



Auguste Renoir, qui rejetait l'académisme, professait que l'apprentissage sévère imposé aux jeunes peintres n'empêche jamais leur originalité d'éclorre.

Les plus célèbres plasticiens, les plus grands compositeurs de musique, les architectes les plus renommés, qu'ils aient créé leurs œuvres au cours des siècles derniers ou dans les temps présents, ont tous, avant d'exprimer leurs propres expressions artistiques, appris les bases de leur métier grâce à un apprentissage prolongé commençant par ce qu'il est convenu d'appeler une éducation classique : j'entends par là la pratique du dessin, l'étude des proportions, de la composition, des formes, de la mise en harmonie des espaces, comme celle des rythmes en musique.

Je constate aujourd'hui, qu'après avoir négligé quelque peu cette indispensable formation de base, l'enseignement officiel commence à tenir compte de son importance : on a mis en place à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts des cours d'apprentissage pour le dessin et pour la morphologie, cours très fréquentés par les élèves.

Mais ce qui avait marqué l'originalité de cette Ecole, c'était l'importance donnée aux ateliers, car si l'apprenti gagne à recevoir les conseils de ses professeurs, il a aussi besoin de travailler dans un climat communautaire qui favorise les discussions, les comparaisons et l'émulation. Climat que l'on trouve dans un atelier et non dans l'isolement d'un amphithéâtre, d'un cours magistral ou d'une bibliothèque.

C'est cette ambiance exceptionnelle et dynamique de l'atelier qui donnera progressivement à l'apprenti la passion de connaître les bases essentielles de l'Art et, une fois celles-ci acquises, *(suite page deux)*

membres de l'Académie des Beaux-Arts

Secrétaire perpétuel : Bernard ZEHRFUSS

BUREAU 1996

Président : Arnaud d'HAUTERIVES

Vice-Président : Jean CARDOT

SECTION I - PEINTURE

Georges CHEYSSIAL 1958

Georges ROHNER 1968

Bernard BUFFET 1974

Georges MATHIEU 1975

Jean CARZOU 1977

Jean BERTHOLLE 1983

Arnaud d'HAUTERIVES 1984

Pierre CARRON 1990

Jean DEWASNE 1991

SECTION II - SCULPTURE

Jean CARDOT 1983

Albert FÉRAUD 1989

Gérard LANVIN 1990

François STAHLY 1992

Claude ABEILLE 1992

Antoine PONCET 1993

Section III - ARCHITECTURE

Marc SALTET 1972

Christian LANGLOIS 1977

Maurice NOVARINA 1979

André REMONDET 1979

Bernard ZEHRFUSS 1983

Roger TAILLIBERT 1983

SECTION IV - GRAVURE

Raymond CORBIN 1970

Pierre-Yves TRÉMOIS 1978

Jean-Marie GRANIER 1991

René QUILLIVIC 1994

SECTION V

COMPOSITION MUSICALE

Marcel LANDOWSKI 1975

DANIEL-LESUR 1982

Iannis XENAKIS 1983

Serge NIGG 1989

Marius CONSTANT 1992

Jean-Louis FLORENTZ 1995

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Gérald VAN DER KEMP 1968

Daniel WILDENSTEIN 1971

Pierre DEHAYE 1975

Michel DAVID-WEILL 1982

Louis PAUWELS 1985

André BETTENCOURT 1988

Marcel MARCEAU 1991

Pierre CARDIN 1992

Maurice BÉJART 1994

SECTION VII

CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS

LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Marcel CARNÉ 1979

Claude AUTANT-LARA 1988

Pierre SCHOENDOERFFER
1988

Jean PRODROMIDÈS 1990

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI 1974

Andrew WYETH 1976

François DAULTE 1981

Ioeh Ming PEI 1983

Kenzo TANGE 1983

Yehudi MENUHIN 1986

Philippe ROBERTS-JONES
1986

Peter USTINOV 1987

Mstislav ROSTROPOVITCH
1987

Ilias LALAOUNIS 1990

Yosoji KOBAYASHI 1990

Antoni TAPIÉS 1994

Andrzej WAJDA 1994

Federico ZERI 1995



Fondation Dufraine à Chars, le jardin vu d'un atelier

(suite de la page un) **il pourra laisser libre cours à son imagination et satisfaire son désir de création personnelle.**

Le rôle de l'enseignant consistera alors à comprendre et à développer cette personnalité sans chercher à lui imposer la sienne. Phase ultime de l'apprentissage, jusqu'au moment où l'artiste éprouvera le besoin de voler de ses propres ailes. Viendra alors l'épreuve la plus difficile, car une fois lancés dans la vie professionnelle, les artistes d'aujourd'hui se retrouvent bien seuls ; le plus souvent, ils ne disposent pas d'un lieu de travail acceptable, et n'ont aucune possibilité d'exposer leurs œuvres au public.

