

Septembre 1989

1993

«1993 sera aussi l'échéance de l'Europe de la culture, tous nos partenaires s'y préparent.» C'est en ces termes qu'au printemps dernier Jack Lang avertit l'opinion. En effet, comme nous pouvons l'observer, Allemands et Italiens, dans le domaine de la culture aussi, prennent de l'avance.

En ce qui concerne notre région, que se passe-t-il?

Voici dix ans qu'à l'initiative et sous l'impulsion de Charles Folk, quelques Mulhousiens entamaient une réflexion sur le devenir de la peinture et de la sculpture de notre région. Cette réflexion aboutit à la fondation de l'association «Art de Haute-Alsace» puis à la constitution de la «Collection Art de Haute-Alsace» dont la vocation est de réunir des œuvres capitales du XXe siècle de notre région.

Cette collection se forme d'œuvres soit acquises par l'association grâce aux cotisations-dons et aux souscriptions, soit données ou léguées par des Amis d'Art de Haute-Alsace. Le 26 mai dernier, l'association a présenté des œuvres données ou financées personnellement par ses membres; cette amicale réunion nous a permis de faire le point et surtout de nous interroger sur la manière dont notre région se prépare à la compétition culturelle de 1993.

Comme chacun le sait, l'importance des régions ira croissant, il est donc pour nous essentiel que nous puissions nous affirmer dans une confrontation avec des régions qui n'ont jamais rompu avec leurs traditions artistiques et n'ont cessé d'en promouvoir les œuvres nouvelles. Ce sont les termes de l'enjeu et il est évident que notre présence ne pourra se fonder uniquement sur des œuvres de notre passé, si prestigieux soit-il. Il ne faut pas croire non plus que c'est au moyen de quelques œuvres récentes glanées parmi les laissés pour compte sur le marché commercial, ni avec quelques produits de l'une ou l'autre vedette cosmopolite déjà très usée par toutes les foires d'art ou avec celles de leurs pâles épigones, que l'âme de notre région saurait se faire reconnaître.

Par contre, il s'agira de montrer ce que nous apportons par nous-mêmes, car c'est à cette aune que nous serons mesurés. Consciente des qualités intrinsèques de nombreuses œuvres réalisées en Haute-Alsace par quatre générations de peintres et de sculpteurs — œuvres n'étant, trop souvent, pas encore reconnues à leur juste valeur — notre association déplore que la collection d'œuvres d'art du XXe siècle de Haute-Alsace fasse défaut. C'est pourquoi elle s'emploie à la constituer, de façon raisonnée, de sorte que cette collection soit le fidèle reflet de notre identité régionale.

Il importe, in fine, que le meilleur de ces peintures et sculptures — partie inhérente et représentative de notre tradition humaniste — devienne accessible au public et contribue, dans ce domaine, à notre crédit et à notre crédibilité.

1993 c'est après-demain (*).

Le temps commence à presser; nous devons redoubler d'efforts pour sauvegarder et promouvoir ce patrimoine culturel.

Michèle Dyssli

*Un matin de septembre 1918 Georges Mandel, alors chef de cabinet, se précipite dans le bureau de Clémenceau: «Monsieur le Président il y a des bruits de paix et nous ne sommes pas prêts».

AH, CES SACRES BEAUX-ARTS!!!

A Budapest, dans le cimetière de Rákospalotyi la parcelle 301 n'est plus anonyme: c'est là que reposent les centaines de victimes de la répression qui a suivi les dramatiques événements de 56. Avec le processus de démocratisation actuel-

