

« La place de la peinture dans l'art contemporain »

ARTSENAT 27 mai 2003 . Salle Monnerville

**Nathalie Heinich (sociologue) - Philippe Dagen (critique, historien, écrivain) -
Alain Quemin (sociologue) - Yann Gaillard (sénateur)**

Marie Sallantin : Nous allons commencer de la façon suivante : dix minutes à peu près pour chaque intervenant avec un débat juste après de dix minutes de questions avec la salle que l'on m'a demandé de privilégier . Donc cela fait un débat qui va se terminer dans les temps. Merci beaucoup. La parole est à Yann Gaillard pour commencer.

Yann Gaillard : Bonjour, c'est le plus mauvais choix que vous ne puissiez faire, chers amis, car je suis certainement le moins compétent de toutes les personnes qui se trouvent derrière cette tribune. Je ne suis pas compétent, d'abord de manière institutionnelle, car il est clair que les politiques et les élus n'ont pas vocation à s'exprimer sur des matières artistiques. D'ailleurs, on nous le montre bien, car chaque fois que nous siégeons dans quelques commissions, que ce soit dans les conseils d'administration des Fracs, il est bien clair que nous ne servons à rien. Il est bien clair que nous n'avons absolument aucun pouvoir de décision et, d'autre part, **il serait extrêmement mal vu qu'un élu porte un jugement esthétique. On peut porter un jugement économique, etc, mais, avoir un jugement esthétique alors qu'on a une fonction institutionnelle, c'est extrêmement rejeté par le corps social. Donc, j'ai tout à fait conscience de cela, c'est pour cela, que je me permettrai d'être tout à fait prudent.**

Alors je voulais simplement dire que j'ai grand plaisir à rencontrer Nathalie Heinich, Alain Quemin, Philippe Dagen, d'abord parce que j'ai suivi leurs parutions et leurs ouvrages. J'ai été particulièrement impressionné par le livre de Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, dont les thèses vont assez dans le sens de ce que je ressens, peut-être d'ailleurs à tort, peut-être que j'interprète mal ce qu'elle a écrit. J'ai suivi les articles de Philippe Dagen dans *Le Monde*. Je ne suis pas toujours d'accord avec ce qu'il écrit, mais c'est bien normal.

Je vais vous lire un passage d'un article qui est paru dans le *Bulletin des anciens de l'ENA*, vous voyez, il y a quand même des administratifs qui s'intéressent à l'art et qui ont écrit ceci et qui, il me semble, va tout à fait dans le sens et est tout à fait au cœur même de notre sujet. Il parle de l'urinoir de Duchamp : « L'art contemporain ne peut se comprendre sans ce passage obligé, seule une attitude et une pensée artistique construite offrent à l'œuvre sa légitimité ». C'est extraordinaire comme extrait et un peu plus loin, « fini le temps où les artistes ne s'exprimaient que par le biais de la peinture ou de la sculpture ». On est bien dans notre sujet. « L'apparition de multiples types de supports conjugués à l'évolution des sciences et des techniques ne fait qu'accentuer le fossé qui se creuse entre un art hérité du XIX^e siècle et un art d'avant-garde ». Et alors, ceci que je trouve absolument admirable : « l'insuffisance des repères » - ça, c'est l'incompétence des gens qui sont restés complètement passéistes - « alimentant de surcroît un marché fictif tourné vers un art traditionnel ». Je ne vois pas pourquoi un marché est fictif, du moment qu'il existe c'est un marché. Je cite : « Le décoratif, l'excellence du métier de l'artiste restent les principales valeurs artistiques au détriment d'une réflexion sur le positionnement de l'œuvre dans un contexte historique ». Je crois que là, tout est dit et l'on a véritablement deux univers intellectuels qui s'affrontent, et que constatons-nous quand nous, nous sommes effectivement dans nos provinces, dans nos départements ? C'est qu'il existe effectivement toutes sortes de marchés où un certain nombre d'artistes qui ne font pas les grands titres de journaux vivent et avec souvent beaucoup de sincérité et même de passion, croient faire une œuvre qui n'en est sans doute pas une, aux yeux de la plupart des personnes qui sont présentes ici, mais qui pourtant rencontre un certain public. Et, je crois que c'est là qu'il y a effectivement un chiasme, une fracture, on parle de la fracture sociale, de la fracture ceci, de la fracture cela, je crois qu'il y a là une

fracture qui est assez inquiétante et qu'il faudrait arriver à combler. Ça devrait être un peu notre rôle, mais comme nous n'avons pas, en tant que politique, voix au chapitre, je pense que c'est un peu le rôle, ça devrait être aussi le rôle des intellectuels, des spécialistes pour faire en sorte que cette fracture se comble et que l'on arrive à réconcilier les deux publics. Il y a des choses qui sont tout à fait inquiétantes à cet égard, par exemple, il est certain que ce que l'on achète dans tous les organismes subventionnés par l'Etat, c'est-à-dire les Fracs, le Fnac, etc, ne correspond pas toujours à l'attente du public, alors que faire ? Je ne sais pas. Moi, en tout cas, j'avais été frappé, avant d'être sénateur, j'étais inspecteur général des finances et j'avais fait un audit de la direction des Musées de France et puis après un audit du Centre Pompidou. Ce qui m'avait frappé, notamment lors de l'audit du centre Pompidou, ça avait été, qu'à l'époque, il y avait encore deux départements différents, le Centre de la Création Industrielle qui n'était pas encore, c'était il y a quelques années, fusionné avec le Musée d'Art Moderne. Ce qui m'avait frappé, c'était que les conservateurs du Musée d'Art Moderne avaient un certain mépris, un certain désintérêt pour tout ce qu'il se passait au Centre de la Création Industrielle. Or, moi, il me semblait en tant qu'amateur, que c'était vraiment dans le Centre de Création Industrielle que se faisaient, de beaucoup, les choses les plus intéressantes. Quand on voit, quand on visite des expositions comme, par exemple, le pop art, on est frappé de voir que la qualité des objets, des meubles etc, est souvent très supérieure, me semble-t-il, à la qualité des œuvres d'art répertoriées comme œuvres d'art, probablement car elles sont inspirées par une volonté d'être un artiste. Ceci est d'autant plus vrai, on dirait que la frontière est d'autant plus dure qu'en réalité, la distinction est de plus en plus difficile à faire, car pourquoi telle œuvre est-elle une œuvre d'art et pourquoi telle œuvre n'est-elle qu'une œuvre de design ou de décoration ? Je ne sais pas et je trouve que, souvent, on appelle œuvre d'art un peu comme dans, je ne sais plus quel poète, « je te baptise carpe parce que telle était mon intention, je suis un artiste et comme j'ai une volonté artistique, j'existe en tant qu'œuvre d'art, mon œuvre existe en tant qu'œuvre d'art ». Alors, je crois que ceci est un phénomène extrêmement dangereux, cela dit, je n'ai pas de jugement à porter, je m'interroge, voilà, je livre cette interrogation, ce désarroi même, je dirais.

Marie Sallantin : Est-ce qu'il y a des questions dans la salle sur cette première intervention ? Peut-être qu'à cette table, Nathalie Heinich, vous voulez répondre au questionnement de Yann Gaillard ?

Nathalie Heinich : Je ne sais pas si je suis capable de répondre à des questions aussi fondamentales et récurrentes, mais comme nous sommes dans un lieu politique, je vais essayer de poser la question qui est celle de notre débat : *La place de la peinture dans l'art contemporain, sous un angle politique, puisque je crois que l'angle politique existe aussi pour cette question.* Je me demandais en venant comment l'on percevait la situation si, dans le cadre de la musique, les différents organismes d'Etat ne soutenaient que la musique contemporaine, tout en appelant « musique contemporaine » tout ce qui est produit aujourd'hui comme musique que ce soit le jazz, le pop, le classique, etc., en disant : « c'est produit aujourd'hui, donc c'est contemporain ». Je pense que cela poserait quelque problème, d'abord parce qu'il y a manifestement des différences de genre évidentes et, d'autre part, parce qu'il serait perçu comme abusif de soutenir un seul genre, la musique que nous appelons actuellement « musique contemporaine », tout en prétendant en même temps soutenir l'ensemble de la production actuelle. **Donc on voit bien comment, transposée** à la musique, la situation est problématique. Or, je crois que c'est exactement la situation que nous avons aujourd'hui dans les arts plastiques. C'est-à-dire que, dans les instances qui ont un pouvoir de définition de ce qui est intéressant ou de ce qui est susceptible d'avoir un intérêt général, on tend à nommer « art contemporain » tout ce qui est art actuel, art produit actuellement, en négligeant le fait qu'une très grande partie de la production actuelle ne correspond pas du tout à ce que spontanément on a en tête en parlant d'art contemporain. On pense plutôt aux installations, aux performances. Or, vous savez très bien que dans toute sorte de lieux moins prestigieux que les lieux qui sont consacrés à l'art contemporain se produit aujourd'hui du post-impressionnisme, du post-surréalisme, du post-cubisme, de l'abstraction, etc, et de la peinture.

