

**L'art à l'avant-garde
de la démocratie**
Introduction

Thomas Schlessler

« Si tu détruis, que ce soit avec des outils nuptiaux¹ », écrivait René Char, invitant par là ceux qui veulent renverser un certain ordre à élaborer, dans leur brisure même, les conditions d'une recombinaison amoureuse, d'un échange prodigue. Le projet des

Nouveaux commanditaires, sans grand recours aux effets d'annonce et d'amorce, s'est précisément attelé à liquider une interaction inefficace entre création, culture et société pour en forger une autre, fort différente, que je qualifierais de *généreuse et féconde*. Il propose, depuis le début des années 1990, un type inédit d'engagement de l'art dans la démocratie, dont l'événement ne fut pas tant l'avènement (comme le préconise bêtement le rythme médiatique) que la pérennisation.

En 2012, on pouvait dénombrer la livraison de plus de 300 œuvres², toutes destinées à répondre à des préoccupations extrêmement diverses de citoyens. Leur existence impose dans l'histoire la pertinence du modèle conçu par l'artiste François Hers et soutenu par un corps intermédiaire de la société civile : la Fondation de France. Dans l'histoire ? Certes. Encore faut-il préciser laquelle en remontant à la Renaissance et à deux processus essentiels qui, malgré leur imprégnation persistante dans l'imaginaire de notre époque, ont été intégralement ébranlés et repensés par les Nouveaux commanditaires.

Ces deux processus sont bien connus : il s'agit d'un côté de l'affirmation de la liberté individuelle de l'artiste ; de l'autre, de l'enracinement de la préoccupation patrimoniale. Le développement du double phénomène se vérifie, à des degrés divers, dans toute l'Europe – mais surtout en Italie – et s'emballe vraiment entre le début du XV^e et le milieu du XVI^e siècle. Il serait vain de vouloir relever, exhaustivement, le faisceau d'éléments qui y ont participé, mais il n'est en revanche pas inutile de rappeler quelques épisodes exemplaires de leur cheminement, pour en saisir la portée.

L'affirmation de la liberté de l'artiste soutenue notamment par Alberti³, et, corollairement, le glissement de son statut de créature vers celui de créateur, a d'abord été, à un niveau basique, une affaire administrative, voire contractuelle, consistant en l'effritement du cadre corporatiste. Citons, parmi quelques coups d'éclat, la bravade de Filippo Brunelleschi refusant de payer son écot à la guilde des maçons et des menuisiers de Florence en 1434 alors qu'il travaille au dôme de la cathédrale Santa Maria del Fiore⁴, le mépris d'Albrecht Dürer pour la régulation de l'*arte chiusa* à Venise lors de son voyage en 1506⁵, ou encore le Romain Federico Zuccari se dressant contre le campanilisme de peintres bolonais lors d'une commande de 1580⁶. Ces péripéties de carrière, auxquelles on se gardera d'ajouter des dizaines d'autres illustrations, ne changèrent pas en soi le cours de l'histoire mais signalent une évolution capitale : le sentiment croissant qu'une légitimité individuelle peut défier le légalisme collectif. Le « Moi » de l'artiste capable d'imposer son régime singulier contre l'autorité.

Le renforcement de cette position du *maestro* – et, devrait-on ajouter à chaque fois, de l'atelier qu'il dirigeait – se manifeste dans toutes les cours européennes et culmine certainement à Rome durant les pontificats de Jules II et Léon X. Là, à l'aide de campagnes financières qui, soit dit en passant, devaient favoriser le schisme protestant, sont conduits des travaux somptuaires dépassant la magnificence florentine à l'œuvre sous Cosme l'Ancien. Mentionnons l'édification de Saint-Pierre de Rome, la décoration des Chambres du Vatican et, évidemment, les fresques de la Sixtine. La décennie 1510 sonna ainsi comme une espèce d'acmé où les exploits de Michel-Ange et de Raphaël, du reste rivaux mais entretenant une émulation mutuelle, consacrèrent l'artiste comme être véritablement supérieur, digne des Césars, sinon des dieux, habité par des visions, une faculté d'imagination et d'invention excédant de loin celles des commanditaires, fussent-ils les seigneurs du Vatican...

