

Mai 2020 - Numéro 6

La Fugue

L'ART

« L'art est la signature de l'homme » G. K. Chesterton

ENTRETIEN EXCLUSIF
AVEC CLAUDE AGUTTES, P.13



- 3 **HISTOIRE** La rencontre de l'Art et du pouvoir
- 5 **LITTÉRATURE** Art ou artifice, Huysmans à rebours de la réalité
- 8 **HISTOIRE DE L'ART** *Les Noces de Cana* sont à la fête
- 11 **PHILOSOPHIE** L'art pour l'art
- 13 **ÉCONOMIE** Claude Aguttes : « *Le marché de l'art est très bon en France.* »
- 16 **NOS COUPS DE CŒUR...**

RÉDACTION



HISTOIRE

Hervé de Valous
Cofondateur
Rédacteur



PHILOSOPHIE

Alban Smith
Cofondateur
Rédacteur



ACTUALITÉ - ÉCONOMIE

Arthus Bonaguil
Rédacteur



LITTÉRATURE

Ombeline Chabridon
Rédactrice



HISTOIRE DE L'ART

Olivia Jan
Rédactrice



ACTUALITÉ

Jean LB
Rédacteur



Aliénor Brochot
Secrétaire de rédaction



Pauline Doutrebente
Responsable communication

Ont également collaboré à ce numéro : notre fidèle **Ysende Debras** et **Marguerite Mendes**.

HISTOIRE

LA RENCONTRE DE L'ART ET DU POUVOIR

PAR HERVÉ DE VALOUS

En matière de pouvoir, tout est bon pour s'assurer d'une quelconque hégémonie, que cela soit par les armes ou par les arts. La vieille recette de l'*hard* et du *soft power* n'a pas fini de faire parler d'elle.

L'offensive italienne

Le royaume de France sort tant bien que mal de la guerre de Cent Ans dans les années 1450. Il est épuisé et exsangue et pourtant c'est de son sein qu'a jailli l'une des formes les plus parfaites de l'art, incarnée dans la célèbre Notre-Dame de Paris. L'art français, puisque c'est son nom, a rayonné à travers l'Occident durant toute l'époque médiévale. Cependant, dans la péninsule italienne, une révolution culturelle s'opère au tournant du XIV^{ème} siècle. La redécouverte de l'Antiquité offre un second souffle au berceau de la civilisation occidentale. De Naples à Milan, toutes les principautés, toutes les républiques songent à symboliser leur puissance économique et financière par des politiques artistiques audacieuses. De façon spontanée mais aussi pour faire face à la domination française, l'Italie se couvre de monuments et d'œuvres d'art dont l'inspiration vient tout droit de la Rome antique. À titre d'exemple, Florence ordonne à l'artiste Brunelleschi d'ornez la cathédrale *Santa Maria del Fiore*, d'une gigantesque coupole haute de 53 mètres. Les Italiens toisent de haut « l'art gothique » des barbares du Nord : la mode est désormais à l'antique. Ce sont eux qui possèdent les plus grands artistes du temps qui vaquent de Florence à Milan, en passant par Rome et Venise. Paolo Uccello, Fra Angelico, Léonard de Vinci, Raphaël ou encore Michel-Ange. La victoire la plus manifeste de cette Renaissance italienne est son exportation dans toute l'Europe du fait des guerres d'Italie. Charles Quint et François I^{er} seront des princes de la Renaissance uniquement

du fait de leurs contacts répétés avec cette péninsule. L'effervescence

artistique italienne est due, tant aux artistes et aux humanistes eux-mêmes, qu'aux puissances politiques qui fournissent argent et protection à ces derniers. Ce sont les familles comme celles des Médicis, des Sforza, ou bien évidemment des papes qui permettent cette merveilleuse éclosion : l'Europe allait se vêtir à l'italienne.

« La politique de la gloire »

C'est l'histoire d'un roi danseur, acteur de théâtre et même amateur de jardinage : Louis XIV. C'est sous son règne que le monde entier peut reconnaître l'association parfaite du pouvoir et de l'art. Le classicisme, encouragé par la forme la plus aboutie de la monarchie française, atteint son apothéose. Versailles est tout autant une cour de gentilshommes que d'artistes. Louis XIV cherche à devenir « *le plus grand roi du monde* » pour reprendre le titre fameux d'une œuvre de l'historien Lucien Bély. Le château de Versailles est évidemment la pièce maîtresse et emblématique de cette politique artistique. Tous les arts se concentrent à la Cour pour un seul but : chanter Louis le Grand. Arrêtons-nous écouter *Dieu sauve le roi* de Lully, contemplons Louis XIV dans les atours d'Alexandre de Le Brun, lisons les flatteries de Racine à son souverain ; tous sont là pour la même et unique raison : le Roi. Ce dernier entend imposer son image de monarque tout-puissant autant à la Cour que chez le plus grand nombre. Ainsi fait-il ériger les Invalides pour les blessés de guerre ou encore la place des Victoires à Paris où le