Donc, il y a cette évidente différence de traitement de la part des pouvoirs publics en fonction des différents genres, assortie - et c'est là où, je crois, est le problème - d'une sorte de dénégation de la situation, puisqu'il n'est jamais dit que ce soutien de l'Etat va avant tout à un certain genre. Cette notion de genre est systématiquement déniée dans les discours officiels : lorsqu'on la met au premier

plan, comme j'essaie de le faire, on est tout le temps renvoyé violemment dans les brancards. **Donc, je crois que c'est important de mettre en évidence le fait que, dans la production actuelle, il y a une diversité.** Alors, est-ce **qu'à** cette diversité de genre correspondent des **différences** de qualité, c'est-à-dire, est-ce qu'on peut superposer la notion de genre à la notion de qualité artistique ? **Et** est-ce qu'on peut dire que tout ce qui est art contemporain aujourd'hui (qualificatif générique) est automatiquement intéressant (critère de valeur) ? Ou bien - et ce serait plutôt ma position, bien que je ne sois pas critique d'art - est-ce que l'on peut dire qu'à chacun de ces différents genres correspondent des critères de valeurs spécifiques ? Ce qui veut dire que, dans le genre « art contemporain » aujourd'hui, on a des choses très intéressantes et des choses qui ne le sont pas du tout, **de même que, dans le genre « moderne » et dans le genre « classique », lorsqu'il s'en produit encore - mais c'est quand même très exceptionnel.** **Il** me semble en effet qu'on aurait intérêt à diversifier les critères d'évaluation en fonction de ces genres, aussi bien dans nos catégories de perceptions de simples amateurs mais, surtout, au niveau des responsables d'Etat, puisque, eux, ont une responsabilité publique. Ils ont quand même en charge de gérer le patrimoine de demain. Alors, qu'est-ce que cela signifierait concrètement (c'est ce que j'avais essayé de développer dans un article) ? **Ça** signifierait que les responsables actuels aient une réflexion sur deux types d'intervention de l'Etat, dont je vous dis tout de **suite** qu'à mon **avis** elles sont toutes les deux aussi légitimes l'une que l'autre, mais qu'elles correspondent à des contextes différents.

Un premier type correspond à ce que l'on pourrait appeler « le pluralisme », **consistant** à faire en sorte que l'Etat maintienne la pluralité des modes de création possibles en essayant de soutenir - **et en tenant compte, bien sûr, de la valeur spécifique** - le maximum de modes d'expressions **possibles.** Concrètement, **ça** voudrait dire que des subventions, des achats, etc, iraient, non seulement à l'art contemporain, mais aussi à la peinture moderne, à la sculpture moderne et éventuellement, pourquoi pas, à des expressions relevant plutôt de l'art « classique » à condition, encore une fois, que la qualité soit là. **Voilà ce que** serait une politique pluraliste. La seconde politique, toute à l'opposé, est une politique compensatoire : elle consiste à faire en sorte que l'Etat compense les manques du marché en soutenant les productions artistiques qui ne peuvent pas trouver place sur le marché à court terme, pour une raison simple qui **est** que, plus une production est avant-gardiste, transgressive, plus elle rompt avec la tradition, plus évidemment elle a du mal à trouver une réception positive à court terme. C'est un phénomène tout à fait connu, que Monsieur Gaillard **vient d'évoquer, avec** le fait que le grand public se sente de plus en plus éloigné de la production avant-gardiste, car le propre de **l'avant-garde**, quel que soit le terme qu'on lui donne, est de transgresser les critères d'appréciation communs. **C'est** la logique propre à l'art contemporain, que l'on connaît depuis un certain temps déjà. **Cette** politique compensatoire me semble parfaitement justifiée lorsqu'on a une situation où, en effet, il y a un décalage entre ce que le marché à court terme peut intégrer, peut accepter, et la production effective d'artistes qui, en attendant que le marché les accepte, risquent fort d'avoir de gros problèmes pour se **maintenir, voire éventuellement** d'abandonner leur production. C'était en effet le **cas** il y a une **génération**, dans les années 70 : on avait une situation **typique** du modernisme, la situation, en **gros**, que l'on a connue depuis un siècle, depuis les Impressionnistes : **c'est-à-dire** une opposition entre une avant-garde transgressive, disons, et **un** art plus facilement admis, qui se superpose, bien sûr, avec une opposition entre les amateurs les plus éclairés et les plus cultivés, en général les plus diplômés, et le grand public, beaucoup moins haut placé dans l'échelle sociale. Ceci se superposant encore, il y a une génération, avec un clivage politique entre une gauche qui était du côté de l'avant-garde et une droite qui était du côté de la conservation. **Ça** roulait tout seul, c'était très commode. Tout ça a été complètement **bouleversé** il y a vingt **ans**, lorsque la gauche est arrivée au pouvoir et que l'Etat s'est donné une mission de compensation des manques du marché, d'aides insistantes et soutenues à l'art contemporain et, notamment, à ses formes les plus innovantes. De sorte que l'on s'est retrouvé dans une situation paradoxale où l'avant-garde, la transgression, l'innovation, était soutenue par l'Etat, c'est-à-dire par les instances les plus officielles. D'où cette fameuse querelle de l'art contemporain qui a éclaté **dix** ans plus tard, au début des années quatre-vingt-dix, lorsqu'un certain nombre d'intellectuels ont préféré choisir la position de ceux qui ne sont pas soutenus par l'Etat, donc cette position des marginaux, quitte à se retrouver contre l'avant-garde, **tandis** que d'autres continuaient à soutenir l'avant-garde, quitte à se retrouver du côté des pouvoirs d'Etat : **situation** totalement inédite dans notre culture, qui prend tout le monde à contre-pied, et qui fait le caractère extrêmement récurrent, très chargé et très difficile à dénouer, de cette fameuse querelle de l'art contemporain.

Il me semble **donc** qu'elle serait quand même un peu plus facile à dénouer, d'abord, si on en comprenait les fondements, comme j'ai essayé de le faire, et **aussi**, si les responsables **d'Etat** avaient une vraie réflexion, vingt ans après, sur une question toute simple : faut-il continuer la politique compensatoire qui a été initiée dans les années quatre-vingt ? Cette compensation, à mon avis, **se** concevait dans le contexte de l'époque, mais a créé **aujourd'hui** une situation totalement inversée où il y a **un** double marché : un marché privé et un marché public, disons **pour aller vite**, et où le marché public a pris un poids, une importance et un pouvoir tout à fait considérables. Alors, **faut-il continuer cette politique compensatoire, ou bien faut-il essayer de revenir à une politique pluraliste qui, à mon avis, se concevrait aujourd'hui où, en effet, tout un pan de la production contemporaine - et notamment, pour en revenir au titre de notre débat de ce soir, la peinture - se trouve totalement marginalisé.**

Voilà comment je vois, politiquement, la situation.

Yann Gaillard : Je voudrais juste ajouter quelque chose, je suis tout à fait d'accord avec la problématique de Nathalie Heinich mais, quand elle dit, « les pouvoirs d'**Etat** » non, c'est des pouvoirs d'**Etat** sur lesquels l'**Etat** n'a aucun pouvoir, c'est clair, ce sont des pouvoirs d'état qui sont en fait délégués à une collectivité de galeristes, d'artistes, de journalistes...

Nathalie Heinich : Non, je ne parlais pas du tout de cela : je parlais plus précisément des fonctionnaires, **quel que** soit leur statut administratif précis, qui sont payés sur fonds publics, soit **par** l'**Etat** central soit par des collectivités territoriales, pour exercer des fonctions de commissaires, de directeurs de centre d'art, de conservateurs de musée, etc. **Là**, on a bien affaire à des agents de l'**Etat** ...

Yann Gaillard : Oui, mais, qui ne raisonnent pas du tout comme des agents de l'**Etat**, mais comme des membres d'une collectivité, d'une communauté intellectuelle avant-gardiste ...

Nathalie Heinich : Qui, en effet, se retrouvent dans des positions beaucoup plus proches de celles d'agents du privé, notamment **les** galeristes, mais avec une situation bien différente de celle des agents du privé qui est que, **premièrement**, ils sont fonctionnaires, **deuxièmement**, ce n'est pas sur leurs fonds propres qu'ils achètent ou qu'ils subventionnent mais sur les fonds de l'**Etat** et que, en plus, ils sont dotés d'une autorité en tant qu'agents de l'**Etat** qu'aucun galeriste du privé ne peut avoir. **Donc** ils ont, en effet, un pouvoir très important, **ce pourquoi** je pense qu'il est d'autant plus urgent que ce pouvoir soit soumis à un minimum de discussion.

Question dans la salle : Je m'appelle Claire Dossier, je me présenterai comme amateur. J'ai fait de l'histoire de l'art, j'ai passé un concours de conservateur et j'ai travaillé au Ministère de la Culture. Il me semble que, tant dans le rapport de Monsieur Quemin que dans votre propre travail et, en particulier, dans votre dernier ouvrage *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, mais dans tous les ouvrages antérieurs, il y a un biais. Ce biais, à mon avis, formidable, vous appelez à une sorte de baiser l'amourette entre les tenants des différents genres en plaçant en quelque sorte un signe d'égalité entre les catégories dans la population qui s'intéresseraient aux différents genres. **Il y a quand même un problème formidable, je voudrais un jour et, malheureusement, ce ne sera pas une commande qui vous sera adressée par le Ministère de la Culture, que ce soit Monsieur Quemin, que ce soit Madame Heinich, encore moins Raymonde Moulin. C'est de faire de la sociologie de pseudos experts.** Je vais le dire comme je le pense, les gens, la petite camailla qui promotionne cette forme d'art et cette forme d'art seule, avec un terrorisme intellectuel que nous n'avons jamais connu - l'absolutisme de Louis XIV, c'est une vétille à côté - c'est un ramassis de bras cassés, c'est des gens qui n'ont aucune compétence. Il y a beaucoup de transfuges de l'enseignement, il y a des recasés des cabinets ministériels. Ce sont des gens qui n'ont absolument aucune compétence. Alors, il y a quand même un paradoxe, c'est que ces gens-là préconisent l'anomie selon le fameux article de Bourdieu dans les Cahiers du Musée d'Art Moderne. **Y** compris dans les écoles d'art, la dernière inspection qui a eu lieu à l'école d'art de Nîmes en témoigne, **ils** sont terrorisés à l'idée qu'ils **ne** maîtrisent plus les jurys, donc ils ne maîtrisent plus la reconstruction, la reproduction de leur propre secte. Mais, quand est-ce que l'on fera, parce que les conclusions du rapport Quemin, excusez-moi, mais je les trouve

pitoyables, de dire : on va payer des galeries, on va payer des musées, on va payer des collections aux États-Unis en douce. Alors je ne sais pas comment on fait pour transférer des deniers publics entre la France et les États-Unis en douce. Enfin, il doit y avoir des méthodes que je ne connais pas. Des fonds, donc, pour accrocher Buren, Toroni, Pireno, là on l'accroche plus on le montre, Annette Messager, Pierre Huyghe, enfin on les connaît tous et, non seulement, pour les acheter mais surtout pour qu'on vérifie qu'ils les accrochent bien. Et, ensuite, que Monsieur l'Ambassadeur se mette une fausse barbe pour aller inaugurer le tout et, que ça n'ai pas l'air d'une opération téléphonique, gouvernementale. Vous ne sortirez pas de cette aporie et je pense malheureusement que le « pour en finir » est bien loin d'en finir, il faut faire la sociologie de ces experts.