Tout un folklore littéraire ne tarda pas à accompagner cette

héroïsation. Imaginer par exemple que Charles Quint ait pu dire de son portraitiste chéri : « Il y a de nombreux princes, mais il n'y a qu'un seul Titien ! », ou imaginer qu'il ait pu (comme la légende le prétendait déjà au sujet d'Alexandre devant Apelle) se baisser pour ramasser un de ses pinceaux, est hautement révélateur⁷. Voilà les artistes de renom désormais titulaires d'un statut d'exception devant lesquels se courbent même les plus grands... Lesquels ne cessent cependant d'user, en retour, de la qualité des producteurs d'images pour asseoir, consolider, imposer, immortaliser la leur. Difficile de se leurrer : la spectaculaire affirmation de la liberté individuelle de l'artiste et sa reconnaissance sociale n'en demeurent pas moins, jusqu'au XIX^e siècle, majoritairement assujetties au financement d'une classe dominante, soucieuse de son prestige et de sa force. L'avancée de la Renaissance, si bien concrétisée par le souci historique de Vasari (l'écriture des *Vies* rendant hommage aux artistes et les inscrivant dans l'Histoire) et par son travail institutionnel (la création de l'Académie de dessin entre 1562 et 1570), est donc à la fois colossale et trompeuse. Oui : peintres et sculpteurs acquièrent une nouvelle stature ; non : leur indépendance n'est pas totale ; s'affranchir de la tutelle des arts mécaniques pour pénétrer la sphère plus intellectuelle des arts libéraux n'a pas changé du tout au tout leur soumission aux puissants ni la confiscation de leurs talents par une élite circonscrite.

Le second processus n'est pas étranger, et certainement pas opposé à celui de l'affirmation de la liberté individuelle de l'artiste. Il s'agit de la préoccupation patrimoniale qui, avant de connaître sa forme moderne au XIX^e siècle, prit corps dès le Quattrocento avec le désir de réconciliation des deux Rome – l'ancienne et la moderne – et la défense des ruines, statues et monuments antiques, encadrée par une série de dispositions fondatrices. Citons-en trois⁸ : la bulle de Pie II du 28 avril 1462, qui enjoint de conserver les édifices anciens exhumés au nom de ce qu'on désignait sous le vocable italien de *virtù* ; la décision du

15 décembre 1471, fondamentale, de Sixte IV, restituant les œuvres anciennes au peuple romain, qui en devient donc le propriétaire légitime ; et, enfin, l'acte administratif de 1534 qui donne au pouvoir politique un droit souverain d'intervention dans les affaires privées pour empêcher l'exportation ou la démolition d'objets d'intérêt supérieur. Mais, à l'évocation symbolique de ces mesures pionnières, il est indispensable d'ajouter, pour remonter aux origines réelles du fonctionnement actuel du régime culturel en France, les dispositions de l'abbé Grégoire du 14 fructidor an II. Dénonçant, devant la Convention, le vandalisme révolutionnaire, elles préparent une succession de décrets et d'infrastructures, très diverses dans leur nature – création d'une inspection générale des monuments historiques, missions photographiques, campagnes de restauration...–, qui « muséifient » les biens les plus précieux du territoire. Le patrimoine n'est pas seulement une préoccupation ; il devient une obsession. Une obsession qui s'intensifie et finit par tourner à l'obscurité dès lors qu'elle fait le jeu d'une fierté nationaliste (ce qu'on observe par exemple, de façon exacerbée, lors de valorisations pendant les Expositions universelles) et du divertissement permanent, le passé devenant un objet de consommation comme un autre.

Cela n'empêche cependant pas le XIX^e siècle de voir paradoxalement apparaître un nouveau curseur : celui de l'avenir. En 1819, Saint-Simon somme les beaux-arts de servir de guide à la société entière afin d'exercer une action déterminante sur la masse et les encourager, voire les astreindre, à réaliser « le paradis terrestre⁹ ». Rien que cela... Et ce fut un de ses disciples, Olinde Rodrigues, qui écrivit, en 1825, que les artistes allaient « servir d'avant-garde¹⁰ », employant pour la première fois ce terme militaire dans son acception métaphorique et culturelle, laquelle devait avoir une fortune considérable jusqu'à nos jours. N'imaginons pas une armée de peintres saint-simoniens se bousculer à ces mots¹¹... Notons simplement qu'ils appellent à se projeter au loin, au-delà de ce que le regard du commun des mortels est capable de percevoir, et au

parachèvement d'un rêve de bonheur, d'une Harmonie universelle dont les créateurs assurent l'anticipation et la formulation.