peuple peut admirer le souverain triomphant. Il n'y a pas de ministère de la propagande, et pourtant, à l'initiative de Colbert, la multiplication des académies royales (de musique, d'architecture, etc.) permet à la monarchie de contrôler l'ensemble du monde de l'art et ainsi de l'orienter ostensiblement. Loin d'être une propagande criarde telle que connaît le XXème siècle, Louis XIV se sert des arts les plus fins pour la gloire de sa personne et de la France. L'illustration la plus parfaite de cette ambition double est la peinture de la coupole de la galerie des glaces où nous voyons la France foudroyant ses adversaires, tenant un bouclier sur lequel est peinte l'effigie du roi. Le message de l'artiste est on ne peut plus clair ! La gloire de Louis XIV est tant rattachée aux arts qu'il ose l'impensable : en pleine guerre de succession d'Espagne, alors que la France est au bord du gouffre face à une Europe coalisée, que des famines frappent la population, le chantier de la chapelle royale de Versailles est lancé. Ce sont deux millions et demi de livres qui sont jetés pour « *le monument le plus élaboré et le plus soigné de Versailles de Louis XIV* » (Alexandre Maral, historien). Une manière pour le Roi Soleil de briller au milieu des ténèbres de la guerre, ne refusant rien à un art au service de sa politique, jusqu'aux limites de l'*hubris*.

Et l'art se fit guerrier

La France de l'Empire, c'est la France incarnée dans Mars, dieu de la guerre. Pendant une quinzaine d'années, notre pays vit au rythme de la musique militaire. Si la production artistique du XVIIIème siècle était tournée vers la douceur de vivre, le confort, l'élégance, celle de ce début du

XIXème siècle se militarise. L'armée est au centre de tout et tout est bon pour la mettre en valeur. Les uniformes en sont un des marqueurs forts. Ainsi, Murat, le maréchal emblématique de la cavalerie napoléonienne, n'en collectionne pas moins de 200. Son goût des uniformes chamarrés lui vaut de ses hommes le surnom de « *Franconi* », nom d'un cirque de l'époque. Mais ce n'est qu'un détail dans l'immense production artistique de l'époque. Les arcs de triomphe du Carrousel et de l'Étoile, les proliférantes peintures des armées et de leur « *petit tondu* », les pièces de théâtre retraçant les victoires militaires, les colonnes des places faites avec le bronze des canons ennemis forgent l'imaginaire d'une nation... Une cristallisation s'opère sur cette armée devenue soudainement la principale muse des artistes. À la vue de ces témoignages que l'Histoire nous a légués, il ne nous fait aucun doute : l'Empire c'est la guerre. Les traces artistiques de l'époque étouffent tout l'à-côté de l'aventure napoléonienne n'en faisant plus qu'une épopée enivrante, rendant les victoires immortelles et les défaites passionnément romantiques. Ces traces ne sont pas anodines, elles hantent l'imaginaire français. Elles sont l'ultime témoignage du suprême raidissement de la grandeur française, l'ombre qui paralyse nos chefs militaires à jamais mis au second rang. Les aigles impériales, comme celles du pont d'Iéna, que nous contemplons, incrédules, nous rappellent notre glorieuse lignée trouvant ses origines dans d'autres aigles que l'on pouvait voir dans une certaine Rome. L'Art offre le plus beau des cadeaux au pouvoir : l'immortalité. ■

LITTÉRATURE

ART OU ARTIFICE, HUYSMANS À REBOURS DE LA RÉALITÉ

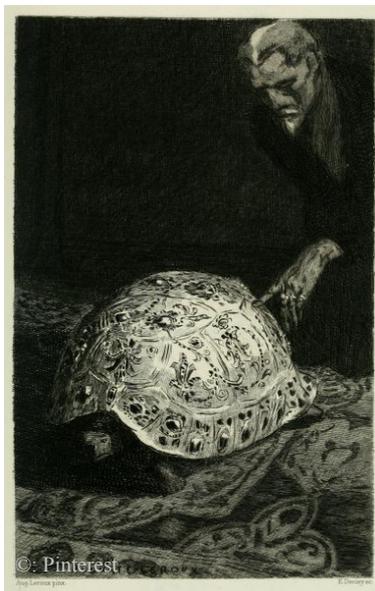
PAR OMBELINE CHABRIDON

Le roman *A rebours* (1884) est une galerie d'art. Huysmans y représente l'écrin d'un esthète qui fuit dans l'art un monde qui ne l'a pas satisfait. Par des mots, Huysmans donne à voir, à sentir et à entendre, et *A rebours* explore l'art entre nature et culture, sensualité et spiritualité, refuge et prison.

Le personnage, Jean Floressas des Esseintes, est le dernier rejeton d'un lignage dégénéré. Il a tout vu, tout essayé, tout rejeté. Devenu profondément misanthrope, fatigué de tout, il se réfugie dans l'art. A rebours d'une Nature qui l'a déçu et lassé, il fait de son pavillon de Fontenay-aux-Roses le théâtre de son imagination, nourrie par l'art et l'étude.

Une symphonie sensorielle

Fontenay devient une « *thébaïde raffinée* » et excentrique dont le personnage s'attache à choisir chaque élément du décor. Les couleurs tiennent une place essentielle tout au long du roman. Au fil des pages, chaque coloris se décline en une infinité de tons, par la magie de l'évocation de noms tels que « *le gris de perle* », « *le vert paon* » ou « *le rouge capucine* ». Ainsi, la palette se déploie, exotique, opulente, toujours symbolique. La représentation opère son charme, le lecteur voit ce qui est écrit, les mots sont des pinceaux. Le roman entraîne aussi le lecteur, à la suite de des Esseintes, dans une valse musicale et olfactive : le personnage se constitue notamment un « *orgue à bouche* » qui lui permet d'établir des associations entre les parfums et les notes de musique. L'art sous toutes ses formes semble combler ce dandy désabusé. Mais une telle immersion est-elle viable ?