Nathalie Heinich : Le sociologue, selon moi, ayant un devoir de neutralité, je vais simplement reconfigurer ce que vous venez de dire dans des termes sociologiquement acceptables pour moi. Je pense qu'en effet, il y a un problème, simplement, de sociologie des professions, lié au fait que les différentes interventions qui se sont accumulées depuis une dizaine d'années au niveau institutionnel ont abouti à la création d'une profession très récente : la profession d'intermédiaire culturel en arts plastiques, disons, avec toutes sortes de postes possibles. C'est une profession assez nombreuse donc, avec un grossissement accéléré, avec une base de compétence certifiée (c'est-à-dire des diplômes) assez problématique, parce qu'il n'y a pas un concours d'Etat qui amènerait à ces positions... Et avec, du même coup, une très grande fragilité des individus, qui sont extrêmement vulnérables à la cooptation - parce que cela se passe essentiellement par cooptation, c'est-à-dire par choix entre individus et non pas par recrutement sur concours, et à peine sur diplômes parce qu'encore une fois, les diplômes sont tout à fait hétérogènes pour entrer dans cet univers. Donc on a une très grande vulnérabilité de chacun de ces membres au groupe de référence, pour toutes sortes de raisons professionnelles. Ce qui fait qu'il y a une très forte protection du groupe - Alain et moi-même en avons fait les frais, parmi d'autres - et une très grande solidarité face aux mises en cause extérieures en même temps qu'une extraordinaire rivalité interne de ces gens qui sont tout le temps en concurrence ; et qui donc, à la fois, tendent à construire collectivement une sorte de consensus sur des choix qui ne posent pas problème à l'intérieur du milieu, qui ne font pas de vagues, mais en se coupant totalement de leurs interlocuteurs potentiels, et notamment des publics des arts plastiques. Je crois qu'ils n'ont plus vraiment conscience de la césure absolument radicale entre leur culture, extraordinairement spécialisée, et la culture potentielle des gens qu'ils sont censés représenter lorsqu'ils agissent au nom de l'Etat. Et là, je crois qu'il y a une situation qui est liée, en effet, à un problème de sociologie des professions tout à fait particulier, tout à fait spécifique, qui provient en grande partie du caractère accéléré et assez peu contrôlé du recrutement de ces catégories de personnels, devenues nécessaires pour nourrir des institutions créées elles-mêmes de façon extrêmement rapide et pas toujours très réfléchie, me semble-t-il. C'est la façon dont je retraduirais votre mise en cause.

Alain Quemin : Si je peux simplement ajouter une petite précision par rapport à ce que vous avez dit qui a quand même effectué, me semble-t-il, un petit raccourci sur la suggestion que je faisais, effectivement, d'aider certaines œuvres à rentrer dans les collections, je voudrais simplement préciser que mon raisonnement n'est pas tout à fait celui-là. Effectivement, à l'heure actuelle, en France, on dépense de l'argent pour les aides à l'exposition à l'étranger. Et je pense que certains d'entre vous seraient extrêmement surpris de savoir que certains artistes français parmi les plus connus, parmi les plus reconnus dans notre pays, ne peuvent être exposés à l'étranger dans le cadre d'expositions temporaires que si la France verse des subventions. Donc, ce que je disais, c'est puisque que l'on dépense de l'argent public, quitte à le dépenser, autant le dépenser autrement, de manière plus productive. Il me semblait qu'à chaque fois, faire cet investissement à fonds perdu, c'est-à-dire, on va exposer les artistes français pendant un mois, pendant deux mois dans le cadre d'une exposition mais, après, ils ne rentreront pas dans une collection publique, il me semblait plus utile de dépenser ce même montant pour des achats définitifs et, effectivement, à condition que ces artistes-là, lorsqu'ils sont achetés par des institutions étrangères, soient effectivement accrochés. Donc, ce n'est pas du tout pour dire qu'il faut toujours augmenter ce montant, c'est essayer de comprendre comment on peut mieux dépenser l'argent pour que les artistes français soient plus présents.

Et sinon, pour cette sociologie des professionnels à laquelle vous appelez, effectivement, nous aimerions beaucoup pouvoir y procéder. Il y a eu un appel d'offre qui a été lancé par la Délégation aux

Arts Plastiques, voici maintenant à peu près un an, auquel les chercheurs ont été appelés à répondre. Moi-même, de manière faussement naïve, j'ai répondu et j'ai proposé de travailler sur la commande publique d'œuvres d'art qui me semble **intéressante** par rapport à la thématique de ce soir en particulier « La place de la peinture » : **est-ce que c'est plutôt un art de type moderne**, ou plutôt un art de type contemporain qui va être privilégié ? **J'ai proposé de travailler sur ce thème. Ma proposition, malheureusement, n'a pas été retenue par la Délégation aux Arts Plastiques.** Alors, là encore, faussement naïvement, j'ai adressé un premier courrier à la **D**élégation aux Arts Plastiques. **J'ai essayé de savoir pourquoi** mon projet a été rejeté . Qu'est-ce qui avait déplu dans ce projet qui me semblait quand même être plutôt sérieux ? Je n'ai pas reçu de réponse. J'ai envoyé un deuxième courrier, je n'ai pas reçu de réponse. J'ai envoyé un troisième courrier en recommandé avec accusé de réception à la **D**élégation aux Arts Plastiques, je n'ai pas plus eu de réponse. Donc, effectivement, c'est très gentil de votre part de nous inviter à procéder à ce type de recherches, nous sommes nous-mêmes extrêmement demandeurs. Nous sommes sérieux et travailleurs, nous aimerions pouvoir effectivement, un petit peu mieux comprendre, quels sont les choix, comment les arbitrages sont réalisés par les pouvoirs publics, notamment par ces professionnels **auxquels vous faisiez référence.** Mais, **il y a une certaine forme d'opacité qui nous empêche en tant que sociologues d'accéder à ce type d'informations.**

Nathalie Heinich : Il faudra qu'on présente un projet sous un **pseudonyme**, maintenant ! J'ajoute que c'est quand même grâce à la DAP que j'ai fait mon enquête sur les rejets de l'art contemporain, mais je dois quand même préciser que je les ai eus un peu par surprise. C'était en 1993, je crois, et c'est grâce à Raymonde Moulin qu'on a arraché une subvention ; **mais** quelques années plus tard, je crois qu'on ne l'aurait pas eue...

Patrick Becuwe (salle) : Je voudrais revenir sur ce que Monsieur Quemin a dit. En ce qui concerne Monsieur Quemin, on va droit dans le mur si on espère retrouver une légitimité internationale en essayant de subventionner nos plus grandes têtes pour pouvoir les rendre compétitives dans le domaine international, c'est à mon avis une similitude aujourd'hui avec les pays qui détiennent la force économique dans le monde, à savoir forcément en essayant de mettre l'accent dans une grande démesure (...) Donc, à mon avis, la question concerne l'origine de l'avant-garde, c'est Duchamp, il y a eu des avant-gardes avant lui, l'origine de l'avant-garde, **aujourd'hui**, c'est celle que Duchamp a mise en place. À l'époque de Duchamp, il s'agissait en bonne avant-garde de déstabiliser l'establishment. **Aujourd'hui, on ose encore parler d'avant-garde pour tous les gens qui se réclament de Duchamp deux générations après, à mon avis, là est la plus grosse erreur.** Tout le problème vient de là. Ces gens-là aujourd'hui ne représentent absolument pas l'avant-garde mais le conformisme parfait.(...) Ils sont quand même en cheville avec ce qui permet de légitimer ces personnes, pour moi, j'appelle ça l'académisme moderne. **Quand je vois le grand pot d'or qui représente le veau d'or en bas du parvis de Beaubourg, parfois j'ai des vertiges, je ne vois plus d'un coup qu'un couple mussolinien (...)** Pour moi, c'est exactement la même chose. **Aujourd'hui, il faudrait arrêter de parler d'avant-garde. J'appelle ça l'académisme** et je pense que si l'on veut tenter une ouverture plus grande, ce ne serait pas en gardant cette catégorie de **soit-disant** avant-garde, de modernité un peu en retrait, **soit qui irait tâtonner** encore plus en arrière dans le domaine classique, mais **en cherchant** du côté des atouts des individus déstabilisants aujourd'hui par rapport au conformisme institutionnel.