De fait, avec une espèce de naïveté scolaire, on peut prendre acte chronologiquement de l'empilement des poussées d'avant-garde qui construisent l'histoire de l'art désormais enseignée et présentée à peu près partout. On peut inventorier, à compter de la première partie du XIX^e siècle, les programmes esthétiques et les visées sociales et politiques de ces poussées successives. Et, que ce soit en France, dans le reste de l'Europe ou aux États-Unis, on constatera invariablement la même chose : bien sûr, il y a de quoi se réjouir que chacune de ces productions plastiques et intellectuelles enrichisse les collections publiques ou privées, gonfle les bibliothèques, anime ce que Henri Focillon nomme magnifiquement « la vie des formes¹² ». Mais – et bien souvent *contre leur vocation même* – ces avant-gardes nourrissent des conservatoires du passé, se trouvent à leur tour avalées par l'obsession du patrimoine. Jamais elles n'aboutissent à la visée sociale et politique qu'elles s'étaient fixée. De ce point de vue (je n'adopte évidemment pas un prisme esthétique qui me conduirait à un constat totalement différent), l'histoire des avant-gardes est l'histoire d'un échec toujours recommencé. Songeons donc... Le réalisme cher à Courbet et son réveil des peuples (aux alentours de 1860), le néo-impresionnisme et son avènement d'une anarchie tranquille (aux alentours de 1885), la renaissance d'édens perdus fertilisés par les productions expressionnistes (aux alentours de 1905), l'euphorie jubilatoire et sans cesse réactivée promise par les futuristes (aux alentours de 1910), l'abstraction de Malevitch et sa brèche ouverte sur l'infinie liberté (aux alentours de 1915), le renversement des fausses valeurs et du mensonge bourgeois annoncé par les surréalistes (aux alentours de 1920) : rien de tout cela n'a eu lieu. C'est d'autant plus fâcheux que les œuvres de ces mouvements majeurs de la période contemporaine sont pénétrées de ces hautes aspirations, au-delà de l'art lui-même, et qu'elles s'expliquent, pour ne pas dire qu'elles valent, en grande partie par celles-ci.

Réside ici un point absolument crucial et autour duquel j'ai toujours eu le sentiment que, dans l'immense majorité des cas, l'on gravitait sans vouloir le circonscrire dans sa formulation ultime. De manière incontestable il me semble, le regard admiratif, critique ou simplement analytique qu'un spectateur pose sur un chef-d'œuvre divisionniste de Seurat ou sur une femme nue signée Kirchner ne peut faire l'économie de leur vocation « performative » ou « pragmatique¹³ », pour en estimer le sens profond. Or, l'honnêteté intellectuelle, la bonne foi historique devrait nous obliger à constater, au bout de la chaîne, que l'efficacité sociale et politique dont ces œuvres se veulent les matrices, est faible, nulle, voire contreproductive. Le monde malade qu'elles prétendaient guérir ne se porte pas mieux. Le modèle d'une avant-garde quasiment transcendante qui se sent ou se trouve investie d'une liberté grâce à laquelle elle pourrait apporter aux hommes la condition de leur juste épanouissement n'a pas marché. Et au fond, la mélancolie baudelairienne devant cet impossible, splendidement résumé dans la métaphore animale de « L'Albatros » que les « ailes de géant empêchent de marcher » lorsqu'il est « exilé sur le sol au milieu des huées »¹⁴ se vérifie à chaque fois. Il existe du reste, à l'instar de Picabia et de nombreux dadaïstes, des chantres désolés et souvent bouleversants de cette amertume, ressassant la misère de l'art et son incapacité à réenchanter le monde avec un humour grinçant et à rebours de toute conviction utopique.