Le danger de l'artifice

Divers meubles, des œuvres d'art, et de nombreux livres achèvent de constituer le décor de cette retraite. Fontenay devient un cabinet de curiosités, un étrange musée dont le roman est le saisissant catalogue. L'artifice, dont des Esseintes estime qu'il est la plus belle preuve du génie humain, règne. A la réalité du monde, Jean des Esseintes préfère le génie de l'homme, audacieux rival d'un Dieu créateur. Ici, l'art est bien le moyen d'échapper à la réalité. Il a, en effet, ce pouvoir de créer un autre espace, autonome et clos. Refuge, certes, mais danger aussi : des Esseintes, nouveau Don Quichotte, est désespérément seul, enfermé dans son monde artificiel. La tortue du chapitre 4 est un élément éclairant. Par fantaisie, des Esseintes a fait sertir la carapace de l'animal d'une multitude de gemmes dont il a tracé lui-même le dessin. L'animal cependant meurt peu après, n'ayant pu « *supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue* ». Singulière métaphore, semble-t-il, de la dimension néfaste de l'art, immobile chape de plomb sur les yeux de la réalité.

Opacité ou transparence

Mais l'art, s'il peut aveugler, peut encore et surtout représenter l'invisible. Cerné par l'art, des Esseintes est porté à la réflexion métaphysique. Le

décor constitué par le personnage frappe d'emblée en ce qu'il mêle étrangement le profane et le sacré. Des Esseintes, en effet, s'attache à recréer à Fontenay une fausse atmosphère conventuelle, un faux mode de vie monacal. Il souhaite en particulier donner à sa chambre l'apparence d'une cellule : « *disposer, en un mot, une loge de chartreux qui eût l'air d'être vraie et qui ne le fût, bien entendu, pas.* » Forme de dérision ou secrète attirance ? En tout cas, des Esseintes est tourmenté. En bon intellectuel, il a étudié la théologie, et celle-ci ne lui a pas donné la foi. Mais ici, il ressent une émotion, un « *état d'âme indescriptible* ». « *Il croyait pendant une seconde, allait d'instinct à la religion, puis au moindre raisonnement son attirance vers la foi s'évaporait ; mais il restait, malgré tout, plein de trouble.* » Jean des Esseintes se rappelle aussi avec un certain attendrissement les souvenirs heureux de sa scolarité chez les pères jésuites. Enfin, il souligne que « *la plupart des objets précieux [...] proviennent des anciennes abbayes de France* ». L'art semble provoquer chez lui un questionnement d'ordre spirituel, et ranimer un besoin surnaturel que rien ne peut satisfaire. Si une telle émotion a pu naître dans le cœur d'un homme aussi résolument rationaliste, aussi décidé à rester le « *maître absolu chez lui* », c'est bien que l'art touche profondément, au-delà du sens, l'âme elle-même.

L'ekphrasis : écrire la peinture

C'est en fait un rapport assez ambigu que des Esseintes entretient avec l'art. Convoqué pour dépasser les plaisirs charnels qui ne l'ont pas satisfait, l'art comporte toutefois sa dimension de sensualité. En témoigne la saisissante *ekphrasis* du chapitre 5. Des Esseintes a réuni une importante collection d'œuvres d'art, et l'une d'entre elles retient particulièrement son attention. Il s'agit

d'une peinture de Gustave Moreau, *L'Apparition* (1876). L'*ekphrasis* est la description d'une œuvre d'art ; elle permet de produire l'équivalent littéraire d'une image. Plus que le rendu pictural et la composition de la peinture, c'est l'émotion produite par l'œuvre que l'*ekphrasis* parvient à restituer.

Le tableau représente l'apparition de la tête décapitée de saint Jean-Baptiste à Salomé, saisie dans sa « *lubrique danse* » devant Hérode. L'apparition se dresse face à la femme quasi nue. La description traduit dans des mots le faste du palais d'Hérode, le chatolement des tissus, l'éclat des pierreries, l'épouvante que produit, par contraste, l'apparition ensanglantée. Sur un fond doré, comme celui d'une icône, la peinture se fait art sacré. Fasciné par le luxe du décor, l'éclat des couleurs et l'érotisme de Salomé, des Esseintes l'est certainement. Mais il est aussi troublé par ce mysticisme, cette irruption du surnaturel au milieu de la luxure : « *La déesse s'était évanouie ; un effroyable cauchemar étrange maintenait l'histrionne, extasiée par le tournoiement de la danse, la courtisane, pétrifiée, hypnotisée par l'épouvante.* » Au-delà du réalisme, la description par Huysmans du tableau de Moreau traduit une atmosphère, une émotion, et un symbole.

Finalement, *A rebours* fascine autant qu'il intrigue. Le roman est une étrange galerie d'art : le lecteur se promène parmi des auteurs, des tableaux, des musiques, et des odeurs qu'il connaît, et dont Huysmans lui propose un singulier équivalent littéraire. L'auteur a fait entrer dans les pages de son roman l'Art tout entier, un monde prodigieux et redoutable dont des Esseintes, atteint de névrose, est finalement contraint de s'extraire pour survivre. ■



Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1876 © Wikipédia

Gustave Moreau

HISTOIRE DE L'ART

LES NOCES DE CANA SONT À LA FÊTE

PAR OLIVIA JAN

« *C'est le regardeur qui fait l'œuvre* » disait Marcel Duchamp. Il aurait pu ajouter que le mode d'exposition conditionne la valorisation de l'art. Comment la copie des *Noces de Cana* a détrôné l'original ou de l'ironie de l'image fossilisée que l'on se fait de l'art.

