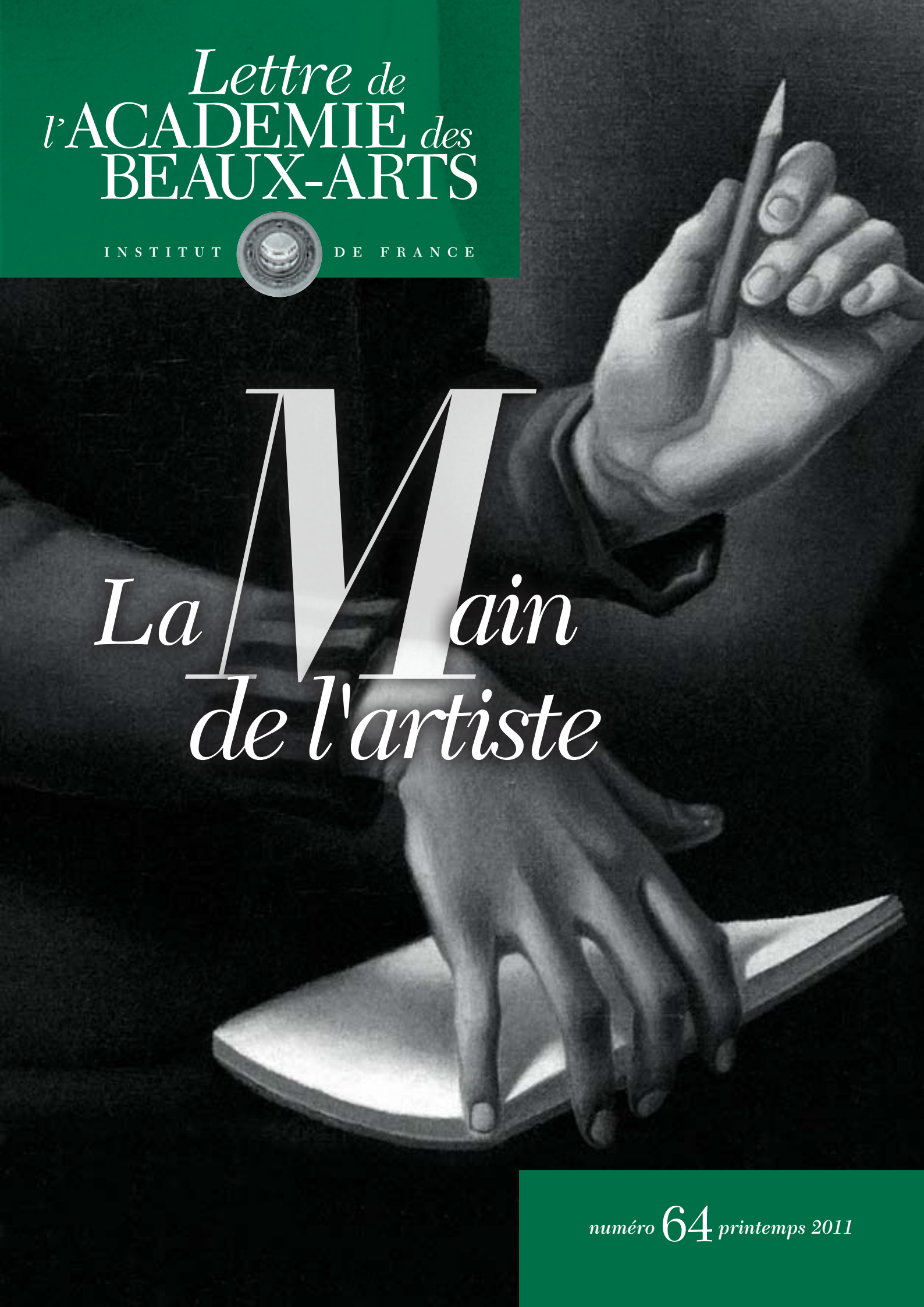
Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE

La Main de l'artiste



numéro 64 printemps 2011

Lettre de l'ACADÉMIE des BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

Editorial

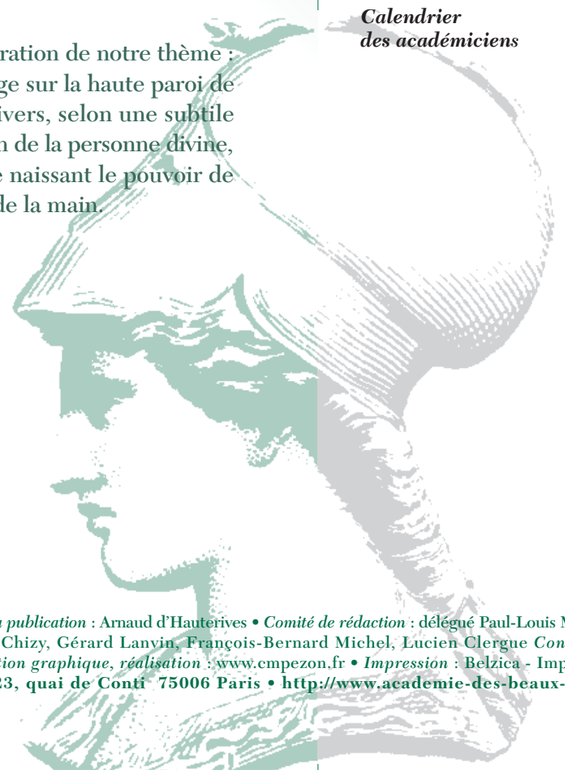
Dans son approche des techniques de la création artistique, Louis Jouvet avait retenu les gestes du potier, son tour de main, l'inflexion du pouce imprimant « au vase son vrai galbe, son vrai sens » et découvrit, dans ce mélange de savoir-faire et d'inspiration, le passage du métier à l'art.

Sans prétendre à épuiser le sujet, notre dossier confronte un choix d'expériences d'artistes et d'experts qui invitent à une réflexion sur l'importance de la main dans l'expression artistique, engageant le corps entier dans son action.

Chirurgien de la main, le Professeur Yves Allieu nous apprend à distinguer la main centrale – main virtuelle – dans le cerveau et la main périphérique – main réelle –, la première commandant l'autre, mais celle-ci, siège du toucher, douée d'une extrême mobilité, d'une souplesse extrême est un outil merveilleux. La main centrale est le maître d'œuvre qui utilise la main périphérique pour créer l'œuvre d'art.

Les témoignages des personnalités rassemblées ici dans la vérité originale de leur recherche de créateurs ou d'interprètes approfondissent puissamment le propos.

L'histoire de la peinture délivre une belle illustration de notre thème : la naissance de l'homme peinte par Michel-Ange sur la haute paroi de la Chapelle Sixtine. Dans l'immensité de l'Univers, selon une subtile symétrie des doigts délicatement tendus, la main de la personne divine, entourée d'anges, transmet à celle de l'homme naissant le pouvoir de la vie. Image symbolique de la force créatrice de la main.



sommaire

page 2
Editorial

page 3
Actualités :
Les Trois Grâces au Louvre

pages 4, 5
Exposition :
« Raoul et Jean Dufy, complicité et rupture » au Musée Marmottan Monet

pages 6 à 28
Dossier :
« La main de l'artiste »

page 29
Actualités :
Parutions
Nominations
Pour le maintien du droit de suite

pages 30, 31
Communications :
« La Villa La Roche et les ateliers d'artistes de Le Corbusier » par Tim Benton
« Le rire de résistance » par Jean-Michel Ribes

page 32
Calendrier des académiciens

LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS • *Directeur de la publication* : Arnaud d'Hauterives • *Comité de rédaction* : délégué Paul-Louis Mignon ; membres : Louis-René Berge, Yves Boiret, Edith Canat de Chizy, Gérard Lanvin, François-Bernard Michel, Lucien Clergue *Conception générale, rédaction et coordination* : Nadine Eghels • *Conception graphique, réalisation* : www.cmpezon.fr • *Impression* : Belzica - Imprimerie Frazier • ISSN 1265-3810 • Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris • http://www.academie-des-beaux-arts.fr

Les Trois Grâces au Louvre

Ce chef-d'œuvre de Lucas Cranach l'Ancien a été acquis par l'Etat pour le Musée du Louvre, grâce au soutien de nombreux donateurs publics et privés, et au mécénat de différents groupes et institutions, parmi lesquelles l'Académie des Beaux-Arts.

Peint sur un petit panneau de bois en 1531, ce tableau représente trois nus féminins d'une très grande finesse. Sujet célèbre de l'Antiquité, donnant lieu à de nombreuses variations mythologiques, les *Trois Grâces* personnifient souvent l'allégresse, l'abondance et la splendeur. Lucas Cranach l'Ancien, au carrefour du réalisme des peintres du Nord et de l'imaginaire plus velouté de la peinture italienne, en propose une version très personnelle et volontairement ironique.

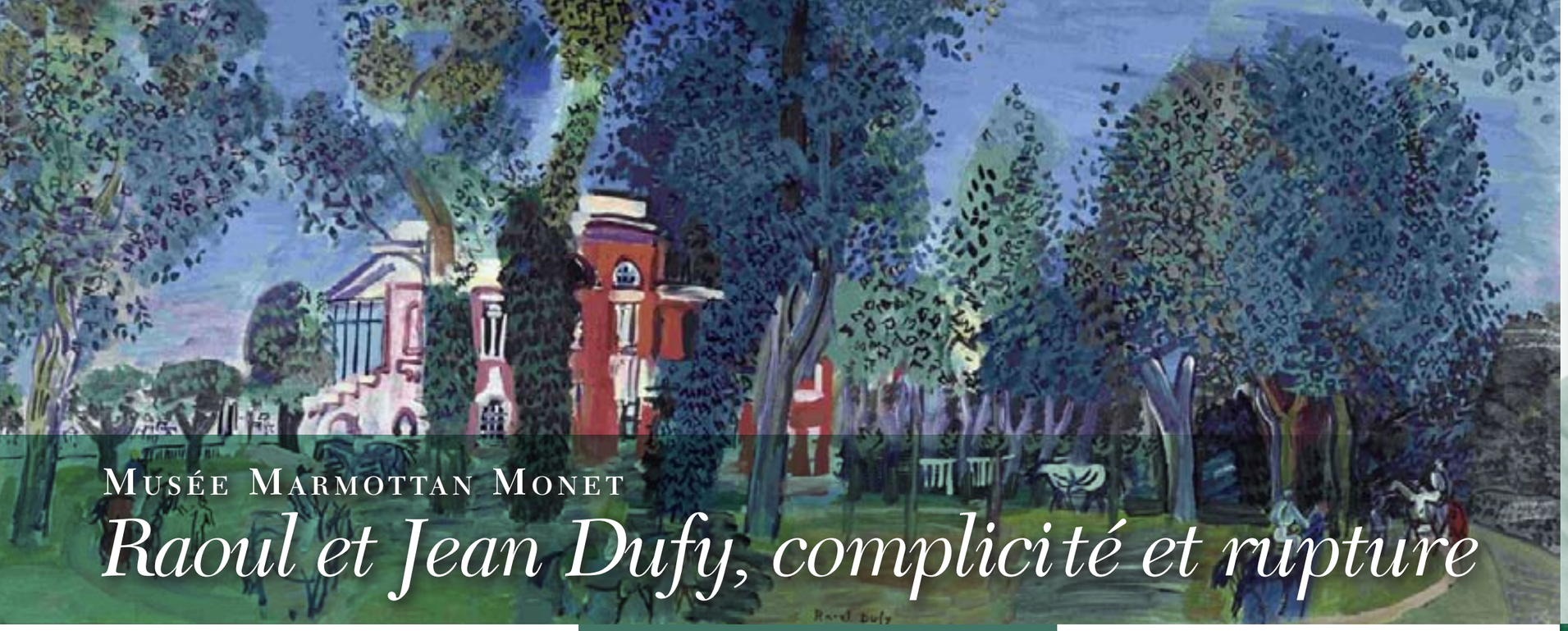
Chef-d'œuvre du maître de la Renaissance allemande, le tableau est resté jusqu'à aujourd'hui en mains privées et n'a jamais été montré au public. L'étonnante perfection de l'œuvre, sa très grande rareté et son remarquable état de conservation ont permis de lui reconnaître le statut de « Trésor National », en conséquence du refus de son certificat d'exportation prononcé par le ministre de la Culture et de la Communication en 2009.

Grâce à la formidable mobilisation de plus de 7 000 donateurs, parmi lesquels l'Académie des Beaux-Arts, qui ont permis de réunir 1,2 million d'euros et à la générosité de deux entreprises mécènes et une vingtaine de petites et moyennes entreprises, complétées par les crédits d'acquisition du musée, l'État a pu acquérir *Les Trois Grâces*. Le tableau rejoint ainsi les collections du musée du Louvre, où il bénéficiera d'une présentation exceptionnelle dans la galerie Médicis jusqu'au 30 mai, avant de rejoindre les autres œuvres de l'artiste en salle 8.

Cette acquisition a été rendue possible grâce aux dispositions fiscales de la loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France, qui créent en effet des conditions favorables à l'entrée dans les collections publiques, grâce au mécénat d'entreprise, d'œuvres considérées comme des trésors nationaux par la commission consultative des trésors nationaux. ◆

En haut : Lucas Cranach, dit l'Ancien, Les Trois Grâces, *1531, huile sur bois, collection particulière.*
© 2010 Musée du Louvre / Harry Brèjat

À droite : le Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives lors de la remise officielle au musée du Louvre où le chef-d'œuvre de Lucas Cranach l'Ancien est désormais visible par tous.
Photo Didier Plowy



Musée Marmottan Monet

Raoul et Jean Dufy, complicité et rupture

Si l'on connaît bien l'œuvre de Raoul, celle de son frère Jean, peintre lui aussi, l'est moins. Cadet de onze ans, Jean se forme à la peinture entre 1906 et 1914, encouragé par son frère qui participe alors aux aventures fauve et cubiste. À partir de 1920, date de ses premières peintures, Jean produit une œuvre riche et partage avec Raoul des préoccupations artistiques communes. Les frères sont proches et entretiennent une correspondance régulière. Raoul et Jean développent des parcours parallèles et collaborent peu, à l'exception notable de *La Fée électricité* qui est aussi l'objet de leur rupture en 1937. Chacun d'eux crée une œuvre abondante (environ 2500 pièces), structurée en séries, traitant de thèmes plaisants, rendus par un sens de la couleur auquel on les identifie l'un et l'autre.

Regroupant une centaine de peintures et d'aquarelles, provenant de musées et de collections particulières du monde entier, l'exposition cherche à mettre en évidence les liens qui unissent l'œuvre de Jean à celle de Raoul, comme ce qui les singularise l'une de l'autre.

> « Un style graphique initié par Raoul et subtilement revisité par Jean. »

Le Musée Marmottan Monet organise pour la première fois en France une exposition consacrée à Raoul (1877-1953) et Jean (1888-1964) Dufy. Deux frères, deux peintres, deux œuvres singulières et parallèles. Une exposition originale à découvrir du 14 avril au 26 juin 2011.

Esquissant en préambule les périodes fauve et cubiste de Raoul, le parcours présente ensuite des grands thèmes communs aux deux frères et propose de comparer leur peinture : mer, fenêtres ouvertes et ateliers constituent la première partie du parcours ; puis les thèmes se singularisent à travers deux sections parallèles : à la palette chaude et à la touche vibrante des cirques peints par Jean répond la musique évoquée par Raoul ; aux courses et paddocks de Raoul font ensuite face les allées cavalières de Jean ; enfin, les tableaux ayant pour thème Paris et Nice sont consacrés aux œuvres tardives des deux frères et soulignent une évolution commune vers un style graphique initié par Raoul et subtilement revisité par Jean.