Après la Seconde Guerre mondiale, les néo-avant-gardes avaient déjà établi ce triste bilan. Loin d'en être effarouchées, elles voulurent tenter leur chance à leur tour et reléguèrent les initiatives passées au rang de projets intellectuels, gentiment subversifs mais incomplets, en leur substituant une véritable transformation, supposément concrète et efficace, de la vie par l'art. Yves Klein (pour ne citer que lui, mais il est un des plus savoureux prophètes en la matière) pouvait ainsi pronostiquer l'accomplissement, grâce à ses œuvres, d'« un bien-être authentique et dynamiquement cosmique¹⁵ » parmi d'innombrables autres présages exaltants. Là

encore, toutes ces professions de foi des années 1950-1960, quoique fondées sur le reproche de la profession de foi pour elle-même et sur « le dépassement de la problématique de l'art », n'étaient qu'une déclinaison supplémentaire d'un même destin. À nouveau, les réalisations plastiques et intellectuelles qui en émanaient allaient brillamment intégrer l'histoire culturelle et, à nouveau, les vœux de métamorphose de la société allaient rester, peu ou prou, lettre morte. Rien de changé, donc, sinon des formes, jadis « avant-gardistes », naguère « modernes », désormais « classiques »... Le patrimoine se charge maintenant de les préserver, elles aussi ; il sanctuarise doctement leurs saillies destinées, à l'origine du moins, à faire voler en éclats l'ordre établi.

Quelque chose n'a donc pas fonctionné et, pire encore, la partie la plus exposée (au sens à la fois institutionnel et médiatique du terme) de l'art contemporain – disons sa partie *dominante* – renvoie aujourd'hui une image étriquée et aristocratique de celui-ci parce qu'elle s'épanouit dans les périmètres les moins glorieux de la démocratie : mercantilisme à outrance, collusion – souvent opaque – avec les pouvoirs publics, spectacularisation du scandale pour lui-même. Si bien que les artistes, attachés depuis la Renaissance aux luttes pour l'émancipation, la libre expression, l'inventivité ne font pas vraiment profiter la société de leurs conquêtes. Les chemins qu'ils ont défrichés lui sont paradoxalement fermés, alors qu'ils ont pourtant, pour beaucoup d'entre eux, rêvé d'être les guides l'entraînant à sa suite jusqu'à leur propre utopie.

Devant cette fausse piste, sans cesse réempruntée, le Protocole des Nouveaux commanditaires propose une voie différente¹⁶, une voie qui rompt les rapports verticaux pour asseoir des rapports horizontaux, où chaque parti assume sa responsabilité et se rencontre sans préjugé hiérarchique, sans donner à l'artiste la place valeureuse – mais ô combien écrasante ! – du héros solitaire portant l'avenir du monde. Qu'il s'agisse d'un simple individu, d'un collectif de citoyens, d'une communauté professionnelle, la société

devient actrice : elle formule ses doutes et ses besoins, ses frustrations et ses désirs. Elle se réaffirme comme la base vers laquelle et avec laquelle l'artiste compose les formes qui lui répondent. C'en est donc fini de la solitude autocentrée de celui-ci et des malentendus avec celle-là.

Pour favoriser, et simplement pour permettre, cette nouvelle pratique, intervient un troisième élément : le médiateur, qui est à la fois producteur, interprète et metteur en scène. Sa désignation « officielle » comme clef de voûte de la discussion entre commanditaires et artiste n'a pas de précédent. Car c'est lui qui en assure, chaque fois, la validité, en garantit les avancées et qui engage éventuellement les changements de cap. Il doit bénéficier d'une parfaite connaissance du milieu de l'art, d'une capacité d'écoute et d'initiative, car sa mission consiste à trouver les créateurs qui auront, en termes esthétiques, relationnels, psychologiques, la capacité d'empathie optimale avec les problèmes que posent des commanditaires. Ceux-ci n'ont pas nécessairement besoin d'avoir d'idées sur l'art contemporain. Le médiateur les supplée à cet égard et assume un suivi, depuis la formulation de la demande jusqu'au parachèvement de l'œuvre. La maîtrise technique, budgétaire et relationnelle est de surcroît assurée avec le concours de la Fondation de France. Le médiateur est un maillon révolutionnaire dans le rapport entre art et société.