Gravissez les larges marches glissantes du Louvre, suivez les yeux fermés la foule cosmopolite, ouvrez les yeux : vous êtes au premier étage, dans la « salle de La Joconde » et Mona Lisa vous



sourit. Portables en avant, le silence est presque religieux et n'est interrompu que par le courtois « *Avancez s'il-vous-plaît* » des agents de sécurité. Ce sont en moyenne 30 000 touristes par jour qui se ruent en marée opaque devant le tableau du maître de Vinci. Léonard doit se retourner de superbe dans sa tombe. Après Disneyland, la tour Eiffel et Montmartre, *La Joconde* est le couronnement émotionnel ultime du voyage religieux à Paris, ville de l'amour comme chacun sait. Clic ! Les selfies sont publiés sur Instagram, les jeux sont faits. Chacun s'en retourne chez soi, fort content de sa journée : on a vu *La Joconde*.

Messieurs les visiteurs, avant de retourner chez vous, retournez-vous plutôt ; tournez le dos à l'arrogante et prenez le temps d'admirer l'unique

toile qui lui fait face, le plus grand tableau du Louvre, six par dix mètres, chef-d'œuvre de Véronèse : *Les Noces de Cana*.

L'art et la manière

C'est à Venise, en 1562, que débute l'épopée des *Noces de Cana*. La Sérénissime est alors une république indépendante où il fait bon vivre. La fête, les bals, les arts battent leur plein. Loin de la foule déchaînée, dans la baie de Venise, les bénédictins de San Giorgio Maggiore commandent à Véronèse les *Noces de Cana* pour le réfectoire de leur couvent palladien. Le tableau est monumental, la perspective superbe ; le Christ change l'eau en vin sous les yeux ébahis du moine. Le maître vénitien y peint la scène avec une liberté iconographique souveraine. Il transpose l'épisode sacré dans le cadre fastueux d'une noce vénitienne. Les détails fourmillent : cent trente-deux figures humaines, dont six musiciens et trois bouffons, une multitude de serviteurs, cinq chiens, en bas, l'un aux aguets, l'autre se prélassant. L'œil se perd avec délice dans la foule bigarrée. Au centre de la toile, le Christ est le seul personnage qui nous fait face, Il est hors du temps, hors de la cohue humaine. Véronèse redouble de virtuosité et allie l'autorité scénographique à de somptueux costumes modernes, à l'éclatante luminosité du coloris.

A Venise, les générations se succèdent, l'eau coule sous les ponts, tandis que la toile du maître sommeille impérieusement aux murs du réfectoire, bercée par les *salve* monastiques.



Véronèse, *Les Noces de Cana*, 1562-1563, huile sur toile, 677 x 994 cm, Musée du Louvre
 ©: Musée du Louvre

Plus de deux siècles plus tard, en avril 1797, la ville est prise par Bonaparte. Le doge et le Grand Conseil se démettent conjointement de leurs fonctions, abolissent la République et s'en remettent à un gouvernement provisoire. Fort de ses conquêtes, le futur empereur fait main basse sur les œuvres d'art. Ses soudards déchirent en sept lés *Les Noces de Cana* et emportent le tableau en France. Là, il est recollé et trouve sa place toute naturelle au Muséum central des arts, actuel musée du Louvre. Oui, aujourd'hui, le tableau est bien à Paris, trop grand, trop lourd, suspendu trop bas. On lui tourne le dos, on l'ignore. Mona Lisa lui fait une concurrence déloyale. Et pour cause ! L'âme du tableau de Véronèse s'est envolée à Venise pour se réincarner dans la copie des *Noces de Cana*, à la place qui lui était destinée à l'origine, dans le réfectoire bénédictin...

« *La réplique plutôt que la relique* »

L'histoire a la mémoire longue et les gouvernements italiens n'ont cessé de réclamer la restitution de l'œuvre du maître depuis sa spoliation en 1797. Le tableau est trop grand, trop fragile ? Qu'à cela ne tienne, si le Louvre ne veut le

rendre aux Vénitiens, ils en feront une copie, et pas n'importe laquelle ! Le coup de théâtre magistral est opéré par la société espagnole Factum Arte, en 2007, sur la demande des moines bénédictins qui pleurent l'absence du chef-d'œuvre. Adam Lowe, chef du gang espagnol, s'entretient avec les moines ; ils évoquent l'œuvre phare de la Renaissance, qui a inspiré les plus grands maîtres par la suite, Delacroix, Ingres, Géricault, Cézanne. Ensemble, ils élaborent un plan et imaginent comment le tableau pourrait retrouver son berceau. La machine infernale est lancée avec la collaboration quelque peu récalcitrante du Louvre. Le travail se fait exclusivement de nuit et la sécurité mise en place par le Louvre est draconienne. L'équipe de Factum Arte scanne l'œuvre de 67 m2 au moyen de lasers, à raison d'une surface de feuille A4 à chaque fois, et en numérise sa topographie à l'aide d'un scanner 3D.

