

# L'ART S'ENSEIGNE-T-IL ?

Discours de réception  
de M<sup>me</sup> Roselyne Bouvier

Monsieur le Président, Messieurs les membres du bureau, mes chers consœurs et confrères, Mesdames, Messieurs, le discours de réception à l'Académie de Stanislas pourrait traiter, m'a-t-on dit, du domaine d'activités du récipiendaire. Vous saviez mon domaine de recherches sur l'École de Nancy et plus particulièrement sur l'œuvre de Louis Majorelle, je vous propose aujourd'hui une réflexion plus générale sur ce que fut mon domaine de pratiques professionnelles : le professorat dans l'art.

L'enseignement de l'art est une question débattue et notamment au sein des écoles d'art qui, encore récemment, alertent les pouvoirs publics tant elles sont en difficultés financières, ce qui serait la marque d'un manque de reconnaissance évident. Subventionnées uni-

quement par l'État et les collectivités territoriales, elles apparaissent très fragilisées, voire menacées de fermeture. Gel des dotations publiques, statut des enseignants obsolète et contradictoire avec leurs missions d'enseignement supérieur, dégradation des conditions de travail, inégalités entre écoles nationales et territoriales, sont autant de marqueurs d'une situation qui se détériore.

En son temps déjà, Yves Michaud, philosophe et directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris entre 1989 et 1997, avait publié un livre d'analyses et de réflexions sur la fonction des écoles d'art, leur rapport à la vie extérieure, les types d'enseignement proposés, ainsi que sur leur financement et leur équipement<sup>1</sup>. Un des rares ouvrages

---

1. Yves MICHAUD, *Enseigner l'art? Analyses*

parus sur le sujet<sup>2</sup>. Sans pour autant répondre à la question de l'utilité des écoles d'art, il affirme que « la place de l'artiste et de son art dans la société est soumise à notre époque à un paradoxe évident : la nécessité de l'art et de l'artiste n'est jamais discutée, mais elle n'est pas pour autant claire. Il va de soi qu'il faut de l'art et des artistes et qu'ils constituent notre salut. Ceux qui s'aviseraient d'en douter seraient des barbares. Et pourtant, on ne sait pas du tout pourquoi il faut qu'il y ait de l'art et des artistes. Quelles justifications invoquer ? ».

La situation de la crise actuelle permet *a minima* de jeter un éclairage sur cet enseignement artistique spécifique du système français, par ailleurs fort mal connu, toujours discret et à l'écart des grandes voies de formation.

Ni artiste, ni philosophe mais historienne de l'art, mon statut de professeur d'histoire des arts contemporains au sein d'une école d'art m'a permis d'expérimenter l'originalité de cet enseignement spécifique. Entre université et école d'arts appliqués, le champ est large et, si l'université est régie au niveau national, les quarante-cinq écoles d'art, fruits d'une histoire complexe, offrent un particularisme affiché. Bien évidemment, ce service public, constitué d'un réseau d'écoles, est essentiel. Il offre, en effet un accès à l'enseignement artistique pour toutes et tous et permet l'émergence de talents issus de tous nos territoires et de

toutes les classes sociales. De plus, sont constatées et avérées les formations d'excellence qui nourrissent les scènes artistiques et les mouvements culturels et internationaux.

### Des lieux d'enseignement et de pratiques

Gustave Courbet, dans sa « Lettre aux jeunes artistes », parue dans *Le Courrier du dimanche* du 25 décembre 1861, affirme : « Je ne puis pas enseigner mon art, ni l'art d'une école quelconque, puisque je nie l'enseignement de l'art ou que je prétends, en d'autres termes, que l'art est tout individuel, et n'est pour chaque artiste, que le talent résultant de sa propre inspiration et de ses propres études sur la tradition »<sup>3</sup>. Un point de vue fort revendiqué par un artiste incontestable.

Il n'est pas question ici de développer toutes les possibilités d'apprentissage pour un artiste, mais il est certain que celui-ci, étudiant, enseignant ou autodidacte, a pu se poser un jour la question de sa propre formation. En art, peut-on suivre, comme ailleurs, des programmes ou des méthodes pédagogiques ? Peut-on même être évalué ? Si l'art en soi ne peut être enseigné, l'école, quant à elle, peut favoriser la sensibilité artistique et créative autour des apprentissages techniques, des acquisitions de connaissances et des sciences humaines plus généralement. Les écoles d'art ne forment pas des artistes, pourtant ceux-ci en sont le plus souvent issus, quand ils n'y enseignent pas pour s'assurer les moyens de vivre *a minima* à côté de leur art.