Alain Quemin : Si je peux répondre sur la première partie de votre intervention, effectivement, là **nous traitions** d'un point particulier mais il y a plein d'autres façons **de procéder.** J'en ai discuté, là, notamment dans le cadre du rapport qui a donné lieu à l'ouvrage en question. Mais, il y a **de nombreuses autres façons** également de rendre une meilleure visibilité aux artistes français. Je pense **que** l'une des plus simple également passerait par l'amélioration de l'enseignement de l'histoire de l'Art à l'école, par l'amélioration de l'enseignement artistique en général qui est très dévalorisé en France, beaucoup plus que dans d'autres pays. Et si l'on regarde aujourd'hui certains **pays** dans lesquels les prestations des artistes sont meilleures **à l'** international, on voit que ce sont souvent des pays où, effectivement, l'histoire de l'art est prise plus au sérieux, où également l'enseignement artistique pratique est **davantage pris** au sérieux. Autre **élément qui** me semble très important : le marché. Tout simplement parce que les grands pays aujourd'hui qui fournissent beaucoup d'artistes

sur la scène internationale de l'art sont également des pays qui sont très dynamiques au niveau du marché de l'art, on voit très bien les Etats-Unis, l'Allemagne, on sait que la France a un problème qui est structurel maintenant. Yann Gaillard avait fait un rapport là-dessus, d'autres également ont travaillé sur ces questions. C'est un problème de fond pour les artistes français qui, effectivement, ne voient pas d'autre choix que de se tourner vers les institutions, parce qu'en France, le marché est structurellement assez faible, et c'est une litote, par rapport à d'autres pays. Il y a des tas d'autres choses qui pourraient être dits. Et puis, également, il me semble qu'une autre façon d'essayer de retrouver certaines positions, un certain rayonnement au plan artistique pour les artistes français au niveau international passe également par une mise à plat des critères de choix. Quand on voit que les pouvoirs publics décident de mettre en avant tel ou tel artiste à l'étranger. J'ai fait beaucoup d'interviews, beaucoup d'entretiens avec des conservateurs, avec des galeristes, avec des collectionneurs, avec des artistes étrangers, avec des commissaires d'expositions et lorsque les étrangers ne veulent pas de nos artistes, que voulez-vous qu'on leur dise ? Que c'est nous, la France, qui a raison dans nos choix esthétiques, si vous voulez officiels, contre l'ensemble, contre le reste du monde ? Ce n'est pas possible, donc je ne crois pas qu'il y ait une seule solution. Là on a parlé d'un élément avec madame, effectivement tout à l'heure, mais ne me faites surtout pas dire que c'est pour moi la seule solution de subventionner les expositions à l'étranger, j'ai assez longuement écrit sur cette question-là pour que vous ne réduisiez pas mon point de vue sur ce thème. Donc, ça me semblait suffisamment important de dire qu'il y a beaucoup de choses qui peuvent être entreprises aujourd'hui. Mais, effectivement, il faut une volonté, parce que très rapidement, effectivement, on se heurte à des positions qui sont des positions établies. Alors, lorsque l'on dit : il faudrait réfléchir aux façons de redéfinir un petit peu la présence culturelle, la présence artistique française à l'étranger, on voit bien que ça coince. Donc, là, on en revient effectivement à ce que disait Nathalie Heinich tout à l'heure à savoir le poids très fort de l'institution dans notre pays.

Nathalie Heinich : Je peux répondre deux petits mots : juste un petit détail sur Duchamp. Je ne crois pas que ce qu'il a fait, c'était pour déstabiliser l'establishment. Ce qu'il a déstabilisé en premier lieu, c'est l'organisation du salon des Indépendants, qui était tout sauf l'establishment à l'époque puisque, justement, il se voulait contre l'establishment. Donc, si l'on veut être fidèle à la mémoire de Duchamp, que j'admire beaucoup, je crois qu'il faut rétablir la vérité de ce qu'il a fait, et qui n'était pas l'éternelle querelle de l'artiste bohème contre le bourgeois. C'était l'artiste « avant-gardiste » qui s'en prenait aux contradictions internes de ces propres collègues avant-gardistes. Cela dit, c'est vrai que le mot avant-garde est un peu trompeur puisqu'il sous-entend quelque chose qui est dans la marginalité, alors même – et c'est le paradoxe de l'art contemporain aujourd'hui – qu'on se retrouve dans une situation où les formes d'expressions qui sont censées incarner la marginalité absolue se retrouvent, par l'effet des choix institutionnels, complètement centrales. C'est vrai que cette accusation de l'art contemporain comme étant un art académique est assez fréquente. On peut se souvenir du fait que, d'une part, il a en commun avec la peinture académique du XIX^e siècle d'être prioritairement soutenu par les institutions d'Etat, ce qui est vraiment une similitude sociologique avérée ; et, d'autre part - c'est un petit peu plus subtil - il a en commun avec cette peinture académique du XIX^e siècle d'être un art très fortement lié au discours, puisque la peinture d'histoire, qui était donc le genre officiel jusqu'au XIX^e siècle, était littéralement une peinture qui mettait en scène des discours, quels que soient les discours en question. Or l'on sait - j'ai essayé de le développer aussi - que l'œuvre d'art dans l'art contemporain ne réside pas dans l'objet proposé par l'artiste mais dans l'ensemble des actions, des opérations, des mots, des discours, etc., tenus à propos de cet objet : ce qui fait la très grande difficulté de le percevoir pour les gens qui ne sont pas dans ce paradigme de l'art contemporain. L'exemple type est l'Urinoir de Duchamp : sa valeur ne réside évidemment pas dans la matérialité de l'objet mais dans l'ensemble des opérations qui ont rendu possible son traitement comme œuvre d'art. Donc cette collusion forte de l'art contemporain avec le discours est une similitude supplémentaire, en effet, avec le grand genre officiel du XIX^e siècle qu'était la peinture d'histoire. Cela dit, je ne crois pas que l'on puisse rabattre simplement l'art contemporain, aujourd'hui, sur ce qui était l'art officiel du siècle dernier, car encore une fois, la définition même de la qualité dans l'un et l'autre cas a radicalement changé. Dans le cas de l'art classique, la qualité consistait à reproduire les canons acceptés par le milieu artistique et les amateurs, alors qu'aujourd'hui elle consiste au contraire à transgresser ces canons. Mais à l'intérieur de cette différence très forte entre les paradigmes classique

et **contemporain**, il faut évidemment prendre en compte les similitudes de positions. N'oublions pas, quand même, que le grand problème **aujourd'hui** n'est pas une supposée opposition entre classique et contemporain : **elle** est entre contemporain et moderne. Le gros problème, aujourd'hui, c'est tous les artistes qui font de l'art moderne - **c'est-à-dire, essentiellement**, de la peinture sur toile et de la sculpture sur socle, pour aller très vite - et tout le public qui aime ça, **et** qui attend **de l'art** qu'il soit une expression de l'intériorité de l'artiste - **ce** qui est la définition, me **semble-t-il**, du genre moderne : **une** définition qui **paraît** évidente aujourd'hui, mais qui n'a qu'un siècle et demi, en gros, **puisqu'elle** a commencé à peu près au milieu du XIX^e et **a** perdu beaucoup de puissance à la fin du XX^e siècle. **On a donc** une tension très forte aujourd'hui entre le moderne et le contemporain, **et non pas** avec le **classique**, qui est de la vieille histoire.

Question dans la salle: Je pense que l'Etat français a été traumatisé par certain legs d'un tableau de Cézanne au Musée du Luxembourg qui, à l'époque, avait été refusé par l'Etat. Je pense que l'Etat, aujourd'hui, **souhaite** surtout ne plus perdre la face et avoir ce label de modernité, **être** dans le vent. Je pense que, là aussi, il y a une aporie. C'est impossible, l'Etat ne pourra jamais être dans le vent et je pense que tout l'argent qu'il accumule en payant des œuvres d'art, en essayant d'essaimer de façon à pouvoir acheter un peu de tout et descendre tout ça globalement dans les caves. Et bien, comme un bon cru de vin, un jour, on se rendra compte que ce qu'il y avait dans les caves de l'Etat, ce n'était rien ou pas grand-chose car ce n'est pas la façon, jamais, qu'une œuvre d'art dans sa nécessité d'être déstabilisante pourra voir le jour. Ce ne sera pas par l'Etat, quoi que l'on fasse.

Philippe Dagen : Je pourrais prendre le problème pas d'innombrables bouts, en essayant d'éviter le ton acerbe qui a déjà dominé dans certaines interventions qui me **paraît** parfaitement **déplacé**. On pourrait, en particulier, partir de Duchamp puisque vous avez envie de parler de Duchamp ; je ne demande pas mieux que de parler de Duchamp. Duchamp, quand il commence, qu'est-ce qui se passe ? Les collectionneurs français ne s'intéressent pas à lui et pour cause, il n'y en a pas. Donc, il trouve des collectionneurs ailleurs, essentiellement aux Etats-Unis et il va faire une partie de son travail aux Etats-Unis, à partir du *Nu descendant un escalier* jusqu'au *Grand Verre*. A cette époque-là, Duchamp est un inconnu complet en France aussi bien naturellement du côté des collectionneurs privés que du côté de l'Etat, et cet état dure tout le long de l'entre-deux guerre, tout le long des années cinquante en France. Il est bien évident qu'ailleurs, telle n'est pas la situation. Au début des années cinquante, Duchamp trouve aux Etats-Unis et, nulle part ailleurs, une actualité nouvelle grâce à un certain nombre d'artistes américains. Il n'intéresse toujours personne en France, ni collectionneurs publics, ni collectionneurs privés. À l'inverse, tous les Duchamp sont déjà à ce moment-là, soit dans les collections américaines, soit au musée de Philadelphie via une collectionneuse, Catherine Dreyer. En 1959 paraît le premier livre sur Marcel Duchamp. Ce livre est écrit par un **Français**, Robert Lebel, mais il est publié à New York car ça n'intéresse toujours personne en France. Duchamp revient à Paris, il y est interviewé, mais ses interviews ne paraîtront, généralement, qu'après sa mort et l'un de ses interviewers lui demande quel regard il jette sur le comportement des musées et, en particulier, du Musée National d'Art Moderne, sur son œuvre. Duchamp, à ce moment-là, je crois que c'est en 1965 a beau jeu de répondre qu'il ne peut rien répondre à cette question, puisque le Musée National d'Art Moderne, qui à l'époque était ce qu'on appelle aujourd'hui le Palais de Tokyo, ne s'intéresse toujours pas à **lui**, **n'a** rien de lui et consacre ses expositions à des artistes dont, aujourd'hui, les noms ont aujourd'hui **disparu**. Duchamp meurt en 1968, toujours dans l'indifférence générale en France. Tellement dans l'indifférence générale en France que sa dernière installation, il l'a donnée au Musée de Philadelphie avec mission pour celui-ci de ne la rendre **publique** qu'après sa mort. C'est le fameux *Etant donné la chute d'eau et les gaz d'éclairage*. Donc, **en 68**, Marcel Duchamp n'existe toujours pas, ni dans les institutions publiques ni dans les collections privées en France, et il existe à peine en librairie via l'édition française de ce livre de Lebel, auteur français, écrivant en français publié aux Etats-Unis dans un premier temps faute de trouver un éditeur parisien. Vous avez, là, globalement une histoire qui est déjà exemplaire,,, c'est-à-dire un ratage ou une indifférence qui, je m'étonne tout de même qu'on ne le dise pas, met en présence la France et d'autres pays. La question, sur laquelle nous sommes supposés avoir été invités ce soir, « La place de la peinture dans l'art contemporain », par parenthèses c'est une question qui n'a aucun sens si vous la posez en Allemagne, si vous la posez en Espagne, si vous la posez aux Etats-Unis ou si vous la posez en Grande-Bretagne aujourd'hui.