La deuxième carte se joue à Madrid, dans les locaux de Factum Arte, une ancienne usine désaffectée. Tous les fichiers numériques y sont fusionnés et imprimés grâce à une imprimante conçue sur mesure, sur une toile préalablement

apprêtée avec du plâtre, reproduisant ainsi le canevas sur lequel Véronèse travailla.

Enfin, la toile est acheminée à Venise en plusieurs panneaux réassemblés sur place par de brillants restaurateurs. Le tableau est inauguré, dans le couvent, le 11 septembre 2007, à sa place, à la bonne hauteur, éclairé par une lumière naturelle. Tout Venise est là : les cardinaux, les belles parfumées, les mondains. La fébrilité est à son comble. Le voile blanc glisse lentement, un silence sacré et un vacarme d'applaudissements. Les larmes coulent. Le miracle est double : sur le mur, le Christ change l'eau en vin ; dans la salle, l'âme de l'œuvre originale s'incarne dans la copie. Et le peuple italien, plus fin connaisseur d'histoire de l'art s'il en est, verse des larmes sur ce qu'il sait pertinemment être une copie : « *la réplique plutôt*

que la relique ! » rapporte le journaliste Nicolas Delesalle.

A l'heure qu'il est, la copie est sous le feu des projecteurs. Le chef-d'œuvre, car c'en est un, n'est plus pièce de musée. Il aura suffi de quelques larmes, d'une mise en scène spécifique, du retour aux sources du sacré pour que la copie des *Noces de Cana* détrône l'original. Le culte de l'original est remis en cause et le gant est jeté à des siècles d'historiographie qui décrétaient que jamais l'*aura* d'une œuvre ne pourrait migrer dans sa copie. La valeur de l'art tient en fait à un fil : elle était déjà à la merci de l'évolution du goût et des modes ; aujourd'hui, elle serait à la merci du numérique. ■



PHILOSOPHIE

L'ART POUR L'ART

PAR ALBAN SMITH

“*Le monde de l’art devient fou*” titrait le New York Post en décembre 2019 devant l’œuvre de Maurizio Cattalan. De la *Fontaine* (1917) de Duchamp à cette banane scotchée, le chemin moderne que trace l’art ne cesse d’interroger ce qu’il en est de l’art, ou ce qu’il en reste. De plus en plus abstrait, l’art devient de plus en plus philosophique, et la fréquentation des musées nous pousse à croire que nous sommes plus philosophes que nous le supposions.

L’art moderne est un art qui interroge l’art et, en cela, il permet de mieux s’en approcher. Les nombreuses acceptions du mot *art* ont toujours rendu sa définition difficile. L’art peut désigner la technique d’un artisan qui, par un ensemble de procédés, permet d’obtenir un résultat déterminé, on parle alors d’*un art*, et il y a autant d’arts que de pratiques. Mais il y a un sens esthétique, dominant aujourd’hui, souvent dénommé par “beaux-arts”. Parler des beaux-arts permet de distinguer l’art technique et l’art esthétique. Mais il faut encore les départager : la peinture des raisins de Zeuxis trompant les oiseaux qui viennent tenter de les manger, est-elle une œuvre d’art ou une prouesse technique ? Le temps est souvent choisi comme le meilleur juge, pour Malraux « *l’œuvre d’art répond à cette définition aussi facile à énoncer que difficile à comprendre : avoir survécu* ». L’art depuis le XXe siècle devient un art de plus en plus réflexif, et va chercher à confronter ses limites. Le vide sémantique, ou plutôt l’ambivalence sémantique, des œuvres modernes contraste avec les peintures de la Renaissance, et elles nous forcent à les interpréter. Mais aussi, elles nous empêchent d’épuiser les œuvres d’art moderne, car chacun trouvera son appréhension de *Avec l’arc noir* de Kandinsky (1912) ou du *Carré blanc sur fond blanc* (1918) de Malevitch – l’infini, la pureté de l’art, le vide. Un nouvel art semble se dessiner, et il n’est pas toujours beau.

C’est beau

“C’est beau” porte son lot de contradictions : ce n’est pas un jugement de connaissance, nous ne pouvons pas démontrer la beauté, mais nous voulons quand même que les autres trouvent cela beau aussi. L’esthétique (du grec *aisthêtikos*, à la fois l’acte et la faculté de sentir) est la science ayant pour objet le jugement d’appréciation, en tant qu’il s’applique à la distinction du beau et du laid. La philosophie de l’art ne constitue qu’une approche de l’esthétique (approches historique, psychologique, culturelle, etc.), mais les philosophes s’en sont emparés volontiers. Le XVIIIe siècle a vu s’affronter deux conceptions esthétiques différentes, à travers Kant et Hume. Ce dernier, dans *De la norme du goût* (1757) montre bien comment la beauté n’est pas un attribut des choses elles-mêmes, elle n’existe que dans l’esprit qui les contemple et chaque esprit perçoit une beauté différente. En ce sens, le beau ne relève pas d’un jugement (qui peut être juste ou faux), mais d’un sentiment (qui est toujours juste) ; le beau est une expérience du beau. Néanmoins, Hume invite également à développer une « *délicatesse de l’imagination* » (conditionnée par la pratique de l’étude de l’art, les visites et revisites d’une même œuvre, et la libération de tout préjugé) pour amener sa sensibilité aux expériences les plus raffinées. De l’autre côté Kant, dans la partie “Analytique du Beau” de son œuvre *Critique de la faculté de juger* (1790), montre aussi que le goût (faculté de juger le beau) relève de l’imagination et non de

l'entendement ; le goût n'est pas logique mais esthétique (donc subjectif). Cependant, Kant pense que nous pouvons tous nous accorder sur une beauté objective, puisque nous partageons tous les mêmes facultés qui réalisent ces expériences du beau.