---

*et réflexion sur les écoles d'art*, éd. Jacqueline Chambon, 1993.

2. Gilles GALODÉ, « Les écoles d'art en France : évolution des structures d'offre et des effectifs », dans *Les Cahiers de l'Érédú*, n° 57, éd. université de Bourgogne, Dijon, décembre 1994.

3. Gustave COURBET, « Lettre aux jeunes artistes », dans *Le Courrier du dimanche*, 25 décembre 1861, page 4.

Lieux d'enseignement, ces établissements ont sans doute pour mission de transmettre des savoirs, mais bien plus encore. Elles sont également des lieux de pratiques et de productions, non seulement enseignées, mais aussi en permanence questionnées. Certes, ces trois approches valent aussi pour d'autres disciplines, comme la danse, la musique ou, mieux, la philosophie. Ce qui se fait dans les écoles d'art recouvre exactement ces trois champs de son activité. Dans un seul objectif : permettre à l'étudiant d'acquérir les outils nécessaires à la réalisation de son projet, d'approfondir sa réflexion, à seule fin de faire éclore une production plastique personnelle et originale. Cela ne peut pas, évidemment, résulter d'un quelconque programme pédagogique précis, à la différence des autres enseignements supérieurs.

L'école d'art est aussi un lieu de pratiques artistiques, d'expérimentations possibles, où l'étudiant pourra exercer ses plus profonds désirs et sa volonté de se définir dans le champ si mal défini de l'art. Enfin, dans un tel établissement, on apprend à « produire » des œuvres. L'étudiant sera-t-il artiste ou pas ? Ce n'est pas à l'école d'en décider. En revanche, celle-ci a également pour vocation de former des professionnels, des gens de métier dans les multiples pratiques des arts appliqués, avec des débouchés certains.

Ainsi les écoles d'art sont-elles supposées contribuer à la transmission de l'art en formant d'une part les artistes du futur et d'autre part des professionnels parfaitement qualifiés exerçant dans des métiers para-artistiques. Que restait-il de la figure romantique et famélique de l'artiste maudit ?

Il n'y a pas toujours eu des écoles d'art. Jadis, l'apprentissage se faisait dans l'atelier du peintre (le maître), et la transmission des savoir-faire et des qualifications s'opérait au sein du groupe des artisans ou de la corporation. La création du système des académies, au XVII<sup>e</sup> siècle, va centraliser la commande publique et mettre en place la codification d'une doctrine artistique et esthétique : maintenir la tradition académique dispensée par les grands artistes de l'époque. Ainsi les artistes se démarquent-ils des hommes de métier. Ces académies, futures écoles d'art, étaient ouvertes à tous. Les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ont vu se développer les écoles gratuites de dessin, toujours fondées sur la transmission et la tradition consensuelle à la communauté artistique. La rupture s'opère dans les années 1910-1920. Dès lors, il ne s'agit plus de transmettre une tradition, mais de créer la tradition, de faire école, d'instituer un mode de formation nouveau, où il est davantage question d'esthétiser la vie à travers toutes les formes d'arts. Cette voie nouvelle, moderniste, va épouser au plus près les aspirations de la société et permettre aux écoles d'art actuelles de se diversifier et d'affirmer des projets pédagogiques spécifiques et variés. Les étudiants ne s'y trompent pas et choisissent l'école en fonction de leurs intérêts et de leurs conceptions de l'art.

### **Le Bauhaus, exemple incontestable et incontesté**

Un nom devenu célèbre, bien que la réalité de son activité le fût moins. Le Bauhaus (1919-1933) était pour l'essentiel une école, dont le programme initial, sur fond de combat révolutionnaire, visait à former des bâtisseurs impré-

gnés du savoir-faire des artisans. C'est sur cette philosophie de l'art non enseignable et éthique que le Bauhaus fut créé, et l'une de ses missions fut de former des artistes capables de contribuer à l'élaboration d'un monde meilleur.