« *C'est grâce au* Catalogue raisonné *publié récemment par Jacques Bailly que l'on peut découvrir la personnalité et la stature de Jean Dufy, lui aussi élevé dans cette famille, si sensible aux arts et à la musique. Jean prend rapidement le même chemin pictural que Raoul avec lequel il partage théories et pratiques. Nous connaissons d'autres exemples de fratries artistiques présentes dans l'histoire de la peinture à travers les siècles et le catalogue de l'exposition* Frères et sœurs dans l'art, *publié en 2006 par le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, où est recensé un nombre impressionnant de situations semblables. Toutefois, l'union existant entre les deux frères Dufy est particulièrement intense. Leurs peintures s'adressent à l'émotion chromatique profonde dans laquelle la couleur a une intense fonction jubilatoire, positive et certes éloignée du choix des expressionnistes allemands chez lesquels la couleur souligne souvent une angoisse sociale et un désarroi spirituel.*
Après 1920, les deux frères demeurent dans une dimension esthétique apollinienne en s'abandonnant sans retenue à la jouissance rétinienne de la couleur : celle qu'ils éprouvent eux-mêmes et celle qu'ils transmettent aux spectateurs. Raoul et Jean trouvaient leur inspiration dans la réalité du paysage français, dans celle des côtes de l'Atlantique et de la Méditerranée. Spectacle qu'ils métamorphosent en un monde fortement coloré, dépaysant, empli de signes synergétiques. Cependant, on peut remarquer tout au long de leur carrière des différences, des écarts, qui ponctuent leur travail. Ils n'abordent pas de la même manière les fameuses « séries » qui reviennent systématiquement dans leurs recherches. Différences subtiles de cadrage, de tonalité, de conception de l'espace…On peut aussi remarquer que certaines toiles de Jean Dufy comportent des tonalités sombres, presque âpres et inquiétantes, étrangères à la peinture de son frère. Enfin, le même Jean utilise des légères structures géométriques qui ordonnent d'une certaine manière les éléments de la composition alors que Raoul montre souvent une nette dilatation de l'espace et la tendance à déborder les limites extérieures de la toile comme si le champ visuel traditionnel ne lui suffisait plus. C'est dire la richesse des travaux des deux frères, les articulations subtiles qui se cachent derrière des sujets apparemment impondérables, désinvoltes, voire ludiques. Cette exposition se pose comme but non seulement une lecture des œuvres de Jean Dufy et de Raoul Dufy, mais aussi la mise en lumière des échanges croisés et des dissemblances subtiles enfermées à l'intérieur de chaque peinture des deux frères du Havre. Étude comparative de deux approches parallèles qui font jaillir de la réalité habituelle un sens de plaisir renouvelé et vivifié. » ◆

(extrait du texte de Jacques Sala, co-commissaire de l'exposition, publié dans le catalogue)

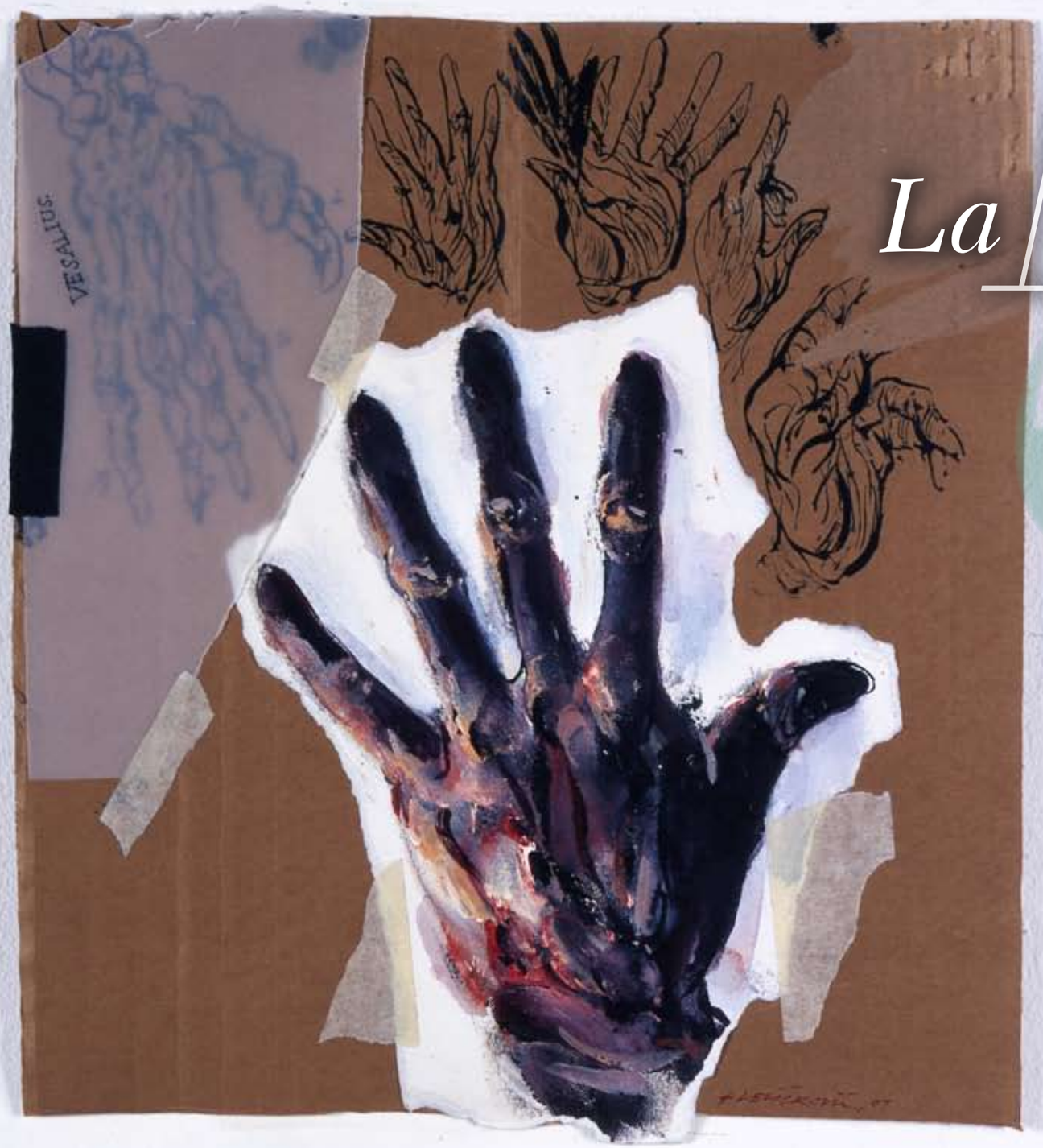
Du 14 avril au 26 juin 2011 | www.marmottan.com

En haut, à gauche : Raoul Dufy, Le Paddock à Deauville, *1930, huile sur toile 54 x 130 cm, MNAM, Centre Georges Pompidou, ©Adagp, Paris 2011*

Portrait de Jean Dufy, vers 1935 © Adagp, Paris 2011

Ci-dessus : Jean Dufy, Allée cavalière, *1927, huile sur toile 65 x 54 cm, coll. privée, ©Adagp, Paris 2011*

La Main de l'artiste



La vérité de la main *L'acte de dessiner, pour Velickovic, est le geste fondamental par lequel l'artiste effectue un voyage à l'intérieur de lui-même. Geste agressif qui attaque la feuille, geste de ferveur, il ne tolère aucune hésitation, aucune reprise, et porte sa liberté dans l'urgence de transposer un visible indissociable des éclats de l'imaginaire. Ici l'épure participe du monde plastique de l'artiste, révélé à lui-même, identifié par une écriture qui dévoile tout de la vie et de la mort, de la joie, de la folie, de l'espoir. L.H.*

La main de l'artiste, voilà un thème de réflexion aussi historique que traditionnel, mais l'Académie des Beaux-Arts le revisite avec ce numéro de la Lettre *dans un esprit novateur.*
Paul Valéry, ami de Monet, qui lui parlait de sa cataracte, avait pris les devants avec sa « main de l'œil ». Les écrivains ont toujours une longueur d'avance ! Aujourd'hui, viennent les explications scientifiques.
La « main périphérique », notre organe essentiel, souligne un chirurgien expert de ce sujet, est un merveilleux outil d'exécution mais elle est surtout exécutante de la « main centrale », celle du cerveau.
Aidé de Claude Monet (« Bon Dieu, quel œil ! » disait Cézanne), un autre expert, un ophtalmologiste féru de scanner et d'IRM, précise le fonctionnement de la « main centrale » du peintre, c'est-à-dire des zones cérébrales différentes pour le contraste, le mouvement et la couleur, mais très largement connectées entre elles.
Il faut en réalité se garder de simplifications excessives car les « deux mains » ne jouent pas le même rôle selon l'art considéré, particulièrement pour la musique, qu'il s'agisse des compositeurs et/ou des interprètes.
Ce numéro de la Lettre *ne prétend aucunement épuiser le thème mais il est la chance de réunir des mains et cerveaux prestigieux d'académiciens des Beaux-Arts. Par exemple, en ce qui concerne la musique : un musicologue exceptionnel, Gilles Cantagrel, familier des mains de compositeurs, nous dessine celles, si diverses, de Beethoven, Vivaldi, Mozart, Bach ou Stravinski ; le Président de l'Académie, Laurent Petitgirard, explique comment il perçoit sa main singulière de chef d'orchestre ; enfin, un pianiste de grand talent, Jean-Philippe Collard, nous confie ce qui passe par ses mains, et c'est fascinant.*
Ce dossier de la Lettre *consacré à la main d'artiste est, certes, incomplet, mais il pourrait constituer le tome n°1 d'une encyclopédie à venir.*

Par **François-Bernard Michel**, *Membre libre*

Remerciements à Catherine Vivier pour sa précieuse collaboration.

La main de l'œil

Par **François-Bernard Michel**, *Membre libre, et* **Emmanuel-Alain Cabanis**, *Professeur de Neuro-radiologie au Centre hospitalier national d'ophtalmologie des Quinze-Vingts*

« L'homme regarde (…)
Une quantité de *choses* (…)
Que *faire* de Tout ceci ? (…)
De tous ces incidents de lumière
et d'obscurité, de ces masses, et de ces
détails infinis suspendus, hérissés ?
De ces formes sur quoi *la main de l'œil*
passe et qu'elle éprouve (…) ».

Paul Valéry, *Cahiers* T.2

Cette « main de l'œil », de Paul Valéry, constitue un bon point de départ pour considérer la main de l'artiste.

Sa main ? Un organe parfaitement connu et précisé, des points de vue motricité, coordination, sensibilité.

Son œil ? Le second du couple, tout aussi essentiel, et de mieux en mieux appréhendé aujourd'hui par les spécialistes.

Le bon Maître Valéry n'a pas mentionné le troisième élément d'un trio qui le fascinait pourtant, et qu'il connaissait – autant qu'on le connaissait en son temps – : le cerveau. Trio indissociable pour l'artiste, peintre, graveur, sculpteur, architecte ou musicien.

Sa main ? Il l'a dressée aux gestes de son talent.

Son œil ? Il l'a doté d'une sensibilité de plus en plus aiguë.

Son cerveau ? Il en a développé des connexions aussi nombreuses que fantastiques, entre les zones visuelles du lobe occipital et les autres zones qui lui sont connectées.

L'abondance de ces connexions et leur complexité pourrait *a posteriori* donner raison à Paul Valéry qui pourtant les ignorait : « Il est enfantin de chercher à placer dans le cerveau, à tel lieu, telle faculté. Ce n'est pas que cet ensemble de masses cellulaires ne soit composé de parties spécialisées et des connexions de ces parties – c'est que les notions « psychologiques » que l'on veut caser sont généralement très grossières. C'est comme si on voulait trouver dans une centrale électrique la machine qui fait la lumière rouge de telle lampe »[1].

Aujourd'hui, cependant, la connaissance neurophysiologique de la vision permet de dépasser ce que Valéry qualifiait « de notions psychologiques » à « caser », et de décomposer scientifiquement les gestes de la main du peintre. De décomposer contraste, mouvement et couleur, selon un exemple précis proposé par les toiles de Claude Monet, avant et après son opération de la cataracte.

La lumière, phénomène particulaire (photons sans masse) et ondulatoire (longueurs d'ondes spectrales), déclenche les cascades neuro-chimiques des photo-récepteurs de la rétine, prolongement du cerveau. Les signaux parcourent le nerf optique puis la « chaîne neuronale » à plusieurs relais synaptiques, jusqu'au cortex du lobe occipital, en trois voies spécialisées, le contraste, le mouvement et la couleur.

Le déclin visuel progressif de Monet se reconnaît à l'évolution temporelle de ses représentations du *Pont Japonais*. Elles traduisent l'évolution de sa cataracte bilatérale liée à l'âge, plus marquée à droite, l'œil qui sera opéré. « Je travaille à force et voudrais tout peindre avant de n'y plus voir du tout » (à Durand-Ruel, 7 juillet 1922).

L'opacification naturelle du filtre cristallinien, devenant orange, stoppe les couleurs bleues et vertes du spectre (eau et feuillages). La baisse de l'acuité visuelle surajoutée fait disparaître la précision des formes et conduit à la cécité. L'exposition « Les Nymphéas, séries de paysages d'eau » (48 œuvres 1903-1908, « exposition peu banale » (Durand-Ruel) précède l'altération marquée après 1908 des formes devenues floues et des couleurs du pont devenues jaune-orangé-rouge.

En 1923, le Dr Coutela, grâce à la force de conviction de Georges Clémenceau, opère avec succès la cataracte, malgré l'absence d'anesthésie et d'antibiothérapie. Lunettes adaptées et plusieurs mois de convalescence transforment Claude Monet. S'il avait écrit le 19 novembre 1919 « (…) quelle triste fin pour moi (…) », le 17 juillet 1925 il a retrouvé « sa vraie vue (…). Je travaille comme jamais, suis content de ce que je fais (…) je ne demande qu'à vivre jusqu'à cent ans (…) ». Lorsque Paul Valéry va le voir, le 7 juillet 1925, il lui « raconte » ses yeux et lui explique qu'un « cercle bleu » lui est apparu après l'ablation du cristallin.

« Monet, écrit Paul Cézanne, un œil... Mais, bon Dieu, quel œil ! »

L'un de nous, particulièrement intéressé par l'œuvre, la vision, et les lunettes de Monet (conservées au Musée Marmottan), a scruté dans la littérature médicale les activations cérébrales de témoins, suscitées par la vision de toiles pré- et post-opératoires de l'hôte de Giverny. Il s'agissait de corréler la dominance visuelle de ces toiles, avec la spécificité d'une aire occipitale V3 (contraste), V5 (mouvement) et V4 (couleur). Le *Jardin aux roses* est bien le paradigme excitatif de l'aire de la couleur V4 (occipito-temporale), *Impression soleil levant* de l'aire V3 (contraste coloré) et *Promenade près d'Argenteuil*, présentant le vent sur les robes et le champ de coquelicots, de l'aire V5 (mouvement) (Pl.).