lement en cours en Hongrie, c'est à cet endroit consacré au souvenir que se révèle la créativité de plusieurs jeunes artistes hongrois qui, spontanément, ont décidé d'y ériger collectivement un monument aux morts inhabituel. L'emplacement de chaque tombe est désormais marqué par une simple stèle en bois sculpté. Aucune ne ressemble à l'autre et pourtant il se dégage de cette forêt de stèles un profond sentiment d'unité. Il est en effet manifeste que dans ce pays de nombreux artistes plasticiens savent encore être à la fois des novateurs maîtrisant les techniques inhérentes à leur métier aussi bien que les héritiers d'une longue tradition qui a su ici ne pas se couper encore de ses racines. Ces créateurs sont les dépositaires d'une culture populaire aujourd'hui disparue en Hongrie comme dans tous les autres pays européens. On peut observer ici ou là quelques tentatives pour tenter de faire revivre cette culture populaire, en particulier dans le domaine théâtral. Dans le domaine des arts plastiques, toute référence à une culture populaire semble en voie de disparition. Faut-il voir là une des causes fondamentales de la médiocrité d'une part importante de la création contemporaine et de la lourde responsabilité assumée par ceux qui se sont donné pour mission de populariser à tout prix ce qui n'est pas populaire? En France, cette rupture entre les créateurs et les sources potentielles de leur créativité est plus sensible que partout ailleurs en Europe. Elle s'est produite plus tôt que dans les autres pays et a été aggravée par des structures contraignantes inexistantes ailleurs. La Révolution a joué dans ce domaine particulier un rôle négatif en faisant disparaître les vieilles provinces et en supprimant les corporations sans se préoccuper de préserver le capital de savoir-faire qui s'y était accumulé depuis des siècles. L'Empire a instauré ensuite un centralisme pesant qui s'est paré de l'alibi de l'égalité pour mieux asseoir tout au long du 19ème siècle le pouvoir d'une bourgeoisie d'abord rurale puis industrielle. Le prolétariat jeté brutalement dans l'enfer des usines et des villes a été dépossédé de ce qu'il avait encore pu conserver de sa culture. En 1885 lorsque le peuple de Paris accompagne le catafalque de Victor Hugo, tout est consommé: qui saura dès lors s'adresser à l'humble comme au notable? Si ce divorce avec les traditions populaires concerne tous les secteurs de la création, il a eu lieu précocement dans le domaine des arts plastiques. Et c'est là qu'intervient une institution souvent méconnue du grand public mais dont la puissance est telle que toutes les tentatives de la réformer ont échoué l'Académie des Beaux-Arts.

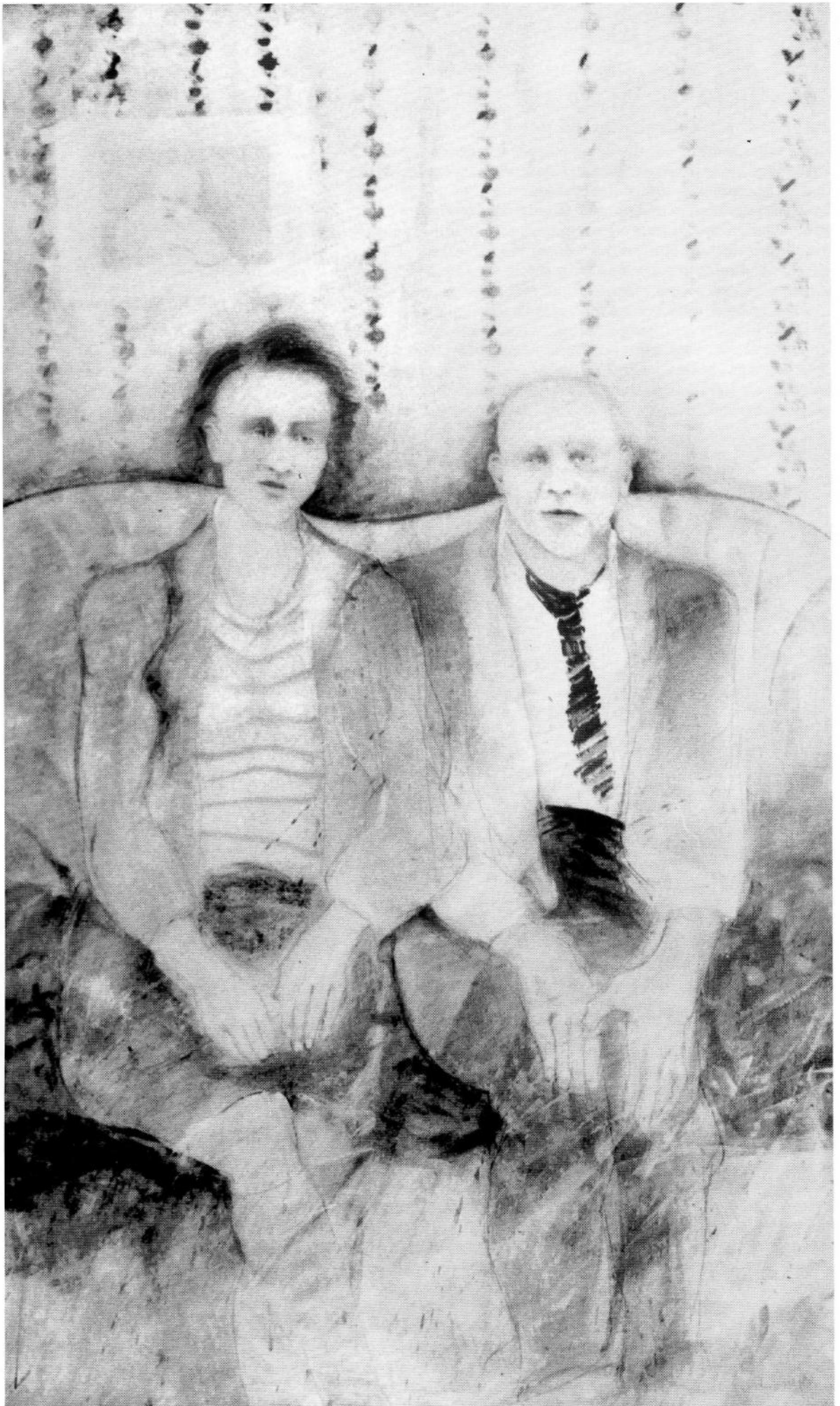
En 1851, à la première exposition internationale à Londres, tous les observateurs sont unanimes à constater l'émergence d'un «mauvais goût français». Il s'agit en l'occurrence non d'œuvres d'art mais de produits manufacturés. Un rapport remis à Napoléon III inquiet, dénonce clairement l'inexistence d'un enseignement du dessin pour les gens de métier depuis la suppression des corporations en 1791. Cette déchéance du goût français au 19ème siècle est pleinement imputable à l'Académie des Beaux-Arts qui monopolisa l'enseignement du dessin et eut les moyens, durant toute la 1ère moitié du 19ème siècle, d'imposer ses propres règles du «goût» dans la formation des artistes, par l'intermédiaire de la désignation des lauréats aux concours des Grands Prix de Rome et son rôle prépondérant dans le jury d'admission au Salon officiel qui était l'unique moyen pour les plasticiens de l'époque de se faire connaître et de bénéficier des commandes de l'Etat et des particuliers.