Réformer l'enseignement artistique pour une nouvelle forme de société, tel était le fondement théorique du mouvement dans le *Manifeste du Bauhaus* rédigé par son fondateur, Walter Gropius (né à Berlin en 1883, mort à Boston en 1969), et publié en 1919 : « Des architectes, sculpteurs et peintres, nous devons tous revenir au travail manuel, parce qu'il n'y a pas d'« art professionnel ». Il n'existe aucune différence, quant à l'essence, entre l'artiste et l'artisan. L'artiste n'est qu'un artisan inspiré. C'est la grâce du ciel qui fait, dans les rares instants de lumière et par delà sa volonté, l'œuvre de ses mains devenir inconsciemment art, mais la base du savoir faire est indispensable à tout artiste. C'est la source de l'inspiration créatrice... Les anciennes écoles d'art n'ont pas pu produire cette unité et d'ailleurs comment auraient-elles pu étant donné que l'art n'est pas enseignable? Formons donc une nouvelle corporation d'artisans... Nous voulons, concevons et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir qui embrassera tout en une seule forme : architecture, plastique et peinture, qui s'élèvera par les mains de millions d'ouvriers vers le ciel du futur, comme le symbole cristallin d'une nouvelle foi »<sup>4</sup>.

Walter Gropius défend l'idée d'un « art total » dispensé dans cette école d'un nouveau genre. Mais le mouvement,

4. Walter GROPIUS, *Manifeste du Bauhaus*, avril 1919, suivi du *Programme*, brochure de quatre pages publiée par l'école.

placé sous le signe de la modernité, était aussi profondément ancré dans la tradition. Il fallut associer les traditions de travail collectif des guildes médiévales aux principes de rigueur du design moderne et au potentiel immense qu'offrait la production industrielle. Telles furent les bases des principes du Bauhaus.

Au cours de sa brève existence, le Bauhaus engendra une véritable révolution dans l'enseignement artistique dont l'influence se fait encore ressentir aujourd'hui : tous les étudiants suivent un cours « préliminaire » en première année, toutes les écoles d'art proposent des études de matériaux, de théorie des couleurs et du dessin en trois dimensions, etc. Le premier objectif de l'école était alors de sauver tous les arts de leur isolement et d'inciter peintres, sculpteurs et artisans à travailler ensemble sur des projets combinant tous leurs talents. Le deuxième objectif était d'élever le statut de l'artisanat au rang des beaux-arts. Il n'y a pas de différence entre l'artiste et l'artisan, disait Gropius, « l'artiste est un artisan exalté ». Enfin, le troisième objectif, certainement le plus novateur, était d'établir un « contact constant avec les dirigeants des métiers manuels et des industries du pays ». L'école d'art n'est pas une tour d'ivoire, elle se doit de préparer les étudiants à la vie, de rester proche de l'époque et de ses problèmes, et surtout de pouvoir y réaliser toute initiative créatrice.

École ou style? Le Bauhaus est les deux à la fois, une école d'art appliqué et un laboratoire du modernisme ; il se veut minimaliste, fonctionnaliste, et place l'étudiant au cœur des préoccupations de tous les enseignements. Le Bauhaus

est devenu un concept international et un événement majeur dans l'histoire de la culture, sur les raisons de sa réputation, sur son essence même, sur ce qui le rend différent des autres académies et écoles d'art. Comme l'écrit si bien dans son journal Oskar Schlemmer (Stuttgart, 1888-Baden-Baden, 1943), peintre, décorateur de théâtre et scénographe de ballet, « la structure propre du Bauhaus s'exprime dans la personne de son chef, elle n'est soumise à aucun dogme, c'est une ouverture à tout ce qui est nouveau, à tout ce qui bouge dans le monde, c'est une volonté d'assimiler. C'est en même temps une volonté de stabilisation pour réduire tout cela à un dénominateur commun, pour créer un code. D'où des combats spirituels, ouvertement ou en secret, comme il y en a eu peut-être nulle part ailleurs, et une inquiétude continue qui obligeait chacun à prendre presque quotidiennement position sur les problèmes de fond »<sup>5</sup>.

Cependant la portée innovatrice de l'école a, en son temps, choqué et provoqué l'hostilité des milieux académiques et bourgeois de Weimar. En 1925, elle doit déménager à Dessau, dans le Saxe-Anhalt. On connaît la suite de son histoire. La montée du nazisme était en parfaite contradiction avec les idées et les convictions du Bauhaus, qui fut violemment critiqué comme une expression d'art antigermanique et « dégénéré ». L'école est dissoute en 1933. Certains enseignants, comme Walter Gropius, des étudiants aussi, partent pour les États-Unis, à Chicago notamment, à l'Institut de design

où seront posées, à partir de 1937, les bases de l'architecture moderne et du style international.