Ainsi, les photons lumineux et leurs photo-récepteurs dans la rétine stimulent les aires spécialisées du lobe occipital qui, reconstruisant l'image, la diffuse vers l'avant, lobe frontal de la prévision et de l'imaginaire, lobe temporal (mémorisation) et aires pariéto-frontales (prévision, oculo-motricité et port de tête). Cette diffusion bi-hémisphérique (par les commissures) inclut l'aire fronto-pariétale centrale, sensitivo-motrice du corps, dont la main occupe un immense territoire. ◆

1) *Paul Valéry, Cahiers T.1*

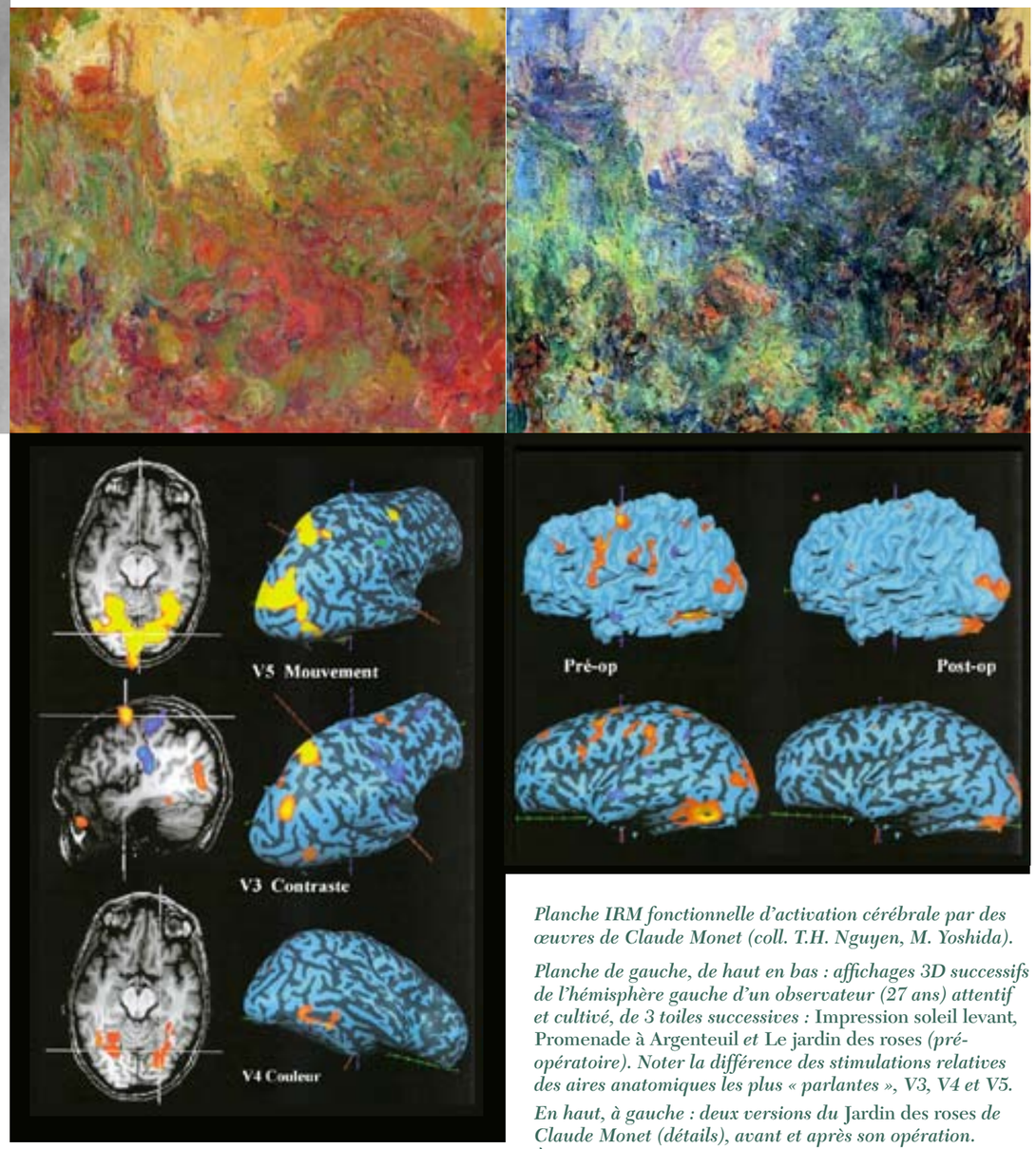


Planche IRM fonctionnelle d'activation cérébrale par des œuvres de Claude Monet (coll. T.H. Nguyen, M. Yoshida).

Planche de gauche, de haut en bas : affichages 3D successifs de l'hémisphère gauche d'un observateur (27 ans) attentif et cultivé, de 3 toiles successives : Impression soleil levant, Promenade à Argenteuil *et* Le jardin des roses *(pré-opératoire). Noter la différence des stimulations relatives des aires anatomiques les plus « parlantes », V3, V4 et V5.*

En haut, à gauche : deux versions du Jardin des roses *de Claude Monet (détails), avant et après son opération. À gauche avec sa cataracte droite évoluée (palette orange-rouge) et, à droite, quelque temps après sa chirurgie de l'œil droit. Le spectre bleu-vert réapparaît sur la représentation.*

Planche ci-dessus : affichage 3D de l'hémisphère gauche du même observateur des 2 toiles, « pré » et « post » opératoires. La différence d'extension des zones activées, en apparence évidente, reste à analyser.

Page précédente : portrait de Claude Monet par Nadar en 1899 (détail).

Le jeu des mains en peinture

Par* Lydia Harambourg*, historienne critique d'art, correspondante de l'Académie des Beaux-Arts

L'inventaire de sa riche thématique reste à faire dans une histoire de l'art qui célèbre la main depuis ses origines. Sa simple transcription comme sa théâtralisation forcent notre compréhension du récit. Sa double symbolique en tant que main active et main transposée en fait un des points sensibles de la création.

Précédant toute iconographie religieuse et profane, l'empreinte de la main sur la paroi des cavernes contient, à elle seule, la métaphore absolue d'un geste conjuratoire et d'appropriation autant qu'identitaire, et se donne comme la première représentation de la main. La présence de plusieurs mains, positives et négatives, sur les roches de la grotte Chauvet, près de Pont d'Arc dans l'Ardèche pose la question de la genèse de l'œuvre d'art.

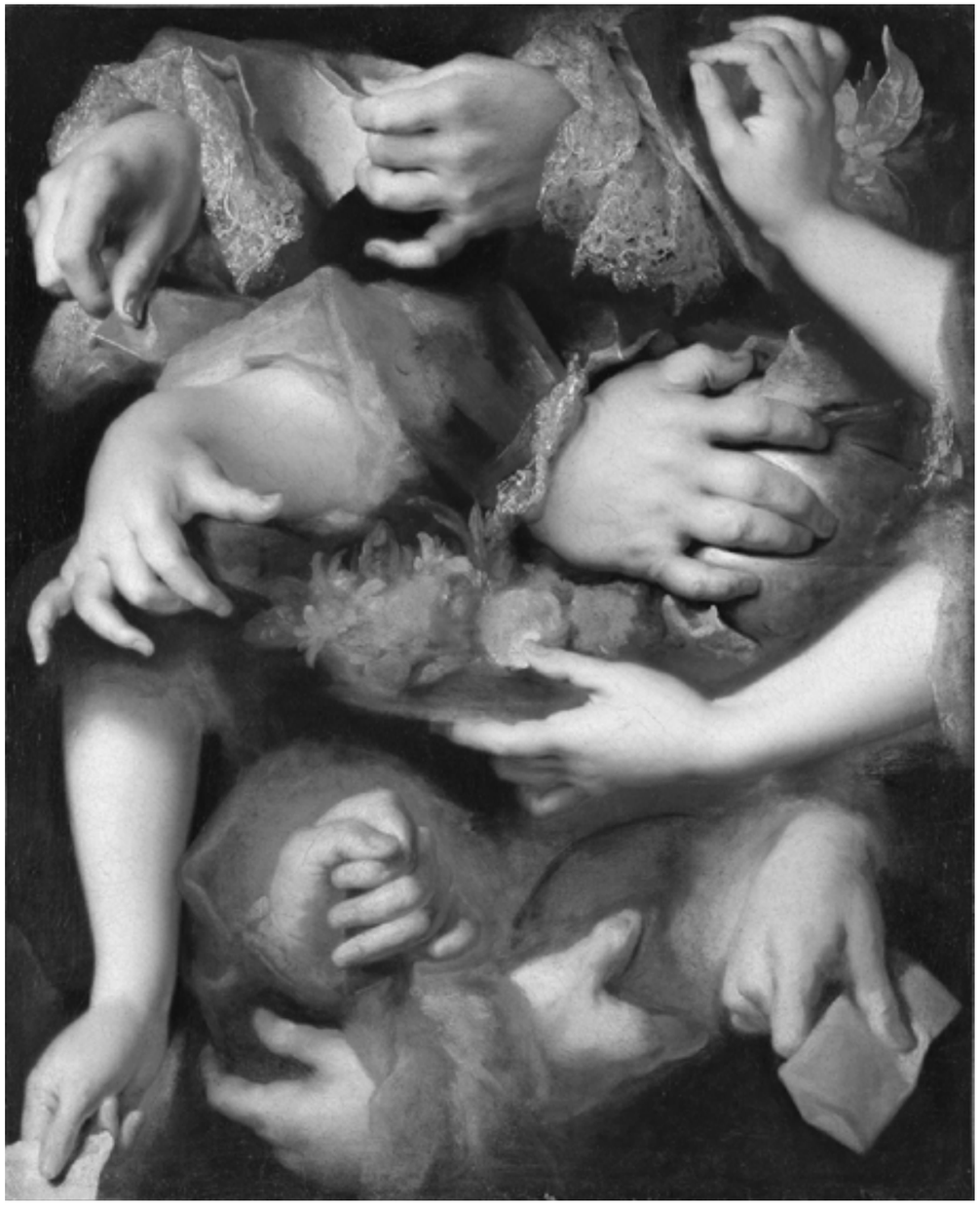
La représentation de la main est avec le portrait le référent grâce auquel la composition fait sens. Acteur emblématique de la narration, la main offre plusieurs degrés de lecture. De la raison des classiques à l'effusion romantique, de son réalisme à l'expressionnisme, de l'idéalisme platonicien au naturalisme, elle plaide toujours pour une évidence visuelle. Elle argumente et signifie. On l'aura compris, ses approches multiples sont concomitantes à l'interprétation psychologique du sujet. Sa visibilité ancrée dans l'illusionnisme de la peinture trouve dans le tableau de Largillière, *Mains* (vers 1714), un archétype de son éloquence. Ce bouquet de mains qui évoluent avec intelligence sous-tend dans sa chorégraphie une expressivité du sentiment et du caractère.

Tout commence avec le dessin d'observation, dessin d'étude, avant de passer à l'acte pictural. Un mimétisme, dont le métier accompli des artistes de la Renaissance, du grand classicisme, du baroque, et du XIXe siècle multiplie les exemples. Complices, l'œil et la main s'adjoignent l'esprit qui insuffle la vie à l'inerte. Dans la diversité inépuisable de son instrumentalisation sociale et expressive, il me fallait faire un choix de représentations significatives de la mise en abîme de la main comme dialectique argumentaire. Récurrentes sont les mains en prière dans l'iconographie religieuse. Celles, dessinées par Durer (1508) au pinceau et encre noire avec rehauts de blanc sur papier préparé en bleu (Vienne, Albertina museum), expriment l'invisible de la réalité par la ferveur et la dévotion qui transcendent l'analyse anatomique des doigts légèrement fléchis. Mains qui invoquent et supplient : les doigts entrecroisés et dressés à l'unisson du cri de douleur étouffé de Marie-Madeleine éperdue au pied du Christ en Croix dans le *Retable d'Issenheim* de Grünewald. Des mains qui dialoguent avec celles de Marie unies dans un geste d'amour maternel auquel répond l'injonction péremptoire de l'index de Jean-Baptiste, désignant Jésus en croix dont les mains cloutées se raidissent dans un ultime sursaut de vie humaine. Rien de la remémoration du Verbe fait chair, qui ne puisse passer ici par cette gestuelle plus forte que toute autre image dans l'ordre du récit.

Cette dialectique des mains caractérise l'œuvre de Poussin. Son *Enlèvement des Sabines* (qu'il faut mettre en parallèle avec celui de David, autre grand dialecticien de la peinture) est construit sur une grille de diagonales, de verticales et d'horizontales dont les mains ponctuent les temps forts. Elles induisent les mouvements, soulignent le désordre et la violence de l'assaut des soldats de Romulus sur les épouses des Sabins avant d'écrire des points de résistance qui renforcent la dramaturgie de la scène. Les mains sont un élément déclamatoire du récit poussinesque comme le montrent celles des *Bergers d'Arcadie* (Louvre).

Main du pouvoir temporel, main du pouvoir spirituel, la main représente l'inviolabilité et la mansuétude du monarque, du prélat. Symbolique encore, la main de l'humaniste (*Jeune homme au gant* du Titien), les mains de l'usurier (*Metsys le banquier et sa femme*) qui anticipent celles du pouvoir que donne l'argent avec *Monsieur Bertin* d'Ingres. Mains du tricheur (Georges de La Tour), mains aristocrates et mains bourgeoises, mains d'enfants et mains des amants (*Rubens et Isabelle Brant*, Munich), mains du paysan, louées par les frères Le Nain, par Murillo et Ribera qui précèdent le réalisme de Courbet et de Millet, célébrant les gestes de l'homme de la terre, repris par un Van Gogh admiratif.

Cette iconologie diserte met le réel à l'épreuve de l'expressivité. Suggestive ou engagée dans l'action, arrogante, pudique, charmeuse, pacifique, criminelle, symbolique ou poétique, allégorique, la main inscrit sa permanence dans la vérité de l'art. ◆



Ci-dessus : Nicolas de Largillière (1656-1746), Etudes de mains, *Musée du Louvre.* © RMN / Franck Raux

À gauche : Georges de La Tour (1593-1652), Le Tricheur à l'as de carreau *(détail), 1635, Musée du Louvre.* © RMN / Gérard Blot

La main en médecine

Par* Jacques-Louis Binet, *professeur émérite à la faculté de Médecine de l'université Paris-VI, membre de l'Académie Nationale de Médecine, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

à gauche : la main de l'épouse de Wilhelm Roentgen, toute première image aux rayons X, 1895.

Ci-dessous : Rembrandt (1606-1669), La Leçon d'anatomie du docteur Tulp *(détail), huile sur toile 169,5 × 216,5 cm, 1632, Musée Mauritshuis, La Haye, Pays-Bas.*

La main, les mains restent les plus anciennes, les plus fidèles et les plus quotidiennes compagnes du médecin. Avec l'acte chirurgical leur pouvoir s'est décuplé et si, aujourd'hui, elles peuvent faire appel à la robotique, elles demeurent souveraines, car, face à l'homme qu'il faut traiter, ces mains, sans jamais avoir été auxiliaires, sont toujours restées « pensantes ».

La plus ancienne des mains médicales est celle qui palpe depuis deux siècles. La palpation de l'abdomen constitue un temps essentiel de tout examen d'un malade : elle permet de reconnaître certaines maladies justiciables d'un geste chirurgical urgent. Ce diagnostic d'urgence abdominale repose sur la mise en évidence de la contracture des muscles de la paroi abdominale. Henri Mondor [1], rassemblant les publications sur ce sujet depuis Bichat, et fort de son expérience personnelle, en décrit parfaitement la méthode de recherche, illustrée par les images de ses longues mains d'artiste : le patient couché sur le dos, « il faut des mains réchauffées, mises sur la paroi, doucement, et entièrement à plat, les deux mains également douces, également couchées sur le ventre, appuyer lentement de toute leur surface, sans à-coup, sans brusquerie ; les mains, d'abord immobiles, puis enfoncées progressivement, amadouant la paroi, toujours plus douces, explorant en s'étendant et en revenant, ne devant jamais limiter la recherche au point contus, au point suspect… ». Henri Mondor conclut : « C'est un spectacle heureux que celui de ces deux mains douces, intelligemment dirigées, adroites, progressant dans la découverte, suggérant confiance au malade, instruisant l'entourage. J'ai vu des palpers admirables de perfection, de subtilité ; le geste du médecin est plus beau, alors, que tous les gestes : la vue de dix doigts à la recherche d'une vérité si grave et parvenant à la découvrir, à force de patiente exploration et de talent tactile, est un des moments ou la grandeur de notre profession apparaît. La leçon de palper devrait être une des premières, une des plus longues. Elle ferait plus, pour le bien des malades, que tant de récitations théoriques. »

> ❝ Valéry écrira que l'homme est seul capable de « faire un nœud de fils » ❞

Ce texte date de 1930 et reste toujours d'actualité.

Il a fait le tour du monde, quand la médecine s'écrivait et se lisait encore en français : Antoine de Saint-Exupéry le découvre, lorsque, après un accident d'avion dans la Cordillère des Andes, il voit les chirurgiens argentins le lire et le répéter avant de l'opérer.

Le geste de la palpation, à la recherche d'adénopathies superficielles, du bord inférieur de la rate ou du foie fait partie du simple examen clinique.

Palpant, les mains doivent aussi percuter, percussion thoracique à la recherche d'un son plus grave (matité) ou plus clair (tympanisme) ou percussion abdominale, elle permet de reconnaître un foyer de condensation ou une poche aérique, mais qui sait encore bien percuter ?

Si la palpation de l'abdomen en urgence reste une obligation, la percussion a été un peu oubliée pour faire appel, trop souvent systématiquement, à l'imagerie radiologique.

La main du chirurgien a, depuis longtemps, été anoblie.

De par sa conformation, elle n'a cessé de faire progresser la qualité de l'acte chirurgical.

Elle comporte trois parties. Le poignet, lui donne toute sa mobilité : charnière entre l'avant-bras et la paume, il permet les mouvements de flexion et d'extension dans le sens du bras, et, grâce à la rotation du coude, la main peut aussi pivoter sur elle-même.

