mois d'École et d'Opéra », dont je fus responsable pendant plus de vingt ans.

L'objectif du programme était de redonner du sens aux apprentissages en facilitant l'acquisition des savoirs par une approche concrète et vivante, au contact des cent métiers de l'opéra, des artistes et du spectacle vivant. Construire des projets ambitieux intégrés à chaque discipline, travailler autrement en équipe pédagogique, ne pouvaient que développer les capacités créatives de chacun et stimuler l'implication des élèves, capables eux aussi, nous l'avons constaté, de se surpasser.

Redonner du sens aux apprentissages en facilitant l'acquisition des savoirs par une approche concrète et vivante, au contact des cent métiers de l'opéra. ”

La réalisation d'un spectacle d'Opéra qui rassemble les différents corps de métiers : administratifs, techniques et artistiques, ne peut-elle pas être la métaphore de la propre construction de l'élève par toutes les disciplines d'enseignement ? Même si les disciplines artistiques ont tragiquement si peu de place dans le système éducatif !

Les lieux de culture sont des espaces de liberté, des lieux porteurs d'émotions et de rêves ; ils constituent pour tous les élèves un magnifique outil de

valorisation personnelle qui permet de développer un comportement d'accueil, de curiosité, d'écoute et de questionnement... Au contact de ces lieux, qui sont aussi des lieux de contraintes et d'effort, les élèves qui ont perdu tout repère, découvrent auprès des professionnels un comportement nouveau à l'égard du travail :

.....
1 Zone d'éducation prioritaire.

la valeur de l'effort, la conscience professionnelle, la fierté du travail bien fait et la passion qui n'est pas forcément proportionnelle à l'argent qu'on gagne.

Et puis s'interrogent les élèves : « Comment peut-on être passionné par son travail quand on n'est pas sous les projecteurs » ?

« Dix mois d'École et d'Opéra » fut donc un défi sans précédent en 1991, celui de rassembler dans le lieu dit « le plus élitiste de France » les élèves qui en étaient le plus éloignés. Permettre à des élèves en situation d'exclusion et qui s'excluent eux-mêmes de toute représentation artistique, d'avoir, sur deux années, un contact privilégié avec les deux théâtres Garnier et Bastille, était, à l'époque, du domaine de l'utopie ! En effet, rien n'était gagné pour les collégiens qui trouvaient, dès mon arrivée dans leur classe, que ce projet était « franchement barbant ! », les courageux du fond de la classe ajoutant même à mon endroit : « Elle est complètement relou cette meuf ! », devant les professeurs interdits, auxquels j'avais demandé de ne pas intervenir, quelles que soient les circonstances. Mais je connaissais les élèves, leurs blessures, leurs failles, leur arrogance aussi, seul moyen de se faire remarquer pour exister ! Et cela ne me déstabilisa pas, bien au contraire. Je continuai imperturbable, le sourire aux lèvres, à essayer de les convaincre dans un premier temps de se déplacer avec leurs professeurs au palais Garnier, par simple curiosité et histoire d'avoir des arguments pour mieux critiquer cet Opéra « qui n'était pas pour eux ! »

Et pourtant... Quelle belle aventure ce fut pour ces élèves !

Leur arrivée à l'Opéra les a surpris. Accueillis avec respect (« Ils ne nous ont pas accueillis comme des jeunes sans avenir », dit un élève), ils découvrent au cours des trois premiers mois les coulisses de l'Opéra Garnier et de l'Opéra Bastille, rencontrent les professionnels, après avoir travaillé en amont dans leur classe à la préparation des interviews et des spectacles choisis par les équipes pédagogiques. Valorisés par la qualité de la relation qui s'établit avec des professionnels aux savoir-faire exceptionnels,


les jeunes élèves prennent conscience que chacun, quel que soit son métier (menuisier, soudeur, sculpteur, costumier, perruquier, cordonnier, modiste, peintre, accessoiriste, tapissier, ingénieur lumière, etc.) est le maillon d'une immense chaîne contribuant à la construction du spectacle. Progressivement, ils perdent leur agressivité et découvrent que l'Opéra, ce n'est pas que pour « les bourges et les vieux » comme ils me l'ont aimablement affirmé lors de notre première rencontre. Mieux, c'est un lieu où les métiers techniques, très largement représentés, ont une importance capitale dans la création du spectacle ! Cela devient passionnant et instructif, y compris pour les professeurs qui découvrent leurs élèves, souvent apathiques ou en colère, sous un autre angle, positif cette fois-ci. Porteurs d'une connaissance que le public de l'Opéra ne possède pas et fiers d'être considérés, ils éprouvent le désir d'assister au spectacle dont ils ont vu la construction, pour tenter de reconnaître sur scène les artistes qu'ils ont rencontrés et interviewés.

Progressivement la magie opère, jusqu'à faire naître réflexion et esprit critique, émotion et plaisir, à propos de ce qu'ils voient et entendent. ”

Avec l'aide de leurs professeurs ils intègrent les œuvres, souvent en lien avec la littérature, de la manière la plus sensible qui soit : par l'émotion que procure le spectacle vivant. Progressivement la magie opère, jusqu'à faire naître réflexion et esprit critique, émotion et plaisir, à propos de ce qu'ils voient et entendent. Comment ne pas vibrer à l'écoute en direct d'un orchestre symphonique de cent trente musiciens, ou à la beauté d'une voix d'opéra ? Il est vrai que ces

élèves, devenus des initiés, perdent leurs *a priori*, s'autorisent à être émus, transforment leur comportement, deviennent plus respectueux des règles, des professionnels qui les accueillent, du public en général.

Visites, rencontres interviews des personnels artistiques, techniques et administratifs, spectacles et ateliers de pratique artistique réservés aux élèves (théâtre, chant, danse, musique), sont autant d'activités et de découvertes qui firent évoluer les mentalités et permirent de casser les clichés. « Les chanteuses d'opéra ne ressemblent pas à la Castafiore des albums, non seulement elles sont belles, mais leur voix est sublime et elles sont si gentilles ! », a écrit un élève. Quant aux chanteurs en général, ils impressionnent chaque année les jeunes par leur recherche incessante de la perfection et leurs capacités exceptionnelles de travail au quotidien, malgré le succès. Finalement, à y bien réfléchir, « l'Opéra, c'est aussi pour les jeunes », même si cela ne correspond pas à leur goût initial. C'est aussi cela l'ouverture culturelle, n'en déplaise à grand nombre de nos citoyens qui ne désirent pas partager leurs sacro-saints privilèges : « chacun dans sa case ! », pensent-ils.



**Sortir de l'École
pour mieux y rentrer. ”**

En fin d'année scolaire le journal des élèves qui rassemble leurs travaux est offert aux parents et à tous les partenaires, qui découvrent avec étonnement et satisfaction la qualité des écrits de leurs enfants, ainsi que leur belle métamorphose. Ce programme

qui est en constante évolution a aussi pour objectifs de susciter dans les établissements scolaires l'émergence de projets nouveaux avec d'autres structures culturelles de proximité, de développer des relations avec les différents partenaires sociaux, de faire évoluer les méthodes pédagogiques des professeurs et de modifier, pour une meilleure communication, les relations parents/enfants, les relations enseignants/enseignés et les relations collégiens/ lycéens de l'enseignement professionnel et technique.

Sortir de l'École pour mieux y rentrer, développer la créativité des élèves dans les ateliers de pratique artistiques à l'Opéra et

dans les structures de proximité, être dans l'exigence de travail permanent, ne rien lâcher, a permis aux jeunes élèves de s'élever et de comprendre que sans investissement personnel, aucun projet n'est possible.

« Les enfants des lumière(s) »

Il en fut de même lors de la réalisation de courts métrages avec les professionnels du cinéma, dans le cadre du programme « Les Enfants des Lumière(s) » que j'ai fondé au CNC² en 2015, à la demande du directeur général du centre national du cinéma et de l'image animée. Cette fois, on n'était plus dans le prestigieux Opéra de Paris. De l'art dit « élitiste », on passait à l'art « populaire ». Même philosophie, mêmes objectifs que pour le programme de l'Opéra, mêmes résultats spectaculaires chez des élèves fiers de découvrir en eux des capacités qu'ils ne croyaient pas posséder.

Les élèves vivent des situations d'exception : ils assistent aux tournages de courts métrages réalisés par les étudiants de la Fémis³, rencontrent des professionnels du cinéma de haut niveau, (techniciens, décorateurs, accessoiristes, réalisateurs, cadres, ingénieur du son, monteurs, etc.), rentrent dans l'histoire du cinéma, apprennent à décrypter les images et réalisent eux-mêmes en deuxième année, dans les conditions professionnelles, un court-métrage destiné à être vu par les parents et l'ensemble des partenaires. Un moyen de développer chez le jeune, la confiance en soi et une curiosité sur ce qu'il ne connaît pas. Se sentir valorisé, retrouver le goût du travail et le plaisir de s'investir dans des projets qui ont du sens, transforment les regards et créent le lien social. Ce qui montre aussi que la philosophie de ce programme peut s'appliquer dans tous les lieux de culture et de patrimoine, quels qu'ils soient, en France et en Europe, comme en attestent les différents projets menés en régions.

2 Centre National du Cinéma et de l'image animée.

3 La Fémis ou la FEMIS, également appelée École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (dans sa forme longue), est un établissement public d'enseignement supérieur français, membre de l'université Paris sciences et lettres (PSL). Cet établissement a remplacé l'IDHEC, Institut des Hautes Etudes de Cinéma, en 1986.

Au contact de l'art et des institutions culturelles, les élèves retrouvent l'estime de soi, la capacité à mieux communiquer, la multiplication de nouveaux savoirs, une maîtrise de la langue et par-dessus tout, une perception nouvelle de l'École et de leur propre vie. Pas de vérité, aucune certitude, seulement la conviction profonde que l'art et la culture intégrés à l'acte pédagogique constituent un puissant levier permettant aux élèves en difficulté d'accéder à l'expression, à la dignité, à la citoyenneté. Véritable parcours initiatique, jonché de difficultés, de découragements, de réajustements, mais aussi de passion, de travail exigeant, (« je ne savais pas que c'était aussi fatigant ! » confie un élève à son professeur), c'est précisément toutes ces épreuves, surmontées au prix de durs efforts, qui permettront aux élèves de découvrir, à l'issue des deux années, le diamant qui est en eux.

La pratique artistique révèle la partie intime, cachée de l'être humain. Elle est révélatrice d'une dimension que l'on porte en soi sans en avoir vraiment conscience. L'art a cela de merveilleux qu'il interpelle chacun dans sa singularité, son histoire, sa sensibilité, ses aspirations. L'accès à l'art enrichit, valorise et rend heureux. La pratique artistique ouvre le chemin de tous les possibles par

sa faculté à permettre aux élèves de se découvrir, de surmonter la peur qui paralyse, le sentiment d'infériorité, les angoisses de la vie, le manque de confiance en soi.

“ Tout est question d'éducation. ”

L'art est libre, il est du domaine de l'indicible, de l'imaginaire, du fantasme et de ce

qui nous dépasse. Il est révélateur de notre humanité. L'École n'est pas le seul vecteur d'accès à l'art, mais c'est elle, et elle seule, qui permet de sensibiliser tous les élèves blessés par la vie et qui s'excluent de tout. Non, l'échec scolaire n'est pas une fatalité ! Non, la culture n'est pas un domaine réservé ! Elle est éveil des consciences et ouvre les portes de la liberté pour tous

les élèves quelle que soit leur histoire, quelle que soit leur orientation scolaire.

On entend souvent dire de la musique classique qu'elle est élitiste. « C'est totalement faux ! », répond Nikolaus Harnancourt, chef d'orchestre, encore appelé le Karajan du baroque, « voilà précisément où réside la folie de notre époque. Tout est question d'éducation ». La responsabilité du système éducatif est d'autant plus grande que l'art en général occupe dans les écoles une place très réduite. C'est regrettable, ajoute Harnancourt, car cela ôte à l'homme une part d'humanité ; l'art est un « contrepoint au monde matériel »⁴.

Rendons un hommage chaleureux à tous les professionnels de l'Opéra, du Cinéma et de tous les lieux de culture qui, par leur talent, leur générosité et leur passion, nous permettent de mieux vivre, de rêver, d'être vivants et de rester libres. Enfin, une salve d'applaudissements à tous ces professeurs admirables qui œuvrent chaque jour pour donner à leurs élèves l'espoir en l'avenir, par l'accès à l'art et à la culture.

Yehudi Menuhin, violoniste américain et chef d'orchestre décédé en 1999, adressait au Conseil européen, un mois avant sa mort, un « testament, paix et éducation artistique » dont il vaut la peine de lire cet extrait :

.....

4 « L'art est du domaine de l'imaginaire et nous a été donné comme contrepoint au monde matériel. De nos jours, nous vivons le triomphe de l'utilitaire : plus l'homme possède, plus il croit être heureux. C'est donc tout naturellement que l'on est arrivé à se persuader que l'art, et donc son apprentissage à l'école, ne servait à rien. On semble ne pas comprendre qu'on ne produira ainsi que des hédonistes et que l'on risque de voir disparaître la dimension qui différencie l'homme de l'animal. Sans l'art, l'homme est, certes, efficace, mais, au fond, il n'est guère meilleur qu'un chimpanzé se servant d'une pierre pour casser une noix. Or l'intelligence humaine naît du baiser des Muses. (...) L'art est en lui-même une manifestation religieuse. Même la musique légère ou la musique de danse font, pour moi, très liées à des contenus religieux ou spirituels. Que me dit la musique ? Elle me transmet physiquement des contenus purement spirituels qu'il est absolument impossible de formuler en mots. Très souvent, lorsqu'on vit un moment tendu, on constate que le verbe n'est d'aucune aide. La musique, elle, dans presque chaque situation émotionnellement forte, peut atteindre l'âme. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit d'un signe divin. » Harnancourt, Nikolaus, *Le discours musical*, traduit de l'allemand par Dennis Collins, coll. Tel., Paris, Éd. Gallimard, 2014 (1ère édition 1984).

Ce n'est qu'avec une formation créatrice qui ne supprime aucun don de l'enfant, mais qui au contraire le civilise, que nous pourrons ensemble engendrer une société qui domine et absorbe sa violence. C'est l'art qui peut structurer les personnalités des jeunes citoyens dans le sens de l'ouverture d'esprit, du respect de l'autre, du désir de paix. C'est bien la culture qui permet à chacun de se ressourcer dans le passé et de participer à la création du futur. C'est elle seule qui, en unissant la diversité, nous offrira une vraie conscience européenne... En ignorant d'une façon si manifestement aveugle la culture, vous vous construisez une tour d'ivoire fondée sur des sables...

À PROPOS DE L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE

Emmanuel ETHIS



Directrice de l'École du Louvre, Claire Barbillon s'est entretenue avec Emmanuel Ethis, recteur de la Région académique Bretagne et vice-président du Haut-Conseil de l'éducation artistique et culturelle (HCEAC). Celui-ci plaide avec conviction pour la nécessité de faire de l'éducation artistique et culturelle (EAC) une priorité de l'action publique.

Claire Barbillon : Quelles priorités vous fixez-vous dans la perspective du développement de l'éducation artistique et culturelle ? Pouvez-vous préciser les enjeux sociétaux dans lesquels se situent ces priorités ?

Emmanuel Ethis : L'éducation artistique et culturelle (EAC) est aujourd'hui LE grand défi socio-culturel, car elle aspire à une amélioration globale des citoyens et de la collectivité à travers la culture et les arts. Nous devons considérer l'EAC comme la mère de toutes les batailles pour réinventer les conditions concrètes de la jouissance des arts et de la culture, ciments de notre société.

Son développement est une politique qui s'inscrit dans le temps, tout au long de la vie, et qui s'appuie sur les piliers de l'EAC : rencontre, connaissance, pratique. Il s'agit non seulement d'une pédagogie aboutie, mais avant tout d'une aventure humaine qui se raconte et doit pouvoir se raconter pour dire ce qu'est notre pays sur le plan artistique et culturel : une expérience partagée pour tous.

L'EAC participe aussi à la construction de l'esprit critique et de l'individu. L'objectif de l'EAC relève d'un défi majeur qui doit permettre à tous d'interpréter notre monde dans tout ce qu'il possède de richesse créative afin d'entretenir l'un de nos biens les plus précieux pour continuer à développer notre pouvoir d'apprendre : l'imagination. L'École

qui intervient comme l'un des tout premiers acteurs dans la mise en application de cette politique publique contribue à sa diffusion et l'inscrit dans une dimension pédagogique transversale, offrant la possibilité de décloisonner les disciplines, les temps d'apprentissages et de vivre-ensemble.

Entretenir l'un de nos biens les plus précieux pour continuer à développer notre pouvoir d'apprendre : l'imagination. ”

Elle inscrit les projets d'EAC dans une dynamique de formation

des compétences et des savoir-être au sein de la société. La priorité est donc que chacun se sente à l'aise dans un monde où pratiques artistiques et culturelles, rencontres avec les artistes, connaissances culturelles portent ce qui nous constitue en tant qu'humains. Pour cela, le fait d'inscrire l'EAC et les sorties culturelles dans l'ensemble des programmes scolaires en facilitant sa mise en œuvre par toutes les communautés éducatives est un objectif à généraliser. Dans ce but, un outil national d'évaluation, ADAGE, permet d'obtenir une photographie précise de l'EAC à l'école. Il nous aide à satisfaire une priorité supplémentaire : l'objectif du 100% EAC. De la maternelle jusqu'à l'université, c'est enfin un moyen souverain de faire progresser le rang

de la France dans le classement PISA, car l'EAC contribue à consolider les fondamentaux.

C.B. : La transmission artistique, pour atteindre son public, est-elle affaire de pratique ou de réception artistique ?

E.E. : Pascal Ory, dans son ouvrage *L'histoire culturelle*, explique que l'intérêt pour l'action culturelle va au-delà de la gestion des établissements publics ou de l'action politique, mais doit prendre en considération les enjeux et les questionnements que cela soulève, au sens général :

La détermination du culturel par le politique est d'autant plus profonde que le politique en question est loin de se limiter à sa forme institutionnelle et qu'il faut y intégrer les multiples formes de l'idéologie¹.

Dans une tribune de 2013 intitulée « Culture : réinventons les publics de demain »², Jean-Louis Fabiani, Damien Malinas et moi-même rappelons qu'il est nécessaire de faire des publics un élément fondamental des politiques publiques et que la transmission des œuvres auprès des générations futures ne pouvait se penser sans prendre en compte la jeunesse actuelle.

Au cœur de cette action se trouvent les publics étudiants – point aveugle de toutes les politiques culturelles jusqu'aujourd'hui. Ces publics ne doivent plus être les oripeaux d'une modernité de pacotille, mais devenir le principe directeur et la marque d'une authentique volonté politique. François Mitterrand l'avait rêvé dès 1985 sans jamais y parvenir. Nous fondons l'espoir que l'ouverture en septembre 2021 de l'INSEAC (Institut National Supérieur de l'Éducation Artistique et Culturelle) joue un rôle important dans cet objectif de transmission artistique, car il a pour mission de pro-

1 ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, p.66

2 Tribune parue le 10 juillet 2013, http://www.liberation.fr/culture/2013/07/10/culture-reinventons-les-publics-de-demain_917370

duire des ressources et de former des professionnels de l'EAC... Aujourd'hui, il n'existe pas de référentiel de formation, et les ressources sont produites de façon inégale et diffuse. L'INSEAC est un projet qui associe étroitement de nombreux acteurs culturels et locaux. De plus, une équipe de chercheurs est désormais installée à Guingamp. Elle va suivre notamment une cohorte d'élèves de ce territoire, pour observer ce que l'éducation artistique produit en eux. La ville deviendra ainsi le premier laboratoire à ciel ouvert pour suivre une génération 100% EAC dans les 20 ans qui viennent et répondre à cette fameuse problématique de la transmission artistique !

C.B. : Que souhaitez-vous transmettre avant tout, et à qui, de la manière la plus urgente ?

E.E. : Il est essentiel de transmettre avant tout le fait que l'Éducation Artistique et Culturelle s'ancre dans la temporalité du « tout au long de la vie », s'étend dans tous les cadres de l'apprentissage (École, familles et familles d'accueil, centres de loisirs, formations, cadres de sociabilités, foyers etc.) et se construit au fur et à mesure de l'apprentissage, des rencontres, des pratiques.

L'envie crée l'envie lorsqu'au détour du livre on décide de découvrir un autre livre du même auteur, puis son œuvre, puis la place de cette œuvre dans l'histoire de la littérature. ”

Prenons l'exemple de l'opération « Ensemble, chacun son livre » lancée dans l'Académie de Rennes. J'ai souhaité, en tant que Recteur de la Région académique Bretagne, que cette opération ait pour objectif de façonner un temps pour lire ensemble, de se resynchroniser dans ce moment

de lecture silencieuse, de découvrir le livre de son professeur et de tous les adultes de son établissement. Avec pour but que cela

se prolonge par des discussions denses et profondes sur ce qu'on aime lire et ce qu'on aurait envie de partager ou de faire partager. L'envie crée l'envie lorsqu'au détour du livre on décide de découvrir un autre livre du même auteur, puis son œuvre, puis la place de cette œuvre dans l'histoire de la littérature. Lorsque le livre qu'on aime est adapté au cinéma ou dans une série, alors on prend goût à confronter le film au texte.

Le quart d'heure de lecture, dans toutes les écoles et les établissements de l'académie de Rennes, proposé en octobre dernier pour la première fois, a eu beaucoup de succès : 93% des établissements ont participé ! Ce quart d'heure de lecture va être reconduit cette année le 22 octobre. Avec le souhait, à nouveau, d'ancrer l'EAC dans cette fameuse temporalité du « tout au long de la vie » !

C.B.: Pouvez-vous évoquer un exemple de transmission réussie, exemplaire, dans le champ de l'EAC ?

E.E.: Le projet « RACONTE-MOI EN GRAND... » mené par le vidéo-plasticien Scouap auprès de lieux du Patrimoine. L'artiste utilise le *mapping* architectural sur des façades de monuments comme support d'expression collective. Cette proposition offre aux habitants, élèves, acteurs du territoire un moyen de se réapproprier l'espace dont ils n'avaient au départ qu'une seule lecture. L'idée est de faire circuler, durant les semaines précédant l'événement ou sur place le jour de l'événement, des feuilles blanches sur lesquelles sera imprimée la matrice du *mapping* correspondant à la façade. Il est alors proposé aux personnes de tous âges de venir y dessiner, colorier, écrire, coller ou peindre des éléments. Une fois les propositions recueillies, elles sont numérisées, retraitées et enfin projetées sur la façade de l'édifice. Ce travail est associé à une création sonore originale. Pour exemple, les enfants des écoles de Ploëzal et Runan, de la maternelle au CM2, ont mis en récit et en images une histoire qu'ils ont créée et racontée en collaboration avec le vidéo-plasticien. Ce travail a été l'occasion d'une projection nocturne d'un film de 12 minutes sous forme de *mapping* géant


et sonore sur la façade du château du Domaine de la Roche-Jagu dans les Côtes d'Armor le 11 septembre 2021.

En faisant participer les élèves à l'événement, cette création leur a permis de porter un regard différent et nouveau sur le château et son architecture, créant via cette découverte artistique audio-visuelle (création sonore de l'artiste Ajax Tow), du lien et une ambiance intimiste entre ce bâtiment, le Domaine de la Roche-Jagu et les spectateurs présents lors de la projection. Il s'agit à mon sens d'un exemple parfait de transmission réussie et exemplaire !

C.B. : Quelles pourraient être les risques, les causes d'échec, ou pour le moins les précautions à prendre pour ne pas laisser certains sur le bord du chemin ?

E.E. : Notre société réclame d'en finir avec les effets d'intimidation du savoir, les oppositions souvent stériles entre culture savante et populaire, la minoration du plaisir ludique dans l'apprentissage. Il convient au contraire de réassurer la diversité des univers symbo-

liques dans un souci permanent de partage collectif des représentations individuelles et de démocratisation culturelle. Il est donc essentiel de faire de la culture et des pratiques populaires et ludiques une entrée pour approcher d'autres formes culturelles et ne pas oublier les publics qui ont des parcours de formation ou de vie atypiques. C'est pleinement dans cette logique que s'ancre l'EAC afin d'accompagner la construction de l'autonomie culturelle.



Notre société réclame d'en finir avec les effets d'intimidation du savoir, les oppositions souvent stériles entre culture savante et populaire, la minoration du plaisir ludique dans l'apprentissage. ”

Tout le monde s'accorde à reconnaître que la pratique d'un art développe les capacités cognitives des élèves, améliore leur relation à l'apprentissage du savoir et leur confiance en eux. L'attachement à la justice sociale impose de chercher à la généraliser. L'objectif, c'est de permettre à chacun de vivre une expérience racontable. Une découverte esthétique, artistique, culturelle et même intellectuelle qui donne lieu à l'appropriation et la narration personnelles. Sans jugement ni clivage. Avec bienveillance, bien-être et respect – ce « sentiment moral qui s'éprouve », comme l'écrivait Paul Ricœur. Voilà une clé aussi bien théorique que pragmatique d'un avenir individuel et collectif épanoui et meilleur.

C.B.: La mise en œuvre dans les territoires pose-t-elle des problèmes spécifiques ?

E.E.: Les territoires ne sont pas la spécificité mais bien le point d'ancrage de cette politique. L'EAC doit venir d'eux, comme nous l'ont montré les villes qui expérimentent ce 100% EAC depuis 2017. Les territoires sont les acteurs de la mise en place du 100% EAC, tant par le rôle que jouent les écoles, collèges, lycées, mais également dans les cadres d'apprentissage tels que la vie associative culturelle locale, les actions auprès de la jeunesse et des CCAS, le patrimoine, le tourisme, l'écologie... Il s'agit d'autant de vecteurs de dynamiques qui permettent à chacun de cultiver un sentiment d'appartenance mais aussi une ouverture vers les singularités de chaque territoire, les articulations et les projets communs. C'est avec les territoires, les collectivités qui jouent un rôle cardinal, que nous rendons possible l'espoir que l'éducation artistique et culturelle soit demain accessible à tous.

MUSIQUE ET ARTS VISUELS, UNE CONNEXION UTOPIQUE

Gérard DENIZEAU



Certaines œuvres se réfèrent si directement, si promptement à la Musique – et même à ce qu'elle peut illuminer, choisir en nous de plus délicat – qu'une correspondance invincible et subite se déclare parfois dans l'âme entre quelqu'un de ces paysages et tel dessin divin de la voix ou des cordes, et qu'un souvenir précis de thèmes ou de timbres se dégage au moment même que l'œil s'attache et s'abandonne aux prodiges du travail de la pointe ou du crayon.

Quatre décennies d'enseignement au sein d'institutions diverses m'auront à tout le moins enseigné une vérité d'une grande et déroutante simplicité : la transmission connexe de l'histoire de la musique et de l'histoire des arts visuels ne va pas – n'ira jamais – de soi. En premier lieu parce qu'il ne s'agit pas de considérer cette expérience comme le socle d'un nouveau savoir, mais comme l'élément actif d'un savoir élargi. Ensuite parce que l'inexistence de concours spécifique de recrutement pour l'histoire des arts visuels dans le cycle secondaire, induit qu'elle a été assurée (dans les établissements l'ayant inscrite à leur programme) par les praticiens de matières collatérales (arts plastiques, éducation musicale, lettres, histoire,

etc.). Enfin, la pratique prouve très rapidement que la corrélation de ces deux matières induit de facto la convocation de presque toutes les autres... mais en se pliant à bon nombre de contraintes particulières !

Les difficultés de cette double transmission didactique sont profondes et le fait que l'histoire des arts – bien plus que celle de la musique – se glisse désormais dans quantité de cursus universitaires (y compris au sein des grandes écoles où, il y a peu encore, elle était terra incognita) ne doit ni rassurer, ni alarmer, mais amener à se poser, d'un point de vue épistémologique, la question de la validité de cette démarche. Convie, dans le cadre de cette publication, à participer à une réflexion collective sur le jeu des correspondances, analogies, interactions et équivalences qui uniraient l'histoire musicale et l'histoire des arts visuels, il me semble prudent de réduire, au moins dans un tout premier temps, le champ chronologique de ce dessein au seul XX^e siècle. Car si l'utopie de la fusion de l'œil et de l'oreille remonte à des âges immémoriaux, les processus créatifs sonores et visuels de ce siècle agité en ont intégralement renouvelé l'approche, mettant notamment l'historien en garde contre la tentation de réduire l'effet fusionnel à des processus analytiques, l'étude de la perception sensorielle ne cessant de se modifier, parallèlement à la mutation des expressions sensibles.

Depuis l'impressionnisme, il est ainsi admis que la présence de l'œuvre ne renvoie plus au temps qui l'a vu naître mais à celui de sa perception par l'écoute ou par le regard. Même à considérer l'artiste comme traducteur du monde dans lequel il vit, il devient de la sorte chimérique de réduire l'œuvre à sa seule valeur de repère, de manifestation consciente de la civilisation, en ignorant tout ce qu'elle porte de révélateur quant à ces forces obscures qui gouvernent la convergence des formes dans leur essence.

Formant décisif de l'œuvre, la donnée physique perçue ne peut cependant se situer qu'au cœur d'une structure, d'une mise en forme opérée par l'intelligence et restituée par la mémoire. Ainsi l'auditeur d'un fragment musical sollicite-t-il cette dernière dès qu'il

approfondit les données perçues tout en étant apparemment dispensé de cet effort par la permanence de l'œuvre plastique, permanence qui n'induit pourtant pas l'instantanéité de vision. Rien de plus éclairant, en l'affaire, que la peinture d'une scène musicale,

la restitution correcte des données de l'illusion sonore nuanciant et perturbant les paramètres de la perception purement visuelle, donc la capacité du regard à conférer une vraie souveraineté à l'œuvre. En cela, les réalisations plastiques et musicales du XX^e siècle renvoient, plus explicitement que celles du passé à la culture, beaucoup moins à la nature, sollicitant de façon plus délibérée une activité informatrice de l'esprit au détriment du jeu des émotions pures.

Sauf altération grave de la perception, les notions de couleurs et de formes relèvent d'un usage universel. ”

Si la part d'implicite contenue dans le discours artistique favorise la compréhension de ce discours, c'est seulement ce qui relève de l'explicite qui en autorise la restitution. Les œuvres visuelles favorisent cette restitution, soit que le répertoire motivique en soutienne la description, soit que la langue technique supplée la carence descriptive. Car, sauf altération grave de la perception, les notions de couleurs et de formes relèvent d'un usage universel. En ce domaine, une comparaison peut être utilement opérée avec la compréhension implicite des structures du langage par l'enfant, ces mêmes structures qui, par ailleurs, ne sont pas perçues de façon significativement différente par les linguistes et par les non-initiés. La connaissance implicite de la musique – même si elle est probablement supérieure à ce qui est ordinairement supposé – reste plus problématique, ne s'exerçant qu'à partir de la manifestation sonore (dissonance-consonance, tension-détente, hiérarchisation des degrés, segmentation par les cadences, etc.), l'étape de la partition induisant un long apprentissage.

Intuition, perception, analyse

Sauf à ne pas tenir compte des complexités, de mieux en mieux comprises, de la perception sensorielle, nous ne pouvons accueillir qu'avec réserve, aujourd'hui, le discours optimiste d'un Kandinsky quant à la convergence inéluctable des arts différents. Le XX^e siècle a opéré une révision si complète des relations établies par l'histoire entre création musicale et création picturale que l'établissement des parallèles entre certains peintres et certains compositeurs relève surtout, pour nombre d'observateurs inattentifs, du lieu commun. Cependant, l'étude des documents relatifs à ces relations – articles, manifestes, correspondance – démontre que les étapes de cette quête se sont inscrites, des années 1910 à nos jours, sous le triple sceau de la perplexité, de l'hésitation et de l'approximation. Kandinsky lui-même était bien trop au fait des choses pratiques et théoriques de la musique – violoncelliste et pianiste, il a traduit en partie le *Traité d'harmonie* de Schönberg en russe – pour nourrir la moindre illusion quant à la réalité d'une théorisation de la peinture qui, fondée sur le modèle musical, ne générerait que de « vagues analogies ».