S'il est impossible de réduire le Bauhaus à un style, il se définit bien davantage comme une attitude, une sorte de philosophie, une tentative sociale dans l'enseignement. Aborder ce mélange de questions philosophiques, techniques, pratiques, spirituelles, sociales et esthétiques, exerce aujourd'hui encore, un profond attrait dans les écoles d'art. Événement exceptionnel, concept international, à l'aura certaine toujours vérifiée, et pourtant différent des autres académies et écoles d'art, par cette forme ouverte qui découlait de sa propre ouverture d'esprit. De ce fait, son programme changeait, enseignement et production s'élargissaient, se modifiaient. Il régnait dans l'école une atmosphère de liberté créatrice qui se communiquait aux enseignants comme aux étudiants, toujours au service de l'homme et de la société. Maintenu en contact étroit avec le présent, c'est son humanisme qui a donné au Bauhaus son impulsion vitale.

### **Quel héritage le Bauhaus nous a-t-il laissé ?**

Outre les productions artistiques, retenons la mise en place d'un projet révolutionnaire sur l'enseignement des disciplines de manière pratique et expérimentale, entre le savoir et le faire, animé par des conceptions sociales et politiques. Directeurs et enseignants ont participé, par leur personnalité et leurs talents, à cette expérience qui, n'ayant pas eu le temps de vieillir, a valeur d'utopie. Plus d'un siècle après, son esprit d'avant-garde continue d'exercer une influence majeure sur notre époque,

5. Oskar SCHLEMMER, *Briefe und Tagebücher*, éd. Albert Langen-Georg Muller, 1958, page 147.

sans pour autant devenir un modèle. Alors, que sont devenues les écoles d'art fortes de ce passé? Comment se définissent-elles? Insérées normalement dans l'enseignement supérieur, elles constituent, il est vrai, un îlot de formation difficilement assimilable, à la fois secteur sauvegardé et jugé essentiel dans le paysage éducatif. Et reconnaissons que l'enseignement supérieur artistique reste le plus mal connu du système d'enseignement supérieur artistique français.

En fait, les écoles d'art répondent à plusieurs fonctions et jouent plusieurs rôles, ce qui pourrait en faire leur spécificité. Elles participent au mouvement général d'intégration sociale et à l'apprentissage des nouvelles technologies numériques. Elles forment des étudiants aux métiers de plus en plus valorisés, comme le graphisme, l'illustration ou encore le design, restant très attractif.

Dans les années 1960-1970, ces écoles furent le lieu d'une pensée critique constante, à la croisée de l'histoire de l'art, de l'esthétique, de l'histoire et de la philosophie. L'art y est alors remis en question, on ne produit plus d'œuvres et les écoles repensent l'apprentissage en imaginant des alternatives pédagogiques aux ambitions plus larges<sup>6</sup>. Les décennies suivantes ont connu un changement important dans les écoles d'art, menant l'apprentissage méthodique des techniques fondé sur l'autorité du passé à une pratique personnelle passant par l'expérimentation et le projet. L'étudiant peut se construire un univers par-

ticulier, personnel et contemporain, et produire des œuvres, certes référencées, dégagées des modèles sans tomber dans les stéréotypes. Si l'école n'est certainement pas une fabrique d'«artistes contemporains», elle permet une grande liberté et autorise une production qui relève aussi de l'incertitude de l'activité artistique elle-même, ce dans tous les domaines.

### La recherche en école d'art

Pour conclure, évoquons les dernières directives de l'enseignement artistique sur le projet de la recherche en art qui ne peut ni ne doit être considéré à part de l'enseignement en général. Bien au delà du clivage entre pratiques scientifiques et pratiques artistiques, elles concernent un clivage interne aux pratiques artistiques sur ce que l'on entend par faire de l'art et, de fait, se distinguent de la recherche académique, portée sur les arts.