Avec la paume, le manche de l'instrument peut être tenu énergiquement, mais ce sont les doigts, qui « sont capables de toutes les virtuosités : ils fléchissent, s'étendent, s'écartent, se dressent, frappent, serrent, griffent ». Parmi ces cinq doigts de chaque main, c'est le pouce qui a pris son autonomie. Plus court, il s'écarte et peut s'opposer aux autres. C'est lui qui « prend ». L'index, lui, fait surtout appel au toucher pour explorer un organe fragile, cliver un paquet de vaisseaux, rechercher une bride, diriger le ballet des autres mains qui vous aident (l'acte chirurgical s'accomplit en équipe), reconnaître sans la voir et même sans l'avoir demandée la pince que l'instrumentiste vous présente et surtout faire des nœuds. Valéry écrira que l'homme est seul capable de « faire un nœud de fils [2] ».

Mais ce sont les deux mains du chirurgien, parfaitement moulées par les gants, qui doivent savoir et pouvoir tout faire [3], tailler l'os comme un sculpteur ou un forgeron, visser, raccorder les fragments comme un horloger, dessiner l'incision comme un artiste, dégager les brides pour libérer une strangulation comme les doigts de la main gauche du violoniste sur ses cordes et surtout reprendre le geste de la couturière pour suturer, c'est-à-dire relier deux organes, par une anastomose, dont l'étanchéité doit être parfaite.

Cette main du chirurgien appelle toute une panoplie d'instruments [3], accompagnant chaque temps de l'acte chirurgical, c'est-à-dire permettant de dégager le champ opératoire (écarteurs et valves), disséquer (bistouris, ciseaux, sondes cannelées), prendre, fixer les organes, assurer l'hémostase, c'est-à-dire empêcher le saignement et suturer. Il faudra aussi agrandir, améliorer la vision des organes, par de multiples procédés optiques, « grossir » le champ opératoire pour permettre de très fines anastomoses artérielles, veineuses ou nerveuses. Certains ont même utilisé la robotique, permettant d'opérer à distance, après avoir pris le moule du malade, préparer l'intervention en comparant l'image virtuelle. Le patient était à Strasbourg et le chirurgien français [4] intervenait, sur son ordinateur, depuis New-York [4]. C'est aujourd'hui le développement de la chirurgie, « sans cicatrice », sans bistouri, par laparoscopie, où des tubes très fins sont introduits dans le péritoine ou par les orifices naturels, et le chirurgien, ne met plus la main dans le péritoine mais manipule ses robots de l'extérieur du patient.

Les progrès de cette chirurgie, qui ont permis d'individualiser une nouvelle spécialité, celle de la chirurgie de la main, et les nouveautés dans le domaine de l'appareillage ont transformé le traitement des maladies et des traumatismes de la main.

Représentant à elles seules presque un quart de toute la traumatologie, les blessures de la main sont génératrices d'arrêts de travail prolongés, d'incapacités définitives importantes, de déclassements professionnels dramatiques chez les travailleurs manuels.

Chaque fois que, fractures et luxations étant réduites, les deux fonctions de la main étaient perdues, la prise que permet le pouce face aux autres doigts et « l'empaument » qui rend possible la manipulation d'outils, l'amputation semblait toujours nécessaire.

Aujourd'hui, le chirurgien, grâce aux microscopes opératoires grossissant jusqu'à soixante fois, sait suturer artérioles, veinules, nerfs : il peut réimplanter un pouce ou une main. Ces gestes appellent un diagnostic rapide, précis, c'est-à-dire une exploration chirurgicale, dans un centre spécialisé, moins de six heures après la blessure. Malheureusement, moins de dix pour cent des 1 400 000 blessures de la main survenant chaque année en France sont pris en charge par de tels centres.

À l'heure où les chirurgiens ont pu réussir non seulement des réimplantations, mais des greffes de main, cette question des urgences des traumatismes de la main doit être évoquée, même dans une lettre comme celle-ci, car elle pose un double problème : de secourisme, d'abord, puisque nous sommes tous concernés par ce transport du blessé dans un délai de six heures ; et aussi de santé publique, pour qu'un réseau « urgences-mains » quadrille l'ensemble du territoire, vingt-quatre heures sur vingt-quatre [5]. ☛

Nicolas Poussin (1594-1665), Apollon amoureux de Daphné *(détail), vers 1660-1664, Musée du Louvre.* © RMN / René-Gabriel Ojéda

☛ Les mains opératoires ont, aussi, trouvé leur poète avec Paul Valéry, lorsqu'en 1938, à la séance inaugurale du Congrès de chirurgie, à côté de son ami Henri Mondor, il apostrophe ses auditeurs en leur disant : « Un artiste est en vous à l'état nécessaire (…). Toute la science du monde n'accomplit pas un chirurgien. C'est le Faire qui le consacre. Le nom même de votre profession met ce Faire en évidence, car Faire est le propre de la main (…). Chirurgie, manuopera, manœuvre, œuvre de main (…). Et s'ensuit un chapitre sur la main qui s'applique à guérir, ponctué par, « Il faut des mains pour… » [2].

Ces mains ont aussi des yeux et dans les musées, les chirurgiens de la main découvrent de nouveaux modèles, d'abord en sculpture : ce fut ***La main crispée*** de Rodin, exposée à l'université de Stantford en février 1979. J. W. Littler de New-York, R. Chase de Stranford, G. Foucher de Strasbourg, M. Maneaud de Toulouse et M. Merle de Nancy sont fascinés par la position singulière et la forme d'une telle main qu'ils n'avaient jamais rencontrée. Au Musée Rodin, en 1983, avec l'impulsion de notre consœur, Monique Laurent, Michel Merle et Raoul Tubiana [6] ont organisé une exposition sur ce sujet.

Un Musée de la Main s'est installé à Lausanne en 1994.

Au Musée d'Orsay [7], des photographies ont été réunies sur ce même thème, avec toutes sortes de techniques (du daguerréotype aux épreuves sur papier, jusqu'aux photogravures), en 2008, par Joëlle Bolloch. Y figurait un document médical, l'image d'un hermaphrodite, prise par Nadar en 1860, à la demande du docteur Armand Trousseau.

> “ Toutes ces mains retrouvent celles du peintre, du sculpteur, du graveur, du musicien ou de l'écrivain. ”

Enfin la main n'avait pas attendu pour figurer dans l'imagerie médicale radiologique : la première radiographie que, le 22 décembre 1896, W. C. Röntgen a pu réaliser aux rayons X fut celle de sa propre main et de celle de sa femme Berta qu'il envoyait au monde entier, en janvier 1897.

Main du médecin qui palpe ou percute, du chirurgien qui opère, du robot, qui suit un programme, ou du patient qui se rééduque, toutes ces mains retrouvent celles du peintre, du sculpteur, du graveur, du musicien ou de l'écrivain. Elles restent, toutes, totalement soumises à la voix de leur commun maître, le cerveau. Dès 1665, Nicolas Poussin[8] l'avait déjà vécu, écrit et peint. Devenu, les dernières années de sa vie incapable de modeler les mains, à cause d'un tremblement, il écrit à l'abbé Nicaise : « Je suis en peine de vous répondre à cause de la débilité de ma main tremblante qui ne veut plus obéir comme je le voudrais » et il ajoute : « Je ne perds pas courage pour cela, car, cependant que la tête se portera bien (quoique la servante soit débile) elle lui fera toujours observer les meilleures et plus excellentes parties de ce qu'elle fait profession ». Au Musée du Louvre, deux tableaux viennent illustrer cette domination du cerveau. Pour ***Le Déluge***, une des dernières toiles que Poussin ait signées, Jacques Thuillier [9] a retrouvé comment le peintre, ne pouvant plus promener librement le pinceau sur la toile et fondre les teintes, « déposait, du bout d'une brosse dure, à la place choisie, une touche calculée pour correspondre à la couleur et à la valeur » et comment, par ce « minipointillisme », la couleur semblait diffuser. Par contre Poussin n'a pas terminé ***Apollon et Daphné :*** des taches rouges, de tailles inégales, restent encore apparentes, sans avoir su répandre leur tonalité sur les visages et les mains. ◆

1) Henri Mondor, Diagnostics urgents, *Masson et Cie, Paris, 1930.*

2) Paul Valéry, Discours aux chirurgiens, Variétés V, *Gallimard, Paris, 1945.*

3) Jean-Paul Binet, L'acte chirurgical, *Odile Jacob, Paris, 1990.*

4) Jacques Marescaux, Joël Leroy, Francesco Rubino, Michelle Smith, Michel Vix, Michèle Simone, Didier Muter, « Transcontinental Robot-assisted RemoteTelesurgery : Feasibility and Potential Applications », Annals of Surgery, *235, 487, 2002.*

5) Claude Kenesi, « Prise en charge des urgences main », Bull. Acad. Nat. Med., *2006, 190, 1091.*
« À propos des traumatismes de la main », Bull. Acad. Nat. Med.

6) Monique Laurent, Michel Merle, Rodin, les mains, les chirurgiens, *Catalogue de l'exposition du Musée Rodin, Paris, 1983.*

7) Joëlle Bolloch, La Main, *Musée d'Orsay. Paris, 2008.*

8) Nicolas Poussin, Lettres et propos sur l'art, *Hermann, Paris, 1965.*

9) Jacques Thuillier, Tout l'œuvre peint de Nicolas Poussin, *Paris, 1974.*

La prise en main

Par* Claude Abeille, *membre de la section de Sculpture

Claude Abeille, Le Visiteur *(détail), 1986, lithographie.*

Quand on veut parler de la main du sculpteur, on se heurte immédiatement à une sorte de paradoxe. Certes, tout le monde pense, et les sculpteurs aussi, que pour transformer une matière inerte, dure comme le marbre ou le métal, ou malléable comme la terre ou le plâtre, il est nécessaire de savoir se servir de ses mains.

C'est pourquoi il existe des endroits où l'on peut s'y exercer et trouver des professeurs qui vous indiquent la meilleure manière de s'y prendre.

Habileté de la main, mécanique des doigts aux prises avec les outils à amadouer et à maîtriser.Cet apprentissage est parfois long et difficile mais souvent aussi enthousiasmant car il permet d'habituer la main à suivre et à exprimer les moindres désirs du sculpteur.

Tous les arts connaissent cette discipline que l'on appelle généralement le « métier » et qui constitue la base de toute expression artistique.

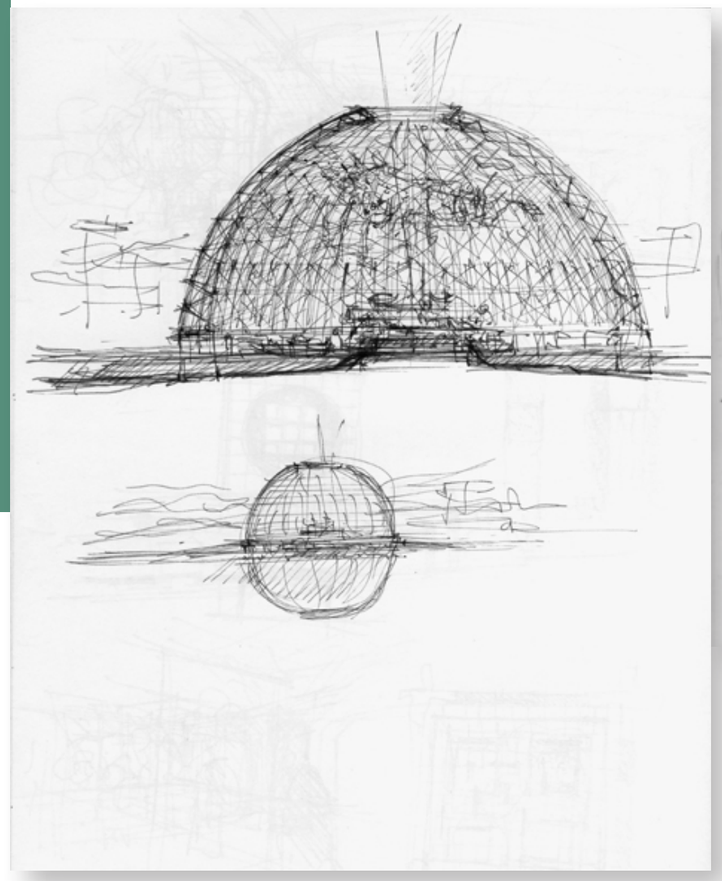
Seulement cette constatation magnifique semble supposer que l'artiste possède son œuvre entièrement dans son cerveau et qu'il n'a plus qu'à demander à sa main, experte, de la réaliser. Mais à partir du moment où l'œuvre à venir est justement « prise en main » par les mains, les choses commencent à changer.

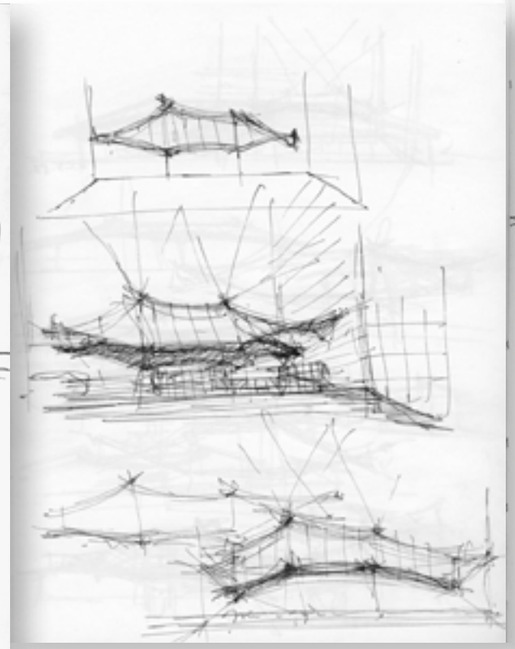
Ce ne sont plus d'ordres à exécuter qu'il s'agit, mais d'une négociation, d'un affrontement, d'un accommodement, voire d'une rupture. La main voulait bien faire ce qu'on désirait mais maintenant elle ne veut plus. Elle a une autre idée, laquelle ? Comment savoir ? Faut-il la laisser faire ? Attendre un peu, recommencer, insister ? Parfois en vain, la main, de guerre lasse, fait ce qu'on lui a demandé mais sans plaisir.

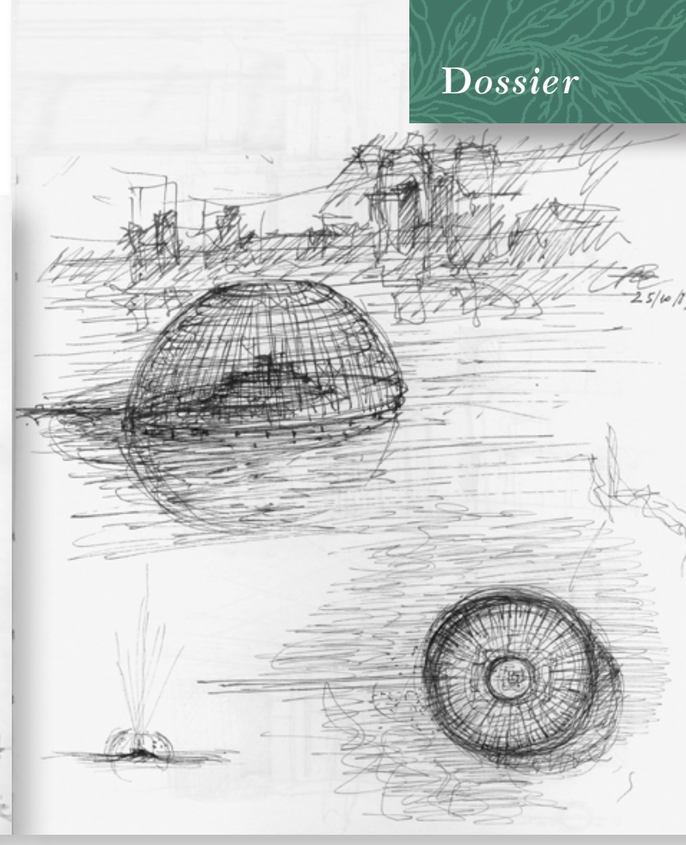
Parfois, au contraire, c'est la merveille : la main reprend à son compte le projet, le grandit, l'assouplit, le durcit, l'augmente de significations nouvelles et imprévues. Et c'est la récompense du sculpteur devenu le premier spectateur de l'apparition d'une œuvre dont il est, certes, l'auteur mais dont il doit peut-être à sa main la meilleure part : celle du mystère de toute œuvre d'art réussie. ◆

Dessins

Par **Paul Andreu,**
membre de la section d'Architecture







❝ J'ai dessiné sur les tickets de métro, sur les journaux que j'étais en train de lire, sur les pages blanches à la fin des livres... ❞

Pour l'architecte, parler de la main, c'est parler du dessin, à l'origine de toute projection spatiale, de tout geste architectural. C'est du moins la conception de Paul Andreu, qui a accumulé au cours de sa carrière une soixantaine de carnets de dessins, desquels émergent les bâtiments en devenir.