« *Le passage à des goûts omnivores* »

C'est le titre d'un travail sur l'art du sociologue Richard A. Peterson. Sans vouloir glisser vers un sociologisme, la philosophie de l'art peut – malheureusement peut-être – trouver appui en sociologie. Peterson veut montrer l'évolution depuis la seconde moitié du XXe siècle de ce qu'on appelle, depuis Bourdieu et Passeron, le “capital culturel”. En effet, il semble de plus en plus apparaître comme « *une aptitude à apprécier l'esthétisme différent d'une vaste gamme de formes culturelles variées qui englobent non seulement les arts, mais aussi tout un éventail d'expressions populaires et folkloriques* ». Ainsi, ce capital culturel qui permettait le “snobisme intellectuel” semble se tourner vers une tendance à apprécier une vaste gamme de formes culturelles ; ce que Peterson appelle « *l'omnivorité* ». Cependant, il faut encore distinguer dans ce principe d'omnivorité la distinction entre “aimer tout” et “ne détester rien”. Nous pouvons penser que l'évolution conceptuelle moderne de l'art est une conception inclusive de l'art, c'est-à-dire que toute forme d'art mérite d'être appréciée. Au risque que ce mouvement de tolérance devienne un mouvement de dépréciation de l'art en tant qu'art, pour que celui-ci ne devienne qu'une forme d'expression comme une autre. En voulant goûter à tout il s'agirait de ne pas perdre le goût.

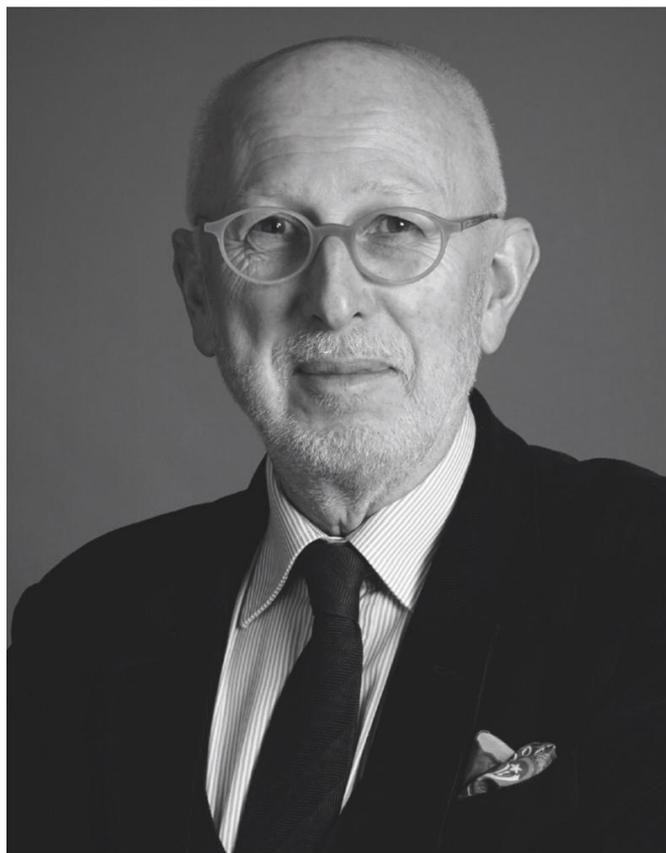
La nécessité de l'art

Ce que nous cherchons à comprendre ici, c'est l'art moderne. Comment la communauté artistique et les goûts communs peuvent-ils se tourner vers cette nouvelle expression abstraite et de plus en plus étonnante ? Il faudrait renverser notre questionnement : plutôt que de demander “qu'est-ce que cet art ?”, nous demanderons, “qu'est-ce que l'art moderne dit de cette société moderne ?”. Que dit le rap de nos classes populaires dans ses textes violents et insurgés contre les élites, que dit le street art sur notre volonté de s'inscrire dans un environnement qui nous semble de plus en plus hostile ? Hegel dans *l'Esthétique* (1835), montre justement que la philosophie va trouver dans l'Histoire de l'art l'histoire de la révélation de l'esprit, c'est-à-dire que c'est dans les œuvres d'art que la conscience d'un peuple se traduit. Nous retrouvons l'inversion : l'art n'est plus imitation, et c'est l'art comme apparition et non plus comme apparence. Hegel renverse le rapport habituel entre l'être et le paraître pour dire que l'être doit paraître, et l'esprit doit se réaliser dans la matière – l'art en est le support idéal. C'est dans cette appréhension de l'art que Paul Klee dit au XXe siècle : « *L'art ne reproduit pas ce qui est visible mais rend visible* ». Il est indéniable que l'art a beaucoup évolué au cours des deux derniers siècles : dans une cathédrale, l'art servait à viser autre chose, une aspiration vers le divin ; maintenant l'œuvre d'art exposée dans un musée est prise pour elle-même. C'est l'art pour l'art, nous nous déplaçons pour vivre une expérience du beau et l'abstrait des œuvres modernes nous surprend à jouer aux philosophes. ■

CLAUDE AGUTTES : « LE MARCHÉ DE L'ART EST TRÈS BON EN FRANCE. »

INTERVIEW MENÉE PAR ARTHUS BONAGUIL

INTERVIEW - Dans un entretien accordé en exclusivité au journal *La Fugue*, Claude Aguttes, fondateur et président de la maison de vente Aguttes, s'exprime sur son activité de commissaire-priseur ainsi que sur sa perception du marché de l'art.