L'histoire n'ayant pas tranché, le temps est peut-être venu d'interroger, à ce sujet, les grands acteurs du processus artistique d'un XX^e siècle appartenant désormais au passé. En se souvenant, par exemple, qu'un Matisse, qui n'a jamais cru à une fusion de la peinture et de la musique fondée sur la parenté des spectres sonore et lumineux, élaborait, dès 1909-1910, *La Danse et La Musique* sur les principes d'analogie rythmique et d'équilibre chromatique, indice qu'à cette date les préoccupations polysensorielles alternaient déjà un pan considérable de sa création. À observer ces deux chefs-d'œuvre, il apparaît ainsi que le premier établit, par un jeu de lignes dynamiques, une analogie rythmique, cependant que le second parie sur la disposition harmonieuse des zones de couleurs, particularité qui n'avait pas échappé à Kandinsky. Dans son propre commentaire de la *Danse*, Matisse se plaira à découvrir ces préoccupations rythmico-formelles et harmonico-chromatiques, mais il lui faudra pourtant une longue période supplémentaire de

maturation pour que cet engagement esthétique parvienne à son accomplissement avec les trois versions de la Danse Barnes.

Un principe semble guider toutes les énergies en ce premier XX^e siècle : le temps ne serait rien d'autre que la quatrième dimension de l'espace, et son impénétrabilité s'expliquerait par les seules

insuffisances de notre perception sensorielle. Proche en cela de Piet Mondrian, qui prône l'élimination du motif clos en faveur d'une plastique pure des rapports, Edgar Varèse prend ainsi conscience que l'ontologisation de la musique exige le refus du "papotage" de la mélodie, le son s'affranchissant de toute codification parasite – notamment temporelle – pour se hisser au rang de forme en soi. Un tel langage sonore – Debussy l'avait sans doute

Savoir nommer tous les formants de l'œuvre n'explique rien de ce qui en fait une œuvre. ”

pressenti – induit et exige un espace neuf, ouvert, étranger aux lois physiques, fondé sur l'intuition sensible et proposant une nouvelle inscription de la musique dans un cadre spécifique. Cependant, une fois établie la réalité des phénomènes de convergence entre expressions ou formes visuelles et sonores, il est permis de se demander en quoi cette réalité enrichit notre perception de ces mêmes formes et expressions. Savoir nommer tous les formants de l'œuvre n'explique rien de ce qui en fait une œuvre. Que des réalisations artistiques distinctes enrichissent leur public, soit. Mais parier sur leur enrichissement mutuel semble bien plus aléatoire ; pour faire entendre du Steve Reich dans une galerie qui présente des installations de François Morellet, les initiateurs du projet n'apportent rien au musicien ou au peintre. Ils créent simplement un environnement culturel qui forme, en soi, une valeur ajoutée, comme pourraient la générer l'audition d'une pièce pour épinette de l'école française du XVIII^e siècle et la présentation simultanée de la Leçon de musique de Fragonard, sans rien modifier des objets visuels et sonores mis en présence.

Pluridisciplinarité, transversalité, poly-sensorialité, synesthésie... tous ces termes qui connaissent une fortune nouvelle, renvoient à l'expérience immémoriale de la perception sensorielle et à l'intuition, probablement tout aussi ancienne, des correspondances dans ce processus. Car la diversité sensorielle a été tôt pressentie comme l'une des singularités de la condition humaine, voire comme la démonstration du principe divin de sa création, si l'on en croit Xénophon rapportant dans les *Mémoires* ce propos de Socrate à un interlocuteur impie : « Ne vous semble-t-il donc pas que celui qui a fait les hommes dès le commencement leur a donné des organes parce qu'ils leur sont utiles : les yeux, pour voir les objets visibles ; les oreilles pour entendre les sons ? À quoi nous serviraient les odeurs si nous n'avions pas de narines ? Quelle idée aurions-nous de ce qui est doux, de ce qui est âcre, de ce qui flatte agréablement le palais si la langue n'y siégeait comme arbitre ? » On relèvera, d'une part que la vue et l'ouïe sont citées comme sens premiers, d'autre part que le goût seul est pris en compte pour ce qui relève de l'agréable, les autres sens renvoyant à l'utile, détail révélateur de la variabilité des modes de perception autant que de celle des objets perçus. L'historien des correspondances et analogies a donc tout intérêt à se défier des rapprochements trop immédiats, la capacité de résistance des expressions sensibles à l'endroit des hybridations relevant souvent de l'irréductible.

Fonder la réflexion

Sur quel socle fonder le projet d'une étude liée des arts plastiques et de la musique ? Pour l'historien se penchant sur l'étude d'un mouvement nuançant les œuvres sonores et visuelles d'une époque, il s'agit avant tout de déterminer ce qui, du triple point de vue de l'histoire, de l'esthétique et de la technique, permet le lancement de passerelles entre genèse plastique et genèse musicale de ce mouvement. Parmi les courants le plus volontiers choisis par les adeptes de la transdisciplinarité, l'expressionnisme est révélateur d'un certain nombre de difficultés inhérentes au sujet. Si l'expressionnisme pictural d'un Munch ou d'un Ensor peut être restitué sans trop de difficulté par le discours – ne fût-ce qu'en nommant

les choix du sujet et de la palette ainsi que les principaux caractères de leur traitement –, il en va tout autrement de l'expressionnisme musical supposé d'un Berg, d'un Schönberg.

Il s'agit avant tout de déterminer ce qui, du triple point de vue de l'histoire, de l'esthétique et de la technique, permet le lancement de passerelles entre genèse plastique et genèse musicale. ”

Pour postuler la réalité expressionniste d'un dodécaphonisme sériel ne possédant pourtant aucune signification verbalisable, il est impératif non seulement d'en maîtriser les données techniques, mais surtout de vérifier les effets de rupture de ces données techniques relativement à l'appareil tonal mis en œuvre depuis le XVII^e siècle par les compositeurs européens. Et, surtout, il s'agit de déterminer dans quelle mesure ces effets de rupture provoquent en nous des émotions analogues à celles que provoquent les mutations visuelles de la peinture expressionniste. Or, l'analyse scrupuleuse de ce chef-d'œuvre emblématique que constitue le *Concerto à la mémoire d'un ange* d'Alban Berg, révèle que l'emprise de son programme dramatique sur l'écriture y demeure à peu près aussi négligeable que dans n'importe quel fragment de sa musique pure ; donc que si l'expressionnisme musical il y a, il renvoie à un état préalable de la création. D'où, en réponse à la question d'un fondement légitime de la réflexion, cette conjecture que le projet d'une lecture historique commune de la peinture (ou de la sculpture) et de la musique reposera sur une quadruple hypothèse formant le socle minimal évoqué plus haut :

→ communauté latente des structures organisant les objets sensibles ;
 → analogies spontanées opérées par nos récepteurs sensoriels ;
 → affinités secrètes des pulsions psychiques et des contraintes sociologiques ;
 → souveraineté immuable de la donnée historique.

La force du continuum spéculatif

La prise en compte de ces données renvoie, dans ces conditions, à tout ce que l'œuvre porte de révélateur quant à l'état originel de la création, prélude à la convergence des expressions. Un rapprochement probant de ce point de vue : les projets contemporains de la Place Dauphine à Paris (1607, Métezeau ?) et du traité *Del sonare sopra il basso* du théoricien italien Agazzari. En établissant la polarité de la basse et du soprano autour de l'accompagnement et, en conséquence, l'interaction obligée de ces trois plans sonores, Agazzari insiste sur la perfection de la donnée numérique trinitaire, laquelle renvoie au dogme majeur de la religion chrétienne. Rien d'original en la matière, mais là où son propos devient intéressant, c'est qu'il induit, dans le même temps, que le chiffage nécessité par cette disposition atteste aussi une autonomie nouvelle de la pure spéculation musicale. Or, à la même époque, le dessin des places parisiennes renvoie à des schémas idéaux (carré, triangle, demi-cercle, pour les places des Vosges, Dauphine, de France) tout en répondant aux préoccupations neuves, et encore floues, d'un urbanisme naissant. S'il est vrai que la Place Dauphine adopte un schéma triangulaire parce que la pointe de l'île le veut et que ce dessin est fonctionnel relativement à sa destination, le négoce, il est tout aussi vrai que le triangle, figure à trois côtés et à trois angles, est en ce même siècle sollicité par un Descartes, pour sa nature idéale :

Lorsque j'imagine un triangle, encore qu'il n'y ait peut-être en aucun lieu du monde hors de ma pensée une telle figure, et qu'il n'y en ait jamais eu, il ne laisse pas néanmoins d'y avoir une certaine nature, ou forme, ou essence déterminée de cette figure, laquelle est immuable et éternelle, que je n'ai point inventée et qui ne dépend en aucune façon de mon esprit.

De quelques nécessités méthodologiques

Pour réduire les risques de lacune et de confusion pesant sur toute lecture interdisciplinaire, il est donc utile de ne pas perdre de vue un certain nombre d'axes de réflexion. Ainsi n'est-il jamais vain de

“
**L’amateur de sensations
 synesthésiques se
 penchera avec profit sur
 les inscriptions communes
 des arts visuels et de la
 musique dans un processus
 historique général.**”

procéder au relevé des expressions plastiques générales contemporaines de certaines œuvres musicales capitales... et vice-versa ! Fastidieux pour le lecteur par son caractère de rubrique laborieuse du chef-d’œuvre, ce travail rappelle utilement combien de découvertes de notre temps en matière de correspondances remontent à un passé parfois millénaire !

Ensuite, s’impose une recension, nécessairement sélective, de manifestations simultanées des formes plastiques et sonores sur un thème commun, moins par ambition de découvrir un faisceau hasardeux de modes opératoires voisins que pour mettre en lumière le jeu des intuitions expliquant la remontée à une source commune. En troisième lieu, l’amateur de sensations synesthésiques se penchera avec profit sur les inscriptions communes des arts visuels et de la musique dans un processus historique général. L’un des meilleurs exemples en la matière reste celui des édits du Concile de Trente (1545-1563), dont les expressions musicales, architecturales, picturales et sculpturales demeurent beaucoup moins la traduction sensible que les agents prosélytes.

L’exemple romantique

Prenant conscience du pouvoir émotif de la forme, de la ligne, de la couleur, indépendamment du sujet ou du motif qu’elles construisent, la première moitié du XIX^e siècle s’est tournée vers la source musicale des émotions « abstraites ». Ainsi du *Portrait de Chopin* de Delacroix ou du *Moine au violoncelle* de Corot. Toujours intéressant, souvent passionnant, fréquemment prophétique, le *Journal* d’Eugène Delacroix propose de la sorte, en amont de l’œuvre d’art, la découverte d’un principe générateur commun, anticipation géniale des grandes interrogations esthétiques du XX^e siècle. S’il est, par exemple, usuel d’attribuer au seul compositeur français de génie

de l'époque, Hector Berlioz, l'usage d'une langue neuve dans des structures traditionnelles, c'est en réalité la nouveauté même de ce langage qui fait éclater les cadres formels, lesquels en retour offrent aux audaces du langage un développement inédit.

En matière picturale, Eugène Delacroix demeure le premier praticien à s'être profondément, parfois douloureusement, interrogé sur les analogies du musical et du pictural. La violence crue de sa palette, promotion insolente de la couleur au détriment des autres paramètres picturaux, ne pouvait que choquer les héritiers de la tradition classique. Avec *La Mort de Sardanapale*, le peintre provoque ainsi dès 1827 un tollé, les distorsions de la perspective, le

dérèglement du dessin et la confusion chromatique étant ressentis comme de choquantes erreurs. Ainsi que nombre d'exégètes l'ont signalé, Delacroix est, dans le domaine distinct du rapprochement de la peinture et de la musique, en avance de presque un siècle sur les formulations qui articuleront le discours théorique de Kandinsky. Corollairement, l'analogie timbre/couleur n'a pu

En matière picturale, Eugène Delacroix demeure le premier praticien à s'être profondément, parfois douloureusement, interrogé sur les analogies du musical et du pictural. ”

que favoriser le parallèle entre les mutations du peintre Delacroix – fasciné, si l'on en croit son portrait « maléfique » de Paganini, par la virtuosité du romantisme instrumental – et du musicien Berlioz, bien que le premier ait éprouvé une faible estime pour le second. Car Delacroix, réactionnaire dans ses choix musicaux comme le sont si souvent les peintres, ne voit en Berlioz qu'un « prétendu réformateur », dépourvu d'idées et avide d'irrationnel !

Qu'importe cette hostilité du peintre à l'endroit du musicien, ou l'indifférence du musicien pour le peintre ! L'essentiel reste que les hommes sensibles de la première moitié du XIX^e siècle, conscients

du pouvoir émotif des paramètres visuels ou sonores, abstraction faite de l'objet qu'elles génèrent, se tournent vers la musique. Ce qui explique l'adaptation de qualités supposées musicales à l'expression picturale. Intuition qui avait déjà été le fait des jeunes romantiques d'Éléna (au premier rang desquels Novalis), attentifs à découvrir les effets nouveaux de l'art et de la poésie propres à dévoiler les secrets de la nature. Étrangère par essence aux limites matérielles, la musique, supplante alors les arts visuels au point que l'architecture devient, sous les plumes de Schlegel et Goethe, une simple « musique figée », un « art musical silencieux ».

La musique de Corot, les tableaux de Liszt

La VI^e symphonie de Beethoven a inspiré à Jean-Baptiste Corot, premier paysagiste de son siècle, une *Pastorale*. Rien que de très naturel pour un peintre qui, bien que n'ayant jamais eu, en dépit de ses dons attestés pour le chant, l'occasion de pratiquer la musique, médita souvent sur une fusion du visuel et du sonore fondée sur les analogies émotives dispensées par la ligne et la mélodie, la couleur et l'harmonie.... Pour *Une matinée, la danse des nymphes*, qui se situe à mi-chemin entre l'atticisme de Poussin et la mélancolie élégiaque de Watteau, Corot puise probablement son inspiration dans les croquis relevés au hasard de ses soirées à l'opéra, où il ne se rendait jamais sans son carnet, prompt à esquisser un décor, un jeu de scène, voire un costume. Pour lui permettre de saisir l'instant fugitif et sacré du geste dansé, plusieurs ballerines étaient venues à sa demande évoluer dans une clairière de sa propriété, provoquant de visu la rencontre féerique du temps et de l'espace.

L'exemple de Corot conduit alors à réfléchir sur le schisme musico-pictural, du fait de la combinaison irréalisable de deux champs culturels pourtant soumis à un jeu complexe d'influences et d'équivalences. Car c'est tout le XIX^e siècle, pas seulement celui des compositeurs, qui se tourne vers la musique, source d'émotions provoquant la joie ou la tristesse sans les signes chargés de les traduire. Il n'est donc pas surprenant qu'au moment même où, dans la tradition de l'effusion lyrique avec la nature prônée par Rousseau l'école

du paysage français culmine avec l'art de Corot, la composition musicale soit marquée par l'irruption du poème symphonique.

Les noms de Corot et de Liszt se trouvent ainsi associés à celui de la Villa d'Este dont ils ont respectivement subi la fascination. Avec les *Jeux d'eau de la Villa d'Este*, pièce issue des *Années de pèlerinage*, Liszt joue surtout sur l'équivalence sonore, usant abondamment de la septième majeure arpégée (qui évoque irrésistiblement le ruissel-

lement) et de la note répétée dans le registre aigu, analogie de la chute de la goutte d'eau plus convaincante que celle du fameux prélude (dont l'identité demeure d'ailleurs incertaine) de Chopin. Dans *Jardins de la Villa d'Este*, Corot prend, au contraire, le parti de la mémoire virtuelle, s'appliquant bien moins à reproduire le féerique ensemble naturel revu par le génie de l'homme qu'à en retrouver la fraîcheur délicate pour la traduire par des moyens proprement pic-

Caractérisée par la naissance du paysage pictural, la première grande vague romantique l'est donc aussi par le poème symphonique qui [...] tend à l'équivalence sonore de la donnée narrative. ”

turaux. De son côté, Franz Liszt fut parmi les premiers à tenter de formuler une théorie de l'universalité de l'expression artistique, fondée sur l'intuition sensible et sur l'enthousiasme messianique plus que sur l'analyse (dans sa Lettre à M. Hector Berlioz du 2 octobre 1839). On lui doit aussi, dans sa Lettre à Léon Kreutzer, une réflexion, nuancée d'amertume, sur la pérennité de l'œuvre visuelle relativement à la fugacité de l'objet sonore : « Oh ! comment ne pas voir avec envie cette stabilité, cette permanence de la plastique, cette immortalité humaine acquise à l'œuvre du peintre et du statuaire ? Comment ne pas ressentir avec désolation cette impuissance de notre art à créer, à fonder des monuments durables ? ». C'est enfin à lui que revient une très curieuse et très prémonitoire

tentative d'analyse de la *Sainte Cécile* de Raphaël reposant sur des analogies mélodiques et harmoniques d'une troublante précision.

Il était donc logique que revînt à un tel homme le mérite de créer le poème symphonique, genre le plus délibérément visualiste de l'histoire. Caractérisée par la naissance du paysage pictural, la première grande vague romantique l'est donc aussi par le poème symphonique qui, paradigme de la musique à programme, tend à l'équivalence sonore de la donnée narrative, usant indifféremment pour cela du commentaire, de l'évocation, de l'illustration, de la méditation, voire de la simple description. Sa caractéristique sonore essentielle sera donc une très grande liberté formelle, instrumentale, harmonique. Comme au théâtre lyrique, les compositeurs s'y autoriseront des licences inconnues dans la musique pure, usant à l'orchestre des couleurs les plus rutilantes, donc les plus évocatrices, et ne reculant pas devant l'emploi d'accords ou de rythmes insolites, qui, par leur fonction d'illustration, n'ont pas à être légitimés par la cohérence du discours. En ce domaine, les réussites de Liszt sont aussi nombreuses qu'éclatantes. *Mazeppa* (1850, d'après la version pianistique de 1838), par exemple, repose sur l'argument de Victor Hugo (« Il court, il vole, il tombe enfin, Et se relève roi ! »), mais il est plus intéressant de rapprocher sa version de la gravure, homonyme et très antérieure (1823), de Théodore Géricault. Là où le peintre a choisi de figurer la trajectoire désespérée du héros romantique symbolisant la tragédie de l'artiste en sursis, le compositeur se préoccupe surtout d'oppositions de plans sonores et de couleur harmonique pour conférer un cachet épique, et non plus tragique, à sa vision. Dans un cas comme dans l'autre, force est d'admirer la pertinence des deux créateurs dans leurs choix, en fonction des matériaux dont ils usent.

L'intuition contre la dénaturation

Bien que l'étude pluridisciplinaire soit apparemment favorisée de nos jours par le métissage des activités artistiques, il demeure que la priorité restera, longtemps encore, à une approche globale et intuitive. Que peinture et musique procèdent toutes deux d'une

nécessité coalescente à l'aventure humaine relève moins du postulat que de la difficulté de proposer des hypothèses alternatives. Attentifs au monde extérieur, l'œil et l'oreille le sollicitent et exigent à leur tour, de l'esprit, une genèse dont l'objet relève de la seule perception sensorielle. D'emblée est ainsi posée, *de facto*, l'irréductibilité d'un code technique à un autre et l'inflexibilité – sauf à le dénaturer – d'un message sensible. Si la musique pittoresque est un leurre au même titre que la peinture musicale, il ne viendra néanmoins à l'idée d'aucun mélomane ou amateur de peinture d'écarter le sentiment de correspondance unissant un son à une image, ou un ensemble de sons à une multitude d'images, voire une notion sonore à une notion visuelle. Associer la musique et la peinture suppose un choix préliminaire. Celui de la chronologie, par exemple, ou de la technique, de l'esthétique, de l'analyse, voire de la sociologie... de tout ce qui permet, en un mot, de lire l'histoire.


Il n'est pas exagéré d'affirmer que presque tous ces choix sont décevants pour les tenants d'une vision idéale de l'œuvre totale. À juxtaposer l'histoire des arts visuels et celle de la musique, l'historien se trouve confronté à une telle masse d'obstacles – dont

l'incohérence n'est pas la moindre – qu'il renonce très vite à l'utopie d'une fusion mécanique. C'est au prix de cette désillusion que s'élaborent cependant d'autres théories synthétiques, fondées sur les systèmes de correspondance, d'analogie, d'équivalence... Au collage illusoire de deux champs culturels se substitue un nouvel objet d'étude, à peu près insaisissable dans ses effets mais fondé sur la certitude

À juxtaposer l'histoire des arts visuels et celle de la musique, l'historien se trouve confronté à une telle masse d'obstacles [...] qu'il renonce très vite à l'utopie d'une fusion mécanique. ”

intuitive que chaque époque se crée un langage formel multiple, dont l'unité ne manque jamais de frapper la postérité. La com-

plexité des relations tissées au fil des âges entre expressions picturales et musicales de la civilisation européenne exige une réflexion initiale sur notre perception d'un patrimoine balisant le temps et l'espace de notre passé, l'établissement d'une grille commune se heurtant d'emblée à l'insurmontable opposition de la permanence visuelle et de la précarité sonore. Plus précoce sera la dispense de cette réflexion aux jeunes esprits, plus féconds en seront les effets.



**Je voudrais que les murailles de
nos 70 000 écoles fussent couvertes,
du haut en bas, d'images. De l'école,
elles seraient passées dans
la chaumière. ”**

Victor Duruy

L'ART DANS L'ÉCOLE

LA DÉCORATION DES PARLOIRS DU LYCÉE JANSON-DE-SAILLY :
UNE PAGE D'HISTOIRE DE L'ART ET DE LA TRANSMISSION
DE LA CULTURE ARTISTIQUE.

Danielle LECOQ, en collaboration avec Michel PAYEN



Avec sa façade ornée de bustes sculptés de poètes, d'écrivains, de philosophes, de savants, avec son porche où les grandes statues des Lettres et des Sciences semblent monter la garde, le lycée Janson-de-Sailly, dès l'origine, atteste dans la pierre la volonté des fondateurs, Jules Ferry et Victor Duruy, de faire de l'École républicaine, ce temple du savoir, une œuvre d'art.

Une détermination manifeste également à l'intérieur, avec les médaillons de lave, le long du mur de la cour d'honneur, sur lesquels les grandes figures scientifiques font pendant aux grandes figures littéraires de la façade. Quant aux murs du grand lycée, ils étaient, si l'on en croit le témoignage de Jacques de Lacretelle dans *Silbermann*, ornés de « moulages de bas-reliefs antiques »¹. Enfin, au centre de la cour, depuis 1893, la statue du « petit soldat », « À la frontière » – aujourd'hui remisee – commandée à Clément d'As-tanières, rappelle sur son socle, gravés en bas-relief, les exploits

1 Jacques de Lacretelle, *Silbermann*, éd. 1931, Gallimard / folio, 2012, p. 7.

des Gaulois, la bataille de Bouvines, les guerres d'Italie et l'épopée napoléonienne, inscrivant ainsi dans la pierre la volonté politique, alors farouche, de « revanche »².

Le projet

Cinquante ans plus tard, à la veille des cérémonies qui doivent marquer l'anniversaire de la fondation de l'établissement – octobre 1884 / octobre 1934 – le lycée est l'objet d'une vaste remise en état. Dès 1931, le proviseur, Charles Clermont, se met en quête d'une œuvre d'art pour orner son bureau. Il obtient de l'administration des Beaux-arts une peinture de Gustave Colin, *Paysage basque*, provenant des collections du Luxembourg. Un tableau toujours dans le bureau de l'actuel proviseur³. Tout doit être prêt pour les festivités reportées aux 17 et 18 novembre en raison des événements d'octobre 1934⁴. Si les célébrations marquant le cinquantenaire, soigneusement préparées, dont rendent compte, de façon élogieuse, la plupart des grands journaux, *Le Matin*, *L'Écho d'Alger*, *Le Journal des débats*, *Le Monde Illustré...* sont une réussite. En revanche les travaux de rénovation sont loin d'être terminés. Les parloirs, en particulier, ne sont pas prêts. Leur décoration va se trouver accélérée grâce à l'intervention du nouveau directeur des Beaux-arts, nommé en 1934, Georges Huisman⁵.

2 Pour une description plus précise voir l'ouvrage collectif sur Janson en préparation.

3 Archives Janson.

4 L'assassinat à Marseille, le 9 octobre 1934, du roi de Yougoslavie Alexandre 1^{er}, du ministre des affaires étrangères Louis Barthou et du général Georges. Un événement qui allait avoir pour conséquence le remplacement de Louis Barthou par Pierre Laval, et une nouvelle inflexion de la politique française.

5 « Les fêtes du cinquantenaire du lycée Janson-de-Sailly ont été pour M. Huisman l'occasion d'une heureuse initiative qui fera date dans l'histoire toute fraîche des rapports de la peinture moderne avec nos grands établissements publics. Il décida de faire décorer les parloirs de ce lycée par de jeunes peintres modernes. » L'Intransigeant, « Modernisme parmi les classiques », 22 octobre 1935. Huisman est un ancien et très bon élève du Lycée, il y fait ses classes au petit et au grand lycée, avant d'aller préparer l'École des chartes à Louis-le-Grand. Devenu archiviste paléographe, puis agrégé d'histoire en 1912, une fois la Guerre passée dans l'aéronautique, il revient à Janson en tant que professeur de 1925 à 1931 date à laquelle il est nommé inspecteur d'Académie. Plus tard en 1935, c'est comme directeur général des Beaux-arts qu'il préside la cérémonie de la remise des prix du lycée Janson de Sailly.

Cet ancien élève du lycée Janson-de-Sailly où il sera, ensuite, professeur⁶ est un grand pédagogue ; il soutient très tôt avec les Compagnons de l'Université nouvelle⁷ le combat pour « une école unique

obligatoire pour tous les petits français qui doit aboutir à un enseignement ou professionnel ou gréco-latin⁸ », et aller de pair avec la gratuité de l'enseignement secondaire et la transformation du ministère de l'Instruction publique en ministère de l'Éducation nationale⁹. Parallèlement à la réforme de l'institution, il s'attache à promouvoir l'enseignement de l'histoire de l'art¹⁰. Une exigence pédagogique qui sous-tend

ses principaux ouvrages, depuis le *Memlinc* publié en 1923, jusqu'au véritable guide touristique que constitue *Pour comprendre les monuments de Paris*, réédité jusqu'en 1966.

Ce qui passionne Georges Huisman, professeur, conférencier, auteur, journaliste, c'est « l'art social » : « Cet art social, qui appartient

**L'école doit fournir à la fois
aux enfants de la santé
et de la beauté. ”**

6 Sur Georges Huisman, voir Hélène Serre de Talhouët, *Placé pour être utile : Georges Huisman à la Direction Générale des Beaux-Arts, 1934-1940*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain, Lille 3, 2015.

7 Voir Bruno Garnier, « Les fondateurs de l'école unique à la fin de la première guerre mondiale : l'Université nouvelle, par les Compagnons », *Revue française de pédagogie*, 159, 2007, pp. 35-46 ; Antoine Prost, « GARNIER (Bruno), Les Combattants de l'école unique. Introduction à l'édition de L'Université nouvelle par les Compagnons : des origines à la dispersion du groupe, 1917-1933 », *Histoire de l'éducation*, 122, 2009, pp. 132-136.

8 Georges Pacy (pseudonyme de Georges Huisman), « Les livres nouveaux : Les Compagnons de l'Université nouvelle. Les Application de la doctrine », *Vouloir*, Paris, novembre 1919, cité par Hélène Serre de Talhouët, op. cit., p. 68.

9 Georges Huisman, « L'indispensable réforme de l'Université », *L'Ère nouvelle*, 11 janvier 1927.

10 Une même volonté d'atteindre un large public, se manifeste dans ses articles publiés, parallèlement, dans les *Annales politiques et littéraires*, souvent sous la rubrique « Revue de l'art », qui s'intéressent à l'histoire des monuments de Paris, aux grandes expositions de la Bibliothèque nationale, du musée Galliéra...

à tous, [...] doit être connu par tous »¹¹. L'art doit être développé partout, et particulièrement à l'école :

*L'école doit fournir à la fois aux enfants de la santé et de la beauté. [...] partout, dans l'école les yeux de l'enfant doivent pouvoir se fixer sur de jolis spectacles, sur des reproductions et sur des œuvres qui provoquent l'émotion esthétique. On ne saura jamais faire entrer assez tôt la notion de la beauté dans les regards clairs des écoliers*¹².

Le 4 février 1934, le professeur Georges Huisman, passionné d'histoire de l'art, est nommé directeur général des Beaux-Arts¹³. Son intervention pour l'ornementation des parloirs de Janson s'inscrit donc, à la fois dans un cadre personnel (ses liens avec l'établissement, en affinité avec son engagement pédagogique et esthétique), mais aussi, de façon plus générale, dans une certaine situation économique et politique.

Le contexte de crise économique, politique et artistique

D'un point de vue économique, la crise est passée par là. Depuis 1931, tous les comptes rendus des différents Salons, Salon des Indépendants, Salon d'Automne, Salon des Tuileries, etc., font mention des difficultés dans lesquelles sont plongés les artistes. Pour y remédier, la CTI (Confédération des Travailleurs Intellectuels) fondée en 1920¹⁴, qui compte parmi ses sections « les arts graphiques et plastiques », publie dès 1931 un programme en trois

11 Georges Huisman, « L'art et la démocratie », *La Lumière*, 14 mai 1927, cité par Hélène Serre de Talhouët, op. cit., pp. 89-90. Le fondateur de *La Lumière*, Georges Boris, est un condisciple de Huisman à Janson-de-Sailly.

12 Georges Huisman, « Propos de rentrée. Où en est notre architecture scolaire ? », *La Lumière*, 15 octobre 1927, cité par Hélène Serre de Talhouët, op. cit., p. 108.

13 Voir André Perret, « Georges Huisman », Bibliothèque de l'École des chartes, 1958, t. 116, pp. 298-306 ; Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, CNRS, 2016, pp. 154-157. Georges Huisman est aussi l'un des fondateurs du premier festival de Cannes en 1939. il sera révoqué en 1940 par le gouvernement Laval.

14 Voir Alain Chatriot, « La lutte contre le " chômage intellectuel " : l'action de la Confédération des Travailleurs Intellectuels (CTI) face à la crise des années trente », *Le Mouvement social*, n° 214, 2006, pp. 77-91 ; Pascal Ory, op. cit., pp. 106-110.

points : « Indemnités, travaux et diminution de la durée du travail ». Elle fait de son combat contre le « chômage intellectuel » sa préoccupation principale. Parallèlement à l'effort de création de caisses de chômage, elle met sur pied, dès le 6 février 1933, « l'Entr'aide des Travailleurs intellectuels » (ETI) qui défend l'idée de grands travaux artistiques, à l'américaine, pour les intellectuels au chômage. Traditionnellement, l'État dispose de plusieurs moyens d'intervention pour venir en aide aux artistes : la commande, l'acquisition et les « encouragements », confiés à plusieurs instances collégiales présidées par le directeur général des Beaux-arts, qui outre leur valeur patrimoniale, ont aussi et surtout en temps de crise, une valeur sociale¹⁵.

Dès 1932, la Ville de Paris ouvre un crédit de 10 millions de francs, trois pour les artistes, sept pour les artisans, destiné à des commandes¹⁶. De son côté, l'État, par le décret-loi du 15 mai 1934, dit « plan Marquet », dégage 10,5 milliards sur une période s'étendant du 1^{er} juin 1934 au 31 décembre 1940, pour financer de grands travaux. Mais la prise de conscience est tardive et les remèdes envisagés se heurtent, au départ, à la complexité des interventions, au conformisme des habitudes administratives et à la politique de déflation et de compression budgétaire menée au lendemain du 6 février 1934¹⁷. C'est dans ce contexte que le nouveau directeur général des Beaux-arts prend ses fonctions. En dépit des difficultés, dès 1934, il va tenter de mettre en place une politique en faveur de la peinture murale, dont la décoration des parloirs de Janson est un des premiers jalons. Une décision autant économique – venir en aide aux artistes – que politique et esthétique.

15 Voir Pascal Ory, *op. cit.* pp. 274-275 ; Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard / folio, 1995, pp. 207-265.

16 Isabelle Collet et Marie Monfort, *L'École joyeuse et parée. Murs peints des années 1930 à Paris*, Paris, Musées, Les Musées de la Ville de Paris, p. 29 ; Marc Verdure, « Paris au pied du mur. "Crédit des 10 millions", décoration murale et crise économique dans les années 1930 », *In Situ. Revue des patrimoines*, 22, 2013. Un crédit de 10 millions sur les 40 millions demandés.