C'est quand la construction de Roissy 1 commençait et, qu'avec un certain retard, nous étions plongés dans la définition des espaces intérieurs, que j'ai commencé à dessiner sur mes carnets. Le 4 mars 1969 très précisément. Dans mes carnets la date est toujours indiquée, toujours de la même façon. Au début je mêlais des dessins et des notes, réduites à quelques mots, mais très vite, seuls ont subsisté les dessins.

À quelques exceptions près ce sont des dessins à l'encre noire. Pour écrire, pour dessiner, je n'avais qu'un instrument : mon stylo ou plutôt mes stylos car en quarante ans j'en ai usé, cassé perdu ou accumulé un grand nombre. À l'agence, avec mes collaborateurs, j'utilisais bien sûr du calque, beaucoup de calque. Je dessinais avec mes stylos qui au bout d'un moment s'encrassaient et qu'il fallait que je démonte et nettoie, les doigts tachés, en pestant, mais aussi, souvent, pour aller vite, avec des feutres, de toutes tailles et de toutes couleurs. Je n'ai conservé aucun de ces dessins. Soit ils rejoignaient directement la corbeille à papier, soit ils servaient d'instructions pour le travail de ceux avec qui je les avais faits. Je ne m'en souciais plus. Je sais que certains de mes collaborateurs, à certaines périodes, ont conservé de ces dessins. Je ne sais trop pourquoi. Je n'ai jamais posé la question. J'espère qu'ils les conservaient avec les leurs, comme un souvenir de leur travail.

Je ne voulais conserver pour moi que les dessins qui étaient à l'origine des projets, ceux qui découvraient, notaient ou mieux provoquaient une idée, un principe, un simple désir parfois, qui se développeraient ou disparaîtraient ensuite dans une phase d'explications, de discussions, de confrontations.

Les dessins des carnets sont la trace de la partie la plus intime de mon travail. Certes. Mais pourquoi les ai-je si jalousement conservés ? Il est possible que je sois absolument incapable de le savoir. Ce qui m'importait, c'était de conserver tous ces carnets ensemble. J'avais toujours la crainte d'en perdre un et il m'arrivait de les recompter fébrilement pour évacuer cette crainte. J'avais toujours avec moi le cahier en cours, il fallait des circonstances exceptionnelles pour que je m'en sépare plus de quelques heures. Je crois que mes carnets m'ont aidé à comprendre la détresse ou l'angoisse enfantine. Ils ont longtemps été mon objet transitionnel.

Dessiner dans mes carnets, je le faisais tous les jours mais seuls ceux qui partageaient ma vie me voyaient faire. Je ne voulais pas être vu ou épié.

Je dessinais en revanche sans gêne ni scrupules dans toutes les réunions que je ne devais pas diriger. Et même dans celles-là parfois. Cela ne m'empêchait pas du tout de suivre les discussions. Elles étaient très souvent ennuyeuses et les propos des uns et des autres étaient d'habitude tellement attendus ou redondants qu'entendre un mot sur trois ou quatre suffisait. Pour ne pas paraître trop grossier, je remettais de temps en temps une feuille blanche devant moi, et je notais quelques mots, un peu au hasard, en m'efforçant de ne pas dessiner. Mais je ne tenais pas longtemps. La vie est si courte ! Et j'étais si souvent à court de temps !

Ce qui m'a progressivement enlevé toute gêne, c'est que personne ne comprenait ce que je dessinais. Je trouvais normal qu'un détail de construction en cours de gestation ne soit qu'un gribouillis pour la plupart des gens, mais d'autres motifs plus globaux, dessinés en perspective, me semblaient d'une transparence totale et parfois trop révélatrice de l'éloignement de ma pensée. Mais non. On ne les comprenait pas davantage. Je n'ai conservé que très peu de ces dessins de réunion. Quelques-uns, très rares, dorment pliés en deux dans mes carnets. Le reste a pris le chemin de la poubelle dans un délai plus ou moins bref.

J'ai aussi dessiné sur des nappes de restaurant - j'en ai trouvé une l'autre jour, au milieu d'autres papiers hétéroclites, où se mélangeaient des dessins pour l'aérogare du Kansai et des traces de verre et d'assiettes. J'ai dessiné sur les tickets de métro, sur les journaux que j'étais en train de lire, sur les pages blanches à la fin des livres, sur le dos des enveloppes, bien entendu, sur les menus d'avion, bref un peu partout. Mais sans rien conserver. Je me souviens avoir vu, il y a longtemps, une exposition d'un confrère architecte dans laquelle il avait religieusement encadré un nombre incroyable de dessins de cette sorte. Cela m'a rassuré de constater qu'il y avait plus fou que moi. Je dessinais compulsivement, mais je jetais.

Sauf mes carnets. Après les avoir longtemps cachés, j'avais à leur sujet une pudeur enfantine, mais surtout la conviction que je dessinais mal et que la médiocrité du trait trahissait mes idées, j'ai fini par en extraire des dessins particuliers pour les montrer à ceux avec qui je travaillais, pour gagner du temps, pour associer plus librement ces collaborateurs à ma recherche, en leur expliquant ce que ces dessins imparfaits m'avaient permis de découvrir ou de vérifier, mais surtout de désirer ou d'espérer. Par la suite, quand je me suis rendu compte que mes explications étaient parfois superflues et qu'il y avait dans certains dessins une évidence qui ne procédait pas des commentaires que je pouvais en faire mais demeurait au-delà d'eux, au-delà même de mes intentions, j'ai commencé à en publier dans les revues d'architecture, avec les plans, les perspectives et les photos.

Je crois aujourd'hui que mes dessins, avant tout outils de la découverte de mon désir et de ma détermination, puis de leur transmission, ont eu parfois en eux quelque chose de plus. Que je n'avais ni cherché ni voulu. Quelque chose qui gisait en eux d'obscur, qui faisait leur charme pour ceux qui ne pouvaient pas comprendre leur raison ou leur utilité. La possibilité d'exister hors d'eux, ailleurs, comme le levain d'autres travaux, d'autres œuvres, seulement graphiques que je ne sais comment appeler : gravures, photos… non, même si elles empruntent certains de leurs modes de production... dessins ? Oui, après tout, dessins. ◆

Extrait d'un ouvrage à paraître

La « main centrale » de l'artiste

Par Yves Allieu, Directeur scientifique de l'Institut montpelliérain de la Main et du Membre Supérieur (IMM), Professeur honoraire à la Faculté de Médecine de Montpellier

La main de l'artiste, organe prodigieux, outil spécifique de l'espèce humaine, n'est qu'une « main périphérique », un instrument soumis à la commande de la « main Centrale ». C'est cette main qui est le maître d'œuvre de l'artiste utilisant la « main périphérique » pour créer une œuvre d'art.

La « main périphérique » est un outil merveilleux par sa conception biomécanique, ses nombreuses articulations, muscles et tendons permettant une infinité de mouvements et de positions dans tous les plans de l'espace. Mais c'est aussi un organe des sens. Elle est le siège du sens du toucher grâce à la riche innervation sensitive des pulpes digitales qui permet à l'aveugle de lire en Braille et fut à l'origine du divin doigté de Chopin sur son piano.

Cet outil merveilleux a été l'objet de la fascination narcissique de l'auteur de *Monsieur Teste* qui a talentueusement dessiné sa propre main et a fait inscrire au fronton du palais de Chaillot : « J'accueille et garde les ouvrages de la main prodigieuse de l'artiste, égale et rivale de sa pensée, l'une n'est rien sans l'autre ». C'est leurs mains, dont on expose le moulage, que l'on identifie aux œuvres de Paganini et de Chopin.

Aristote, dans son texte sur les parties animales, remet les mains à leur juste place : « Ce n'est pas parce qu'il a des mains que l'homme est le plus intelligent des êtres, mais parce qu'il est le plus intelligent qu'il a des mains ».

Sterling Bunnel, chirurgien américain, pionnier de la chirurgie de la main, a souligné l'importance de la commande cérébrale : « La main commence aux pulpes digitales et finit au cerveau ».

J.H. Levame, médecin rééducateur spécialiste de la main, a bien différencié la main périphérique (« main réelle », « main objet ») de la main centrale (« main virtuelle », « main image »). La main périphérique est le plus souvent sous-employée car la main centrale qui la commande comporte très rarement « cinq unités », correspondant aux cinq doigts de la main. Elle en compte seulement deux (le pouce et les doigts dans leur ensemble), ou au maximum trois (le pouce, le majeur, et les autres doigts), ne faisant de la main qu'un outil de préhension. La « main virtuelle » à cinq unités, pouvant assurer la commande de mouvements complexes et dissociés des doigts, n'existe que chez le musicien instrumentiste. Cette main « centrale à cinq doigts », « ordinateur vivant » aux possibilités infinies, diffère de la « main centrale à deux doigts » du dessinateur ou du peintre qui ne fait que tenir le crayon ou le pinceau.

La main de l'artiste plasticien

Le rôle de sa main (« périphérique » et « centrale ») est réduit : elle tient. Le crayon court sur le papier grâce aux mouvements du coude et de l'épaule.

Hans Hartung, un des plus grands représentants de l'art abstrait, crée un monde pictural avec les outils les plus divers : rouleaux, tampons, vaporisateur...

La peinture numérique ne nécessite que la pression d'un doigt sur la souris de l'ordinateur.

Il en est de même pour l'art photographique, le cinéma.

La « main centrale » du musicien

Sans elle, « la main périphérique » n'est rien. Certes, l'outil peut être plus ou moins performant. L'hyper laxité et la mobilité des grandes mains de Paganini ont fasciné, mais les petites mains de la pianiste Maria Joâo Pirès, talentueuse interprète de Mozart, courent sur le clavier et couvrent toutes les octaves.

Le cerveau du musicien et sa main centrale sont le fruit d'un apprentissage musical commencé très tôt (à l'âge de 5/6 ans) et inlassablement poursuivi à l'âge adulte et durant toute la vie. Il est toujours perfectible : les facteurs biologiques de croissance sont retrouvés dans le cerveau de l'adulte.

La « main centrale du musicien » peut être comparée à un ordinateur superpuissant mais, de plus, évolutif. Les milliards de neurones connectés entre eux permettent plusieurs milliards de milliards de circuits toujours modifiables. Ces circuits, qui siègent dans les ganglions sous-corticaux de la base du cerveau et le cervelet, permettent à un violoniste des mouvements automatiques des doigts tous les 1/10e de millimètre, tous les 1/10e de seconde. Le résultat de ces mouvements automatiques est corrigé par des boucles de rétroaction et de contrôle à partir de l'audition, du schéma et de l'équilibre corporel... en fait de tout l'être. Les mouvements de la main du musicien, au début volontaires, deviennent, au fil de l'apprentissage, automatiques.

> “Lorsque la main périphérique est absente (inutilisable ou amputée), le cerveau peut former un autre « organe-outil » et sa commande.”

Les troubles les plus fréquents et les plus graves des musiciens instrumentistes ne sont pas dus à une pathologie organique de sa main périphérique (tendineuse, musculaire, articulaire, nerveuse), mais à des dysfonctionnements du mécanisme ultra-complexe de sa main centrale. Lors de l'exécution de certains passages difficiles d'un morceau, les doigts échappent au contrôle du musicien, perdent leur vélocité, ont des mouvements anormaux, se crispent, le tout sans douleur. L'examen de la main est normal. Ces dysfonctionnements peuvent être secondaires à des causes multiples et variées (changement de vie personnelle, modification de la technique instrumentale, problèmes psychologiques…). On parle alors de « dystonies de fonction », pathologie de la main centrale, souvent non diagnostiquée et facteur d'errance thérapeutique. C'est, à la lecture de la littérature, la pathologie dont fut affecté Robert Schumann qui a martyrisé en vain sa main périphérique.

La main périphérique, la main centrale et le cerveau de l'artiste

Si la main périphérique est, certes, un outil dépendant de la main centrale, elle n'est cependant pas une simple servante. Chez le musicien c'est elle qui, au fil d'un long apprentissage, crée et façonne la main centrale. Valéry, fervent adepte des concerts Lamoureux, « désespéré » par la puissance de la musique de Wagner, était « muet » devant un clavier. Il est cependant l'auteur de remarquables dessins et peintures sans en avoir appris la technique. Dans les arts plastiques la création, fruit de la vision de l'artiste, ne nécessite pas une « main centrale » complexe.

Lorsqu'elle est handicapée, la main périphérique s'adapte et génère une nouvelle « main image » cérébrale. Django Reinhardt, père du jazz manouche, s'est non seulement adapté à la perte de deux doigts de la main gauche, mais a créé une nouvelle technique de jeu de la guitare.

Lorsque la main périphérique est absente (inutilisable ou amputée), le cerveau peut former un autre « organe-outil » et sa commande. Les peintres mutilés peignant avec la bouche ou avec les pieds, regroupés au sein d'une dynamique association internationale, jouissent toujours de leur art. Si, dans ces cas, retrouver une nouvelle préhension est suffisant, il n'en est pas de même pour un pianiste. Et pourtant !!... N'a-t-on pas récemment vu à la télévision chinoise Liu Wei, un jeune artiste ayant perdu ses mains dans un accident à l'âge de dix ans, jouer magistralement du piano avec ses pieds ? Il s'agit, certes, d'un fait anecdotique mais qui démontre les possibilités du cerveau et de la volonté de l'artiste.

Il est actuellement possible d'être artiste sans mains grâce aux progrès exponentiels de l'informatique, mais il existera toujours une différence infranchissable entre un superordinateur fait de matériaux inertes, sans influence émotionnelle variable, à réponse binaire et le cerveau de l'artiste, d'une complexité inouïe, permettant une infinité de transmissions qui, non seulement sont modulables en permanence mais qui, de plus, baignent dans des « poches neuro-hormonales » en constant déplacement, responsables de « l'humeur » changeante de l'artiste : « Entendre le même morceau joué deux fois par Chopin c'était, pour ainsi dire, entendre deux morceaux différents ». Cela, aucun ordinateur n'en sera capable, de même qu'il ne pourra fournir une explication rationnelle au génie de Mozart. ◆

1) Vigouroux R. La Fabrique du Beau. *Editions Odile Jacob, 1992*

2) Paul Valéry et les Arts. *Actes Sud, Exposition « Paul Valéry et les Arts », 1995*

3) Allieu Y. Les différents aspects de la pathologie de la main et du membre supérieur des musiciens. *Médecine des Arts, No 12-13, p 3-8, Alexitère, 1995*

4) Levame J.H. Main-Objet et Main-Image, *Manoure, 1992, p 215-218*

5) Edelmann C, A. Privat. Le cerveau impensable, la plasticité neuronale, *Fondation IPSEN, Paris, 1991*

6) Vigouroux R. La Fabrique du Beau. *Editions Odile Jacob, 1992*

7) Paul Valéry et les Arts. *Actes Sud, Exposition « Paul Valéry et les Arts », 1995*

8) Allieu Y. Les différents aspects de la pathologie de la main et du membre supérieur des musiciens. *Médecine des Arts, No 12-13, p 3-8, Alexitère, 1995*

9) Levame J.H. Main-Objet et Main-Image, *Manoure, 1992, p 215-218*

10) Edelmann C, A. Privat. Le cerveau impensable, la plasticité neuronale, *Fondation IPSEN, Paris, 1991*

À gauche : Claude Verdan, Naissance de l'Homme, *1982,*
© Fondation Claude Verdan, musée de la main.

À gauche : tenue du burin dans la main du graveur et maintien de la plaque à graver.