C'est en 1816, sous la Restauration, que la «classe des Beaux-Arts» de l'Institut de France créée par la Convention reçut définitivement le nom d'Académie des Beaux-Arts. Son secrétaire avait dès 1791 exposé ses conceptions esthétiques: le beau

et l'idéal se trouvent dans l'Antiquité gréco-romaine qu'il faut donc imiter. Lorsque des dons se manifestent chez un jeune Français, ils «doivent être préservés du souffle ennemi qui pourrait les tuer».

Les courants de sensibilité opposés à tout conformisme officiel qui s'exprimeront au long du 19^{ème} siècle seront systématiquement ignorés et dénigrés par les académiciens comme le peintre Gérôme dont les outrances de langage expriment sous une forme très personnelle ce que pensent la plupart de ses confrères: dans le «Journal des Artistes» du 8 avril 1894 il caractérise ainsi les œuvres de Manet et de Pissaro: «Je vous le dis, tout ça..., des anarchistes!... et des fous... Ces gens-là peignent chez le docteur Blanche..., ils font de la peinture sous eux, vous dis-je... C'est la fin de la Nation, de la France». Heureusement ce terrorisme verbal ne réussit pas à étouffer l'expression des peintres qu'il combattait mais la puissance de l'Académie était telle qu'elle réussit à faire écran entre le public et eux. Pendant ce temps les candidats au Grand Prix de Rome composaient inlassablement, sur des sujets gréco-romains. La sensibilité n'est que très peu sollicitée par ces œuvres qui ne sont que la froide application de règles mais qui bénéficient de la prestigieuse référence académique. Cette référence constituait une garantie pour un public en majorité bourgeois de plus en plus déconcerté par la création authentique. Quant à la qualité de l'enseignement dispensé par cette «prestigieuse» institution, laissons l'académicien Ingres la défendre lorsqu'elle est mise en cause officiellement sous le règne de Napoléon III: «L'école des Beaux-Arts, il est vrai, n'a pas d'école de peinture proprement dite, elle n'enseigne que le dessin; mais le dessin est tout, c'est l'art tout entier. Les procédés matériels de la peinture sont très faciles et peuvent être appris en huit jours». Les élèves architectes qui fréquentent eux aussi la classe de dessin ne mettent pas les pieds sur un chantier mais s'efforcent de réussir des projets de façade susceptibles de plaire au jury du Prix de Rome. Cependant Napoléon III (encore lui!) exige du fer pour la construction des pavillons des halles centrales de Paris. L'académicien Baltard pressenti se récrie: «le fer! c'est bon pour les ingénieurs; mais qu'est-ce qu'un architecte, un artiste, a à faire de ce métal industriel?» Sous la pression de l'Empereur et après le refus de deux projets escamotant la structure en fer de l'édifice, il dut se résoudre, la mort dans l'âme, à se commettre avec un élément de construction indigne de sa condition! On sait ce qu'il en est advenu depuis. L'in vraisemblable fatras de béton et les dérisoires pastiches verdâtres du bâtiment aujourd'hui disparu révèlent que l'Académie a pris, tardivement, sa revanche. La fondation sous le régime de Vichy de l'Ordre des architectes servira (et sert toujours) à l'Académie de relais pour imposer indirectement ses conceptions. A chaque attaque, à chaque menace, l'Académie réagit avec promptitude et efficacité. En 1894 le peintre Gustave Caillebotte souhaite léguer à l'Etat sa propre collection de 60 œuvres impressionnistes de Degas, Cézanne, Manet, Monet, Renoir, Pissaro, Sisley et Millet au bénéfice du Musée du Luxembourg en attendant leur transfert au Louvre. Tous ces peintres alors pratiquement inconnus du grand public sont honnis par les académiciens. Malgré un avis favorable rendu par le Comité consultatif des musées nationaux, l'Académie saura faire pression sur le directeur des Beaux-Arts Henry Roujon qui refusera la moitié du legs malgré une violente campagne de presse anti-académique. Elle ne pourra cependant pas s'opposer en 1914 à l'entrée, de leur vivant, de Degas, Manet et Renoir au Louvre suite à la donation d'Isaac de Camondo, acceptée in extremis grâce à l'intervention de deux personnalités politiques éclairées: Léon Bourgeois et Raymond Poincaré. En 1919 se pose le problème de la liquidation des biens mis sous séquestre pendant la guerre, où figurent en particulier la collection de Wilhelm Uhde, ami de Picasso, Braque, Juan Gris et du douanier Rousseau ainsi que le fonds de la galerie du célèbre marchand Kahnweiler qui avait signé des contrats d'exclusivité avec Picasso, Léger, Braque, Gris, Derain et Vlaminck. Les académiciens et leurs