La présente Lettre montre comment notre Académie s'occupe sérieusement de ce problème et s'efforce de donner, par la construction d'ateliers d'artistes et par des expositions publiques et des concours, une aide qui permettra aux jeunes créateurs, au sortir de leur apprentissage, d'exprimer leur tempérament.

Bernard Zehrfuss Secrétaire perpétuel

multimédia

UN CD-ROM SUR L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS DE L'INSTITUT

L'EXTRAORDINAIRE richesse de l'Académie des Beaux-Arts en hommes et en œuvres est manifestement méconnue non seulement du grand public, mais aussi des savants, ou des gens «cultivés».

Le CD-ROM est aujourd'hui le meilleur moyen d'information, s'adressant aussi bien aux spécialistes qu'au grand public ; aux premiers, il apporte des renseignements précis sur les sujets les plus «pointus», et aux seconds, une information rapide et agréable (l'image, le texte et le son).

Pour éviter le côté didactique ou encyclopédique et pour rendre ce «grand livre vivant» attirant et ludique, nous avons demandé à un cinéaste de le réaliser. Il n'aura qu'une consigne : éviter l'ennui. Et, quand on connaît les mille facettes qu'il aura à «mettre en scène», ce but est relativement facile à atteindre.

Marius Constant



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.



LES ATELIERS D'ARTISTES DE L'ACADÉMIE

Une des vocations de l'Académie des Beaux-Arts est de favoriser les conditions de travail des artistes. Dans ce but, elle met à leur disposition une trentaine d'ateliers, situés à Paris ou à la campagne, qui lui ont été légués dans le cadre de différentes fondations.

Rencontre avec Georges Cheyssial, membre de la section de Peinture, Conservateur de la Fondation Dufraine à Chars.

Nadine Eghels : Comment en êtes-vous venu à vous occuper de cette maison ?

Georges Cheyssial : En 1970, j'ai succédé à Raymond Subes, Conservateur qui lui-même avait très brièvement dirigé la villa après la mort de Henri Dropsy.

N.E. : Quel est l'historique de cette fondation et comment se présente la propriété ?

G.C. : En 1950, Monsieur Dufraine, homme d'affaires à Paris, lègue à l'Académie des Beaux-Arts sa résidence secondaire de Chars. A cinquante-cinq kilomètres de Paris, entre Pontoise et Gisors, située à flanc de coteau dans un parc limité par les terres du plateau et dans la vallée par la Viosne et la ligne de chemin de fer Paris-Dieppe, la propriété est divisée en sa partie inférieure par une route longeant la vallée. La grande maison bourgeoise et ses dépendances forment un ensemble agréable, que le donateur a souhaité voir transformer par l'Académie afin de recevoir des pensionnaires peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs et architectes pour des séjours de détente et de travail.

N.E. : Qui étaient les pensionnaires ?

G.C. : Ils étaient français ou étrangers, homme ou femme. Ceux que j'ai trouvés à mon arrivée étaient des artistes rencontrés dans les Salons, en nos réunions professionnelles ou en nos Comités.

Les conditions matérielles de la plupart des artistes ne changent jamais, quelle que soit l'époque, vie de bohème et misère les accompagnent ; les hivers sont durs, la bourse plate et beaucoup n'ont pas d'atelier. Qu'ils soient figuratifs ou abstraits, classiques ou naïfs, diplômés ou indépendants, faute de travail beaucoup sont las, fatigués et heureux de trouver à Chars un havre provisoire où, hébergés et pris en charge, ils pourront connaître, en ce lieu privilégié, un ressourcement salutaire. ➤

A gauche :
Fondation
Dufraine
à Chars,
l'ancienne
ferme
rénovée

Fondation Dufraine La Villa «Les Pinsons» à Chars

En 1950, Monsieur Dufraine, homme d'affaires à Paris, lègue à l'Académie des Beaux-Arts sa résidence secondaire de Chars.

A cinquante-cinq kilomètres de Paris, entre Pontoise et Gisors, située à flanc de coteau dans un parc, la propriété est divisée en sa partie inférieure par une route conduisant à Pontoise.