En dessous : tenue du burin à l'intérieur de la main du graveur.

Dessins extraits du Traité du Burin *d'Albert Flocon, Editions Clancier-Guenaud, 1988.*

Les « mains » du graveur buriniste

Par* Louis-René Berge*, membre de la section de Gravure

Il existe une différence majeure entre le dessinateur et le graveur : la main du dessinateur qui tient le crayon *glisse* sur le papier, alors que celle du graveur *creuse* la matrice (bois ou métal). Et pourtant… chacun trace des traits.

Alors pourquoi creuser ? Bien sûr pour reproduire, mais aussi, surtout à notre époque, pour obtenir un trait différent, qui aboutira naturellement à une œuvre différente.

Si l'un ajoute, l'autre retranche. Pour s'attaquer au cuivre, la main du graveur, « armé » de son burin, doit savoir parfaitement où aller, aucun matériau ne se prête moins à l'improvisation. C'est un acte agressif, mais toujours contenu : le trait du burin est net, rigoureux et son léger relief le caractérise et lui donne sa puissance graphique.

Ce fait est d'importance : il n'est pas sans conséquence sur la création.

Il est rare qu'un graveur n'utilise pas le dessin avant de se lancer dans l'attaque du métal ou du bois. La *rapidité* du tracé du crayon s'oppose à la *lente* poussée de l'outil du graveur dont, caractéristique importante, les traits sont conduits du bas vers le haut.

Cette particularité crée des exigences particulières à la conduite de la main, quand les traits sont produits de cette façon.

Ainsi une gravure, même si elle est, trait pour trait semble-t-il, identique au modèle dessiné, en sera très différente.

Je me sers donc du burin, qui se compose d'un manche de bois en forme de champignon que l'on tient dans le creux de la main, prolongé par une tige d'acier terminée par un bec en losange. Il est très rare que je grave un sujet directement sur le cuivre. Je commence le plus souvent par dessiner. Ma main, qui conduit le crayon, est en recherche : cette phase, que j'appelle « traîne crayon », demande du temps, souvent même beaucoup de temps et le dessin apparaît petit à petit, se faisant de plus en plus précis.

Quand je pense l'avoir finalisé, je reporte sur le cuivre par l'intermédiaire d'un calque les grandes lignes qui reproduisent le sujet à graver.

Alors commence le lent travail du graveur, en tous points différent de celui du dessinateur. Il ne s'agit plus de laisser aller le crayon, mais d'imprimer au burin une poussée régulière et modulée pour creuser le métal du bas vers le haut. Cette différence en apparence mineure représente en réalité un positionnement fondamentalement différent. Ce n'est pas seulement le geste qui diffère : c'est toute une disposition d'esprit qui naît de cette contrainte et qui fonde l'originalité expressive de l'œuvre.

Ce travail exige une maîtrise parfaite de la tenue du burin, car l'effacement du trait est difficile sinon impossible. La difficulté est la même pour la gravure sur bois en cas de dérapage de la gouge.

L'incidence sur la création est importante : on est tenu de réfléchir avant d'agir de sorte que, même si la gravure reproduit fidèlement le dessin, ces exigences aboutissent nécessairement à un résultat différent.

La main qui « glisse » n'est pas la main qui « creuse ». Je dirais que pour moi tout l'intérêt est dans ce passage. ***Le dessin est un brouillon et la gravure une découverte***.

Pour graver en taille directe, l'outil doit se nicher à l'aise dans le creux de la paume de la main et être retenu par le muscle du pouce qui doit le faire avancer sans effort.

La régularité des traits demande une assez forte concentration, car la main doit à la fois pousser et retenir le burin qui a tendance à s'enfoncer et à aller droit. Elle doit donc diriger la lame assez fermement pour aller dans la direction souhaitée, et optimiser l'angle entre la plaque et la tige de l'outil pour maîtriser la profondeur du sillon.

Les bons jours, le geste est bien rythmé, et on dirait que la main creuse sans difficulté : c'est le moment où il faut se méfier : la main « s'endort »… danger ! Une autre difficulté, vite vaincue avec l'habitude, intervient quand il s'agit d'arrêter net le burin en bout de course.

Toutes ces différences avec les autres moyens d'expression plastique et avec le crayon sont pour le graveur des obstacles à vaincre, mais qui conduisent l'artiste, dans le meilleur des cas, à produire une création originale.

Pour toutes ces raisons, si la gravure est une technique de reproduction, elle est avant tout pour moi et pour la plupart des graveurs un moyen original d'expression. ◆

“ Les bons jours, le geste est bien rythmé, et on dirait que la main creuse sans difficulté : c'est le moment où il faut se méfier : la main « s'endort »… danger ! ”

La main de l'artiste et le droit

Par **Didier Bernheim**, *avocat, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts*

Main qui écrit et qui signe, main qui se lève et qui jure, main serrée des marchands qui scelle un accord, empreinte digitale. La main est pour le droit l'instrument de la vérité et pour le droit d'auteur celui de l'authenticité. Pour accéder au droit d'auteur, la création doit être originale. C'est du moins la condition imposée par la jurisprudence dans le droit positif qui définit l'originalité comme l'expression de la personnalité de l'auteur ; et dans sa quête de la personnalité de l'auteur, la jurisprudence accorde une place privilégiée à l'œuvre réalisée de la main de l'artiste. Elle en vient même à déduire la création originale de l'exécution manuelle.

La Cour de Cassation a été amenée à se prononcer sur la qualité d'auteur d'un sculpteur engagé pour la restauration de deux châteaux. La Cour d'Appel avait jugé « *sur le fondement de l'avis d'un expert que les sculptures réalisées de la main de M. X... ne constituaient pas une œuvre artistique, en raison notamment du fait qu'ils ne procédaient que d'une simple répétition ou accumulation de motifs ornementaux et de la faible qualité de l'exécution, dépourvue de toute vision d'ensemble* ». La Cour de Cassation rappelle qu'aux termes de la Loi [1] « *les copies d'œuvres des arts plastiques jouissent de la protection légale dès lors que, quel qu'en soit le mérite, elles portent l'empreinte de la personnalité de leur auteur* ». L'empreinte de la personnalité de l'auteur est ici déduite du seul fait de l'exécution de la main de l'artiste.

C'est dans le droit fiscal que l'on trouve le plus fortement affirmée l'exigence de l'exécution de la main de l'artiste. La réglementation fiscale donne une liste de réalisations qu'elle considère comme œuvres d'art [2]. Elle exige la réalisation à la main ou entièrement à la main dans les domaines de la peinture et du dessin, de la gravure, de la tapisserie. Toutefois, une exception rendue nécessaire par l'évolution des pratiques a été introduite en matière de sculpture ; la mention « *entièrement exécutés à la main par l'artiste* », a été remplacée par « *exécutées entièrement par l'artiste* » en 1995 [3]. Cette modification introduit aussi les assemblages. En pratique ce texte donne lieu à des difficultés d'interprétation. Que faut-il entendre par « *entièrement exécutés à la main par l'artiste* » ? Si l'on interprète cette expression au sens strict, il faudrait exclure l'emploi de tout outil ou instrument intermédiaire entre la main de l'artiste et l'œuvre. Donc pas de crayon, de pinceau, de burin, d'ordinateur….Ce qui reviendrait à exclure la quasi totalité des œuvres des arts graphiques et plastiques. L'expression « entièrement à la main » n'exclut évidemment pas l'emploi d'un outil. Même l'usage de l'ordinateur aujourd'hui de plus en plus fréquent a été admis par la jurisprudence administrative. La Cour administrative d'appel de Nancy a jugé qu'un graphiste devait être considéré comme créant des dessins originaux, alors même que ses dessins sont effectués à l'aide d'un ordinateur, « *cet outil ne constituant qu'un substitut informatique des techniques traditionnelles de dessin qui laisse sa place à l'inspiration artistique et à la dextérité manuelle de l'utilisateur* » [4]. Dans son interprétation de la notion d'exécution à la main, la Cour se réfère à l'intelligence de la main et non à la main en tant qu'instrument, à l'inspiration et l'habileté manuelle de l'artiste par opposition aux procédés purement mécaniques ou automatiques. La machine a sa place à condition qu'elle soit au service de l'inspiration de l'artiste et qu'elle ne se substitue pas à lui.

> « Que faut-il entendre par « entièrement exécutés à la main par l'artiste » ? »

La conception de l'œuvre originale, œuvre unique et plus encore œuvre d'une seule main, se heurte à la pratique passée et contemporaine. Rodin a eu plus de 70 assistants, Jeff Koons au moins autant. Au cours de quelques décennies du XXe siècle les sculpteurs, en réaction à l'époque précédente, ont privilégié l'exécution personnelle, certains d'entre eux allant jusqu'à considérer que seule la taille directe méritait le titre de sculpture tandis que d'autres refusant l'intervention des praticiens, fondaient, ciselaient, patinaient eux même leurs bronzes et à l'exemple de Pompon, interdisaient les fontes posthumes. Ces pratiques relèvent de choix individuels rien ne justifie d'en faire une règle générale, chaque artiste doit demeurer libre de son choix. Un bronze tiré à 300 exemplaires et qualifié de multiple pour des raisons purement mercantiles (et fiscales !) n'exprime pas moins la personnalité de son auteur que le même bronze dit original tiré à 12 exemplaires ou le bronze unique. La sculpture est l'art du multiple. C'est bien souvent faute de moyens financiers que les œuvres restent à l'état de maquette en plâtre et n'accèdent pas à la dimension monumentale. La Cour d'Appel de Paris dans l'affaire de *La Vague* de Camille Claudel cite la lettre adressée le 23 décembre 1903 par l'auteur au marchand d'art japonais Ayachi. Elle écrivait « *Je vous remercie de l'offre que vous me faites de m'avancer 300 francs, si vous le pouvez cela me rendra grand service ; j'ai des dettes à payer qui pressent encore plus que de payer* La Vague, *bien que cela me contrarie fort de la laisser si longtemps chez le fondeur* ». Le plâtre vieillit mal. Il est fragile et ne se prête pas facilement au transport pour des expositions.

> « La conception de l'œuvre originale, œuvre unique et plus encore œuvre d'une seule main, se heurte à la pratique passée et contemporaine. »

Le bronze reste le meilleur moyen de conserver les œuvres et de les faire connaître du public. Il a même été jugé par la Cour d'appel de Paris toujours dans l'affaire de *La Vague* que les détenteurs du droit moral ne pouvaient pas interdire les reproductions en bronze au titulaire des droits d'exploitation, « *le bronze étant la matière traditionnelle de reproduction des sculptures* »[5]. Il faut cependant préciser qu'il avait été établi que l'auteur ne s'était pas opposée, de son vivant, à l'édition de son œuvre en bronze. Dans le cas contraire, l'opposition des titulaires du droit moral aurait été parfaitement légitime.

Comment la jurisprudence a-t-elle appréhendé la question de l'originalité des bronzes qui, à l'exception des cires directes, sont objectivement des reproductions ? À la primauté de l'exécution manuelle se substitue la notion d'œuvre considérée comme émanant de la main de l'artiste. La Cour de Cassation a admis que «*même s'il est vrai que le modèle en plâtre ou en terre cuite est seul réalisé par le sculpteur personnellement, les épreuves en bronze à tirage limité coulées à partir de ce modèle dont elles tiennent entièrement leur originalité, n'en doivent pas moins être considérées comme l'œuvre elle-même émanant de la main de l'artiste* (...). L'originalité des bronzes s'étend même aux fontes posthumes, « *le fait que le tirage limité des épreuves en bronze soit postérieur au décès du sculpteur n'a aucune influence sur le caractère d'œuvre originale et de création personnelle*»[6].

Mais cette assimilation a ses limites. À propos de Rodin et du droit de suite, la Cour de Cassation refuse de considérer comme œuvre originale les surmoulages posthumes. Elle motive ce refus par le fait que ces fontes n'ont pas les mêmes dimensions que les œuvres créées par Rodin de son vivant et que « *n'étant pas strictement et en tout point identiques à celles qu'il avait personnellement agréées, elles ne constituaient que des reproductions..* ». Le titulaire du droit moral n'est pas détenteur de l'originalité, attribut de la personnalité de l'auteur, « [Le] *Musée Rodin, titulaire du droit moral de l'auteur, garantissait seulement la qualité exceptionnelle et la fidélité à l'œuvre originale…* » [7]. Les surmoulages ont mauvaise réputation, mais il faut observer que dans certains cas, c'est le seul moyen de préserver une œuvre de la disparition. ☛

En haut : Daniel Spoerri (né en 1930), Le repas hongrois *ou* Le restaurant de la galerie J. Paris, *1963, assemblage de métal, verre, porcelaine, tissu sur aggloméré peint, 103 x 205 x 33 cm, Paris, Musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, © ADAGP*

☛ L'assimilation de l'œuvre de la main de l'artiste à l'œuvre considérée comme émanant de la main de l'artiste s'étend aux œuvres réalisées selon les instructions ou sous le contrôle de l'artiste. Ainsi, s'élève au statut d'œuvre originale pour la perception du droit de suite « *l'objet qui peut être considéré comme émanant de la main de l'artiste ou qui a été réalisé selon ses instructions et sous son contrôle, de telle sorte que, dans son exécution même, ce support matériel de l'œuvre porte la marque de la personnalité de son créateur et qu'il se distingue par là d'une simple reproduction* »[8].

L'œuvre réalisée selon les instructions ou sous le contrôle de l'artiste est assimilée à l'œuvre de sa main. Ce qui pose la question de la main de l'autre. Main d'œuvre ou main de maître ? Simple exécutant ou coauteur ?

Deux affaires bien connues des spécialistes illustrent cette question. L'une concerne Guino, assistant de Renoir pour la sculpture, et l'autre Marcel Salinas, peintre et lithographe assistant de Picasso pour la lithographie. Ces deux décisions statuant l'une en faveur de l'assistant, l'autre non, ont été également critiquées. C'est seulement en 1969, cinquante ans après la mort de Renoir, que Guino revendique la qualité de coauteur des sculptures qu'il avait réalisées sous la direction d'Auguste Renoir. Le fait que Renoir était atteint de rhumatismes déformants qui le rendaient incapable de sculpter de ses mains a sans doute joué un rôle important dans la décision de reconnaître à Guino la qualité de coauteur. La Cour relève que « *Guino n'avait pas été un simple modeleur qui n'aurait pas fait un geste sans une indication de Renoir,* ». Elle souligne « *qu'il travaillait seul pendant des heures parfois même loin de Renoir* » ce qui n'est guère convainquant et révèle surtout une méconnaissance du métier de sculpteur. La Cour s'en rapporte finalement à l'avis d'un expert pour qui « *la comparaison des tableaux de Renoir et des sculptures litigieuses révélait que certaines attitudes, certaines expressions avaient été acceptées et non dictées par Renoir et marquaient « l'empreinte du talent créateur personnel de Guino » et enfin que les sculptures « auraient été autres si elles avaient été l'œuvre du seul Renoir* »[9].

> ❝ L'œuvre réalisée selon les instructions ou sous le contrôle de l'artiste est assimilée à l'œuvre de sa main. Ce qui pose la question de la main de l'autre. ❞

Marcel Salinas n'a pas connu le même succès, bien que ses qualités d'artiste et sa personnalité de lithographe soient largement reconnues. Dans l'adaptation d'une œuvre peinte par le procédé de la lithographie, le lithographe peut être un simple assistant technique du peintre à qui il prodigue ses conseils ou l'auteur de l'adaptation, œuvre dérivée qui bénéficie de la protection du droit d'auteur. C'est cette dernière hypothèse que soutenait Salinas, et qui semble correspondre à la réalité. La Cour relève en effet qu'il « *a exécuté les lithographies sous le contrôle direct de Pablo Picasso, qui a lui-même signé le bon à tirer, afin de s'assurer de leur fidélité à l'œuvre première* »[10]. Elle ne dit pas que Picasso a réalisé lui-même les lithographies avec l'assistance de Salinas et je partage les critiques émises par le Professeur Pollaud-Dulian[11] au sujet de cet arrêt qui a refusé à Marcel Salinas la qualité d'auteur de l'adaptation lithographique des tableaux de Picasso, œuvre seconde.