Il est à la tête de la première maison de vente indépendante de France, également classée quatrième en termes de volume d'adjudications (52 millions d'euros en 2018). Fondée en 1974 à Clermont-Ferrand, vingt ans après, la société part à la conquête de la capitale et s'impose avec brio dans le paysage parisien et international du marché de l'art. En 2017, la maison devient le plus gros adjudicateur de Drouot grâce à la vente d'un tableau chinois de Sanyu, adjugé pour presque 9

millions d'euros. La maison de vente Aguttes se distingue également par sa position de numéro un en Europe sur la peinture moderne asiatique. Claude Aguttes a accepté de nous livrer son regard, forgé par presque 50 ans d'activité professionnelle au sein de son entreprise, qu'il préside encore avec *maestria* du haut de ses 72 années.

LA FUGUE. - En quoi consiste votre activité en pratique ? Quelle est la place de l'expertise dans votre modèle ? Comment vous rémunérez-vous sur les transactions que vous encadrez ?

Claude Aguttes – Le système de vente aux enchères est simple : nous expertisons des objets d'art que des propriétaires veulent mettre en vente. En fonction du prix du marché identifié par l'expertise, ils prennent la décision de vendre, ou pas, cet objet aux enchères. Les vendeurs ont aujourd'hui tendance à demander des expertises à plusieurs commissaires-priseurs. L'expertise du bien donne des prix variables en fonction de la clientèle du commissaire-priseur et de son affinité pour l'objet. Mais ce qui importe le plus au vendeur, ce sont les moyens mis en place par la maison de vente, en termes de publicité et d'organisation.

Nous nous rémunérons en prélevant à l'acheteur et au vendeur un pourcentage du prix d'adjudication. Ce pourcentage est toujours le même pour les

acheteurs qui sont traités à égalité quant aux honoraires que nous leur facturons. En revanche on peut négocier avec le vendeur, pour lequel les honoraires varient entre 0% et 20% du prix de vente, selon l'attractivité du produit et le travail qu'il nécessite.

Quel dynamisme en ce moment pour la maison de vente Aguttes ? Et pour le marché de l'art en général en France ?

Actuellement, le marché de l'art est très bon en France. L'art est une valeur refuge dans laquelle les acteurs les plus fortunés aiment s'aventurer. En ce qui concerne notre société, nous sommes la 4ème maison de vente française depuis plusieurs années. Il apparaît, en outre, que les acteurs du marché de l'art se réduisent numériquement et que les gens vont de plus en plus vers les plus grandes maisons, car ce sont elles qui ont le plus de moyens à mettre en face d'un objet. Si vous proposez quatre tableaux modernes à une petite maison de vente, elle va les ajouter à sa vente qui se tiendra peut-être dans deux ou trois mois. A l'inverse, si on nous propose le même bien, dans les deux ou trois semaines suivantes, on a une vente de tableaux modernes dans laquelle on peut les inclure. Il en va de même pour les bijoux, car nous avons une vente en la matière tous les mois et demi, toujours importante et systématiquement accompagnée d'un catalogue. Plus on est gros, plus on est attractif sur le marché. Je regrette cette situation dont je bénéficie par ailleurs, mais c'est ainsi, les gens vont vers les grosses maisons.

Quels sont les atouts de la maison de vente Aguttes pour faire face à la concurrence de vos compétiteurs les plus imposants ?

Nous avons de très beaux clients, à l'instar du musée du Louvre et des plus grands collectionneurs internationaux : je les connais tous bien et j'ai déjà vendu des tableaux à chacun d'eux. En revanche, nous sommes à un niveau de développement où je peux encore avoir un lien personnel avec les dossiers qui m'intéressent le plus, ce qui s'avère plus compliqué dans des boîtes de dimension supérieure. Tout ce que je demande, c'est d'être mis en concurrence avec ces dernières, pour

pouvoir offrir aux vendeurs cette accessibilité qui nous caractérise et fait notre force.

Pour les prochaines années, nos axes de développement sont multiples. Par exemple, on a récemment créé un département de vente à l'amiable, et ouvert un bureau à Bruxelles. Nous nous positionnons également sur les créneaux les plus porteurs dans lesquels nous nous spécialisons, parfois en abandonnant les secteurs les plus difficiles. Les terrains les plus prometteurs sont la peinture moderne, l'art contemporain, le design, les voitures de collection et le domaine de la peinture moderne asiatique, dans lequel nous sommes déjà leader européen, grâce à la mise en place d'une vente tous les deux mois, comprise entre un et deux millions d'euros, avec parfois des records à 5 ou 6 millions d'euros. Nous conservons également nos secteurs traditionnels les plus emblématiques, comme la peinture ancienne, les livres et les manuscrits, le mobilier ancien, etc.

Voyez-vous une évolution importante de votre profession depuis les différentes vagues de libéralisation qui l'ont visée, notamment celle de 2011 ?

Cette libéralisation a braqué sur Paris tous les projecteurs du marché de l'art français. Depuis, les grosses sociétés parisiennes récupèrent la très grande majorité des objets les plus demandés. En ce qui nous concerne, cette réforme a donc fait notre bonheur, mais je regrette ses conséquences sur l'image du métier, et la centralisation excessive qu'elle a occasionnée, détériorant ainsi le maillage des sociétés de vente autrefois présentes sur une plus grande partie du territoire français.