La grande maison bourgeoise et ses dépendances forment un ensemble agréable que le donateur a souhaité voir transformer par l'Académie afin de recevoir des pensionnaires peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs et architectes pour des séjours de détente et de travail.

Logés, chauffés, éclairés, les pensionnaires bénéficient d'une allocation mensuelle permettant à la fois de contribuer à leurs besoins et de trouver aussi en ce beau pays de nouvelles forces et des sources d'inspiration.

Le legs de Monsieur Dufraine comporte également des immeubles dans Paris et en province, dont les revenus ont pour objet de permettre la transformation et l'entretien de la propriété de Chars afin d'en assurer la bonne marche.

Adolphe Boschot, Secrétaire perpétuel, commence l'étude de ce legs que l'Académie avait accepté. Louis Hautecœur lui succède en 1955 et nomme Henri Dropsy, graveur en médaille, Conservateur de la Fondation Dufraine. Ce dernier en établit le règlement régissant la vie des pensionnaires et dès que les crédits le permettront, il transformera la villa afin qu'elle réponde aux objectifs fixés par le donateur.

Quinze chambres seront créées pour ménages et célibataires ainsi que le logement de la Directrice, des salons de lecture et de repos, des salles d'eau et sanitaires, une salle affectée au petit-déjeuner, les pensionnaires devant déjeuner et dîner en ville. C'est en 1964 que Madame Gangloff, première Directrice proposée par Henri Dropsy, membre de la section de Gravure, prend ses fonctions et qu'arrivent les premiers pensionnaires.

Dropsy meurt en 1969, Raymond Subes, ferronnier d'art, membre libre de l'Académie est nommé à sa place, mais victime d'un accident de voiture le 31 janvier 1970, il n'a pu qu'entrevoir la Fondation.

Dropsy en sa conception de la vie des artistes semble avoir rêvé d'un phalanstère imprégné de cet atmosphère spirituelle qu'il avait trouvée en ces monastères de Sicile et du Mont-Athos où il aimait séjourner... d'où la sobriété spartiate des chambres. Il aurait aimé voir les pensionnaires se laver à la fontaine du jardin comme des athlètes à Olympie. De même envisageait-il un atelier commun installé dans une grotte existante creusée à flanc de coteau, tellement humide qu'inutilisable, l'eau suintant de la voûte dès la première averse.

Le règlement qu'il avait établi était marqué de cette même rigueur et dès son arrivée Georges Cheyssial entreprit d'en revoir les termes.



N.E. Quel est l'âge des pensionnaires ?

G.C. : Lorsque que je suis arrivé, les séjours étaient conçus pour des artistes de plus de 50 ans. Quelques années après, j'ai constaté que les demandes de séjours provenant des personnes ayant atteint la cinquantaine se raréfiaient et que celles de plus jeunes étaient de plus en plus nombreuses. Les avantages sociaux accordés aux plus âgés (retraites, pensions, aides) paraissent expliquer cette évolution alors que pour les jeunes, la vie devenait de plus en plus difficile. Je fus donc amené à demander à l'Académie la suppression de la limite d'âge pour l'admission à Chars.

Cette modification accordée, je pus constater que le mélange des âges constituait de très heureuses conditions de travail et de vie harmonieuse.

N.E. : Comment s'opère la sélection des candidats ?

G.C. : Il faut qu'ils soient artistes peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs ou architectes, qu'ils introduisent une demande, présentent un dossier, fassent part de leurs motivations au Conservateur qui, après en avoir référé à la Commission administrative, les informera de sa décision.

N.E. : Habitent-ils à Chars à demeure tout au long de l'année ou bien leur séjour est-il limité dans le temps ?

G.C. : Les artistes ont tous une résidence principale. A leur volonté, ils peuvent demander tout ou partie d'un séjour d'hiver ou d'été à Chars, qui leur sera accordé selon les possibilités.

N.E. : Pourquoi ne pas l'ouvrir toute l'année ?

G.C. : L'Académie ne pense pas qu'il soit bon pour des artistes de quitter pour un temps trop long ou définitif le contact avec la vie active de Paris. Chars n'a pas les caractéristiques d'une maison de retraite et ne peut l'être.

N.E. : Quelles transformations avez-vous engagées à votre arrivée ?