17 Voir Pascal Ory, *op. cit.*, pp. 32-35.

Comme le lui rappelle Paul Signac dans une lettre envoyée en juin 1934, cette politique est déjà engagée ailleurs, en particulier dans la jeune URSS. Quant à l'expérience américaine du *New Deal*, en particulier son application esthétique, le *Federal Art Project*, Georges Huisman en a connaissance par l'intermédiaire de ses amis Jacques Carlu et surtout Georges Boris qui à la suite d'un voyage d'étude aux États-Unis vient de publier *La Révolution Roosevelt*¹⁸.

Enfin, la pratique mexicaine de la peinture murale – à la fois artistique et politique – a été largement relayée en France grâce au séjour parisien et aux amitiés françaises de Diego Rivera (1886-1957). Dès 1928, elle est l'objet d'un texte de Robert Desnos, « Diego Rivera, le conquérant des murs mexicains »¹⁹. Mais c'est surtout Fernand Léger très impressionné, lors de ses voyages aux États-Unis, à la fois par la fresque réalisée par Rivera au *Rockefeller Center* de New York et par la politique artistique du *New Deal* via les commandes publiques de grands décors, qui va servir de passeur. L'art mural est alors en pleine vitalité chez les artistes français des années 1930, d'Henri Matisse à André Lhote²⁰. En 1935, est fondée l'« Association artistique de l'Art Mural » par le peintre Samuel Guyot, dit Saint-Maur (1906-1979). Les artistes réclament des « murs » :

Des murs sont là : il faut les réclamer, les prendre, les voler au besoin. Tous les murs – ceux des monuments publics, ceux des églises, ceux des gares, des hôpitaux, des écoles, des

18 Georges Boris, *La Révolution Roosevelt*, Paris, Gallimard, 1934, pp. 37-44 ; voir Roland Tissot, « L'image de l'artiste américain durant les années trente : l'expérience du WPA » dans *L'Art face à la crise. L'art en Occident 1929-1939*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1980, pp. 7-17.

19 Robert Desnos, « Diego Rivera, le conquérant des murs mexicains », dans *Écrits sur les peintres*, édition revue et complétée par Marie-Claire Dumas, Jacques Fraenkel et Cécile Ritzenthaler, Paris, Flammarion, coll. Champs/arts, 2011, pp. 100-105.

20 Jean-Roch Bouiller, « De la « fresque primitive » au mur « où tout est ornement » : les contributions d'André Lhote à une théorie de l'art mural (1920-1940) », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 14, 2007, pp. 113-123 ; voir aussi, « Henri Matisse maîtrise l'art mural », dans *L'Aventure de l'art au XX^e siècle*, s/d de Jean-Louis Ferrier, Paris, éd. du chêne, 2009, pp. 318 et 320.

*salles de spectacle ou de réunions : partout où la foule passe, attend, s'instruit, s'exalte ou se distrait*²¹.

Par ailleurs, la technique de la fresque a été remise à l'honneur au début du siècle par Paul Baudouin (1844-1931) qui, après la Guerre, fonde, avec l'architecte Georges Pradelle (1865-1934), l'Association des artistes fresquistes, *La Fresque*. Il s'agit d'une technique difficile qui ne permet aucun repentir et suppose souvent un travail collectif, ce qui au demeurant peut expliquer son succès en période de crise lorsque beaucoup d'artistes remettent en question la solitude de leur pratique et cherchent à donner à leur travail une dimension sociale et collective²².

Toutes ces impulsions ne pouvaient laisser indifférent Georges Huisman, l'ancien Compagnon de l'Université nouvelle, l'amateur d'art, le défenseur de « l'art social », devenu, à la veille du 6 février 1934, en pleine crise économique et politique, directeur général des Beaux-Arts. À la sculpture de « propagande républicaine » tournée vers l'extérieur, se substitue, à Janson, une peinture murale plus intimiste car réservée à ceux qui fréquentent les parloirs : élèves, professeurs et parents.

La commande

Le 17 avril 1935, le registre des commandes de décorations murales de la direction générale des Beaux-arts répertorie une commande au peintre Maurice Guy-Loë d'un montant de soixante mille francs, pour la décoration des deux parloirs²³. Elle est soldée dix mois plus tard dans son intégralité le 25 février 1936.

21 Saint-Maur, « L'Art mural », *Sud Magazine*, février-mars 1936, p. 22-23, cité par Hélène Serre de Talhouët, *op. cit.*, pp. 163- 164.

22 Jean-Pierre Greff, « Art sacré en Europe 1919-1939 : les tentatives d'un "renouveau" » dans *Un art sans frontières*, s/d de Gérard Monnier et José Vovelle, Paris, éditions de la Sorbonne, 1995, pp. 157-174.

23 Archives Nationales, F21/4158, commande le 17 avril 1935 à Maurice Guy-Loë, voir Hélène Serre de Talhouët, *op. cit.*, note 940 p. 169.

M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-arts, vient de faire décorer les deux parloirs du lycée Janson-de-Sailly, par de jeunes artistes choisis parmi les plus marquant de notre école de peinture contemporaine : ce sont : MM. Maurice Guy-Loë, chef d'équipe, Antral, Brianchon, Jacquemin, Lardin, Planson, Poncelet, Maximilien Vox. Cette heureuse initiative, dont la réussite est complète, sera, espérons-le, bientôt renouvelée. Il y a encore beaucoup de murs nus et... d'artistes de talent. La réalisation de Janson-de-Sailly prouve – et cela est de grande importance en ce moment, où, pour remédier à la crise, les travaux collectifs sont à l'ordre du jour – qu'avec des talents et des esprits différents on peut créer une œuvre homogène et coordonnée²⁴.

Maurice Guy-Loë est, depuis 1935, président de l'Association Florence Blumenthal. Fondée en 1929, celle-ci regroupe les lauréats de la Fondation américaine pour la pensée et l'art français. Cette Fondation, dont l'intitulé a été adopté sur la proposition de Paul Valéry, est créée au lendemain de la Grande Guerre, en 1919, à l'initiative d'une jeune américaine Florence Blumenthal (1893-1930), amoureuse de la France, à la tête d'une fortune considérable et d'une importante collection d'art. Elle est l'épouse de George Blumenthal (1858-1941), banquier d'affaires, « administrateur de la banque Lazard frères, de New-York », également amateur d'art, trustee du Metropolitan Museum of Art, et par ailleurs grand philanthrope²⁵. L'ambition est d'aider « à l'éclosion de vrais artistes » :

Je me suis rendu compte, explique Florence Blumenthal, que depuis la guerre la classe la plus dépourvue était celle des intellectuels. Sa capacité de gagner de l'argent a décliné pendant que le prix de la vie a triplé, ou même quadruplé. D'autre

24 Magdeleine A. Dayot, « Les nouveaux parloirs du lycée Janson de Sailly », *L'Art et les Artistes*, t. 31, 1935, pp. 102-103.

25 « M. et M^{me} Blumenthal ne se sont pas seulement intéressés chez nous aux arts ; mais l'an dernier, ils ont donné plusieurs millions à la Sorbonne, pour les Sciences, et enfin pour les enfants malades », *La Fronde*, 13 juin 1926 ; voir *L'Action Française*, 19 juin 1925 ; *Idem*, 24 février 1926.

part, bien des amateurs, qui achetaient naguère des œuvres d'art aux jeunes artistes, ont besoin de tout leur avoir pour vivre. Enfin, j'ai constaté, avec quelle tristesse ! que des artistes déjà pourvus d'une réputation ou même d'une influence en étaient réduits à des besognes presque serviles pour assurer leur vie. Quel avenir pouvait donc espérer les débutants ? Comme j'ai toujours cru avec ferveur qu'une des principales vertus de la France, l'un des plus sûrs éléments de son prestige consistaient dans son inépuisable activité artistique, j'ai cherché comment je pourrais contribuer à préserver, à sauver ce qui peut être préservé et sauvé dans cette jeune élite que menace de décourager ou même de détruire notre dure époque – éphémère, il faut l'espérer – de décivilisation²⁶.

Ces artistes nés autour de 1900, font partie de ce que les critiques appellent « la jeune peinture française ».

Une « école » sans doctrine ni maître, qui se développe loin des batailles et des luttes acharnées du passé.

Dans le sillage des interventions américaines pour l'aide à la reconstruction, elle décide de créer douze, puis quatorze bourses annuelles de six mille puis dix mille francs, attribuées pendant deux années consécutives. Des bourses et non des prix, trois bourses pour la littérature, deux pour la sculpture, deux pour la peinture, une pour la gravure, quatre pour les arts décoratifs, une pour l'architecture, une pour la musique. Il s'agit, bien sûr de favoriser la reprise de la création artistique dont Paris a été jusque-là le centre. Dans l'ensemble, « les jurys Blumenthal ont

eu la main si régulièrement heureuse que les bourses Blumenthal sont devenues quelque chose comme des « prix Blumenthal », et, qu'en plus de l'aide matérielle, mais temporaire, qu'elles apportent

26 François Le Grix, « La Fondation américaine pour la pensée et l'art français », *La Revue hebdomadaire*, 31 décembre 1921, pp. 615-619.

à leurs bénéficiaires, elles les signalent désormais à l'attention d'un public toujours plus large »²⁷.

Les lauréats de la Fondation vont se regrouper en 1929 dans l'Association Florence Blumenthal, reconnue d'utilité publique en 1937 – grâce à Georges Huisman –, présidée depuis 1935 – et ce jusqu'en 1949 – par l'ancien secrétaire général, Maurice Guy-Loë, assisté d'un comité dont le secrétaire général, en 1935, est André Jacquemin, le trésorier, Maximilien Vox, et l'un des 9 membres, Robert Antral. Son but est de « s'appliquer à rendre le maximum de services pratiques à ses adhérents », aussi bien dans le domaine du travail, en organisant des expositions en France – à Paris, en province – et à l'étranger, que sur le plan strictement matériel.

Tous les artistes qui vont travailler à Janson sont d'anciens lauréats de la Fondation : Guy-Loë (1898-1991) ; Maurice Brianchon (1899-1979) ; Robert Antral (1895-1939) ; Maximilien Vox (1894-1974), « illustrateur et typographe » ; Maurice Poncelet (1897-1978) ; Maurice Planson (1898-1981) et Pierre Lardin (1902-1982), le benjamin, élu au titre des arts décoratifs. En 1935, au moment de la décoration des parloirs, ce ne sont plus des inconnus. Ils ont fait leurs preuves, ils « sont maintenant parvenus à la notoriété et [...] tous ont justifié par leurs travaux la confiance que l'on avait placée en eux »²⁸.

Ces artistes nés autour de 1900, font partie de ce que les critiques appellent « la jeune peinture française »²⁹. Une « école » sans doctrine ni maître, qui se développe loin des batailles et des luttes acharnées du passé : Après guerre, le mot d'ordre a été l'originalité,

27 Jean Pasquier, « Une manifestation d'art français à Prague. L'exposition des lauréats de l'Association Florence Blumenthal », *La Revue française de Prague* (organe de la Fédération des sections de l'Alliance française en Tchécoslovaquie), 15 mars 1936, pp.82- 86, pp. 82-83.

28 Maurice Guy-Loë, « Un groupement d'artistes. L'Association Blumenthal », *L'Art et les artistes*, t. 32, 1936, pp. 301-302.

29 C'est en avril 1918 qu'a lieu le premier Salon de *La Jeune peinture française*. Son intitulé reprend le titre du livre éponyme d'André Salmon publié en 1912. Voir Michel Charzat, *La Jeune peinture française 1910-1940 une époque un art de vivre*, Paris, éd. Hazan, 2010, p. 172, note 3.

à tout prix [...]. Ceci [...] caractérise la période folle, désaxée, où chacun ne visait que la « formule nouvelle ». Tous les « isme », d'influence littéraire seulement, naquirent chaque matin comme des champignons : futurisme, dadaïsme, néoplasticisme, élémentarisme, vérisme, expressionisme (j'en passe !)³⁰. Or, écrit Thiébault-Sisson, critique d'art au journal *Le Temps*, pour la première fois depuis vingt-cinq ans on voit clair dans la peinture française :

*Après avoir traversé une crise de doctrines effroyable, et une crise de technique non moins grave, après s'être éprise tout à tour du cubisme, du futurisme, de l'expressionnisme et du surréalisme, après avoir vomi l'impressionnisme et acclamé furieusement le cézannisme, le gauguinisme et tant d'autres systèmes enfantés au hasard et portés par une vogue éphémère au succès, elle s'est assise enfin dans une quasi certitude*³¹.

*L'heure du bluff est passée [...]. Les mœurs de nos artistes ont changé. Aussi ne verrez-vous plus aux murailles ni futuristes, ni surexpressionnistes, ni cubistes. Ces excentricités ne sont plus à la mode*³².

Pendant vingt ans, l'art de « la jeune peinture française » – ni académique, ni avant-gardiste – va être en harmonie avec la sensibilité du moment, avant d'être « évacué » du récit de l'art moderne vers 1960. Cette nouvelle « certitude » passe par le retour à la « réalité », l'acceptation des apparences du monde visible :

Elle [la peinture] a repris goût à l'étude directe de la vie [...]. Elle a compris que l'art est la réalité transformée, vue sur un

30 Marie Sinal, « Le Salon d'Automne en 1934 », *La Femme de France*, 9 décembre 1934, p. 14. *La Femme de France* est un grand magazine féminin hebdomadaire de 1925 à 1938.

31 Thiébault –Sisson, « Le Salon d'Automne. Une vue d'ensemble », *Le Temps*, 2 novembre 1929.

32 Idem, « Le Salon d'Automne. La peinture. II. Après l'élite, la masse », *Le Temps*, 31 octobre 1931.

autre plan, interprétée par l'âme et l'intelligence du peintre, et qu'il est superflu de chercher d'autres guides³³.

L'étrangeté a perdu tout prestige chez les peintres³⁴.

Il semble que les jeunes peintres – il s'agit ici de Brianchon – répudient les formules intellectualistes et reviennent sinon au réalisme cent pour cent, du moins à un art fondé sur une assez intime communion avec la nature³⁵.

[...] tout, dans la nature, les intéresse, depuis la nature morte et le paysage jusqu'à la figure nue, au motif d'intérieur, au portrait³⁶.

Car ce réalisme n'est pas un art d'imitation, mais une transmutation sensible du spectacle du monde³⁷. Une peinture du « juste milieu », respectueuse des règles :

Elle a rappris, ou s'est évertuée à rapprendre, quantités de règles qu'elle s'était fait un devoir de rejeter, parce qu'elle les croyait liées aux formules périmées dites classiques, mais qui sont éternelles et particulièrement dans l'instinct de notre race, la loi de l'ordre dans la composition, la soumission à une discipline imposée par les nécessités du métier, la recherche du caractère et du style³⁸.

33 Idem, *Le Temps*, 2 novembre 1929.

34 Idem, *Le Temps*, 31 octobre 1931.

35 Paul Fierens, « Le Salon des Indépendants », *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 janvier 1933.

36 T. S (Thiébaud-Sisson) « Un groupe de jeunes », *Le Temps*, 30 mars 1933, à propos de Planson et Poncelet.

37 D'où la dénomination de peintres de la « Réalité poétique » pour désigner la peinture de Planson et Brianchon, entre autres, qui n'apparaît qu'en 1949 sous la plume de Gisèle d'Assailly (journaliste au Figaro) dans le livre qu'elle leur consacre aux éditions René Jaillard. Voir *Les Peintres de la réalité poétique*, Albi, éd. Grand Sud, 2011.

38 Thiébaud-Sisson, op. cit., *Le Temps*, 2 novembre 1929.

Une sorte de « néo-classicisme », mais farouchement opposé à tout académisme, comme le proclament les exposants de l'exposition Temps présent, organisée par André Lhote à la Galerie Charpentier où se retrouvent Poncelet et Planson.

En quelque sorte une tentative de synthèse, telle que la définit René Huyghe dans *Les Contemporains*, qui cite, entre autres, Brianchon, Planson, Poncelet :

Vers 1930, il était impossible de pousser plus avant les recherches exclusivement plastiques où triomphaient le cubisme et l'exploration de la subjectivité menée par le surréalisme jusque dans les tréfonds de l'inconscient. Nombre de jeunes artistes conçurent alors le rêve d'effectuer une de ces synthèses par quoi les civilisations assimilent périodiquement leurs conquêtes et les incluent dans la tradition ; ils se dirent que ce serait une grande tâche et féconde que de garder les intensités d'expression du fauvisme, les constructions pures de la ligne et de la couleur, les sondages dans les mystères de la sensibilité obscure du surréalisme et de les intégrer dans les conventions élargies d'une vision collective fidèle à la Nature, au Goût et à certaines règles de la Beauté traditionnelle. À l'âge des explorateurs, qui ouvrent les terres nouvelles, ils entendaient faire succéder celui des colonisateurs, qui mettent en œuvre les terrains conquis et les civilisent³⁹.

Un art « synthétique » en accord « avec la vision moyenne du public, avec le plaisir de voir le monde extérieur et de le reconnaître »⁴⁰. Un retour à une « une peinture très saine caractérisée avant tout par le souci du beau métier, par une analyse minutieuse des êtres

.....
39 Cité par Bruno Foucart, « À la recherche d'une « solution française » dans la création artistique de l'entre-deux-guerres. Le moment 1937 », Séance du 26 janvier 2005, p. 20, <https://www.academiedesbeauxarts.fr>. Voir, Essais et Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart, vol. I, www.centrechastel.com. Paris-sorbonne.fr

40 Jean Cassou, « Les Indépendants », *L'Humanité*, 1^{er} mars 1936.

et des choses préludant à tout essai de synthèse⁴¹ », où domine le souci « de la beauté de la matière ».

Ces peintres « savent dessiner une forme et en accuser vigoureusement les volumes », utiliser la lumière « de façon de plus en plus judicieuse et fine⁴² » ; ce sont des hommes de « métier » qui « font passer la toile et la couleur avant le cadre⁴³ ». Artisans honnêtes, ils ne négligent pas la France des terroirs, exposent à la galerie Charpentier sur le thème des Provinces françaises⁴⁴. Planson est le peintre de l'Île-de-France, de la Bretagne, de la Provence ; Antral celui de la mer et des ports ; Poncelet, le « peintre de chasseurs, de raisins, de rusticité authentique⁴⁵ ». Tous incarnent un certain « retour à l'ordre », à « la vraie tradition de l'art français ». Une notion assez insaisissable, sorte de permanence dans l'équilibre de la raison et du sentiment.

La tradition qui s'inaugure actuellement renoue le présent au passé. Par Ingres et David elle se rejoint à Chardin [...] aux frères Le Nain, au Poussin [...] à Claude Lorrain, aux Clouet, à Jehan Fouquet, aux verrières et aux tapisseries de notre moyen âge, toutes formes d'art qui ont pour base l'observation sincère du réel. Cette tradition, à la fois nouvelle et ancienne, est celle d'un robuste et sain réalisme. Ce nouveau classique n'a aucun lien avec celui des pompiers ; il s'inspire directement – uniquement même [...] – de la vie et de la vérité⁴⁶.

41 Thiébauld-Sisson, *op. cit.*, *Le Temps*, 31 octobre 1931.

42 T. S (Thiébauld-Sisson), *op. cit.*, *Le Temps*, 30 mars 1933.

43 G. P. (Gaston Poulain) «., « Voici de la bonne peinture et voici des marins ». Premier groupe de la galerie Barreiro [dont Planson, Poncelet et Antral], *Comoedia*, 11 janvier 1936.

44 Une exposition organisée à l'initiative de *Comoedia*, voir *Comoedia*, 11 août 1932.

45 Paul Fierens, *op. cit.*, *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 janvier 1933.

46 Thiébauld-Sisson, *op. cit.*, *Le Temps*, 31 octobre 1931.

Les parloirs de Janson : les réalisations.

Le « Parloir des Petits »



Le « Parloir des petits » devenu la « Salle des Actes », aujourd'hui (à gauche) et avant les travaux de restauration et d'aménagement (à droite).

Le « parloir des petits », à droite du hall d'entrée du Lycée, est bordé en longueur par de grandes baies vitrées donnant sur la rue de la Pompe d'un côté, sur le vestibule – et indirectement sur la cour d'honneur – de l'autre. C'est aujourd'hui la « Salle des Actes », où se tiennent les conseils importants, conseils d'administration, conseils de discipline... Il est décoré sur ses deux largeurs par quatre toiles marouflées glissées dans les boiseries de part et d'autre des cheminées qui se font face. La décoration en a été confiée à Robert Antral, Maurice Poncelet, André Plançon et Maurice Brianchon, sur le thème des « Grandes Écoles », des « carrières que prépare l'enseignement du lycée⁴⁷ » :

- à gauche de la cheminée (photo de droite) *La Mer. La Marine marchande – L'École navale* de Robert Antral (1895-1939) ;
- à droite de la cheminée, *La Forêt – L'École des eaux et forêts – L'Institut agronomique* de Maurice Georges Poncelet (1897-1978).

47 René-Jean, « La décoration picturale du lycée Janson-de-Sailly », *Le Temps*, 17 septembre 1936.

À l'autre extrémité de la pièce (photo de gauche), deux autres tableaux se font pendant :

- côté fenêtre, *Les Professions libérales*, d'André Planson (1898-1981) ;
- de l'autre côté, *Les Grandes Écoles militaires, Saint-Cyr – Polytechnique* de Maurice Brianchon (1899-1970).



La Mer. La Marine marchande – L'École navale de Robert Antral (1895-1939)

Face à la mer, qui occupe les deux-tiers de l'espace où défilent voiliers, vieux gréements, bateaux à vapeur, croiseurs, se tiennent, quatre personnages qui tournent le dos au spectateur. À gauche, deux enfants, qui ne sont pas sans rappeler par leur indifférence rêveuse ceux de *La Baignade à Asnières* de Seurat. L'un est assis, l'autre, plus jeune sans doute, encore en culotte courte, est debout, les mains dans les poches, à côté d'une petite embarcation. Ils semblent perdus dans la contemplation. À droite, à l'opposé par la taille autant que par la position, deux hommes. Debout, les bras levés, dressant des filets au pied desquels repose leur pêche, ils traversent l'espace, rompant par leur verticalité, les lignes horizontales qui délimitent la mer et une étroite bande de sable. Vêtus d'une vareuse, en pantalon de travail, coiffés d'une casquette, ils semblent aussi solitaires dans leur geste machinal que le sont les enfants. Des traits simples, des couleurs austères, un ciel gris, seul

le chemin entre l'espace herbu, parsemé de fleurettes, peut sembler une ouverture dans cet espace clos paradoxalement par la mer. Un panneau qui se rapproche d'une autre œuvre d'Antral, plus petite, 35cm x 54,5cm, intitulée *Les Filets*, datée de 1930 et conservée au Musée des beaux-arts et d'archéologie de Châlons-en-Champagne. Robert Antral est le peintre de la mer :

Ce sont avant tout les points de contact entre la mer et les hommes qu'il a aimé peindre, les ports [...] toutes les bourgades de pêcheurs sur la côte, partout où il peut trouver une barque, un navire, partout d'où une évasion vers le large soit possible, partout où l'on peut bavarder, en buvant un verre, avec un homme « qui a navigué ». L'homme n'est pas absent de l'œuvre d'Antral [...]. Il a exprimé le douloureux étonnement des humbles, [...] et s'il a parfois mis dans leur visage l'étrange fixité d'un regard qui rêve, c'est qu'Antral est poète⁴⁸.

Il appartient à la Société des artistes indépendants dont les réunions ont lieu rue Mazarine, là où Balzac situe le début de *La Rabouilleuse*. S'y rencontrent Luce, Gromaire, Signac, Lhote, entre autres. Luce avait été communard ; Antral lui aussi manifeste des préoccupations sociales sincères. Il collabore à diverses revues anarchistes, *La Vache enragée*, *À contre-courant*, ainsi qu'à la revue *Floréal*, hebdomadaire illustré du monde du travail, et à *L'Humanité*, dans l'équipe des correcteurs⁴⁹. Il expose au *Salon de l'araignée*, fondé par Gus Bofa au lendemain de la Grande Guerre, qui permet aux dessinateurs épris d'indépendance de montrer leurs recherches, leur vision de la réalité, au-delà des apparences⁵⁰. Originaire de Châlons-sur-Marne, aujourd'hui Châlons-en-Champagne, il compte parmi les peintres paysagistes dits de « la vallée de la Marne » :

.....
48 *L'Europe nouvelle*, 19 janvier 1929, p. 76, à l'occasion de l'exposition d'Antral à la galerie Georges Petit ; voir aussi Germaine Mailliet, « Antral », *L'Art et les artistes*, t. 24, 1932, pp. 195-200.

49 « Le peintre Antral est mort », *L'Humanité*, 8 juin 1939.

50 Emmanuel Pollaud-Dulian et Géraldine Méo, *Le Salon de l'araignée et les aventuriers du livre illustré 1920-1930*, Paris, Michel Lagarde, 2013.

Car l'eau fut non pas sa seule amie, mais son amie préférée. Il la voulait non pas traîtresse et engloutissante, mais élastique, porteuse, dansante. Nul n'a exprimé mieux que lui ses teintes vert-de-gris foncé où les piliers des quais, le gros nez camard des péniches se mirent et se transmuèrent en de sombres moirures⁵¹.

Tous les critiques s'accordent à lui reconnaître une grande simplicité résultat d'une forte maîtrise technique, en relation, sans doute, avec sa pratique de graveur :

Chez lui un grand désir de simplicité, toujours servi par des rapports de tons jouant une orchestration très serrée de valeurs [...] une simplicité de moyens et des recherches de technique [...], une volonté de simplification qui s'appuie sur un métier approprié, le tout guidé par un sens aigu de l'observation⁵².



*La Forêt – L'École des eaux et forêts
L'Institut agronomique de Maurice
Georges Poncet (1897-1978)*

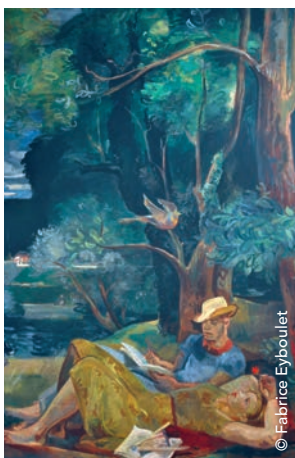
Sous un large ciel moutonneux se détachent des squelettes d'arbres, restes de ceux qui viennent d'être abattus dont les troncs plus ou moins ébranchés jonchent le sol. Debout à gauche, en contrapposto, appuyé sur sa cognée, adossé à un arbre encore debout, un bûcheron aux muscles saillants, à la forte carrure.

Le regard tourné vers l'espace qu'il vient de dégager, il semble étranger aux autres personnages. Deux cavaliers, l'un, très jeune, monté sur un

51 Robert Rey, cité par Noël Coret, *Les Peintres de la vallée de la Marne*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000, p. 20.

52 Yves Zimmer, « Antral », *L'Aquadémie : Montparnasse et Montmartre*, Cahiers n°2, Juin 1923, pp. 93-94.

cheval blanc qui capte le regard ; le second, le maître ou le régisseur, monté sur un cheval bai, plus âgé, coiffé d'un chapeau à large bord, s'adresse à un troisième personnage, debout, sous l'œil indifférent du bûcheron, au premier plan, qui domine la scène de toute sa hauteur. Tout entier concentré sur le vide créé par les arbres abattus – la forêt n'existe que par sa disparition – le tableau exalte la force de l'homme face à nature soumise. « Poncelet est un rustique, et la rusticité vraie est rare chez les peintres. [...] Poncelet ne sera jamais un peintre des élégances »⁵³.



Les Professions libérales de
André Planson (1898-1981)

À côté des pêcheurs d'Antral ou du rude bûcheron de Poncelet, ces Professions libérales – les arts et la littérature – se présentent un peu comme une occupation estivale et reposante. Dans un décor de sous-bois, passe, au fond, une rivière près de laquelle on distingue à peine un peintre devant son chevalet, par une chaude journée d'été, et deux personnages. Au premier plan, une jeune fille, la seule de toutes les compositions, – nous sommes dans un lycée de garçons – en robe jaune fleurie, allongée, pieds nus, les jambes relevées, les bras nonchalamment croisés derrière la tête, une fleur rouge à la main. Tout en elle respire la chaleur et le soleil, de la couleur de sa robe à celle de sa chevelure. À sa gauche, un éventail est posé négligemment sur un livre ouvert. Elle rêve, les yeux grands ouverts. À son côté, un

53 Pierre de Colombier, « Nouvelle équipe », *Candide*, 28 novembre 1935. Maurice Poncelet est à cette époque un artiste « plein d'avenir ». Il fait partie, avec André Planson, du groupe de cinq jeunes peintres réunis à la galerie Simonson (19 rue Caumartin, Paris, 9^e). Il est remarqué dès 1925 et 1926, au Salon des Indépendants par le critique du *Temps*, Thiébault-Sisson : « c'est Poncelet, qui joint au métier le plus solide et le plus sûr des dons rares de conscience, d'ardeur et d'accent » (19 mars 1926). Plutôt que l'Institut d'agronomie c'est « l'École forestière », devenue « l'Écoles des eaux et forêts » dont « les taupins se répartissent, suivant leur degré d'avancement en [...] la Bûche et les Bucherons », (voir Paul Strauss, *Paris ignoré*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1892, p. 320) qui est représentée ici.

jeune homme, en bleu, qu'elle éclipse en partie, à demi adossé, un chapeau de paille tout de guingois sur la tête, il écrit, les yeux rivés sur son texte. L'inspiration lui vient peut-être de l'oiseau au plumage bariolé posé au-dessus de lui sur une branche, ou du clapotis de l'eau que l'on devine, à moins qu'il ne s'agisse du frémissement des feuilles. Au loin une maisonnette. « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté ». Revanche de la poésie sur l'effort physique⁵⁴ ? Entre romantisme, par le sujet, impressionnisme par les jeux de lumière, la toile se rapproche également du fauvisme par la force de ses couleurs et la chaleur qui s'en dégage. Son ami Mac Orlan disait de l'artiste : « André Planson sait le langage des eaux et celui des bois. Non pas de ceux qu'on abat, mais de ceux sous lesquels on s'abrite en toute sérénité. »

Selon Jacques de Laprade, « le panneau qu'il vient d'exécuter pour le parloir de Janson-de-Sailly compte, [...] parmi les meilleures œuvres. Il est à la fois rigoureux et vivant. Sa souplesse s'accorde à l'esprit architectural. Une fois de plus est démontré que l'art mural n'exige ni stylisation, ni pauvres couleurs. Le naturel et la noblesse du style, la richesse de la couleur ont seuls des vertus décoratives⁵⁵ ».

Debout devant une guérite aux couleurs bleu, blanc, rouge, un saint-cyrien en grand uniforme, pantalon garance à bande bleu ciel et shako bleu à plumet blanc et rouge, surnommé par dérision le casoar, du nom du volatile australien introduit alors au Jardin des Plantes, épaulettes écarlates, gants blancs. À ses côtés, un polytechnicien, également en grand uniforme, bicorne, vareuse à boutons dorés, plus loin un autre qui porte la « tangente » (l'épée). Le peintre est « ce doseur quintessencié de la couleur [qui] a su harmoniser largement, baigner dans une atmosphère unifiante des costumes qui ont sans doute pour ceux qui les portent une incomparable valeur sentimentale, mais dont on ne peut vraiment pas dire qu'ils soient heureux ou seyants ». Sur le devant, une chaise

54 Quand on sait que Janson ne possède pas encore de classes supérieures littéraires, mais a compté parmi ses enseignants Stéphane Mallarmé.

55 Jacques de Laprade, « André Planson », *Art et décoration*, t. LXV, 1936, pp. 65-70.

de jardin évoque la *Garden Party*, ainsi que les groupes, tous masculins, dispersés çà et là sur la pelouse fermée, au cœur d'un décor boisé. En dépit des uniformes, l'atmosphère est apaisée et policée. Seule la flamme qui flotte en haut de l'un des mâts rappelle l'aspect militaire de la réunion. Si les classes supérieures de Janson préparent à l'époque à l'Institut agronomique et à l'École navale, c'est surtout sa « corniche » (préparation à St Cyr) et sa préparation à Polytechnique qui font sa renommée.