Camille Claudel travaillant à Sakountala *dans son atelier, 1887. Papier albuminé, 15.1 x 8.3 cm.* Photo William Elborne, © Musée Rodin

Ces affaires restent marginales, les praticiens ne sont pas des coauteurs, la direction intellectuelle reste essentielle. L'art *e cosa mentale*. Bourdelle, Pompon et même pendant un mois Brancusi ont été les assistants de Rodin. Aucun d'eux n'a revendiqué la qualité de coauteur. Chacun a créé son propre style. C'est le style qui est la véritable expression de la personnalité de l'auteur.

Dans le droit fiscal, l'expression « entièrement exécutée à la main par l'artiste » interdit-elle l'intervention d'assistants, voire de coauteurs dans le cas d'œuvres de collaboration ou d'œuvres dérivées ? La situation est expressément prévue par l'administration : « *L'auteur d'une œuvre de l'esprit s'assure parfois le concours d'un autre artiste pour la réalisation d'une de ses œuvres et lui assure une rémunération sous forme de rétrocession du produit de la vente de l'œuvre ou de l'exploitation des droits d'auteur….* » [12]. Le collaborateur n'a pas la qualité d'auteur (sauf dans le cas de l'œuvre de collaboration où il est co-auteur), ce qui implique bien que l'expression « *entièrement réalisé par l'artiste* » ou « *de la main de l'artiste* » ne signifie pas que d'autres mains ne peuvent pas intervenir dans l'exécution de l'œuvre. La solution est encore plus évidente lorsqu'on envisage la question sous l'aspect du support de l'œuvre. L'expression « *entièrement exécutés à la main par l'artiste* » ne signifie pas que l'artiste doive réaliser lui même le support matériel de l'œuvre. On n'imagine pas le peintre tissant lui même sa toile. Ainsi on doit conclure que l'expression *« entièrement exécutée à la main par l'artiste»* ne signifie ni réalisée en totalité par l'artiste, ni seulement à la main, ni par l'artiste seul.

L'authenticité peut être abordée d'un point de vue critique ou d'un point de vue mercantile, nous en trouvons l'illustration dans deux procès, celui des surmoulages de Rodin déjà cité et celui du tableau piège de Spoerri. Où il est encore question de la main de l'artiste. Avec l'affaire du « tableau piège » de Spoerri, l'un des fondateurs du mouvement des nouveaux réalistes, nous abordons la question de l'œuvre sans la main de l'artiste. Surtout sans la main ! Spoerri est connu notamment pour ses « tableaux pièges » constitués d'objets ou de restes de repas collés sur la table même du repas. L'un de ces « tableaux pièges » authentifié par l'artiste mais réalisé « en brevet » par un enfant de onze ans donna lieu à un procès au cours duquel deux conceptions de l'authenticité se sont opposées au sein même de l'institution judiciaire, la Cour d'Appel de Paris tenant pour une conception intellectuelle et critique de l'authenticité, selon laquelle « … *l'exécution personnelle n'est ni la condition nécessaire ni la condition suffisante de la reconnaissance de la qualité d'auteur* », jugeant « *que l'authenticité de l'œuvre, unique condition déterminante* [du consentement de l'acquéreur], *avait été satisfaite ;* » La Cour de Cassation s'en tenant quant à elle à la lettre d'un décret réprimant la fraude en matière artistique [13] et jugeant que la Cour d'appel « *ayant constaté que l'œuvre litigieuse, vendue aux enchères publiques, avait été exécutée « en brevet » par un tiers et que la simple référence, dans le catalogue de vente, à la présence, au dos du tableau, d'un texte de l'artiste, n'était pas de nature à informer l'acquéreur sur le fait que l'œuvre n'avait pas été exécutée de la main même de Daniel Spoerri, quand les mentions du catalogue entraînaient la garantie et, partant, la croyance erronée et excusable de l'acheteur, que celui-là était effectivement l'auteur…* » [14].

Pour la Cour de Cassation, Spoerri n'est pas effectivement l'auteur du « tableau piège » car il ne l'a pas réalisé de sa main. Cette interprétation rejoint paradoxalement la conception de l'artiste qui revendique l'absence de créativité personnelle. Le texte d'inspiration mercantile sur lequel la Cour fonde sa décision présente un intérêt certain pour les œuvres tombées dans le domaine public mais il n'est pas adapté au marché contemporain. L'arrêt Spoerri n'a d'ailleurs affecté en rien la valeur des œuvres de cet artiste. D'aucuns prétendent même le contraire.

La primauté accordée au rôle de la main de l'artiste par la jurisprudence ne relève pas seulement d'une construction intellectuelle de circonstance mais de l'intuition commune d'un lien dans la compréhension entre le cerveau et la main. Ne dit-on pas dans le langage courant « saisir » pour « comprendre » ? Il est fréquent d'entendre les artistes peintres, sculpteurs, dessinateurs rapporter qu'à certains moments de la création, la main anticipe l'idée. Ce que Valéry appelle « ***La résonance de l'exécution*** ». Pour Kant « la main est la porte ouverte sur l'esprit » [15]. ◆

1) Cass. 5 mai 1998, n°96-17184

2)Le principal texte de référence est l'article 98 A annexe III du Code Général des Impôts qui remplace l'article 71 de l'annexe III au CGI et qui a subi plusieurs modifications dont la dernière en 1995. Cette dernière modification fait suite à la transcription en droit interne de la 7e directive communautaire par la Loi n°94-1163 du 29 décembre 1994.

3) article 2-3° du décret 95-172 du 17 février 1995

4) CAA Nancy, *2e Ch., 26 octobre 1995*

5) Paris 4e, Ch. A, 27 octobre 2004

6) Cour de cassation, 1re civ. 18 mars 1986

7) Cour de cassation, 1re civ. 5 novembre 1991 Rec. Dalloz 1992 p. 361

8) Cour de cassation, 1re civ. 13 octobre 1993 Bull Civ I n° 285

9) Cour de cassation, 1re civ. 13 novembre 1973

10) Paris 4e, Ch. A, 6 avril 2005

11) Cité par Frédéric Pollaud-Dulian, Professeur à l'Université Panthéon Sorbonne in RTD, Com. 2005, p. 489

12) Documentation administrative (3B-11-23 Z§133 -18/09/2000)

13) Décret du 3 mars 1981 sur la répression des fraudes en matière de transactions d'œuvres d'art et d'objets de collection

14) Cour de cassation, 1re civ. 15 novembre 2005, 03-20597

15) Cité par Richard Sennett in Ce que sait la main, *Ed. Albin Michel*

Les mains du pianiste

Par **Jean-Philippe Collard**, *pianiste, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts*

Les mains du pianiste s'accommodent fort peu de l'espace ; tout juste lui servent-elles à atteindre un point éloigné dans une parabole ajustée au millimètre, ou à marquer d'un geste relaxé une respiration dans le discours du compositeur.
Toute autre posture est à mettre au crédit d'on ne sait quel artifice spectaculaire dont les chefs-d'œuvre de la littérature pianistique peuvent fort bien se passer.
Devant un clavier, la loi de la pesanteur se double de ce désir féroce de mettre les mains dans la pâte. Et c'est dans ce pétrin que la multitude des facteurs sensoriels va se révéler. Sous la conduite du cerveau, des myriades de connexions se mettent en mouvement ; musculaires, nerveux, tendineux, ces agents de liaisons se mêlent au poids naturel des segments du corps (buste, épaules, bras, avant-bras, poignets), pour se canaliser jusqu'à la pulpe des doigts.
Telle une armée en marche, mille soldats ont pour guides l'oreille, le cœur et l'esprit, à la recherche de la plus juste des traductions musicales.
De cette conjugaison *sensationnelle*, la main va tirer profit et diffuser ses capacités expressives multiples.
Depuis les basses du piano, elle fera rugir le tonnerre et déclinera des couleurs sombres, tour à tour maître d'œuvre de l'architecture sonore, ou bien figurant les saccades d'instants angoissés, ou encore allant puiser dans les infinies profondeurs les richesses de la splendeur sonore.
Au centre du clavier, les mains se font ambassadrices de la voix humaine. Dans une perpétuelle conversation, la gauche et la droite s'entretiennent, discourent, échangent, font valoir et harmonisent leur chant respectif.
Soutenue, dense, aux saveurs de violoncelle, l'une propose sa charpente de rythmes, campée sur ses bases, propice à l'impulsion qui va libérer sa compagne.
Alors, lorsque les voix de la main droite s'élèvent, les capacités sensorielles se développent à foison. D'une caresse ou d'une griffe, d'une vocalise ou d'un cri, le prisme du son s'épanouit en mille couleurs, traduit les clairs-obscurs du cœur, exacerbe les sentiments de l'âme et illumine les contours d'un chant radieux.
Poursuivant son ascension sonore, la main conquerra l'éclat minéral, la pureté aérienne, le chant incisif de l'oiseau, jusqu'à se perdre, éblouie par la lumière, dans le silence de l'infini.

En haut : Vladimir Horowitz lors d'un récital à Moscou, en 1986.
Photo Boris Yurchenko/AP

La main et l'orchestre

Par **Laurent Petitgirard**, *membre de la section de Composition musicale*

Rarement le décalage entre le geste et le résultat obtenu n'aura semblé aussi éloigné que dans le cas de la direction d'orchestre.

Étonnant paradoxe que ce chef d'orchestre en charge de concevoir une interprétation, d'optimiser le travail des musiciens, de coordonner les énergies alors qu'il est le seul à ne produire aucun son.

Si l'on rajoute à cela la nécessité d'une anticipation permanente du geste, qui donne une sensation renforcée de décalage et le fait que les musiciens ne regardent le chef d'orchestre qu'à certains moments, on comprend les questions que peuvent se poser les béotiens quand à l'utilité réelle de ce personnage qui semble s'agiter devant les orchestres.

Et pourtant, lors du concert, ces deux mains sont, avec le regard, les seuls atouts que le chef d'orchestre va pouvoir utiliser pour communiquer avec ses musiciens, l'essentiel du travail ayant été effectué durant les répétitions.

En théorie la droite, avec ou sans baguette, est là pour assurer la battue, définissant la métrique et le tempo, la gauche ayant pour fonction les nuances, les départs ou des indications annexes, parfois indispensables dans la musique contemporaine.

La réalité est beaucoup plus subtile.

La main droite, comme la main gauche, a pour but essentiel de partager l'émotion.

Plus le niveau de l'orchestre est élevé, plus le geste sera conceptuel et s'éloignera de la simple définition d'une métrique dont les musiciens se passent facilement en dehors des départs ou des moments de transition.

La main du chef d'orchestre, comme son regard, est avant tout un vecteur d'énergie, mais elle établit également une dimension rythmique que le seul regard ne peut définir.

À la différence de la main du danseur ou du mime, elle n'a aucun but esthétique et n'a comme seule utilité que le résultat sonore quelle déclenche, ce qui ne nous empêche pas de rester fascinés par l'élégance de certains maestros tels Carlos Kleiber ou Claudio Abbado.

Ces grands maîtres arrivent à la quintessence du geste du chef d'orchestre, créer le lien, affuter l'attention et la concentration, partager l'émotion pour servir au mieux la partition.

La main du chef d'orchestre est celle d'un sculpteur qui pétrit l'immatériel. Celle d'un personnage qui ne joue de rien, mais dont on dira pourtant qu'il a « un son ».

> « La main du chef d'orchestre est celle d'un sculpteur qui pétrit l'immatériel. »

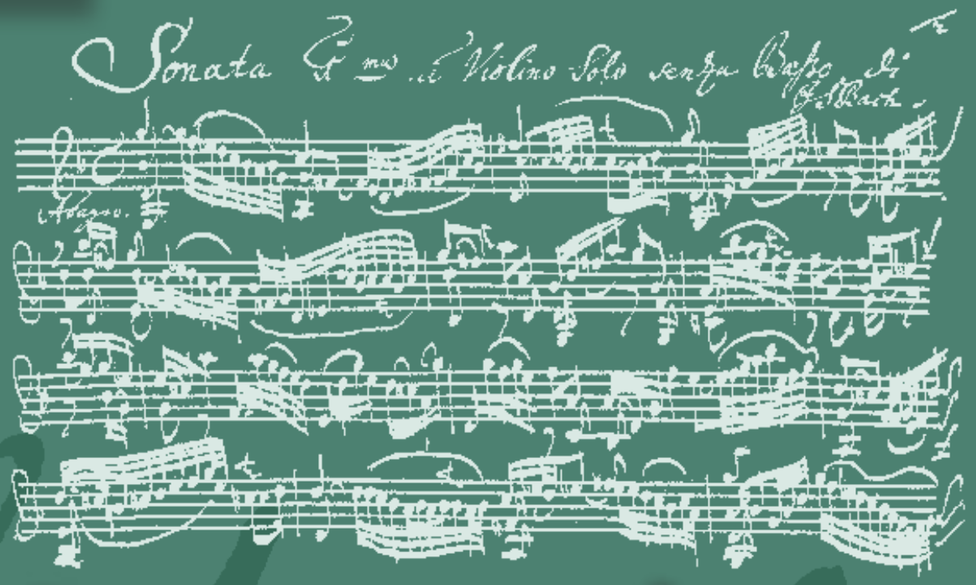
Elle a des inflexions spontanées qui dépassent la dimension intellectuelle et démontrent la complexité du rapport entre l'émotion et le réfléchi.

Si la main du chef d'orchestre n'a pas de mémoire musculaire comme peut en avoir celle du pianiste ou du violoniste, elle a par contre la spécificité d'être en avance sur le son qu'elle déclenche.

C'est là ce qui la différencie de toutes les autres mains du monde de l'Art.

C'est dans l'optimisation de ce décalage si particulier entre le geste et la musique qui en découle que réside une partie de la science des grands maestros et des grands orchestres. ◆

En haut : Laurent Petitgirard dirigeant l'Orchestre Colonne lors de la séance solennelle de l'Académie des Beaux-Arts 2010.
Photo Juliette Agnel



Le compositeur de musique et la main

Par* Gilles Cantagrel, *musicologue, écrivain, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Contrairement au plasticien, le compositeur de musique ne crée pas directement de sa main l'objet qu'il a conçu. Comme l'architecte, il passe par le truchement de l'écrit, mais avec ceci de particulier que ce qu'il note pour transcrire sa pensée, il doit le traduire au travers d'un code graphique, à la fois complexe et abstrait. Il appartiendra aux exécutants de décoder les signes de la notation musicale et de les transformer en sons. Quoi qu'on fasse, cette sténographie de la pensée créatrice demeure très imparfaite – d'où la marge de l'interprétation.

Il faut examiner soigneusement les autographes, suivre la main du créateur sur le papier réglé. Son tracé est lourd de sens. Le poids de sa main et de sa plume, la vitesse du trait, la géométrie de la mise en page et ses respirations : le moindre détail d'un autographe peut donner des indications à l'interprète, alors que tout cela sera appelé à disparaître dans la schématisation de l'imprimé.

Ainsi, les fulgurances des élans rageurs et jusqu'aux « pâtés » des manuscrits de Beethoven, les petits traits serrés des concertos de Vivaldi, en sismogrammes affolés, l'urgence graphique de Mozart dans son jaillissement sans repentir ni rature, la sérénité épanouie de cet intellectuel voluptueux que fut Bach, qui prend le temps de s'épancher en souples volutes parfaitement baroques… Et que dire des crayons de couleur du *Sacre du printemps* de Stravinsky !

On retrouve encore la main du compositeur, lorsque celui-ci est aussi instrumentiste. Dans la manière dont il écrit pour son instrument, mode d'expression qui lui est propre, tout comme ses empreintes digitales. Il y a une « main » de Chopin, comme il y a une « main » de Brahms ou une « main » de Debussy, une façon physique propre à chacun de vivre et de faire la musique par sa main, dans sa main.

Un exemple le fera comprendre. On connaît un concerto pour clavecin, violon, flûte et cordes attribué à Bach – attribué, seulement, dans la mesure où l'autographe est perdu. Les thèmes sont bien de Bach, empruntés à des œuvres antérieures, et le travail de développement se lit et « sonne » comme du Bach. Et pourtant… Autorité incontestée en la matière, Gustav Leonhardt soutient que la rédaction de cette œuvre, telle qu'elle nous est parvenue, ne peut être le fruit que d'un travail de composition ou de remaniement d'un élève, sous l'œil du maître ou d'après une œuvre de lui. Pourquoi ? Parce que la partie de clavecin soliste ne se place pas dans la main de l'exécutant comme les autres œuvres du musicien. Dans la conformation même de sa main, Bach n'a pas pu penser ainsi ce qui est écrit.