G.C. : Henri Dropsy, premier Conservateur, avait créé dans une grotte creusée dans la colline un atelier commun devenu rapidement inutilisable, l'eau suintant de la voûte dès la première averse. Je trouvais donc des artistes privés de locaux de travail. Ma première pensée fut de parer à ce manque. La libération d'une ferme située au bout du parc, précédemment louée à un maraîcher ainsi qu'un terrain dans la vallée m'en donna l'occasion. Informés de cette opportunité, le Président de l'Académie, le Secrétaire perpétuel Bondeville et la Commission administrative me donnèrent leur accord pour en étudier la possibilité. Je chargeai notre architecte Monsieur Billecoq de la réalisation. Un rez-de-chaussée, un étage et les combles de la maison plus l'aménagement des dépendances, ce furent onze pièces ou ateliers et une bibliothèque, le tout complété d'une cuisine et d'un réfectoire où les pensionnaires purent dès lors préparer et prendre leurs repas.

Cet ensemble encore insuffisant se poursuivra par la création de quatre ateliers pour sculpteurs et peintres, et sera complété par un atelier de gravure pourvu d'une presse, digne des professionnels les plus exigeants, offerte par l'Académie et déjà très utilisée et appréciée. Il sera complété plus tard par l'aménagement de l'ancienne maison du jardinier et de ses dépendances,

qui apporta à la Fondation trois beaux ateliers disposant de chambres et de sanitaires indépendants, portant à dix-huit le nombre de chambres et ateliers disponibles.

N.E. : Comment s'organise la vie dans la maison ?

G.C. : Les pensionnaires ont donc leur chambre (qu'ils partagent s'ils sont en couple) et leur atelier. Ils s'achètent leurs victuailles et préparent eux-même leurs repas, dans la cuisine (précédemment ils devaient aller au restaurant).

Salle à manger, salon, salle de jeux, salle de télévision,



Ci-dessus : bibliothèque sont les espaces d'une vie collective à la fois conviviale et très peu contraignante. L'été, les repas se prennent dehors, de grandes tables sont installées sur la terrasse.

Outre l'hospitalité, les revenus de la Fondation permettent de leur offrir durant leur séjour une allocation mensuelle. En contrepartie, même si nous ne jugeons aucunement leur production, nous leur demandons de profiter de ce séjour pour travailler. Depuis quelque temps, nous leur accordons la possibilité de passer deux jours et deux nuits par semaine à Paris, afin de ne pas leur imposer un isolement total. Mais un minimum de cinq jours hebdomadaires à Chars est obligatoire : nous ne pouvons pas leur réserver ici une place qu'ils n'occuperaient pas.

Propos recueillis par Nadine Eghels

Les ateliers d'artistes de l'Académie des Beaux-Arts à Paris

Fondation Bartlett

À la suite d'une donation faite à l'Académie des Beaux-Arts par Madame Suzanne Earle épouse Bartlett, en souvenir de son mari le sculpteur Paul Wayland Bartlett, associé étranger de l'Académie, cette fondation fut créée en 1935 et comportait notamment l'ancien atelier de Bartholdi, 16 rue du Commandeur, Paris 14ème.

Deux ateliers supplémentaires furent édifiés en 1937 selon la volonté de Madame Bartlett.

Les revenus de la Fondation devenant insuffisants pour assurer l'entretien de ces bâtiments dont l'état de vétusté devenait préoccupant, il fut décidé, avec l'accord des héritiers de Madame Bartlett, d'édifier sur ce terrain un immeuble comprenant cinq ateliers d'artistes dont trois seraient affectés, comme par le passé, aux pensionnaires sculpteurs de retour de Rome, les deux autres étant loués au profit de la fondation ayant financé les travaux.

La suppression des Grands Prix de Rome en 1970 rendant impossible l'exécution des dispositions de la donation de Madame Bartlett, Peter Armistead, son beau-fils, donna son accord pour que ces trois ateliers soient attribués à des sculpteurs choisis par l'Académie des Beaux-Arts.

Fondation Osbert

En 1993, l'Académie des Beaux-Arts acceptait le legs de Mademoiselle Osbert, fille du peintre symboliste, de trois ateliers d'artistes sis 9 rue Alain Chartier, Paris 15ème.

Ces locaux ne bénéficiant d'aucun confort et étant particulièrement vétustes, l'Académie, après la libération d'un atelier encore occupé, procédera à leur rénovation complète.

Cité internationale des Arts

En 1992, l'Académie des Beaux-Arts décidait l'acquisition d'un atelier de 65 m² à la Cité internationale des Arts, atelier réservé de préférence à un sculpteur.