Les Grandes Écoles militaires,
Saint-Cyr – Polytechnique de
Maurice Brianchon (1899-1970)

Maurice Brianchon est sans doute, alors, le plus connu parmi ces peintres, du moins celui qui a fait carrière. Son succès se situe vers les années 1933-1934. Deux longs articles lui sont consacrés dans des revues spécialisées : *L'Art et les artistes*, par Ernest Tisserand, et *Art et décoration*, par Claude Roger-Marx. « Jeune homme froid et taciturne », il étonne et déconcerte la critique :

La peinture de Brianchon, qu'on s'en persuade, n'est pas une peinture facile [...]. La peinture de Brianchon n'est pas un logogriphe, un rébus, mais elle nécessite, pour être saisie et goûtée, quelque chose de la longue attention que l'artiste y porte en la composant. Sa qualité ne vient pas seulement du beau dessin, d'un habile dosage des couleurs, de la lumière et des ombres, ni même de la pâte voluptueuse [...] le miracle de la technique ne s'accomplit pas isolément, dans cette œuvre. Il s'accompagne d'un miracle de création spirituelle [...]. Ses figures s'agitent hors du monde réel où il les a choisies. Un dédoublement des êtres et des choses est accompli par cet art⁵⁶.

56 Ernest Tisserand, « Maurice Brianchon », *L'Art et les artistes*, t. 25, 1932, pp. 43-47.

Ses tableaux demeurent souvent à l'état d'esquisse, comme s'il avait peur de « finir trop vite ou d'en finir »⁵⁷. Professeur à l'École des beaux-arts de Paris, il aura comme élève Maurice Pialat et sera le créateur de costumes et de décors d'opéra et de théâtre, notamment pour son ami Jean-Louis Barrault qui dit de lui :

Brianchon aura consacré sa passion de la peinture à fixer les joies subtiles de la vie, et c'est peut-être pour cela qu'il nous procure sans défaillance cette sensation de bien-être. Sa peinture est celle d'un ami. On voudrait vivre dans son univers poétique...

Entre le tableau de Planson et celui de Brianchon se détache, sur un fond de feuillage dû à Pierre Lardin, déjà reconnu comme un talentueux décorateur⁵⁸, une inscription



« Fierté mâle » dont témoignent ces coupes, comme autant de trophées réunis par les élèves du lycée Janson.

qui n'a rien d'anodin dans un pays où l'apprentissage de la langue est vécu comme nécessaire à la formation de l'identité personnelle, socio-culturelle et nationale ; où faire une « faute de français » est considéré, non seulement comme une transgression de la langue maternelle, mais aussi comme une trahison de l'identité culturelle de la nation.

Autour de la salle court une autre inscription en latin réunissant un certain nombre de maximes : « *Gravis et fortis*

57 Claude Roger-Marx, « Brianchon », *Art et décoration*, t. LXIII, 1934, pp. 283-290. Sur Claude Roger-Marx, voir *Critiques d'art et collectionneurs Roger Marx et Claude Roger-Marx (1859-1877)*, s/d de Jean-Marc Poinso, Paris, INHA, 2014. En 1940 Claude Roger-Marx est mis à l'écart, réfugié à Marseille en 1941, puis dans l'Isère en 1943. À la Libération il fait partie, avec Picasso et d'autres, du Comité directeur du Front national des arts chargé de l'épuration des artistes collaborationnistes.

58 Pierre Lardin, ancien élève de l'école Boule, se distingue très tôt. En 1925 il reçoit un grand prix pour la décoration du salon d'honneur de la Ville de Paris (*Mobilier et décoration d'intérieur*, février 1925 p.17-23) ; en 1930 il est remarqué au Salon des Artistes Décorateurs (*L'Intransigeant*, 3 juin 1930) ; en 1933 au Salon d'Automne (*Art et décoration*, t. LXII, 1933, p. 368)...

civis tradet se totum reipublicae / amicitia pares aut accipit aut facit / ingeni egregia facinora / immortalis sunt / aliud legent pueri / aliud viri aliud senes / animo imperabit sapiens stultus serviet. » Ce qui peut se traduire librement par : « Le citoyen fort et courageux se dévoue tout entier à la « République » / L'amitié se développe entre égaux (ou rend égaux) / Les hauts faits de l'intelligence sont immortels / Les enfants, les hommes ou les vieillards les rapportent / Le sage dominera par son esprit, l'ignorant demeurera esclave. »

Les lettres de ces inscriptions ont, sans doute, été dessinées par Maximilien Vox (1894-1974). Dessinateur et illustrateur, Vox est aussi un publiciste (auteur du logo de la collection de romans policiers « Le Masque ») et un critique pertinent, pasticheur à ses heures ! Bref, « un homme-orchestre » qui demeure toutefois par-dessus tout un typographe :

Illustrateur et écrivain, il se réjouit avant tout d'être typographe. Tout ce qui relève de la typographie satisfait pleinement son intelligence, son esprit et son goût. Et sa véritable inspiration, il ne la trouve pas tant devant sa table à dessin que dans une imprimerie, à la salle de composition, sur le marbre, entre les formes et les casses, devant le matériel même de l'œuvre à réaliser⁵⁹.

Ses innovations typographiques lui valent en 1926 la bourse Blumenthal des arts décoratifs :

C'est la première fois que l'art du livre obtient pareille récompense du jury Blumenthal [...] Maximilien Vox est âgé de 31 ans. Illustrateur de talent et typographe de goût, ce jeune artiste, fondateur du « jardin de Candide », a su renouveler en quelque sorte la présentation du livre courant⁶⁰.

59 Louis Cheronnet, « Maximilien Vox Homme orchestre », *Art et décoration*, LXV, 1936, pp. 153-160, p. 154.

60 *Le Figaro*, 11 juin 1926.

Et si son travail à Janson reste marginal, au sens strict du terme, c'est que, selon lui, « dans la typographie, cet art mâle, cet art si proche de l'architecture, il n'y a pas de bas travaux »⁶¹.

Le « parler des grands » aujourd'hui « Parloir Wallon », restauré en 2019

Pendant du « parler des petits », côté lycée, le « parler des grands » s'appelle aujourd'hui le « parloir Wallon » du nom d'un prestigieux professeur de physique du Lycée, Étienne Wallon (1855-1924), par ailleurs éminent photographe⁶². À la différence du parloir précédent, sa décoration est beaucoup plus homogène dans sa facture (l'ensemble des murs est l'œuvre d'un seul peintre Maurice Guyot dit Guy-Loë, complétée par celle d'André Jacquemin⁶³), en-même temps qu'elle diffère par son style. Alors que dans le parloir des petits, les œuvres relèvent d'un courant plus « réaliste », ici l'emporte un mélange d'idéalisme et de peinture d'histoire qui n'est pas sans rappeler les œuvres murales des débuts de la troisième

61 Louis Cheronnnet, *op. cit.*

62 Étienne Wallon (1855-1924) est l'un des pionniers de la physique à Janson. Fils d'Henri Wallon auteur du célèbre amendement qui en 1875 « fonde » la République, Étienne Wallon est normilien, professeur à Janson dès l'ouverture de l'établissement. Reconnu comme l'un des spécialistes de l'optique géométrique en France, membre fondateur de l'Institut d'optique théorique appliquée, il préside l'Union des physiciens de 1900 à 1924. C'est pour ses élèves de Mathématiques spéciales qu'il rédige les Leçons d'optique géométrique, publiées en 1900. Ce physicien profondément investi dans la vie du Lycée dont il est membre du Conseil d'administration, est aussi un photographe amateur au sens noble du terme, qui va mettre ses connaissances scientifiques au service de la photographie. Membre de la Société française de photographie où il côtoie les frères Lumière, Constant Puyo, il fait partie du mouvement pictorialiste qui revendique l'aspect artistique de la photographie, comme « a pictorial Art ». Participant activement à la Société d'excursions des amateurs de photographie, il expose ses autochromes aux Salons organisés par le Photo-club de Paris auquel il est affilié.

63 André Jacquemin (1904-1992), trésorier de l'Association Blumenthal, est un ami de Guy-Loë. Il est surtout connu comme graveur. D'origine lorraine, il s'est initié aux techniques de la gravure à l'École nationale des beaux-arts, avant de devenir l'un des acteurs du renouveau de la gravure française, participant dès 1929 à la fondation de la « Jeune gravure contemporaine ». Lauréat de la Fondation Florence Blumenthal en 1930, il décroche simultanément une bourse de voyage de l'État qui le conduit à travers le Maroc, en passant par l'Espagne. De retour, en 1932 il expose à la galerie Simonson et devient sociétaire des Peintres graveurs français, parrainé par Laboureur et Dunoyer de Segonzac. C'est là que s'insère sa collaboration aux peintures de Janson sorte d'intermédiaire à son travail de graveur pour lequel il obtient en 1936, le grand prix national des Arts.

République, comme celles de Puvis de Chavannes à Lyon, Rouen ou Paris, ou encore celles de Cormon dont Guy-Loë a fréquenté l'atelier, ainsi qu'Antral et Brianchon⁶⁴.

Maurice Guy-Loë entre à quatorze ans à l'École nationale des arts décoratifs, puis en 1913 à l'École nationale des beaux-arts. Il est de ceux qui ont fait la Guerre. À son retour, après avoir exercé toutes sortes de métiers pour subsister, il peut, à partir de 1922, grâce à la bourse de la fondation Blumenthal, se consacrer librement à son art et se faire connaître⁶⁵. À Janson le peintre célèbre « la Culture française avec ses apports régionaux, gréco-latins, étrangers⁶⁶ », « avec un talent incontestablement apte à en traduire les qualités de mesure et d'équilibre »⁶⁷. Et même, plus largement, la « Civilisation française, symbolisée par Les Richesses de l'Île-de-France, fécondée par la Tradition grecque, et par l'Apport des nations étrangères »⁶⁸.

64 Sur Puvis de Chavannes et Fernand Cormon, voir Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

65 Le critique Henry-Jacques en dresse le portrait dans *L'Ère nouvelle* du 25 juillet 1927 : « Guy-Loë (sic) est un type charmant et sans arrière plan. Il aime la vie avec une simplicité souriante. Il n'aurait que des amis s'il le voulait. Mais ce garçon vit dans une solitude entourée de murs, car spécialisé dans la grande décoration, peintre de fresques, il n'a guère de contact, ni avec le public, ni avec les marchands, ni avec les camarades de la palette. C'est ainsi. Connu de quelques amateurs qui le chargent de longs travaux, jaloux de garder pour leur seul plaisir les jeux si émouvants d'un artiste véritable, il tourne dans un cercle enchanté d'où sa propre lumière ne peut sortir. Des commandes officielles, heureusement, vont lui ouvrir de larges portes sur la foule. La décoration qu'il met au point pour la Maison Universitaire donnera à son nom une résonance nouvelle. Comme thème, la musique. Que de variations heureuses ont jailli sous ses doigts. Heureuses, et saines, et gaies. Car Guy-Loë transpose dans son art cette qualité qu'il a de vivre avec son franc sourire. Les cartons qu'il a gardés de toutes les décorations faites ci et là, témoignent de ce rythme, lumière et couleur. Enfin, mille esquisses, dessins, taches, mouvements, éléments de construction, montrent avec quel soin, quelle discipline, il se prépare aux grandes choses. Guy-Loë, un jour, se décidera sans doute à montrer, dans une exposition, quelques morceaux choisis. Ce jour-là aussi on fera connaissance avec un homme qu'on aimera tout de suite. En attendant, dans un coin de banlieue, au milieu d'un jardin à demi sauvage, sous les voutes d'une vieille chapelle qui lui sert d'atelier, il se bat contre de vastes figures qu'il arrache aux limbes d'une imagination exaltée. Et il caresse ses favoris maritimes, en se chantant de jolies petites chansons. »

66 *L'Intransigeant*, op. cit., 22 octobre 1935.

67 Anne Fouqueray, « La décoration de Janson de Sailly », *Le Journal*, 28 janvier 1936.

68 René-Jean, op. cit., *Le Temps*, 17 septembre 1936.

Sur le mur, à gauche en entrant, dans la partie la plus proche des fenêtres, l'Île-de-France est représentée sous les traits de L'Île de la Cité, image métonymique de Paris, de l'Île-de-France et de la France entière, comme surgie des brumes aquatiques.



L'Île de la Cité à vol d'oiseau. Là où s'enracine l'histoire de la France. Au premier plan la Seine, l'eau. Les ponts qui l'enjambent, les péniches et, au loin les tours de Notre-Dame, sur les

quais les tours de la Conciergerie. « En serrée par les bras d'un fleuve puissant qui s'entrouvre pour mieux enchâsser un chevet audacieux et fier et ainsi le mieux mettre en valeur, Notre-Dame de Paris semble recevoir avec un noble dédain cet hommage rendu par l'eau à un monument aussi superbement embossé. Elle paraît ignorer tout ce qui s'agite à ses pieds tant la tension verticale qui l'anime est forte. Elle poursuit sans effort le long dialogue qu'elle entretient depuis le XII^e siècle avec l'éternité⁶⁹. Avec cette inscription sur une pierre en guise de borne :

*Dans ces lieux où la Seine unit la Marne et l'Oise
L'âme antique s'unit à notre âme gauloise.*

69 Alain Erlande-Brandenburg, « Notre-Dame de Paris », dans *Les Lieux de mémoire*, s/d. de Pierre Nora, Paris, Quarto/Gallimard, t. 3, 1997, pp. 4177-4213.

Sur le même mur, en continuité :

Des « jeunes filles en fleurs », en robes blanches et chapeaux de paille, se déploient en arabesques autour de paniers de fruits, cerises, pommes, gerbes de blé, qui sont les « Richesses de l'Île-de-France ». Elles sont les « gardiennes inconscientes et probes d'une



civilisation dont la fragilité, en notre temps comme en tous autres, exige des soins à la fois fermes, délicats et constants ». Avec, en arrière-plan, une fenêtre en ogive qui perce un mur rongé par la verdure et par le temps.

*Les richesses de l'Île-de-France, ce sont ses brumes, ses rivières, ses paysages, parmi lesquels surgissent les belles demeures, et où la foi des hommes érigea les cathédrales gothiques, joyaux de la civilisation*⁷⁰.

Sur le mur, en face, *La Tradition grecque* :

Un cortège de jeunes filles, en avant d'un portique antique dressé dans un paysage méditerranéen de cyprès et de hautes montagnes.



Tantôt vêtues à l'antique, tantôt à la mode contemporaine, dans une sorte de simultanéité du temps⁷¹. Les unes s'abreuvent à une source, symbole du savoir ou de l'éternelle jeunesse, rêve humain d'intemporalité.

70 René-Jean, op. cit., *Le Temps*, 17 septembre 1936.

71 Un procédé utilisé par Puvis de Chavannes dans *Inter Artes et Naturam*, sa grande composition pour l'escalier du musée de Rouen. Voir Pierre Vaisse, op. cit., p. 297.

té. Tandis que d'autres tressent des couronnes de lauriers. La Grèce conçue comme la source de la civilisation européenne. Le socle de la civilisation occidentale, de la démocratie et de la raison. À côté, L'Apport des nations étrangères :



D'autres jeunes filles, debout ou agenouillées, le plus souvent tête nue, à la chevelure déployée, portent des guirlandes de fleurs, au milieu d'un paysage à la végétation luxuriante avec, en arrière-plan

estompé, la mer et la montagne. Symboles d'autres courants de pensée, comme le romantisme, qui ont pu s'épanouir grâce à la paix. Sur le mur cette inscription :

*L'esprit grec qui ordonna d'abord la Rome Antique
Chez nous est nuancé de brume romantique.*

Dans un refus absolu du cubisme et du surréalisme, une peinture néoromantique où évoluent ces nouvelles Perséphone ou nymphes des eaux et des bois. « Dans le "Parloir des Grands", Guy-Loë a tressé une couronne de jeunes filles de clair vêtues, se jouant, tranquilles, dans un paysage à la fois romantique et latin »⁷². S'exprime là une certaine vision de la « civilisation française » qui reflète l'esprit du temps. L'entre-deux guerres est une période faste pour la redécouverte de l'Antiquité. Les années 30 connaissent un regain

72 Gaston Poulain, « Une équipe d'artistes lauréats de la Fondation Blumenthal décore le lycée Janson-de-Sailly », *Comoedia*, 27 décembre 1935.

de faveur du voyage en Grèce, héritier du « grand tour »⁷³. « Une Grèce » ni pittoresque ni exotique, mais davantage inspirée par les « professeurs » :

Depuis que nous avons treize ans, nous apprenions le grec, non pas comme un pensum, mais comme une musique divine. L'histoire des hommes et des cités de la Grèce était pour nous plus vivante que bien des réalités actuelles. Un brin d'imagination nous laissait voir, entre les lettres serrées des éditions Hachette, de bleus et fauves paysages, des troupeaux de chèvres aux cornes torses, des portiques de marbre et des figuiers au long des routes... On avait beau nous dire que la Grèce n'était qu'une rocaille, une turquerie, une banlieue levantine, nous savions que nous retrouverions là-bas suffisamment « notre » Grèce⁷⁴.

Jusqu'à la seconde guerre mondiale environ, les voyageurs français en Grèce ne la verront pas de leurs yeux mais à travers les lettres ou la peinture. Non pas la Grèce en elle-même, mais ce qui subsiste d'elle chez nous, ce en quoi elle peut et doit survivre dans notre Occident menacé, aux prises avec des bouleversements idéologiques dont on mesure mal les répercussions. D'où cette Arcadie universelle, pays de beauté et de liberté, image d'une Grèce idéalisée, réinventée.

Il est certain qu'un tel regain d'intérêt ne pouvait que trouver un écho favorable dans un établissement où, en dépit de l'importance donnée dès le départ aux études scientifiques, ce dont témoignent,

.....
73 Un « retour en Grèce » auquel contribue la revue *Le Voyage en Grèce*, éditée par Hercule Joannidès, à laquelle vont participer, dans les onze cahiers périodiques parus entre 1934 et 1939, écrivains, artistes et savants contemporains dont Le Corbusier, Giorgio De Chirico, Pierre Reverdy, André Derain, Pablo Picasso, Georges Braque, Roger Caillois, Marguerite Yourcenar, Jacques Prévert, Henri Matisse, Raymond Queneau, Michel Leiris, Fernand Léger, François Mauriac, Jean Cassou, pour ne citer que les plus connus.

74 Martine Oulié & Hermine de Saussure, *La Croisière de « Perlette »*, 1 700 milles dans la mer Egée, Paris, Hachette, 1926, p. 7, cité par Sophie Basch, *Le Voyage imaginaire. Les écrivains français en Grèce au XX^e siècle*, Paris, Hatier, 1991, pp. 37-38. Hermine de Saussure est la mère de Delphine Seyrig.

entre autres, les médaillons de lave de la cour d'honneur, les études classiques, dont les grands auteurs figurent à l'entrée principale, n'ont jamais été négligées. S'y ajoute ici un autre aspect de la civilisation française, le seul digne d'être comparé au génie grec qui reste la valeur de référence : le gothique français évoqué par Notre-Dame et la fenêtre en ogive qui font pendant au portique grec. Un art dans lequel les historiens de l'art et de l'architecture n'hésitent plus depuis le milieu du XIX^e siècle à reconnaître le style français par excellence. Après Viollet-le-Duc qui voit dans la cathédrale d'Amiens le sommet de l'art « ogival », « le Parthénon de l'architecture française », nul ne remet en cause l'idée que le siècle de Philippe Auguste et de Saint Louis est pour notre pays l'équivalent de celui de Périclès pour Athènes⁷⁵. Un art gothique, enraciné au plus profond du sol :

[...] c'est dans la région comprise entre la Seine, l'Oise, l'Aisne et la Marne [...] que le gothique a fait son apparition. Là sont les Églises les plus anciennes et les plus pures [...] On a dit et nous l'avons souvent répété avec intention, que l'Île-de-France avait été l'Attique de notre patrie au Moyen Âge [...] qu'il n'y a eu dans l'humanité que deux grandes écoles, l'école grecque et l'école gothique, parce qu'elles s'étaient inspirées des idées et des sentiments de peuples chez lesquels elles étaient nées⁷⁶.

Déjà Chateaubriand, dans le *Génie du christianisme* (1802), avait souligné la continuité entre les bois de chênes où les Gaulois adoraient leurs dieux et cet art médiéval, selon lui inspiré de l'ordre naturel. Et bien que les spécialistes aient battu en brèche cette analogie, elle resurgit à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles dans certains milieux. La cathédrale devient le monument le plus représentatif de « la noble civilisation celtique ». Dans le cadre de la Renaissance idéaliste, Notre-Dame de Paris est déclarée plus

75 Voir André Vauchez, « La cathédrale », *Les Lieux de mémoire*, op. cit., pp. 3109-3140.

76 Émile Lambin, *Les Églises de l'Île-de-France*, Paris, Bibliothèque de la Semaine des constructeurs, 1898, préface NP. Professeur d'histoire et d'archéologie nationale à l'Institut populaire du Trocadéro. Associé-correspondant de la Société nationale des Antiquaires de France.

druidique que catholique⁷⁷. Victor Hugo lui-même, la qualifie de « cathédrale gauloise⁷⁸ », lui qui la transforme en véritable mythe national. Ainsi, la cathédrale du XIII^e siècle est utilisée pour fonder l'identité française, réactivée par la Guerre, au prix d'un amalgame confus où se mêlent études historiques, poésie romantique, idéal républicain et cause nationaliste. Un lieu de mémoire, naturellement ambivalent, au carrefour d'influences diverses et souvent antagonistes : entre Église et État, entre religion et nation, foi et culture s'entremêlent et dont on aperçoit ici les traces évanescentes d'un bout à l'autre de la grande peinture murale.

Autour du thème abstrait de la « civilisation française », l'artiste Guy-Loë a tenté de tisser un ensemble plus ou moins cohérent, juxtaposant les différents héritages qui constituent, selon la doxa de son temps, la « culture française » :

Ainsi M. Guy-Loë a développé harmonieusement le thème qui lui fut suggéré. Il l'a fait avec calme, sans se perdre dans de trop grands rêves, sans viser à l'inaccessible. [Ses peintures] sont de bonne prose terrienne. Leur signification allégorique est claire et ne saurait prêter à confusion⁷⁹.

L'ensemble est soutenu, au sens strict, par les deux « piliers » en saillie qui se font face, sur lesquels André Jacquemin a réalisé la représentation des grandes figures « personnifiant six périodes de la littérature française⁸⁰ » ; « des figures d'écrivains, de poètes et des figures célèbres issues de leurs œuvres⁸¹ ». Comme autant de piliers de la « culture française » qui « servent de refuge au déve-

77 Voir Joëlle Prunnaud, « La cathédrale enjeu politique », dans *Figures littéraires de la cathédrale 1880-1918*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2008, ch. IX, pp. 215-242.

78 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, préface d'Adrien Goetz, Paris, éd. Gallimard/ folio classique, 2009, p. 198.

79 René-Jean, *op. cit.*, *Le Temps*, 17 septembre 1936.

80 Magdeleine A. Dayot, « Les nouveaux parloirs de Janson-de-Sailly », *Paris-midi*, 24 novembre 1935.

81 Gaston Poulain, *op. cit.*, *Comoedia*, 27 décembre 1935.

loppement harmonieux de cette idée⁸². Il s'agit de six personnages en pied, groupés par trois, en ordre plus ou moins chronologique. Chacun porte, au-dessus, en lettres noires, le nom d'un auteur et en dessous, la discipline littéraire correspondante. On distingue ainsi :

- du côté fenêtre et de gauche à droite, la « Poésie épique » / la « Chanson de geste » ; « Villon » / la « Poésie » ; « La Fontaine » / la « Fable ».
- du côté de l'entrée, « Molière » / le « Théâtre » ; « Voltaire » / l' « Histoire » ; « V. Hugo » / le « Roman ».

Chaque auteur est illustré par le héros de l'une de ses œuvres.



Là, « André Jacquemin a peint avec doigté des figures d'écrivains, de poètes et des figures célèbres issues de leurs œuvres »⁸³. Un aperçu de la littérature française, socle de la « culture » française.

La « Poésie épique », sans nom d'auteur, est figurée par un chevalier qui incarne la « Chanson de Geste » et particulièrement la *Chanson de Roland*. Inscrite au programme de l'agrégation de lettres et de grammaire dès 1877, elle apparaît, depuis le 2 août 1880, sur la liste des textes classiques de classe de seconde afin de représenter, avec l'Histoire de saint Louis de Joinville et des extraits de Montaigne, la littérature antérieure au XVII^e siècle. Emblème depuis 1870 de la « revanche », la *Chanson de Roland* est adoptée par la III^e Répu-

82 Anne Fouqueray, *op. cit.*, *Le Journal*, 28 janvier, 1936.

83 Gaston Poulain, *op. cit.*, *Comoedia*, 27 décembre 1935.

blique comme l'œuvre phare de la « matière de France »⁸⁴. Pour Léon Gautier (1832-1887), à l'origine de sa diffusion, « la *Chanson de Roland* est notre *Illiade* ». Poème inaugural de la littérature française, unanimement reconnu par la critique comme un chef-d'œuvre de la production épique et texte fondateur de l'histoire légendaire de la France, il est abondamment diffusé et illustré dans les manuels scolaires, tel le « Petit Lavisse⁸⁵ » qui s'adresse aux élèves des classes élémentaires, publié pour la première fois en 1884, réédité jusque dans les années 1950, et aussi dans les ouvrages à destination de la jeunesse, comme les *Contes et légendes du Moyen Âge français*, de Marcelle et Georges Huisman.

C'est essentiellement par ce biais que le mythe de Roland se répand dans l'imaginaire collectif des Français. Même si, après 1914, la figure de Roland semble un peu éclipsée par celle de Jeanne d'Arc⁸⁶.



Ce chevalier, à l'allure hiératique, revêtu d'une cotte de maille, le heaume relevé laissant à découvert une partie triangulaire du visage, tient à la main une longue épée, la célèbre « Durandal » :

Au lendemain de la défaite de 1870, l'école primaire a popularisé le mythe de Roland en s'appuyant bien évidemment sur le récit de la Chanson, mais en ne retenant toutefois du poème médiéval que les éléments

84 Voir Christopher Lucken, « Actualité de la *Chanson de Roland*. Une « épopée populaire » au programme d'agrégation », dans Valérie Cangemi, Alain Corbellari et Ursula Bähler, *Le Savant dans les Lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 93-106 ; Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Les études médiévales dans les enseignements en France. Une rétrospective », *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge*, 39, 2018.

85 Voir Pierre Nora, « Lavisse, instituteur national. Le « Petit Lavisse, évangile de la République », *Les Lieux de mémoire*, op. cit., t. I, pp. 239-275.

86 Voir Jacques Legoff, *Héros et Merveilles du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2013 ; Daniel Madelénat, « Heurts et malheurs du modèle épique médiéval dans l'espace littéraire français au second XIX^e siècle », in *Formes modernes de la poésie épique : nouvelles approches*, s/d. de Judith Labarthe-Postel, Peter Lang, 2004, pp. 153-166.

qui en soulignent le caractère national et patriotique ; ainsi dans les manuels scolaires le mythe s'articule surtout autour de quelques images et thèmes fondamentaux [...] Tous ces éléments sont présentés dans les manuels comme autant de tableaux dramatiques destinés à frapper les imaginations enfantines [...]. Les autres thèmes développés par la chanson de geste [...] ne sont généralement pas évoqués⁸⁷.

Tous les enfants ont lu et vu en image la mort courageuse de Roland dans le « Petit Lavisse » :

Un ennemi s'approcha de lui et voulut prendre son épée. Elle était célèbre dans le monde entier, à cause de la bravoure de Roland. On lui avait donné un nom : on l'appelait Durandal. Roland sentit qu'on touchait à Durandal. Il se réveilla, se redressa, et, d'un coup, tua son ennemi. Mais vous le voyez retombé sur le sol ; son sang coulait ; il n'avait plus de forces. Il sentait venir la mort. Alors Roland pensa dans son cœur à Charlemagne, son empereur, et à la douce France, sa patrie. Ses yeux se fermèrent. Il tenait serrée contre sa poitrine son épée Durandal⁸⁸.

À ses côtés : « Villon » et la « Poésie ». Les textes officiels de 1895 qui justifient la présence du Moyen Âge dans les programmes, expliquent qu'« il s'agit moins d'œuvres qui s'imposent par leur perfection [...] que de l'intérêt historique et patriotique qu'éveille la recherche de nos origines littéraires et nationales⁸⁹ ». Depuis la réforme de 1902, l'étude de « morceaux choisis » des prosateurs et poètes du Moyen Âge a été introduite en 6^e, 5^e et 2nde, l'ensei-

87 Christian Amalvi, *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France. De Vercingétorix à la Révolution*, Paris, Albin Michel, 1988, pp. 105-111.

88 Ernest Lavis, *Histoire de France. Cours élémentaire*, Paris, Armand Colin, 1913, p. 21.

89 Michel Leroy « La littérature française dans les instructions officielles au XIX^e siècle » *Revue d'histoire littéraire de la France*, 102, 2002/3, pp. 365 à 387.

gnement « moderne » profitant du recul du latin et du grec pour se pencher sur l'origine de notre langue et de notre littérature.

Villon, de profil, l'air soucieux, sous un grand chapeau. Il est vêtu d'un pourpoint, cet ancien vêtement de dessous devenu à la mode au XV^e siècle, aux manches bouffantes, serré à la ceinture, porté sur des chausses collantes. Les chaussures, les poulaines, sont en



cuir souple. Il tient sous le bras un rouleau, sans doute son Testament (1461), tandis qu'en arrière-plan, en bas, se dresse le gibet de Montfaucon. Villon qui a beaucoup inspiré les poètes : au XIX^e siècle Victor Hugo, Théophile Gautier, Théodore de Banville (qui pasticha Villon en lui rendant hommage dans la *Ballade des pendus*), et à sa suite Arthur Rimbaud (dont l'une des premières œuvres est une lettre de Charles d'Orléans à Louis XI pour demander la grâce de Villon), Charles

Baudelaire, Paul Verlaine, Gérard de Nerval, Jean Richepin et sa *Chanson des gueux*. Au XX^e siècle ce sont Francis Carco qui écrit une biographie romancée : *Le Roman de François Villon*, en 1926 ; son ami Pierre Mac Orlan, proche des peintres Antral et Planson, est lui aussi, « hanté par cette ombre géniale confrontée aux tribunaux de la solitude et du désespoir »⁹⁰. Il racontera ses derniers jours dans le scénario d'un film d'André Zwobada intitulé *François Villon* (1945). Il n'est pas jusqu'à Georges Huisman, qui ne publie, en 1936, une biographie de Villon dans lequel il voit « une volonté de vivre sa condition d'homme, une révolte furieuse contre ce qui lui volera une part de sa vie : laideur, pauvreté, vieillesse, mort. Villon ne se résigne jamais »⁹¹.

90 Jean-Claude Lamy, *Mac Orlan, l'aventurier immobile*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 19.

91 *Comoedia*, 25 décembre 1936.



Puis vient « La Fontaine » et la « Fable » illustré par le « Laboureur ». La Fontaine, l'« Homère de la France », selon Sainte-Beuve.

Un personnage énigmatique, de face, couvert d'un large chapeau incliné, tient dans la main (?) ce qui semble être une plante. Il est pieds nus, vêtu d'un pantalon en haillon. Comme Voltaire qui trône également parmi les bustes de la façade principale, La Fontaine et ses *Fables* font partie du panthéon éducatif de la III^e République. Ce recueil destiné à l'origine à l'éducation du dauphin est devenu au XIX^e siècle – et ce jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle - un livre à la fois d'enseignement et de morale. L'illustration, ici, se coule dans la légende du « bonhomme », chantre des valeurs terriennes. La dernière voix gauloise de la littérature française :

« Avec La Fontaine nous sommes mieux qu'en France, nous sommes en Gaule »⁹². La Fontaine, dont les Fables sont apprises « par cœur », est le poète de l'identité culturelle française profondément enracinée dans le sol⁹³.

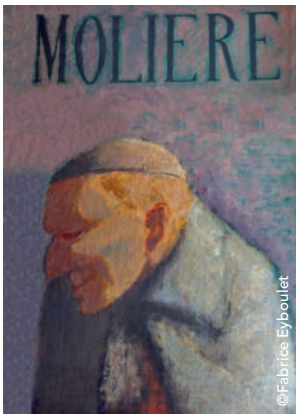
En face : « Molière » et « le Théâtre ». Parmi les grands écrivains français, le « bon La Fontaine » est voisin de « l'aimable Molière ». La Fontaine et Molière « se tiennent pour ainsi dire la main devant la postérité ». Molière au programme de presque toutes les classes du lycée, depuis la rhétorique (1^{ère}) jusqu'à la cinquième et bientôt

92 Jules Clarétie, « La Fontaine et ses critiques », *Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger*, 23 juillet 1864, pp. 469-477. Voir Ralph Albanese Jr, *La Fontaine à l'école républicaine : du poète universel au classique scolaire*, Charlottesville, Rookwood Press, 2003.