Et voici que l'artisanat de la main vient au secours de la science musicologique ! ◆

En haut : début de la Première sonate pour violon seul de Bach. Les volutes tracées par la main du compositeur indiquent clairement la plastique sonore qu'il attend de l'interprète.

Parutions

Proust et Beckett

Par ***Francois-Bernard Michel*** *(Ed. Actes Sud)*
Beckett, dans la continuité de Proust ? Ou comment Samuel Beckett reprend, en les accentuant, des traits de l'œuvre de son prédécesseur.
Une rencontre aussi inattendue que forte et une réflexion rigoureusement documentée, qui dévoile l'envers de ces deux corps éloquents.

La dame du Palatin

Par ***Patrick de Carolis*** *(Editions Plon)*
Dans l'antique Arles, en 38 après Jésus-Christ, le destin singulier de Paulina, jeune Gauloise qui devient la dame du Palatin en épousant Sénèque et se retrouve confrontée aux intrigues de la cour, aux complots, aux assassinats et aux frasques de Néron. Accompagnant le philosophe sur le long chemin de la sagesse, elle rencontre les personnages les plus célèbres de son siècle...

Lettre à un jeune architecte

Par ***Paul Andreu****, ill. de l'auteur (Ed. Fata Morgana)*
Au printemps 1999, lors du concours pour la construction de l'Opéra de Pékin, Paul Andreu est sollicité pour donner une conférence sur ses idées et son travail d'architecte. Plutôt que de dresser une liste laborieuse de ses projets passés ou de se perdre dans des théories oiseuses sur l'architecture, il écrit, clin d'œil à Rilke, une lettre dédiée aux jeunes architectes pleins de désirs et de questions.

Y avait-il des oiseaux ?

Par ***Paul Andreu****, ill. de l'auteur (Ed. Fata Morgana)*
Y avait-il des oiseaux ? Question récurrente qu'un jeune garçon adresse à sa grand-mère arrivée aux derniers jours de sa vie. Question sans réponse qui venait abreuver leurs conversations lorsque celle-ci lui dépeignait, avec une poésie rare, l'horreur du monde tout en veillant à ne pas épuiser si tôt les espoirs de l'enfant, à ne pas obscurcir son âme, en apparence, encore innocente. Doux souvenirs, malgré la violence des images, qu'évoque à travers ces pages Paul Andreu.

L'homme qui chantait

Par ***Paul Andreu*** *(Ed. Le Bousquet - La Barthe)*
Du Japon à la Chine, toujours le chant, l'aube, la lumière, les saisons. Un texte sensible et musical, accompagné d'une peinture originale de l'auteur.

Récompenses

Roman Polanski a reçu le César du meilleur réalisateur pour ***The Ghost Writer***, qui a également obtenu les Césars de la meilleure adaptation, meilleur montage et meilleure musique.
Vient d'être récompensé de « L'Aigle » polonais pour le Meilleur Film Européen pour ***The Ghost Writer***.
A reçu le « Prix Henri Langlois », le 31 janvier dernier, pour l'ensemble de sa carrière.

Pour le maintien du droit de suite

"Au-delà de son aspect économique parfaitement légitime, le droit de suite[1] a une valeur morale : celle de prendre en considération l'existence du plasticien auteur de l'œuvre qui fait l'objet de la transaction. Ignorer celui-ci serait nier le rôle de l'artiste dans la société, cette étrange et mystérieuse présence ressentie comme nécessaire par l'humanité depuis la nuit des temps. Ce n'est pas défendre un privilège, c'est, dans la jungle des marchés de l'art, maintenir un principe d'équité. »

Guy de Rougemont*, membre de la section de Peinture de l'Académie des Beaux-Arts*

L'Académie des Beaux-Arts s'associe à la position de son confrère et souhaite le maintien du droit de suite en l'état.

1) La commission européenne a lancé une consultation publique sur le droit de suite. Celui-ci permet à l'artiste de recevoir en droit d'auteur une partie du prix auquel ses oeuvres sont revendues (institué par la loi du 20 mai 1920 et repris par la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique).

Le rire de résistance

Par* Jean-Michel Ribes, *auteur, metteur en scène, Directeur du théâtre du Rond-Point

Depuis quelques années, le metteur en scène et écrivain Jean-Michel Ribes pratique, à la scène comme à l'écrit, ce qu'il appelle joliment le « rire de résistance ». Un moyen efficace de lutter contre la langue de bois et contre l'étouffement de la pensée qu'insidieusement nous subissons.

Illustration : Roland Topor, photo DR

L'homme a souvent du respect et de la gratitude pour tous ceux qui, parfois au péril de leur vie, armes à la main, l'ont débarrassé de l'envahisseur, du barbare ou du tyran. Reconnaissant, il inscrit leurs noms sur des temples de la liberté, il les figure sur les places de village, il les célèbre dans ses arts et, parfois, il les représente sur des gaufrettes pour que les enfants se nourrissent de leur gloire à la récréation.

Mais il est d'autres sauveurs qui, à mon avis, nous ont aidés et que l'on oublie souvent. Sans fusil ni canon mais par impertinence, espièglerie, satire, comédie, humour, joyeuse iconoclastie, ils ont résisté par le rire à toutes les dictatures du raisonnement qui tuent souvent la pensée, à l'étouffement du formatage, à cette réalité que l'on nous assène et que l'on nous dit définitive. Par le rire, ils ont fait trébucher la violence, dérailler l'impérialisme – tous les impérialismes, celui du bon goût et du mauvais –, les intégrismes et, par bombes rigolardes, ils sont parvenus à fendre l'esprit de sérieux, cholestérol de la pensée et de l'imaginaire qui, à force de certitude, a fini par boucher les idées. C'est le rire qui fait passer la lumière à travers ce fameux bon sens qui nous perd dans la tiédeur du consensus. C'est le rire qui abat tous les gibets où tant de gens vont se pendre au sérieux.

> « C'est le rire qui abat tous les gibets où tant de gens vont se pendre au sérieux. »

« Les gens sérieux ont une petite odeur de charogne », disait Picabia. Et Roland Topor surenchérissait en écrivant : « Le sérieux n'est que la crasse accumulée dans les têtes vides. »

Ami du diable, frère du scandale, fierté des faibles, trappe à bêtises, tueur de chagrin, terreur du juge, repousse raison, feu de l'émeute, rebond de l'âme, bourreau des cons, jour dans la nuit, trace d'enfance, bonheur frivole, plaisir infâme, contre poison, brûleur d'ennui, cri de détresse, fête de soi, libre en éclats, nous te saluons Le Rire ! ◆

Grande salle des séances, le 2 février 2011

La Villa La Roche et les ateliers d'artistes de Le Corbusier

Par* Tim Benton, *historien de l'Art, professeur à l'Open University (Royaume-Uni), membre du comité scientifique de la Fondation Le Corbusier

L'atelier Ozenfant (1922-23), square de Montmorency, et les ateliers Lipchitz et Mitschaninoff (1924-25) à Boulogne, reproduisent le type de l'atelier des artisans avec leurs grands pans de verre et leur espace intérieur en double hauteur. Une harmonie presque totale est perceptible entre l'esthétique de l'architecte et celui des clients/artistes. La vie imaginée pour ces espaces austères et lumineux est celle du moine. C'est à la Chartreuse d'Ema, près de Florence, en 1907, que Le Corbusier a conceptualisé la forme de l'habitation moderne.

La place des œuvres d'art dans la maison moderne, par contre, pouvait créer des problèmes. Le Corbusier, Ozenfant et leurs amis ont aidé le banquier suisse Raoul La Roche à constituer une collection remarquable de tableaux cubistes et puristes, profitant des ventes Kahnweiler et Udhe (1921à 1923). La Roche, qui subventionnait la revue d'art de Le Corbusier et d'Ozenfant, *L'Esprit Nouveau*, investissait généreusement aussi en achetant les tableaux de ses amis puristes. En juillet 1923 il sollicita Le Corbusier pour la construction d'une maison qui abriterait sa collection. On peut voir dans l'accrochage de ses tableaux dans la maison construite un argument semblable à celui du livre *La peinture moderne* que Le Corbusier et Ozenfant étaient en train d'écrire à ce moment-là. Le dispositif des tableaux indique une progression des toiles cubistes de Picasso, Braque et Gris de 1911 à 1914 vers les toiles puristes d'Ozenfant et de Le Corbusier de 1918 à 1923, seules admises dans la chambre de Raoul La Roche.

Dans la formation de l'architecture moderne, le rôle de l'avant-garde artistique est souvent négligé. Le Corbusier comptait plusieurs peintres et sculpteurs parmi ses amis et, avec Amédée Ozenfant, avait fondé un mouvement artistique, le Purisme (1918). Ce fut en tant que peintre autant qu'architecte qu'il dessina plusieurs ateliers d'artistes dans les années 1920. Photos Tim Benton

L'accrochage de la collection a suscité des problèmes. Le Corbusier insistait pour maintenir une partie des parois de la maison sans tableau. Raoul la Roche écrit à son architecte :

Vous avez sans doute raison de vous plaindre si l'on vous massacre vos murs dont j'ai été un des premiers admirateurs. Cependant veuillez tenir compte de ce que j'aurais pu massacrer ; vous admettrez une certaine modération dans mes méfaits. Rappelez-vous l'origine de mon entreprise : « La Roche, quand on a une belle collection comme vous, il faut se faire construire une maison digne d'elle ». Et ma réponse: « D'accord, Jeanneret, faites-moi cette maison ». Or que s'est-il passé ? La maison terminée était si belle qu'en la voyant, je me suis écrié: « C'est presque dommage d'y mettre de la peinture ». J'en ai mis tout de même. Pouvais-je en faire autrement ? N'ai-je pas certaines obligations vis-à-vis de mes peintres dont vous êtes d'ailleurs aussi ? Je vous avais commandé « un cadre pour ma collection » (La Roche à Le Corbusier, 24 mai 1926).

La maison La Roche surprend toujours avec ses formes inattendues. Une étude génétique attentionnée de sa conception révèle que plusieurs de ses caractéristiques les plus remarquables proviennent d'un ajustement soudain très tardif, où l'architecte a réorganisé le projet. Mon propos tend à démontrer que cette redistribution de formes et de fonctions s'apparente aux méthodes des peintres cubistes et puristes. ◆

Grande salle des séances, le 2 mars 2011

Calendrier des Académiciens

Edith Canat de Chizy
Pour une âme errante, création mondiale par l'Orchestre national de Lyon, organiste Loïc Mallié, à l'auditorium Maurice Ravel, le 5 avril.

Charles Chaynes
Création de *Pour une déesse*, cycle pour soprano et piano sur un texte de Jacques Lacarrière, Magali Léger, soprano, Odette Chaynes-Decaux, piano, et donnera une conférence sur « L'art vocal », au Théâtre Impérial de Compiègne, le 8 mai.

Lucien Clergue
Participe à l'exposition «Mon Amérique » au Palais de l'Archevéché à Arles, jusqu'au 1er mai.
Est l'Invité d'Honneur du Festival de Photographie de Kristiansund (Norvege), du 3 au 7 mai.

Jean Cortot
Six expositions dans le département de l'Aude organisées par l'association « Rencontres et créations contemporaines », du 9 avril au 1er juin :
« Une lecture de Dante »,
« Jean Cortot et le Livre », peintures et lecture par Jean-Luc de Battice, à La Coopérative à Montolieu.
« Tableaux dédiés », peintures, livres et lecture par Valérie Schlée, à La médiathèque de Bram.
« Une lecture de Paul Valéry », coffrets peints, peintures et entretien avec Marie et Serge Bourgea, à La médiathèque de Castelnaudary.
« Pour sauver Léon-Paul Fargue », peintures et livres, Lectures de textes de Léon-Paul Fargue et de Paul Valéry par l'association des « Mille Poètes », à La médiathèque Apollinaire de Fleury d'Aude.
« Une promenade littéraire », peintures, lecture par l'association « Cépages d'encre », à la Bibliothèque de Trèbes, à partir du 16 avril.

Erik Desmazières
Participe à la 69e exposition de la Société des Peintres-Graveurs Français et de leurs invités intitulée Graveurs d'Europe, à la Mairie du VIe arr. à Paris, jusqu'au 20 avril.

Michaël Levinas
Récital "La Bonne chanson" avec Magali Léger (soprano) autour de Verlaine et Fauré, au Théâtre d'Arras, le 5 mai.
Œuvres de Michaël Levinas par l'Ensemble Utopik, au Théâtre d'Arras, le 6 mai.

François-Bernard Mâche
Planh pour cordes, par l'Orchestre d'Auvergne, à la Maison de la Culture de Clermont-Ferrand, le 5 avril.

Laurent Petitgirard
Dirigera l'Orchestre Colonne à la Salle Pleyel, le 3 avril puis à Franconville, avec Michel Bernier à la clarinette.

René Quillivic
« Une famille d'artistes », exposition au Manoir de Kerazan, à Loctudy (29), du 9 au 17 avril.

Brigitte Terziev
Exposera au musée des Années Trente, à Boulogne-Billancour, du 12 mai au 2 octobre.

Vladimir Velickovic
Exposition de tableaux et dessins récents à la galerie DX, à Bordeaux, jusqu'au 5 mai.

Régis Wargnier
Préside le IIIe Festival International du Film Policier à Beaune (Côte d'Or), du 30 mars au 3 avril.

Aymeric Zublena
Donne plusieurs conférences :
Au musée d'Agesci à Niort, le 7 avril.
Dans le cadre du colloque "Territorio Grandi Eventi", à Bergame (Italie), le 8 avril.
Dans le cadre des « Mercredis de l'architecture » au Lycée de la Communication Alain Colas, à Nevers, le 13 avril.

Page 1 : Rohner (1913-2000), Autoportrait *(détail), 1942, huile sur toile, 92 x 65 cm.*

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2011
Président : Laurent PETITGIRARD
Vice-président : François-Bernard MICHEL

SECTION I - PEINTURE
Georges MATHIEU • 1975
Arnaud d'HAUTERIVES • 1984
Pierre CARRON • 1990
Guy de ROUGEMONT • 1997
Chu TEH-CHUN • 1997
Yves MILLECAMPS • 2001
Jean CORTOT • 2001
Zao WOU-KI • 2002
Vladimir VELICKOVIC • 2005

SECTION II - SCULPTURE
Jean CARDOT • 1983
Gérard LANVIN • 1990
Claude ABEILLE • 1992
Antoine PONCET • 1993
Eugène DODEIGNE • 1999
Brigitte TERZIEV • 2007
PIERRE-EDOUARD • 2008

SECTION III - ARCHITECTURE
Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Michel FOLLIASSON • 1998
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005
Jacques ROUGERIE • 2008
Aymeric ZUBLENA • 2008

SECTION IV - GRAVURE
Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
René QUILLIVIC • 1994
Louis-René BERGE • 2005
Erik DESMAZIÈRES • 2008

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE
Jean PRODROMIDÈS • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
Jacques TADDEI • 2001
François-Bernard MÂCHE • 2002
Edith CANAT DE CHIZY • 2005
Charles CHAYNES • 2005
Michaël LEVINAS • 2009

SECTION VI - MEMBRES LIBRES
Michel DAVID-WEILL • 1982
Pierre CARDIN • 1992
Henri LOYRETTE • 1997
François-Bernard MICHEL • 2000
Hugues R. GALL • 2002
Marc LADREIT DE LACHARRIÈRE • 2005
William CHRISTIE • 2008
Patrick DE CAROLIS • 2010

SECTION VII
CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL
Pierre SCHŒNDŒRFFER • 1988
Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Régis WARGNIER • 2007
Jean-Jacques ANNAUD • 2007

SECTION VII - PHOTOGRAPHIE
Lucien CLERGUE • 2006
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS
S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
Ieoh Ming PEI • 1983
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Antoni TAPIÉS • 1994
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Woody ALLEN • 2004
SA Karim AGA KHAN IV • 2007
SA Sheikha MOZAH • 2007
Sir Norman FOSTER • 2007

L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.