Dans ce mode d'échange, il n'y a pas de verrouillage contractuel. On sait que l'idéal démocratique, sans être forcément soutenu par une « passion égalitaire¹⁷ » dont se méfiait grandement Tocqueville, est du moins animé par le désir de créer des moments de mise à égalité. La médiation et les principes de réciprocité entre commanditaires et artistes font naître de tels moments. À l'aune du constat qu'on a fait plus haut, et de cette hiérarchisation obstinée de la position dominante et tutélaire du créateur à travers les siècles, le tour de force est politiquement gigantesque. Les Nouveaux commanditaires n'ont pas exploité un arsenal juridique ; ils ont instillé la confiance mutuelle dans ce commerce à

trois. Si surprenant cela peut-il sembler, c'est bel et bien la confiance qui a fédéré les différentes parties en faveur de chacune des réalisations, et au gré de financements parfois très importants. C'est cette valeur éminemment simple et humaine qui a permis l'élaboration de plusieurs centaines d'œuvres de toute nature.

Ce résultat rappelle aussi – et il en était grandement besoin – que des fractions de la société civile savent tenir un rôle extrêmement bénéfique et constructif dans la conduite d'une aventure artistique, démentant l'image qui nous est malencontreusement donnée par les relais médiatiques. Chaque fois ou presque que les spectateurs échappent à leur condition de masse silencieuse, c'est en effet pour de tristes convictions. Ainsi, alors que l'État ne s'inquiète plus vraiment de la libre expression des créateurs, des fractions de la société civile mécontentes devant telle exposition, spectacle ou œuvre, réclament régulièrement censure et répression. Les affaires n'ont pas manqué depuis 1990. Il est bon de souligner que, face à ces groupuscules bêtement et violemment hostiles à l'art actuel, il existe d'autres citoyens qui n'hésitent pas à s'engager en sa faveur.

L'histoire regorge bien sûr de mécènes éclairés ayant, de leur temps, financé des artistes en attendant d'eux une action sociale – Alfred Bruyas, sous le Second Empire, par exemple. De même, d'importants commis de l'État ont fait appel aux artistes pour ébranler l'espace public – Clemenceau se tournant vers Monet pour célébrer la paix en 1918. Mais, dans ces cas-là, il faut bien constater que celui qui sollicite l'artiste a *d'emblée* une partie de la réponse au problème qu'il pose en faisant un appel *direct* à un créateur. Ce qu'il y a de radicalement nouveau dans l'ambition des Nouveaux commanditaires, c'est la possibilité d'une demande collective à une échelle restreinte – un lieu de vie, de travail, un village... – qui soit *indirecte*. Nul besoin de *déjà* connaître l'art contemporain pour mettre celui-ci au service d'une cause, puisque c'est le médiateur qui s'en charge ; nul besoin d'être rompu aux

besognes contractuelles et juridiques, puisque c'est un rapport de confiance qu'il promet. Certes, des activités modernes, comme celles de marchand, d'*art advisor*, de critique, de curateur, supposent depuis longtemps les qualités que l'on exige du médiateur. Mais l'inscription de ces qualités dans le Protocole des Nouveaux commanditaires sonne une ère nouvelle, orientée vers la société autant que vers l'art.

Et je dis bien *autant*. Pas plus, pas moins : il s'agit d'un rapport de réciprocité, où les créateurs, qu'ils soient peintres, sculpteurs, photographes, architectes, compositeurs, trouvent un initiateur et un aiguillon formidablement mobilisateurs. Les interrogations, les exigences et les expériences des commanditaires les arrachent à leur isolement, les intègrent au monde. Elles les exhortent en amont à des productions formelles originales et pertinentes et leur offrent en aval un périmètre de reconnaissance bien plus large, et bien plus politique, que celui du ravissement visuel, de la vente en galerie, des promotions médiatiques ou institutionnelles. Le témoignage de Michelangelo Pistoletto commentant son élaboration d'un lieu de recueillement et de prières œcuménique pour l'Institut Paoli-Calmettes à Marseille (1997-2000) se montre en l'espèce éloquent et précieux. Il explique en effet au sujet du dispositif des Nouveaux commanditaires : « La nécessité de l'artiste trouve une combinaison avec le monde. » Il concède encore, à titre personnel, que l'œuvre qui a résulté de sa collaboration « était déjà dans [son] travail », que c'était une « expression qui était déjà là mais qui avait des difficultés à se réaliser parce qu'il manquait le côté public, l'autre partie »¹⁸. Cette confession est cruciale. Il me paraît indubitable que le contact avec « l'autre partie » ne fonctionne que très peu chaque fois que les artistes cherchent, vaille que vaille, la sollicitation abrupte des citoyens. Leurs adresses souvent provocatrices (et parfois ridicules, voire pathétiques) dans l'espace public – performances, *street art*... – ne nouent en réalité jamais le dialogue parce que « l'autre partie » n'a précisément aucune envie d'être prise à partie ! Les Nouveaux

commanditaires renversent cette situation et, sans conteste, cela profite aux artistes interpellés¹⁹ et à la création contemporaine.