L'artiste peut-il être un chercheur universitaire et l'exposition, une thèse? Depuis l'uniformisation européenne LMD (licence-master-doctorat), les écoles d'art en France ont commencé à mettre en place des formations de troisième cycle. Après une première vague de postdiplômes, on assiste, depuis 2012, à l'arrivée de doctorats dits de recherche par le projet. Cette formation doctorale s'inscrit dans un programme appelé SACRe (Sciences, arts, création, recherche) au sein des universités, seules habilitées à délivrer un doctorat. L'objectif est de produire des connaissances nouvelles<sup>7</sup> et ne concernent pour

6. Exposition «L'art d'apprendre, une école des créateurs», Centre Pompidou-Metz, 5 février-29 août 2022.

7. Pedro MORES, «Les doctorats de création : faire école dans l'école», dans *Le Quotidien dans l'art*, 21 avril 1923, pages 14-17.

l'instant que peu d'étudiants, avec une grande disparité de contextes et des positionnements peu lisibles. En 2016, une loi-cadre permet que la thèse puisse être «la création d'une œuvre artistique complétée par un travail théorique de recherche et d'analyse critique». Quelques doctorats de création ont été très remarqués dans leur engagement, rejoignant ainsi le positionnement d'autres doctorats internationaux très en phase avec les problèmes sociétaux.

Ainsi, en quelques années, la recherche s'est inventée et constituée comme un champ de forces spécifiques aux écoles supérieures d'art.

Produit d'une histoire longue et singulière, comme nous l'avons vu, celle de l'enseignement des beaux-arts en France, la recherche en est aujourd'hui l'un des territoires les plus vivants, les plus productifs, aussi, et les plus questionnés. Je vous remercie de votre attention. ❁❁

### Réponse de M. Yves Gry, président

**C**hère consœur, chère Roselyne, je vous remercie pour cette analyse pertinente et documentée que vous venez de nous présenter sur l'enseignement de l'art. Vous avez particulièrement attiré notre attention sur l'aspect spécifique de cet enseignement qui repose sur une pédagogie expérimentale, sachant qu'il n'y a jamais de programme bien défini et qu'il s'agit surtout d'aider les étudiants à s'approprier des références en gardant l'esprit critique et en évitant les stéréotypes. Bref, l'enseignement dans une école d'art n'est pas un long fleuve tranquille ! Et enseigner l'art, c'est aussi l'art d'enseigner, qui doit conduire l'étudiant à un savoir non seulement technique mais aussi critique, dans une démarche réflexive. L'enseignement des arts se fait alors dans une sorte de va-et-vient entre pratique et analyse des œuvres. Votre formation et votre expérience professionnelle vous conduisait naturellement vers ce métier d'enseignant dans le domaine artistique.

Née à Épinal, vous êtes mariée, mère de trois enfants, historienne d'art et professeur théoricien des arts contemporains. Vous avez obtenu en 1974 à l'université Nancy-II, devenue depuis Université de Lorraine, une maîtrise d'histoire de l'art moderne et contemporain, suivie en 1976 d'un diplôme d'études approfondies. Votre sujet de mémoire, présenté sous la direction de Françoise-Thérèse Charpentier, portait sur «Louis Majorelle, ébéniste décorateur, 1859-1926».

Après vos études universitaires, vous intégrez le musée de l'École de Nancy pour travailler à la conservation et à la documentation comme assistante de Françoise-Thérèse Charpentier. Vous avez ainsi fait partie jusqu'en 1987 de ce petit «cénacle» que cette dernière avait constitué, réunissant au musée ses étudiants sur un champ de recherche, alors nouveau, l'École de Nancy. Ce fut une formation passionnante, où tout était

à faire. Associée ainsi à la vie du musée dans ses aspects les plus variés, surtout la rédaction des catalogues et le montage d'expositions, chacun a pu se spécialiser sur un artiste, une production, une technique. On en sait aujourd'hui la grande richesse. Vous êtes ainsi devenue la spécialiste incontestée de Louis Majorelle. Dès 1987, vous publiez un premier ouvrage intitulé *La Villa Majorelle*, ayant fait l'objet en 2020 d'une réédition revue et corrigée. Puis un second ouvrage, *Majorelle, une aventure moderne*, coédité en 1991 par La Bibliothèque des Arts et les éditions Serpenoise, le principal ouvrage de référence sur cet artiste et qui fait toujours autorité. En 2009, vous assurez le commissariat de la brillante exposition «Majorelle, un art de vivre moderne», présentée du 2 mai au 30 août dans les galeries Poirel à Nancy, la première consacrée à cet artiste. Par ailleurs, vous lui avez consacré de nombreux articles, par exemple «la Villa Majorelle de Nancy, un chef-d'œuvre de l'Art nouveau», dans la revue *L'Objet d'art* en février 1998; «La vie dans la villa Majorelle en 1900, évoquée par les photographies familiales», dans *Le Pays lorrain* en mars 2007; «Majorelle, l'Art nouveau pour tous», encore dans *L'Objet d'art* en mai 2009 (no 446); et «De l'Art déco au style moderne» dans le catalogue d'exposition *Majorelle, un art de vivre moderne* (Paris, éd. Nicolas Chaudun, 2009).