Personne ne se demanderait pourquoi la place de la peinture serait particulièrement discutée, par exemple, en Allemagne, c'est-à-dire au pays de Baselitz, de Polke, de Richter. Personne ne se poserait la question au pays de Stella, d'Eric Fischl, de Ellsworth Kelly, de qui vous voulez, même en Grande-Bretagne au pays de David Hockney au pays de Danis Avail (?), la question ne se poserait pas. On pourrait se demander pourquoi la question semble avoir une pertinence en France, sinon on ne serait pas là et surtout vous. Et pourquoi elle n'en a pas ailleurs. Je reviens, cette parenthèse close, à mon affaire Duchamp, donc il est mort. Quelques années après, on déplace le Musée National d'Art Moderne pour créer le Centre Pompidou. C'est un geste de volontarisme politique pur, fait d'un président de la République, parce qu'a priori, en France, il faut qu'on aille au niveau de la Présidence de la République pour que des décisions visibles soient prises, et on décide de ré-établir l'art contemporain au centre de Paris dans un lieu qui soit, à la fois vierge et visible. Et le moins que l'on puisse dire est que le lieu est choisi pour sa visibilité et l'architecture aussi. A ce moment-là, on a créé un lieu nouveau pour des expositions. Quelles expositions ce lieu nouveau décide-t-il de faire pour célébrer l'inauguration ? Marcel Duchamp. C'est bête, c'est en 1977, c'est 60 ans trop tard. Donc, second épisode – et là, quand vous parlez du rattrapage ce n'est pas du tout au sens du compensatoire de Nathalie Heinich, au sens du rattrapage - vous avez entièrement raison, on pourrait d'ailleurs remonter à Manet pour raconter des histoires de rattrapage à n'en plus finir. A ce moment-là, qu'est-ce qui se passe ? Le centre Pompidou expose Duchamp. Encore une fois, Duchamp n'est une nouveauté qu'en France à ce moment-là. Mais bon, on pourrait dire : mieux vaut tard que jamais. Sûrement pas. Car quel est l'effet de cela ? On voit se créer, et de ce point de vue-là encore, je suis assez d'accord avec votre analyse, un « duchampisme » officiel qui n'a, en effet, plus rien de provocant, qui est devenu une banalité, une commodité. Mais, ce « duchampisme » officiel, il est le produit de quoi ? D'une part, du rôle de l'Etat et si la question de la peinture se pose en France, et pas ailleurs, c'est peut-être aussi parce qu'il faudrait poser le rôle de l'Etat en France comparé au rôle de l'Etat à l'étranger donc, d'une part, puissance publique, d'autre part, retard permanent. Mais, l'un et l'autre sont des facteurs et c'est le dernier point qui ne s'explique tout de même pas si on ne fait pas entrer en ligne de compte le point de départ que Quemin a signalé tout à l'heure, c'est-à-dire la fragilité extrême, pour parler de manière euphémistique des collectionneurs d'art contemporain en France au XX^e siècle. Donc, je veux bien, encore que ça me paraît très facile, surtout quand il n'y a personne pour défendre l'institution comme c'est le cas ce soir. Il me paraît tout à fait facile de vouer aux gémonies le ministère de la culture, le DAP, les Fracs, etc, et de dire c'est une nomenclatura. Ce sont des petits fonctionnaires recrutés, comme disait Madame, sans doute sans vouloir être blessante, du moins je l'espère, parmi les enseignants, il trouve que j'en suis, Madame, de ces enseignants. Donc, on peut faire toutes les critiques que l'on veut contre la DAP et le Ministère de la Culture. Mais, il ne faudrait tout de même pas oublier à l'origine que ces institutions, y compris le « Langisme » des années 80, ont été, si j'ose dire, créées par une absence. Et que cette absence, c'était celle de l'intérêt des collectionneurs et donc, en effet, de soutien, sous la forme la plus banale qui consiste à payer avec un chèque en échange d'une œuvre d'art. Donc, que l'on flagelle les représentants de l'Etat si ça peut faire du bien, mais que l'on n'oublie pas que si ces représentants de l'Etat sont si nombreux et si l'interventionnisme étatique est à ce point hypertrophié en France - et, en effet, il l'est particulièrement depuis un quart de siècle - c'est que cette situation aussi correspond à un trou. Quand je parlais des Etats-Unis tout à l'heure ou de l'Allemagne, vous vous êtes sans doute rendus comme moi dans des musées aux Etats-Unis ou en Allemagne, vous regardez l'origine des œuvres sur les cartels et vous voyez « Donation machin », « Collection truc », à Philadelphie, collection Dreyer, au MOMA, collection Rockefeller, à Baltimore collection Clone, etc. Où sont en France l'équivalent de ces collections ? Et qu'on ne m'objecte pas la cherté des œuvres. Car, quand les premiers collectionneurs américains sont arrivés à Paris pour acheter Picasso, Matisse ou connaître Duchamp, il y avait des centaines de bourgeois français ou d'aristocrates qui pouvaient payer aussi cher Picasso, Matisse ou Duchamp. Simplement, ils ne l'ont pas fait. Donc, objectivement, par un phénomène mécanique, les collections et le patrimoine national se sont appauvris. La quantité d'œuvres qui ont voyagé hors des frontières est énorme. Ce patrimoine s'est appauvri, on a commencé à s'en rendre compte quand ? Quand est-ce que l'Etat français a mis en œuvre un embryon de politique pour rattraper le retard créé depuis au moins le début du XX^e siècle ? En 1944, avec Salle et avec Cassou et avec aucun moyen financier, car Salle et Cassou sont allés littéralement mendier dans les ateliers de Braque, de Picasso, de Matisse ou d'autres, des dons parce qu'ils n'avaient même pas l'argent nécessaire pour acheter les

œuvres au prix international que le marché, à force, avait construit. Donc, encore une fois, c'est tout à fait commode aujourd'hui de se déchaîner contre - et je l'ai suffisamment écrit pour ne pas avoir à le redire ici - quelque chose qui est devenu une sorte d'administration ossifiée et, en effet, opaque, en effet qui oublie de toute évidence le minimum de règles de démocratie et de transparence. Simplement, en tant qu'historien, je me sens obligé de dire, ici, que si cette administration existe, c'est parce que d'autres, avant, n'ont pas fait leur travail.

Augusto Foldi (Face à l'Art) : Est-ce que *le Monde* prépare aujourd'hui un tel dossier, pour que l'on puisse estimer l'action de l'Etat, en France, en ce qui concerne l'action artistique positive ou négative ? Est-ce que l'on peut espérer l'équivalent de ce qui a été fait (**cf extrait diffusé au public**), nous aurions dans ce cas-là aujourd'hui des chiffres qui nous permettraient de juger de l'action de l'Etat ?

Philippe Dagen : Vous les aurez.

Question dans la salle : Je voudrais dire un mot avant que l'on continue le débat. Je suis venu écouter *La place de la peinture dans l'art contemporain*, je ne suis pas venu pour écouter toujours la même querelle entre ceux qui aiment l'art contemporain aujourd'hui et ceux qui ne l'aiment pas. Je suis plutôt partisan des Fnac et Fracs et, malheureusement, ici, les gens n'aiment pas. Je pense que c'est l'Histoire qui nous dira, à savoir s'ils avaient raison ou s'ils n'avaient pas raison, c'est tout. Je suis collectionneur privé. Je n'en ai pas les moyens, mais je m'intéresse à l'art contemporain, je suis venu pour entendre la réponse à une question : *La place de la peinture dans l'art contemporain*. Je rejoins le discours de Philippe Dagen. Maintenant, ma question est la suivante, le reste du débat ne m'intéresse pas si ça continue, je m'en vais. **Je voudrais savoir si la peinture est marginalisée.** Je pose la question : parce que **quand on va visiter les galeries d'art contemporain, je ne sais pas si les gens ici y vont souvent, moi, j'y vais régulièrement, j'ai l'impression qu'elle n'est pas si marginalisée que ça, on voit encore des peintres ...**