93 Voir, Ralph Albanese Jr, « Les Fables de La Fontaine et la pédagogie républicaine de la "francité" », *Cahiers du dix-septième siècle. An interdisciplinary Journal*, 9/1, 2004, pp. 143-155. Idem, « Le Discours scolaire au dix-neuvième siècle : le cas La Fontaine », *The French Review*, 72, avril 1999, pp. 824-838.

la sixième (en 1938)⁹⁴, dont on apprécie surtout, plus que le talent dramaturgique, la valeur morale : la dénonciation de l'imposture sous toutes ses formes.

Molière est évoqué, ici, à travers le personnage de *L'Avare*, Harpagon, représenté de profil, le nez proéminent, le menton pointu, le sourire plus ou moins sardonique, les grandes oreilles. Les cheveux roux sont coiffés d'une calotte noire. La silhouette légèrement



voûtée, comme fuyante, est recouverte d'un grand manteau qui la dissimule presque complètement. Il tient à la main sa casette (?). Il est difficile de ne pas reconnaître dans ce personnage une caricature du « juif », illustration de la réplique de Cléanthe : « Comment diable ! quel Juif ! quel Arabe est-ce là ? c'est plus qu'au dernier quatre. » (*L'Avare*, II, 1). Cela au moment où, dans les années 30, resurgit et se banalise l'antisémitisme ; et au moment où les stéréotypes clas-

siques des « juifs maîtres de l'or » sont réactivés par la crise économique et l'arrivée de réfugiés fuyant les premières persécutions nationales socialistes, au milieu des tensions politiques internes (4 février 1934) et internationales.

Des caricatures autrefois esquissées à grand trait dans *La France juive* de Drumont, largement répandues durant l'affaire Dreyfus,

94 Voir Ralph Albanese Jr, *Molière à l'école républicaine. De la critique républicaine aux manuels scolaires (1870-1914)*, Saratoga (Calif.), Anma Libri 1992, [compte-rendu], A. Chervel, *Histoire de l'éducation*, 58, mai 1993, p. 199-203 ; Marie-Madeleine Compère, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51/2, 1996. pp. 440-441.

et que l'on avait cru un moment oubliées, resurgissent soudain, si familières qu'elles pourraient presque passer inaperçues⁹⁵.



« Molière » voisine avec « Voltaire », et « l'Histoire » illustrée par un portrait de Louis XIV qui n'est pas sans rappeler, de manière caricaturale, celui de Hyacinthe Rigaud (1701).

Un personnage emperruqué, de profil, jabot de dentelle au vent, la moue hautaine, index dressé, revêtu du grand manteau de cour. Le *Siècle de Louis XIV* paraît en 1751. De l'aveu même de son auteur il s'agit « d'un monument élevé à l'honneur de la France, en même temps qu'un monument à un siècle qui, dans toute l'histoire humaine, approche le plus de la perfection »⁹⁶. Une œuvre dans laquelle Voltaire, grâce à sa rhétorique et à son talent d'historien réussit à comprendre et à fêter une époque qui, par bien des aspects, pouvait contrevvenir à l'esprit des lumières, mais, grâce à sa démarche « scientifique » allait s'intégrer à l'œuvre éducative de la III^e République.

Enfin, « Victor Hugo » et le « Roman » illustré par un personnage de Notre-Dame de Paris, « Le gamin de Paris, Gavroche » représenté de face, le visage carré, coiffé de la casquette qui porte désormais son nom, « la gavroche ». Si l'on demandait à la grande

95 Christian Delporte, « Images et représentations : xénophobie et antisémitisme dans le dessin de presse français 1929-1944 », *L'Information historique*, 54, 1992, pp. 96-105 ; Ralph Schor, *L'Antisémitisme en France pendant les années trente*, Bruxelles, éd. Complexe, 1992 ; Grégoire Kauffmann, « L'héritage de Drumont dans les années 1930 », *Archives juives*, 43, 2010/1, pp. 12-22.

96 John Campbell, « Entre le "siècle de Louis XIV" et le siècle des Lumières : la rhétorique voltairienne à l'œuvre » *Littératures classiques*, 76, 2011/3, pp. 85-97.

et énorme ville : Qu'est-ce que c'est que cela ? Elle répondrait : C'est mon petit⁹⁷.



Paris a un enfant et la forêt a un oiseau ; l'oiseau s'appelle le moineau ; l'enfant s'appelle le gamin [...] Ce petit être est joyeux. Il ne mange pas tous les jours et il va au spectacle, si bon lui semble, tous les soirs. Il n'a pas de chemise sur le corps, pas de souliers aux pieds, pas de toit sur la tête ; il est comme les mouches du ciel qui n'ont rien de tout cela. Il a de sept à treize ans, vit par bandes, bat le pavé, loge en plein air, porte un vieux pantalon

de son père qui lui descend plus bas que les talons, un vieux chapeau de quelque autre père qui lui descend plus bas que les oreilles, une seule bretelle en lisière jaune, court, guette, quête, perd le temps, culotte des pipes, jure comme un damné, hante le cabaret, connaît des voleurs, tutoie des filles, parle argot, chante des chansons obscènes, et n'a rien de mauvais dans le cœur. C'est qu'il a dans l'âme une perle, l'innocence, et les perles ne se dissolvent pas dans la boue. Tant que l'homme est enfant, Dieu veut qu'il soit innocent.

Les peintures de Guy-Loë et de Jacquemin se complètent et se répondent : l'idéal de la civilisation et de la culture française s'appuie sur ceux qui en sont les meilleurs représentants. « Cet ensemble [...] promet de répondre à merveille à son double but éducatif et décoratif »⁹⁸. Et l'on s'attend à quelque complément, car il y a de la place pour la sculpture :

97 Victor Hugo, *Les Misérables*, Tome III. Marius – Livre Premier : Paris étudié dans son atome – Chapitre 1. Parvulus. http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Hugo_LesMiserables3.pdf. Texte annoté par Guy Rosa, professeur à l'Université Paris-Diderot.

98 *L'intransigeant*, op. cit., 22 octobre 1935.

Souhaitons que l'admirable effort mené à bien par l'Association Blumenthal soit complété par quelques sculptures, qui remplaceraient heureusement les moulages ornant encore ces parloirs transformés, et qui sont tout à l'honneur de tous ceux qui ont contribué à leur rajeunissement⁹⁹.

Mais ce n'est pas une sculpture mais bien une nouvelle peinture « décorative » qui va être attribuée à l'établissement. Le 1^{er} mars 1937, le registre des commandes de la direction générale des Beaux-arts fait état d'une commande à Jean Dreyfus-Stern (1890-1969) – un ancien élève du Lycée¹⁰⁰ – et Roger Worms (1907-1980), « qui se voient confier la décoration de la salle de gymnastique. Au premier est allouée une somme de quinze mille francs, au second de cinq mille [...] Les deux commandes sont soldées le 10 avril 1937 »¹⁰¹.

De ces œuvres peintes pour Janson, il ne subsiste rien aujourd'hui, sinon des traces : une reproduction de la décoration de Worms dans la Revue Beaux-arts, l'esquisse conservée par le Cnap - le Centre national des arts plastiques - et quelques allusions¹⁰². Robert Rey, Inspecteur général des Beaux-arts, dans un article de *L'Art Vivant*, sur « L'action de l'État dans la renaissance du grand décor mural », cite, parmi d'autres, l'exemple du « gymnase du lycée Janson-de-Sailly (dont le parloir venait à peine de recevoir les décors de Brianchon, d'Antral, de Planson, de Jacquemin, de Guy Loé) [où] Dreyfus Stern et Worms, font entrer dans un bruit de charge, tout un cross, de front, et serrent autour du ballon, la gerbe des joueurs, au centre desquels le goal jaillit comme un

99 Gaston Poulain, *op. cit.*, *Comoedia*, 27 décembre 1935.

100 Il est en classe de philosophie en 1909, voir *Le Rappel et Le XIX^e siècle*, 6 août 1909, à propos de la distribution des prix au grand lycée.

101 Hélène Serre de Talhouët, *op. cit.*, p. 172.

102 Raymond Cogniat, *Beaux-Arts*, 25 mars 1938, p. 3 ; *Collection du centre national des arts plastiques*, (Cnap) Roger Worms, « Rugbymen », 1938, « Aquarelle sur papier. Projet de décor pour la salle de gymnastique du lycée Janson de Sailly à Paris » (FNAC 15078), 71,4 x 35,3 cm. Achat à l'artiste en 1938 ; voir Hélène Serre de Talhouët, *op. cit.*, p.172.

geyser »¹⁰³. À l'École des Beaux-arts où se tient, en 1938, une exposition des peintures murales commandées par l'État, se déploie, « au fond de la salle un immense panneau de Dreyfus-Stern, parfaitement adapté à sa destination ; ce Départ d'un cross-country est, en effet, destiné à la salle de gymnastique du lycée Janson de Sailly »¹⁰⁴. Janson passe pour l'un des lycées les plus « sportifs » de France. Une exposition, une œuvre, voire toute une politique, remises en cause par certains :

Il est fort bien de commander des décorations pour les monuments publics – en l'espèce spécialement des établissements d'enseignement. Encore ne faut-il pas oublier que ces décorations doivent remplir un but précis. Que l'on fasse œuvre de mécénat en faveur d'artistes souvent médiocres, cela est souvent excusable. Mais qu'à cette occasion on ridiculise des édifices publics, qu'on contribue une fois de plus à abêtir le cadre de vie d'enfants, de jeunes gens, d'étudiants, cela est absolument inadmissible. Je ne discute pas les raisons qui ont poussé M. Huisman à donner des commandes importantes, comme la décoration de la salle de gymnastique du lycée Jeanson (sic) de Sailly, à un certain M. Dreyfus-Stern et à M. Worms. Ce n'est assurément pas un talent dont ces artistes n'ont jamais donné nulle preuve. Mais je ne comprends pas que des travaux aussi lamentables que ceux qui ont été exécutés puissent effectivement décorer un lycée¹⁰⁵.

103 Robert Rey, « L'action de l'État dans la renaissance du grand décor mural », *L'Art Vivant*, mars 1938, pp. 389-391, p. 391.

104 G. Charenzol, « Peintures murales commandées par l'État », *Art et décoration*, avril 1938, pp. 121-128.

105 Jacques Lassaigne, « Chronique artistique. "Pitié pour les jeunes filles !" », *La Revue hebdomadaire*, 16 avril 1938, p. 370-372 ; « Si l'on alignait l'œuvre des derniers lauréats des bourses Blumenthal (bourses très élevées) le résultat serait assez lamentable. » *Ibidem*, 21 novembre 1936, note 1, p. 368.

Réception et critiques

Tous les avis ne sont pas aussi négatifs. L'opération en elle-même est généralement saluée par la critique qui y voit une « heureuse initiative »¹⁰⁶, « dont la réussite est complète »¹⁰⁷. Pour Gaston Poulain, dans *Comoedia* :

*Dès que l'on entre dans le "Parloir des Petits", on applaudit à la très heureuse initiative de M. Georges Huisman, et tout autant à la compréhension intelligente du proviseur et des professeurs de Janson-de-Sailly*¹⁰⁸.

Et si certains demeurent réservés sur la valeur esthétique de l'ensemble, ils mettent en avant, l'aide apportée aux artistes, en même temps que le travail collectif. Cet « esprit d'équipe », dont témoigne Pierre de Colombier dans *Candide* :

*[...] un excellent esprit d'équipe a triomphé des difficultés et le choix judicieux d'une échelle commune a donné une unité suffisante à l'ensemble [...] La preuve est faite qu'un choix intelligent (auquel on m'assure que M. Huisman ne fut pas étranger), une direction compréhensive des travaux, comme fut celle du peintre Guy-Loë, peuvent assurer aux monuments mêmes publics une parure dont on n'aura pas honte dans dix ans*¹⁰⁹.

De même Jean Cassou dans *Marianne*, s'il se prend à rêver d'une équipe « plus pétulante [...], (que) ces artistes charmants, mais sages », il laisse de côté ses « préférences esthétiques » pour « signaler un effort qui doit se renouveler et s'étendre », et vante l'essor de la peinture murale et le travail « par équipes »¹¹⁰.

106 *Comoedia*, 12 novembre 1935 ; *Le Jour*, parle d'un « exemple à suivre », 16 novembre 1935.

107 Madeleine A. Dayot, *op. cit.*, *L'Art et les artistes*, t. 31, 1935, p. 103.

108 Gaston Poulain, *op. cit.*, *Comoedia*, 27 décembre 1935.

109 Pierre de Colombier, *op. cit.*, *Candide*, 28 novembre 1935.

110 Jean Cassou, « Les Arts », *Marianne*, 11 décembre 1935.

C'est dans *Le Temps*¹¹¹, sous la plume de René-Jean, que la critique se fait la plus virulente. Si, dans le parler des grands, il regrette seulement le « manque d'élan lyrique » et d'« audace effervescente », son jugement se fait plus sévère à l'encontre des réalisations de l'autre parler.

Là il dénonce le manque d'unité : « Vouloir une unité absolue dans un ensemble auquel viennent concourir des artistes aussi différents [...] est un peu vouloir concilier des contraires » ; l'indifférence des artistes – mis à part Brianchon – au thème à traiter : « Les autres se sont contentés de peindre des tableaux sans que la signification de ceux-ci apparaisse très claire »¹¹² ; il va jusqu'à discuter la disposition même de l'ensemble : « Il semble que les affinités picturales eussent voulu que l'on mît à côté de l'autre M. Antral et M. Brianchon, d'une part, et M. Planson et M. Poncelet, d'autre part. » Surtout, sans remettre en question les qualités individuelles des peintres, il conteste la notion « d'art collectif », revendiquée ailleurs, qui demeure pour lui un concept théorique. Des critiques qui n'enlèvent cependant rien aux conclusions générales :

*Ceci n'est point pour décourager les efforts que fait notre époque. Ces efforts ont, au lycée Janson-de-Sailly, produit des fruits remarquables, et ils en produiront encore. Ils préparent un avenir que nous devons espérer rayonnant et glorieux*¹¹³.

111 René-Jean, *op. cit.*, *Le Temps*, 17 septembre 1936.

112 Peut-être Antral, en raison de ses convictions sociales et politiques, a-t-il délibérément préféré représenter le « travail » de la mer », plutôt que les officiers de la marine ? Quant à Poncelet, on l'a vu, ses « bûcherons » illustrent l'École forestière, devenue l'École des eaux et forêts en 1898, plutôt que l'Institut agronomique dont une division préparatoire est ouverte à Janson en 1894. Polytechnique, Saint-Cyr, Navale et Forestière, représentées ici, sont, à l'origine, les quatre « écoles du gouvernement » ou « écoles de l'État », qui assurent la formation des officiers militaires et des cadres des administrations. C'est à partir de 1880 que l'on parle de « grandes écoles (scientifiques) » ou « grandes écoles de l'État ». Voir Bruno Belhoste. « La préparatoire aux grandes écoles scientifiques au XIX^e siècle : établissements publics et institutions privées », *Histoire de l'éducation*, 90, 20001, p. 101-130.

113 René-Jean, *op. cit.*, *Le Temps*, 17 septembre 1936.

Le grand intérêt de cette transformation des parloirs de Janson est qu'elle est la première du genre. Elle constitue la démonstration qu'un programme public de décorations murales peut être mis en place et que la volonté de l'administration prime sur le peu de moyens disponibles. Elle va être suivie par de nombreuses autres réalisations, dont se plaignent les esprits chagrins. On assiste à la multiplication des commandes pour les établissements scolaires et universitaires comme les lycées Hélène Boucher, Camille Sée, l'École normale supérieure, l'École navale de Brest... Avec l'énergie insufflée par l'ar-

rivée au pouvoir du Front populaire et le soutien inconditionnel du nouveau ministre de tutelle de Huisman, Jean Zay, l'initiative de 1935 se déploie dans les grands lieux de la culture et du savoir parisien, mais aussi à l'échelle nationale dans divers établissements publics.

Le grand intérêt de cette transformation des parloirs de Janson constitue la démonstration qu'un programme public de décorations murales peut être mis en place et que la volonté de l'administration prime sur le peu de moyens disponibles. ”

Ce développement de l'art mural lié à l'élargissement financier des responsabilités de l'État en matière de commande allait entraîner une réforme réclamée, entre autres par les artistes, depuis plu-

sieurs années¹¹⁴. Dès 1934 Saint-Maur, président fondateur de l'Association artistique de l'Art Mural, réclamait : « Tout immeuble neuf en construction devrait comporter obligatoirement des travaux à exécuter par des artistes professionnels pour un certain pourcentage du prix total de la construction »¹¹⁵. Jean Zay propose un « projet de loi réservant dans les constructions neuves de l'État, des départe-

114 Voir Pascal Ory, *La Belle Illusion*, op. cit., p.276.

115 Voir René Dauthy, *Saint-Maur et l'art mural 1935/1949 (l'histoire et le 1%)*, Louveciennes, Association « Les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur », 1999.

ments, des communes et des établissements publics un pourcentage minimum pour les travaux de décoration ». Le principal obstacle va venir de la rue de Rivoli et de la commission des finances du Sénat, le contraignant à ramener le pourcentage initialement prévu de 5 % à 2,5 % et finalement, 1,5 %, ne concernant que les établissements de l'enseignement supérieur et technique. Premier pas vers ce qui deviendra, beaucoup plus tard « le 1% ».

Dans ce contexte, la décoration des parloirs de Janson peut se concevoir comme l'embryon d'une véritable « révolution » artistique appelée de ses vœux par Fernand Léger, développée par le Front populaire :

Les peintres modernes qui, pendant cinquante ans, ont tous produit des tableaux de chevalet, sont invités à aborder le problème mural [...] Une culture artistique va pouvoir naître. Un art décoratif, un art mural va se réaliser, ce sera l'art collectif de demain. Mais cet art nouveau dépendra encore de la création individuelle¹¹⁶.

Et Jean Cassou de proclamer à propos de la décoration de Janson : « La peinture de chevalet est morte » :

La race des peintres, race obstinée, lutte d'émouvante façon, pour trouver à son existence des issues nouvelles. La peinture de chevalet est morte : il faut à tout prix obtenir des murs à couvrir, prendre part aux grandes entreprises qu'on projette, instituer une nouvelle forme de travail, qui sera le travail par équipes. Pour la première fois, une commande d'État a été attribuée à une équipe de peintres, et il faut s'en réjouir¹¹⁷.

Le temps est venu de faire « jaser la muraille ».

.....
116 Fernand Léger, « Couleurs dans le monde (1937) » dans *Fonctions de la peinture*, édition revue et augmentée par Sylvie Forestier, Paris, Gallimard/Folio, 2004, pp. 209 et 217.

117 Jean Cassou, *op. cit.*, *Marianne*, 11 décembre 1935.

LA SUBLIMATION : PARADOXES ET LIMITES D'UNE ÉLÉVATION

Jacques SAMOUELIAN



« Sublimation » est un très vieux terme, connu au moins depuis le Moyen-Âge. S'il a bien, au fil du temps, conservé son sens général, son usage s'est néanmoins émancipé de sa signification première pour mieux s'adapter à de nouvelles réalités. La sublimation se trouve au croisement de trois champs : les beaux-arts, l'alchimie et la chimie, et enfin la psychanalyse pour laquelle elle est un processus essentiel, mais dont l'in-

terprétation est inexhaustible. Autrement dit, la sublimation renvoie à la fois à une élévation au sens esthétique, à une transformation de l'état solide à l'état gazeux, et à quelque chose qui se situe au-delà de la conscience.

Repères étymologiques

Si l'on se réfère à l'étymologie, la sublimation désigne principalement un mouvement d'élévation. En grec, le sublime renvoie à *l'hypsos*, c'est-à-dire à la hauteur, que celle-ci s'applique à une mesure, à un lieu (comme le ciel), ou encore, métaphoriquement, à un rang (une position élevée). Le passage du grec *hypsos* au latin *sublimis* est incertain. Le vrai problème, nous dit Baldine Saint Girons, spécialiste de l'esthétique et de la philosophie du sublime,

est celui du décalage entre une forme exclusivement adjectivale et une forme nominale :

Le qualificatif tend à servir à la description et à l'évaluation, alors que le substantif renvoie à une essence. Autant le grec s'attache à l'idée du sublime et s'efforce d'en élucider la genèse et le statut en surprenant le sublime à l'état naissant, autant le latin, langue de l'efficacité juridique et pratique, conduit à déterminer un ou plusieurs caractères sublimes, de manière à définir des niveaux du discours et à perfectionner ce prodigieux outil rhétorique qu'est la théorie des styles¹.

Si la formation du mot latin s'explique mal, son sens est clair : *sublimis* (de *sublimare*, élever) signifie : haut dans les airs, et par suite, au sens physique comme au sens moral, haut, élevé, grand. Quelques remarques : le préfixe *sub* est pris ici dans le sens d'un dépassement vers le haut comme dans « super », mais il désigne également un rapport d'infériorité, de position, ou de soumission, comme dans « subliminal » ou « subconscient » par exemple. Quant à la racine *limis*, elle renvoie à l'oblique : *limis* qualifie le regard, lorsque celui-ci est indirect et porté à la dérobée. *Sublimis* suggère alors l'idée de quelque chose qui monte, mais qui ne va pas droit au but. La formule *limis (oculis) spectare*, ou *limis adspicere*, se traduit littéralement par « regarder avec des yeux obliques ». Par conséquent, le sens précis de *sublimis* pourrait être : qui regarde de travers, du coin de l'œil, de bas en haut.

D'autre part, *limis* peut aussi être rapproché de *limen*, le seuil. *Sublimis* exprime alors l'idée de franchissement d'un seuil, d'une limite. Ainsi Ovide distingue-t-il l'homme des autres animaux en évoquant sa « face sublime » (*Métamorphoses*, I, 85) qui se dresse vers le ciel et lui permet de regarder les astres. Et *sublimem aliquem rapere* signifie « enlever quelqu'un dans l'air », à l'instar de Zeus ravissant Ganymède. Notons que ce sens dynamique, de même que la notion d'obliquité, sont absents du registre sémantique d'*hypsos*.

1 Baldine Saint-Girons, « Sublimation » in *L'apport freudien, Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Bordas, 1993

Sur la question du sublime

Il convient tout d'abord de mentionner un texte grec incontournable par sa postérité, le *Peri Hupsos* (Περὶ ὕψους). Il s'agit d'un traité de critique littéraire écrit sous forme épistolaire, dont on ne connaît ni l'auteur (Denys Pseudo-Longin ?), ni la date précise (1^{er} siècle ?), et dont la partie finale est perdue. Redécouvert par Francesco Robortello, philologue et humaniste de la Renaissance italienne, l'ouvrage connaît trois éditions en grec au XVI^e siècle, puis une traduction latine dans laquelle le terme grec *hupsos* est traduit par *sublimis*. Mais le texte ne devient véritablement célèbre qu'à travers la traduction qu'en donne Boileau en 1674, sous le titre *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, et dans laquelle il récuse l'assimilation du sublime au style sublime :

Il faut donc savoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent style sublime : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte².

Après Boileau, le concept de sublime connaît au XVII^e siècle un succès considérable. Il se répand dans toute l'Europe, alimente la Querelle des Anciens et des Modernes, et aboutit à la fondation de l'esthétique avec les trois critères de la grandeur, de la singularité et de la beauté, comme le montrent les ouvrages d'Edmund Burke (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*) et d'Emmanuel Kant (*Critique de la faculté de juger*). Pour qualifier rapidement le beau, on pourrait dire qu'il procure un plaisir positif, simple, partageable, entier. Il a partie liée avec l'harmonie, la mesure, le fini. Le sublime déborde le beau : il n'est ni présentable, ni dicible, si ce n'est par le truchement d'une illusion ou d'une modulation de la perception. Touchant aux limites intimes de l'être (celles de l'imagination, de la connaissance, du corps), il surprend, et même apeure et fascine, procurant finalement un plaisir positif ou négatif, éminemment subjectif, brutal et non

2 N. Boileau, Œuvres Complètes de Boileau. T. 4. *Traité Du Sublime*, Hachette Livre – BNF, (2018)

communicable. Curieusement, ni Freud, ni Lacan n'ont opéré de véritable lien entre sublime et sublimation, bien que ce dernier ait soupçonné l'intérêt de leur mise en rapport. Dans *L'éthique de la psychanalyse*, il écrit ainsi :

La conjonction de ce terme (sublime) avec celui de sublimation n'est probablement pas de hasard ni simplement homonymique³.

On peut donc dire qu'il existe deux manières d'envisager les relations entre sublime et sublimation :

- Soit la sublimation est comprise comme l'effet du sublime.
- Soit, dans une perspective psychanalytique, la sublimation est la condition du sublime. La question est alors de savoir si la sublimation suffit à produire le sublime. En effet, la question de la sublimation « simple, ordinaire », si l'on peut dire, qui ne produit pas du sublime, ne peut pas être ignorée...

Alchimie et sublimation

À côté de la question du sublime, l'autre racine du terme sublimation remonte au moins au XIII^e siècle. En latin, *sublimatio* et *sublimare* désignent « l'action d'élever moralement ». Ainsi, dans les *Grandes Chroniques de France*, une compilation de l'histoire de France initiée sous le règne de Saint Louis et achevée entre les XIII^e et XV^e siècles, il est question d'une « sublimation de France », au sens d'une « élévation de la nation française », qui nécessite, selon ce texte, l'élimination de ceux qui ne se retrouvent pas dans la « foy crestienne »⁴. Dès le Moyen Âge, le terme est adopté par les alchimistes qui nomment ainsi, soit « l'action de purger un corps de ses parties hétérogènes », soit « l'opération qui consiste en l'épuration d'un corps solide que l'on transforme en vapeur en le chauffant ». Pour échapper aux enquêtes de police, mais aussi peut-être pour masquer leurs échecs, ses adeptes useront d'un langage imagé,

3 J. Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, Points Essais 2019

4 Les grandes chroniques de France, selon qu'elles sont conservées en l'église de Saint-Denis en France. Tome 1 / publiées par M. Paulin Paris/.

symbolique, empruntant déjà les voies de la métaphore et de la métonymie.

Au XVII^e siècle, le dictionnaire d'Antoine Furetière précise que l'opération consiste à transformer un solide en vapeur, sans passer par l'état liquide, en le chauffant. Le Littré de 1873 confirme la nature chimique du processus, « celle d'une opération par laquelle un corps solide, volatilisé par la chaleur dans un vase clos, arrive contre la paroi supérieure de ce vase, où il repasse à l'état solide et s'y fixe »⁵. Notons que cette technique est utilisée aujourd'hui dans les

imprimantes dites « à sublimation » qui utilisent le passage direct d'un corps – l'encre – de l'état solide à l'état gazeux, sans passer par l'état liquide.

En alchimie, l'opération était réalisée par un appareil nommé l'aludel. Venu d'Espagne, rappelant l'*al outal* arabe, l'aludel est composé de vases de terre vernissée, emboîtés les uns dans les autres et surmontés d'un chapiteau destiné à recevoir le produit de l'opération, le *sublimen*. Pour les alchimistes, le passage de l'état solide à l'état gazeux était interprété comme une élévation, une purification, une montée de l'élément terrestre vers l'élément aérien, de l'humain vers le divin.

Au XX^e siècle, Carl Gustav Jung s'étant éloigné de Freud, reprendra ce symbolisme alchimique en établissant un parallèle fécond entre les représentations traditionnelles de l'alchimie et les processus psychiques inconscients. Le point remarquable est l'implication de l'opérateur dans l'opération, lequel devra avoir un cœur pur pour réussir la transformation alchimique, ce qui déjà colore le processus

Pour les alchimistes, le passage de l'état solide à l'état gazeux était interprété comme une élévation, une purification, une montée de l'élément terrestre vers l'élément aérien, de l'humain vers le divin.”

5 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406710m.textelimage>.

d'une connotation nouvelle, celle d'une interaction entre l'opérateur et l'opération.

Plus récemment, la psychanalyste freudienne Sophie de Mijolla-Mellor fait observer que l'opération alchimique qui s'émancipe de la phase liquidienne, situe le processus « à l'opposé des images de la naissance et du milieu utérin » pour en faire une opération de maîtrise mystérieuse, secrète et réservée aux hommes et qui s'opère dans l'« œuf des Sages » où cuit la pierre philosophale. L'élévation ainsi obtenue réalise le « Grand Œuvre » et concrétise le dessein, largement illustré par Léonard de Vinci, de s'arracher à la pesanteur sans s'évaporer dans l'air pour voler comme un oiseau, et plus prosaïquement « de commander et maîtriser l'érection »⁶. Ce qui nous permet, après les beaux-arts et la chimie, d'introduire le troisième champ conceptuel de la sublimation, aujourd'hui le plus important, celui des sciences humaines et notamment de la psychanalyse.

Freud et la sublimation

Pour commenter les textes de Freud, nous nous référerons ici aux travaux de Didier Anzieu⁷, Paul Laurent Assoun⁸, André Green⁹, Jean Laplanche¹⁰, Sophie de Mijolla-Mellor¹¹, Jean-Michel Porret¹² qui les ont savamment commentés et interprétés.

Dans un ouvrage magistral, publié en France en 1974 sous le titre *À la découverte de l'inconscient*, Histoire de la psychiatrie dynamique, le psychiatre canadien Henri Ellenberger trace une généalogie du terme sublimation dans le champ des sciences humaines. Ellenber-

6 S. de Mijolla-Mellor, *La Sublimation*, PUF Que-sais-je, 2012.

7 D. Anzieu, *La sublimation- Les sentiers de la création Tchou*, 1992.

8 P.-L. Assoun, *La sublimation* Economica Anthropos, 2017 ;

9 A. Green, *Narcissisme de vie Narcisse de mort*, Les Editions de Minuit, 1982 ; A. Green, *La déliaison*, Les Belles Lettres, 1992 ; A. Green, *Le travail du négatif*, Les Editions de Minuit, 1993.

10 J. La planche, *Problématique III La sublimation*, PUF 1983 ; J. Laplanche et J.-B. Pontalis *Vocabulaire de la Psychanalyse*, PUF 1973.

11 S. de Mijolla-Mellor *Traité de la Sublimation*, PUF Quadrige Manuels 2019.

12 J.-M. Porret, *La consignation du sublimable*, PUF, Le fil rouge, 1993.

ger cite un roman de Johann Heinrich Jung-Stilling, (1740-1817), écrivain élevé dans le piétisme, auteur de nombreux travaux glorifiant le christianisme et dont la pensée évolua ensuite vers la théosophie. Dans un roman paru à Francfort en 1785, il raconte l'histoire d'une « cure d'âme » inspirée par sa foi religieuse : une jeune femme célibataire soignée en vain pour dépression hystérique est confiée à un pasteur spécialiste de ce type de cure. Au cours d'une longue conversation, celui-ci lui montre que toute chose, dans la nature, est à l'image de Dieu, une pensée d'amour, et que l'être aimant éprouve le besoin d'être uni à l'être aimé. La jeune femme avoue alors le double secret de son amour contrarié pour un homme et de la faute commise avec celui-ci. Le pasteur lui explique alors que la passion amoureuse repose sur l'« instinct sexuel », c'est-à-dire l'instinct animal de reproduction de l'espèce, mais « épuré et sublimé » ; il obtient ensuite que cet homme répare la faute en s'engageant à épouser la jeune femme et que les parents de celle-ci consentent à ce mariage... Ainsi pour la première fois, il est clairement dit que la pulsion sexuelle ramenée au rang d'un instinct, peut être sublimée...

Au XIX^e siècle, les poètes utilisent le mot sublimation pour caractériser les états d'âme et certains cheminements des sentiments. L'initiative revient à Brockes, auteur qui marqua les romantiques allemands et notamment Goethe. On retrouve ce mot sous la plume de Victor Hugo dans « Ce que dit la bouche d'ombre » où « la sublimation de l'être par la flamme et de l'homme par l'amour » paraît décrire une certaine forme de *catharsis*.