Vous êtes si passionnée par cet artiste que votre première communication à notre académie en 2013 portait sur «Majorelle et le modernisme : l'Exposition des arts et techniques dans la vie moderne, Paris 1937». Au sujet de

cette exposition internationale ouverte à toutes les œuvres présentant un caractère d'art et de nouveauté, vous soulignez que la production des ensembles mobiliers présentés par Majorelle cohabite entre l'attachement à la tradition et le désir d'être moderne, ce dernier mot devant être compris dans son acception la plus large. Être moderne, c'est non seulement être de son temps, mais aussi avoir le désir du changement.

Vous vous êtes également intéressée à d'autres artistes et à d'autres thèmes relevant de l'Art nouveau. Vous avez été membre du comité scientifique et commissaire de la grande exposition «L'École de Nancy, 1889-1909. Art nouveau et industries d'art» aux galeries Poirel à Nancy (avril-juillet 1999), commissaire de l'exposition «Couleurs et Formes, l'héritage du XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'École de Nancy» présentée au musée de l'École de Nancy (septembre-décembre 2005), puis commissaire de l'exposition «D'une rive à l'autre, les peintres et l'Orient, 1850-1950» à l'Institut français de Marrakech (mai-juin 2010), dans le cadre de l'année Majorelle à Nancy et à Marrakech. Vous avez en outre rédigé le catalogue de cette exposition.

Plusieurs autres artistes de l'École de Nancy ont fait l'objet de vos recherches, comme en témoignent vos articles «Émile Gallé et Victor Prouvé, une alliance pour le mobilier», dans le catalogue *Les Débuts de l'ébénisterie d'art à Nancy* (éd. Association des Amis du musée de l'École de Nancy, 2002); «Roger Marx, critique d'art, la question du mobilier», dans *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx* (éd. Presses uni-

versitaires de Rennes-Institut national d'histoire de l'art, 2008); et « Jacques Gruber et le mobilier », dans le catalogue d'exposition *Jacques Gruber et l'Art nouveau. Un parcours décoratif* (éd. Gallimard, 2011); ainsi que la notice « Quand le patrimoine rencontre l'art contemporain. Gérald Vatrin, un artiste verrier à la Villa Majorelle », dans la revue *Arts nouveaux de septembre 2021*.

Mais vous avez aussi publié des articles consacrés à des monuments de cette époque, comme la chambre de commerce de Nancy (*Chambre de commerce et d'industrie de Meurthe-et-Moselle*, coll. « Itinéraires du patrimoine » n° 198, éd. Serpenoise, 1999) ou la maison Bergeret (*Maison Bergeret*, coll. « Itinéraires du patrimoine » n° 199, éd. Serpenoise, 1999), ainsi que des écrits illustrant la diversité de la palette de vos recherches, par exemple « Image et Art nouveau » dans le catalogue de l'exposition « Les vilains » au musée de l'Image d'Épinal (2004); « Un visiteur exotique. Quand le shah d'Iran prend les eaux » dans le catalogue de l'exposition « L'amour des images » (2002), du même musée; ou encore « Le décor d'un temple entre historicisme et Art nouveau », dans l'ouvrage *Le Temple maçonnique de Nancy, une œuvre d'art dévoilée* (éd. Kairos, 2022). Vous avez d'ailleurs fait sur ce thème une communication à l'académie qui nous a permis de découvrir Henri Maclot et Paul Martinon, deux peintres peu connus n'ayant jamais fait l'objet de recherches ou d'études, et pourtant considérés à leur époque comme de talentueux décorateurs.