alliés se déchaînèrent par voie de presse et surent jouer de la fibre patriotique pour attaquer le fauvisme et le cubisme au nom de la morale, de l'ordre sociale et d'une tradition française inventée de toutes pièces pour les besoins de la cause. Le grand public conditionné par 5 années de propagande guerrière et dont les conceptions esthétiques s'étaient totalement sclérosées depuis plusieurs générations n'avait aucun mal à admettre le caractère prétendument anti-français de cette peinture «boche» et «bolchevique» selon l'Académie. La collection Kahnweiler fut liquidée en entier et entre 1921 et 1923, 2000 œuvres fauves et cubistes furent mises en vente et raflées aussitôt par des collectionneurs étrangers, en particulier américains, à des prix relativement élevés contrairement à ce qu'avaient espéré les détracteurs. Le comble fut que le produit de la vente n'enrichit même pas la caisse de la direction des Beaux-Arts mais fut affectée au Ministère des Finances qui l'utilisa au titre des dommages de guerre. Ce n'est qu'en 1934 que le gouvernement français décida la création d'un véritable Musée d'Art Moderne et c'est grâce à l'intérêt porté par Léon Blum que l'art vivant y fit son entrée à l'occasion de l'exposition universelle de 1937. A partir de cette date, l'Académie va céder du terrain dans le domaine des arts plastiques. Sous la 4^{ème} République ce recul se confirmera comme en témoigne la réouverture du Musée d'Art Moderne à Paris, rénové et enrichi de toutes nouvelles acquisitions. Contrairement aux espoirs de beaucoup, la nomination d'André Malraux au poste de Ministre de la Culture en 1959 va marquer un retour en force de l'académisme. 9 jours après son entrée en fonctions, Malraux signa un arrêté maintenant les Prix de Rome et confirmant à l'Académie le privilège exclusif de les décerner. Il faudra attendre Mai 68 pour voir disparaître les Prix de Rome et constater un nouveau recul de l'Académie qui restera discrète sous la présidence de G. Pompidou, premier président à s'intéresser activement à l'art contemporain et à manifester par la décision de construire un vaste centre d'art moderne ses sentiments anti-académiques. Morte l'Académie en 1974? Loin de là. Elle relève la tête sous le septennat de V. Giscard d'Estaing dont les goûts sont à l'opposé de ses prédécesseurs. En 1978, Georges Mathieu, «calligraphe occidental», commetteur de génériques de télévision, de pièces de 10 francs et académicien, se sent de taille à affirmer: «L'Académie est la plus haute instance dans le domaine des arts et la plus apte à inspirer une politique culturelle». Quelle politique? Il semble que les académiciens eux-mêmes n'en ont pas une vision très claire. Ainsi le peintre Jean Carzou dans son discours de réception, le 4 avril 1979, s'attaque à l'art contemporain en bloc et s'en prend violemment à Picasso et même à Cézanne. Mais, dans un autoportrait de l'Académie à l'occasion d'une exposition de l'Institut de France à Paris, le Secrétaire perpétuel déclare en avril 1983: «S'affirmant opposée aux sectarismes de tous bords, l'Académie s'est délibérément ouverte sur la diversité des styles de création». Et pourtant cette vénérable institution n'a plus de raison d'être depuis 1970, date à laquelle un décret du Ministre de la Culture l'a déchargée de sa mission essentielle, à savoir de diriger les concours pour les Prix de Rome et d'en désigner les candidats. Il n'empêche que même sans fonction, l'Académie subsiste et les fonctionnaires du Ministère de la Culture, qui sont obligés de tenir compte des institutions n'ont pas la possibilité de l'ignorer. De plus tous ceux, artistes ou fonctionnaires qui gouvernent leur vie dans la perspective de leur candidature à un fauteuil académique, feront spontanément la politique de l'Académie. Enfin jusqu'en 1970, plusieurs générations d'artistes vivants ont été formés exclusivement par l'Académie, artistes dont l'audience est d'autant plus grande que le fossé créé par le pouvoir académique dès le 19^{ème} siècle entre le public et les créateurs n'est pas comblé. Les carences et les démissions de l'Etat face à ce pouvoir n'ont fait qu'accélérer le dépérissement de notre patrimoine culturel.