D'autre part, grâce à la générosité de deux de ses membres, Paul-Louis Weiller et Michel David-Weill, l'Académie a la charge de choisir les bénéficiaires de deux autres ateliers de la Cité, dont ils se sont rendus acquéreurs.

communication

Fer et Acier, matériaux d'architecture

Francis Mer, président d'Usinor-Sacilor et Marc Landowski, architecte



La gare de Satolas, architecte : Santiago Calatrava

Francis Mer : A priori, aucun matériau n'induit de forme ou de style spécifique. En revanche, son mode de production et de mise en œuvre sous-tendent certaines manières de construire, qui peuvent à leur tour générer une architecture. C'est d'autant plus vrai pour le fer et l'acier, dont les rapports avec les formes architecturales sont intrinsèquement liés à l'évolution de la sidérurgie, qui tantôt précède les tendances, tantôt répond à des aspirations formulées par les maîtres d'œuvre en développant de nouveaux aciers, plus performants en termes d'aspect, de solidité, de résistance au feu ou à la corrosion. Dans la fameuse trilogie vitruvienne qui définit le champ de l'architecture - beauté, solidité, commodité - le fer, puis l'acier, n'est plus relégué aux seules tâches strictement constructives et techniques, mais participe à l'élaboration d'une réponse à la fois belle et adaptée.

À la fin du XVII^e siècle, le fer sert à confectionner les armatures cachées des grands appareils en maçonnerie et triomphe déjà dans un usage purement décoratif, avec les grilles, rampes d'escaliers et garde-corps de balcons. La fin du XVIII^e siècle voit l'avènement d'un nouvel usage de la fonte, principalement dans la réalisation de ponts, qui s'apparentent dans un premier temps aux registres mécanique et stylistique des ouvrages contemporains en maçonnerie ou en charpente de bois. La passerelle des Arts est achevée en 1803 par Louis-Alexandre de Cessart et Charles Dillon.

Dès le début du XIX^e siècle, le marteau pilon, désormais mu à la vapeur, est le symbole de la puissance

industrielle des maîtres des forges. Dans les ateliers, les trains de laminaires s'organisent autour de la force mécanique puis électrique qui autorise des cadences et des quantités jamais vues auparavant. Les forges industrielles se multiplient, accompagnant un formidable bouleversement social, qui nourrira la production littéraire, de Jules Verne à Emile Zola. Le fer gagne ses lettres de noblesse, en un temps où l'idéal du progrès positiviste fait loi. On tend au toujours plus grand, au toujours plus haut : halles, gares, ainsi que gratte-ciel, nouvelles constructions issues de la révolution industrielle auxquels le fer, sous la forme alors dominante de la poutrelle, apporte une mise en forme spectaculaire et des dimensions inédites.

Blessée par la Grande Guerre, la sidérurgie se reconstruit et est peu présente dans le secteur de la construction. Il convient néanmoins de noter la création dès 1929 de l'Office Technique pour l'Utilisation de l'Acier, l'OTUA, fédération des maîtres de forges et de leurs clients constructeurs. Il s'agit d'une première mise en pratique de ce que nous cultivons aujourd'hui : la relation client-fournisseur et le service au consommateur. À cette occasion, Paul Valéry écrivit : «Que serions-nous sans l'acier ? Comment pourrait-on vivre sans ce corps qui répond à tant de besoins ?»

Après la guerre, les grands chantiers de la reconstruction se font avant tout en béton. Car l'industrie du métal n'a pas suivi les demandes des concepteurs. Bernard Zehruff, lors de la conception en 1953 du principe

Fer et Acier, matériaux d'architecture (suite)

Francis Mer, président d'Usinor-Sacilor et Marc Landowski, architecte

structurel du CNIT avec l'ingénieur Nervi, avait lancé une consultation auprès des meilleures entreprises de béton et de métal. Ce sont les bétonniers qui ont gagné car la construction métallique française en était encore au stade des charpentes boulonnées. Il apparaît donc bien que l'épisode-clé du renouveau de l'architecture métallique est la redécouverte par de jeunes Anglais, dans les années 60, de Pierre Chareau et Jean Prouvé, dont l'œuvre est minutieusement observée et encensée. C'est le début du mouvement high-tech, qui ira jusqu'au maniérisme. On est bien loin du rationalisme français du XIX^{ème} siècle, qui voyait dans l'utilisation du fer un gage de rigueur et de simplicité constructive ! La sidérurgie française, soutenue par l'Etat, s'est regroupée dans une configuration industrielle performante et efficace. Le mot d'ordre lancé aux collaborateurs de la sidérurgie «moins de volumes, plus de services» traduit l'entrée irréversible de l'acier dans le high-tech et dans le troisième millénaire. La nouvelle stratégie de l'acier, visant au succès des produits de haute valeur ajoutée, coïncide judicieusement avec les besoins de l'architecture de cette fin de siècle qui amorce une nouvelle tendance. Aujourd'hui, les architectes se tournent vers un usage plus modeste de l'acier, combiné avec d'autres matériaux. Ces choix témoignent du passage d'une fascination pour le monde de l'industrie, à celle de l'univers de la communication et de la dématérialisation, où l'acier excelle par sa légèreté, son usage transparent.