De son côté, Goethe se sert de la sublimation pour tenter de caractériser la création poétique. Les états d'âme, les sentiments, les événements ne peuvent être rapportés sans avoir été « travaillés, accommodés, sublimés » (*erarbeitet, zubereitet, sublimiert*). En Allemagne, le terme est utilisé par Novalis, Schopenhauer, Nietzsche chez qui il revient une douzaine de fois. Pour ce dernier, la sublimation résulte de l'« inhibition » (que Freud appellera refoulement) et elle s'applique aussi bien aux pulsions agressives que sexuelles (tandis que Freud n'en parlera qu'à propos de ces dernières). Même

sous leurs formes les plus sublimées, les pulsions restent, selon Nietzsche, reconnaissables :

La nature et le degré de la sexualité d'un être trouvent leur voie jusque dans les réalisations supérieures de son esprit¹³.

Lou Andréas Salomé fera remarquer plus tard à Freud l'existence d'une similitude entre le résultat positif d'une psychanalyse et le surhomme nietzschéen, lequel a surmonté et sublimé le conflit

entre ses pulsions et la morale conventionnelle, source d'humiliation et de ressentiment. Cet être, devenu intérieurement libre, en mesure d'ériger sa propre échelle de valeurs et sa propre morale, se situe au-delà du bien et du mal. À la fin du XIX^e siècle, en pleine période scientifique, la sublimation devient ainsi une notion carrefour qui mêle la question du sublime, l'idée de manipulations des corps chimiques et

Freud est assez indifférent à la chimie et réservé à l'égard de l'alchimie. Il puise plutôt son inspiration dans les œuvres les plus emblématiques de la littérature et de l'art. ”

celle de transformations psychiques dont on croit pouvoir pénétrer le secret. C'est le moment où la notion de subconscient apparaît en France sous la plume de Pierre Janet.

Freud est assez indifférent à la chimie et réservé à l'égard de l'alchimie. Il puise plutôt son inspiration dans les œuvres les plus emblématiques de la littérature et de l'art, que dans l'alchimie et les sciences. On ne peut comprendre l'élaboration de son concept de sublimation sur plus de trente ans, si l'on oublie à quel point il aimait à fréquenter les plus grands chefs-d'œuvre de l'humanité, allant jusqu'à soutenir que « l'intensité de leurs effets est propor-

13 F. Nietzsche *Par-delà le bien et le mal*, Gallimard, 1987.

tionnelle au désespoir de l'intelligence ». Autre remarque : alors qu'il y recourt constamment tout au long de son œuvre, Freud n'a jamais voulu fermer l'élaboration métapsychologique de la notion de sublimation. Mieux, il annonce sobrement dans une lettre avoir renoncé à publier un texte achevé sur la sublimation (1915), texte qui n'a jamais été retrouvé, probablement détruit par Freud lui-même. Ernest Jones, son biographe écrit :

En y réfléchissant, je ne puis comprendre comment aucun d'entre nous n'a songé, après la guerre, à l'interroger sur le sort de ces écrits. Pourquoi les a-t-il détruits ? Je suppose qu'ils représentaient la fin d'une époque...¹⁴

Effectivement, nous sommes en pleine première guerre mondiale, et il est vraisemblable que Freud a commencé à réfléchir sur la pulsion de mort. Mais revenons au début. Mentionné anecdotiquement dans une lettre datée du 2 mai 1897, Freud tente, dès le début de ses travaux, de rendre compte de la manière dont, dans les profondeurs de la psyché, tant au niveau des forces en présence – les pulsions et particulièrement les pulsions sexuelles – que des énergies mises en jeu – la libido –, certains êtres humains sont capables d'accomplir des activités, parmi lesquelles la création artistique, la recherche intellectuelle, et d'une manière générale des activités auxquelles une société donnée accorde une grande valeur, en mettant en jeu un désir qui ne vise pas, de façon manifestement perceptible, un but sexuel. C'est pourquoi une étude même succincte de la sublimation freudienne n'a de sens que si elle prend appui sur l'analyse des transformations du registre pulsionnel.

Cette étude s'inaugure en 1904 par un texte intitulé « Pulsions et destins des pulsions », dans un pluriel de tous les termes qui semble les lier dans une étroite solidarité. Et dans cette totalité, les pulsions sexuelles ont une destinée singulière, d'abord en se positionnant fréquemment dans un dualisme, pulsions sexuelles / pulsions d'autoconservation, (plus tard pulsion de vie / pulsion de

.....
¹⁴ E. Jones *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, 2/ Les années de maturité 1901-1919, PUF 1979.

mort), ensuite par leur aptitude à subir toutes sortes de contorsions : refoulement, renversement, retournement, avec toutes les combinaisons et toutes les destinations possibles : sujet, moi / objet ; objet interne / monde extérieur ; plaisir / déplaisir ; actif / passif...

« La révolution psychanalytique est celle de la "pulsion sexuelle" » écrit Freud en 1908¹⁵, faisant de cette plasticité desdites pulsions dans leur devenir une singularité de la condition humaine, dans la

mesure où, dans son constat, les activités humaines, l'existence et la pensée relèvent inévitablement du plaisir, du déplaisir et de l'angoisse. Analysant cette singularité, Alain de Mijolla souligne qu'il n'y a pas d'autre accès à l'être de la pulsion sexuelle que par l'examen de ce destin¹⁶. Quel est donc ce destin de sublimation ? Voici ce que Freud écrit à ce propos :

On nomme cette capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but qui n'est plus sexuel, mais qui lui est psychiquement apparenté, capacité de sublimation. "

La pulsion sexuelle met à la disposition du travail culturel des quantités de forces extraordinairement grandes et cela par suite de cette capacité spécialement marquée chez elle de pouvoir déplacer son but sans perdre pour l'essentiel de son intensité. On nomme cette capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but qui n'est plus sexuel, mais qui lui est psychiquement apparenté, capacité de sublimation¹⁷.

Le fait qu'un but non sexuel se substitue au but sexuel proprement dit, définit la sublimation à la fois comme un processus et

15 S. Freud, *La vie sexuelle*, PUF, 1982.

16 A. de Mijolla, *Psychanalyse*, PUF Fondamental, 1997.

17 S. Freud, op. cit.

une certaine aptitude. Le but de la pulsion est toujours la satisfaction. Cette satisfaction étant pulsionnelle, cela signifie que toute sublimation met en jeu de la libido, dont il faut toutefois disposer en quantité suffisante pour que le processus ne soit pas voué à l'échec.

La question est alors de savoir quelles sont les opérations en jeu nécessaires pour amener les forces pulsionnelles sexuelles vers d'autres buts « plus élevés, asexuels ». La réponse renvoie au développement sexuel précoce mettant en jeu des pulsions partielles. Partielle peut se comprendre de deux manières : soit que la pulsion soit liée ou renvoie à une zone particulière du corps (orale, anale, phallique), soit qu'elle vise une réalisation particulière qui n'est pas, en soi, de nature sexuelle : par exemple la pulsion scopique.

La satisfaction d'une pulsion partielle est obtenue à partir de ce particularisme, indépendamment du sujet pris dans sa totalité. Chacune de ces pulsions partielles se prête au cours du développement à une satisfaction auto-érotique, que l'on peut retrouver plus tard dans les différentes formes de perversion. Cette théorisation de la sexualité infantile est présentée par Freud en 1905 dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Il s'agit d'une première tentative de compréhension de la sublimation :

À la même époque, alors que la vie sexuelle de l'enfant connaît sa première floraison, de la troisième à la cinquième année, apparaissent également chez lui les débuts de l'activité attribuée à la pulsion de savoir ou pulsion du chercheur. La pulsion de savoir ne peut être comptée au nombre des composantes pulsionnelles élémentaires, ni subordonnée exclusivement à la sexualité. Son action correspond d'une part à un aspect sublimé de l'emprise, et, d'autre part, elle travaille avec l'énergie du plaisir scopique. Ses relations avec la vie sexuelle sont cependant particulièrement importantes car la psychanalyse nous a appris que la pulsion de savoir des enfants est attirée avec une précocité insoupçonnée et

*une intensité inattendue par les problèmes sexuels, voire qu'elle n'est peut-être éveillée que par eux seuls*¹⁸.

Ce qui active le processus est donc la « pulsion de savoir », laquelle, on le voit, n'est pas considérée comme une pulsion sexuelle, mais se range plutôt dans les pulsions dites d'autoconservation. (Comme paradigme de la différence entre pulsions sexuelles et pulsions d'auto-conservation, on peut citer l'amour et la faim). Or, ce qui active cette pulsion de savoir se résume chez l'enfant en deux questions : en quoi consiste la différence des sexes ? D'où viennent les enfants ?

S'il est essentiel de chercher, il est dangereux de trouver. La sublimation va rencontrer une barrière : l'inhibition. ”

Confronté à la problématique œdipienne le frustrant de son objet maternel, cet enfant va se transformer en « chercheur effréné », se détournant ainsi de la recherche de satisfaction libidinale pour s'orienter vers l'appétence de savoir. S'il est indéniable qu'il existe un mouvement originaire de curiosité inhérent à la pulsion, qualifié parfois de sublimation

primaire, l'épreuve œdipienne, et particulièrement l'angoisse de castration, concourt à « secondariser » la sublimation et se traduit par l'inlassable « pourquoi ? », dérivé des deux premières questions, et que l'on ne saurait réduire à une simple dimension cognitive.

Freud a pris soin de préciser, nous l'avons souligné d'emblée, que cette pulsion de savoir ne constitue pas une « composante pulsionnelle élémentaire », même si elle travaille avec l'énergie du plaisir scopique. Autrement dit, ce processus utilise une pulsion non-sexuelle, la pulsion scopique, comme d'ailleurs la pulsion d'emprise dont le but est de dominer l'objet par la force, chargée par de

18 S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, coll. « Idées », 1981.

l'énergie libidinale résultant du désinvestissement de la recherche de satisfaction œdipienne, et qui s'est déplacée pour investir la pulsion scopique. Si la pulsion de savoir guide l'enfant dans sa recherche, celle-ci ne tarde pas à se heurter à un obstacle de taille : l'interdit. S'il est essentiel de chercher, il est dangereux de trouver. La sublimation va rencontrer une barrière : l'inhibition. Elle va réduire la sphère d'action du moi et créer une vacuité qui pourra faire l'objet d'une mobilisation ultérieure.

Une autre difficulté réside dans les « formations réactionnelles » qui se mettent en place à la phase dite de latence et qui sont des attitudes opposées au désir refoulé. Puisque la curiosité était alimentée par de la libido, la « réaction » sera le dégoût, la pudeur, la morale, autant de « digues psychiques » réactionnelles à la sexualité qui favorisent également le processus de déssexualisation, libérant de l'énergie nécessaire à la sublimation. Mais une réserve doit être notée : si ces digues deviennent trop hautes, elles se rigidifient et empêchent les représentations refoulées de revenir au-devant de la scène, car ce qui est refoulé, précise Freud, n'est pas sublimable tant que demeure ce refoulement. Ces « digues psychiques » ont néanmoins pour lui une utilité fondamentale : assurer le développement général des sociétés dans le temps et à travers l'histoire, en perpétuant ce développement et le prolongeant au sein de chaque individu :

Les historiens de la civilisation semblent unanimes à penser que le processus qui détourne les forces pulsionnelles sexuelles de leurs buts sexuels et les dirige vers des buts nouveaux, processus qui mérite le nom de sublimation, est un puissant acquis pour le travail de civilisation¹⁹.

Ce qui place le concept de sublimation à la charnière de deux dimensions irréductibles : la vie pulsionnelle qui exige la réalisation immédiate de ses buts dans l'ignorance des conséquences personnelles

19 S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard Idées, 1981

et sociales, et la vie collective, nécessaire à la survie individuelle, qui exige des limitations tenant compte des intérêts d'autrui et de la préservation d'une vie collective.

En conclusion des travaux de 1905 (*Trois essais sur la théorie sexuelle*), Freud souligne l'intérêt de la sublimation qui constitue une voie royale pour l'enfant qui, grâce à elle, va pouvoir mettre à

distance le « terrible des pulsions sexuelles » et, à la phase de latence, réaliser des investissements conformes aux attentes sociales. Il reste que cette « capacité » ou « disposition », n'est pas une faculté également répartie :

La capacité à sublimer est échue dans une mesure limitée chez beaucoup²⁰.

Freud différencie clairement la sublimation du refoulement. La sublimation est un processus évolutif plus favorable que le refoulement. ”

Inégalement réparti, ce qui reste une potentialité n'est ni acquis, ni fixé définitivement, une fois pour toutes : le processus de sublimation connaît des « fluctuations », d'autant plus que que la libido est toujours prête à renoncer à un changement de but si elle trouve une autre forme de satisfaction.

À cet égard, Freud différencie clairement la sublimation du refoulement. La sublimation est un processus évolutif plus favorable que le refoulement, dans la mesure où « l'énergie des motions de souhaits infantiles n'est pas barrée, mais reste exploitable, du fait qu'aux diverses motions est fixé, au lieu du but inutilisable, un but supérieur, qui n'est plus éventuellement sexuel »²¹.

20 S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1970

21 S. Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1981

Et Freud d'ajouter :

Un refoulement intervenu de façon précoce exclut la sublimation de la pulsion refoulée, après suppression du refoulement, la voie de la sublimation est à nouveau ouverte²².

Une remarque : le statut du fantasme. Rappelons que le fantasme est un scénario imaginaire qui figure, derrière une façade défensive, l'accomplissement d'un désir souvent inconscient, ce qui suppose que le refoulement ait fait son œuvre. Le fantasme, tant qu'il dure, apporte une satisfaction autoérotique permettant pendant cette durée, d'échapper au refoulement.

On voit ce qui rapproche et différencie la fantasmatisation de la sublimation : ici et là, il y a du jeu avec le refoulé, mais, différence capitale, le fantasme produit une satisfaction sexuelle par allègement du refoulement, là où la sublimation tend à une voie de dégagement du sexuel même. Il reste que l'activité sublimatoire peut mettre en scène des scénarios fantasmatiques que, grâce à leur talent, certains créateurs réussissent à convertir en productions culturelles sublimées et reconnues...

Narcissisme, idéalisation, sublimation

Avant le séisme que représente l'introduction de la pulsion de mort dans cet édifice théorique, Freud introduit une première complication lorsqu'il publie en 1914 *Pour introduire au narcissisme*²³, provoquant alors un premier ébranlement du mouvement psychanalytique devenu à cette date international. La libido qui était décrite jusque-là comme objectale, c'est-à-dire tournée vers un objet extérieur, se retrouve désormais à cheval entre soi et autrui, entre le moi narcissique et l'objet extérieur. Il y a désormais une sorte de balancement entre la libido du moi et la libido d'objet, cependant que, l'énergie libidinale n'étant pas illimitée, Freud précise : « Plus

22 S. Freud, *Cinq psychanalyses* (Le président Schreber), PUF, 1973.

23 S. Freud, *Pour introduire au narcissisme*, Petite Bibliothèque Payot, 2012.

l'une absorbe, plus l'autre s'appauvrit »²⁴. Dans le narcissisme, le moi, son corps pour Narcisse, devient l'objet d'investissement des pulsions sexuelles. Le résultat de cet investissement est plus facilement compréhensible dans certaines situations caricaturales. Par

exemple, lorsque le moi fait l'objet d'un investissement pathologique, comme dans le délire des grandeurs : toute la libido est investie sur le moi qui est dilaté au point d'éclater, la réalité extérieure ne représentant plus rien parce qu'elle ne reçoit plus aucun investissement. Le sujet est totalement coupé du monde, complètement envahi par son délire qui a pris toute la place. Surinvesti, le moi se suffit à lui-même.

L'étude du narcissisme prépare les modifications théoriques du processus de sublimation.

Raison vraisemblable pour laquelle Freud n'a pas publiée son texte sur la sublimation rédigé sur la base de la première théorie des pulsions. ”

L'étude du narcissisme prépare les modifications théoriques du processus de sublimation qui vont se faire jour en quelques années. Raison vraisemblable pour laquelle Freud n'a pas publiée son texte sur la sublimation rédigé sur la base de la première théorie des pulsions. Néanmoins, l'introduction du narcissisme va permettre un début de clarification entre deux mécanismes : idéalisation et sublimation, processus issus tous deux du registre des valeurs et de la vie sociale.

*Lorsque l'objet original d'une motion de désir s'est perdu, il sera représenté par une série sans fin d'objets substitutifs, dont aucun ne suffit pleinement*²⁵.

24 S. Freud Ibid.

25 S. Freud, *La vie sexuelle*, PUF, 1982

Autrement dit, lorsqu'un sujet est confronté à la perte de l'objet aimé, il doit faire un travail de deuil qui représente un désinvestissement libidinal de cet objet, avec toutes les difficultés de cette tâche que cela entraîne. Quant au remplacement de l'objet perdu, il est encore plus laborieux.

Parmi tous les aboutissements possibles pour le sujet confronté à la perte d'un objet libidinalement investi, il en existe un qui consiste à idéaliser sa propre personne en tant qu'objet abandonné : c'est alors le moi qui bénéficie de l'idéalisation. Le processus se déroule en plusieurs étapes.

Freud souligne que l'idéalisation et la sublimation sont deux processus liés au registre des valeurs collectives, car c'est la société qui accorde du mérite à une réalisation. ”

Première étape, l'objet n'étant plus là, le sujet est amené à considérer par un retournement, que le responsable de l'absence et la cause de la douleur, c'est l'absent. C'est l'objet qui a abandonné le sujet.

En conséquence, c'est la deuxième étape, cet amour qui lui était consacré, est récupéré par le sujet et réinvesti sur son moi propre. L'absent perd son statut objectal au profit du narcissisme qui est investi conformément à la règle citée plus haut qui veut que « plus l'une absorbe, plus l'autre s'appauvrit ».

Troisième étape : l'idéalisation consiste à valoriser ce vécu « de l'amour de soi abandonné par l'autre ». Si le sujet, narcissiquement blessé par l'ingratitude d'un objet qui s'est effacé de sa vie, est doté d'un talent pour la création et la narration, quelle que soit d'ailleurs la forme de cette narration, le témoignage de sa souffrance narcissique, la présentation qu'il fait de lui-même, peuvent rencontrer un écho chez le lecteur ou le témoin observateur. Et si le succès est au rendez-vous grâce au talent du narrateur, il s'agit bel et bien d'une sublimation qui ne peut en retour que renforcer le plaisir narcissique

du narrateur. Mais, et c'est là un point capital pour la suite, cette victoire narcissique se fonde sur un désinvestissement objectal. N'est-ce pas un thème récurrent de la littérature amoureuse ?...

Freud souligne que l'idéalisation et la sublimation sont deux processus liés au registre des valeurs collectives, car c'est la société qui accorde du mérite à une réalisation. En revanche, sur le plan métapsychologique, la différence est patente :

- L'idéalisation se contente d'amplifier et même d'enjoliver des représentations.
- La sublimation sert la création, non pas en faisant disparaître ce qui peut choquer, c'est-à-dire le contenu pulsionnel, mais en ajoutant d'autres représentations qui vont métamorphoser le contenu initial pour le rendre recevable à l'extérieur du sujet. On assiste ainsi, non pas au refoulement du but sexuel, mais à sa substitution par un but non-sexuel qui lui est psychiquement apparenté et conforme aux idéaux sociaux.

Et Freud écrit :

Cette même incapacité de la pulsion sexuelle à procurer une pleine satisfaction dès qu'elle est soumise aux premières exigences de la culture, devient pourtant la source des prodigieuses performances culturelles qui sont réalisées par une sublimation toujours plus poussée de ses composantes pulsionnelles²⁶.

Sublimation et pulsion de mort

Après la fin de la première guerre mondiale, Freud est amené à soigner des personnes psychiquement traumatisées. Il est alors conduit à proposer une refonte profonde de sa théorie des pulsions.

La doctrine des pulsions, déclare-t-il, est pour ainsi dire notre mythologie. Les pulsions sont des êtres mythiques, grandioses

.....
26 S. Freud, *La vie sexuelle*, PUF, 1982

*dans leur indétermination. Au cours de notre travail, nous ne pouvons à aucun instant en détourner le regard, mais ne sommes jamais sûrs de les voir nettement*²⁷.

En 1920, il publie un texte majeur, *Au-delà du principe de plaisir*, qui annonce le passage de la première topique (conscient, pré-conscient, inconscient) à la seconde topique (ça, moi, surmoi) et introduit la dynamique des pulsions de vie et de mort. Dans cet essai, Freud remet en question la prévalence du principe de plaisir. Il a constaté l'existence de processus psychiques qui se manifestent sous la forme d'une compulsion de répétition, ne conduisant ni directement, ni indirectement, à un gain de plaisir. La mise en relation de ces observations avec le constat, d'ordre philosophique, selon lequel la vie est inévitablement précédée d'un état de non-vie, le conduit à formuler l'hypothèse qu'il existe une pulsion dont la finalité, ainsi qu'il l'exprime dans son *Abrégé de psychanalyse*, « est de ramener ce qui vit à l'état inorganique ».

En 1933, dans les *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, il persiste à affirmer que la pulsion de mort ne peut « être absente d'aucun processus de vie ». Si Freud regroupe les pulsions de vie sous le terme d'Éros – ce qui n'est pas sans évoquer Platon –, il ne donne aucun nom correspondant aux pulsions de destruction. Néanmoins, ses successeurs parleront par commodité de Thanatos, en opposition à Éros, puisque Freud a écrit : « de leur action conjuguée et opposée procèdent les manifestations de la vie, auxquelles la mort met un terme »²⁸.

Voyons en quoi l'introduction de la pulsion de mort affecte la sublimation, car Freud n'a pas dit son dernier mot sur ce processus et il va exposer de nouveaux arguments. Il est déjà acquis que la sublimation revient à une dé-sexualisation puisque le but sexuel originaire a été remplacé par un autre but qui n'est plus sexuel. Avec la pulsion

27 S. Freud *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard Idées 1978

28 S. Freud, *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Gallimard, « Folio Essais », 1984.

de mort, Freud va plus loin. Alors que le narcissisme constituait déjà un élargissement de l'Éros, la déssexualisation conduit à présent à une situation nouvelle qui s'émancipe complètement de lui.

« Le moi travaille avec une énergie déssexualisée »²⁹, écrit Freud. Ce qui signifie qu'en « s'appropriant la libido des investissements d'objet, le moi déssexualise la libido du ça, travaille contre les intentions de l'Éros, se met au service de motions pulsionnelles opposées »³⁰. Les motions pulsionnelles opposées, c'est bien entendu, la pulsion de mort et ses avatars. Voici donc que le moi s'est émancipé des pulsions de vie pour se mettre au service de la destructivité.

Que devient la sublimation dans ce contexte ? Elle se montre sous un double aspect : d'un côté, la sublimation est investie par la pulsion de vie, l'Éros, et d'un autre, elle engage un processus de désobjectalisation, c'est-à-dire qu'elle travaille bel et bien contre cet Éros. La mission de l'Éros étant, rappelons-le, d'investir les objets extérieurs.

*Par son travail d'identification et de sublimation, le moi porte assistance aux pulsions de mort dans le ça pour la maîtrise de la libido, mais, ce faisant, encourt le danger de devenir objet des pulsions de mort et d'expirer lui-même*³¹.

Surprenante perspective pour qui penserait que la sublimation est intégralement positive ! Voici donc le moi en état de sublimation investissant le monde extérieur, c'est-à-dire la société, émancipé de son intériorité pulsionnelle primitive à tonalité sexuelle, se livrant pieds et poings liés à la pulsion de mort. Car plus le moi sublime, plus il se vide de l'objectalité. Si l'on pousse le paradoxe jusqu'au bout, il devient tellement sublimant que, selon l'expression de P-L. Assoun, il ressemble à « une coquille vide ». Processus que certains psychanalystes, A. Green notamment, décriront ultérieurement

29 S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, PUF, 1981.

30 S. Freud, *Le moi et le ça*, PUF, 2010.

31 S. Freud, *Ibid.*

avec la désintrinsication pulsionnelle, pour expliquer certaines psychopathologies contemporaines. Jusqu'à la fin de sa vie, Freud tentera d'expliciter ce nouvel équilibre pulsionnel. Ainsi, dans un article de 1924, il écrit :

Dans la sphère de la pensée psychanalytique nous pouvons seulement faire l'hypothèse qu'il se produit une mixtion et un amalgame, très extensifs et variables en leurs proportions, des deux espèces de pulsions ; si bien que nous ne devrions nullement compter avec des pulsions de mort et de vie pures, mais seulement avec des mélanges de celles-ci, comportant des valeurs diverses. À la mixtion des pulsions peut, sous l'effet de certaines actions, correspondre la démixtion de celles-ci³².

Ce moi désésexualisable, objet des convoitises de l'Eros d'un côté et de la destructivité de l'autre, modulera donc l'aptitude aux sublimations. Et au-delà des situations extrêmes ou particulières, il est évident que cette aptitude varie en fonction des moments de la vie. Au cours de la période post-œdipienne, pendant la phase dite de latence, les investissements libidinaux sont naturellement

en berne, ce qui veut dire que le moi se désésexualise. Peut-être pas jusqu'à vider le moi, car il demeure toujours un courant de tendresse envers les images parentales, mais suffisamment pour favoriser les socialisations et les apprentissages. Il en va tout autrement à la puberté et à l'adolescence : l'éruption pulsionnelle peut être tonitruante, voire explosive, et démentir brutalement les promesses de l'aube, car le réveil du courant libidinal à l'égard des images parentales, la confrontation aux fantasmes inces-

Le paradoxe voudra qu'un processus sublimatoire puisse résulter d'un surinvestissement du moi, si le potentiel est présent et l'environnement porteur. ”

32 S. Freud, « Le problème économique du masochisme » in *Du masochisme*, Petite Bibliothèque Payot, 2011

tueux, réactivent des conflits intérieurs incommensurables... Ces conflits peuvent se cantonner dans la sphère libidinale, mais ils peuvent également se traduire par une déssexualisation du moi jusqu'à l'assécher totalement de libido objectale.

Le paradoxe voudra qu'un processus sublimatoire puisse résulter d'un surinvestissement du moi, si le potentiel est présent et l'environnement porteur. Rappelons le sort des élèves de classe préparatoire scientifique dits « en taupe » qui doivent travailler « aveuglément », comme les taupes sous terre, au prix inévitable d'une certaine réduction des interactions sociales... Pour ces jeunes, comme pour les autres, si ce surinvestissement du moi n'est pas suivi d'un rétablissement du courant objectal, quelques déboires affectifs sont à craindre pour l'avenir.

Qu'en est-il de la vieillesse, présumée être l'âge de la sagesse ? « Personne n'est vieux au point de ne pas penser vivre encore un an », écrit Cicéron³³. En général, à cette période de la vie, le courant libidinal n'a plus la même force et Thanatos se rapproche dangereusement... La désintringation pulsionnelle oblige le sujet à jouer au plus serré entre des options existentielles contradictoires dont un certain nombre sont héritées de ses investissements antérieurs. C'est l'âge où il n'est pas rare d'observer de nouvelles aspirations à la sublimation par la recherche d'investissements associatifs ou culturels inédits. C'est ainsi que l'on (re)trouve parfois le chemin des amphithéâtres, voire des lieux de méditation ou de prière...

Quel bilan ?

Finalement, si on fait un bilan de la sublimation, il est loin d'être aussi enchanteur qu'il n'y paraît de prime abord. En effet, un piège sournois peut se refermer sur le sublimant, celui de sa propre réussite. Il a gagné une liberté incontestable vis-à-vis du refoulement, le mécanisme de défense habituel du sujet banal pour vivre une vie ordinaire. Mais plus cette victoire est franche et la liberté qui en ré-

33 Cicéron, *La vieillesse*, traduction de Vincent Ravasse, <https://philotra.pagesperso-orange.fr/desene.htm>

sulte grisante, voire enivrante, donnant le sentiment d'une puissance narcissique grandiose et d'une créativité décuplée, plus le risque de devenir le jouet de la pulsion de mort s'accroît, car celle-ci a colonisé silencieusement les territoires abandonnés par l'Eros.

Si on fait un bilan de la sublimation, il est loin d'être aussi enchanteur qu'il n'y paraît de prime abord. En effet, un piège sournois peut se refermer sur le sublimant, celui de sa propre réussite. ”

Soutenu par la compulsion de répétition propre à la pulsion de mort, le moi exulte par ses réalisations, nourri par les gratifications narcissiques qui lui reviennent. Mais, dans l'ombre, cette compulsion de répétition, bras armé de Thanatos, a colonisé l'économie du moi. Qu'un revers affecte ce sublimant, contraint de quitter le devant de la scène par un caprice de la météo médiatique, ou simplement parce que cette sublimation n'est plus alimentée par la simple reconnaissance sociale, et voilà que le moi se retrouve seul et nu

face à Thanatos. Avec les conséquences que l'on peut imaginer... Et on voit ainsi apparaître, nous dit P-L Assoun,³⁴ la figure d'un « Janus de la sublimation ». D'un côté, la sublimation permet aux pulsions sexuelles de dépasser le champ de l'érotique, en ouvrant au moi des potentialités créatrices : de fait le domaine artistique, philosophique et spirituel ne produisent-ils toujours plus de représentations ; d'un autre côté, la sublimation saborde à l'action des pulsions sexuelles, en subordonnant le moi à la compulsion de répétition, laquelle va révéler son caractère mortifère en attaquant ce qui reste de lien libidinal.

En s'emparant de cette façon de la libido des investissements d'objet, en se posant en objet d'amour unique, en déssexualisant ou sublimant la libido du ça, écrit Freud, il (le moi) travaille à l'encontre des visées d'Eros, il se met au service des visées pulsionnelles adverses (Le Moi et le Ça).

34 P.-L. Assoun, *La sublimation*, Economica Anthropos, 2017.

Pour de nombreux psychanalystes, cette idée reste la découverte remarquable, l'avancée la plus fondamentale, de la théorie psychanalytique de la sublimation. Voici ce qu'écrivait André Green en guise de commentaire sur la sublimation dans le texte de Freud *Le Moi et le Ça* :

Je puis affirmer que ces propositions qui semblent si abstraites, si peu traduisibles dans le langage des relations courantes de la vie sont bien la traduction fidèle de situations que la pratique psychanalytique amène à rencontrer, qui renvoient à des structures dont la cohérence contradictoire permet de cerner cette tension entre une sublimation protectrice du narcissisme qui ne peut fructifier qu'au prix d'une singulière limitation des rapports avec autrui, une sublimation ouverte et féconde mais néanmoins exigeant d'importants sacrifices, une sublimation douloureuse, suppliciée, toujours inquiète sur le sort de ses accomplissements, toujours insuffisamment aimante pour le moi, invalidant toute reconnaissance positive tandis qu'elle se jette avec précipitation sur tous les jugements dévalorisants, ce qui n'empêche pas celui qu'elle tient en sa sujétion d'invoquer sinon la malveillance du moins l'indifférence d'autrui, son peu de sollicitude, son insensibilité, laissant le sujet face aux tortures de l'autodépréciation³⁵.

35 A. Green, *Le travail du négatif*, Les Editions de Minuit, 1993.

Vagabondages

VICTOR D'HUPAY DE FUVEAU (1746-1818) « AUTEUR COMMUNISTE » AU TEMPS DES LUMIÈRES

Nicolas FLIPPE



Cet article sur Victor d'Hupay a pour but de remettre en pleine lumière un penseur provençal attachant, visionnaire, parmi les plus novateurs de son époque, dont l'œuvre toutefois est encore méconnue, ou seulement connue de manière parcellaire. Elle a pourtant influencé les penseurs de son temps.

Peu avant Adam Smith, Hupay a identifié, à sa manière, le modèle économique de la « main invisible ». Mais il dépasse très vite cette vision, en fait la synthèse et aboutit à la mise en place d'une « société communiste ». Il pressent clairement les voies nouvelles qu'ouvrent les penseurs et les inventeurs de son époque, ainsi que leurs applications dans les siècles futurs. Mais en homme d'action, il veut traduire tout cela en actes. Il ne se contente pas d'admirer béatement la philosophie des Lumières, il entend la mettre en pratique :

Dire la vérité en doutant de pouvoir la suivre soi-même, ni de pouvoir y amener ses semblables, c'est avoir aussi peu de sagesse que de vertu, et pas l'ombre du génie. (Maison de réunion pour la communauté philosophe¹).

Du fond de ses campagnes, Hupay n'a de cesse de se pencher sur son siècle et de remettre en cause le monde qui l'entoure. Sa curiosité n'a pas de limites : il a une idée sur tout, rien ne lui échappe. Bernardin de Saint-Pierre ne s'y trompera pas qui lui écrit :

Avec autant de zèle que vous en avez pour le bonheur des hommes, on fait tôt ou tard du bien.