Pourriez-vous nous expliquer les mécanismes à l'œuvre dans la fixation de la cote d'un artiste ?

C'est un processus lent et progressif. La condition *sine qua non* pour avoir une cote stable est de produire un nombre important d'œuvres. La cote de Picasso ne peut pas baisser, car ses tableaux circulent énormément et les gens qui achètent à prix d'or ces œuvres en vente, maintiennent de ce fait la cote de ceux qui ne sont pas sur le marché. Des acteurs modernes comme Artprice assurent par

ailleurs une certaine transparence dans le niveau des prix et les critères en jeu (la taille, la date, le mouvement, etc.)

Comment êtes-vous affectés par la crise du Coronavirus ? Vous attendez-vous à une reprise forte dès la réouverture des salles de ventes ?

Nous avons mis en place des ventes en ligne qui ont très bien marché. Le journal *Les Échos* a couvert notre vente en live du 15 mars lors de laquelle nous avons battu des records. Je ne me fais aucun souci pour la reprise. Nous nous adapterons en augmentant le nombre de ventes, et en allongeant notre période d'ouverture.

Quelle est la composition de votre clientèle ?

Les plus grands collectionneurs sont épaulés par des marchands professionnels qui gèrent leurs acquisitions. On ne connaît pas toujours les acteurs qui sont derrière ces agents. Par ailleurs, 75% de nos clients sont étrangers, en grande majorité européens. Tout ne part donc pas aux Etats-Unis et en Russie, même si ces deux nations sont effectivement plus présentes que les autres.

Selon vous, comment pourrait-on faire de l'art un centre d'intérêt de la jeunesse ?

Le rôle du ministère de la Culture est déterminant. Malheureusement, il ne fait pas le nécessaire concernant le patrimoine et le mobilier artistique. Plusieurs de nos ministres y ont été indifférents, car ils sont prisonniers d'un positionnement électoraliste, et préfèrent plaire à la masse qui comprend mieux le street art qu'une peinture du XVIIe siècle. Par exemple, les dernières éditions du journal *Connaissance des Arts* ne traitent plus des arts anciens, mais seulement des arts ultracontemporains.

Pour finir sur une touche plus philosophique, quelle définition de l'art donneriez-vous ?

Je n'ai pas fait beaucoup de philosophie, mais je vais faire de mon mieux ! Je crois que l'art est ce qui différencie l'homme de l'animal. L'animal mange, boit et dort. Un homme fait de même pour vivre, mais en plus, il crée et même lorsqu'il ne crée pas, il regarde et il apprécie. ■

NOS COUPS DE CŒUR ...

G.K. CHESTERTON, LE POÈTE ET LES FOUS, 1929

PAR YSENDE DEBRAS

Obsessionnels du raisonnement cartésien, passez votre chemin, ce roman de Chesterton publié en 1929 risque fort de vous déplaire. On connaît bien G.K. Chesterton pour la création du père Brown, mais il s'agirait de ne pas oublier Gabriel Gale. Poète et peintre à ses heures, cet artiste fantasque aime à faire le poirier pour remettre le monde à l'endroit. Au fil de cette série de huit enquêtes, il virevolte, systématiquement là où l'on ne l'attend pas. Les amateurs de Chesterton retrouveront avec plaisir son écriture spirituelle, son goût pour l'absurde et l'éloge du monde des fées au-dessus de la raison positiviste, et toujours, bien sûr, cet humour salvateur qui caractérise l'écrivain anglais. Cette œuvre littéraire prouve une fois encore que la logique n'a pas toujours raison, et que l'être humain a besoin de fantaisie pour se comprendre et appréhender le monde qui l'entoure. Sous peine de foncer sans frein vers la catastrophe. A dévorer avec une tasse de thé ou un verre de brandy, ou sans rien, dans un moment de perplexité. *Le Poète et les fous* remet les pendules à l'heure et évite la tête au carré.

HAYAO MIYAZAKI, DESSINATEUR, RÉALISATEUR ET PRODUCTEUR DE FILMS D'ANIMATION
JAPONAIS, 1941-...

PAR MARGUERITE MENDES

Alors que le Coronavirus contraint l'Homme à un repli sur soi, Hayao Miyazaki nous invite à questionner notre regard sur le monde, avec sagesse et humilité. Si le réalisateur critique la destruction des écosystèmes dans *Nausicaä de la Vallée du Vent*, l'industrialisation au XIX^e siècle dans *Princesse Mononoké*, la crise économique qui touche le Japon des années 2000 dans *Le voyage de Chihiro*, chacun de ses films d'animation est une invitation à « *porter sur le monde un regard sans haine* »*, à renouer une relation équilibrée avec notre environnement et nos semblables. Il nous incite à fuir la ville industrielle et déshumanisante, chérir les traditions et les anciens. Un éloge à la lenteur. Portés par la sublime musique de Joe Hisaishi, ses films nous plongent dans une mythologie japonaise pour mieux questionner notre rapport au monde dans une société matérialiste confinée à cause de ses propres excès.

* citation issue de *Princesse Mononoké*

Nous contacter :

lafuguejournal@gmail.com

Nous suivre sur Facebook et Instagram :

[lafuguejournal](#)