Marc Landowski : A l'image du développement des organismes vivants, la conquête du volume «architectural» s'est effectuée sur deux fronts distincts : au moyen d'une enveloppe solide et protectrice d'une part et autour d'une ossature rigide et articulée d'autre part. L'observation de l'histoire de la construction montre que les hommes ont toujours cherché à franchir des espaces de plus en plus grands en utilisant un minimum de matière.

Cette démarche constante fut à l'origine de l'abandon des murs et des façades porteuses pour reporter les charges sur des points isolés.

La lente évolution qui se fit depuis le mur, la colonne et le pilier gothique qui se fractionna en nervures de plus en plus fines et isolées pour conduire les efforts de la pierre dans des franchissements d'espaces de plus en plus vastes trouvera son aboutissement dans «l'Architecture du Fer» qui se développa au milieu du XIX^{ème} siècle à l'époque de la révolution industrielle.

La création par l'homme d'un matériau qui n'existait nulle part à l'état naturel lui fit croire qu'il allait maîtriser le monde.

L'utilisation du fer, de l'acier, permet de renouveler tout le vocabulaire architectural.

Les bâtiments à structures métalliques furent l'objet de vastes querelles entre ceux qui pensaient qu'un art ne pouvait pas naître de cette matière trop pauvre issue des hauts fourneaux et ceux qui au contraire la voyaient comme la possibilité de créer de nouvelles sensibilités et de nouvelles images propres à l'époque. Viollet-le-Duc s'opposera à Emile Zola.

Cette grande époque qui commença entre 1850 et 1870 trouva son terme avec la première guerre mondiale.

La quasi disparition de l'architecture à ossature d'acier tient à deux raisons essentielles : culturellement l'acier ne réussit jamais à conquérir une image «noble» identique à celle de la pierre ; en outre, le fer fut un matériau d'avant-garde en décalage avec les autres modes de production. L'industrialisation du bâtiment ne concernait que l'ossature en fer.

Des essais furent tentés pour renouer avec l'architecture à ossatures métalliques. Ils restèrent isolés et non concluants car la grande machine de l'industrialisation des produits du bâtiment n'était pas encore lancée.

Aujourd'hui, la conception des bâtiments en béton armé et en maçonnerie semble atteindre ses limites.

La nécessité d'abaisser les coûts, d'augmenter les performances et les confort et de permettre l'évolution interne des constructions réhabilite la structure à ossature métallique souple et légère.

Les produits d'accompagnement industrialisés existent et la pérennité d'un bâtiment semble plus liée à ses possibilités d'adaptation qu'à sa rigidité massive.

Les procédés de montage à sec de matériaux manufacturés modifient en profondeur le mode de production du bâtiment.

Le chantier deviendra rapidement un site de montage à l'image des procédés de fabrication industrielle.

La main d'œuvre sera de plus en plus qualifiée, les métiers du bâtiment seront revalorisés et le réinvestissement de la technique par l'Architecte lui permettra de revenir au centre de la production architecturale.

le 14 février 1996

Prix de portrait en sculpture Paul-Louis Weiller

Sur 262 candidats inscrits, 229 ont déposé un portrait sculpté, parmi lesquels 86 artistes étrangers représentant 20 pays.

Le jury composé des membres de la section de Sculpture, ainsi que des représentants des autres sections de l'Académie des Beaux-Arts, s'est félicité de la participation importante enregistrée à l'occasion de la 26^{ème} édition de ce concours et de la qualité des œuvres présentées.