Il faut cependant se garder de crier victoire trop vite. Il est désormais indispensable de renforcer les positions acquises en renouvelant et en diversifiant les corps intermédiaires. Qui seront-ils ? Qui saisira cette opportunité historique de s'engager dans l'art de la démocratie, bien au-delà de la sempiternelle et stérile « démocratisation de l'art » rabâchée par les hauts fonctionnaires confortablement englués dans les devises de Malraux ? Il est désormais indispensable que les représentants de l'État, les élus, les administrations mesurent et prennent en considération – ne serait-ce que pour s'interroger sur leur propre pratique politique – la façon dont le Protocole des Nouveaux commanditaires sonde et gère les aspirations de la société, sa manière de partir des besoins exprimés par les citoyens pour y apporter les réponses appropriées. Il n'y a jamais, dans ce Protocole, de présupposé quant à la nature du bien commun. Il n'y a jamais de préjugé quant aux nécessités des individus et, par extension, quant aux solutions potentielles. Les premières et les secondes se formulent *de concert*.

Il est également à espérer que les musées, forts de leur savoir-faire et de leur expertise, se laisseront convaincre et sauront ajouter à leur double vocation de préservation et de valorisation l'ambition d'agir, hors les murs, hors le cadre conventionnel de l'industrie culturelle afin de devenir un outil de progression. Le patrimoine aussi peut devenir une incise. Il est à souhaiter qu'un engouement collectif s'enclenche et, qu'à leur tour, par un phénomène d'aspiration, les nombreuses fondations cherchant à tenir un rôle de haute volée politique, sociale et artistique, entrent dans cette dynamique.

On peut aussi espérer que ce mode opératoire qui place la confiance au centre du contrat démocratique se répète, par contagion, dans d'autres champs : sciences dures, économie, santé, éducation, environnement... Alors, l'art serait vraiment à l'avant-garde dans le sens où l'espéraient les Saint-Simoniens,

servant d'inspirateurs, d'initiateurs à des domaines différents.

Disons pour finir que la participation est une excuse à l'absence d'engagement. Et de fait, quoique nous puissions tous nous vanter de participer – plus ou moins – à la démocratie, nous ne nous y engageons que très peu. Les Nouveaux commanditaires s'y emploient, et cet ouvrage aussi. S'il voit le jour, ce n'est pas pour chercher à faire événement en lançant des réflexions à l'envi et en s'enivrant de pétitions de principe, mais parce qu'il prolonge vingt ans de mise en œuvre d'un nouvel échange entre art et société, quotidienne et citoyenne, concrète et discrète.

Les Nouveaux commanditaires ont été pensés et mis en place à l'échelle nationale – laquelle est aujourd'hui étendue à plusieurs pays européens – par un artiste insatisfait des vaines prérogatives que lui assignait sa fonction dans le régime démocratique. François Hers n'a pas pour autant délaissé ce statut et, pour caractériser son dispositif, parle volontiers d'*œuvre*, et plus spécifiquement, d'une gigantesque *performance*. En ceci, il répond à la prescription que formulait Joan Miró lors d'un entretien avec Georges Charbonnier publié en 1959 : « L'artiste est un homme qui doit dépasser le stade individualiste pour s'efforcer d'atteindre le stade collectif. Il doit aller plus loin que soi, quitter, rejeter, dépouiller, l'individualité, pour plonger dans l'anonyme²⁰. » Une utopie devenue réalité. Enfin.

¹ René Char, *Les Matinaux*, suivi de *La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1987, p. 81.

² Notons que celles-ci peuvent relever de tous les domaines artistiques sans exclusion : sculptures, architecture, installations, pièces musicales...

³ Rudolf et Margot Wittkower, *Les Enfants de Saturne*, Paris, Macula, 2000, p. 25-29.

⁴ Collectif, *Filippo Brunelleschi, 1377-1446, sa vie, son œuvre par Antonio Manetti et Giorgio Vasari*, Paris, ENSBA, 1985, p. 87-88.