Vie en communauté, projets d'éducation, conduite vertueuse et religion, essor du sentiment, tels sont quelques-uns de ses thèmes de prédilection dont nous proposons d'esquisser la présentation.

L'environnement familial

Victor d'Hupay appartient à une ancienne famille noble vivant bourgeoisement dans le petit village de La Tour d'Aigues, fief du riche baron de Bruny. Par le mariage de son père avec une demoiselle d'Estienne du Bourguet, la famille s'installera une partie de l'année à Aix. Néanmoins, les ressources du couple sont uniquement celles de leurs domaines ruraux, en particulier de la bastide familiale de Sainte Catherine, petit domaine rural en périphérie du village. C'est probablement en ces lieux que naît, en 1746, Victor-Alexandre-Joseph d'Hupais². Peu de choses sont connues sur son enfance. Il est élève du Collège royal d'Aix, mais ne souhaite pas s'engager dans des études de droit, en dépit des espérances familiales. Le jeune homme aime apprendre, mais dénonce l'éducation des collèges qui dispensent un enseignement basé sur la théorie et non sur l'expérimentation. Aussi découvre-t-il tout seul les œuvres des philosophes

.....

1 J.-A.-V. d'H. Maison de réunion pour la communauté philosophe dans la terre de l'auteur de ce projet. A Euphrate et à Utrecht, 1779, p. 11.

2 Il changera ensuite son nom en d'Hupay, puis Dhupay.

de son époque. Tout d'abord, celles des physiocrates, puis celle de Rousseau qui va l'ébranler au plus profond de son être et le mettre dans un état d'exaltation extrême.

À la campagne, la famille d'Hupais voisine avec les Mirabeau³ dont le château est proche. À proximité, résident également les Rafélis de Roquesante⁴, portés sur la littérature. Et le baron de la Tour d'Aigues, très entiché d'agronomie pour la valorisation de ses terres, attise la curiosité du jeune Victor. À Aix, il côtoie, entre autres, le docteur Gibelin⁵ et Jean-François Peyron⁶, diplomate et frère du célèbre peintre aixois.

Si Victor d'Hupay fréquente des familles parlementaires aixoises, il n'est pas du même rang et ne dispose pas des mêmes prérogatives. Non noble, certaines portes lui sont fermées. ”

Si Victor d'Hupay fréquente des familles parlementaires aixoises, il n'est pas du même rang et ne dispose pas des mêmes prérogatives. Non noble, certaines portes lui sont fermées. Ain-

si, son frère cadet n'arrive pas à accéder au corps de la Marine en dépit de l'appui d'un président à mortier du Parlement de Provence⁷. Ce type de vexation alimente sans doute sa volonté de modifier l'ordre établi, de le mettre davantage en conformité avec la vertu, continuellement recherchée dans ses travaux. Vers 1769, dans des écrits de jeunesse, d'Hupais dénonce « les gros riches⁸ ». Il entend

3 Hupay a lu attentivement les ouvrages de Mirabeau père, célèbre physiocrate. Au début de la Révolution, il conseilla le tribun Mirabeau sur les questions d'éducation.

4 La famille de Roquesante tient salon dans son château de Grambois. Madame de Roquesante écrit dans le *Mercure français*.

5 Jacques Gibelin (1744-1828), médecin, membre de la Société Médicale de Londres et auteur d'*Abrégé des Transactions Philosophiques* en 14 volumes.

6 Jean-François Peyron (1748-1784), auteur d'un *Voyage en Espagne* et traducteur de plusieurs romans anglais.

7 Lettre du duc de Praslin, ministre de la Marine au Président de Peynier. Versailles, 22 mai 1769. Collection particulière.

8 AD BDR. (Victor d'Hupay). *Économie champêtre particulière et universelle* de Victor d'Hupay. Manuscrit.

alors s'affranchir de toutes les règles qui régissent son époque et commence par modifier son nom, devenant ainsi d'Hupay pour donner à son patronyme un aspect plus grec...

À dix-neuf ans, il rédige son *Économie Champêtre*⁹, tableau économique des biens familiaux, afin de répertorier toutes les améliorations à apporter à ses terres. Cet écrit est fortement influencé par les idées physiocrates qu'il mettra en pratique à la mort de son père.

Ses seuls revenus sont ceux de ses domaines. Son seul pouvoir est à l'échelle de ses propriétés. C'est au travers d'elles et des différents projets qu'elles lui ont inspirés qu'il faut essayer de le comprendre. ”

En 1772, il épouse la demoiselle Testanière, sa cousine orpheline. Ce mariage le décevra et ses projets de vie en communauté le conduiront à dénoncer l'institution du mariage. Sa jeune épouse fait entrer dans le patrimoine familial la bastide du Puget¹⁰ et la coseigneurie de Fuveau qui en dépend, acquises par elle deux années auparavant, sous les auspices de son tuteur, le père de Victor, décédé six mois avant le mariage. Victor d'Hupay se re-

trouve dès lors seul pour administrer les deux domaines familiaux. À l'époque de cet achat, la bastide de Puget n'a plus rien à voir avec un petit château rural. Depuis de nombreuses années, elle est utilisée comme ferme.

Très vite, conformément à ses écrits, d'Hupay a à cœur d'y expérimenter les techniques innovantes de son temps. Il se lamente sur les anciennes pratiques de son père, qui étaient celles de l'usage

9 *Économie champêtre, op. cit.*

10 Ancienne bastide seigneuriale des Puget, co-seigneur de Fuveau. Cette propriété est toujours visible. Elle a conservé l'aspect que lui a donné Victor d'Hupay.

et de la coutume. Il souhaite doubler les revenus de ses terres. Pour atteindre son but, le jeune homme n'a de cesse de réfléchir à de nouveaux projets agricoles. Il se pose d'ailleurs en opposition à la noblesse provençale qui, en copiant le goût champêtre de la Cour, couvre ses salons de feuillages dorés, mais qu'il juge incapable d'assurer la bonne gestion de ses terres. La critique est sans doute sévère car l'esprit physiocrate de Mirabeau père s'est bel et bien répandu en Provence. Néanmoins, pour Hupay, la noblesse aixoise néglige les revenus agricoles de ses châteaux et bastides pour n'en faire que des demeures d'agrément. En gentilhomme campagnard, Victor d'Hupay est dans une tout autre situation : pas de rentes, pas de charges honorifiques ni de proximité avec le pouvoir. Ses seuls revenus sont ceux de ses domaines. Son seul pouvoir est à l'échelle de ses propriétés. C'est au travers d'elles et des différents projets qu'elles lui ont inspirés qu'il faut essayer de le comprendre. La modification de son nom, son mariage avec sa cousine, ses idées sur l'agriculture, voilà déjà bien des bizarreries qui sont autant de transgressions pour ses contemporains.



Portrait de Victor d'Hupay (Anonyme).
Collection particulière.

À partir des années 1770, Hupay passe la majeure partie de l'année au Puget, à Fuveau, non loin d'Aix et de Marseille. En juin, il retourne en sa bastide Sainte Catherine à La Tour d'Aigues. Il y reste jusqu'en octobre et y surveille les récoltes. Hupay détaille dans son *Journal de ma vie*¹¹ l'organisation de ses journées en sa campagne du Puget. Cet emploi du temps idéalisé est complètement centré sur l'accomplissement de soi. Au travers de plusieurs pratiques, il tend à fournir

.....
11 AD BDR. (Victor d'Hupay). *Suite du Journal de ma vie*. Manuscrit, 1775.

à l'homme tous les soins dont il a besoin. La religion ponctue cette existence dans laquelle la lecture, les jeux et les exercices physiques sont présents. Rien n'y est superflu, il s'agit d'une vie familiale sans autre luxe que celui de mener une vie sans contrainte. Le temps consacré à l'hygiène du corps est assez important – presque surprenant – pour l'époque, mais s'intègre dans cette sorte de culte de soi et du bien être.

Hupay se veut visionnaire. Il réfléchit et expérimente dans de nombreux domaines. Il ne donne pas de conseils, mais entend fournir des exemples. Tel Rousseau qui s'invente des compagnons à Ermenonville, il développe en solitaire une vue idéale de sa société, fruit d'un dialogue permanent avec lui-même. Dès 1763, il évoque cette idée :

Si je cesse en quelques endroits de faire parler mon ami, qui n'est autre que mon âme, je dois avouer que je me plais fort à m'entretenir avec elle et que je ne mets nulle différence entre cette sublime intelligence et moi-même¹².

Dans ses écrits, il s'adresse à ses semblables, les hommes éclairés de son siècle. Il entend les associer à sa pensée et les intéresser à ses projets en leur faisant partager son propre cheminement. Son objectif est clair : témoigner et prévoir, afin de construire une société plus juste dont le centre de gravité serait le bonheur de tous et de chacun.

Hupay et son épouse eurent cinq enfants qui atteignirent l'âge adulte. Leur père assura leur éducation. Pour lui, le principal modèle de gouvernement – et le plus naturel – demeure celui de la famille. Bien loin des villes et de ses tentations de luxe et de luxure, Hupay met donc en pratique ses idées. Même s'il regrette d'être éloigné des grandes bibliothèques, des théâtres et autres lieux culturels, il s'en console par la proximité avec la nature.

.....
¹² *Économie champêtre, op. cit.*

Une réflexion à l'échelle de son domaine rural

Pour lui, la bastide – par définition demeure rurale – correspond à un idéal de vie proche de la nature, tel que souhaité par Rousseau. Par ailleurs, c'est un lieu de vie en autarcie. C'est aussi le lieu d'expérimentation des idées modernes, tant en agriculture que dans d'autres domaines, notamment l'éducation. C'est enfin le lieu de réunion par excellence. Il permet de rapprocher les membres de la famille, mais aussi d'accueillir des amis, loin des tentations mondaines de la ville. C'est en quelque sorte pour Hupay un refuge, une arche de Noé et un rempart contre la société d'Ancien Régime et tous ses travers.

En matière de gouvernement (aujourd'hui, l'on parlerait de gouvernance), la bastide est aussi le lieu où Hupay et la noblesse éclairée disposent d'un maximum de liberté et où l'on

peut affirmer son mode de vie et son mode de pensée. C'est d'autant plus vrai pour Hupay qu'en sa terre de Sainte Catherine, il dispose d'une terre non noble, ce qui évite les conflits avec la population locale. *A contrario*, il y subit la domination de la riche famille des barons de La Tour d'Aigues. La situation sera différente à Fuveau où sa terre est une coseigneurie.

Il conçoit plusieurs modèles de communauté : une communauté de l'amour pour les jeunes cadets de famille, une communauté d'intellectuels éclairés, ou encore une communauté paysanne avec suppression de tout droit de propriété. ”

C'est toujours à partir de ses domaines ruraux qu'Hupay développe sa conception de vie en communauté. Un domaine est déjà en soi une communauté d'individus. Mais il est

régi par des liens de subordination. Hupay veut les rompre – avec tout de même un peu de paternalisme. En ses divers ouvrages, il conçoit plusieurs modèles de communauté : une communauté de l'amour pour les jeunes cadets de famille, une communauté d'intellectuels éclairés, ou encore une communauté paysanne

avec suppression de tout droit de propriété. On l'aura compris, les idées rousseauistes sont passées par là ! Et pour Hupay, il s'agit de tirer le meilleur de l'homme : « que ne ferai-je pas avec de la pâte humaine !¹³ » s'exclame t-il.

L'agriculture

Les préoccupations d'Hupay en matière d'agriculture montrent à quel point il considère que des efforts peuvent être réalisés pour optimiser les productions. Il est à l'affût de tous les ouvrages sur ce sujet. Pour lui, l'agriculture est le plus noble des arts et le plus important puisqu'elle permet de nourrir tous les hommes. Il fera d'ailleurs placer au-dessus de la porte principale de sa bastide du Puget une dédicace « à la Sainte Agriculture¹⁴ ».

L'élevage des bêtes, troupeaux et volailles fait partie de ses projets. Il déplore que son père ait tant négligé son ménage (au sens de ménagerie dans ses écrits). Ces préoccupations ne sont pas sans rappeler la vogue du retour à la nature qui incitera certains membres de la noblesse à se faire représenter en vendangeuse (Madame d'Albert de Bormes), ou encore en Flore (Madame de Gueidan¹⁵).

La bastide est aussi le lieu des expérimentations. Hupay y installera des moulins. Il aura même le projet d'y créer une saline. C'est aussi chez lui, à la campagne, qu'il essaiera d'inoculer lui-même ses enfants. Par ailleurs, la présence d'un dispensaire pour soigner les pauvres des environs tend à placer la bastide parmi les lieux d'accueil et d'assistance pour les paysans. C'est le centre de la vie communautaire.

.....
13 *Économie champêtre, op. cit.*

14 Cette inscription est notamment visible sur la gravure insérée dans son ouvrage, *Generalif. Maison patriarcale et champêtre*, Aix, 1790.

15 Ces deux portraits, Madame d'Albert de Bormes par Van Loo (Musée Granet, Inv. 880.1.12) et Madame de Gueidan en Flore par Largillière (Musée Granet, Inv. 880.1.8) font partie de la donation de la marquise de Gueidan au Musée Granet d'Aix.

Le modèle économique

La lecture des physiocrates a passionné Victor d'Hupay dans sa jeunesse. C'est en publiant *L'Ami des Hommes* en 1757 que Mirabeau père met en place les fondements physiocrates. Lui, Quesnay et quelques autres se définissent comme « philosophes économistes ». Ce n'est donc pas par hasard qu'Hupay rédige dès 1763 son *Économie champêtre*¹⁶. Il y détaille les revenus du domaine de Saint-Catherine et envisage de les accroître. Chaque action pour y parvenir y est numérotée et détaillée. Un tableau récapitulatif présente les bénéfices espérés¹⁷. Son objectif est clairement décrit

dans ce texte manuscrit : rien de moins que de devenir l'un des plus riches seigneurs du royaume. Il a dix-sept ans et ne rêve que de conquêtes. Néanmoins, cet enrichissement personnel ne demeure pas uniquement une démarche égoïste. Il s'intègre dans une vision plus large, visant à la création d'une communauté aux buts plus humanistes. En cela, il préfigure le principe de la main invisible d'Adam Smith.

Il préfigure le principe de la main invisible d'Adam Smith.”

Mais très vite, sa position se radicalisera et le conduira à prôner la renonciation à la propriété privée. En remettant en cause ce principe fondamental pour les Physiocrates, il se range dans le camp des rousseauistes.

En 1763, il cherche de nouveaux débouchés à sa bastide. Il envisage notamment d'y créer une fabrique de soie et d'installer des artisans sur sa terre. Il comprend également l'importance de trouver des débouchés à ses produits. Il souhaite ainsi créer une auberge lui permettant de vendre et de faire valoir ses productions. La terre de son oncle, Le Bout du Parc à La Tour d'Aigues, est tout proche de sa propriété de Sainte Catherine. C'est là qu'il compte réaliser

¹⁶ *Économie champêtre, op. cit.*

¹⁷ *Ibid.*

« son hôtellerie des délices¹⁸ ». La proximité de cette demeure avec le château de La Tour d'Aigues lui aurait assuré une clientèle fortunée et cosmopolite. Mais Hupay va évoluer et se confronter à la réalité. Débarrassé de la figure tutélaire de son père, il s'aperçoit de la difficulté de la tâche et, malgré ses efforts, les ressources de ses bastides ne seront toujours pas à la hauteur de ses espérances. Pourtant, pour lui, la bastide et son domaine agricole demeureront la bonne échelle, tant en matière de gouvernement qu'en matière d'économie.

Les projets communautaires

Les sources d'inspiration

Les influences de Hupay sont nombreuses. Il voue une véritable admiration à Rabelais et à son abbaye de Thélème. Comme lui, il se débarrasse de la recherche spirituelle et morale et entend faire le bonheur de l'humanité, ici-bas, maintenant. Outre ses lectures de Platon et de sa *République*, de Thomas More et de son *Utopie*, de l'abbé de Saint Pierre ou encore de Rousseau, il suit l'actualité littéraire de son temps et lit notamment les œuvres des philosophes. Il sera ainsi très marqué par la lecture du *Code de la Nature* (1755) de Morelly auquel il se réfère dans son *Projet de communauté philosophe*¹⁹. Dans cet ouvrage, Morelly dénonce la propriété privée et ébauche un projet de société que l'auteur lui-même juge irréalisable. Il fonde les principes d'une société communiste dont Hupay s'inspirera largement.

Dans les années 1770, Voltaire aura une véritable influence sur ses travaux. Néanmoins, le châtelain de Ferney n'est pas favorable à la mise en place de sociétés égalitaires qu'il juge néfastes, car irréalisables et porteuses de tensions entre les classes sociales. Il dénonce dans son *Essai sur les mœurs* l'influence des Jésuites au

18 *Économie champêtre*, op. cit.

19 *Projet de communauté philosophe*, op. cit.

Paraguay et des Frères Moraves auxquels Hupay est très attaché. Hupay aura également été impressionné par les *Lettres Persanes* de Montesquieu et plus précisément par l'épisode des Troglodytes, peuple décadent qui, décimé par la peste, se réorganise en une société égalitaire avec pour seul objectif l'intérêt commun. Il se retrouve également dans les idées de l'abbé Raynal qui reprend le mythe du bon sauvage et les idées rousseauistes, ce qui conduira en 1895 André Lichtenberger à voir en ce dernier « le plus bel exemple du socialisme sentimental de l'époque ».²⁰

Il convient également de citer les œuvres de Mably. Hupay est aussi un grand admirateur de Restif de la Bretonne. Les deux hommes partagent les mêmes références. Tous deux prônent la vie champêtre et sont fortement impressionnés par les communautés auvergnates. Hupay les évoque dès 1763-1768. Restif quant à lui y fait référence dans *Le Paysan perverti* en 1775. Quand Hupay écrit à Restif en 1785 en se déclarant « auteur communiste », ce dernier insère sa lettre dans *Les Contemporaines*²¹. Il demande à notre provençal de se référer à son projet détaillé dans *L'Andographe* en 1782, ouvrage dans lequel il se propose d'établir une communauté de biens et de moyens « en mettant tous les habitants de niveau : mêmes charges, mêmes obligations, non par famille, mais par personne, sans aucune différence ni distinction. Il se ferait un égal partage des terres »²². Hupay apprécie aussi les idées, notamment celles sur l'agriculture, de Sébastien Mercier (1740-1814), ami de Restif. Mercier a écrit, comme Hupay, qu'il faudrait s'inspirer de l'état monastique pour régénérer la société. Mais, comme Rousseau, Mercier ne croit pas que les principes égalitaires puissent être mis en pratique.

20 André Lichtenberger. *Le socialisme au XVIII^e siècle*. Paris, 1895. Cité par Albert Soboul, " Lumières, critique sociale et utopie " dans (Jacques Droz, dir.) *Histoire générale du Socialisme*. Paris, 1972, volume 1, p. 151.

21 Nicolas Restif de La Bretonne. *Les Contemporaines*. Tome XIX. Paris, 1785.

22 Nicolas Restif de La Bretonne. *L'Andographe*. La Haye, 1782.

Au niveau communautaire, Hupay est fortement influencé par la République des Guaranis au Paraguay. Dès la fin du XVI^e siècle, les pères jésuites avaient commencé à évangéliser les populations indiennes. Mais la haine tenace qu'éprouvaient les Indiens pour les envahisseurs espagnols les força à imaginer des communautés chrétiennes que les évangélistes protégeaient eux-mêmes des Espagnols. L'organisation de ces communautés se fondait sur une imitation du christianisme primitif. La propriété privée en était exclue et le travail favorisé. Hupay fut également en contact avec plusieurs communautés. Ainsi, il souhaita fixer sur ses terres²³ des couples issus de la communauté auvergnate des Quittard-Pinon. Néanmoins, aucun élément ne permet de confirmer si ce projet a été véritablement réalisé. Il fut également en contact avec les Moraves qui agréèrent son projet de vie en communauté. Après la parution de *Généralif, Maison patriarcale et champêtre*, ceux-ci écrivirent une lettre qu'Hupay cite dans un document manuscrit²⁴ :

Toute la communauté s'est prêtée d'un plein consentement et d'une voix unanime à accepter vos honnêtes propositions et cela dans la vue d'édifier, sinon la totalité, du moins une partie de ses Agriculteurs rapprochée de vous par l'événement et assez heureuse pour vivre sous vos yeux. Ce fut le résultat d'une assemblée générale que notre chef convoqua hier pour recevoir nos délibérations à cet égard. Quelques-uns de nos enfants déjà sortis de nos maisons, assez âgés et assez forts pour soutenir les travaux de l'agriculture, se sont même offerts de leur propre mouvement d'être les membres de cette petite Colonie. L'extravasion de quelques-uns de nos agriculteurs, n'a donc pas, comme vous voyez, présenté même d'obstacle à votre projet.

23 AD BDR. (Victor d'Hupay). *Vues patriotiques et religieuses*, manuscrit (après 1790).
Il y fait état d'un accord passé avec cette communauté pour accueillir les enfants surnuméraires qui en sont exilés.

24 *Vues patriotiques et religieuses*, op. cit.

Hupay fut aussi impressionné par le projet sectaire de vie campagnarde des Dumplers à Euphrate²⁵ en Pennsylvanie. Il s'agit des actuelles communautés de quakers.



Gravure représentant la bastide du Puget, issue de l'ouvrage de Victor d'Hupay, *Généralif. Maison patriarcale et champêtre*. Aix, de l'imprimerie de Pierre Joseph Calmen, 1790.

De la bastide à la communauté

En ses bastides, Hupay souhaite accueillir à temps plein certains de jeunes couples éclairés partageant ses idées rousseauistes. Le mode d'organisation d'un nouvel établissement est même prévu dans ses moindres détails dès son premier ouvrage, *Projet de Communauté Philosophe*

publié en 1777. Il y reviendra en 1779 avec sa *Maison de Réunion pour cette Communauté*, ainsi qu'avec *Généralif, Maison patriarcale et champêtre*, en 1790. Hupay enverra d'innombrables courriers à ses amis et connaissances, ainsi qu'aux personnes qu'il admire, afin de les convaincre de venir vivre au sein de la « communauté philosophe » tout d'abord.

À dix-neuf ans à peine, Hupay avait souhaité créer une société d'ermites en sa bastide de La Tour d'Aigues avec le soutien de l'archevêque d'Aix. Dans un texte demeuré manuscrit et daté de 1763, *Indicateur des tableaux des études de la Nature, porte-feuille du Peuple*²⁶, inspiré par l'œuvre de Bernardin de Saint Pierre, Hupay l'évoque :

²⁵ Les deux premiers ouvrages de Hupay ont d'ailleurs pour lieu d'impression « Euphrate, chez les associés frères Dumplers ».

²⁶ AD BDR. (Victor d'Hupay). *Indicateur des tableaux des Études de la Nature, Porte-Feuille du Peuple*, manuscrit.

La vie innocente et heureuse que mène une société de douze religieux agriculteurs dans mon voisinage, m'avait frappé dès ma première jeunesse, âge où le cœur s'adonne d'un amour entier aux traits de la nature, lorsqu'il n'est pas distrait de cette précieuse jouissance par une éducation qu'on appelle brillante.

Je compris dès lors, en comparant la belle idée que je voulais tranquillement au-dedans de moi – avec tout le mal que je trouvais répandu partout ailleurs que chez mes Frères de la Cavalerie²⁷ – que l'ordre seul et l'union pouvaient transformer cette terre d'horreur en un vrai paradis terrestre. Et je ne cessais plus, avec un cœur humain, de vouloir arranger sur un plan si juste le monde d'où je voyais la vertu reléguée dans les déserts.

Cette idée de communauté prend plusieurs formes chez Hupay. Dans sa première version, la plus utopiste (il n'a que dix-neuf ans), il s'agit d'une communauté de l'amour libre, véritable asile pour les

cadets de famille cantonnés à des charges militaires. Il envisage qu'une fois la ville créée et ses habitants formés à l'agriculture, la propriété privée pourrait y être abolie. Dans ce même texte, il propose – avec beaucoup de paternalisme – la suppression de la rémunération de ses domestiques, métayers et ouvriers, tout en s'engageant à leur garantir une vie agréable au sein de la communauté. Ce petit peuple d'une dizaine de personnes tout au plus sur

Cette idée de communauté prend plusieurs formes chez Hupay. Dans sa première version, il s'agit d'une communauté de l'amour libre, véritable asile pour les cadets de famille cantonnés à des charges militaires. ”

27 Il s'agit de la communauté de la Cavalerie à La Bastide des Jourdans, près de La Tour d'Aigues. A partir de 1706, son propriétaire, le président de Coriolis, loua à une communauté de frères ermites de Saint Hilaire ce lieu. Hupay le considère comme un exemple de vie en communauté.

sa terre de Sainte Catherine représente pour lui la part visible de ce peuple qu'il souhaite aider. C'est en développant ses idées sur l'économie réalisée en ne payant pas ses domestiques qu'Hupay développe son idée du communisme, une communauté de propriété au sein de laquelle l'argent est exclu. C'est ainsi qu'il songe à ne plus payer ses valets : sous couvert de religion, il entend les mettre « dans une douce voie de salut où ils n'aspiceront qu'aux récompenses éternelles »²⁸. C'est là pour lui le principe de ce qu'il nomme la « pierre philosophale »²⁹ : valoriser ses biens tout en établissant les premières bases d'une société égalitaire et d'un contrat social.

Dans le *Projet de Communauté Philosophe*, Hupay présente longuement l'aménagement d'une de ses propriétés, la bastide du Puget à Fuveau, où il entend vivre avec un petit groupe d'amis choisis, et évoque alors la mise en commun de leurs biens. Cette suppression de la propriété, il la pousse dans tous les domaines, prônant par exemple l'amour libre, afin de briser les chaînes du mariage³⁰. Et dans l'intention de prendre contact avec des postulants inconnus de lui, mais désireux de rejoindre sa communauté, il va jusqu'à passer une annonce sur la *Feuille hebdomadaire pour la ville de Marseille*³¹.

Dans l'administration de ses propriétés, Hupay cherche différents modèles universels propres à améliorer le gouvernement des hommes. Ainsi, il souhaite que ses voisins lui donnent leurs terres pour agrandir sa propriété. En contrepartie, il leur permettra, à eux et à leurs enfants, d'y vivre, d'y être nourris et d'y travailler. Cette mesure pourra être annulée si les voisins le souhaitent. Une autre

28 *Économie champêtre*, op. cit.

29 *Économie champêtre*, *ibid.*

30 Hupay évoque plusieurs fois la jouissance de sa personne (pour les femmes en particulier) et dénonce le mariage : « Voilà une institution la plus barbare qu'il faut détruire. Lorsqu'on fait des contrats, il ne faut point y stipuler la tyrannie. C'est un crime de les tenir et une honte de ne pas les résilier. » AD BDR. (Victor d'Hupay). Porte-Feuille du Peuple et desseins de peinture pour ma Maison de la Journée Heureuse, manuscrit. Vers 1800.

31 Il évoque cette parution dans son *Projet de communauté philosophe*, op. cit.

piste serait de former des paysans et artisans sur ses terres, de les associer au partage des récoltes et d'abandonner, petit à petit, la propriété de son domaine pour le mettre en communauté. Sa conception de cette vie communautariste évoluera avec les événements révolutionnaires. En 1790, dans ses *Vues patriotiques et religieuses*³²,

il décrit précisément l'établissement qu'il souhaite créer à La Tour d'Aigues.

En pleine Terreur, puis sous le Consulat, à une époque où les bases de l'État ne sont pas tout à fait déterminées, Hupay jugera l'époque propice à faire triompher son modèle de vie communautaire en sa bastide. ”

Il est intéressant de mettre en perspective les différentes appellations qu'Hupay donne à ses projets de communautés. Elles témoignent de l'évolution de sa pensée. En 1777, il parle de Maison de réunion pour la Communauté philosophe. Par ce terme, il entend mettre en application les idées des penseurs de son temps au sein d'une société choisie. En 1789, il évoque Generalif, mai-

son patriarcale et champêtre. Il existe bien peu de différence avec le projet initial de Communauté philosophe. Néanmoins, Hupay y laisse plus de place à ses idées personnelles. Generalif continue à s'adresser à ses semblables et non au peuple. Pourtant, dans ses *Vues patriotiques et religieuses* en 1790, il développe l'idée d'une communauté plus rustique, davantage axée sur la vie de ses laboureurs. Cela deviendra la Maison de la famille fraternelle³³.

Il évoluera encore fortement en la matière durant la Révolution. En pleine Terreur, puis sous le Consulat, à une époque où les bases de l'État ne sont pas tout à fait déterminées, Hupay jugera l'époque

32 *Vues patriotiques et religieuses, op. cit.*

33 Ce nouveau projet ne semble pas avoir fait l'objet d'une autre publication que celle de *Generalif, op. cit.*

propice à faire triompher son modèle de vie communautaire en sa bastide. Il préconise alors le développement de tels établissements en France. Quand, vers 1798, il lance l'idée de la Maison de la Journée Heureuse, il adopte les idées des théophilanthropes et développe le modèle d'une vie en communauté plus universelle et uniquement centrée sur le peuple. Le projet élitiste des années 1777 a laissé la place à une vision beaucoup plus universelle, fondée sur la liberté et l'égalité entre les sexes. Vers 1802 enfin, il évoque sa Ruche humaine ou abbaye de Thélème. Néanmoins, aucun texte explicatif sur ce nouveau projet communautaire ne nous est parvenu.

La disparition de la propriété privée : le projet communiste

Hupay est un enfant des Lumières. Il assure la transition entre celles-ci et l'héritage révolutionnaire de Babeuf. Hupay retrouve en ce

dernier un certain nombre de ses idées. Pourtant, il envisage le projet communiste comme l'état naturel de l'homme. Il doit donc s'imposer naturellement au sein d'une économie fondée sur une agriculture garantissant l'abondance des subsistances. C'est l'inverse pour Babeuf qui pense que le projet communiste est le modèle de vie le plus abouti et qu'il doit être imposé aux hommes, par la force si besoin est. Babeuf entend partager le peu de richesses disponibles entre tous les hommes. Hupay veut, quant à lui, développer les richesses. Ainsi, il

se nourrit de toutes ses influences et propose un modèle communiste qui trouve ses bases dans Rousseau et qui est plus nuancé que la vision violente prônée sous la Révolution.

C'est en présentant son *Projet de Communauté Philosophe* à Restif de la Bretonne dans un courrier de 1785 que Victor d'Hupay va

Victor d'Hupay va demeurer dans l'histoire des idées comme le premier auteur à employer le mot « communisme » dans son acception moderne. ”

demeurer dans l'histoire des idées comme le premier auteur à employer le mot « communisme » dans son acception moderne. Mais l'idée de communisme au sens de communauté de bien germait depuis longtemps dans l'esprit de Hupay. Évidemment la chute de l'Ancien Régime et la période de la Révolution vont favoriser l'idéal égalitaire et même l'idée communiste. C'est dans ses *Vues patriotiques et religieuses*³⁴ qu'Hupay développe l'idée d'une communauté de biens très aboutie puisqu'elle concerne toutes les classes sociales. Il y évoque Milton et y présente la mise en place d'une communauté paysanne et d'une communauté d'artisans, qui se confondent ensuite naturellement en une seule. Son principal objectif est alors la mise en place d'une société égalitaire sans argent.

Dans un manuscrit, *Esprit du gouvernement populaire et autres institutions de l'Alcoran Républicain*³⁵, le projet de Hupay s'est totalement transformé. Même s'il n'envisage pas que l'égalité des hommes prenne effet rapidement, il entend mener de front deux projets de communautés (l'une de paysans et l'autre de propriétaires). Mais son but est tout de même de fusionner les deux sociétés. Il oppose alors le règne de l'argent avec l'Âge d'or qui est celui de la « parfaite égalité du genre humain. » Même si Karl Marx n'a probablement pas eu connaissance des idées de Hupay, il n'en demeure pas moins que la vision d'un monde sans propriété de ce dernier précède les idées communistes et révolutionnaires de Babeuf qui, lui, était connu de Marx.

L'éducation

Si une importante partie de ses écrits fut consacrée à sa recherche d'un idéal communautaire, Hupay a consacré plusieurs ouvrages ou opuscules à l'éducation. À partir de la Révolution, cela sera même l'une de ses principales préoccupations. Il écrit à ce sujet à l'As-

34 Ce texte (*op.cit.*) resté manuscrit est facilement datable : il correspond au retour aux affaires de Necker au début de la Révolution.