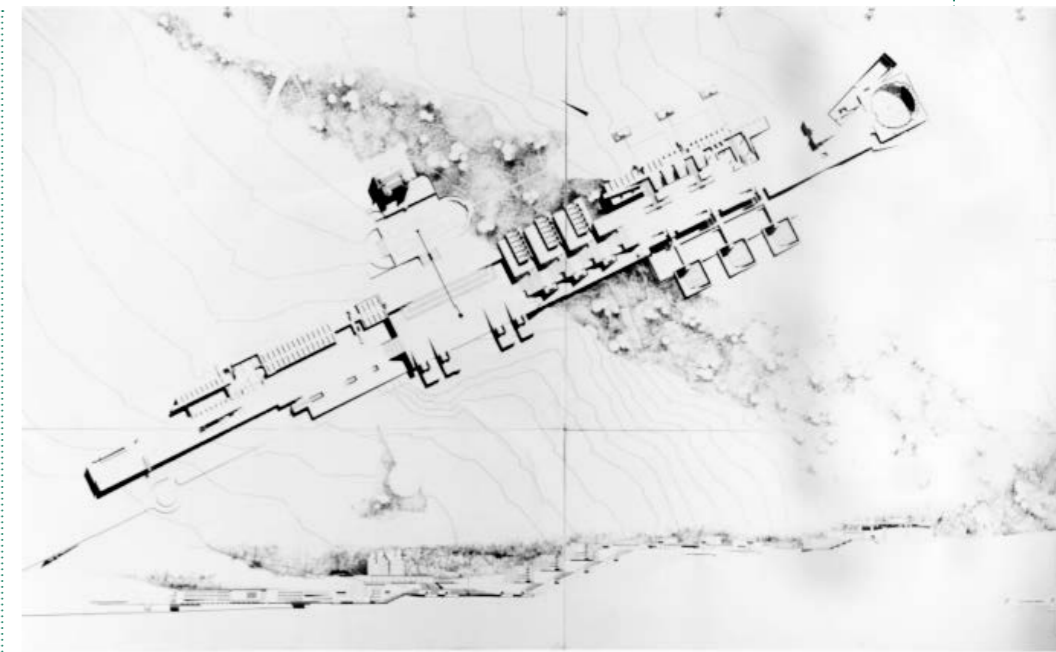
Le Grand Prix, d'un montant de 70 000 F, destiné à un sculpteur sans limite d'âge, a été attribué à **Claude Mary**, de nationalité française, née le 19 août 1929 à Brest.

Les deux autres prix, d'un montant de 15 000 F chacun, destinés à des artistes de moins de 40 ans, ont été décernés à **Tomasz Wiater**, de nationalité polonaise, né le 30 avril 1969 à Makow Podhalanski (près de Cracovie) et à **Sylvie Martin**, de nationalité française, née le 9 novembre 1957 à Cognac (Charente).

Exposition

Outre ces trois artistes récompensés, 30 œuvres, dont 15 d'artistes étrangers représentant 7 pays (Allemagne, Belgique, Bulgarie, Pologne, Roumanie, U.S.A., Suède) ont été retenues pour participer à l'exposition tenue du 7 au 16 mars, salle Comtesse de Caen.

Sculpture de Claude Mary, lauréat du Grand Prix de portrait en sculpture Paul-Louis Weiller



Grand Prix d'Architecture

Ce concours didactique, créé en 1975, se base sur la composition.

Il est ouvert aux architectes et étudiants en architecture, de nationalité française, âgés de moins de 30 ans.

Chaque année, l'Académie choisit un sujet d'actualité qui met en situation les jeunes architectes et leur permet de faire preuve d'imagination et de connaissances dans la réalité de l'échelle de l'environnement.

Le thème du Grand Prix d'Architecture de l'Académie des Beaux-Arts 1996 était «Une université internationale».

Ce concours comporte trois épreuves dont les deux premières concernent une esquisse en loge d'une durée de douze heures, la finale étant le rendu d'un projet d'architecture, présenté sur un châssis de 5m sur 3m.

Sur 128 inscrits, 85 ont participé à la première épreuve ; 21 ont été retenus pour la 2^{ème} esquisse et c'est parmi les 7 candidats admis pour l'épreuve définitive que l'Académie des Beaux-Arts a attribué :

- Le Grand Prix et Prix Charles Abella, d'un montant de 120.000 F à **Frédéric Roda**, né le 30 avril 1972, étudiant en architecture à l'Ecole de Paris-Conflans, atelier Schneider.

- Le Deuxième Prix et Prix André Arfvidson, d'un montant de 40.000 F à **Florent Roubertie**, né le 27 août 1974, étudiant en architecture à l'Ecole de Paris-Conflans, atelier Mereau.

- Le Troisième Prix et Prix Paul Arfvidson, d'un montant de 20.000 F n'a pas été attribué.

- La bourse de la Mutuelle des Architectes français, d'un montant

de 50.000 F, a été attribuée à **Frédéric Roda**.