Dan Steffan

CELA SE PASSE AILLEURS

COLLECTION ART DE HAUTE-ALSACE

Dan Steffan (née en 1947)

CELA SE PASSE AILLEURS, 1986, - peinture acrylique sur toile 166 x 103 cm.

Cette toile, œuvre récente du peintre, nous transporte dans l'intimité d'un couple. Une femme, un homme d'un âge indéfinissable, sont installés dans leur salon.

Le décor, un salon petit-bourgeois - canapé rose, papier peint à fleurs aux murs, la photo d'un enfant - contribue à donner une impression de confort, de tranquille sérénité.

Pourtant, en s'approchant davantage, en observant les personnages, en surprenant leur expression, l'attitude des corps, les mains posées bien à plat sur les cuisses, on ressent un léger malaise. La femme a abandonné un tricot, son bras repose sur celui de son compagnon comme pour le rassurer; celui-ci, totalement absent, a le regard vide.

Que font-ils? A quoi pensent-ils? Regardent-ils tout simplement l'écran de leur téléviseur? Serait-ce là que cela se passe?



Dan Steffan

BABY-SITTING II

Dan Steffan (née en 1947)

BABY-SITTING II (1989), peinture à l'huile et craies grasses sur papier velours 65 x 50 cm.

Cette toile se détache quelque peu nous semble-t-il des œuvres de Dan Steffan déjà acquises par «Art de Haute-Alsace». Ici, pas de formes esquivées, pas de climat douloureux, pas d'angoisse latente. Le graphisme est net, les personnages, une femme et un enfant, posent un regard clair et lucide face à un objectif imaginaire.

La position des corps, la similitude des regards nous font réaliser qu'il s'agit d'une mère et de son jeune enfant; celui-ci est porté, protégé, mis en évidence au premier plan. Il ne peut s'agir que d'une présentation. Quand on connaît un peu l'œuvre de l'artiste, il n'est pas audacieux d'imaginer que cette présentation, cette protection ne sont pas exempts de difficultés et que le regard que portent les protagonistes face à leur destin, s'il n'est pas inquiet, n'en demeure pas moins incertain.

Cependant, les couleurs employées, la précision du trait confèrent à «BABY-SITTING II» un caractère de force, d'authenticité et d'optimisme fondamental, telles ces Vierges à l'Enfant polychromes du XII^{ème} siècle pour lesquelles l'amour maternel est générateur de miracles.