35 AD BDR. (Victor d'Hupay). *Esprit du Gouvernement populaire et autres institutions de l'Alcoran républicain puisé dans le Contrat Social, les considérations sur la réforme de la Pologne ou Esprit du Père Gérard*. Manuscrit.

semblée Nationale et conçoit même un plan d'éducation nationale. Fait novateur, il souhaite également que les femmes accèdent à la connaissance et, qu'en tant que mères, elle puisse la transmettre à leurs enfants.

Avant de quitter Aix pour siéger aux États Généraux, Mirabeau reçut Hupay pour échanger avec lui sur la politique et sur ses idées concernant l'éducation. Dans son *Règlement d'éducation nationale mis sous les auspices de M. Bernardin de Saint Pierre*, Hupay mentionne qu'une autre rencontre était prévue :

En attendant, il faut néanmoins que je témoigne ma satisfaction de la conviction que me marquait autrefois Madame la Baronne de Staël, de mon talent à développer mon Plan, et du bon augure que m'en donna M. de Mirabeau, en m'invitant – après l'avoir lu au milieu de toutes les bagarres qui agitaient la Provence – à la veille de son départ pour l'Assemblée, à passer la moitié d'un jour avec lui pour en conférer, ce qui lui fut enfin absolument impossible.

L'éducation est pour Hupay la principale richesse de l'homme. La maison familiale est, selon lui, le lieu le plus approprié pour l'apprentissage de la vie. ”

L'éducation est pour Hupay la principale richesse de l'homme. La maison familiale est, selon lui, le lieu le plus approprié pour l'apprentissage de la vie. Il en témoigne dans son *Generalif*³⁶ :

Ainsi ma maison offre à mes enfants un modèle pour toute leur vie et chaque jour une image sensible de leurs devoirs. Mais elle est encore une école où ils étudient les principes de leur conduite. C'est autant au-dedans de la maison que dans

36 Musée Paul Arbaud, Aix. (Victor d'HUPAY). *Generalif. Maison patriarcale et champêtre*. Aix, 1789. Manuscrit. Ce manuscrit comporte des variantes par rapport à l'ouvrage imprimé du même nom, paru l'année suivante.

les terres qu'ils s'instruiraient de ce qu'il importe de connaître dans la vie, but d'une éducation sensée.

Deux principes auxquels il est très attaché l'expliquent : l'éducation patriarcale et l'éducation par l'expérimentation. Pour Hupay, l'éducation doit se faire au sein de la famille sous les auspices du père, au sein même du foyer. Par ailleurs, dès leur plus jeune âge, les enfants doivent être éduqués en expérimentant par eux-mêmes les différentes matières. L'expérimentation, largement prônée par Rousseau, s'appuie sur l'observation de la nature et du monde animal.

Jean de La Fontaine séduit tout particulièrement Hupay qui voit dans les *Fables* autant d'exemples illustrant les meilleures pensées et les conduites vertueuses. En sa bastide de La Tour d'Aigues, il fera d'ailleurs décorer les murs d'un salon de fresques représentant des animaux (singes, perroquets,...). La nature et son bestiaire envahissent la demeure et ne se limitent plus au jardin.

Dans son *Règlement d'éducation nationale mis sous les auspices de M. Bernardin de Saint Pierre* publié en 1790³⁷, Hupay reproduit une lettre qu'il adresse le 4 décembre 1789 de Fuveau à Volney, alors secrétaire de l'Assemblée Nationale :

Oui, Messieurs, il faut que le génie soit aussi libre pour naître que pour produire, comme il faut que les Citoyens pour vivre ne soient pas enchaînés, vous avez brisé les chaînes du Peuple, vous devez enfoncer les barrières cruelles des Collèges. Et je vous demande de rendre leurs infortunés Élèves à la Nature leur mère, par une Institution qu'elle seule aura dictée, et non ceux qui ont eu intérêt de profiter jusqu'ici de l'abrutissement des Citoyens et de leur aveuglement.

37 Victor d'HUPAY. *Règlement d'Education Nationale*, op. cit., p. XV-XVIII et p 12. L'ouvrage est imprimé comme étant paru en 1789. Mais, il comprend notamment la réaction à la lettre de M. de Volney datée de février 1790.

La réponse de Volney sera cinglante. Les idées de Hupay sont très mal reçues. La lettre de réponse est datée du 27 février 1790 :

Vos Intentions sont dignes d'éloges, mais je ne puis être d'accord avec vous sur l'exécution ni sur les sujets de votre enseignement. En tout cela je vois beaucoup de choses inutiles et même nuisibles, et je n'y trouve point la chose importante, la science usuelle des choses journalières et triviales dont tout le monde veut parler, et que bien peu de gens savent.

À la réception de cette lettre, Hupay consacre tout son ouvrage à démentir la lettre du député :

Il est heureux pour mon plan et pour moi-même, que M. de Volney l'ait traité d'inutile et de nuisible, parce que cela m'a donné lieu de considérer toute son utilité et son avantage, non seulement pour la Jeunesse, mais même pour les hommes, car si l'instruction est nécessaire à tous, il est du caractère d'une Éducation nationale de pouvoir s'adresser à tous les âges.

Mais ce qui touche le plus Hupay, c'est que Bernardin de Saint Pierre reprenne l'une de ses idées : « L'éducation doit être le plus ingénieux des Arts puisqu'elle les renferme tous »³⁸. Dans son *Modèle d'Éducation privée et publique* (1793), Hupay imprime l'extrait d'une lettre que lui a adressée Stanislas de Girardin, ami de Rousseau, président de l'Assemblée Nationale. Il la reproduit encore en 1807 dans *Détails de la Méthode mécanique* :

Les éloges que Mirabeau et Bernardin de Saint-Pierre ont faits de votre Règlement sur l'Éducation Nationale m'avaient prévenu en faveur de votre second ouvrage, mis à la portée des mères, et sa lecture m'a inspiré d'autant plus d'intérêt qu'on y retrouve partout l'application des principes de l'im-

.....
 38 *Règlement d'Éducation Nationale, op. cit.*, p 21.

mortel Jean Jacques. Aussi je ne doute pas que l'Assemblée Nationale ne s'empresse d'applaudir à votre civisme et aux lumières dont votre ouvrage est le fruit. Son comité d'instruction publique l'engagera sans doute à adopter celles de vos vues qui lui paraissent propices à être dans le système d'éducation qu'elle se propose d'établir incessamment³⁹.

Méthode mécanique

Pour Hupay, tout savoir doit être présenté de la façon la plus simple pour être dupliqué aisément. C'est pour cette raison qu'il entend mettre en place des méthodes mécaniques pour développer toutes les formes de savoir, des plus simples aux plus sophistiquées. Dès

lors avec lui, tout devient mécanique : les sciences les plus ardues, les arts les plus nobles comme les plus manuels. Cette démarche n'est pas isolée : le XVIII^e siècle est à la recherche des mécanismes, *L'Encyclopédie* de Diderot en témoigne. Les philosophes, les pédagogues, les scientifiques de l'époque traduisent toutes leurs découvertes par des mécaniques dont ils détaillent les rouages. Les

Tout savoir peut être modélisé – et doit obligatoirement l'être – pour être partagé et appliqué par chacun. ”

figures des ouvrages de Belidor ou les automates de Vaucanson sont représentatifs de cet attrait pour la chose mécanique. Cette fascination est aussi visible sous la plume de Boyer d'Argens, qui dans sa *Thérèse philosophe*, détaille les rouages du désir et de l'amour.

Ainsi, avec Hupay, tout est disséqué, tout est mécanisé. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard s'il utilise si souvent cette notion de méthode mécanique. Pour lui, tout savoir peut être modélisé – et doit obliga-

³⁹ Victor d'Hupay, *Détails de la méthode mécanique d'éducation nationale, domestique et populaire*, op. cit., p. 49.

toirement l'être – pour être partagé et appliqué par chacun. Cette notion de mécanique au XVIII^e siècle est aussi révolutionnaire que le fut le numérique au début de notre siècle.

Le pensionnat d'éducation champêtre

Sous la Révolution, Hupay souhaite mettre en place rapidement des écoles et pensionnats dans les institutions religieuses désaffectées, ou dans les anciens châteaux à la disposition de la Nation. C'est une idée qu'il avait déjà développée auparavant pour avoir vu de nombreux édifices abandonnés (et notamment le couvent du Revest, voisin de sa propriété de La Tour d'Aigues). Il détaille les principes d'administration de ces établissements directement gérés par les pères des élèves. Dans *Modèle d'Éducation Privée et publique ou Principes de J.J.*⁴⁰, il envisage la création de deux types d'école par les communes. L'une d'entre elles serait destinée aux enfants dont les parents ne peuvent eux-mêmes assurer l'éducation, et l'autre s'adresserait aux enfants pauvres. Un autre de ses projets concerne la création d'un « Pensionnat d'éducation champêtre et Républicain » en sa bastide de Fuveau. Cet établissement se présente sous la forme d'une école d'agriculture :

Pour répandre ces vues philosophiques et républicaines, je propose à des pères de famille qui voudraient y concourir par leurs enfants, de former pour quelques-uns âgés de quinze ans une école d'Agriculture pratique et théorique sous l'inspection d'un excellent jardinier que j'ai. Par-là, je donnerai à mes enfants des frères, des amis et des émules dans le premier comme le plus utile et le plus agréable des arts et dans l'étude des autres, en suivant ma Méthode mécanique, non moins nécessaire à former des bons et parfaits citoyens, puisque les agriculteurs seraient trop heureux, comme dit Virgile, s'ils en étaient instruits⁴¹.

.....
40 Victor d'Hupay. *Modèle d'Éducation privée et publique* ou principes de Jean-Jacques sur la Réformation de la Pologne, touchant l'éducation, appliqué au Règlement d'éducation nationale par *des jeux d'initiation des Arts*. Fuveau, 1793, p. 6.

41 Musée Paul Arbaud, Aix. (Victor d'Hupay). *L'Alcoran du genre humain, dédié aux Quatre nations, nos voisins et à la république de Genève* (début 1795). Manuscrit.

Les jeux de société ou jeux artistes

Hupay prône une méthode mécanique d'éducation. Pour lui, elle se conçoit sous la forme de jeux facilement diffusables. Dans *Generalif*⁴², Hupay indique : « L'enfant instruit (...) en manière de jeux les apprend sans ennui et sans contrainte ». Dans *Vues patriotiques et religieuses*⁴³, Hupay évoque – avant la publication de son *Règlement d'Éducation nationale* – l'idée de représenter un certain nombre d'objets qu'il a perfectionnés afin de rendre tous ces instruments connus du plus grand nombre.

*Citoyens, frères et amis, il ne me faut qu'un graveur, un peintre sculpteur, un luthier, un menuisier, un tourneur, pour vous procurer tous ces plaisirs et ces avantages dans un mois*⁴⁴.

En 1803, il tente encore de faire réaliser son projet de jeu mécanique. Il envisage même de le faire financer par la franc-maçonnerie. C'est l'une des rares fois où Hupay fait référence à cette société à laquelle il ne semble avoir jamais adhéré. Très vite, il complète son projet et n'aura de cesse de le perfectionner jusqu'en 1808 au moins. Il le nomme Jeux Artistes et souhaite le faire réaliser par l'État. Ces jeux utilisant des figures gravées, il fera d'ailleurs appel aux aixois Mille, fabricant d'objets scientifiques, Ramel, peintre et sculpteur, et Reinaud, graveur. Pour cette raison, il sollicitera à de multiples reprises des subventions auprès du Gouvernement français, allant jusqu'à apostropher l'Empereur.

La religion

Hupay est profondément croyant. Très jeune, il est admiratif des ordres monastiques. À proximité de la bastide familiale de Sainte Catherine, l'ancien couvent du Revest est presque désaffecté. Dans son *Économie champêtre*, il souhaite avoir l'autorisation de pouvoir

42 *Generalif. Maison patriarcale et champêtre, op. cit.*

43 *Vues patriotiques et religieuses, op. cit.*

44 Ibid.. L'idée est partagée par l'Abbé Raynal qui l'évoque en 1790 auprès d'Arthur Young venu lui rendre visite à Marseille.

faire dire des messes dans la chapelle. Dans une note postérieure, il avoue ne plus accorder beaucoup d'importance à la messe et entend plutôt disposer d'un moine qui lui servirait de secrétaire :

Les commodités de l'âme, ah ! Ah ! Comme je l'entendais assez bien différemment d'aujourd'hui que je n'entends la messe que pour satisfaire au préjugé. C'est pour cela aussi que je rechercherai sinon de ne pas avoir la messe toute l'année, pour ne pas être forcé de l'aller entendre à La Tour d'Aigues. J'aurai un moine de bonne foi, c'est à dire bien simple, qui me servira de secrétaire, me fera mes lectures en prières et m'expédiera une messe tous les dimanches⁴⁵.

En 1789, dans *Exhortations sur la Vertu et la Religion*, Hupay décortique les mécanismes qui mènent l'homme vers la religion et qui la lui rendent si nécessaire. Il se livre presque à une analyse psychanalytique de la nature humaine. Il évoque la consolation qu'apporte aux hommes la religion face à un monde aux inégalités multiples, tout en dénonçant la dévotion et son caractère ostentatoire. Pour lui, la vraie religion est plus simple et se pratique à l'abri des regards.

Il prône une religion universelle et entend trouver dans les quatre principales religions du monde des exemples à suivre. ”

Pour mieux comprendre la vision religieuse d'Hupay, il est nécessaire d'en apprécier l'universalité. Il ne faut pas la chercher dans les démonstrations de piété et de dévotion, mais plutôt dans la vertu, l'honnêteté et l'exemplarité. Hupay entend simplement se rapprocher des sources de la religion.

Vers une religion universelle

Hupay ne renonce pas à la religion, même pendant la Révolution. Vers 1789, quand il écrit la description de

.....
45 AD BDR. (Victor d'Hupay). Note manuscrite non datée.

Generalif, il détaille l'organisation de sa chapelle. Il choisit pour saint patron Benoit Joseph Labre (1748-83), qui vécut dans la mendicité et qui appartenait à l'ordre des franciscains. Ce n'est pas un hasard si Hupay prend l'un de ses contemporains en exemple de dévotion et de vertu.

Il prône dès lors une religion universelle et entend trouver dans les quatre principales religions du monde des exemples à suivre. Pour cette raison, il dispose en sa chapelle des tableaux représentant Moïse, Jésus Christ, Confucius et Mahomet. Dans un même élan, il s'inspire du Coran pour nommer son ouvrage *l'Alcoran du Genre humain*. Même s'il ne porte pas dans son cœur Mahomet, il est fortement influencé par la culture arabe⁴⁶.

Quand Hupay évoque la religion, il fait référence aux exemples de la Bible. Il apprécie la conception morave qui repose sur un culte familial. Hupay vivra difficilement la suppression de la pratique religieuse sous la Révolution. Il a perçu son importance pour le peuple : elle l'aide à surmonter ses souffrances et lui fournit une direction à suivre, un idéal à atteindre.

*La Religion concourt au maintien de l'ordre public par des moyens absolument distincts de ceux du Gouvernement, car ce n'est pas aux actions, c'est encore aux sentiments qu'elle commande, et c'est avec les erreurs et les penchants de chaque homme en particulier qu'elle cherche à combattre. La religion en montrant la divinité présente à toutes les déterminations les plus secrètes, exerce une autorité habituelle sur les consciences*⁴⁷.

Hupay essaiera dans *Doctrine, exemples et prières de la Bible* d'utiliser les textes sacrés pour en tirer des exemples de vie ver-

46 Il nomme sa bastide du Puget « Generalif » en référence au palais d'été du Calife à Grenade.

47 Musée Paul Arbaud, Aix. (Victor d'Hupay). *Exhortations sur la vertu et la religion, tirées d'un ouvrage d'opinion religieuse de Necker*. Manuscrit non daté (1789).

tueuse. En 1795, dans son *Alcoran*, il évoque encore la religion catholique. À partir de 1797, il se laisse séduire par la théophilantropie⁴⁸, culte autorisé qu'il juge d'autant plus attrayant qu'il

se fonde sur la proximité avec la nature dans un cadre familial. En 1802, il publie un *Catéchisme et bréviaire pour tous les cultes, ou la religion universelle*, puis, l'année suivante, *Les Deux Tables de la loi*⁴⁹. Il signe ce dernier ouvrage Moïse-Platon-Jésus-Pline Dhupay. Avec le retour du culte, Hupay reste fidèle à ses positions du début de la Révolution : une religion universelle fondée sur l'humain.

Hupay pense que la religion est la première des consolations à l'inégalité des peuples. C'est à eux qu'elle s'adresse en priorité. Il va même plus loin. Pour lui, la religion est le principal lien commun à tous. ”

Hupay entend dépoussiérer les interprétations des Évangiles pour en retrouver les préceptes fondamentaux et s'en servir dans ses projets d'éducation. Dans son manuscrit *Exhortations*

sur la Vertu et la Religion (1789), Hupay se livre à un exercice de philosophie morale. L'ouvrage comprend un exemple de la vie vertueuse de Necker qui quitta les affaires à cette époque.

Hupay pense que la religion est la première des consolations à l'inégalité des peuples. C'est à eux qu'elle s'adresse en priorité. Il va même plus loin. Pour lui, la religion est le principal lien commun à tous. Il est aussi le seul qui met sur un pied d'égalité le pauvre

48 Système philosophique et religieux d'inspiration déiste qui fut à la mode entre 1796 et 1801 et s'opposa au catholicisme. C'est principalement dans ses manuscrits non destinés à la publication, tel que *Mon journal politique, historique et littéraire*, que Hupay se réfère à ce système qui correspond bien à la vision que lui et certains penseurs de son temps se font de la religion : non un ensemble de dogmes, de pratiques de dévotion ou d'enjeux métaphysiques, mais une source d'exemples concrets.

49 Moïse-Platon-Jésus-Pline d'Hupay (Victor d'HUPAY). *Les Deux Tables de la loi dans celles d'un abrégé de la Bible et d'un choix des lettres de Pline*. Seconde partie de la Méthode mécanique d'éducation. Aix, an XI.

et le riche, le noble et le manant. Dès lors, la religion revêt un rôle social et lisse les inégalités.

Hupay précurseur du romantisme

Hupay est fortement influencé par les idées rousseauistes. Il vante l'exemple de l'ermite d'Ermenonville. Tous deux remettront en cause la propriété privée. Dans la plupart de ses textes, les références au philosophe sont explicites. Il s'emploie à mettre en pratique les principes que ce dernier avait édictés : « c'est ainsi que l'on rend la philosophie utile », affirme-t-il dans une note manuscrite⁵⁰.

Outre les idées sociales, Hupay sera, comme Rousseau, un précurseur du romantisme. Il a été profondément influencé par *Le Paradis Perdu* de Milton et lit de nombreux romans anglais dont certains ont d'ailleurs été traduits en français par son ami Peyron, diplomate, frère du peintre aixois. C'est dans cet esprit d'avant-garde qu'Hupay décrit plusieurs endroits, et notamment sa propriété. Pour lui, le jardin est indissociable du sentiment. C'est le lieu où l'âme s'élève, où la nature cohabite avec l'homme. À travers l'idéal d'une vie champêtre, Hupay loue à la fois l'agriculture, le jardin qui met en scène les paysages pittoresques, et la nature sauvage et sublime qui émeut et soulève cœur :

Ma Maison Patriarcale est à une lieue de la ville. Elle se trouve au bout d'un agréable vallon où serpentent en même temps une rivière⁵¹ bordée de prairies et de bocages, et une grande route accompagnée d'une infinité de guinguettes. À l'extrémité du vallon sont deux passages pittoresques entre des rochers, l'un par l'horreur de leur entassement et le fracas des eaux qui y roulent, triste image de la ville que l'on quitte, l'autre est un vaste portail formé par les rochers d'où l'on découvre l'horizon de Generalif⁵².

50 AD BDR. (Victor d'Hupay). Note manuscrite non datée.

51 La rivière de l'Arc se situe au nord de la bastide du Puget.

52 Victor d'Hupay. *Generalif. Maison patriarcale et champêtre*. Aix, 1790, p. 10.

Évoquant ainsi le pittoresque, le fracas et l'horreur d'un paysage vallonné et rocheux, Hupay décrit alors, sans le nommer, l'archétype du paysage romantique. C'est celui que représentera son contemporain, le peintre Jean-Antoine Constantin, dit Constantin d'Aix, au travers d'orages effroyables terrassant les hommes, ou encore en fixant au lavis les paysages les plus sauvages et les plus inquiétants de Provence. Dans sa fameuse lettre à Restif, il évoque cet esprit romantique : « je n'ai cessé d'être possédé comme le bon ami de Saint-Evremond (...) de ces sortes de pensées qui sont autant délicieuses qu'elles sont accompagnées de tristesse »⁵³. Toujours actif sous l'Empire, on retrouve Hupay physiquement diminué au retour des Bourbons. Il décède en 1818 à Fuveau dans sa bastide du Puget.

Sa vie durant, Hupay aura publié ses réflexions et ses conclusions sur le monde qui l'entoure. De ses expériences, il aura tiré des enseignements qu'il aura voulus universels. Sa vision ne fut en rien conformiste. D'une insatiable curiosité, doté d'un grand don d'observation, il sut identifier, dès ses premiers écrits de 1763, les ruptures que d'autres ne voyaient pas. Il parvint ainsi à identifier les principales évolutions de la société, présentant même à la fin de sa vie l'essor de l'industrie qu'il décrivit comme un art nouveau appelé à remplacer la « Sainte Agriculture ».

Du romantisme au communisme en passant par la condition des femmes, l'évolution des mœurs, les mécanismes de solidarité, ou encore la protection de l'environnement, Victor d'Hupay fut de toutes les avant-gardes. Un seul but le motivait : le bonheur de l'humanité et de chacun en particulier. Il demeura à la fois soucieux du bien commun et de l'épanouissement de chacun, notamment grâce à l'éducation. En cela, il établit les bases d'un « communisme sentimental ».

.....
 53 *Les Contemporaines*. Tome XIX.

À la fin de ses *Détails de la méthode mécanique d'éducation nationale*⁵⁴ en 1807, Hupay publie une sorte de testament, le « Testament d'Eudamidas⁵⁵ » :

Je voue à la présence de NAPOLEON LE GRAND, l'activité dont j'avais eu besoin pour exécuter cette Méthode d'Éducation, et un pilier qui m'a été ôté avec les forces, par un accident de légère paralysie, au moment où on finissait cet ouvrage. C'est peut-être parce qu'elle surpassait les forces d'un seul homme, et qu'elle ne m'aurait pas laissé le temps nécessaire à un homme de mon âge, pour travailler à la grande affaire de mon salut, et mettre en ordre mes autres plans pour le bien de mes sentiments (...).

Puisse ALEXANDRE premier, qui est devenu l'ami de NAPOLEON LE GRAND, en adaptant ma Méthode Mécanique, nous faire des amis et des frères de tous ses sujets jusqu'au bout de l'univers et surtout dans la Sibérie et le Kamtchatka où il ne peut point y avoir de collègues.

N'est-il pas surprenant que le premier utilisateur du mot communisme au sens moderne du terme ait pu, dès 1807, ainsi envisager et souhaiter une société de frères en Russie ?

54 *Détails de la méthode mécanique d'éducation nationale, domestique et populaire*, op. cit., p. 63.

55 Hupay fait sans doute allusion à une toile de Nicolas Poussin représentant Eudamidas à l'agonie, entouré de ses amis et serviteurs.

Notes de lecture

LES FURTIFS, DE ALAIN DAMASIO

Michel PAYEN



Imaginons que les maîtres du *Big data* aient réussi à mettre la main sur la société, que toute vie privée ait disparu sauf pour quelques marginaux pistés par les milices des nouveaux maîtres du monde, que l'espace public ait été presque totalement privatisé, que les villes soient devenues la propriété de ceux à qui plus rien n'échappe, que les humains dans leur immense majorité acceptent ce monde dans

lequel, en échange de toute l'information qui les concerne, même la plus intime, ils reçoivent, en réalité virtuelle, tout ce dont ils rêvent, qu'ainsi, asservis par l'assouvissement de leurs fantasmes, ils continuent d'exister dans une béatitude où ils s'enferment, cessant de communiquer, cessant toute vie sociale, dans une pseudo existence...

À la volée, j'ai observé les gens [...] qui soliloquaient avec leur intelligence de compagnie. Tous ces citoyens couverts d'ubijoux, [...] ces filles parées de bracelets où elles stockent en dur leur vie numérique, avec leur piercing discret aux narines qui est devenu la norme pour le micro intégré [...]

Et tous, naturellement mariés aux nuages (de données) par leur bague, tous utilisant leur paume ou leur peau comme surface d'inscription ou d'écran, tous considérant leur corps comme une interface native : les doigts pour tracer, pointer ou signer, les gestes pour activer, les boucles d'oreilles pour écouter et s'isoler du bruit et les narines, donc, pour parler. Oui, la technologie s'est rapprochée de nous, elle s'est faite enveloppe, second corps et seconde peau [...] Il s'en dégage [...] quelque chose d'élégant et même de soyeux : une manière d'humanité enclose, certes, sphérique et centripète dans son rapport aux choses, mais qui aurait résolu la violence de la sursollicitation propre à la densité excessive des villes par un filtrage subtil, un tango d'esquive numérique et d'évitement chrysalide, le tout avec le bouclier ténu de simples bijoux, et pour seule armure, l'épaisseur ridicule de l'overskin.

Dans cette société qui réalise la transparence absolue des êtres humains, une espèce animale a été découverte, une espèce jusqu'alors inconnue car justement échappant à toute observation directe. Ces animaux ont été nommés « furtifs ». Ils représentent ce que les nouveaux maîtres du monde exècrent le plus : ce qui échappe au big data et dont, partant, on ne peut s'assurer la maîtrise. Un escadron spécialisé dans la chasse aux furtifs a été créé. Il faut en capturer des spécimens vivants pour pénétrer le secret de leur invisibilité. Le problème, c'est que dès qu'ils sont vus, ils se « céramisent », échappant alors à l'observation biologique. Ils se créent ainsi un refuge minéral qui soustrait le vivant à la vue et préserve sa liberté, afin d'échapper à l'emprise que donnent la connaissance indiscreète et l'exploration irrespectueuse d'une intimité violée, une emprise qui détruit l'essence du vivant.

Le vivant... Le vivant n'est pas une propriété, un bien qu'on pourrait acquérir, protéger. C'est un milieu. C'est un champ qui nous traverse dans lequel nous sommes immergés, fondus ou électrisés. Si bien que, s'il existe une éthique, en tant qu'être humain, c'est d'être digne de ce don sublime d'être

vivant et d'en incarner, d'en déployer, autant que faire se peut, les puissances. [...]

Nos puissances de vivre relèvent d'un art de la rencontre qui est déjà, en soi, une politique, celle de l'écoute et de l'accueil, de l'hospitalité aux nymphes qui surgissent. C'est la capacité à se tenir debout dans l'ouvert, dans ce qu'on pourrait baptiser le rouge ouvert, un champ d'intensité vibratile et frémissant, attentif et vigile. [...]

Peut-être n'est-il qu'une seule révolte, au fond, contre les parties mortes en nous, cette mort active dans nos perceptions saturées, nos pensées qu'on utilise, nos sensations éteintes : être du vif, relever du vif.

Ce long récit est non seulement un plaidoyer en faveur de la limitation de l'effraction de l'intime, mais aussi un long réquisitoire contre l'uniformisation totalitaire. ”

L'idée du « furtif » est issue de la physique quantique : en observant un événement, nous le modifions. C'est ce qu'exprima en 1927 Heisenberg dans ce qu'on appelle « principe d'incertitude » ou « principe d'indétermination », quoique les physiciens parlent davantage des relations d'incertitude, ou des inégalités de Heisenberg, car il s'agit d'une inégalité portant sur des grandeurs physiques qui ne commutent pas de telle sorte qu'il

est impossible de déterminer, pour une particule donnée, à la fois sa vitesse et sa position comme les lois de Newton le permettent pour un astre. Alain Damasio applique ce principe aux furtifs qui, dès qu'ils sont observés, se figent sur place (leur position), mais cessent d'être actifs (leur vitesse).

Equipé d'un matériel de détection ultra sophistiqué, l'escadron des chasseurs de furtifs apparaît dès le premier chapitre ouvrant ainsi le roman sur sa problématique profonde : dans le monde tel qu'il évolue technologiquement, quelles échappatoires s'offrent-elles à la résistance contre la disparition de la vie privée, de l'ipséité, de la vie profonde en soi-même, de l'inaliénable ? Comment échapper à la surveillance permanente et à l'inquisition ? Le roman développe deux intrigues conjointes qui s'interpénètrent et interfèrent : celle d'un couple à la recherche de leur petite fille disparue, donc devenue inobservable, et celle de l'organisation de la résistance au big data et à la transparence, l'histoire de ceux qui rêvent d'invisibilité, crime majeur dans cette société dont le maître est l'œil ou l'oreille auxquels aucune donnée ne doit échapper.

Ce long récit (688 pages) est non seulement un plaidoyer en faveur de la limitation de l'effraction de l'intime, mais aussi un long réquisitoire contre l'uniformisation totalitaire. L'histoire racontée développe ainsi l'organisation d'une révolte contre l'effraction et le vol des consciences, dans la plus grande liberté et dans le respect le plus total des particularités de chacun, position qui s'oppose radicalement à la pensée totalitaire. Et les choix stylistiques opérés dans la conduite de la narration réussissent à faire oublier l'auteur derrière la variété des styles et des langues employés par les différents personnages, effet renforcé par l'utilisation de signes particuliers inclus dans l'écriture pour indiquer qui parle. Car la parole, le mot, sont ce qui importe, le véhicule primordial de l'échange. C'est, bien sûr, évident pour l'écrivain qui n'a que les mots et les histoires qu'il raconte pour dire les hommes, le monde et la vie. Au point, même de rêver une langue universelle qui serait moins artificielle que l'esperanto.

En tout état de cause, chaque personnage, dans ce roman, a sa langue propre, son style propre, qui l'identifie plus sûrement encore que ne ferait une image : le chasseur de furtif d'origine argentine et qui parle un sabir espagnolisant, le jeune zonard s'exprimant dans une langue très imagée, argotique et cryptée, la petite fille disparue et enfin retrouvée qui parle de plus en plus furtif, langue

totale­ment inven­tée, véhi­cule d'échan­ges forgeant peu à peu la nou­velle hu­ma­ni­té, une hu­ma­ni­té à la fois re­trou­vée et re­con­struite sur la base de va­leurs fon­da­men­ta­le­ment hu­ma­ines re­vivifiées.

Alain Da­ma­sio est un des quel­ques meil­leu­rs au­teurs mon­diaux de sci­ence fic­tion. Au­teur rare (15 ans sé­pa­rent ce ro­man du pré­cé­dent, *La Horde du contrevent*, 2004, for­mi­dable suc­cès de li­brairie avec 160 000 ex­em­plaires ven­dus), à l'écri­ture très tra­vail­lée, hau­te­ment éla­bo­rée, il re­prend et ap­pro­fon­dit ici des thè­mes dé­jà abor­dés dans son pre­mier ro­man, *La Zone du Dehors* (1999), in­spiré de la pen­sée de Fou­cault et De­leu­ze. Li­ber­taire, en­ga­gé dans la ZAD Notre-Dame des Lan­des et en fa­veur du mou­ve­ment des Gi­lets jaunes, il ne peut, néan­moins, dans *Les Furtifs*, faire l'im­pas­se sur la né­ces­si­té d'une or­ga­ni­sa­tion dans la ré­volte qu'il dé­crit, tentant, alors, de con­cilier li­ber­té in­di­vi­duelle et mou­ve­ment de masse, re­fus de toute sou­mis­sion et vo­lonté d'aboutir. Gageure ?

200

spirale > **Les Furtifs**, de Alain Damasio

spirale

HUMANISME ET PROSPECTIVE

**La sublimation :
paradoxes et
limites d'une
élévation**

// Jacques Samouelian

**Le chemin de tous
les possibles,
retrouver le désir
d'apprendre grâce
à l'art**

// Danièle Fouache

**L'art dans l'école.
La décoration des
parloirs du lycée
Janson-de-Sailly**

// Danielle Lecoq,
avec Michel Payen

Prix : 10 €