Philippe Dagen : Je suis d'accord avec cette question qui mérite, en effet, qu'on évite un certain nombre d'ornières. J'essayais d'en dire deux mots tout à l'heure quand je racontais ma petite histoire de Duchamp. Quand j'ai parlé de l'académisme, du « duchampisme académisé » qui s'est créé à partir de la fin des années 70, au début des années 80, c'est ça que j'avais en tête en réalité. Car, qu'est-ce qu'on a déduit ? D'ailleurs, en faisant sur la pensée de Duchamp un nombre assez réjouissant des contresens. Qu'est-ce qu'on a cru pouvoir déduire de Duchamp ? Que la peinture était morte, quand on regarde honnêtement ce que Duchamp a dit, il n'a jamais dit ça, il aurait même plutôt dit le contraire. Et d'ailleurs, dans sa vie, il a passé son temps à collectionner et à faire collectionner des peintres. Donc, il s'est créé un lieu commun officiel qui était : la peinture est morte. Et, ça a pris d'autant plus de force que c'était la parole, mettons, pour aller vite, de l'Etat. Parole qui était émise dans les années 80, donc d'une manière absolument anachronique par rapport au moment où Duchamp lui-même était supposé l'avoir dit. Sans que l'on prenne la peine de vérifier s'il l'avait dit ou non. **Il y a eu en effet dans les années 80 et 90, une vraie conviction, raisonnée ou pas, qui a animé un certain nombre de décideurs artistiques de bannir la peinture considérée comme un moyen obsolète de s'exprimer. C'est aussi la raison pour laquelle je disais que ce débat n'a aucun sens si on le tient à Hambourg, à Glasgow ou à Philadelphie. C'est une spécificité française.** On n'a peut-être pas particulièrement de raisons de la porter en sautoir celle-là parce qu'encore une fois, les collectionneurs berlinois ne voient pas le problème d'accrocher des tableaux à leurs murs, pas plus que les collectionneurs new-yorkais. D'ailleurs, dans les années 80, qu'est-ce qui a fait l'actualité artistique ? C'est la trajectoire d'un artiste comme Kiefer qui, à ma connaissance, fait de la peinture et qui ne s'en est jamais caché et n'a, d'ailleurs, sauf à ses débuts, jamais fait véritablement autre chose. Donc, il y a eu en France dans les années 80 – 90, un discours officiel relayé d'ailleurs, mais ce n'est pas forcément le moment de faire des personnalités, par un certain nombre d'organes de presse sur la peinture, « médium des dictatures ». On voit très bien qui l'on a à l'esprit quand on dit cela. **Quand vous dites, aujourd'hui : « on voit de la peinture dans les galeries », j'aurais tendance à vous dire, pour ma part, on recommence à voir de la peinture dans les galeries. Mais, d'une manière qui est encore relativement réduite, quand - on fait de la micro histoire – quand vous vous rendez compte que dans les galeries de la rue Louise**

Weiss depuis un an, il y a à nouveau de la peinture, pas de la peinture française, évidemment, mais britannique de préférence. Ce n'est pas le signe que cette peinture soit nécessairement le chef-d'œuvre des années à venir. Mais, c'est le sentiment, me semble-t-il, qui l'emporte, qu'il y a une fragilité, alors qu'il y a quelques années encore, c'était absolument certain, il n'y avait pas lieu de s'intéresser à la peinture. Mais, ce n'est qu'un mouvement qui est encore extrêmement modeste d'ampleur, si l'on suit la logique que j'ai développée tout à l'heure, c'est-à-dire celle du retard étatique. On pourrait suggérer que dans quinze ans les institutions vont se rendre compte qu'elles ont manqué la peinture d'aujourd'hui et que, donc, on verra se succéder au tout Duchamp, un tout ...peu importe, un tout Matisse qui sera tout aussi anachronique dans quinze ans que le tout Duchamp l'était dans les années 90. Et, une fois de plus, on sera évidemment en porte-à-faux par rapport à la réalité de la création, qui est au fond la seule chose intéressante.

Augusto Foldi: Pourquoi est-ce qu'on ne pourrait faire cohabiter les deux, c'est-à-dire les installations et la peinture dans les grandes expositions institutionnelles ?

Philippe Dagen : Pardonnez-moi, mais ce n'est absolument pas mon sentiment. Qu'on ne puisse pas faire cohabiter les deux, pas du tout je ne vois absolument pas pourquoi on ne pourrait pas faire cohabiter les deux.

Augusto Foldi : Dans *Urgent Painting* à l'ARC, il y a eu un peu de peintures.

Philippe Dagen : Oui, c'était le propos, non ! Dans *Chers peintres* à Beaubourg, oui, enfin dans des conditions ...

Augusto Foldi : Mais est-ce qu'elle a eu une place honorable cette peinture, par rapport à d'autres installations, photos, etc ?

Autre intervenant : *La beauté* à Avignon, une peinture de Novarina.

Philippe Dagen : Qui n'est pas un peintre de toute façon. Mais, évidemment, vous ne pouvez pas attendre des institutions que, en six mois, enfin, vous savez, c'est comme un pétrolier une institution. Un pétrolier, ça met des kilomètres à s'arrêter, une institution, ça met des années à se rendre compte que ça s'est trompé.

Franck Longelin (Face à l'Art): J'ai l'impression que l'on a remplacé le mot d'ordre. D'abord, il y a eu le mot d'ordre de la mort de la peinture, comme vous l'avez rappelé très bien. Aujourd'hui, on a remplacé ce mot d'ordre par : il y a un retour de la peinture, effectivement, mais une peinture qui ferait l'impasse sur la mémoire, sur le métier, une sorte de peinture froide et déracinée. Les institutions, une nouvelle fois, nous font le jeu du retour de la peinture, mais pas n'importe quelle peinture, une peinture contre la peinture, c'est un peu mon sentiment, d'ailleurs *Urgent painting* est un peu ça.

Pierre-Marie Ziegler (Face à l'Art): Qu'est-ce que vous pensez du propos de Catherine David à l'époque où elle était commissaire de la Documenta. Catherine David est une femme intelligente, qui a répondu à une question posée à propos de la peinture : « De toutes façons, c'est un médium qui est terminé ». Elle n'est pas idiote, il y en a beaucoup des gens comme ça, on pourrait ... Il y en a des quantités. À propos de l'exposition *Urgent painting* à l'ARC, il y a une dame dont j'ai oublié le nom, à qui l'on a demandé : « vous vous intéressez à la peinture, vous n'en avez dit sans arrêt que du mal, qu'elle était morte ». Elle a répondu : « J'ai dit ça pour prouver sa vivacité ». Alors, il y a la mauvaise foi qui s'en mêle. Ce sont des gens qui ont du pouvoir.

Philippe Dagen : Vous ne pensez pas que les choses sont faciles tout de même ?

Pierre-Marie Ziegler : Ils montrent l'exemple aux galeristes qui suivent. Combien de galeries ont montré de la peinture à partir de 92 – 93 ? C'est vrai qu'on en revoit rue Louis Weiss, à Barbizon. Mais, il y a eu un trou et, comme dans tous les métiers, quand il y a un trou qui dure dix ans, vingt ans,

ça fait un trou, un vide dans une génération, dans beaucoup d'autres métiers, le fil est cassé, ça fait de vrais dégâts, irréparables. Quand j'étais aux Beaux-Arts, il y avait ce qu'on appelait le cours Yvon, un grand atelier où l'on pouvait dessiner, peindre, etc. Et maintenant, c'est un atelier Multimédia. J'y suis passé une fois, j'ai vu des gens qui étaient là. Il y avait le radiateur qui chauffait, ils avaient un carnet de dessin et ils dessinaient le radiateur. C'est le quotidien des peintres depuis bien longtemps. On ne fait pas de théories, on travaille. Alors, on fait quoi ? On apprend comment ? Mon fils veut entrer aux Beaux-Arts, on le dissuade de faire de la peinture...

Nathalie Heinich : Je voudrais raconter une anecdote, pour recentrer le débat. Il y a quelques années, j'ai visité l'exposition des diplômés des Beaux-Arts avec félicitations. Il y avait un des étudiants exposés qui venait, je crois, de l'atelier d'Alberola, et qui, manifestement, bien que je ne sois pas critique d'art - me semblait avoir un vrai tempérament de peintre, c'est-à-dire qu'on sentait vraiment un plaisir de peindre dans ses petits tableaux, des huiles sur toiles, abstraites. Simplement, il avait installé ses tableaux dans un poulailler, avec des vraies poules. C'est juste une anecdote, qui résume très bien, je trouve, ce qu'est aujourd'hui la place de la peinture dans l'art contemporain

Alain Quemin : Je crois également que, ce qui pose problème pour la peinture, mais qui n'est pas simplement quelque chose de spécifique à la peinture, c'est peut-être un petit peu plus large, c'est effectivement que la peinture produit essentiellement des œuvres. Et lorsqu'on discute avec les conservateurs, lorsqu'on essaye de les faire parler sur ce qu'est l'art contemporain, on voit parfois chez certains conservateurs français, certains, pas tous, l'idée que l'art contemporain : ce sont des attitudes. Quand on reste sur cette idée que l'art contemporain, ce sont des attitudes, effectivement, qu'il y a du relationnel etc, que l'on développe ces idées-là, à partir du moment où un artiste va passer à l'acte et, justement, va produire une œuvre, on voit bien qu'il se discrédite, qu'il suscite la méfiance. Et l'on voit bien également, cela encore, pour la Biennale de Venise quand j'ai discuté avec des inspecteurs de la Délégation aux Arts Plastiques. J'en ai vu certains qui étaient tellement malheureux que l'on ait choisi, cette année, Bustamante pour représenter la France à la Biennale de Venise. Je leur disais : « mais pourquoi est-ce qu'il vous pose tant problème ? ». Ils me répondaient que je ne comprenais pas, que lorsque c'était un artiste comme Pierre Huygue, on savait très bien que ses œuvres ou ce qu'il a fait n'a aucune chance de finir sur le marché. Tandis que Bustamante, il aura été consacré par la France, il aura donc ce prestige de la Biennale de Venise et, quelques mois, quelques années plus tard, cela va se vendre, ça va passer sur le marché. Vous voyez que perdre prise sur ce que l'artiste a fait, et bien, c'était quelque chose de complètement impensable. Et donc, vraiment, c'était un crève-cœur quand j'ai discuté avec eux, de penser qu'on avait choisi un artiste qui allait aboutir sur le marché. Je leur ai dit que ce n'est pas dramatique parce que, justement, si un artiste est passé sur le marché (j'essaie de faire de la pédagogie, voire du soutien psychologique dans ces cas-là auprès des institutionnels), je leur dis que ce n'est dramatique du tout. Si l'artiste est bon et si l'histoire de l'Art nous dit, avec un certain décalage, que cet artiste est un bon artiste, après être passé dans une collection privée, il finira dans les collections publiques par le système des donations, des dations, etc. Donc, finalement, c'est plutôt rassurant et, si c'est un mauvais artiste, tant mieux, parce que c'est un particulier qui l'aura acheté et qui, finalement, aura dépensé son argent bêtement. Mais, on voit bien que cette idée-là qui est pourtant une idée assez simple est une idée qu'il est très difficile de faire passer auprès des institutionnels. Parce que c'est une idée d'œuvres. Et donc, la peinture en tant que telle, qui est vraiment l'œuvre par excellence, est véritablement toujours un petit peu l'objet de méfiance.