France Tillier

ACTUALITE

A Bâle

Cézanne - Les Baigneurs

Dans la création picturale de Paul Cézanne (1839-1906), les baigneurs et baigneuses ont été un sujet central - peut-être même son sujet le plus personnel. Et cependant, aucune présentation intégrale ni appréciation savante n'en avait encore été entreprise.

A l'occasion du 150^{ème} anniversaire de la naissance de ce maître, le Musée des Beaux-Arts de Bâle réunit en une vaste exposition plus de 120 peintures, aquarelles et dessins provenant de collections publiques ou privées d'Europe, d'Union Soviétique, des Etats-Unis, du Japon et d'Australie. L'exposition présente - telle qu'elle n'avait pu l'être jusqu'à aujourd'hui - l'évolution des compositions de baigneurs et de baigneuses, depuis les œuvres de jeunesse des années 60 jusqu'aux «Grandes Baigneuses» créées autour de 1900. Ainsi des chefs-d'œuvre comme le monumental «Baigneur» ou les «Grandes Baigneuses» n'ont été prêtés qu'une seule fois jusqu'à présent depuis leur acquisition par le Museum of Modern Art de New-York et la National Gallery de Londres. Quelques portraits sont intégrés dans cette exposition. Celle-ci est exclusivement présentée à Bâle; elle est accompagnée d'un catalogue exhaustif, riche en illustrations, dont une édition en langue française.

Kunstmuseum Basel - St Albangraben 16

Du 10 septembre au 10 décembre, tous les jours de 10 à 17 heures.

A Riehen

E. L. Kirchner en Suisse - 1917-1938

La commune de Riehen près de Bâle, nous convie cet automne à une grande rétrospective de l'œuvre de Kirchner conçue en Suisse, de son premier séjour à Davos en 1917 (où il vient se refaire une santé et d'où il ne repartira plus), jusqu'à sa fin tragique en 1938, où désespéré par une affection incurable et l'évolution politique de l'Allemagne, il met fin à ses jours. Son œuvre y est confisquée, 32 de ses toiles figurent à l'exposition de l'«Art dégénéré» à Munich en 1937.

Près d'une centaine de peintures, aquarelles, dessins, estampes provenant de collections publiques et privées sont rassemblés dans les salons du «Berowergut» demeure campagnarde patricienne. Nous y découvrirons le travail des vingt dernières années de l'artiste, un Kirchner affaibli par la maladie qui poursuit malgré tout sa recherche de nouvelles formes picturales et qui trouve dans le milieu montagnard une expression originale et spiritualisée qui aboutira finalement à un post-cubisme.

Né en 1880, Ernst Ludwig Kirchner va influencer de manière décisive le développement de l'art en Allemagne jusqu'en 1916. Il crée en 1905 le mouvement «Die Brücke» avec ses amis Fritz Bleyl, Erich Heckel et Karl Schmidt-Rottluf rejoints en 1906 par Emil Nolde et Max Pechstein puis plus tard, en 1910 par Otto Mueller.

L'objectif de ces jeunes novateurs: «secouer l'académisme, rejeter toute convention». Ils vont vivre une expérience communautaire (habiteront, exposeront, partageront leurs gains ensemble). Mais la dissolution de la «Brücke» en 1913 puis la Grande Guerre dispersent définitivement les destinées. C'est alors que commence l'expérience suisse du plus doué d'entre eux.

Berowergut Riehen (Près Bâle)

Du 30 septembre au 10 décembre, tous les jours de 12 à 17 heures.

AVIS

Visites en groupe des expositions

Cézanne - «Les Baigneurs»

La visite en groupe par les Amis d'Art de Haute-Alsace est programmée le samedi 21 octobre. Frais partagés.

Rendez-vous: 12, passage des Augustins à Mulhouse, à 13 heures.

E. L. Kirchner en Suisse

La visite en groupe par les Amis d'Art de Haute-Alsace est programmée le samedi 18 novembre. Frais partagés.

Rendez-vous: 12, passage des Augustins à Mulhouse, à 13 heures.

Permanence du secrétariat d'Art de Haute-Alsace

A l'intention de ses adhérents, le secrétariat tient une permanence au siège de l'association tous les premiers lundis du mois de 17 h 30 à 19 heures, hormis les vacances scolaires.

Les Amis d'Art de Haute-Alsace pourront y recevoir tous les renseignements complémentaires qu'ils pourraient souhaiter, consulter les catalogues des expositions et des musées dont la visite est programmée et voir des œuvres de la collection.

Une bibliothèque spécialisée dans les questions intéressant la démarche de l'association peut être consultée.