Bernard Zehrfuss, architecte, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, a procédé à cette proclamation en rappelant l'importance qu'accorde l'Académie à ce grand concours et ses motivations.

Les Prix de dessin Pierre-David Weill

Ce concours, créé en 1971 par Pierre David-Weill, Membre de l'Académie des Beaux-Arts, a pour objectif d'encourager et de promouvoir la pratique de la discipline de base des Arts plastiques. Michel David-Weill, Académicien comme son père, Président du Conseil artistique de la Réunion des Musées Nationaux, Président du Conseil supérieur du Mécénat culturel, en perpétue la tradition.

Ces prix sont au nombre de trois : le premier d'un montant de 30 000 F, le second de 15 000 F, le troisième de 10 000 F. Ils sont tous destinés à des artistes français ou étrangers (résident en France depuis au moins un an), n'ayant pas dépassé 30 ans au 1^{er} janvier 1996. Toute œuvre relevant d'une autre discipline que le dessin (par exemple gravure ou peinture) est refusée. Le jury sélectionne un certain nombre d'œuvres exposées du 30 mai au 8 juin, salle Comtesse de Caen.

Ci-dessus : Projet de Frédéric Roda, lauréat du Grand Prix d'Architecture et Prix Charles Abella

Maurice Béjart

Nouvelles représentations de sa chorégraphie sur la IX^{ème} Symphonie de L.V. Beethoven, avec le Ballet de l'Opéra de Paris, à l'Opéra de la Bastille jusqu'au 14 juillet.

Tournées du Béjart Ballet Lausanne au Festspielhaus de Recklinghausen, à Lausanne, au Théâtre de Plein Air de Châteaувallon, au Théâtre Antique de Biarritz, de juillet à septembre.

Bernard Buffet

Exposition rétrospective au Musée des Beaux-Arts de Kaohsiung à Taiwan du 28 mai au 2 novembre.

Exposition d'œuvres récentes à la Galerie «Les Salles du Palais» à Genève, du 1^{er} juin au 28 septembre.

Jean Carzou

Exposition en Allemagne, à Seinfeld Echterdingen, près de Stuttgart, du 21 juin à fin août.

Exposition rétrospective organisée par la ville de Dinard, du 29 juin à fin août.

Exposition L'Apocalypse à la Fondation Carzou à Manosque.

Marius Constant

Teresa, mélodrame fantastique sur un texte de Pierre Bourgeade, au Théâtre Hebbel de Berlin, du 1^{er} au 8 juin.

Jean Dewasne

Exposition au journal Politiken à Copenhague, du 18 avril au 15 juin.

Albert Féraud

Exposition collective à la Galerie «Les Cyclades» à Antibes en juin-juillet.

Jean-Louis Florentz

Concerts aux Rencontres de la Prée, au Festival du Port Royal, au Festival de Besançon de juin à septembre.

Marcel Landowski

Que ma joie demeure, au Festival international de Colmar, le 10 juillet.

Marcel Marceau

Spectacle de fin d'année, à l'Ecole Internationale de Mimodrame de Paris, du 24 au 26 juin.

Festival de Montalcino en Italie en juillet.

Représentations et stages en Italie, Belgique et Russie en septembre.

Jean Prodromidès

Création de l'opéra Goya, mise en scène Petrika Ionesco, direction musicale Claude Schnitzler, à l'Opéra de Montpellier, les 31 mai, 2 et 4 juin.

François Stahly

Participe à l'exposition Les champs de la sculpture, à Paris Champs-Élysées, du 12 avril au 28 juin.

Pierre-Yves Trémois

Exposition Trémois peintures, sculptures au Palais de l'Europe, à Menton, du 4 juillet au 15 septembre.

Iannis Xenakis

Création mondiale de Kuilemn, N'shima A Hélène, par le Nederlands Blazers Ensemble, à Amsterdam, le 10 juin.

Participe à de nombreux festivals à Belfast, Sofia, Jesi.

Directeur de la publication Bernard Zehrfuss

Académie des Beaux-Arts
23, quai de Conti 75006 Paris

Conception générale et coordination : Nadine Eghels
Conception graphique : Claude Mathieu Pezon
Imprimerie CL2 • ISSN 1265-3810

Photos : pages 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,
8 et 12 : Jean-Michel Aucler
page 9 : D.R.
page 11, en bas à gauche : Studio de Paris,
en haut à droite : Bulloz



Page 1 et ci-contre :
Fondation Dufraine
à Chars,
bâtiment principal