Yann Gaillard : Je crois que monsieur Quemin a mis le doigt sur quelque chose d'important. C'est la différence entre ce qui est œuvre, objet qui peut rester, faire partie du patrimoine et ce qui est événement qui, d'ailleurs, n'est pas inintéressant non plus. Par exemple, au Palais de Tokyo, dans l'espace qui a été créé par madame Pasquel, il y a des choses très intéressantes, des installations qui durent trois mois. Il y a une émulation. C'est intéressant, mais le fait qu'il y ait des œuvres, des objets qui restent, c'est tout de même quelque chose qui est important pour l'avenir. Je me demande souvent ce que notre civilisation va laisser dans cent ans, dans deux cents ans, dans trois cents ans. C'est très fragile tout ce qu'on fait, la vidéo, tout ça ...

Alain Quemin : Je fais souvent référence aux analyses d'un de nos collègues sociologue. C'est assez étonnant, si vous étudiez les relations professionnelles entre les sociologues, souvent les sociologues se déchirent beaucoup et, en fait, quand on travaille sur l'art contemporain, on est tellement obligé de s'opposer à certaines instances qui, en général, nous attaquent de façon très virulente, que du coup, on devient extrêmement solidaires. Donc, là, **cette situation particulière** produit des analyses qui, souvent, se complètent beaucoup plus que sur d'autres objets. Là, **je voudrais faire référence à** Jean-Claude Passeron qui est un sociologue d'une génération plus avancée que celle de Nathalie Heinich et de la mienne. Il est également philosophe de formation et, me semble-t-il, produit des analyses extrêmement intéressantes sur **ce qu'il** a appelé « les sept plaisirs de la peinture ». Alors, le problème avec Jean-Claude Passeron, c'est que c'est un sociologue également **un peu** paresseux. Il a souvent des idées assez fulgurantes. Il a beaucoup écrit avec Bourdieu au début de la carrière de ces deux universitaires, de ces deux chercheurs. Et puis, il a développé une œuvre personnelle qu'il n'a jamais complètement menée jusqu'à son terme mais avec des idées tout à fait remarquables. Passeron développe justement l'idée selon laquelle la peinture serait, en quelque sorte, les arts plastiques **en général**, mais la peinture en particulier, serait un plaisir impur. Et justement, ce qui fait la richesse, ce qui fait l'intérêt d'une œuvre d'art et souvent ce qui va lui permettre de résister à l'épreuve du temps, c'est **cela** le vrai jugement pour une œuvre d'art. C'est le jugement de l'histoire. Et bien, **ce qui lui permet de résister**, **ce** va être la diversité des émotions, la diversité des sensations qu'elle va susciter chez le spectateur. Et donc, ce que dit Passeron, c'est **que**, quand on a une œuvre qui, justement, s'épuise dans une seule dimension, pour peu que l'époque qui va nous succéder ne **valorise** plus autant cette unique dimension, et bien, cette œuvre perdra tout son intérêt. Et donc, on peut **mentionner ici la peinture pompier qui était essentiellement** fondée sur l'impératif de vraisemblance, de ressemblance. Et bien, elle perd son intérêt une fois que l'on n'a plus **ce critère de jugement** qui va être un objectif déterminant pour évaluer **cette** peinture. **Autre exemple, la peinture religieuse :** une fois que les codes qui permettaient de la décrypter ne sont plus maîtrisés par le public, cette peinture religieuse perd beaucoup de son intérêt pour les générations futures. Donc, ce que dit Passeron, c'est que lorsque l'on produit une œuvre d'art avec une optique qui va complètement s'épuiser dans une dimension unique, par exemple **aujourd'hui**, une certaine forme d'ascétisme, une certaine forme d'intellectualisme qui, sur le moment peut provoquer, certes, un émoi extrêmement fort, mais qui **est** simplement liée à l'air du temps, **et** bien, dès que cet « air du temps » aura **changé**, on va peut-être produire, demain, **de** nouveaux « pompiers ». Alors Passeron développe beaucoup plus ceci pour la peinture du XIX^e siècle pour expliquer pourquoi **seule** une certaine forme de peinture a survécu et, effectivement, c'est le cas. Mais on peut se demander dans quelle mesure on ne pourrait pas transposer ces analyses de Passeron à la situation des arts plastiques aujourd'hui, des arts contemporains et, en particulier, transposer cela aux différents médiums et aux différentes démarches qui font que certains artistes utilisent tel médium plutôt que tel autre, **que certains ont plus de chances de survivre et d'autres d'être demain oubliés malgré leur succès actuel.**

Pierre-Marie Ziegler : Je pense que la meilleure définition de la peinture a été donnée au seuil du XX^e siècle par Duchamp quand il parle de « masturbation olfactive ». C'est-à-dire, quelque chose **qui serait** l'objet d'un tabou, quelque chose de narcissique, honteux, salissant, odorant, etc. Comme disait Monsieur Dagen, **Duchamp** n'a pas dit qu'il ne **fallait** plus en faire. Je me demande **si nous ne sommes pas là devant** un problème typiquement français. La peinture **s'est retrouvée** sous le boisseau, après avoir envahi le marché dans les années quatre-vingt,. **Est-ce que ça ne correspondrait pas à une sorte de** montée du puritanisme ? **C'est un** mouvement cyclique. **Je connais** un collectionneur qui a une métaphore formidable pour parler de la peinture. Il dit que c'est un grand fleuve de boue où chaque artiste vient planter son drapeau. Je trouve ça très beau et je trouve que le cœur de la peinture, c'est **en partie** ça.

Nathalie Heinich : C'est ce que soutenait Jean Clair en 1983 dans *Considérations sur l'état des Beaux-Arts* : l'idée du puritanisme comme refus d'une certaine expression picturale, qu'il mettait directement en rapport avec les cultures protestantes.

Alain Quemin : « Puritanisme » me paraît un petit peu excessif, mais « ascétisme », vraisemblablement, et, là, ça renvoie à ce que vous disiez, Madame, certes un petit peu **sévèrement**,

lorsque que vous évoquiez la place de tous ces enseignants, notamment, qui sont passés dans le système des Beaux-Arts. Mais, c'est vrai, qu'il y a justement plus, aujourd'hui, dans les arts plastiques, **des représentants de ce goût** dominant qui n'est pas le goût majoritaire. Le goût majoritaire serait bien plus proche de la peinture. Le goût dominant est un goût toujours réticent à reconnaître la place de la peinture aujourd'hui dans le système des arts plastiques. Et bien, ce goût dominant, aujourd'hui, largement répandu au sein des institutions, a une certaine parenté avec le goût des intellectuels, plus que la peinture traditionnelle ou la peinture classique ou même, la peinture moderne qui était plus le goût des aristocrates et des bourgeois. À travers ceux qui vont dire ce qu'est l'art légitime, il **y a** probablement un certain remplacement des catégories sociales qui vont labelliser l'art, qui vont décider de ce qui est un art important ou pas. Donc, l'« ascétisme » **joue** quand même une certaine part, aujourd'hui, me semble-t-il, **dans l'évaluation de l'art par les pouvoirs publics en France.**

Philippe Dagen : Il me semble quand même délicat et paradoxal d'évoquer l'ascétisme dans une période qui fait un tel succès à certains livres récents ou à certains films. Là, il y a quand même une chose qu'il faudra m'expliquer.

Claire Dossier : Je voudrais dissiper un **malentendu**, je n'incrimine pas évidemment les enseignants, je suis fille **et** petite fille **d'enseignants**. Mais, justement, un certain nombre de gens ont déserté l'enseignement et souvent sans faire (?), puisqu'on a accrédité l'idée d'une rupture épistémologique pour l'art contemporain. Les gens qui ont déserté l'enseignement et qui se trouvent dans des postes de pouvoir, ils ne sont pas les seuls bien sûr, dans le système de l'art contemporain. Ils n'ont aucune qualification et je dirai même que le fait qu'ils aient une expérience, qu'ils aient des diplômes d'histoire de l'Art, c'est souvent un critère d'éviction. Pour ce qui est de l'ascétisme, c'est tartuffe, car quand on connaît les à-côtés des inaugurations ... Je me souviens d'*Octobre des arts*, les gens avaient inauguré vite fait bien fait le truc introuvable pour les péquins qui n'avaient pas de plans, qui n'étaient pas invités au dit vernissage. Le vernissage était chez Bocuse. Alors, c'est un ascétisme, le cilice, c'est un vêtement de dessous, pas un pardessus. Quant au problème de la place de la peinture, il est au cœur de notre échec de **l'AFAA**. Comment voulez-vous et je voudrais bien que l'on n'oppose pas le grand public aux spécialistes, parce que j'ai dit ce que je pensais des pseudos-spécialistes qui se sont quand même auto – proclamés. On a parlé de cooptation, c'est clair, et puis d'une cooptation féroce. D'ailleurs, le fait que l'on ne vous confie plus d'études, ni à l'un, ni à l'autre, ça montre bien que l'on a affaire à une institution qui est bien bordée. Un certain nombre d'érudits qui connaissent parfaitement ces artistes, on dit ... - Jean Clair, ce n'est quand même pas quelqu'un qui ignore la scène artistique française ou étrangère – « le marché international dans son ensemble, on est nul ». J'ai vu un grand événement dont j'ai oublié le nom à Cologne, il y a quinze (?), Toroni et Buren étaient entre les chiottes et l'issue de secours. Mais franchement, ils ne méritent pas mieux. Ce n'est pas la peine de proposer qu'on dépense l'argent pour que les événements aient un caractère définitif, plutôt que des expositions temporaires pour des artistes mauvais. Leccia, ce n'est pas bon. Personne n'en veut et, là, où je voudrais simplement discuter ce que disait Monsieur Dagen à propos des collectionneurs, justifiant en quelque sorte la DAP, d'avoir pris la place des collectionneurs défaillants. Il ne faut tout de même pas mésestimer ce qui en est dit, quand on ne leur dit pas que c'est lepéniste, parce que, bien entendu, vous savez que ça va jusque-là. Alors les gens se disent, « je ne peux tout de même pas acheter ça, parce que c'est bourgeois, c'est ringard, c'est réactionnaire », mais ils ne vont tout de même pas aller chez leur banquier, en disant « vous me soldez tous mes comptes, j'achète du **Leccia** ». J'en ai jamais vu ... le roi des cons l'aurait peut-être fait, mais il n'y aurait vraiment que lui. Puis, il faut dire aussi et, ça, je pense que vous le savez tous, dans les écoles d'art, relayant des discours ministériels de gauche comme de droite, il y a une déviation de ce qu'on a appelé l'exception culturelle. On explique aux jeunes qui s'inscrivent dans les écoles d'art que le marché, c'est vraiment abominable, il faut faire un art, je ne sais pas, d'ailleurs quelle définition ils peuvent en avoir ? On fait de l'art pour le Frac, on leur dit « surtout pas un art pour le marché », les galeries de la rue Louis Weiss, c'est largement un village **potemkin** peut-être que ça l'est moins et ça expliquerait qu'ils se mettent à faire de la peinture ou du design. J'achète des tableaux. J'ai une chose de Tatah, j'ai une chose de Blais. Donc, des artistes **que** je crois que Monsieur Dagen apprécie, mais ...