Aujourd'hui encore, vous êtes proche du musée de l'École de Nancy, avec le-

quel vos multipliez les collaborations. Membre du conseil scientifique de la villa Majorelle, vous vous êtes en outre particulièrement investie dans la restauration de cette dernière et êtes à l'origine de la réédition de la plaquette, parue en 2020. Vous êtes également fondatrice et vice-présidente de l'Association des Amis du musée de l'École de Nancy (Aamen), et rédactrice en chef de la revue *Arts nouveaux*, publiée par cette dernière.

Mais vos centres d'intérêt vont bien au delà de l'Art nouveau, comme le montrent votre enseignement et vos recherches sur l'art contemporain. En effet, parallèlement à votre première mission au musée de l'école de Nancy, vous êtes nommée à Épinal en 1983 professeur théoricien en histoire des arts contemporains à l'École supérieure d'art de Lorraine (ASAL). Toute votre expérience professionnelle d'enseignant se déroulera dans l'enseignement supérieur des écoles d'art à Épinal et à Metz comme professeur titulaire. Cette appétence pour la période contemporaine remonte à votre formation universitaire où vous aviez choisi la spécialité « art moderne et contemporain », par ailleurs peu ou pas abordée à l'université. Et, dès votre arrivée à Épinal, vous avez la chance de rencontrer le conservateur du musée de cette ville, Bernard Huin, qui, très introduit dans les milieux artistiques, va pouvoir constituer une des plus intéressantes collections d'œuvres des années 1980-1990. C'est encore aujourd'hui une référence incontournable. Grâce à lui, vous avez pu fréquenter des ateliers d'artistes, des expositions et des foires internationales

d'art contemporain, ce qui fut une excellente initiation à la préparation de vos cours à l'école d'art, sachant que c'est un enseignement qui exige un fort investissement et des remises en cause permanentes. Comme ce type d'enseignement se nourrit d'une activité professionnelle reconnue en lien avec les réseaux de création et de diffusion, vous concevez et organisez à Épinal des colloques en collaboration avec l'École supérieure d'art de Lorraine et le musée de l'Image, comme «La citation dans l'art contemporain» (2009), «Sur les routes. Les pratiques itinérantes dans l'art contemporain» (2010) ou «À rebrousse-poil. Les questions du genre» (2011). Vous publiez également dans ce domaine plusieurs articles relatifs aux questions picturales et aux liens entre art et commerce.

Vous avez été en outre chargée d'enseignement de 2000 à 2012, aux fonds régionaux d'art contemporain (FRAC), créés en 1983 pour réunir des collections d'art contemporain et inventer des formes de sensibilisation à la création actuelle. À ce titre, vous avez donné des conférences intéressantes principalement les questionnements sur l'art contemporain autour de thèmes comme «l'art engagé, l'art et le mot, l'œuvre et le lieu, les attitudes de l'art face aux problèmes de société, ou vidéo et art contemporain», certaines de vos interventions ayant lieu à Metz, Nancy et Épinal autour d'œuvres sorties des collections du FRAC. Et, en 2016, vous avez été élue présidente du FRAC, fonction que vous occupez toujours actuellement. Enfin, dans cet esprit de sensibiliser à l'art contemporain les publics les plus larges,

vous assurez de manière régulière, depuis 2014, cours et conférences à l'Université de la culture permanente.

Vous êtes également intervenue – et je veux le souligner, car c'est assez rare – au centre de détention de la ville de Toul dans le cadre d'un atelier conduit par une artiste plasticienne sur trois années, de 2013 à 2016. Il s'agissait d'offrir un support théorique (autoportrait, photographie, art vidéo) à un groupe de détenus ayant choisi l'expression plastique dans la réalisation d'œuvres. À la suite de vos interventions, le sujet de l'autoportrait a donné lieu à une exposition des travaux des détenus mêlant photos, dessins et textes, accrochés sur les cimaises de la MJC Lillebonne à Nancy. Une expérience bouleversante pour les détenus et le public, d'autant qu'ils ont pu s'exprimer lors d'un reportage télévisé. Par ailleurs, engagée dans la vie de la cité et dans les causes humanitaires, vous êtes membre active de l'association La Soupe pour les sans-abri, où vous distribuez depuis trente ans, association qui a été récompensée pour son dévouement par l'académie en 2003.

Connaissant votre attachement à l'Académie de Stanislas, vos engagements et votre vaste culture, je vous accueille chaleureusement au sein de notre compagnie avec mes plus vives félicitations. 