⁵ David Rosand, *Peindre à Venise au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1993, p. 20 et André Chastel, « Addendum muscarium », *La Revue de l'art*, volume 72, 1986, p. 24-25.

⁶ Roberto Zapperi, « La corporation des peintres et la censure des images à Bologne au temps des Carrache », *Les Cahiers du Centre de recherches historiques*, 6, 1990.

⁷ C'est André Félibien qui rapporte la chose au XVII^e siècle : devant les protestations du peintre, gêné de voir l'empereur se courber devant lui, Charles Quint aurait dit : « Titien mérite bien d'être servi par César ! » André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes* [1666-1688], Paris, Trévoux, 1725, t. III, p. 56-76.

⁸ Édouard Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007, p. 197-248.

⁹ « Que les beaux-arts, par la force d'imagination qui est entre leurs mains, exercent sur la masse commune l'action suffisante pour la déterminer à suivre irrévocablement cette direction, et à seconder ses chefs naturels dans cette grande coopération. Que les artistes transportent le paradis terrestre dans l'avenir, qu'ils le présentent comme devant être le résultat de l'établissement du nouveau système, et ce système se constituera promptement. » Henri Saint-Simon, *Lettres à ses concitoyens* (1819), in *Œuvres*, Paris, Anthropos, 1966, vol. 2, p. 165-166.

¹⁰ Olinde Rodrigues, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange Père, 1825, textes de Saint-Simon, Léon Halévy, Olinde Rodrigues, du Docteur Bailly et J.B Duverger, p. 346.

¹¹ Sur la vocation et les effectifs des peintres saint simoniens, voir Neil McWilliam, *Rêves de bonheur – L'art social et la gauche française*, Dijon, Les presses du réel, 2007.

¹² Henri Focillon, *Vie des formes* [1934], Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 8.

¹³ Les 6 et 7 décembre 2010, un colloque à l'INHA, dans le cadre du programme INHA-Fondation de France « Histoire sociale de l'art, histoire artistique du social » (dir. Philippe Bordes), proposait le recours au terme de *pragmatisme* pour définir l'action de l'art sur la société, son impact au-delà de la simple réception individuelle et subjective.

¹⁴ Charles Baudelaire, « L'Albatros », *Les Fleurs du Mal* [1861], Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1996, p. 38.

¹⁵ Yves Klein, « L'évolution de l'art vers l'immatériel. Conférence à la Sorbonne (3 juin 1959) », *Le Dépassement de la problématique de l'art*, Paris, ENSBA, 2003, p. 142.

¹⁶ La définition de cette voie et la description la plus poussée de son ambition sont données par François Hers et Xavier Douroux (premier médiateur des Nouveaux commanditaires) in *L'Art sans le capitalisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

¹⁷ « C'est l'égalité des conditions ; la passion principale qui agite les hommes dans ces temps-là, c'est l'amour de cette égalité. Ne demandez point quel charme singulier trouvent les hommes des âges démocratiques à vivre égaux, ni les raisons particulières qu'ils peuvent avoir de s'attacher si obstinément à l'égalité plutôt qu'aux autres biens que la société leur présente : l'égalité forme le caractère distinctif de l'époque où ils vivent ; cela seul suffit pour expliquer qu'ils la préfèrent à tout le reste. » Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, t. II., Paris, Gallimard, coll. Folio-Histoire, 1999, p. 139.

¹⁸ Michelangelo Pistoletto, in François Hers et Jérôme Poggi, *Les Nouveaux commanditaires de Marseille*, film produit par HB Projet en collaboration avec Objet de Production et Anna Sanders Films pour la Fondation de France, 2009.

¹⁹ Je voudrais ajouter à ce sujet, et sans engager personne d'autre que moi-même dans le cadre de cette introduction, qu'il me semblerait nécessaire et justifié que les artistes sollicités, qui, en règle générale, jouent magnifiquement le jeu du dispositif des Nouveaux commanditaires, deviennent plus conscients de l'opportunité apportée par celui-ci et qu'ils en relaient publiquement les enjeux. Leur concours serait salutaire pour faire entendre la qualité démocratique du Protocole et le distinguer nettement du processus des commandes publiques.

²⁰ Joan Miró in Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, Julliard, 1959, p. 119.

1. T TERRAIN
2. C CHANTIER
3. F FONDATION
4. C CONSTRUCTION