Philippe Dagen : Pas les trois que vous venez de citer, l'un d'entre eux.

Claire Dossier : Je dois dire qu'il faut avoir du courage. Tous les ans se rejoue cette scénette au Parlement. Est-ce qu'on va inclure les œuvres d'art dans l'impôt sur la fortune ? ça échaude les gens. D'autre part, on vous explique aussi que le seul art légitime, effectivement, c'est l'art qui est montré dans les expositions institutionnelles, les Fracs, etc..., et bien les gens se découragent ... et puis ils achètent des Mercedes.

Philippe Dagen : Ce que vous dites avec une certaine verve, c'est très bien mais ça n'explique pas ... Ça vaut pour aujourd'hui, mais ça n'explique pas tout de même, pardon, que la question se soit posée de manière très proche, à l'époque, on n'achetait pas de Mercedes, on achetait des équipages au début du XX^e siècle. Quand vous regardez la manière dont les grandes fortunes françaises ont acheté de l'Art vers 1900. Les grandes fortunes bancaires, les Rothschild, les Camondo, etc. Vous vous rendez compte que, déjà à cette époque-là, ils achètent au plus récent du XVIII^e. Il faudrait quand même poser, historiquement, la question de savoir pourquoi il y a chez les collectionneurs français, non pas une absence de moyens, non pas une absence de désir, mais pourquoi ce désir préfère systématiquement s'approvisionner dans le passé plutôt que dans le présent. Et, je ne crois pas que les explications que vous donnez, même drôles, permettent de répondre à cette question-là, ou alors seulement pour les dix dernières années.

Nathalie Heinich : J'aimerais bien la poser autrement, cette question-là, quand même. Parce que pourquoi, oui - mais pourquoi aussi seraient-ils obligés de s'intéresser aux expressions les plus contemporaines ? Ce que je veux dire, c'est qu'il ne faut tout de même pas exagérer avec le discours de culpabilisation : personne n'est obligé d'aimer la peinture, personne n'est obligé d'aimer la peinture la plus contemporaine ! Il n'y a aucune obligation, au niveau privé, d'encourager ou d'aimer quoi que se soit. Ça n'a jamais fait de mal à une œuvre d'art qu'on ne l'aime pas ! C'est embêtant pour les artistes, parce qu'ils ont du mal à vivre, mais après tout, c'est leur choix. En revanche, au niveau des professionnels du secteur public, il y a une obligation de transmettre à la postérité le meilleur d'une époque. Je pense qu'il faut quand même relativiser les choses. Au niveau du privé, nul n'est obligé à quoi que ce soit par rapport à l'art. Et je pense qu'il faut aussi que les artistes ne jouent pas trop d'un double discours, en faisant d'un côté des expériences qui sont problématiques pour les critères de sens commun, en expérimentant de nouvelles formes d'expressions, en transgressant des frontières, etc., tout en se plaignant d'un autre côté qu'ils ne sont pas compris. Quand on a un besoin d'expression qui va de pair avec une forme de transgression, on ne peut pas venir pleurnicher que l'on n'est pas compris : on assume, parce que ça fait partie du travail ! Je trouve qu'il faudrait quand même mettre un petit bémol sur ce discours de culpabilisation généralisé, où nous aurions une sorte de devoir collectif d'aimer et de soutenir, quoi qu'il arrive, la jeune création. Il n'y a aucune obligation morale à cela !

Philippe Dagen : Je n'ai absolument pas parlé de devoir et, une fois de plus, je raisonnais par comparaisons. Et si j'ai cité les Rothschild et les Camondo vers 1900, c'est parce que les Meyer aux Etats-Unis, ou d'autres, n'avaient évidemment pas le même comportement.

Patrick Becuwe : Je voudrais revenir un peu en arrière ; Philippe Dagen a cité l'exemple d'un livre que nous connaissons tous à prendre en contre-exemple du puritanisme qui est reproché (...) Je ne suis pas tout à fait d'accord ; je crois que c'est un livre complètement puritain.

Philippe Dagen : Catherine Millet ?

Un intervenant : Parce qu'il est contre moral, mais c'est une morale, c'est-à-dire quelque chose de finalement assez dogmatique (...) Le problème n'est pas un problème de médias. Bien que les catégories que vous avez définies, Madame Heinich, soient intéressantes parce qu'elles sont extrêmement pratiques. Quand j'ai lu votre livre, je me suis dit « tiens voilà un livre qui permet de voir clair » mais, après, j'ai eu quand même un mouvement de recul et d'interrogation. Parce que je ne pense pas que ce soit là que l'on puisse porter, du moins durablement, le moindre propos, parce qu'en art moderne, en art classique, en art contemporain, les attitudes, les difficultés et les métiers sont

différents. Les positions, la politique, ça aussi c'est un angle d'attaque sur lequel vous pourriez vous pencher. Or, là, vous n'avez parlé que du média or, il est bien évident, puisque nous sommes contraints de parler entre nous en l'absence des représentants de l'Etat. Entre nous, je ne pense pas qu'il y ait une communauté de personnes qui pensent la même chose.

Marie Sallantin : En tant qu'organisatrice de ces débats, je dois dire quand même, que pour les deux autres tables rondes, on avait prévu d'ouvrir à des personnes de l'institution, mais dans tout courrier avec les institutions, l'on est habitué à ce qu'il n'y ait pas de réponse. Je suis étonnée de votre étonnement. Je souhaiterais qu'il y ait des débats ouverts avec des représentants de l'institution, mais je ne suis pas sûre que ce souhait soit partagé.

Yann Gaillard : Je voudrais dire quelque chose parce que je représente quand même un petit peu une institution. Non seulement je suis parlementaire, rapporteur du budget de la culture au Sénat, mais aussi au conseil d'administration du Centre Pompidou, je suis un conseil de Frac qui d'ailleurs **ne** me passionne pas tellement, je dois dire. Mais, je crois qu'il y a un effort des institutions, elles sont pleines de bonne volonté, les institutions. D'abord, elles consacrent beaucoup de moyens financiers qui sont importants, peut-être sont-ils mal employés, mais enfin, ils sont importants. D'autre part, nous ne cessons de faire des lois pour favoriser le marché de l'art. On est en train de voter une loi sur **le mécénat** pour encourager de manière très importante, la possibilité d'acheter des œuvres non seulement pour les fondations, mais également même pour les entreprises, et pour financer des expositions. Donc, on déploie des moyens importants. Alors, pourquoi est-ce qu'il y a ce genre de discussion ? C'est qu'effectivement, **on a l'impression que, quelque part, les institutions sont prisonnières d'un réseau intellectuel qui, peut-être, ne correspond pas forcément au désir du plus grand nombre. On a l'impression qu'un certain nombre de moyens sont confisqués en quelque sorte, par ... dont on est prisonnier. Pourquoi, je ne sais pas, peut-être aussi, mais je n'ose pas le dire : est-ce que nous sommes dans une période où la France produit des chefs-d'œuvre ?** Tous les pays n'ont pas brillé à toutes les époques de l'art, le XVIII^e siècle n'a pas de poètes en France sauf André Chénier qui « a été à coupe le cou » ... **Et, on est peut-être, après deux siècles de règne, fatigués.** Je pense à quelque chose aussi, j'avais été très impressionné par l'exposition, *Les magiciens de la Terre* qui était à la fois à Pompidou et à la Villette et qui confrontait l'art occidental dans ce qu'il avait de meilleur et les productions artistiques de peuples qui, en général, ne se trouvent pas sur le marché de l'Art. Il y avait un sculpteur de cercueils Kenyan, un sculpteur d'os de baleines Inuit. Je me disais, c'est formidable, c'est beaucoup plus beau que ce que nous présentent les grands maîtres de l'histoire de l'Art contemporaine aussi bien français, américains, allemands. Et bien, l'organisateur de cette exposition n'a pas été tellement récompensé de ses efforts. Il est passé à des postes moins importants qu'il avait à l'époque et après, ça a été très mauvais parce que, quelque part, ça avait touché un nerf.

Philippe Dagen : **Sur le** trajet personnel de l'organisateur de l'exposition qui était Jean Hubert Martin, cette exposition l'a quand même conduit à la direction du Kunst Palace de Düsseldorf à l'heure actuelle.

Marie Sallantin : Je voudrais remercier Nathalie Heinich, Philippe Dagen, Alain Quemin et Yann Gaillard d'être venus ce soir. J'espère qu'il y aura d'autres débats peut-être ouverts effectivement à des représentants de l'institution.